





Texto Poético

Convergència entre la Poesia Experimental i l'Art Conceptual



TESI DOCTORAL

Dirigida per Dr. D. José Vicente Martín Martínez

Doctorand: Josep Pérez i Tomàs

Programa del Doctorat:

La especificidad del conocimiento artístico

Departament d'Arts, Humanitats i Ciències Socials i Jurídiques

Universitat Miguel Hernández d'Elx

Facultat de Belles Arts. Campus d'Altea, 2006

Texto Poético

Convergència entre la Poesia Experimental i l'Art Conceptual



Al meus fills



ÍNDIX

Introducció	7
I. Art i Literatura	17
1.1 Ut pictura poesis: un cert problema d'identitat	17
1.2 Uns apunts sobre la interdisciplinarietat com a recerca dels espais intermedis de creació experimental.	25
II. La Poesia Experimental	29
2.1 Al voltant dels noms de la poesia experimental	36
2.2 Els tipus de poesia experimental	40
2.3 Antecedents. A manera de protohistòria de la poesia experimental	54
2.4 Les fonts internacionals. Les avantguardes	69
2.5 Un lleu recorregut per la poesia experimental espanyola	80
2.5.1 Poesia experimental valenciana. Bartolomé Ferrando	96
2.5.1.1 Poesia experimental valenciana	96
2.5.1.2 Bartolomé Ferrando	100
III. Art Conceptual i Experimentació Poètica	114
3.1 Algunes reflexions sobre l'art conceptual	115
3.1.1 L'artista dins l'art conceptual: presència i abolicció	119
3.1.2 El conceptual lingüístic i tautològic	123
3.1.3 L'abast de l'objecte dins el conceptual	127
3.2 El conceptual i la poesia experimental	129
3.2.1 L'experimentació poètica i el Mail-Art	135
3.2.2 Cap a una poesia del fer	139
3.2.3 Algunes imatges representatives de l'art conceptual	144
IV. Texto Poético: proposta d'anàlisi	154
4.1 El Texto Poético	154
4.2 Proposta d'anàlisi	158
4.2.1 Texto Poético números 1, 2, 3 i 4	159
4.2.2 Texto Poético número 5	289
4.2.3 Texto Poético número 6	347
4.2.4 Texto Poético número 7	403
4.2.5 Texto Poético número 8	452
4.2.6 Texto Poético número 9	509

4.3 Conclusions de la anàlisi	570
4.3.1 El Texto Poético com a poesia experimental	570
4.3.2 El Texto Poético com a art conceptual	579
V. Conclusions: El Texto Poético cap a una poètica del fer	585
VI. Bibliografia	590



Introducció

A l'hora de dur a terme l'elecció del tema que ha d'estar motiu d'un treball intens, com és el cas de la tesi doctoral, pensem que intervenen diversos aspectes, o factors, que propicien el fet de la tria definitiva, tenint en compte, clar està, l'interès objectiu del propi objecte d'estudi. Per una banda direm que un dels factors que ha influït en nosaltres ha estat el coneixement directe que hem tingut, i tenim, del fundador de la Revista *Texto Poético*, Bartolomé Ferrando Colom, així com de la seua obra i abast de la mateixa, la qual cosa ha augmentat veritablement el nostre particular interès pel treball a realitzar, per l'altra la vinculació del nostre treball particular de creació dins el camp de l'experimentació poètica, tot i havent estat motivat des de l'inici, i en bona mesura, per la trajectòria artística del poeta Bartolomé Ferrando; referint alhora que va ser ell qui va presentar les nostres tres primeres contribucions a l'experimentació poètica, els llibres: *De Ciutat, Un peu a l'estimball i Pols de fenedura*, a la Sala Rialto de València, el 1989. Des d'aleshores ençà la relació personal ha estat freqüent, com també la col·laboració i coincidència en distints projectes que han tingut al seu horitzó la poesia experimental.

Així doncs, també des del punt de vista personal ens ha interessat força de fer l'estudi i anàlisi de la revista d'experimentació poètica *Texto Poético*, perquè aquests es belluguen al voltant d'allò que significa el nostre principal motiu de reflexió artística i creativa: l'experimentació. No hi ha hagut cap tipus de trencament temporal ni allunyament del nostre quefer quotidià en aprestar-nos al treball de construcció d'aquesta tesi que presentem, ans al contrari hem estat submergits durant molt de temps al bell mig d'un àmbit que ens ha estat pròxim i benvolgut.

En un altre ordre de coses direm que les raons d'autor també han influït molt a l'hora d'engegar el nostre treball i en aquesta direcció definitiva, perquè hi ha un component teòric, d'investigació i anàlisi dins

l'obra de Bartolomé Ferrando que la fan especialment atractiva i interessant als ulls del qui s'aproxime amb una certa voluntat investigadora, tot palesant que no es tracta de fer-ne, ara i ací, l'exegesi a l'obra de Bartolomé Ferrando; tan sols acudirem a la anàlisi específica del que ha significat la revista *Texto Poético*, en molt bona mesura deguda a l'acció decidida del nostre autor de referència, així com amb la col·laboració directa d'altres poetes experimentals com David Pérez, Rosa Sanz, Mercedes Calpe, José Díaz Cuyás, Manuel Costa, Carmen A. Navarro, Vicente Pla i Jiri Valoch.

I fent un canvi, ara, en la nostra reflexió introductòria al voltant del motiu que ha pesat més en la tria d'aquest tema per a la tesi, ens cal dir la proximitat de la nostra formació respecte de l'àmbit literari, tot i que el *Texto Poético* està força guanyat per l'experimentació, i participa molt activament, com podem demostrar, de la component artística, la qual cosa li afavoreix la inclusió entre els llenguatges artístics que viuen a la frontera de l'avantguarda en equilibri permanent, per la diversitat de components que els abelleixen. Així, tenim un tema literari i participat abastament per l'art, no sols des del punt de vista de la formalitat aparent, també per la utilització de la matèria lingüística com a eina principal, o suport, que abasta altres conreus artístics. Si bé, val a dir que, segurament, podria haver-se enfocat també des de l'àmbit lingüístic, filològic o literari encara que podríem, però, argumentar a favor d'un estudi vinculat a les Belles Arts tot assegurant que la lectura atenta, i la reflexió duta a terme, ens permeten d'identificar aquesta realitat, la de la revista *Texto Poético*, com una perfecta síntesi, que partint de la veu poètica arrela dintre l'experiència creativa pròxima al món de les arts visuals, i especialment en aquelles manifestacions pròximes a l'art d'acció.

En relació, ara, a la documentació específica existent sobre la revista *Texto Poético*, direm que no n'hem trobat gaires referències que ens

pogueren il·lustrar la nostra recerca, encara que haja estat citada abastament pels especialistes que s'hi aproximen a la reflexió al voltant de l'obra de Bartolomé Ferrando, o bé citada per aquells qui, d'una manera o d'altra, han parlat de la creació poètica experimental o de l'art interdisciplinari arreu de la geografia espanyola. Sempre, però, els analistes i crítics assenyalen el *Texto Poético* com a un referent clar i extraordinari de l'art experimental, o conceptual, al nostre país; així com singularitzen, ben principalment, la labor en l'acció decidida de l'artista Bartolomé Ferrando.

Ara bé, voldríem indicar la pertinença d'haver hi realitzat una anàlisi aprofundida del *Texto Poético*, tot tenint en compte el seu caire experimental, i per tant la dificultat d'aquesta labor concreta perquè d'aquesta manera hem assegurat, en certa mesura, una visió més fidel de l'abast significatiu, com també ens ha ajudat a la seua vinculació dins l'òrbita artístic-conceptual. Podríem dir, si més no, que hem assajat al voltant de l'experimentació poètica des d'una metodologia certament establerta i coneguda. Per una altra part, i ja referint la nostra tasca de prospectiva i anàlisi al voltant de la revista *Texto Poético*, direm que el nostre estudi, la nostra tesi, se centra en la anàlisi dels nou reculls que conformen el corpus poètic de la revista, que ens servirà per a establir les relacions que es poden observar entre la poesia experimental i l'art conceptual, així com també direm que per al treball hem aplicat un mètode analític, adreçat cap a tres vessants fonamentals: formal, lingüística i semàntica. De la mateixa manera que, quant a la vessant semàntica, assenyalarem que ens hem fixat en les seues relacions amb el suport lingüístic, en la interpretació i en les referències, en el cas de que les hi hagués.

Així, i en primer terme, ens hem mirat àmpliament els aspectes formals, com a conseqüència del valor que aquests han aportat per al

coneixement aprofundit de la matèria poètica, i també com a element que ha marcat la seua proximitat a les fronteres de l'art experimental. No sols els poemes ens han interessat per allò que diuen, sinó també la forma o presentació que han assolit els continguts per a dir el que diuen, fins a esdevenir-se veritables propostes artístiques; és a dir, allò que podríem anomenar la conformació d'una literatura, també, per a la mirada.

En la mateixa direcció, i en segon terme, la de les parts integrants de la nostra anàlisi, hem recercat, entre l'aparell lingüístic, els trets més singulars, i que sustenten bona part de les nostres conclusions, com no podia ser d'una altra manera essent la tesi la valoració d'un corpus poètic, encara que àmpliament experimental. Doncs bé, la llengua, o millor dit, el llenguatge emprat, amb els recursos morfològics adients, ha estat el segon punt d'atenció en la nostra recerca, tot havent-nos aclarit força la darrera intenció en la voluntat significativa. Com que el llenguatge mai no és innocent, pensem que, en aquest cas com en tants d'altres, manifesta la direcció exacta que assoleix l'autor de la proposta. El llenguatge resta ple d'intenció a cada poema, a cadascuna de les propostes que s'hi poden veure en aquests reculls del *Texto Poético*.

També, però, darrerament, com ja hem comentat, els aspectes de la significació ens han interessat a l'hora de realitzar la nostra anàlisi. I no es tracta de saber-ne només el resultat que aboca el conjunt de paraules que conformen els poemes, també interessa allò que sense dir diuen, o deixen de dir. Les paraules no només en funció de poètica formal, altrament en funció estètica, com a suport d'una altra manera que guarda profunda relació amb l'experimentació del dir poètic. Una espècie d'emancipació de la lletra, del fonema, de la paraula i, fins i tot, de la frase, en funció d'una recerca de caire plàstic; per allò que dèiem una literatura per a la mirada.

Arribats en aquest punt de la nostra introducció, assenyalarem, tot seguit, allò que constitueix la substància informativa de la tesi que

presentem, és a dir, els continguts de cadascun dels capítols que conformen aquest treball d'investigació.

Així, al capítol primer, que anomenem Art i Literatura, hem volgut posar en contacte ambdues realitats, com a conseqüència lògica de la nostra recerca: una territori on s'hi troben per una banda les manifestacions artístiques més diverses i per l'altra la poesia experimental, que com a tal participa de la vessant artístic – plàstica. I a més a més hem posat de manifest la dificultat d'establir les anàlisis pertinents tot partint del principi horacià *Ut pictura poesis*, és a dir, l'abast de contaminació entre les distintes arts, i per contra el decantament cap a l'especificitat entre les arts postulat per Gotthold Ephraim Lessing. Allò més cert és que dins la nostra recerca hem pogut comprovar no sols la contaminació existent entre els distintes llenguatges artístics sinó també l'esborrat de fronteres entre els llenguatges emprats pel poeta. A la fi, hem buscat entre les distintes possibilitats de dur a terme la nostra anàlisi, tot referint el territori creatiu dels poemes que conformen el *Texto Poético*, tenint en compte els camins que condueixen des del text a la imatge, mitjançant la *hypotiposis*, i tenint en compte els camins que condueixen des de la imatge al text, mitjançant l'*ekphrasis*.

Al segon capítol d'aquest treball parlem de la Poesia Experimental, i en fem, en primer terme, l'assaig d'una possible definició, ja que el terme experimental ha estat un tant controvertit per la multiplicitat d'aspectes que hi viuen al si del concepte experimental. No obstant i això els especialistes proclamen el terme “experimental” com aquell qui millor defineix l'estat de la qüestió poètica després l'herència rebuda per les avantguardes artístiques. Tot seguit, i en aquest mateix capítol, ens hem ocupat dels noms que ha rebut el fet de l'experimentació poètica, encara que preval el fet de les noves troballes, ja que és en aquest sentit que s'entén l'experimentació. També ens ha estat suggeridora la tasca d'assenyalar les diverses

manifestacions que dins l'àmbit experimental s'hi mostren, les distintes maneres, o suports, que la disciplina poètica experimental utilitza per a expressar-se. Així, la poesia visual, el *ready-made*, la poesia sonora, la poesia fonètica, la poesia semiòtica, la poesia procés, la ciberpoesia, la poesia d'acció, la poesia proposta d'acció (segurament principal manifestació dins el *Texto Poético*), etc., estan inclosos i referenciats en aquest capítol del nostre treball.

De la mateixa manera, i en aquest segon capítol, estudiem els antecedents, tant nacionals com internacionals, de l'experimentació poètica, i ens cap assenyalar l'enorme vinculació als corrents internacionals que hi podem trobar. L'experimentació al nostre país no és aliena a allò que passa a l'entorn europeu, si bé la comunicació que s'hi produeix és una mica tardana. No obstant i això, les estratègies creatives dadaistes, el fluxus, l'art conceptual de Joseph Kosuth i On Kawara, l'espacialització esdevinguda de la pràctica poètica de Mallarmé, l'exercici cal·ligramàtic efectuat per Apollinaire, el lletrisme esdevingut de la mà d'Isidor Isou, etc., permeabilitzen la proposta experimental al nostre país amb les poètiques de referència internacional. Al mateix temps, i encara dins d'aquest segon capítol, hem tractat, encara que de manera un tant panoràmica, la realitat experimental al territori valencià, ja que ens manca la perspectiva suficient per a poder dur a terme, amb certa propietat, una anàlisi aprofundida d'aquesta realitat creativa. I per a concloure el capítol hem recorregut, de manera àmplia, la figura de Bartolomé Ferrando, com a principal impulsor de la revista *Texto Poético*, tot posant de relleu els principals trets característiques de la seua trajectòria creativa.

En relació amb el capítol tercer de la tesi, Art Conceptual i Experimentació Poètica, hem efectuat les referències obligades d'allò que significa l'art conceptual i els principals artistes valedors d'aquest moviment dels anys seixanta, com també la disjuntiva entre la presència o

abolició de l'artista dins les propostes singulars de l'art conceptual. Com també ens hem interessat per allò de les diferències entre el conceptual lingüístic i tautològic devers l'empíric-medial, és a dir les diferències entre la utilització del llenguatge com a suport creatiu, o com a suport filosòfic de coneixement que ens permet, després, una altra manera subjectiva de creació, potser, més reflexiva. I ens hem introduït en allò que fa referència a l'objecte dins l'art conceptual, i a la seua desmaterialització, ja que, d'alguna manera, el que sobresurt per damunt de qualsevol altra consideració a l'àmbit conceptual és l'estratègia d'ús del llenguatge com a principal font de creativitat, és a dir, el llenguatge com a eina creativa, per si mateix. I en aquest àmbit de tractament del llenguatge hem trobat un cert paral·lelisme amb el nostre principal objecte d'estudi, la revista *Texto Poético*, com haurem, més endavant, d'assenyalar.

En aquest mateix capítol hem treballat els graus de complicitat existents entre l'art conceptual i la poesia experimental, i en tot allò de referent amb l'ús determinat del llenguatge com a veritable instrument, on la idea, i no l'objecte, tenen a veure amb la voluntat creativa. Només la idea, encara la nul·la possibilitat de realització concreta de l'acció que s'hi proposa, val com a proposta poètica, i ens hem il·lustrat en Lawrence Weiner com un dels principals artistes que laboren en aquesta direcció.

Encara en aquest capítol estant, parlem de l'abast poètic dins el camp d'acció del Mail-Art, com a una pràctica que des de Fluxus, passant pel grup Zaj al nostre país, i erigint-se encara hui en dia com a eina de comunicació interartística, resol, amb mitjans de pobresa o modèstia, la dificultat del coneixement entre els artistes que laboren al voltant de la pràctica experimental. Tot seguit hi incloem un epígraf que anomenem Cap a una poètica del fer, tot parafrasejant el treball de Bartolomé Ferrando en aquesta direcció, i que ens val per a mirar-nos com el major component del reculls del *Texto Poético* resten en aquesta direcció, la de la poesia del fer,

la de la implicació del lector en el procés creatiu. Darrerament, i per a concloure el capítol tercer del nostre treball, l'hem il·lustrat amb imatges que pertanyen a l'art conceptual, a artistes que treballen en aquest camp creatiu, i que són referents valuosos per a efectuar-ne la anàlisi oportuna.

Al capítol quart d'aquesta tesi hem incorporat la part analítica del treball d'investigació, és a dir, hem dut a terme el recorregut pels poemes que conformen els reculls del *Texto Poético* amb l'interès d'aprofundir el seu coneixement als distints àmbits d'observació que hem establert, a saber: formal, lingüístic i semàntic. Hem efectuat l'estudi de tots els reculls, i de cadascun dels poemes, per a arribar a les conclusions que ens pogueren il·lustrar una posició coherent respecte de la proximitat amb l'experimentació i amb la creació conceptual; també cap a la realitat d'ésser ben pròxims a una poètica del fer, més que no del dir. I a la nostra recerca hem trobat diverses manifestacions de l'experimentació poètica, tant per l'estructura com per la substància significativa. A la anàlisi efectuada hem inclòs la presència dels poemes en una ordenació conseqüent amb l'interès de visualitzar, o bé testimoniar, tot el que dèiem amb paraules. També hem exposat els contenidors, o siga les carpetes, dins la senzillesa manifesta, com a un instrument distintiu formal de l'abast experimental. I a la anàlisi hem recorregut, estratègicament, des de l'aparell formal fins el significatiu, en un intent d'abastar diversos punts de vista que ens propiciaren el coneixement desitjat. I la imatgeria que hem pogut trobar, des del camp visual fins el lingüístico-retòric, és d'una més que suficient suficiència, fent valer, abastament, el fet de l'experimentació. Quant a la significació, a grans trets, podem dir que la subtileza d'un llenguatge ambivalent resta present a la major part de les propostes que conformen el corpus poètic del *Texto Poético*; així com que un gran munt de poemes són, veritablement, propostes d'acció, com s'evidencia als títols dels mateixos.

I ara, encara dins d'aquest capítol quart de la tesi, hem incorporat un apartat que inscriu les conclusions a què hem arribat després d'efectuada la anàlisi pertinent dels poemes. Es tracta d'una observació fonamentada en les dues vessants que hem establert: el *Texto Poético* com a experimentació poètica, i el *Texto Poético* com a art conceptual, o com a una proposta neoconceptual, amb la voluntat aproximativa d'ambdues realitats creatives, i què pensem dintre de les quals participa clarament la revista objecte del nostre estudi.

El següent capítol, el cinquè, tracta, darrerament, de les conclusions de caire general, que pensem aporta l'estudi dut a terme. També d'una manera explícita manifestem quin és l'abast de la nostra tesi, o la formulació que ens cap fer, després l'estudi realitzat al voltant del *Texto Poético*, és a dir, expliquem les vinculacions entre poesia experimental i art conceptual, mostrant com a exemple d'identificació el corpus poètic del *Texto Poético*, i com els poemes que conformen la revista resten ben pròxims a una poètica del fer, a una poesia d'acció, on la implicació participativa del receptor de les propostes poètiques és essencial per a al seu acompliment definitiu. Posem de manifest, si més no, com el *Texto Poético* ens trasllada des d'una poètica del dir cap a una poètica del fer. També signifiquem l'enorme vàlua dels aspectes formals que possibiliten aquest particular discurs poètic, tot fent de l'experimentació un veritable camí comunicatiu.

Per a finalitzar la descripció dels continguts d'aquesta tesi direm que aquesta es clou amb l'espai dedicat a la bibliografia emprada per a l'elaboració del treball, tot tenint en compte tant les referències bibliogràfiques: llibres, catàlegs, revistes, etc., com les referències bestretes d'Internet, font, aquesta, ben útil i suggeridora a l'hora de trobar informació pertinent per als treballs de recerca, i en aquest cas concret, el nostre. No obstant i això direm que hem citat de manera convenient les

aportacions obtingudes, per tal de considerar, com és ben natural, la propietat de la informació, o investigació, en el seu cas.

Ara, arribats en aquest punt, i abans de posar final a la introducció del nostre treball d'investigació, la nostra tesi, voldríem manifestar un sentit apartat de gràtituds. Així, testimoniem el nostre agraïment a Bartolomé Ferrando, per la proximitat i facilitats que en tot moment ens ha donat per a dur a terme el nostre estudi; a Miguel Lorente, company del Departament de Pintura de la Facultat de Belles Arts d'Altea, que ha estat prest, sempre, a facilitar-nos informació i bibliografia sobre el tema que ens ha ocupat. També, al Doctor Francesc Jordi Pérez i Durà per haver estat, des de sempre, un clar referent de treball i esforç continuat; a Hermínia Jordà i Fernando Borràs, pel seu valuós estímul i encoratjada presència. I molt principalment volem retre-li testimoni de gratitud i afecte al nostre director, el Doctor José Vicente Martín Martínez, pel seu ànim, pel seguiment i aprofundida manera com ha exercit la seua direcció, i per la generositat del seu tracte tan reconfortant.

I. Art i Literatura

En aquest capítol introductori en parlarem de les relacions entre l'art i la literatura, i preferentment farem esment principal a l'àmbit pictòric per clares raons d'entesa proximitat, o valorades identitats que al llarg de la història s'han pogut establir entre ambdues manifestacions artístiques. I ens interessa d'establir la imbricació, per una banda, del camí recorregut des del text a la imatge, i per l'altra el trajecte que s'esdevé des de la imatge fins el text. Tot i encara reconeixent que el veritable abast d'aquest estudi rau principalment en els problemes que se'n deriven de la hermenèutica per damunt de la semàntica de la significació de la cruïlla de camins que pot arribar a significar la pràctica artística mestissa de les realitats creatives ací valorades.

1. 1 *Ut pictura poesis*: Un cert problema d'identitat.

El postulat horacià *Ut pictura poesis* aproxima els estudis, i les anàlisis sobre les fronteres artístiques, al territori de les contaminacions entre les diferents branques artístiques, tot valorant l'espai comú de les grans coincidències existents, a la fi, entre els llenguatges de les diferents maneres d'expressar-se la matèria artística.

Tampoc és menys certa la contestació que se n'ha fet d'aquest postulat des de les diferents veus que han negat tal evidència. Així Gotthold Ephraim Lessing, autor alemany, al seu *Laocont* (1766), manifesta l'especificitat de cadascuna de les arts per a contribuir als espais de coneixement.

Ara bé, entre la idea horaciana de la similitud entre ambdues manifestacions artístiques, tenim la raó de la força metafòrica que estudia

el poeta líric grec Simónides¹ (Ceos, 556 a. d. C., Siracusa, 568 a. d. C.) , tot acceptant la proximitat encara que, però, valora també les particularitat de cadascuna de les arts ja que no es pot identificar, en l'absolut, la realitat dels dos sistemes artístiques diferents, ja que òbviament la pintura i la literatura no són la mateixa cosa.

No obstant i això no és massa plausible negar certes raons de confluència entre les distintes arts, ja que, de fet, les anàlisis dels erudits i estudiosos són pròximes cap a eixa realitat. I ens serà útil reconèixer les maneres diverses de fer-ne la nostra aproximació a les possibilitats d'acabar l'estudi que garantezca un cert punt d'equilibri, i no ocult el camí de la diversitat alhora. Així un camí d'estudi estarà vinculat al coneixement de la literatura com a una referència general de la cultura, i per tant eina per a aprofundir en el coneixement de les coses. Una altra està vinculada als propis límits que el fet literari hi incorpora, doncs les raons objectives dels estudis literaris canvien d'un temps a l'altre estant força allunyats, doncs, de la vàlua universal. Hi haurà la tercera possibilitat que ens determina cap al reconeixement del valor de la intertextualitat com a vehicle d'aproximació, tot respectant les diverses maneres del dir artístic, però utilitzant allò que potser els vincula. Exemples tenim per a manifestar-ne la proximitat, clar està: la poesia objectual de Joan Brossa, el desplegament textual que en fa el grup *Art & Language*, els productes mixtes del còmic, etc.

Al llarg de la història, com dèiem abans, hi ha la necessitat de reconèixer la proximitat entre la literatura i l'art, o entre la literatura i la pintura per ser més exactes, doncs s'han assajat maneres diverses de referir-se l'una a l'altra, més pròpiament dit, la necessitat de la literatura de servir d'identificació d'allò manifestat per la pintura. I a l'estudi de les analogies

¹ Apreciació que trobem en GALÍ, Neus, *Poesía silenciosa, pintura que habla. De Simónides a Platón: la invención del territorio artístico*, Barcelona: El Acantilado, Quaderns Crema, 1999, pàg. 57.

s'hi pot veure que, a la fi, les diferències s'hi tornen complexes, tot i apareixent la metàfora com a vehicle de solució sinestèsica, a l'hora de resoldre la arbitrarietat de la pròpia metàfora dins el nivell significatiu. I podem dir que és massa complex el fet de voler determinar la semblança de les arts entre si, almenys, però, sí que podem dir que a poc a poc augmenta la consciència en els estudis comparatius entre elles, arribant a la conclusió de que les metàfores significatives alleugeren el compromís de la identitat a l'hora de descriure objectes artístics que pertanyen a territoris ben diversos de l'art.

I ens cal posar de manifest, seguint el nus de la qüestió per valorar les fronteres d'anàlisi entre les distintes manifestacions artístiques, la sentència atribuïda a Simònides de Ceos a la seua *Poética*² sobre la identitat entre la literatura i la pintura: la pintura “és una poesia muda” i la poesia “és una pintura amb paraules”. Tot i que en aquesta apreciació la pintura en surt perjudicada, ja que la poesia en té la paraula i l'objecte, la pintura només l'objecte; i la paraula és el paradigma de la racionalitat. L'artista es presentat, ja, com un demiürg, perquè trasbalsa, o almenys ho intenta, les fronteres entre les distintes possibilitats de realització artística. Cosa que al Renaixement cobrarà enorme força i raó de ser creativa. Així Leonardo da Vinci contrastarà amb no menys eficàcia els postulats de Simònides, perquè pensa de major importància el sentit de la vista que no pas el de la parla: “(...)Si el poeta serveix als sentits mitjançant l'oïda, el pintor ho fa mitjançant l'ull, un sentit més elevat.”³

I arribats en aquest punt, podem dir que, si s'ho mirem bé, estem davant d'un problema de proximitat entre les arts, la literatura i la pintura, que podem minvar mitjança la mímesis comparativa que ens permeta la

² En YATES, Frances, *El arte de la memoria*, Ediciones Siruela, S.A., Madrid, 2005.

³ Com ens diu Leonardo Da Vinci : “(...)Si el poeta sirve a los sentidos mediante el oído, el pintor lo hace mediante el ojo, un sentido más elevado”. En Leonardo da Vinci, “*Treatise on Painting*”, vol. 1, traduït i anotat per A. Philip McMahon, Princeton University Press, 1956, pàg. 18

possible vinculació entre les distintes variants creatives. I ens podem recolzar en la demanda que fa Horaci per a assolir, cada cop més, el realisme existent entre el tema, o objecte manifestat per la proposta artística, i la pròpia realitat existent. I en aquest sentit, el de la realitat, o el de la representació de la realitat, el de l'existència o no de l'objecte artístic de cara a la correcta interpretació de l'obra d'art, Roman Jakobson ens comenta: “(...)la poesia pot ser gramatical, no gramatical o antigramatical, però mai no agramatical”⁴. El que hi ha de cert, però, és que tant la pintura com la literatura tenen, al seu si, una veritable aproximació mimètica a la realitat, encara que l'aproximació als continguts de la mateixa realitat és un tant feble.

I traslladant la reflexió cap a la possible fractura entre forma i contingut podem argumentar no obstant que existeix un vincle entre totes les arts, i que és comú per l'abast devers els recursos emprats per totes elles alhora, i aquest vincle és que totes les arts utilitzen l'evocació de les imatges per a manifestar-se. I com que utilitza imatges visuals, la poesia serà una pintura parlant, i serà un art imatgístic. Un altre matís que cap incorporar és la coparticipació que ambdues arts, la literària i la pictòrica, que en fan de l'efecte visual de la seua proposta, tot mostrant un potencial comú amb voluntat de mostrar un objecte referent de bellesa. A la fi les arts s'aproximen, l'una, la pintura, perquè és una clara representació de la realitat, mitjançant la posada en relleu l'objecte, l'altra, la literatura, perquè és també representació, quant a vida, de la pròpia realitat, encara que imaginada. Les arts s'aproximen, i s'agermanen a la fi, dons s'hi fan la transferència de qualitats que els són ben estranyes: la imatge per a la poesia i el moviment per a la pintura. I per tant no direm, com deia Horaci,

⁴ Com expresa Roman Jakobson: “(...)la poesía puede ser gramatical, no gramatical o antigramatical, pero nunca puede ser agramatical”. Citado en RENSSLAER, W. Lee. *Ut pictura poesis: la teoría humanística de la pintura*. Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1982, pàg. 83.

que la poesia és com la pintura, doncs ambdues arts no representen, certament, la mateixa realitat.

I retornant, per remarcar també les diferències entre les arts a l'hora de presentar l'objecte "poètic", farem l'esment sencer de la cita d'Horaci: "*La poesia és com la pintura; hi haurà una que et captivarà més i t'apropes, una altra si t'allunyes; aquesta ama la penombra; aquella, que no tem pas la penetrant mirada del qui la jutja, vol ser vista a plena llum; aquesta agradà una sola vegada; aquella, e cara que s'hi gire cap a ella deu vegades, agradarà (altres tantes)*"⁵. I ja hem posat de manifest les identitats, i les proximitats entre les arts, sobretot entre pintura i poesia, i la creença generalitzada al llarg de la història d'aquesta síntesi artística, o de llenguatges artístics, ara caldrà fer-ne altres consideracions. Per exemple les que fan referència a la possible i progressiva emancipació que la pintura ha fet de la literatura, ja des de mitjans de segle dinou, tot apartant-se de les consideracions i referents literaris, mitològics, etc., per asseure's en el fet pictòric per excel·lència, així com la literatura segueix un nou camí que l'allibera del seguiment explicatiu de l'objecte pictòric i deixa de ser utilitària. A pesar, però d'allò dit, ens cal reafirmar la negació que a la literatura hi haja alguna cosa més que seqüència espacial, doncs el que veritablement no hi haurà mai és objecte, solament matèria verbal fònica per a la representació d'una idea, que pot viure no obstant al si d'una imatge realment visual.

Ara bé, al voltant del que diem, i per a il·lustrar-ho, prendrem prestades les paraules de Jacques Derrida quan manifesta: "*La connivència*

⁵ Fem la transcripció de la cita d'Horaci: "*La poesía es como la pintura; habrá una que te cautivará más si te mantienes cerca, otra si te apartas algo lejos; ésta ama la penumbra; aquélla, que no teme la penetrante mirada del que la juzga, quiere ser vista a plena luz; ésta agradó una sola vez; aquélla, aunque se vuelva a ella diez veces, agradará (Otras tantas)*". HORACIO, "*Epístola a los Pisones*", 361-65, en Aristóteles y Horacio, *Artes Poéticas*, ed. Bilingüe de Aníbal González, Madrid, Taurus, 1987, pàg.141.

entre la pintura...i l'escriptura és constant"⁶. I dessota d'aquesta voluntat de recercar l'espai intermedi per als estudis d'ambdues manifestacions artístiques, hi ha una força gran per a reduir, en bona mesura, la possible acció intermèdia dels estudis teòrics, a la major importància que assoleix el signe lingüístic, o bé el text i l'art lingüístic en general, per damunt de l'art visual. I com es manifesta a les reflexions dutes a terme pel crític Donald Kuspit: *¿Per què serà que la història de l'art s'ha resistit, més que no l'estudi de les altres arts, no visuals, al nou interdisciplinarisme tan en evidència en la crítica literària?*⁷

A més a més exposarem, tot seguint la nostra reflexió, que és bastant evident que l'existència simètrica entre les arts visuals i les textuals no és cosa que es pugui mantenir amb facilitat, encara que és ben comuna la idea definitiva que les imatges, al llarg de la història de les arts, poden estar llegides com a textos. El professor García Berrio, tot parlant de l'especial matèria del discurs poètic, fins i tot per a anomenar o dirigir-se cap a l'àmbit artístic / pictòric, en un giravolt calculat i dinàmic, ens diu: *"La poesia, pot estar definida en la seua dimensió estrictament material-verbal com a pràctica sistemàtica de l'excepció lingüística"*,⁸ afegint un nou indicador que ens permet considerar allò que podria estar la malaltia del llenguatge, com a fons diferenciadora del propi llenguatge poètic de la resta d'usos socials de la pròpia llengua.

⁶ Almenys per a indicar un alt grau, encara, de proximitat entre literatura i pintura, només siga als estudis que s'hi realitzen: *"La connivència entre la pintura...y la escritura es constante"*. En DERRIDA, Jacques, "Différance", en *Speech and phenomena*, traducido por David B. Allison, Evanston, Northwestern University Press, 1973, pàg. 129-160.

⁷ I la pregunta que se'n fa D. Kuspit podria estar ben bé la nostra: *"¿Por qué será que la historia del arte se ha resistido, más que el estudio de las otras artes, no visuales, al nuevo interdisciplinarismo tan en evidencia en la crítica literaria?"*. KUSPIT, Donald, "The Quandry of Traditional Art History: Hermetic Stagnancy, Reluctant Openness and Other Signs of Resistance to the Linguistic Analysis of Visual Art". Treball presentat a una reunió de la Modern Language Association, Nova York, 1986, pàg. 1.

⁸ GARCÍA BERRIO, A. "Lingüística, literaridad/poeticidad", 1616. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, II, Madrid, 1979, pàgs.125-170; el concepte esmentat en pàgs. 142-145.

Així, podríem, també, indicar com els principis que constitueixen la pintura poden estar trasbalsats als ritmes textuais d'expressió i de lectura, més que no a necessitats de representació. I si diem açò, clar està és per a referir la sintonia que pot hi establir-se entre ambdues maneres de comunicació estètica. Si la literatura és fonamentalment polisèmica, així també el discurs pictòric pot arribar a reproduir el mateix sistema d'interpretació ultrapassant els límits que imperen a l'objecte i la seua necessitat de representació, encara que s'admet la realitat inherent a la pràctica visual més enllà de l'estil poètic d'anàlisi i configuració de la retòrica comunicativa.

I per a reforçar el nostre discurs al voltant dels creuaments estratègics entre paraules i imatges, seguirem les paraules del professor Romà de la Calle quan diu: *“Si la retòrica, posem per cas, acudia a la descripció i al comentari de les imatges com a justificada motivació de molts dels seus textos, també és cert que la producció de pintures, per la seua banda, mai no havia deixat, en aquest marc històric, de cercar i reprendre els seus temes i assumptes directament dels compartits bagatges literaris. Era aquest, doncs, un normalitzat i habitual viatge educatiu tant d'anada com de tornada: del text a la imatge i de les imatges als textos.”*⁹ D'aquesta manera, i com que el que veritablement remarca el professor De la Calle n'està vinculat als valors de la *Ekfrasis* com a real possibilitat analítica d'accés al coneixement últim d'allò que viu al voltant de les paraules, és a dir, de l'endins de les paraules, posarem de relleu, també, l'interès de l'anomenada pels grecs *Hypotiposis*, és adir la força del text per

⁹ Com ens comenta el professor Román de la Calle: *“Si la retórica, pongamos por caso, acudía a la descripción y al comentario de las imágenes como justificada motivación de muchos de sus textos, también es cierto que la producción de pinturas, por su parte, nunca había dejado, en este marco histórico, de buscar y recorrer sus temas y asuntos directamente de los compartidos bagajes literarios. Era éste, pues, un normalizado y habitual viaje educativo tanto de ida como de vuelta: del texto a la imagen y de las imágenes a los textos.”* CALLE, Román de la, “El espejo de la Ekfrasis. Más allá de la imagen. Más allá del texto.” Fundación César Manrique. Servicio de Publicaciones. Lanzarote, 2005. pàg. 11

a fer veure el veritable contingut del text. I remarcuem allò de “fer veure”, com si del camp de les imatges es tractés. Així i seguint novament el professor De la Calle remarcarem els trajectes, o procés de conformació de la imatge pictòrica:

Del Text a la Imatge

TEXT _____ HYPOTIPOSIS _____ IMATGE

TEXT _____ EKPHRASIS _____ IMATGE

De la Imatge al Text

(Procés crític-hermenèutic)¹⁰

I resta present encara fer les anàlisis de l’abast que la crítica, com un nou llenguatge que s’endinsa per les arrels del plantejament de la pròpia obra, pot ajudar a identificar la substància referencial de l’obra, tot compromentent-se al comentari que va més enllà dels aspectes formals o evidents de la proposta poètico-plàstica. I aleshores hem de dir, ja a les voreres estant de la identitat significativa de l’obra la precisió que el títol, en haver-lo, significa per a l’estudi de la semàntica de les obres plàstiques. Si no existeix, s’afegeix un nou valor críptic a la lectura directa de l’obra, dins l’abast de la seua formalitat, àdhuc. No figurant aleshores la possibilitat intermèdia entre autor i receptor de la mateixa. I tot açò dit al voltant de l’estratègia d’aproximació de la lectura intermèdia de les obres artístiques en general. I per a concloure amb l’estudi efectuat pel professor De la Calle ens cal, només, remarcar el que segueix, sempre en vinculació directa amb les estructures analítiques de les concepcions procedimentals: “Més ençà de la imatge (resta el text , en la ekfrasis) més enllà del text (resta la imatge, en la hipotiposis)”.¹¹

¹⁰ Ibídem, pàg. 15: “Del Texto a la imagen:(Texto.....Hipotiposis.....Imagen/ Texto.....Ekfrasis.....Imagen). De la imagen al texto: (Proceso crítico-hermenéutico)”.

¹¹ Ibídem, pàg. 40: “Más acá de la imagen está el texto, en la ekfrasis) más allá del texto (está la imagen, en la hipotiposis”.

Així doncs, per a arribar a la fi de les nostres consideracions sobre l'abast formal i proximitat de les anàlisi als camps literari i artístic, direm com ja als segles XIXé i XXé, tot i que a mitjans del segle XVIIIé ja hi era potser present, tenim una clara diferenciació de les òptiques d'estudi entre les arts, doncs ha quedat clara, encara les felices coincidències d'interès, la autonomia de les arts, com també la necessitat dels estudis diferenciats, a pesar del reconeixement de la comparativa com a eina eficaç d'anàlisi. I finalitzarem amb el següent paral·lelisme, perquè si als estudis literaris de caire lingüístic fem servir la : *inventio, dispositio i elocutio*, segons els tractats de Paolo Pino, serà la tripartició : *invención, diseño y colorido*, anys després de Ludovico Dolce la que farà fortuna al voltant del precís per a les anàlisis estètiques¹².



¹² Citado en PATER, Walter, *El Renacimiento. Estudios sobre arte y poesía*. Alba Editorial, S. L., Barcelona, 1999, pàg. 49.

1. 2 Uns apunts sobre la interdisciplinarietat com a recerca dels espais intermedis de creació experimental.

En aquest apartat del nostre treball, i de manera clarament preliminar, voldríem posar de manifest algunes referències a la labor artística interdisciplinària que s'acompleix a l'obra, objecte preferent del nostre estudi: *El Texto Poético*.

Així, caldrà significar la pràctica artística Dadaïsta com a punt clar de partença, on tot seguit s'hi podran emmarcar les accions creatives de caire internacional, inscrites, més tard, a l'esperit Fluxus. De tal manera que els dadaïstes, Tristan Tzara, Hans Arp, Richard Huelsenbeck, etc., entre d'altres, promouen una nova manera de concebre l'acció artística, tot basant-se en l'abandó de l'especificitat i caminant cap al conreu de l'esborrat de fronteres entre les distintes arts, fonamentalment dins l'àmbit poètic, com bé ens indica el professor Bartolomé Ferrando¹³. La paraula poètica contrària a l'estat de la qüestió; el text escrit amb formes gràfiques diversificades amb funció de partitura fonètica per a ésser interpretada; el gest poètic que assoleix una nova dimensió parateatral al camp de l'acció; el creixement d'una nova concepció de l'objecte refermat dins l'absurd constructiu i referencial que s'haurà d'esdevenir el ready-made duchampià; la pintura amb paraules i els distintes jocs visuals de la semiòtica poètica, etc., poden estar uns clars exemples de la pretensió interdisciplinària que camina cap un horitzó mestís, on les diverses possibilitats creatives s'hi creuen en la conformació d'un nou codi participat per moltes maneres del dir artístic.

I és en aquesta direcció que nosaltres volem apropar l'interès del nostre estudi, assolint el conreu artístic dut a terme pels artistes de

¹³ FERRANDO, Bartolomé, *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*. Universidad de Santiago de Compostela, 2000, pàg. 57.

l'anomenat esperit Fluxus: les pràctiques musicals de John Cage, les accions de Vostell i de Kaprow, el didactisme compromés de J. Beuys, l'art participatiu de Filliou, els materials (malestes fluxus) de Maciunas, etc., tot conformant un calidoscopi força divers que permet fer-se'n la idea prou clara al voltant de la diversitat com a punt àlgid de la generació estètica.

I si parem atenció als poemes i propostes que integren els volums del *Texto Poético* ens adonem de la plural manifestació de formes i continguts que els habiten. Així, ja des del primer número fins el novè (què és el darrer), trobem a les seues pàgines poemes visuals, poemes proposta d'acció, poemes musicals, objectuals, fonètics, semiòtics i espacials, etc., que d'alguna manera serveixen de mostra diversificada i d'abolició, en certa mesura, de les fronteres entre les disciplines poètiques.

Així, també les formes sota de les quals es presenten el conjunt de poemes que haurem d'estudiar al capítol reservat per a les anàlisis oportunes, són força diverses: fotografies, dibuixos, grafismes, quadres sinòtics, certa aparent discursivitat, paraules i lletres que són pauta d'una altra dimensió, i pauta que va més enllà de la matèria lingüística, etc., conformen tot un projecte comunicatiu que potser tinga, com dèiem, a l'esperit fluxus el seu antecedent més identificador, i en l'art conceptual el testimoni en l'ús de la matèria lingüística com a principal eina de construcció poètica; i fins i tot l'ús del llenguatge com a finalitat primera a l'hora de conformar la proposta artística, restant moltes vegades molt més lluny el propi treball de gestació artística; trobant-se dins el discórrer constructiu de l'obra la veritable dimensió del gaudi estètic, encara molt per damunt dels resultats físics que pugua aportar l'acabament de l'obra.

Ara bé, potser la pràctica interdisciplinària s'allunya dels àmbits de la significació poètica específica per assolir-ne una de nova, on conviuen les accions que hi convergeixen. Segurament la resposta estiga ben fàcil tot dient la realitat distinta que abasta la nova creació com a

resultant d'altres influxos que s'hi donen al seu si. És a dir, Des de la literatura es pot esdevenir, per l'acció que se'n proposa, un poema sonor, ja que la idea a què es refereix el propi text rau en la necessitat d'ultrapassar l'àmbit del sentit de la vista per a residir, ara, en el de l'oïda; després, clar està, de l'acció que s'ha de realitzar. I com a exemple podem significar el poema cinquanta-dosé que diu: *Propuesta sonora: coger este libro / y / arrojarlo lejos de si.*

I per a concloure aquest punt direm l'essencial manera d'entendre la interdisciplinarietat creativa com una pràctica que no només esborra les fronteres entre les diverses maneres d'operar des del punt de vista artístic, també val a dir com es vessen les particularitats de les arts, des de les unes a les altres per fer de la innovació i del nou discurs creatiu una forma constant d'abordatge poètic: la paraula vessa dins l'espai temporal de l'acció, el moviment rau al si d'una proposta conceptual escrita, la imatge sobresurt l'espai de les paraules i tria un nou codi emergent. Sembla tot alhora un gran trasbalsament d'informació dins l'abrigall de la nova forma poètica.

Tot plegat, a la fi, tractarem d'observar-ho i de posar en valor al capítol que en farem d'anàlisi dels poemes que conformen el *Texto Poético*.

II. La Poesia Experimental

Per començar les nostres consideracions i, també, aproximacions al voltant d'allò que s'entén com a Poesia Experimental, caldrà significar l'abast que l'experimentació té dins l'àmbit de la creativitat. En altres paraules, ens serà força útil i interessant valorar el concepte d'allò que coneixem com a experimentació a l'entorn poètic, tot considerant com a lògica l'experimentació dins el món de la poesia, qualsevol que siga la seua forma de manifestació externa.

En primer terme direm, com més endavant matisarem, que es tracta d'un metallenguatge on la recerca constant potser siga una premissa de partença. Un metallenguatge que ens aproxima a una realitat combinatòria de molt diversos elements en síntesi acurada, doncs una de les principals realitats que podrem arribar a comprovar és la superposició estètica o interregne interdisciplinari constant als nous usos poètics. Pel que fa a les disciplines artístiques emprades caldrà dir que, la veu poètica, la música, la pintura, la tridimensionalitat, el cinema, el vídeo, l'accionisme, i fins i tot la dansa, poden convergir en un sol espai poètic.

Segonament podem veure com la temàtica utilitzada per l'experimentació, al llarg del temps, no divergeix massa dels assumptes tractats per la poètica tradicional. Així, no obstant, la crítica de la realitat, el compromís cívic, l'anàlisi polític, el combat social, amb l'humor i la ironia, resten força presents als àmbits poètics de l'experimentació. Però també la reflexió aprofundida sobre el fet de l'escriptura és una constant poètica a la pràctica de l'escriptura experimental.

I en tercer lloc, pel que fa a un dels objectius, pensem, que pretén el treball d'experimentació, és la recerca de la novetat com a un valor essencial, i, fins i tot, consubstancial al mateix fet creatiu. La novetat, la vocació de sorprendre el receptor amb propostes agosarades, es manifesta

de forma permanent a bona part de les obres que pertanyen a aquesta sensibilitat renovadora del cànon poètic, resseguint en bona mesura allò que significà el treball de l'Avantguarda creativa, i també Fluxus, dins el conreu poètic.

A més a més, ara manifestem que, sota la denominació de Poesia Experimental s'han agrupat al llarg del temps tota una sèrie de diferents, i allunyades, manifestacions del conreu artístic i ens agradaria al nostre treball, encara que només fos al pòrtic que ara ens ocupa, aproximar-nos a l'abast que ha suposat l'experimentació poètica. O dit d'una altra manera, voldríem assajar el coneixement d'allò que suposa l'experimentació poètica, també els principals recursos emprats per a la seua producció, i, darrerament, la utilització de les diferents funcions lingüístiques, pròpies fonamentalment del camp del llenguatge, per a dur a terme la pròpia estratègia de comunicació, diguem-ne, estètica. I per a realitzar aquesta voluntat manifestada acudirem a veus autoritzades que ens permeten reflexionar sobre diversos aspectes de l'experimentació dins l'àmbit poètic. Així, una raonable i interessant definició d'allò que és la poesia experimental la trobem a les paraules del poeta, crític i estudiós uruguaià Clemente Padín quan diu: *“S'entén per Poesia Experimental tota recerca expressiva o projecte semiològic radical d'investigació i invenció d'escriptura, ja siga verbal, gràfica, fònica, cinètica, hologràfica, computacional, etc., en les seus múltiples possibilitats de transmissió, sobretot a través de codis alternatius, quant a la varietat del seu consum o recepció. En aquest sentit, tota poesia és experimental per se doncs no es podria concebre una poesia que no alterés, en qualsevol sentit, els codis de la llengua”*.¹⁴ Ara, tot resseguint la nostra aproximació i fent valer les

¹⁴ Segons Clemente Padín: *“Se entiende por Poesia Experimental toda búsqueda expresiva o proyecto semiológico radical de investigación e invención de escritura, ya sea verbal, gráfica, fónica, cinética, holográfica, computacional, et., en sus múltiples posibilidades de transmisión, sobre todo a través de códigos alternativos, cuanto a la variedad de su consumo o recepción. En este sentido, toda poesía es experimental per se pues no se podría concebir una poesía que no alterase, en cualquier sentido, los*

paraules del lingüista i crític Jean Cohen (1978) al voltant d'allò que distingeix el llenguatge poètic de la resta de llenguatges més o menys instrumentals citarem: “(...)la poesia apareix com totalment negativa, com una forma de patologia del llenguatge. Però, aquesta primera fase implica una segona, aquesta vegada positiva. La poesia no destrueix el llenguatge ordinari sinó per a construir-lo en un plànol superior. A la desestructuració operada per la figura succeeix la reestructuració d'un altre ordre)”. El que podem apreciar com a suport definitori d'allò elemental, però, és que la poesia experimental recerca la seua substància formal, els seus mètodes d'expressió, més enllà que ho fa la poesia, diguem-ne, convencional¹⁵. Podríem citar també, si ens mirem les referències que en fa el crític Montes de Oca al voltant de que la poesia experimental se n'ocupa d'un ampli repertori d'assumptes, tots ells pròxims als objectius de narrar la vida quotidiana, tot fent funcionar, bé és cert, els sentits, fonamentalment el de la vista, sense rebutjar qualsevol altra possibilitat d'aproximació i de reconeixement del valor d'allò poètic inscrit al voltant del món immediat, el que segueix: “(...)allò visible no és més que el conjunt d'imatges que l'ull crea a l'esguard. La realitat es fa visible al ser percebuda. I una vegada atrapada és ben possible que no puga renunciar mai més a la forma d'existència que aquell qui ha reparat en ella”¹⁶.

códigos de la lengua”. PADÍN, Clemente *Brief Presentation of Uruguayan Experimental Poetry* (1993), en disponibilidad Web <http://vorticeargentina.com.ar/escritos/la> identidad de la poesia experimental 28/10/2004.

¹⁵ En aquest sentit El pensament determinant de Jean-Clarence Lambert: “(...) ampliar, ver ilimitar el campo del lenguaje.” LAMBERT, Jean-Clarence *Las Tesis por una Poesía Abierta*, en disponibilidad Web http://www.epm.net.co/VIIfestival_poesia/html/onlineschool/tesis.html 28/10/2004.

¹⁶ Tal com afirma Carlos Montes de Oca: “Lo visible no es más que el conjunto de imágenes que el ojo crea al mirar. La realidad se hace visible al ser percibida. Y una vez atrapada es muy posible que no pueda renunciar nunca más a la forma de existencia que aquel que ha reparado en ella.” MONTES DE OCA, Carlos *Un artista que odia el arte* Agencia Periodística Cultural Gran Valparaíso, en disponibilidad Web <http://www.granvalparaiso.cl/Agencia%20Cultural/norteamericano.htm> 28/07/04.

Cal dir, també, i a manera de referència prèvia, que a la poesia experimental convergeixen un gran nombre de possibilitats artístiques o, més ben dit, de llenguatges artístics, així la música, la pintura, l'escultura, el teatre, etc., tots ells treballen, al si de la proposta poètica, d'una manera imbricada i fins i tot cohesionada. La qual cosa fa que, a la fi, el poema experimental estiga la suma de totes les possibilitats que hi resideixen al seu si, la variació singular de lectures que poden arribar a produir-se a l'endins de la proposta i la convivència harmònica de les distintes maneres d'operar els elements constitutius. Fent referència ara de les opinions, o comentaris, dutes a terme pel poeta, editor, crític i erudit Fernando Millán citarem: “(...)la Poesia Concreta, amb la seua presa de consciència de l'espai gràfic; el poema objecte, la comunicació d'idees (ideograma) a través dels objectes (sobretot els manufacturats pels diversos desenvolupaments del principi collage), des de les apropiacions als papiers que ha treballat en la concreció i materialització de les idees, les sensacions i àdhuc els sentiments, ha estat un procés que ha contribuït a mostrar i potenciar el pensament visual...”¹⁷.

I seguint la nostra reflexió al voltant de l'experimentació dins l'àmbit d'allò poètic esmentarem la importància que per a aquesta experimentació, i pensem que per a la de qualsevol àmbit que ens mirem, té la recerca de la novetat, d'allò nou, comunicativa. I més encara si ens adonem que a la base fonamental del seu exercici hi ha l'abandó exclusiu de la paraula, tot abocant-se al creuament, o mestissatge, dels llenguatges artístics. A aquest respecte comenta l'assagista Raydel Araoz: “(...)la

¹⁷ Atenent la referència de Fernando Millán, sens dubte un dels principals teòrics, i poeta experimental, del panorama espanyol actual: “(...)la Poesía Concreta, con su toma de conciencia del espacio gráfico; el poema objeto, la comunicación de ideas (ideograma) a través de los objetos (sobre todo los manufacturados por los distintos desarrollos del principio collage, desde las apropiaciones a los papiers que ha trabajado en la concreción y materialización de las ideas, las sensaciones e incluso los sentimientos, ha sido un proceso que ha contribido a mostrar y potenciar el pensamiento visual”. MILLÁN, Fernando *Abstracción y materialización como proceso*, Poesía Experimental y Arte conceptual en España, en disponibilidad Web <http://www.escaner.cl/escaner50/millan.html> 23/07/04

*definició, ocasionada pel moviment del poema entre les fronteres (comte, assaig, pintura, disseny), construeix un llenguatge polidiscursiu o transgenèric”.*¹⁸ La novetat, així doncs, en la poesia, suporta, no sols els canvis d’estratègia comunicativa amb la cruïlla de llenguatges que pertanyen a diversos àmbits creatius, també incorpora un nou interès des del punt de vista del significant, i citem ara el professor , poeta i assagista Bartolomé Ferrando quan refereix: *“Arquitecturas. Nusos afónicos. Poesía de la insignificancia ampliada, engrandida, que no mostrava el que a simple vista passava de puntetes en el riu del temps. Poesía que encenia el blanc del paper (...)Les paraules s’han posat a parlar amb un altre llenguatge, teixint els seus cossos amb notes musicals, a fi d’accedir lliurement per una travessia al territori dins del qual havien nascut, encadenades al discurs verbal.*¹⁹

I potser tot açò siga degut a la capacitat i força del llenguatge poètic per a renovar les seues estructures de significació a partir del canvi, també, de les pròpies funcions i utilitats . Hi sobresurt la funció poètica del llenguatge: la capacitat per a generar bellesa a partir de camins encara no solcats pel poeta. Roman Jakobson, formalista rus, ens parla de les sis funcions del llenguatge com una extensió de les distintes possibilitat d’accedir a les variables significatives del llenguatge poètic: fàtica, conativa, metalingüística, expressiva (característica del valor subjectiu de la creació poètica), referencial, i la poètica. Les funcions distintives signifiquen, en bona mesura, la gran capacitat de transformació del

¹⁸ Comenta Raydel Araoz: *“(…)la defüición, ocasionada por el movimiento del poema entre las fronteras (cuento, ensayo, pintura, diseño), construye un lenguaje polidiscursivo o transgenérico”* ARAOZ, Raydel *Apuntes sobre la poesía experimental de los noventa, en Disponibilidad Web* http://www.miradas.eictv.co.cu/content_anteriores.php?id_articulo=16&numero=4, 06/07/04.

¹⁹ Tal com afirma Bartolomé Ferrando: *“Arquitecturas. Nudos afónicos.Poesía de la insignificancia ampliada, agrandada, que no mostraba lo que a simple vista pasaba de puntillas por el río del tiempo. Poesía que encendía el blanco del papel (...) Las palabras se han puesto a hablar otro lenguaje, tejiendo sus cuerpos con notas musicales, con el fin de acceder libremente por una travesía al territorio dentro del cual habían nacido, encadenadas al discurso verbal”* FERRANDO, Bartolomé *De la pluralidad coherente de la Poesía Visual en España”, en Disponibilidad Web:* <http://perso.wanadoo.es/felixmp/07/07/04>.

llenguatge poètic, i l'acomodació a les noves necessitats comunicatives que en cada ocasió hi procura el creatiu.²⁰

En relació amb les funcions del llenguatge es podria assajar una definició d'allò que significa el llenguatge poètic, encara que açò resultaria, però, un tant arriscat, precisament per l'abast distintiu de cadascuna de les funcions, i dels matisos que cadascuna d'elles incorpora al coneixement i al comportament del llenguatge, en aquest cas poètic. No obstant i això en farem una aproximació lleu a les funcions esmentades, tot comprovant en quina mesura afecten el llenguatge creatiu. Així, la funció fàtica ens apercip, els receptors del missatge poètic, de la nostra presència en relació a la pròpia obra mitjançant el seguici de la lectura o bé de l'esguard, encara que açò siga a nivell individual. En la funció conativa el poeta, l'artista, ens afecta directament, ens crida l'atenció sobre l'obra a partir de recursos creatius de provocació, tot fent-nos partícips de l'obra en qüestió. En la funció metalingüística el poeta, l'artista, utilitza el llenguatge per a referir-se'n, segurament, a qüestions que des del llenguatge participen elements diversos de la creativitat en l'obra, com per exemple trobem a l'anomenada Poesia Concreta, sobre la qual ja en parlarem més endavant al nostre treball. I com ja hem referit línies amunt d'aquest apartat, la funció expressiva manifesta, representa, la subjectivitat de l'autor respecte de l'obra doncs presenta la visió creativa des del punt de vista subjectiu de l'autor. Ara, respecte de la funció referencial podem dir que, d'alguna manera, manifesta la visió objectiva de la realitat manifestada per l'autor, doncs ens participa, els receptors, d'aspectes vinculats a la realitat formalment objectiva. Darrerament direm que a la funció poètica l'autor recerca els camins de la bellesa per a dur a terme la seua comunicació artística.

²⁰ Jakobson, Roman "Linguistics and Poetics". *Language Literature*. Ed Krystyna Pomorska. Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1987, pàgs. 62-94.

No obstant allò esmentat, i llegint el treball sobre el veritable significat del formalisme rus del professor Antonio García Berrio, haurem de mirar com no sempre s'ha entès l'abast del llenguatge poètic com alguna cosa distintiva quant a l'aparença externa, respecte de les utilitats diferents que se li atorguen, sinó més bé com a alguna cosa profundament distinta el llenguatge de la comunicació normal: *“Els formalistes, seguint en açò les instàncies de les poètiques contemporànies, rebutgen la concepció clàssica de la llengua poètica com sermo ornatus, sol adjectivament, doncs, distint de la llengua de comunicació, del llenguatge en la seua dimensió pràctica. Per a ells no es tracta d'un problema adjectival, sinó substancial. Són dues entitats distintes, en la seua estructura i funcions, regides per mecàniques diferents i adreçades a finalitats absolutament contrastades.”*²¹

Tornant, però, al nostre tema, el de mirar-se possibles aproximacions a una definició del que significa la poètica experimental, citarem ara la que ens aporta el poeta, crític i estudiós de l'experimentació Xavier Canals que vincula la poesia visual (experimental) al fet mateix de l'escriptura amb certes reminiscències pictòriques: *“La poesia visual és, al meu parer, el metallenguatge poètic de l'escriptura que es mou a l'entorn de l'ideogramàtic.”*²²

Breument, per acabar aquest petit pòrtic sobre algunes significacions al voltant de la poesia experimental, citarem el comentari que en fa el poeta Fernando Millán sobre les combinacions que es donen al si de l'anomenada experimentació poètica: *“En aqueix destriament, la poesia visual*

²¹ GARCÍA BERRIO, Antonio *Significado actual del formalismo ruso*, Editorial Planeta. Barcelona, 1973. pag. 111. *“Los formalista, siguiendo en esto las instancias de las poéticas contemporáneas, rechazan la concepción clásica de la lengua poética como sermo ornatus, sólo adjectivamente, pues, distinto de la lengua de comunicación, del lenguaje en su dimensión práctica. Para ellos no se trata de un problema adjectival, sino sustancial. Son dos entidades distintas, en su estructura y en sus funciones, regidas por mecánicas diferentes y tendentes a fines absolutamente contrastados.”*

²² CANALS, Xavier *“No caduca. Una història de la poesia visual catalana”* Introducció al catàleg Poesia Visual Catalana. Centre d'Art Santa Mònica, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1999., pàg. 8. *“La poesía visual es, según mi criterio, el metalenguaje poético de la escritura que se mueve alrededor del ideogramático”*

realitzada a Espanya als últims trenta anys apareix com una producció que uneix allò cultural, estètic i ideològic, en una síntesi específica del pensament visual de la modernitat. I que, encara que ja haja abastat l'estatus d'un gènere, segueix mantenint un alt grau d'innovació i renovació al seu si. Un grau de radicalisme suficient per a seguir estant en l'avantguarda també al segle XXI."²³

2.1 Al voltant dels noms de la Poesia Experimental.

Arribar a una definició de Poesia Experimental comunament acceptada és tasca força difícil, com hem vist, no sols per la complexitat de l'abast del que significa allò experimental, sinó per la diversitat de manifestacions que, sota el concepte d'experimental, viuen al si d'aquesta accepció. No obstant i això farem una aproximació per tal d'aclarir de quina qüestió parlem en dir Poesia Experimental, tot i estant una matèria que intenta incorporar, per damunt de qualsevol altra consideració, la novetat, dins de la seua més ampla accepció.²⁴

El que no podem negar és l'evidència d'estar davant d'una realitat creativa que incorpora la voluntat de renovació del cànon poètic, i per tant resulta òbvia la necessitat d'aproximar un nou concepte identificador que

²³ MILLAN, Fernando "Poesía Visual: Maximalismo" Article introductor al catàleg de l'exposició La Palabra Immaginada. Compendio de Poesía Visual española. Ayuntamiento de Don Benito, 1999. pàg. 14 "En ese deslinde, la poesía visual realizada en España en los últimos treinta años aparece como una producción que auna lo cultural, lo estético y lo ideológico, en una síntesis específica del pensamiento visual de la modernidad. Y que, aunque ya haya alcanzado el status de un género, sigue conservando un alto grado de innovación y renovación en su seno. Un grado de radicalidad suficiente para seguir estando en vanguardia también en el siglo XXI."

²⁴ Segons el comentari de César Reglero: "La experimentación artística de principios del S.XX no tenía como bandera la producción del arte tradicional, sino la renovación constante del arte(...)El arte va transformándose con el tiempo por elevación siendo cada vez más analítico, llegando a cuestionar la idea de la forma hasta el punto de poder prescindir de esta como elemento figurativo. El arte se dirige directamente a la inteligencia, a los sentidos o a l espíritu(...)e l arte del S.XX reconocimiento individual del creador." REGLERO, Cesar, "Poesía Visual o la dificultad de las definiciones. Nuevo concepto de arte" En disponibilidad Web <http://perso.wanadoo.es/felixmp/>, 09/06/04.

facilite la comprensió del que significa aquesta labor d'experimentació. Ara bé, la nova realitat que emergeix xifra en bona mesura la seua particularitat en el mestissatge dels gèneres artístics, i en la seua especial convivència, on s'incorpora de manera decidida la visualitat i donant com a producte creatiu la fusió de disciplines artístiques que assoleixen, almenys, una diferent condició poètica.²⁵

Seguint la nostra reflexió al voltant de les característiques que marquen aquesta creativitat poètica podem dir, que allò que prima és, precisament, l'experimentació, la voluntat de la recerca constant d'uns nous codis de comunicació per a l'activitat poètica, que li permeten anar més enllà d'allò aconseguit, amb els metres tradicionals, fins aleshores, pensem.²⁶

I ara direm, com ens refereix també el professor, poeta i assagista Bartolomé Ferrando, que ens en podem trobar amb la percepció de que allunyades de l'experimentació i del risc poètic viuen formes, potser, caduques del dir poètic. O dit d'una altra manera, quan hi ha desgast en la comunicació poètica apareix l'experimentació²⁷.

Un altre punt a considerar, a més a més, és el que fa referència al moment de pertinença de l'experimentació poètica i haurem de dir que no es tracta, aquesta, d'una pràctica estètica inventada en el segle XIX, ni en les

²⁵ Fernando Millán ens fa aquesta aportació: *"La Poesía Visual es hoy por hoy un nuevo género literario-artístico, en el qual lo que más llama la atención es su carácter mixto, mezclado o mestizo. Es decir, la utilización imprescindible de las ideas y la plasticidad como un conjunto, como un todo en el cual cada una de las partes asume una nueva significación."* MILLAN, Fernando, "Una Poesía global" En Disponibilidad Web <http://www.merzmail.net/poesiaglobal.htm> 28/10/2004.

²⁶ Fernando Millán, en un altre apartat del treball abans esmentat ens comenta: *"Sin experimentación, la creatividad se transforma en educación i clichés, que limitan y condicionan la experiencia estética"*. MILLAN, Fernando, Op. Cit. En Disponibilidad Web <http://www.merzmail.net/poesiaglobal.htm> 28/10/2004.

²⁷ Atenent allò que exposa Bartolomé Ferrando sobre el valor d'allò visual en el terreny de l'experimentació: *"Cuando las cosas, revestidas de habla, han enmudecido de repente y ya no dicen, abandonándose al discurso abierto y móvil de los ojos nos encontramos, siempre con sorpresa, con la poesía visual."* FERRANDO, Bartolomé *"De la pluralidad coherente de la Poesía Visual en España"*, en Disponibilidad Web, <http://perso.wanadoo.es/felixmp/>, 07/07/04.

primeres avantguardes del segle XX. Com ja analitzarem més endavant, en altra part del nostre treball, l'experimentació poètica potser haja de remuntar-se als temps de l'antiguitat clàssica, perquè ja en aquest moment es poden trobar manifestacions que avancen un cert matís d'innovació, com bé seria l'exemple de Simies de Rodes en els seus poemes cal·ligramàtics. Cal veure, així doncs, també ara, la manera com actua la poesia experimental (visual com a accepció més reconeguda i que veurem abastament tot seguit), i segurament trobarem una intenció major, per part de l'autor, cap a allò perceptiu, per damunt de l'àmbit conceptual.²⁸

Ara bé, recapitulant aquest apartat del nostre estudi, pensem que un veritable problema que troba la nova manera de dir la poesia té a veure amb la incorporació (o rebuig) definitiva de la nova sensibilitat creativa (experimental) dins el concepte més ampli que significa l'escriptura, i ens plauria posar de manifest algunes aportacions que, en aquest sentit, han ajudat per tal d'arribar al reconeixement de la realitat poètica - experimental.

I si de noms hem de parlar, pel que fa referència a les denominacions que en diferents moments ha rebut la poètica experimental, en direm, com diu Emmet Williams, que l'experimentació poètica té molt a veure amb allò concret, amb la poesia concreta: *“La poesia concreta és allò que fan els poetes concrets”*, tot guardant proximitat entre el poeta i el seu producte artístic. I també entenem ací la relació que estableix Jean Cohen entre la poesia, les coses poètiques, i el llenguatge, tot atribuint-li a aquest el veritable valor d'identificació poètica; és el llenguatge qui fa que les coses esdevinguin poètiques: *“Una vegada més, el llenguatge remet a les coses*

²⁸ En aquest sentit Laura López Fernández afirma : *“En un poema tradicional el lector descubre el significado primero y después recibe una emoción estética. Esta inversión del orden de significación privilegiando la percepción directa antes que la conceptualización es uno de los efectos buscados y explorados por muchos poetas visuales y experimentales.”* LÓPEZ FERNÁNDEZ, Laura, *“Un acercamiento a la poesía Visual en España”* (Julio Campal i Fernando Millán), en Disponibilidad Web http://www.ucm.es/info/especulo/numero_18/campal_m.html , 15/06/04.

i, fora de la seua musicalitat pròpia, els límits de la qual hem indicat, aquell res posseeix que no li haja estat prestat per les coses. Hem de dir que les coses no són poètiques sinó en potència i que és el llenguatge a qui correspon convertir l'esmentada potència en acte." Ara comentem l'apreciació que li mereix a Dick Higgins el veritable abast de la poesia experimental, tot fent esment de les zones intermèdies on s'ubiquen les propostes poètiques visuals, o aquelles de fonètiques: "(...)crea una zona artística inèdita on ubica les noves formes poètiques: la intermèdia, és a dir, allò intermedium entre la pintura i la literatura, el poema visual, i allò intermedium entre la música i la literatura, el poema fònic". També en una direcció de semblant a la de Higgins, Pierre Garnier diu al voltant de la síntesi que es produeix entre la literatura i la pintura a la poesia visual: "*La poesia visual no és més que l'aliança entre la poesia i la pintura. La poesia descansa ací en estat pur, alliberant la poesia i el seu mitjà, el llenguatge, de la seua limitant funció de representació de la realitat per a ser, ella mateixa, part d'eixa realitat*". I ja per a concloure aquest apartat del nostre treball hem de referir les paraules del poeta i estudiós Clemente Padín al voltant de la veritable importància de la novetat dins del món poètic experimental: "*Allò experimental es refereix a la conscient manipulació dels signes lingüístics, el que no sempre genera nova informació (...) per a que allò experimental es concretitze deu generar productes nous no coneguts fins a aqueix moment*".²⁹

²⁹ Segons Jean Cohen: "Una vez más, el lenguaje remite a las cosas, y fuera de su musicalidad propia, cuyos límites hemos indicado, aquel nada posee que no le haya sido prestado por las cosas. Hemos de decir que las cosas no son poéticas sino en potencia i que es el lenguaje a quien corresponde convertir la referida potencia en acto." COHEN, Jean, "Estructura del lenguaje poético", Ed. Gredos, Madrid 1974, pàg. 38.

Tal com afirma Emmet Williams: "La poesía concreta es lo que hacen los poetas concretos" EMMET, Williams, "An Anthology of concrete poetry, (New Cork: Something Else Press, 1967).

Dick Higgins assegura : "(...)crea una zona inèdita donde se ubican las nuevas formas poéticas: la intermedia, es decir, lo intermedium entre la pintura y la literatura, el poema visual, i lo intermedium entre la música y la literatura, el poema fónico". HIGGINS, Dick, *Pattern Poetry, Guide to an Unknown Literature*, Albany: State University of New York Press, 1987.

2.2 Els tipus de poesia experimental

En bona mesura, tota classificació, o bé aproximació, per aclarir els extrems de la anàlisi, en aquest cas, del comportament poètic, significa una possible reducció de l'òptica amb la qual es mirem les coses: tant de l'obra com de l'artista ³⁰. No obstant i això, tractarem de dur a terme el nostre treball, la nostra recerca, amb la voluntat d'esguardar les diferents manifestacions que en el camp de l'experimentació poètica s'han conreat de manera més o menys continuada.

Caldrà dir, però, que la visualitat forma part d'una majoria de les formes anomenades experimentals, i àdhuc existeix una certa imprecisió a l'hora de denominar la poesia experimental, confrontant-se, aquest terme, amb el de visual. I ara aquestes que, de manera versemblant, també afegeixen a la seua proposta poètica la imatge - la visualitat -, amb un tot de referències estètiques dins l'àmbit d'ús de la plàstica: la *Performance* (poema acció), el Poema Objectual (tridimensionalitat escultòrica), el Poema Procés (dins de la concepció cinètica de l'escriptura), la *Ciberpoesia* (utilització del recurs cibernètic per a capturar imatge poètiques, amb un lligam clar de l'escriptura), etc.

Ara bé, tota aquesta realitat poètica, bastida, com hem dit abans, per la imatge, presenta unes clares referències, i voluntat, de significar-se com escriptura, però no solament escriptura. Així, el que ens cal és endinsar-nos

Com bé diu Pierre Garnier : « *La poesía visual no es más que la alianza entre la poesía y la pintura. La poesía descansa aquí en estado puro, liberando la poesía y su medio, el lenguaje, de su limitante función de representación de la realidad para ser, ella misma, parte de esa realidad* ». GARNIER, Pierre, Revista "Les Letres", *Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique*. Gener, 1963

Com posa de manifest Clemente Padín: "Lo experimental se refiere a la consciente manipulación de los signos lingüísticos, lo que no siempre genera nueva información(...)Para que lo experimental se concrete debe generar productos nuevos no conocidos hasta ese momento". PADÍN, Clemente. En Disponibilidad Web "La identidad de la Poesía Experimental", <http://vorticeargentina.com.ar/escritos.28/10/2004>.

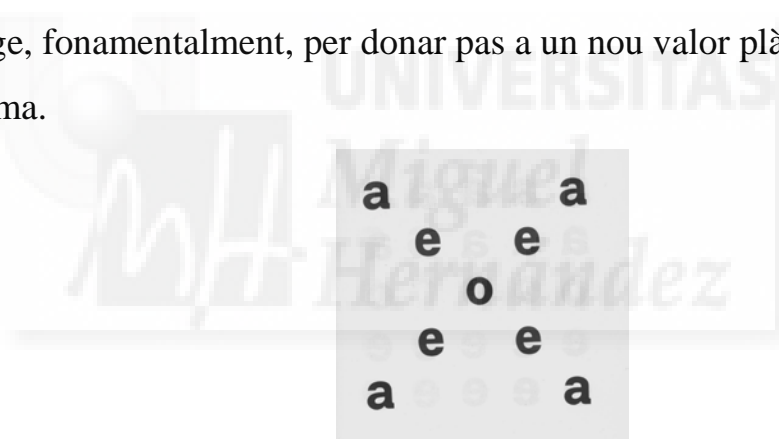
³⁰ BOUSOÑO, Carlos. "La poesía de Vicente Aleixandre". Ed. Gredos, S.A., Madrid, 1968, pàg. 25: "El artista no debe ser olvidado al estudiar su estilo. Y no debe serlo porque, hablando con todo rigor, la figura del artista nos ayuda de forma esencial a la comprensión de la obra por él realizada."

pels camins de les propostes diversificades arreu, i aclarir els perfils que presenten les propostes multidisciplinars.³¹

I haurem de seguir les anàlisis efectuades per l'estudiós de la Poesia Experimental Rafael de Cózar³², damunt de tot quan valora i ens aproxima les diferents maneres amb què els poetes han acarat el fet poètic experimental. La indústria que ha facilitat la diversitat poètica dintre l'alè general de l'experimentació. Així:

Lletrisme.

Apareix aquesta nova concepció poètica a Romania, de la mà d'Isidore Isou pels voltants de 1942, tot fent referència a la dimensió plàstica de la lletra alliberada del seu valor fonètic, o com a signe del llenguatge, fonamentalment, per donar pas a un nou valor plàstic, tot partint de la forma.



Guillem Viladot: Poema de "L'Alfabet" *Poesia Completa II*,(1964-1983)

Columna S.A. Barcelona 1991, pàg. 29

Poesia Concreta.

Resseguint les aportacions dutes a terme pel professor i poeta Bartolomé Ferrando al seu estudi "*La mirada móvil*", assenyalarem el

³¹ MOLAS Joaquim i BOU, Enric, "*La crisi de la paraula*", Edicions 62, Barcelona 2003, pàgs. 49-50. Hi ha una referència al treball efectuat per Meter Mayer (1983), i on s'incorpora l'aproximació efectuada per ell al voltant de la interrelació de la literatura amb les arts plàstiques. A saber: Escriptura emmarcada, Escriptura que té una forma (sòlides, esquematitzades, lletres deformades, lletres desordenades) i escriptura combinada amb imatges.

³² COZAR, Rafael, "*Poesía e imagen. Formas difíciles de ingenio literario*", El Carro de la nieve, Sevilla 1991.

punt de partença d'aquesta especialització poètica el 1951 de la mà d'Oyvind Fahlstrom i de l'italià Carlo Belloli, tot i que un any després el grup brasiler Noigandres va estar qui va utilitzar el terme "concret" per a determinar aquesta forma de pràctica artística.³³ I direm que aquesta poesia concreta es significa perquè ara la paraula guanya la llibertat des del conjunt de la frase, mitjançant l'emancipació del seu rigor significatiu. Hi ha, però, també, el joc combinatori de les paraules que, tot amagant el seu veritable significat, empenyen un de nou amb les estructures modulades que abasten nous límits interpretatius. Resta present, també, el trencament de la sintaxi pròpia del llenguatge a favor d'una sintaxi molt més pròxima de les imatges.³⁴ Aquesta manifestació sorgida a principi dels anys cinquanta és, en bona mesura, la dinamitzadora del nous corrents experimentals arreu d'Europa.



J. M. Junoy, "Art Poètica", 1917. *Poemes & Caligrames*. ,Barcelona, 1920

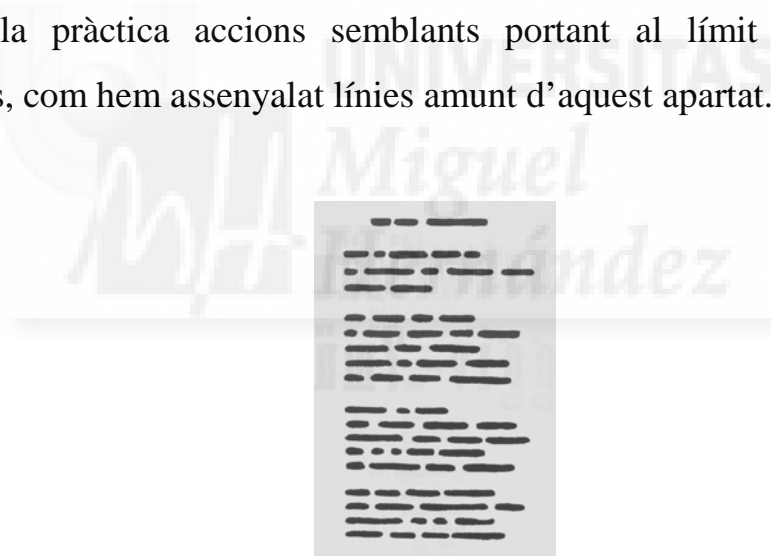
Poesia Fonètica.

El punt de partida d'aquesta forma poètica, la fonètica, el podem trobar en Paul Scheerbat el 1897 quan publicà "*Kikakoku ekoralaps*" al seu llibre "*Ich liebe dich*", però va estar Man Ray, amb el seu "*Lautgedicht*" qui dugué fins les darreres conseqüències el factor negatiu del dadaisme

³³ FERRANDO, Bartolomé, "*La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*" Universidad de Santiago de Compostela. Servicio de Publicaciones. Santiago de Compostela, 2000.

³⁴ Segons Clemente Padín: "*En la poesía concreta hay una valoración del espacio gráfico como agente estructural*" PADÍN, Clemente, "*La poesía experimental latinoamericana*". Información y Producciones s.l. Colección Ensayo, Madrid 2000, pàg. 89

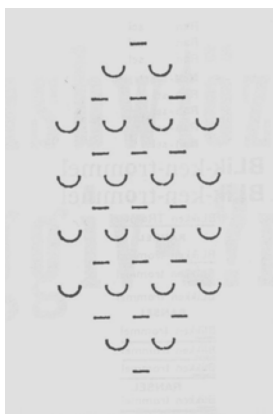
poètic, amb ocultació de paraules, sons i fonemes mitjançant l'ús de la taca. En aquest cas, en aquesta modalitat de poesia experimental, veiem com l'autor prescindeix de la significació, tot donant-li preponderància a la matèria fònica del poema. El significat resta molt allunyat dels interessos del poeta, no obstant i això, la poesia experimental també pot ser representada. També la lògica del temps i de l'espai intervenen al poema fonètic; un discurs temporal enquadrat a l'espai sonor que es manifesta al llarg de la representació fonètica del poema. Les lletres i el volum de la proposta en el seu conjunt, s'emancipen i lluiten per obrir-se camí al bell mig de la proposta.³⁵ El poema fonètic troba, també, als seus orígens, una proximitat evident amb l'anul·lació de la paraula, i fins i tot de la lletra, per deixar pas, ara, a l'abolició mitjançant l'esborronament. Així, Man Ray durà a la pràctica accions semblants portant al límit les pràctiques dadaistes, com hem assenyalat línies amunt d'aquest apartat.³⁶



Man Ray: "Poema fonètic", 1924

³⁵ Com ens comenta Raoul Asuman: « *El poema es una acción de asociaciones respiratorias y auditivas, inseparablemente ligadas al transcurso del tiempo. El poema fonético divide el tiempo espacio en valor de nombres pre-lógicos que orientan el sentido óptico por el poder de notación de las letras escritas. Cada uno de los valores de un poema se manifiesta por sí mismo y obtiene un valor sonoro según se trate de letras, sonidos, amontonamiento de vocales-consonantes para una declamación más alta o más baja* ». AUSMAN, Raoul, " *Courier Dadá* ", París. Le terrain Vague, 1958, pàg. 59.

³⁶ Ens aproxima Bartolomé Ferrando: " *Si el recorrido futurista se caracterizó por la aproximación fonema-sonido y por la formación de estructuras novedosas basadas en la articulación inusual de signos fonéticos, el carácter negativo dadaísta indujo también a una recombinación, pero partiendo de un lenguaje degradado, en el que el ruido entró en mayor medida a formar parte de la composición poética.* ". FERRANDO, Bartolomé. " *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia* ". *Op.cit.*, pàg. 65.



Christian Morgenstern: "Fisches nachtgesang", 1905

Poesia Semiòtica.

Podem dir que la denominació de Poesia Semiòtica deriva d'una ciència, la Semiòtica. Així, ja Saussure, un dels fundadors de l'estructuralisme, s'endinsà pels terrenys de l'experimentació lingüística per a posar de manifest la importància del signe lingüístic. Signe com a associació entre la imatge acústica (*signifiant*) i un concepte (*significat*). Entre ambdós s'estableix, també, una relació arbitrària, la qual estarà, darrerament, en funció de la voluntat comunicativa. Tot açò, i amb caràcter pòstum, va estar publicat al seu *Cours de linguistique générale* el 1916.

Entre el signe i el símbol podem establir una relació d'integració i, també, de diferenciació. Encara que signe i símbol s'apropen al veritable objectiu d'alcançar un convenient significat per facilitar-ne l'oportuna via comunicativa. Altra cosa serà, però, la retòrica.

Podem, però, estudiar i analitzar el significat fora de la seua relació amb els significats. Una mena de *neosemanticisme* dins el significat general, o dit d'una altra manera, la possibilitat que tenim de distingir el valor de la significació del valor que arriben a tenir els fonemes des d'un punt de vista només plàstic, com una espècie de pintura del llenguatge, i que per tant assoleixen significació clarament distintiva d'aquella. Així, podríem establir, si més no, la no existència de límits veritables entre la pintura i la poesia, perquè el significat actua com un component arbitrari

dins del context, tot comportant-se com una veritable pintura de lletres. I si en buidem el contingut, i si llavors les paraules deixen de significar per la seua naturalesa matèrica i formal, ens trobarem amb el lliurament del significat a favor de la forma com a qüestió principal de l'abordatge icònic no significatiu.

Podem trobar-nos així amb una realitat poètica on la distància entre significant i significat, perquè el significat ja no marca el quefer del poeta, aproxima la poesia cap a uns altres territoris artístics, com ara la pintura, o la pintura de les paraules. Poesia i pintura com a llenguatges que s'aproximen integrant-se a la mateixa substància informativa. Poesia i pintura com a un llenguatge que pretén ser vàlid per tot arreu, i que guanya per tant la possibilitat d'assolir un abast més ampli, o més universal, perquè ja no ens cal el significat per a capir l'experiència del sentit de les coses. El poema visual, sígnic, pot arribar a objectivar el missatge per l'harmonia de formes i aparences, però no pel seu contingut significatiu.



Antonio Gómez: "Invasión", 1997

Poesia Objectual.

La poesia objectual s'inscriu dins l'activitat artística de la descontextualització dels objectes, amb la voluntat de generar un realitat poètica sorprenent, i abasta un relleu important dins els treball que laboren al voltant de la pràctica interdisciplinària. Els orígens d'aquesta poesia els trobem en el poeta i artista Marcel Duchamp que amb la seua "Fontana" inicia un camí que serà seguit per nombrosos autors, tot incorporant la sorpresa com a element fonamental del propi llenguatge creatiu. Tot seguit direm que el poema objecte es construeix a partir de la utilització, en bona

mesura, de materials trobats a la vida quotidiana, i que la senzillesa de les eines emprades per a la construcció d'aquest nou poema, esdevé matèria primera del discurs poètic realitzat ara. Com també, i de manera clara, direm que hi ha molt d'escultòric, de vocació tridimensional, al poema objectual, aportant la transferència d'aquest món creatiu a la simplicitat del *ready-made* surrealista.³⁷



Bartolomé Ferrando: "Música afilada", 1996



J. Brossa. "Travessia", 1988

També allò insòlit, com hem comentat, és fonament del poema objecte i l'arquitectura objectual s'insereix al si d'una complicitat recercada per l'autor, amb el receptor de la proposta, quasi de manera constant.

³⁷ Segons Raydel Araoz: "Esta manifestación originària del surrealisme rompe con la visibilidad del plano, otorgándole carácter tridimensional. El poeta se arma de objetos y con estilos construye un poema donde en ocasiones los objetos son inscritos en un texto escrito, donde la palabra o el dibujo tomando del pensamiento abstracto al objeto se abre en una gama de significaciones". ARAOZ, Raydel, en Disponibilidad Web "Apuntes sobre la poesía experimental de los noventa". http://www.miradas.eictv.co.cu/content_anteriores.php?id_articulo=16&numero=4, 06/07/04, pàg. 4



M. Duchamp: "Rueda de bicicleta" (Ready-made), 1913

La proposta poètica: el poema com a proposta, o com a projecte.

Cal assenyalar que en aquest tipus de poesia-proposta el que es posa, veritablement, de manifest, és la possibilitat de generar un discurs poètic sense la necessitat d'arrodonir la proposta amb la visualització de la mateixa. Així doncs, només la idea, la il·lusió d'ésser possible la plasmació poètica, guanyen l'espai de la poesia. Ja el conceptualisme, amb autors com Duchamp, Brecht o Maciunas, també Fluxus, trasllada a l'essència l'autèntica dimensió de l'obra, per damunt, àdhuc, de la necessitat de realització d'aquesta.³⁸ Fins i tot, les propostes poètiques tenen certa proximitat amb els guions d'una acció poètica, ja que estimulen la imaginació de l'espectador – lector per tal de guanyar la seua complicitat a l'hora de dur endavant l'obra, potser al marge de la idea de l'autor; hi intervé, en molts casos, la dificultat de destriar el darrer sentit de la proposta.³⁹

³⁸ Com bé diu Javier Darías: " Pienso que el conceptualismo es el mayor estado de pureza al cual se puede acceder desde una posición minimalista(aunque sea en esencia totalmente ajena a ella). Para investigar sus orígenes tendríamos, como en tantas otras ocasiones, que remontarnos a Marcel Duchamp y a sus ready-made. Pero en la música es Fluxus quien cubre un mayor espectro de experiencias(...)lo verdaderamente importante será focalizar todo el interés de la obra en la esencia de la propia propuesta, independientemente de sus posibilidades de materialización". DARIAS, Javier, "Una carta a David Tudor.", Musicinco, S.A. Madrid, 1992. pàgs. 99-101

³⁹ Ja ens assegura en aquesta direcció que apuntem Felix Morales Prado: " (...)el poema propuesta podría verse como el guión para poner en marcha un poema acción, si bien no siempre resulta realizable como tal. Hay poemas propuesta pensados para desarrollarse solamente en la imaginación del lector" MORALES PRADO, Félix, "Poesía Experimental española –Antología-". Clásicos Marenostum, Madrid, 2004, pàg. 15

Podríem dir també que les propostes poètiques poden estar una mena d'invitació per que el lector hi intervinga a l'acció poètica, tot passant a constituir-se en una espècie d'actor de la proposta; i com a conseqüència lògica passariem d'una poesia del llegir a una poesia del fer, com ja veurem una mica més endavant a la nostra anàlisi del *Texto Poético*, motiu central, per una altra banda, del nostre estudi o reflexió.

dispóngase una cantidad suficiente (1) de útiles de escritura (2) de manera que, fuera del alcance de la vista, pueda tomarse cualquiera de ellos al azar.

sitúese una lámina de papel en blanco, de manera que, fuera del alcance de la vista, permita la realización de cualquier tipo de trazo sobre la misma.

colóquese el texto de *A LETTER FOR DAVID TUDOR*, de j. hidalgo, de manera que sea lo único que quede al alcance de la vista.

tomando al azar uno de los útiles (2), dibújese sobre la lámina de papel, siempre fuera del alcance de la vista, un trazo que se corresponda (3) con uno de los trazos de la primera letra del texto de la carta.

colóquese de nuevo el útil (2) en su lugar de procedencia.

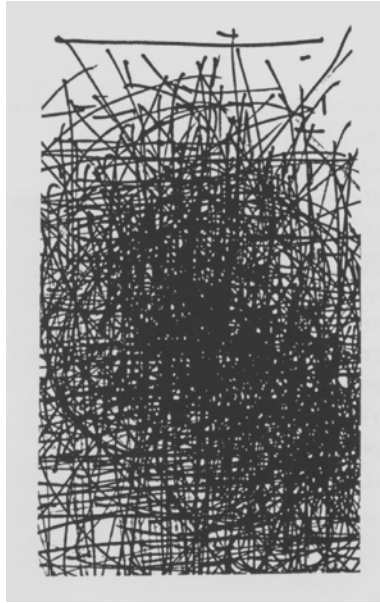
repetiendo la anterior operación las veces que sea necesario, se dibujarán todos y cada uno de los trazos componentes de todas y cada una de las letras del texto en cuestión.

el resultado obtenido es una manifestación artística automática personal, única e irrepetible; libre de cualquier tipo de condicionamiento estético, que puede ser remitido a david tudor si se considera oportuno.

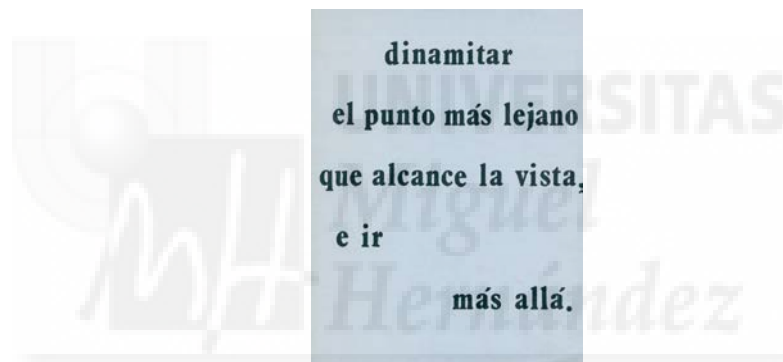
(1) en función de la variedad de tramas y colores que se desee obtener.
(2) lápices de colores, rotuladores, o cualquier otro tipo de utensilio de escritura, dibujo o rotulación.
(3) en nuestra imaginación.

A picture for David Tudor (nº 28)
Propuesta de **J. Botella**

J.Botella: "A Picture for David Tudor, 1992



J.Botella. (*Versió plàstica de l'autor*)1992



“Poema-proposta”. *Texto Poético*, 1979

La poesia acció.

Aquest tipus de manifestació artística, que pretén convertir qualsevol acte de la vida quotidiana en acció poètica, està molt pròxim al situacionisme, moviment artístic - polític fundat el 1957 per Guy Debord, antic membre del lletrisme d'Isidore Isou. Direm també que a l'endins dels seus principis de funcionament està la negació de la societat alienant, tot inspirant-se en dadaistes i surrealistes. I ens cal esmentar que el poema acció consisteix a desenvolupar una acció, espontània o no, a la qual se li suposa un impacte poètic sobre la realitat.



B.Ferrando: "Quemar la voz" Performance, Polonia 1990

Les noves tecnologies: la ciberpoesia i la videopoesia.

Cal assenyalar, en aquest moment, l'avanç enorme que ha significat per a l' experimentació, també per a la poesia, la utilització de les noves tecnologies. Així, el cinema, el vídeo, la publicitat en moviment, els videoclips, etc., han influït en la poètica actual, i fins i tot trobem, ja en Fluxus, uns mecanismes suficientment avançats que suposen, també, un nucli de treball per a la nova concepció poètica.

Des de l'any 1965 en què la firma Sony llançà al mercat el "Portapak", vídeo portàtil semiprofessional, no ha parat de créixer la invasió del mercat pels nous instruments tecnològics, i que d'una manera o d'altra han motivat, encara que per ben distintes raons, els creatius. Així els ha hagut interessats per motius purament professional (enginyers, electrònics, realitzadors de cinema, etc.), els ha hagut interessats per motius de difusió de la pròpia obra (artistes vinculats al teatre, la dansa, el cinema, etc.) i, darrerament, els ha hagut força interessats per motius de trasllat de la realitat socio-política amb tractaments ben allunyats del rebut pels mitjans purament comercials.

I d'entre els artistes que treballen els nous aspectes creatius a partir de la tècnica, o bé utilitzant la tècnica com a recurs creatiu, assenyalarem el cas d'Andy Warhol, amb el seu "*John Giorno en Sleep*", 1963; (filmació en 16 mm, en blanc i negre, muda, 6 hores), on tracta de fer una animació d'allò inanimat, com és l'estat de latència al somni. També Nam June Paik freqüenta la tecnologia per a dur endavant el seu treball creatiu en la recerca d'un llenguatge que li fos pròxim i propi, tot i que un factor determinant de la seua dedicació va estar el seu coneixement de l'àmbit electrònic i de la producció d'imatges electròniques a cura del pintor Karl Otto Götz. Altres artistes, com ara Kubota, Marie Jo Lafontaine, Marcel Odenbach, Fabrizio Plessi, Bruce Nauman, etc., realitzen una obra important dins el territori de les noves tecnologies. Així els materials televisius, l'obra d'escultors i d'altres pintors abstractes ho determinen suficientment, il·luminaran de fantasia el seu procés creatiu.

En una altra direcció, l'aparell cibernètic augmenta les possibilitats quant a la forma, color i vitalitat plàstica el treball productiu dins l'àmbit poètic. La poesia visiva alcança una nova dimensió, i els objectes poètics són, a més a més, una varietat de la funció plàstica-expressiva.

Convé destacar ara les renovades perspectives que s'articulen al voltant de l'aparell tecnològic i de l'ordinador, com ho demostren les cada vegada més abundants mostres nacionals i internacionals d'art intervingut per la tecnologia, i creixen les possibilitats d'una renovada manifestació poètica. Fins i tot, darrerament, direm que naixen d'altres recursos a l'entorn de l'holopoesia, que consisteix a fer hologrames de caire poètic, amb un segell marcadament artístic i creatiu.

Tot seguit, a tall d'exemple, i per a finalitzar aquest apartat del nostre estudi, mostrarem les imatges d'algunes clàssiques manifestacions del quefer artístic en aquestos camps assenyalats:



Andy Warhol: "*John Giorno en Sleep*", 1963. Filmació en 16 mm, en blanc i negre, muda, 6 hores.



Ed Emshwiller "*Sunstone*", 1979. Cinta de vídeo en color amb so, 3 minuts



Nam June Paik: (*Global Groove*), 1973, Cinta de vídeo en color amb so, 28 minuts.

2.3 Antecedents. A manera de protohistòria de la Poesia Experimental.

Als orígens de la Poesia Experimental trobem no poques manifestacions que al llarg de la història han anat fent fortuna per molt diverses consideracions. Però mai no podem considerar que l'experimentació poètica ha estat el veritable punt de partença de la conjunció entre text i imatge. Així, tot un allau de manifestacions, de diversa procedència i abast, han intervingut de manera directa en l'evolució d'una nova manera d'interpretar el treball poètic.

El terme "experimental", que ha estat, des de vell antuvi, relacionat amb la poètica desenvolupada a partir de 1900, amb l'aparició de les primeres avantguardes, beu de les fonts que des de l'antiguitat relacionen la interacció del text i de la imatge. L'experimentació significa, també, la superació dels cànons establerts, i, per tant, l'abordatge d'una renovada metodologia creativa a l'hora d'elaborar el poema. El poema cobra una dimensió plàstica, estètica, i s'inclou en el món de les arts visuals amb els codis ja marcats per a aquest tipus de manifestacions artístiques⁴⁰.

Hi ha, podríem dir-ne, una literatura paral·lela a l'oficial. Una nova anàlisi del fet poètic que arrodoneix la visió singular del món poètic més "extravagant". La conjunció del dir i del fer amb l'estranyesa de l'enfilall de nous versos que conviuen amb les imatges preterides⁴¹.

També s'ha de posar de manifest que l'experimentació està en la pròpia base de la generació poètica. En cada moment de la història de la poesia els autors han intervingut el llenguatge per a generar un nou discurs amb el qual distingir les seues composicions. El llenguatge ha estat una eina fonamental de canvis i d'assumpció de la personalitat de l'autor, perquè el

⁴⁰ CARBONERO Y SOL, León María. *Esfuerzos del ingenio literario*, Madrid, Sucs. De Rivadeneyra, 1980.

⁴¹TORRE, Guillermo de, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1974, 3 vols.

codi desgastat de la literatura oculta la veritable essència del pensament. La bellesa suposa, també, la novetat; la nova veu poètica. Així, no hi ha període artístic, des del punt de vista poètic, que no gènere un nou comportament del llenguatge. Seguint ara, però, les opinions de Fernando R. de la Flor, com ell apunta:⁴² “ *La poesia experimental en la seua primera època moderna s’hi troba vinculada a l’aparició de noves maneres de disposició textual, d’estratègies parcials d’una originalitat “posada en pàgina”. Es tracta, en tots els casos, d’una potenciació del domini visual que marque encara amb més precisió el pas que es dona d’una cultura oral a una altra preferentment impresa. L’Homo tipographicus explora les possibilitats que li ofereix la impremta de tipus mòbils, i la poesia s’interne aviat per un camp diagramàtic que li permet operar amb una dimensió geomètrica –ella també simbòlica- que, com veurem, solament li estava fins aleshores permesa a alguns llenguatges formals. La noció d’espai de la poesia relleva en les preocupacions generals a aquella altra del temps de la mateixa, mentre que l’experiència del llegir es fon a la del veure. O dit d’una altra manera, s’experimenten mètodes d’aproximació operatòria entre la lletra i la icona.*”

S’adonem, així doncs, que ja no és solament la veu poètica qui marca l’esforç comunicatiu, altrament la pàgina, l’espai de la pàgina, la “geometria” de la pàgina, cobra especial importància a l’hora d’establir el codi comunicatiu. Passem d’una poesia només verbal a una poesia verbo-

⁴² Tal com afirma Fernando R. de la Flor: “*La poesía experimental en su primera época moderna se encuentra vinculada a la aparición de nuevas maneras de disposición textual, de estrategias parciales de una originalidad puesta en página, se trata, en todos los casos, de una potenciación del dominio visual que marque todavía con más precisión el paso que se da de una cultura oral a otra preferentemente impresa. El Homo Tipographicus explora las posibilidades que le ofrece la imprenta de tipos móviles, i la poesía se interna con frecuencia por un campo diagramático que le permite operar con una dimensión geométrica –ella también simbólica- que, como veremos, solamente les estaba hasta entonces permitida a algunos lenguajes formales. La noción de espacio de la poesía releva en las preocupaciones generales a aquella otra del tiempo de la misma, mientras que la experiencia del leer se funde con la del ver. O dicho de otra manera, se experimentan métodos de aproximación operatoria entre la letra i el icono.*” DE LA FLOR, Fernando R. *Metamétrica: La experiencia de los límites en la poesía de la Edad Moderna*. Ínsula 603-604, Madrid, 1997, pàgs .5 a 7.

visiva, que transmet noves realitats, encara que només siga un joc d'artifici de voluntat diferenciadora.

I ara, a manera de resum, tractarem de fer una aproximació a les formes heretades del món clàssic per tal de conèixer quins han estat els antecedents que han promogut l'ús d'un cert sincretisme entre veu i imatge, a l'hora de construir els poemes anomenats "visuals": potser llegir dibuixos o bé mirar textos.⁴³ Es tracta de descobrir quina ha estat la voluntat de l'autor a l'hora de xifrar el seu missatge, i que nosaltres l'haurem de resoldre amb un intent d'inscriure's al si de la mateixa proposta. Un món alterat entre el text i la imatge que té la seua versemblança al conjunt del tot plegat. Fem el canvi de la discursivitat cantada, o recitada, per la "senzilla" lectura d'un conjunt de dos formes que conviuen⁴⁴. I ambdues formes són part de la connotació del llenguatge poètic, front a la denotació pròpia de la prosa, perquè marquen la seua essència en el suggeriment que en fan a l'hora de la descodificació del seu significat.

Les relacions entre escriptura i imatge han estat, des de sempre, un element constant. Ja des del món oriental (els criptogrames xinesos, i els bismala àrabs), la pràctica en la utilització de l'escriptura com a element decoratiu significa una qualitat que ultrapassa la necessitat comunicativa, i que va molt més enllà dels significats per rendir-se davant els significants; el llenguatge de les icones com a referent de bellesa. També a Egipte la pertinent combinació de dibuix i de signes arrodoneix el discurs d'una manera cabal, tot substanciant la darrera significació.

No obstant i això ens haurem de dedicar, ara i ací, per no endinsar-nos per camins massa extensos, en l'abast de la "primitiva" poesia visual

⁴³MOLAS, Joaquim, i BOU, Enric, "*La crisi de la paraula, Antologia de la Poesia Visual*", Edicions 62, S.A., Barcelona, 2003. pàgs. 25-43

⁴⁴ ADLER, J. i ERNST, U., "*Text als figur. Visuelle poesie von der Antike bis zur Moderne*", Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 1987.

(experimental) dins l'àmbit occidental, pel que fa a la veritable herència rebuda pels poetes de l'anomenada modernitat⁴⁵.

La integració dins el text literari d'imatges no ha estat una cosa únicament deguda a l'experimentació, doncs en tenim notícies, ja, des del segle IV a. de C⁴⁶. I la qüestió continua essent efectiva, tot passant per l'antiguitat, l'Edat Mitjana, el Renaixement, els segles XVIII i XIX fins arribar a la nostra època, la qual definirem amb un major abastament. Diu al respecte Carles Miralles: *“S’inicia amb força, la relació entre l’escriptura del poema i el lloc on aquesta té lloc, el paper. Les paraules, conduïdes per un ritme acomodaticí i sofisticat, dibuixen ara diverses formes, tot relacionant-se amb el significat total: els significants dibuixen ingènuament –gràficament- la realitat significada; els poemes de Simmies descriuen un ou o una destal i són, al mateix temps, sobre el paper eixes coses. Es produeix ara l’antecedent més antic dels cal·ligrames, carmina figurata, poemes escrits on el significat com a dibuix i el significat com a significat coincideixen.”*⁴⁷

Així, en tenim a la mà, més o menys de forma acordada, les circumstàncies que arrodoneixen una especial manera de donar-li curs a la poesia. Una forma nova d'experimentació que rebrà els noms de: Technopaegnia, carmina figurata, calligrammes, tavole parolibere, Figurengedicht, Bildgedicht, etc.⁴⁸ Els poetes escriuen poemes i els

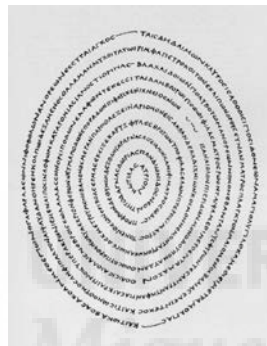
⁴⁵ COZAR, Rafael de, “Introducción, Carlos Edmundo de Ory: *Metanoia*”, Càtedra, Madrid, 1978, pàgs. 19-94.

⁴⁶ COZAR, Rafael de, “*Poesía e imagen. Formas difíciles de ingenio literario*, Sevilla, El carro de la Nieve, 1991.

⁴⁷ Tal com afirma Carles Miralles: “*Se inicia con fuerza la relación entre la escritura del poema i el lugar donde ésta tiene lugar, el papiro. Las palabras, conducidas por un ritmo acomodaticio y sofisticado, dibujan ahora diversas formas, relacionándose con el significado total: los significantes dibujan ingenuamente –gráficamente- la realidad significada; los poemas de Simias describen un huevo o un hacha y son, al mismo tiempo, sobre el papel esas cosas. Se produce ahora el antecedente más antiguo de los caligramas, carmina figurata, poemas escritos donde el significante como dibujo y el significado coinciden*”. MIRALLES, Carles, *El helenismo*. Barcelona: Montesinos, 1981, pàg. 83

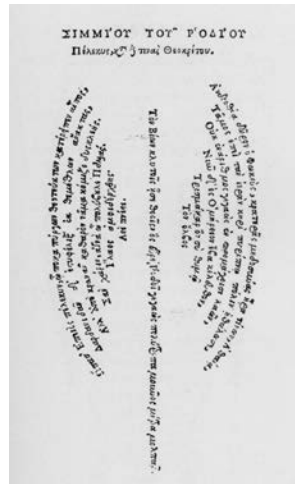
⁴⁸ MOLAS, Joaquim i BOU, Enric, Op.cit. pàg. 28.

il·lustren, tot conformant una imatge que repeteix el significat de la paraula emprada. Una realitat de concomitàncies simbòliques per a aventurar-se per camins força desconeguts, encara, fins aleshores. Simmies de Rodes, Teòcrit, Dossiades, etc., fan el conreu del cal·ligrama, on les formes fan la referència de l'objecte amb una clara representació gràfica del mateix: l'ou, les ales, l'altar, les destrals, etc., són formes molt reconegudes i que han arribat fins a nosaltres en diverses antologies que recullen aquesta manifestació poètica. Veurem els següents exemples:

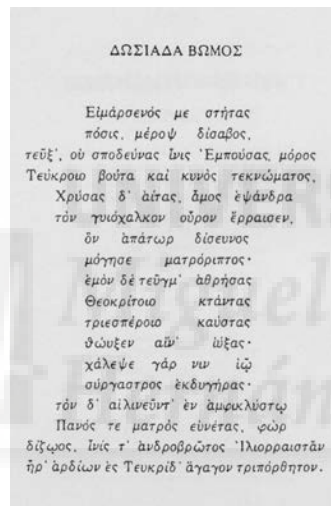


Simmies de Rodes: "Ou". Segle IV a. De C.

A l'Ou de Simmies, inscrit a la imatge anterior, podem veure, o bé llegir, com una mare rossinyol conta que ha perdut un poema en forma de ou i que Hermes, el missatger dels déus, l'ha recollit sota la seua ala i l'ha enviat als hòmens.

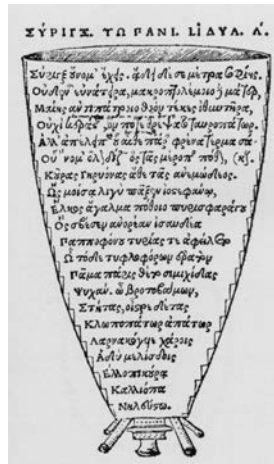


Símmies de Rodes: “Destral”. Segle IV a. De C.



Dosíades de Creta: “Altar de les muses”. Inicis del segle III a. De C.

A la imatge anterior de Dosiades, que representa un altar, aquest altar és qui conta, de forma un tant enigmàtica qui va ser aquell qui el construí.



Teòcrit: "Syrinx". Siracusa, c. 300-260

Ara, en aquesta imatge que acabem de veure, i que representa una xeringa amb inscripcions gregues al se si, contemplem un poema que fa referència a Pan, déu que feia sonar aquest instrument, semblant a la flauta andina.

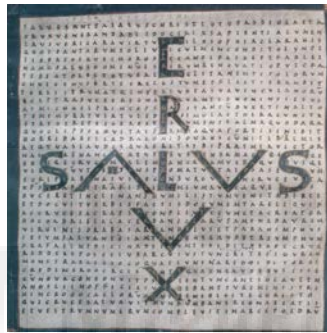
A l'època llatina, i a imitació, com ja hem dit abans, de les formes gregues, naixen els anomenats *carmina figurata* que realitzen els cal·ligrames d'igual manera, tot identificant l'objecte descrit amb els versos que els descriuen. Els més reconeguts són els de Porfiri (segle IV d. De C.) del qual mostrem a la imatge que segueix un exemple del seu quefer poètic – cal·ligramàtic, representat per un altar (l'Ara Pythia) amb les inscripcions poètiques corresponents:



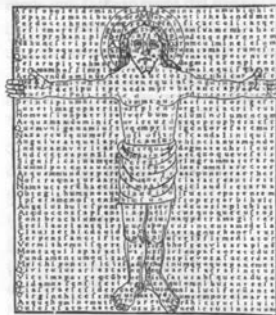
Porfiri: Ara Pythia

A l'edat mitjana hi ha també, però, encara que molt minvats, exemples del conreu de la poesia visual. Així i tot les formes són força

heretades de la tradició grega i llatina, amb algunes lleus originalitats. Els anomenats *carmina cancellata* –poemes que estan tancats per una línia que els envolta a manera de clausura- són incorporacions que esdevenen certament versemblants. Els exemples més significatius estan a la mà de Venanci Fortunat (c. 540-600), que escrigué un poema en forma de creu. Com podem veure a la imatge que segueix, aquesta de Ràban Maur, s’hi mostra la forma d’una creu, duta a terme per una inscripció que fa referència a que la veritable salvació està a la creu; cosa que el seu autor efectuà després, al període carolingi (780-856):



Ràban Maur (Magúncia, 780): “*De laudibus sanctae crucis*”.



Ràban Maur: “*De laudibus sanctae crucis*”

I veiem, ara, també de Ràban Maur, una imatge que presenta, de forma molt més acurada, la figura del Crist en forma de creu, amb un fons, difícilment perceptible, de lletres que configuren un escrit.

A la imatge que segueix podem veure un poema de Venanci Fortunat anomenat *Carmen*, és a dir, poema en llatí, on podem contemplar

simbologia cristiana i, també, tota una sèrie d'inscripcions al·lusives a la representació de Crist.



Venanci Fortunat: "Carmen"

Al segle X trobem, així mateix, poemes, que fent referència a qüestions de caire religiós, s'inscriuen al si de la pràctica visual, com ara els treballs del monjo Vigilán. I d'altres composicions pertanyents al món àrab o hebreu són de tarannà laberíntic i cal·ligramàtic basades en els textos de la religió⁴⁹.



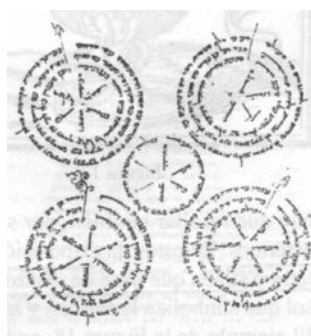
Vigilán: *Salbator is mater María*

En aquest poema del monjo Vigilán podem veure les fulles de palma de forma explícita, i amb les quals el poeta no fa una altra cosa més que simbolitzar la resurrecció de Crist.

⁴⁹ MORALES Prado, Felix, "Poesía experimental española (1963-2004), Antología"- Ediciones Mare Nostrum, Madrid 2004, pàgs. 7-36.



Imatge anònima de la cultura hebrea



Abulafia, *Micrografies*

Convé destacar, ara, com en aquestes Micrografies d'Abulafia, mostrades a la imatge anterior, composicions cal·ligramàtiques i laberíntiques de la cultura musulmana, hi ha la presència de la religió; composicions basades en el sentit sagrat i misteriós de l'escriptura on es reproduïxen textos anteriors a la Bíblia.

Quan arribem a aquest bon punt, cal remarcar els efectes que aquesta “nova poètica” guanya amb el conreu de l'herència rebuda del món clàssic pels autors renaixentistes. La recuperació dels *technopaegnia*, i dels *carmina figurata* serà força interessant, com també ho serà el nou brollar dels altars, àmfores, destrals, etc., com a mostra evident del gust per aquestes formes de fer la poesia. I anem a concretar, i a manera d'exemple, algunes composicions, que a l'ombra dels influxos rebuts, guanyen posició entre els poetes de l'època. El professor i erudit Víctor Infantes estableix una possible classificació d'aquestes composicions, que identifiquen les

originalitats que se segueixen pels poetes d'aleshores, amb la voluntat de renovació de les maneres poètiques i que tot seguit anem a esmentar⁵⁰:

L'acròstic, d'ampli conreu al llarg de la història de la literatura, significa un exercici d'habilitat (inicial, medial, final doble, especular, compost, etc.), per tal de dur a terme una espècie de joc lúdic, on l'eficàcia del poema resta, en moltes ocasions, una mica amagada, essent el propi artifici el veritable protagonista del treball poètic.

L'anagrama i el **monograma**, té grans possibilitat combinatòries, tot destacant el rerafons religiós, polític, etc., i el factor sorpresa intervé de forma preponderant.

Poemes polilingües, on hi ha la coexistència de dues o més llengües al si del poema.

El **Centó**, composicions que inclouen un gran nombre de fragments vinguts d'altres autors. Al barroc en tenim gran mostra d'aquesta forma literària, encara que de no molt valor estètic.

Les composicions **concordants**, tant en prosa com en vers, i que seran, en bona mesura, un joc on els autors mesuren la seua capacitat i atreviment. Recurs emprat, abastament al món del teatre.

Els **disbarats poètics**, que assoleixen un cert prestigi al seu moment per la capacitat del no sentit poètic.

Els **emblemes, divises, empreses**, etc., són d'una gran perfecció formal, i d'una complexitat extraordinària, encara que no sumen els seus esforços per fer coincidir, en una sola proposta plàstica i poètica, un resultat que agermane la voluntat primera creativa.

El **enigmes**, molt lligats a la literatura de tots els temps, estan vinculats, fonamentalment, al món màgic i religiós, i els continguts deriven cap a l'esoterisme i el ludisme.

⁵⁰ INFANTES DE MIGUEL, Víctor, *La poesía experimental antes de la poesía experimental*, en "Encuentro con la Poesía Visual", AA.VV, Editorial Euskal Bidea, Santander, 1981, pàgs. 99 - 109

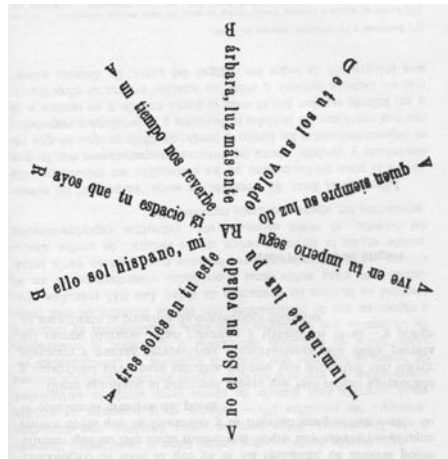
Els **jeroglífics**, que segons Morales Prado “(...) *tenen certa relació amb els poemes semiòtics de l’actual poesia experimental*”.⁵¹

Altra cosa són les **composicions figurades**, els **pentaoròstics figurats** i els **laberints** que segons el professor Infantes: “(...) *poden estar considerats com una autèntica protohistòria de la poesia visual; de fet les avantguardes europees recolliran en un principi l’herència grega del cal·ligràma(...) la seua vigència assegura no sols la cara especular d’allò “experimental” front a allò estèticament imposat per l’ús, sinó la permissió històrica del seu desenvolupament com a fenomen paral·lel admès per tots els corrents literaris*”.⁵² Altres formes certament recurrents estaran les poesies **lletrejades** (basades en una enorme repetició de la al·literació), les **paranomàsiques** (les quals recorren a l’ús de paraules, pròximes en el text, que tenen forma semblant però significats diferenciats), les **monosil·làbiques** (construïdes a partir de paraules d’una sola síl·laba), etc., que són experiments que abocaran en un manierisme de les pròpies composicions retòriques.

Totes aquestes formes que hem enunciat, no amb una anàlisi esgotada, ha volgut ser el reflex de la voluntat dels diferents autors, al llarg dels temps, d’incorporar, tot arrossegant la informació rebuda o el coneixement que en tenien del passat remot, una poètica amb caires renovellats i distints, sense renunciar a les maneres de dir i de fer clàssiques de la pròpia poesia. I tot seguit mostrarem algunes curiositats de les esmentades amb anterioritat:

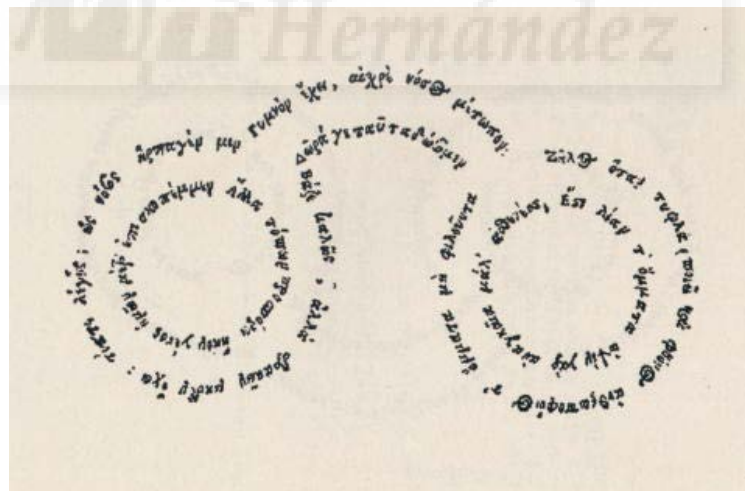
⁵¹ Segons Morales Prado: “(...) *tienen cierta relación con los poemas semióticos de la actual poesía experimental*”. MORALES PRADO, Felix, Op. cit. pàg. 20

⁵² En eixe sentit refereix el professor Víctor Infantes: “(...) *pueden estar considerados como una auténtica protohistoria de la poesía visual; de hecho las vanguardias europeas recogeran en un principio la herencia griega del caligrama(...) su vigencia asegura no sólo la cara especular de lo experimental frente a lo estéticamente impuesto por el uso, sino la permisividad histórica de su desarrollo como fenómeno paralelo admitido por todas las corrientes literarias*”. INFANTES DE MIGUEL, Vítor, op. cit., pàg. 107



Acròstic esfèric. Anònim del S.XVIII.

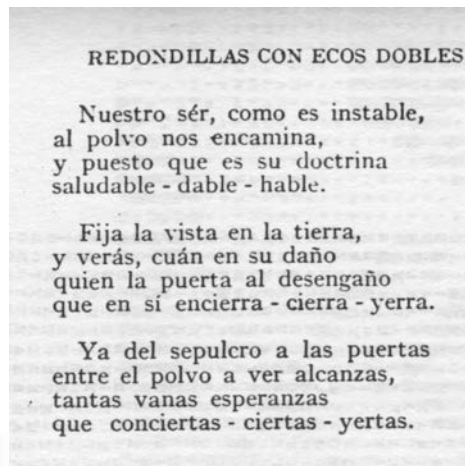
A l'acròstic esfèric que hi figura a la imatge anterior podem veure una composició radial, a partir d'una síl·laba interior que fa les funcions de centre, cap al qual tots els versos convergeixen. Simbolitza un sol, que a la seua vegada es refereix a la reialesa i a la divinitat amb la qual se la compara. En aquest cas concret es tracta d'una exaltació de Doña Bárbara de Braganza, esposa de Fernando VI.



Petrus Doletus Balmensis: "Ulleres" S. XVI-XVII

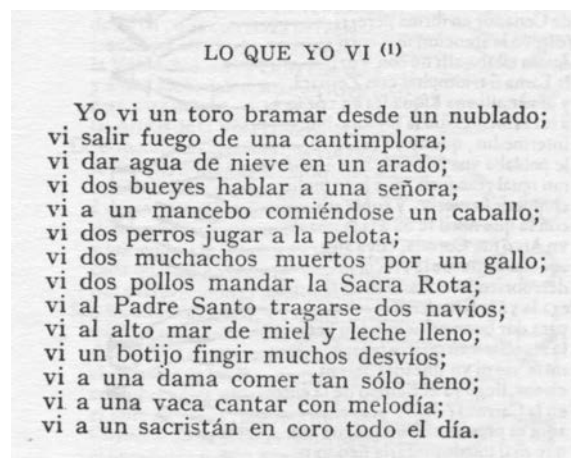
En l'anterior composició cal·ligramàtica del S. XVI-XVII, pertanyent a Petrus Doletus, veiem la correspondència entre allò representat i el contingut que representa, és a dir sintonia entre la forma de les ulleres, de fàcil interpretació, i el text que en parla, encara que amb

caràcters grecs. Com també podríem posar de manifest que el fet de que l'escriptura estiga conformada a partir de la llengua grega significa la vinculació de l'autor a la tradició clàssica, i al prestigi, per tant, de les lletres considerades de cultura.



Paranomàsia

En aquesta composició paranomàstica, i ho és perquè al quart vers de cadascuna de les estrofes trobem els elements que la constitueixen, al títol se'ns indica l'abast o intenció del poeta: *Redondillas con ecos dobles*, és a dir, a manera d'eco la doble repetició de paraules que s'aproximen quant al so, encara la distància significativa de les mateixes.



Disbarat anafòric. Anònim, potser d'època barroca.

En relació al disbarat anafòric que mostra la composició anterior direm, en primer lloc, que es tracta d'una anàfora per la repetició efectuada a principi de cada vers, per la insistència que mostra l'autor, anònim, de mostrar-nos o posar-nos de manifest tot allò que va veure. En segon lloc, tot referint el fet d'estar-se una composició on podríem dir que mana el disbarat, l'exageració, advertim el gènere grotesc al qual pertany el poema; tema per una altra part bastant comú a l'època barroca, i conreat per autors com Francisco de Quevedo i Luis de Góngora, entre d'altres.



Sebastián de Covarrubias: *Emblema* (S.XVII)

En aquest *Emblema* de Sebastián de Covarrubias contemplem la superposició, o bé utilització, de diferents elements que convergeixen per a obtenir un sol resultat significatiu. Així, veiem la presència d'una serp dins d'una copa, també llegim una llegenda escrita a la part superior que diu en llatí: *Venenum in auro bibitur* (El veneno se degusta en el oro), tot aproximant-nos una advertència moral sobre l'engany de l'aparença.

I amb el lleu recorregut per les diverses formes, què poden estar-se antecedents de l'experimentació poètica, concloem aquest apartat del nostre estudi, i farem pas, ara, a allò que jutgem com a fonts internacionals que influeixen en la “nova creativitat poètica”, motiu de la nostra recerca.

2.4 Les fonts internacionals. Les avantguardes

Podem trobar, a poc que s'ho mirem amb certa atenció, un nexa entre les primeres avantguardes (sobre tot el futurisme), i l'experimentalisme poètic de la primera part del segle XX, encara tot i reconeixent un major grau de combativitat en les anomenades primeres avantguardes. Tot un treball que valora els límits de la poesia en allò que significa de contradictori segons el cànon establert fins aleshores. Si bé encara hi ha de dificultats, abastament, per poder redefinir el veritable paper jugat per les avantguardes en allò de canvi substancial al món de les arts, i els límits en la dedicació artística del propis artistes⁵³.

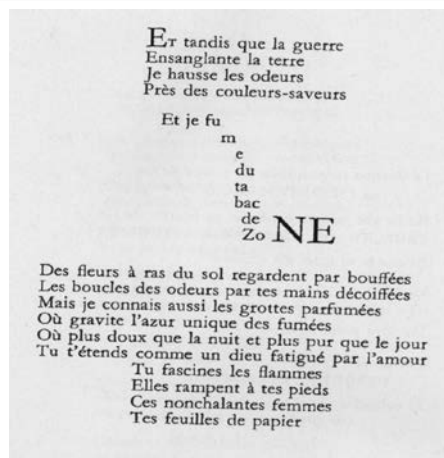
No obstant i això a les darreries del Segle XIX, el poeta simbolista francès Stéphane Mallarmé sembla, amb el seu *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, una nova visió de l'espai poètic a la pàgina del llibre. Trenca, així, amb la imatge tradicional del text poètic. La nova poètica que proposa basa el seu acte creatiu a la condensació de la paraula, a la nova distribució, fins els límits, del text inscrit i escrit. El blanc de la pàgina juga un paper força important pel que fa a la significació després dels significants. Un tot unitari que compensa les antigues concepcions limitadores de la potència creativa, com veiem a l'exemple que hem incorporat tot seguit, i que ens mostra una pàgina de l'esmentat treball de Mallarmé. Hi haurà el seguici de les avantguardes històriques: futurisme, cubisme, dadaisme, surrealisme, etc.

⁵³ En valoració de Fernando Millán i Chema de Francisco: “ *La Vanguardia es alguna cosa basada en la propia vida, es como una bicicleta que no puede detenerse; si se detiene, cae. De ahí que toda interpretación aislada sea insuficiente. Esto también demuestra hasta que punto la vanguardia está viva, porque las cosas vivas casi nunca pueden ser historiadadas completamente. La historia siempre estudia aquello que está muerto, aquello que ya ha pasado. Los propios vanguardistas nunca han estado interesados en la historia, ni en las fechas.*”. MILLÁN, Fernando; DE FRANCISCO, Chema, “*Vanguardias y vanguardismos ante el siglo XXI*”, Árdora Ediciones, Madrid 1998., pàg. 29.

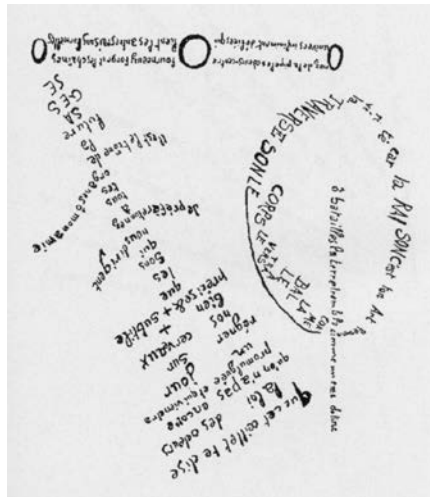


S. Mallarmé: "Un coup de dés...", 1897

Guillaume Apollinaire no tardarà en afegir al nou i creixent discurs poètic, des del cubisme pictòric, dit d'una altra manera, la novetat mitjançant un nou tractament, certament heretat, del cal·ligrama, com podem veure a l'exemple que segueix, on en el conjunt poètic hi ha, també, la reproducció d'una pipa per a fumar.



G. Apollinaire: "Fumées", Calligrammes, París, 1918



G. Apollinaire, "La mandoline..." Calligrammes, París, 1918

Però, certament la novetat, encara l'assaig aparent de retre forma i fons en un mateix acte de lectura, no s'insinua gaire a la poètica d'Apollinaire, llevat del seu poema "Il pleut", amb el qual s'aproxima a les propostes cubistes pel trencament del discurs poètic.

Una major distància es produeix amb les *Parole in libertà* de Marinetti entre el discurs de la poètica tradicional i el camí engegat per les avantguardes. El futurisme significa un pas endavant cap a fites, fins ara inexplorades per la poesia, d'una enorme transcendència evolutiva. L'abolició de l'ordre lògic constructiu a l'hora de confegir el poema, així com la síntesi tipogràfica i la mescla de colors, constitueixen un vehicle formidable cap a la nova experiència poètica. Podem albirar un temps on allò formal juga un paper fonamental i la distribució espacial dels elements a la pàgina donen substància a allò visual. Un conjunt de formes ben alienes als veritables signes del llenguatge, tant en la visualització com en la verbalització, com referirà el professor Ferrando quan comenta: "*La utilització de les variants tipogràfiques en el futurisme no va estar gratuïta: L'ortografia libere-diuen els futuristes- servono inoltre ad esprimere la mimica faciale e la gesticolazione del narratore; i afirmà Marinetti en la seua Declamazione dinàmica e sinnotica, que per a la recitació d'un*

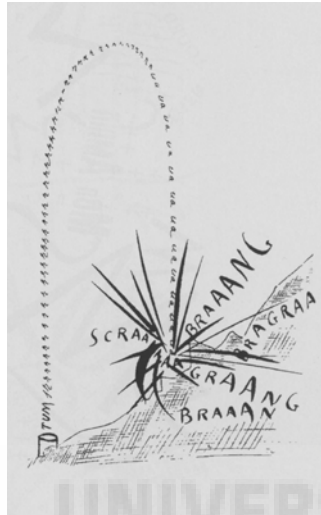
poema futurista, el poeta collaborerà con l'autore parolibero, gettando intuitivamente nuove leggi e creando nuove orizzonti imprevisi nelle parole in libertà che egli interpreta".⁵⁴

Passarem ara a comentar el que significa Dadá, com a moviment plenament radical, per a la poesia experimental i, també, per a l'evolució del *ready-made*. Aquests seran, a bon segur, precursors dels poemes objecte, tot exercint un gran influx sobre la poètica dels objectes en Marcel Duchamp. Els objectes descontextualitzats, àdhuc lleument manipulats, viuran una experiència autònoma de la seua realitat quotidiana. Assoliran un gran protagonisme en la nova concepció poètica avantguardista. Ja no signifiquen el que aparenten i recorren un tret de distàncies considerables pels camins de la renovació de les imatges poètiques. L'atzar, amb una nova retòrica dels objectes trobats, suposa per a Duchamp un nou camp d'experimentació on la mà del poeta no intervé de forma decisiva, altrament acompanya pels camins desconeguts de la recerca artística les fronteres d'un art de dimensions magnífiques.

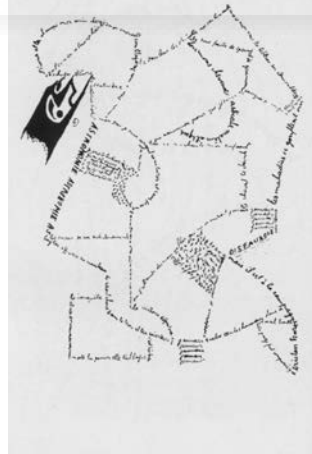
Per a Tristan Tzara, un dels fundadors del Dadaisme, poeta romanès, la veritable poesia, per a ser-ho, ha d'alliberar-se de les cadenes del propi llenguatge. Així, i anunciant un nou avanç en l'esdevenidor de la poesia, aquesta podrà viure en qualsevol lloc i en qualsevol moment al marge dels procediments constructius de la tradició. Un llenguatge caduc que ja no aprofita per a la comunicació perquè ha caigut dins el cau de l'absurd. Les paraules es buiden de contingut i van molt més enllà de la realitat física que les conforma per l'abús al qual es veuen sotmeses en la utilització acostumada. Segons Fernando Millán, quan parla del veritable abast dels poetes d'avantguarda "*no crec que es tracte tant de poetes com de creadors*", tot eixamplant la visió de la nova creativitat poètica cap als territoris d'allò conceptual. I continua dient en aquest sentit i a tall

⁵⁴FERRANDO, Bartolomé, "*La mirada móvil. A favor de un arte intermedia.*" Op.cit., pàg. 40

d'exemple: “Max Ernst no és un senyor que ha estudiat pintura, sinó que pertany a aqueix tipus de gent que ha començat a fer allò que se li ocorria; per tant, no cal donar una importància excepcional als poetes respecte dels pintors o dels músics”.⁵⁵



Marinetti: “Parabola ed Esplosione della bomba”(fragment) 1919



T. Tzara: “Calligramme”. Poema que pertany a l’anomenat per Joaquim Molas alliberament de la paraula.

⁵⁵ Segons Fernando Millán i Chema de Francisco: “No creo que se trate tanto de poetas como de creadores(...)Max Ernst no es un señor que ha estudiado pintura, sino que pertenece a ese tipo de gente que ha empezado a hacer aquello que se le ocurría; por tanto, no es necesario dar una importancia excepcional a los poetas respecto de los pintores o de los músicos” MILLAN, Fernando i DE FRANCISCO, Chema, Op. cit., pàgs. 28-29.

I si resseguim el sentit de totalitat que significa “l’art d’avantguarda”, o el quefer del artistes avantguardistes, ens serà de gran interès la recerca formulada per Joaquim Molas, professor i erudit: “(...)les avantguardes es van proposar, com ja va remarcar Walter Benjamin, la destrucció de “ l’aura” de l’art, és a dir, el que de forma més precisa Bürger va qualificar d’autocrítica de l’art com a –institució- , entenent per institució tant l’aparell de producció i distribució de l’art com les idees que sobre l’art dominen en una època determinada i que determinen la recepció de les obres”.⁵⁶

Així com també ens cal remarcar, ara i ací, l’abast de l’avantguarda en la seua doble dimensió crítica, en la provocació als territoris dels actes públics i a la publicació de manifestos (suma del pensament i, també, de les aspiracions que protagonitzaven els artistes); però una dimensió crítica que es nodreix dins les posicions eclèctiques de l’historicisme clàssic per caminar molt més enllà de la realitat. Bona prova d’açò és, com diu el professor Molas, tot referint-se a Breton, en el primer manifest surrealista: *...va construir per al seu ús personal una tradició plena d’afirmacions i, per tant, d’exclusions que arranca d’Alighieri, Uccello i Shakespeare i que, tot passant per Young, Swift, Chateaubriand i Victor Hugo, inclou, entre els escriptors, Sade, Poe, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Jarry, Reverdy, Saint-John Perse i Roussel. I, entre els pintors, Seurat, Matisse, Derain, Picasso, Chirico, Klee i Max Ernst.*⁵⁷

⁵⁶ Comenten Joaquim Molas i Enric Bou: “(...) las vanguardias se propusieron, como ya remarcó Walter Benjamin, la destrucción del aura del arte, es decir, lo que de forma más precisa Bürger calificó de autocrítica del arte como institución, entendiendo por institución tanto el aparato de producción y distribución del arte como las ideas que sobre el arte dominan en una época determinada y que determinan la recepción de las obras”. MOLAS, Joaquim i BOU, Enric, “La crisi de la paraula” Op. cit., pág. 15

⁵⁷ Segons Joaquim Molas i Enric Bou: “(...)construyó para su uso personal una tradición llena de afirmaciones y, por tanto, de exclusiones que arranca de Alighieri, Uccello y Shakespeare y que, pasando por Young, Swift, Chateaubriand y Victor Hugo, incluye, entre los escritores, Sade, Poe, Baudelaire, Rimbaud. Mallarmé, Jarry, Reverdy, Saint-John Perse i Roussel. Y, entre los pintores, Seurat, Matisse, Derain, Picasso, Chirico, Klee y Max Ernst”. MOLAS, Joaquim i BOU Enric, “La crisi de la paraula” Op.cit., pàg. 17

Quant al surrealisme cal esmentar la difícil diferenciació que es pot realitzar entre aquest i el propi dadaisme, donada la versemblança en la utilització dels codis poètics: entre la verbalitat i les icones que manifesten un alt sentit de totalitat a l'hora de manifestar l'expressió artística. No obstant i això, per al surrealisme l'expressió verbal (lingüística) disposa d'un gran valor transformador cosa que el dadaisme nega perquè resta més pròxim a la negació del llenguatge com a eina creativa. El surrealisme alça un continent més enllà de la realitat evident tot manifestant un món imaginari bastit sobre una nova forma de valorar els signes i llur capacitat d'interrelació. Seguint la reflexió formulada pel professor Bartolomé Ferrando hi ha un clar punt de divergència entre el surrealisme i el dadaisme: *“L'abandó de la utilització de les variants tipogràfiques utilitzades pels dadaistes i pels futuristes italians, constitueix una altra de les característiques del surrealisme relacionades amb la pràctica de l'escriptura.”*⁵⁸ I explica el professor Ferrando quina ha estat la dialèctica principal per a fer valer la raó de la “psique” per damunt de qualsevol altra consideració cultural, assortint la diferenciació a partir de les posicions d'André Breton envers al nou ordre aconseguit per la imatge poètica: *“Per a André Breton, l'escriptura automàtica suposà una arma de gran capacitat subversiva, capaç de provocar cert enfrontament psique-cultura, amb la finalitat d'aniquilar la segona en favor de la primera. I per a desllorigar la cultura, o en unes altres paraules, el llenguatge que li és propi, el surrealisme no va proposar la prèvia immersió dins el caos negatiu dadaïsta, sinó que provocà un trasllat immediat a “l'ordre” de la psique, estructurat al voltant de la imatge poètica”.*⁵⁹

⁵⁸ Segons Bartolomé Ferrando: *“El abandono de la utilización de las variantes tipográficas utilizadas por los dadaistas y por los futuristas italianos, constituyen otra de las características del surrealismo relacionadas con la práctica de la escritura”.*FERRANDO, Bartolomé, *“La mirada móvil. A favor de un arte intermedia”* Op. cit., pàg. 90

⁵⁹ I ens diu Bartolomé Ferrando: *“Para André Breton, la escritura automática supuso un arma de gran capacidad subversiva, capaz de provocar cierto enfrentamiento psique – cultura, con la finalidad de*

I per a concloure aquesta introducció a l'avantguarda literària, on hem revisat certes aportacions fonamentals al voltant del que ha estat l'experimentació dins l'àmbit poètic, i les influències rebudes dels principals valedors de l'avantguarda poètica, farem una petita referència al fet essencial del significat últim de l'experimentació, entre les aigües de la paraula i de la imatge. Resta prou clar que qualsevol text incorpora una imatge possible, perquè les grafies, amb llur formalitat, aconseguen l'efecte esmentat. Encara que no és menys cert que els textos no poden ser vistos i llegits al temps. La "poesia experimental", però, és una mena d'espai intermedi, de frontera, de cruïlla de camins, on s'hi pot realitzar l'harmònica convivència entre disciplines, en principi, força allunyades al conreu de la seua íntima manifestació. La literatura, però, se n'ha sortit d'aquest àmbit de la diversitat.

La disciplina poètica experimental s'allunya del llenguatge versemblant, del codi habitual o acostumat d'allò poètic. El suport guanya, però, força i consistència com a singularitat constructiva i passa a ser matèria avaluable, i part indissoluble de la proposta poètica.

Ens diu també el professor Galindo: "(...)la labor poètica consisteix a moure's en els buits, en les relacions entre els mitjans i els fins amb les seues distintes combinacions: trobar noves maneres per a continguts vells, formes velles per a continguts nous o solucions noves per a problemes nous. Solucions, formes o maneres que sorgiran del pur provar, és a dir, del trencament dels límits, entre disciplines expressives o entre el llenguatge i la seua realitat exterior".⁶⁰ És a dir, que si emprem el terme

aniquilar la segunda en favor de la primera. Y para dislocar la cultura, o en otras palabras, el lenguaje que les es propio, el surrealismo no propuso la previa inmersión dentro del caos negativo dadaista, sino que provocó un traslado inmediato al orden de la psique, estructurado en torno de la imagen poética". FERRANDO, Bartolomé, "La mirada móvil. A favor de un arte intermedia" Op. Cit., pàg. 90

⁶⁰ I planteja el professor Inocencio Galindo: "(...)la labor poetica consiste en moverse en los vacios, en las relaciones entre los medios y los fines con sus distintas combinaciones: encontrar nuevas maneras para contenidos viejos, formas viejas para contenidos nuevos o soluciones nuevas para problemas nuevos. Soluciones, formas o maneras que surgirán del puro provocar, es decir, del rompimiento de los límites, entre disciplinas expresivas o entre el lenguaje y su realidad exterior". GALINDO MATEO,

experimental per a parlar-ne d'allò poètic, en cap moment podrem atribuir aquesta condició, l'experimentalitat, al treball fet, o dut a terme, pels poetes de la primera avantguarda.

A més a més l'experimentació poètica viu millor als espais de les arts plàstiques que no pas a l'àmbit de la literatura pròpiament dita. Una realitat sobrevinguda on la materialitat física de l'experiència poètica resol el conflicte a favor d'allò plàstic més que no en literatura. Si més no passaria a ser aquesta una "literatura per als ulls". Resseguint el professor Galindo al seu article dessota esmentat, "*(...)dues de les característiques que defineixen l'anomenada avantguarda històrica: la dimensió revolucionària en allò socio-polític i la renovació en allò tècnic-formal*".⁶¹

Quant a l'Ultraisme, moviment que s'incorpora de la mà de Vicente Huidobro, i treballat abastament per Gómez de la Serna i per Guillermo de Torre, significa la superació del modernisme i de les convencions d'allò bell que significa aquest període creatiu. Es tracta d'un moviment col·lectiu que s'esllavissa cap al "creacionisme", que té un tarannà més individual. El seu equivalent en la pintura estaria el cubisme, ja esmentat en línies anteriors d'aquest capítol.

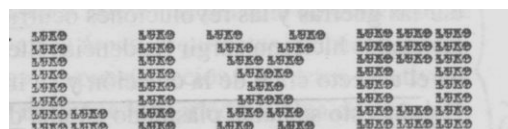
I assenyalarem ara, com a qüestió ben important per a l'esdevenidor de l'experimentació dins el camp de la poètica, el naixement a Brasil, el 1952, del Concretisme, pròxim de l'aparició de la revista Noigandres, i de la mà dels seus fundadors Armando i Aroldo de Campos i de Decio Pignatari, coincidents alhora amb el que propiciava Eugene Gomringer; poesia concreta, per a un nou estil de fer la poesia i per a la renovació dels materials i del llenguatge pròpiament dit, poètics. Per una altra banda cal

Inocencio. "Dos muestras de la literatura visual hispánica en la época de los "ismos": Salle XIV y Carteles Literarios", Ínsula 603-604, Revista de Letras y Ciencias humanas, Madrid, Marzo- Abril de 1997, pàgs.17-18

⁶¹ Ressegueix el professor Galindo: "*(...)dos de las características que definen la llamada vanguardia histórica: la dimensión revolucionaria en lo sociopolítico y la renovación en lo técnico-formal*". Ibídem, pàgs. 18-19.

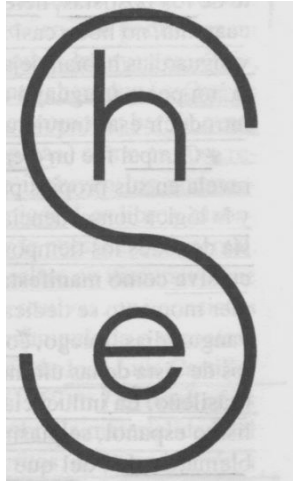
dir que a l'any 1953 Oyvind Falhström publicà un “*Manifest per una poesia concreta*”. Així a l'any 1944 l'artista Max Bill organitzà a Basilea la primera exposició d'art concret, que connectà ben aviat amb altres disciplines artístiques, com ara la música de Pierre Schaeffer. Com podem veure la gestació de la poesia concreta va estar múltiple i amb diferents moments. No obstant i això els poetes concrets no es reconeixeran amb el lletrisme proclamat per Isidore Isou, encara que ambdues tendències poètiques utilitzen la matèria lingüística per a conformar el poema; així el fonema els lletristes i la paraula els concretistes. A més a més els poetes concretistes reorganitzaran interiorment la paraula per a aconseguir uns nous significats poètics.

A més a més ens refereix el professor i poeta Bartolomé Ferrando quant a aquesta qüestió: “*La poesia concreta es caracteritzà, en termes generals, per la utilització no discursiva de l'escriptura. Les paraules foren tractades com a elements aïllats sobre les quals descansaven, juxtaposant-se, parts de la mateixa paraula o restes d'altres*”.⁶²



Augusto de Campos: “*Lixo*”. Sense data, apx. 1950

⁶² Informa el professor Bartolomé Ferrando: “*La poesía concreta se caracterizó, en términos generales, por la utilización no discursiva de la escritura. Las palabras fueron tratadas como elementos aislados sobre las que descansaban, yuxtaponiéndose, partes de la misma palabra o restos de otras*”. FERRANDO, Bartolomé, “*La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*”. *Op. Cit.*, pàg 114.



Pedro Xisto: "Poema Concreto". Sense Data, apx.1950

Experimentació, a la fi, com a espai intermedi on hi ha convivència d'allò pictòric, plàstic, formal acolorit, amb la base fonamental del territori de l'escriptura: la lletra, la paraula, el sintagma...amb una sintaxi més o menys acurada. De tota manera el terreny sintàctic, aquell que organitza la versemblança significativa s'esdevé per les dues bandes constituents, és a dir, per l'espai plàstic i per l'ordre de la paraula poètica.

2.5 Un lleu recorregut per la Poesia Experimental espanyola.

Davant de tota altra consideració ens cal assenyalar, a manera de pòrtic en aquest punt que ens hi trobem, una sèrie de qüestions prèvies que pensem d'interès per a millor efectuar l'anàlisi de moviments, grups i operadors que han estat ben definatoris de la creació poètica experimental al conjunt de l'estat espanyol. Si més no una sèrie de conceptes que cal tenir en compte per a avançar el nostre estudi dins el rigor crític mínim exigible.

La nova literatura que ens ocupa, la de la imatge, la de la multidisciplinarietat, ha recorregut camins diversos per a instal·lar-se als àmbits d'una certa heterodòxia. Una realitat que se situa de forma permanent a les fronteres del propi llenguatge per a abastar un plànol internacionalitzant. Segurament serà ben difícil parlar d'una poètica experimental casolana, sense tenir present tots els moviments de caire internacional que l'han informada i, potser, formada.

El trencament dels llenguatges, camins d'exploració per a les avantguardes, ens condueixen cap a nous territoris artístics dominats per la imatge, la qual cosa significa un canvi fonamental en les eines primeres del treball creatiu, així com una pregon interès per la integració de totes les arts. En la poesia, com no podia ser d'una altra manera, guanyen posicions els factors visuals i sons de la paraula, tot dirigint-se cap al conreu d'allò plàstic. Els significants fonético-visuals passen a significar per damunt del valor del propi signe lingüístic allargassant la mà de Saussure en els seus plantejaments estructuralistes. Es pensa, així doncs, una literatura, un art renovellat des de l'avantguarda, com un art total, on la intervenció dels nous codis comunicatius han sofert una alteració del seu valor lògic i habitual. L'abolició de les fronteres expressives, del cànon pretèrit, en favor, potser, del nou camp d'investigació.

I, clar està, els esdeveniments no han estat aïllats en el temps. Com ja hem anomenat en un altre apartat d'aquest treball, l'avanç en matèria constructiva s'ha dut a terme des de l'antiguitat per grecs, romans, àrabs, etc., per citar exemples coneguts. L'estructura poètica cal·ligramàtica significà, i ha significat des d'aleshores ençà, un intent de dir d'una altra manera la poesia. Un clar intent de fusió de la disciplina poètica amb les "arts visuals", encara que de manera afermada als significats.⁶³

També, i per a concloure aquesta primera reflexió, cal dir la proximitat que han mantingut els poetes experimentals nostrats amb els moviments internacionals que han marcat els nous camins poètico-artístics, bevent, segur, de les aigües de la renovació estètica. Noves fronteres nodrides del suport comú del risc amb les formes agosarades de la modernitat. Caldrà, només, referir, com molt bé assenyala Rafael de Cozar, que mai no estarà possible d'entendre el que ha estat l'experimentació poètica al nostre país sense el suport teòric que han prestat gran part, com ara Julio Campal, Fernando Millán, Gómez de Liaño, Víctor Infantes, J. L. Bouza, etc., entre d'altres, dels poetes experimentals, amb la voluntat d'eixamplar el coneixement del treball realitzat.⁶⁴

I parlar de la Poesia Experimental a Espanya és, a bon segur, fer esment dels avanços procurats pels artistes-poetes que en llur resseguiment de la novetat, com a especial eina de creativitat, han aportat, en certa mesura, una mena d'aire renovellat al seu quefer artístic. I voldríem dur a terme una anàlisi, o bé un recorregut al través de certs moviments i de

⁶³ Ens diu al respecte Rafael de Cózar: "*La correlación entre las artes, que resulta evidente en los planteamientos pluridisciplinarios de los diversos vanguardismos, puede deberse a esa línea común con los campos artísticos en ese proceso de formalización de sus lenguajes. En el punto en que estos ha tomado valor por sí mismos, cuando la pintura o la literatura han concentrado su atención en su pura materialidad, liberándose de la adecuación más o menos estricta a la realidad, la proximidad entre las artes parece garantizada.*". En disposició Web, http://boek861.com/lib_cozar/concl_biblio_ind.htm, 15/06/04, pàg. 2

⁶⁴ Assenyala Rafael de Cózar: "*No es posible entender la creación literaria contemporánea sin la base teórica que la sustenta, con frecuencia de manera explícita, a través de los manifiestos.*" DE COZAR, Rafael, "*Formalismo y visualismo en el S. XX. Las Vanguardias.*" En Disposició Web, http://boek861.com/lib_cozar/p3_cl.htm, 15/06/04, pàg. 2

certs artistes que més han influït dins el panorama poètic - experimental. I tot això sense fer de menys l'enorme tasca duta a terme, en aquesta disciplina artística, per molts altres poetes; raons, però, d'oportunitat i d'extensió ens fan resumir d'allò més la nostra modesta aportació. Valorarem, així doncs, el treball d'autors de forma individualitzada, o bé incorporats al si d'un corrent del dir poètic experimental, tot atenent de manera ben principal l'abast que ha tingut la seua aportació.

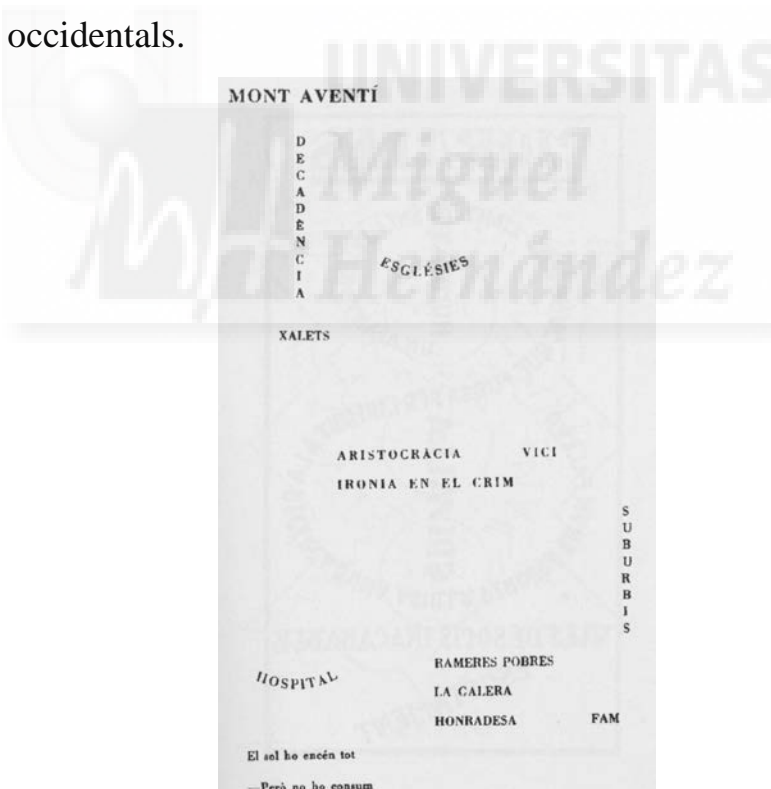
Així, ja a principis del segle XX poetes com Joan Salvat-Papasseit i Josep Maria Junoy tenen relació amb el futurisme i el creacionisme introduït per Huidobro, així com també tenen contacte amb el futurisme italià, dadaisme i cubisme, tot reconeixent la visualitat de la nova literatura i el valor de la tipografia amb la nova distribució del poema dintre de l'espai de la pàgina. Guanya terreny la consideració ètica en les posicions creatives i el seu influx sobre la societat.

Així mateix als inicis del segle XX trobem poetes d'interès al gènere de la poesia visual; poetes com Gerardo Diego, iniciat al creacionisme literari, publica "*Imagen*" el 1922 i "*Manual de espumas*" el 1924, i Juan Larrea (1895-1980) amb poemes visuals ultraïstes com "*Estanque*", "*Sed*" o "*Evasión*" 1919, i Guillermo de Torre, principal teòric de l'ultraïisme a Espanya que publica "*Hélices*" el 1923.

No obstant i això ens cal significar l'enorme dificultat de trobar-nos autors i obres de gran repercussió a l'àmbit de les avantguardes literàries europees dins el concert literari experimental espanyol de les primeres dècades del segle XX. I no es tracta tant d'una reacció contra les modernitats experimentals que arreu hi circulen com de la nul·la voluntat de participació, a excepció, clar està, d'alguns autors a títol individual; Ramón Gómez de la Serna amb les seues "*Greguerías*" i Federico García Lorca amb el seu "*Poeta en Nueva York*". I llegint l'erudit Rafael de Cózar ens apercep d'una "realitat moderna" present a molts poetes de la primera

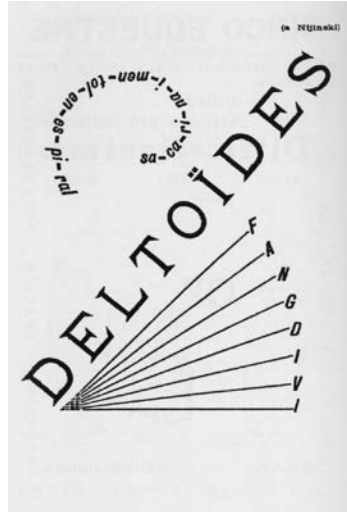
part del segle: “(...)El poeta per excel·lència de la modernitat espanyola és, segons O. Paz, Gómez de la Serna, iniciador junt a Huidobro i alguns més, de la poesia moderna a Espanya i Hispanoamèrica. Al seu darrer situa Gerardo Diego, Larrea, Lorca, Aleixandre, Cernuda, Dámaso Alonso, sense oblidar “Espacio” de (J. R. Jiménez)”⁶⁵

I ara comentarem que a partir de 1963, més o menys, hi apareix un nou grup d'artistes, dins l'àmbit d'allò concret, que abasta unes noves influències, tot ultrapassant els límits racionalistes que fins aleshores s'havien marcat. També comença a sorgir per tot arreu autors que encara que senten i presenten una clara influència pel concretisme, manifesten llurs creacions amb una altra pretensió ideològica, segurament més aferrissada o de combat de la realitat social i política establerta al si de les societats occidentals.



Salvat-Papasseit: “Plànol”, de “Poemes en ondes hertziane”. Barcelona, 1919

⁶⁵ En paraules de Rafael de Cózar: “(...)El poeta por excelencia de la modernidad española es, según O.Paz, Gómez de la Serna, iniciador junto a Huidobro y algunos más, de la poesía moderna en España e Hispanoamérica. Tras él, Gerardo Diego, Larrea, Lorca, Aleixandre, Cernuda, Dámaso Alonso, sin olvidar Espacio de J.R. Jiménez.” DE CÓZAR, Rafael, en Disposició Web, http://boek861.com/lib_cozar/p3_cl.htm, 15/06/04. pàg. 3



J. M. Junoy: "Deltoides". *Sense Dat.*, apx. 1920

Convé destacar, ara, com a principis dels anys seixanta el poeta uruguaià Julio Campal "7 caligramas" introdueix, novament, la sensibilitat innovadora a la poesia, tot reconeixent que la poesia moderna és el resultat, i la lògica conseqüència d'un llarg procés d'evolució de la poesia de tots els temps; i barreja, a la seua creació, tant la poesia amb caire discursiu com l'experimentació. Com diu Laura López Fernández: "*Campal crea un art visual que emfasitza la bellesa de l'escriptura com a signe. Als seus cal·ligrames privilegia el sentit del traç, el color, la textura de la lletra, els angles més o menys arrodonits i una escriptura referencial com a llenguatge que suporta una escriptura més lliure i artística*".⁶⁶

Campal ha creat una espècie de metaescriptura visual composta per escriptures textuals, una nova forma de pensament visual que formula una escriptura renovellada. Continua dient-nos Laura López: "*La peculiaritat dels cal·ligrames de Julio Campal és que tot explorant el motiu de la grafia*

⁶⁶ Segons Laura López Fernández: "*Campal crea un arte visual que enfatiza la belleza de la escritura como signo. En sus caligramas privilegia el sentido del trazo, el color, la textura de la letra, los ángulos más o menos redondos y una escritura referencial como lenguaje que soporta una escritura más libre y artística.*" LÓPEZ FERNÁNDEZ, Laura "Un acercamiento a la Poesía visual en España: Julio Campal y Fernando Millán". En Disposición Web, http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/campal_m.html, 15/06/04, pàg. 3

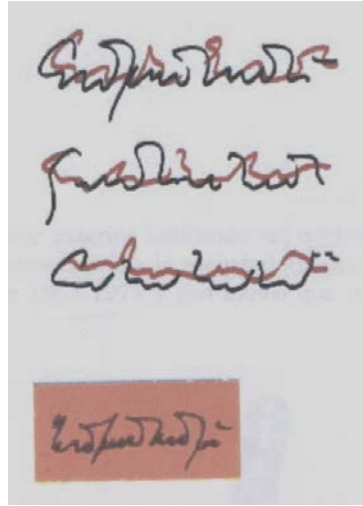
com a signe i com a art ha creat una especial cal·ligrafia visual".⁶⁷ També un altre estudiós de la Poesia experimental, així com un poeta excel·lent, Fernando Millán, pregon coneixedor de l'obra de Campal, jutja i valora el treball de Campal com a part d'un projecte col·lectiu, on pren cos de referència la dedicació a la divulgació de les noves troballes poètiques, posant en contacte la nova producció al nostre país amb els corrents europeus dominants al moment: concretisme i experimentació.⁶⁸



J. Campal: "Poema". Sense Data.

⁶⁷ Diu Laura López Fernández: "La peculiaridad de los caligramas de Julio Campal es que explorando el motivo de la grafía como signo y como arte ha creado una especial caligrafía visual" LÓPEZ FERNÁNDEZ, Laura, *Ibidem*, pàg. 4

⁶⁸ Ens comenta Fernando Millán: "Campal estaría feliz, porque para él la vanguardia era, en primer lugar, un compromiso ético. Era una forma de estar en la vanguardia de la vanguardia." MILLÁN, Fernando "Campal, Boso, Castillejo. La escritura como idea y transgresión". En Disposición Web, <http://www.merzmail.net/laescritura.htm>, 28/10/04, pág. 5



J. Campal: "Poema". Sense Data.

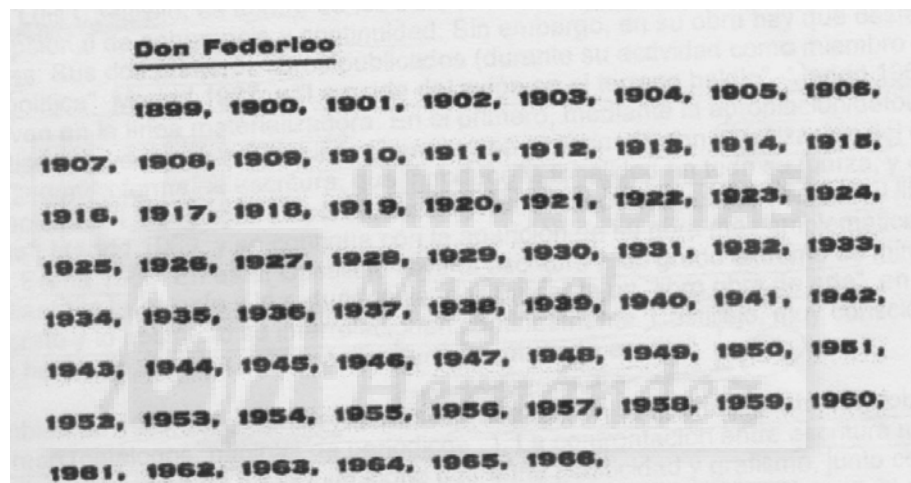
El treball de Campal s'evidenciarà en el treball dut a terme pel grup anomenat *Problemática-63*, on prenen part, també, autors com Ignacio Gómez de Liaño i Fernando Millán, entre d'altres, i s'esdevé, aquest grup, creat en 1965, com capdavanter de l'experimentalisme poètic al nostre país. Es tracta, si més no, de la superació de l'art burgès i de l'artista com a especialista d'allò sagrat, com molt bé assenyala el professor Félix Morales Prado.⁶⁹

Hereva de Fluxus, i ben pròxima al dadaisme, és l'actitud del grup *Zaj*: Juan Hidalgo, Walter Marchetti, Ramón Barce, J. L. Castillejo, Tomás Marco, Esther Ferrer, etc., que arreplegant la torxa encesa per Jhon Cage, s'endinsen pels corrents de la radicalitat avantguardista. Molt s'ha parlat, i escrit, a prop del veritable abast d'aquest grup d'artistes que conformen "l'esperit Zaj", encara que, però, la major part de vegades, el darrer significat albirat resta força allunyat de les intencions creatives dels seus valedors principals. Què és Zaj? "*Zaj és com un bar; la gent entra, surt, pren una copa i deixa una propina*".⁷⁰ Als concerts Zaj, eixa és la

⁶⁹MORALES PRADO, Felix, "*Poesía experimental española*", Op.Cit, pàgs. 28-29

⁷⁰MORALES PRADO, Lelix, *Ibíd*em, pàg. 29

denominació de la seua activitat artística principal a banda de l'edició dels llibres característics que s'inscriuen al si d'aquesta nova sensibilitat, hi ha una mica de tot: poesia-acció, happening, poemes visuals dinàmics, etc. I l'edició de llibres és el segell escrit, l'ànima pràctica de la renovació que s'hi proposa: “*La caída del avión en el terreno baldío*” (1968), “*El libro de la i*” (1969), de José Luis Castillejo⁷¹, “*Viaje a Argel*” de Juan Hidalgo. En bona mesura, aquests autors, s'allunyen del semanticisme proclamat per la literatura tradicional, tot acudint a l'idealisme que proposa el valor literari de la pàgina en blanc.



Castillejo, “*La caída del avión en el terreno baldío*”, 1968

També Ignacio Gómez de Liaño amb el seu manifest “*Abandonar la escritura*” s’aproxima a l’esperit dadaista. Crea el 1967 *La Cooperativa de Producción Artística*, que genera tot un corrent vinculat a les noves maneres de creació avantguardista.

El 1968 apareix el grup *N.O.* que reprén la poesia experimental al nostre país: J. Carlos Aberasturi, Jokin Díez, Enrique Uribe, Fernando Millán, Jesús García Sánchez, Miguel Lorenzo, etc., entre d’altres. En diu

⁷¹ Ens refereix Fernando Millán al voltant de José Luis Castillejo, “*Porque si hay alguna cosa que Castillejo siempre ha tenido interés a destacar es su alejamiento de cualquier forma de absolutismo, fundamentalismo o literalismo*” MILLÁN, Fernando, en Disposició Web <http://www.merzmail.net/laescritura.htm>, 28/10/04 Op.Cit. Pàg. 7

el propi Millán: “*La cuestión central de l’art, la poesia i la música del segle XX és la de l’eliminació o minva almenys dels components transcendents de les societats tradicionals.*”⁷² Així *N.O.* és un grup contestatari que es declara contrari a allò ofert per les literatures tradicionals, i dins d’uns plantejaments oberts. Fer poesia *N.O.* potser siga adaptar-se o restar ben pròxim a l’home actual, amb un llenguatge acurat a les característiques contemporànies.

Cal, però, significar la negació, en alguns casos solament, del rebuig cap a les formulacions discursives de la poesia, ja que hi ha de concloents participacions, i acurades, dins d’aquesta sensibilitat: Brossa, Cirlot, Peralto, Pino, Pablo del Barco, demostrant així l’abast generós del límits o de les fronteres poètiques.

Cal parlar, ara, encara que amb la lògica contenció de l’extensió, de Fernando Millán que, potser siga, l’autor, estudiós i erudit més important amb què conta la poesia experimental al nostre país. Les paraules de Millán⁷³ al voltant dels camins recorreguts pels poetes defineixen la validesa lliure de les interpretacions més variades: “*...art d’idees*”⁷⁴. Segurament el temperament poètic de Millán el fa caminar cap

⁷² Segons Fernando Millán, “*La cuestión central del arte, la poesía y la música del siglo XX es la de la eliminación o atenuación al menos de los componentes transcendentales de las sociedades tradicionales*”. MILLÁN, Fernando, en Disposició Web “*La escritura como idea y transgresión*”, <http://www.merzmail.net/laescritura.htm>, 28/10/04, pàg. 9

⁷³ Atenent allò dit per Fernando Millán: “*(...)es fácil destacar en un análisis profundo, unas líneas que vertebren todas las manifestaciones artísticas innovadoras desde los sesenta y que permitan buscar su comprensión como manifestación definitoria de la última parte del siglo XX. Nos referimos a la convivencia e interrelación de las tendencias que postulan la estilización-abstracción-conceptualización, junto a aquellas que recorren el camino desde la figuración, hacia la concreción y la materialización*”. MILLÁN, Fernando, “*Poesía experimental y Arte Conceptual en España*”, en Disposició Web, <http://www.escaner.cl/escaner50/millan.html>, 23/07/04, pàg. 2

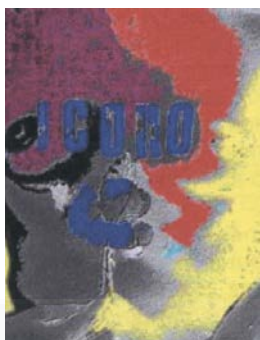
⁷⁴ I ens refereix Juan Carlos Fernández Serrato: “*(...)la atención que en el pensamiento europeo, también en el español, se presta durante los años sesenta y setenta a la polémica Adorno-Luckács acerca del realismo y la –teoría del reflejo–, vale como ilustración de que la lección de los ismos de los primeros años del siglo aún no había terminado de suscitar discusiones en torno a la posibilidad de una ruptura epistemológica en las formas de entender y practicar la comunicación estética, y ello con una clara base, como es sabido, en el enfrentamiento con la tradición decimonónica*”. FERNÁNDEZ SERRATO, Juan Carlos, en Disposició Web “*La Poesía Experimental en España . Algunas conclusiones*”. <http://members.fortunecity.com/mundopoesia2/articulos/poesiaexperimentalenespaña>, 28/10/04, pàgs1-2

allò reconegut com l'antiart. Una posició que va molt més enllà de l'anècdota i de les conveniències del moment. És, si més no, com ja hem apuntat en part anterior en aquest treball, una posició ètica que valida el comportament artístic de compromís amb la civilitat. En paraules de Laura López Fernández: *“Millán ha elegit un radicalisme no sols formal sinó també de contingut(...)nova escriptura per als ulls i per a la ment, una partitura visual”*.⁷⁵

Un altre procediment emprat per Millán és el tatxonament de llibres. Amb el procés de titlar llibres Millán el que vol significar és l'acció deconstructiva de l'activitat poètica, tot generant antipoemes, antilibres, antitextos i, a la fi, un, com hem dit ja, antiart.⁷⁶ De la referida activitat erudita i creativa de Millán cal significar les nombroses aportacions que n'ha fet a prop de l'experimentació, d'entre les quals paga la pena de citar: *“Textos y Antitextos”*(1970), *“Los signos de la mano”* (1968-75), *“Criptogramas”* (1968-73), *“Mitogramas”* (1978), *“Signos políticos”* (1968-76), *“Ariadna o la búsqueda”* (1971-73), *“Gesta 14”* (1970-78), i el magnífic llibre que amb Jesús García Sánchez publicà el 1975 *“La escritura en libertad”* i que es tracta d'un assaig força reconegut i d'obligada lectura per a tot aquell que s'hi acosta a l'estudi de l'experimentació al nostre país

⁷⁵Com bé diu Laura Fernández: *“Millán ha elegido un radicalismo no sólo formal sino también de contenido(...)nueva escritura para los ojos y para la mente, una partitura visual”*. FERNÁNDEZ, Laura, en Disposició Web, *“Un acercamiento a la Poesía Visual en España: Julio Campal y Fernando millán”*, http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/campal_m.html, 15/06/04, pàg. 8

⁷⁶ Ens aporta Laura Fernández: *“(…)constituyen en la tachadura una vieja escritura que pide ser – excrita- i –reescrita-“* FERNÁNDEZ, Laura, Ibídem, pàg. 8



Fernando Millán: "Tesis Corporal," 1998

A Catalunya l'experimentalisme poètic s'inicia amb Guillem Viladot el 1959 i amb la publicació de "*Metaplasmes*". També, i junt amb Joan Brossa, que construeix la seua obra a partir d'allò desconegut (Froid) i de l'exploració surrealista o millor de la imatge hipnagògica, i Josep Iglesias del Marquet, constitueixen un grup poètic i experimental que influirà força a l'àmbit català i que realitzaran les seues publicacions a *Lo Pardal*. Ja el grup *Dau al set*, a la dècada anterior, sota la influència de Cabral de Melo inicia un viatge poètic cap al concretisme, evolucionant les formes surrealistes que fins aleshores havien estat capdavanteres. Tots tres poetes de gran valor innovador, pel que significa la poètica visiva, i l'abast dels quals encara hui s'aferma dins l'obra de molts creadors d'aquest moment.

Encara que la llengua està prohibida els poetes viuen la clandestinitat amb un caire d'exercici creatiu de resposta. Tot i que els primers moments

albiren certes obres en castella: “*La sardana al alba*” i “*Las coblas de Cataluña*” de Carles Sindreu Barcelona 1939. Apareix, també, l’influx del surrealisme, i de Rimbaud, Baudelaire, Lautréamont, etc.

J.E. Cirlot treballarà el camp de les troballes fono-visuals, resultant de gran interès la matèria plàstica que s’hi mostra resultant de l’exercici poètic. Fins i tot mescla la forma sonet amb el color “*7 homenajes*”(1951), incorporant a allò simbòlic i visual el valor literari de la paraula.

Altres poetes, ja al marge gran part d’ells de l’àmbit català, de gran interès i que viuen el conflicte innovador de la poesia, quan l’activitat creativa avantguardista era ben difícil i molt poc reconeguda: Francisco Pino, J.M. de la Pezuela, Rafael de Cózar (força seguit en aquest treball), Antonio Orihuela, Francisco Peralto (hui editor d’èxit: *Corona del Sur*, a Màlaga), José Antonio Cáceres; Miguel Lorenzo, Francisco J. Zabala, etc.

Podríem dir, ara, resseguint la reflexió d’una manera més o meyns historicista, que la poesia experimental feta als anys setanta suposa la consolidació d’aquesta “altra manera de dir” la poesia. Els operadors s’apropen a la revitalització del llenguatge utilitzant els mètodes del camp de la imatge i de l’estètica publicitària, com ens refereix Max Bense⁷⁷. Es pretén un impacte fort sobre l’espectador i es pensa la poesia com a acte per a alliberar els sentits, alliberar les paraules, alliberar les conductes i combatre tota forma de fetitxisme.⁷⁸ No obstant i això, la literatura, la poesia, prima les consideracions clàssiques, amb els “novísimos”, per damunt de les propostes que tracten d’alleugerir el panorama poètic i dins de l’experimentació.

I seguint el nostre treball ens mirarem, ara, les aportacions dutes a terme per Felipe Boso qui ha estat un pregon divulgador de la poesia

⁷⁷BENSE, Max: “*Estética de la información*”, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1973, pàgs. 213-215.

⁷⁸MURIEL, Felipe: “*La escritura poética vanguardista de los setenta*”. Ínsula 603-604. Marzo-Abril 1997, pàg. 41.

espanyola dins l'àmbit internacional. A la revista *Akzente* (1972) presenta l'obra de vint-i-nou poetes espanyols d'avantguarda, i sempre amb la voluntat d'agermanar postures i de realitzar una labor col·lectiva que vingués a significar el veritable abast de l'evolució que la poètica registrava al nostre país. També, i a l'any vuitanta-u, i amb Ricardo Bada, publica l'antologia "*Ein Schiff Aus Wasser Spanische Literatur Von Heuse*, on es recull el treball de diversos operadors de la poètica experimental, com ara Joan Brossa o el mateix, i ja anomenat, Castillejo, dins la vocació per donar a conèixer la recerca i l'experimentació espanyola dels darrers temps. A la seua obra "*T de Trama*", realitza un viatge que va des del concretisme, assolit dels poetes alemanys, fins a la síntesi entre poesia discursiva i experimentació. Segons Fernando Millán, Boso reflecteix la seua posició definitòria de la poètica quan diu: "*Cal anomenar les coses pel seu nom*"⁷⁹, i resta evident aquesta manifestació al seu poema, que posa de manifest la impropietat de les paraules per a definir, i, encara endinsar, el veritable valor de la semanticitat:

"Tu yo/es tuyo/su yo/es suyo/mi yo/en cambio/no/es/miyo/¿de quién/será/mi yo?".⁸⁰

Altra publicació de F. Boso que suposa una reflexió poètica de gran valor i on posa de manifest una aventura textual, ni imaginària ni descriptiva, és "*La palabra islas*". Diverses obres d'aquest autor, i que en bona mesura deixa de banda la investigació per donar-se plenament a la creació de la seua obra poètica, són: "*Ferroglijos*", "*Los poemas*

⁷⁹ MILLÁN, Fernando: "*La escritura como idea y transgresión*", en *Disposició Web* <http://www.merzmail.net/laescritura.htm>, 28/10/04, pàg. 5

⁸⁰ *Ibíd.*, pàg. 5

concretos”, on trasllada la voluntat concretista a la seua obra discursiva, tot alcançant un caire de pregona novetat, etc.

I, ja, de manera genèrica, citarem alguns treballs que en aquesta època significaren el compromís divulgador i d’acció dins el camp de l’experimentació: Alfonso López Gradolí publicà una selecció de deu poemes experimentals a la revista *Fablas* (1971); a l’any 1972 apareix una publicació de quatre autors al llibre “*20 poemas experimentales*”, de Carlos de la Rica i Luis M. Muro⁸¹; a Granada apareix el grup i revista *Poesía 70*; a Madrid la revista *Parnaso 70*; la revista *Lit de Soria*, encapçalats er Víctor Pozanco; a Burgos la revista *Artesa*; a Càdis la revista *Marejada de Cádiz*, amb l’influx de Carlos Edmundo de Ory; a Logroño la revista i grup *Imago Poética*; a San Sebastián la revista *Kurpil*; a La Coruña la revista *Nordés*; a Salamanca surt el Grupo Base 6; a Valladolid el ja esmentat Francisco Pino, i que ja el 1931 havia fundat la revista *Ddoos*, escomença una nova línia de caire més avantguardista, etc. I amb les revistes més significatives dins el panorama de compromís poètic experimental, hi ha la celebració de nombrosos encontres poètics que, tots plegats, redimensionen els nous conceptes i camins de la poesia.

Els anys vuitanta són com una mena de contradicció dins l’experimentisme poètic, encara que la dictadura ja havia finalitzat la seua pressió sobre els creadors. Sembla hi haver una mena de relaxació en la contestació anti-règim, doncs bastants dels poetes experimentals sembla recal·len en aigües més tranquil·les del món poètic. Paga la pena de, citar, almenys els poetes que amb major “fortuna” han resseguit els camins del compromís poètic dins l’atmosfera creativa de l’avantguarda, així: Rafael Gutiérrez Colomer, Isaac Cuende, Francisco Peralto, ja anomenat amb anterioritat, Josep Maria Figueres, Jordi Vallés, Elena Asins, José Antonio

⁸¹ DE LA RICA, Carlos i MURO, Luis M., “*20 poemas experimentales*”, Madrid, El Toro de Barro, 1972.

Cáceres, Antonio L. Bouza, José Miguel Ullán, Mari Carmen de Celis, Fernando Millán, amb els seus treballs molt interessants d'investigació poètica i editor de la revista *Metaphora*, Antonio Gómez, Pablo del Barco, que treballa els números extraordinaris de *El fantasma de la glorieta* dedicats a la poesia experimental i valedor de l'exposició a Sevilla *Concretismo 80*, José Antonio Sarmiento, J. M. Calleja, organitzador de nombrosos encontres i publicacions sobre la poesia visual o experimental, Bartolomé Ferrando, sobre el qual ens haurem de detenir abastament, per raons òbvies, en aquest treball, Xavier Canals, Gustavo Vega, José Luis Campal, Josep Sou (qui açò escriu), etc.

En aquest temps, en aquesta dècada, l'experimentació es reclou als àmbits de la marginalitat, tot defugint els canals habituals de difusió, els quals, per una altra banda, tampoc resten apropats a l'interés divulgador dels corrents experimentalistes. Serà aquest, també, un temps on el mail-art significa la manera escollida els poetes per a difondre el seu quefer, i amb la modèstia editorial subsegüent.

Quant als anys noranta alguns assagistes prefereixen anomenar la poesia experimental-visual "polipoesia". La marginalitat afavoreix que el desconeixement siga força gran, a hores d'ara, per tal de poder aconseguir un corpus d'autors i obres que siga ben representatiu dels esforços creatius, i de les diverses etapes en què podria dividir-se el procés, segurament mal anomenat d'avantguarda.

Ens trobem una posició eclèctica dels creadors, amb diferents reflexions sobre la postavantguarda i un enorme escepticisme sobre el veritable valor del quefer poètic. Ara, el disseny interrelaciona les diverses tendències poètico-visuals, amb una intervenció clara de les noves tecnologies que continuen, així, els camins de l'experimentació. També acudim al creixement de la poesia acció.

Algunes institucions públiques se'n fan ressò de la creació poètico-visual. S'organitzen mostres itinerants, exposicions col·lectives: “*Poesia visual*” en 1993, “*Exposición homenaje a Felipe Boso*” el 1994 en Abarca de Campos (Palencia), “*Brossa 1941-1994*” al Museu Reina Sofia, et.

També trobem publicacions, com ara: “*La otra escritura*” de José Antonio Sarmiento, mostra de textos i de la poesia experimental espanyola realitzada entre els anys 60 i 73. “*Poesia Experimental 93*”, llibre antològic coordinat per J. M. Calleja on figuren quaranta-dos autors que participen a Barcelona en l'exposició del mateix nom: Nel Amaro, X. Anleo, J. Gómez, etc. “*Plaça del Buensuccés*”, *Taller(e)s de Creació(n) Po(è)ètica* en Barcelona-Madrid el 1994, obra dels creadors del taller de Gustavo Vega. “*14 más 6*” Corpà 1991. “*Diario de Abril*” J. Alonso. “*Cofre cerrado*” Alicia Díaz 1992. “*Higiene íntima*” José Manuel de la Pezuela 1994. “*Siyno sinó poesía cierta mente ciertamente*” tres volums que recopilen la poesia experimental de Francisco Pino 1948-1993.

I, darrerament, algunes revistes que operen en aquest moment: *La Factoria*, *El Congelador*, *Daina*, *Sin título*, *La Ruta del Sentido*, *L'Avioneta*, *Vèrtex*, *Alabastro*, *Palimpsesto*, *Poiesis*, etc., entre d'altres que recullen el treball dut a terme pels nous operadors de la poètica experimental.

2.5.1 Poesia Experimental Valenciana. Bartolomé Ferrando

2.5.1.1 Poesia Experimental Valenciana

A manera de petita presentació d'aquest capítol del nostre estudi, ens cal dir que la pretensió que ens dirigeix no és altra que posar de relleu un nombre, cada vegada més nombrós, de poetes (dintre de l'àmbit de la visualitat) que operen, encara que de manera un tant esporàdica, al voltant de l'experimentació poètica al si del nostre país. També, com és de suposar, coneixem la dificultat que comporta la manca de perspectiva suficient com per a tractar el tema amb una convenient profunditat, doncs si més no estem valorant una història massa recent. Encara però, les dificultats, voldríem aproximar-nos al tema en qüestió amb la voluntat de palesar el conreu de l'experimentació i, almenys, nomenar, els més destacats autors que laboren en aquest camp. Defugirem les etiquetes, els agrupaments i la vocació de generar vincles excessius entre els poetes, ja que no hi ha la distància elemental per realitzar les anàlisis pertinents.

També, i sota aquest epígraf que ens ocupa, inclourem una reflexió més aprofundida del poeta, artista plàstic i professor Bartolomé Ferrando, doncs ha estat ell, i el seu treball, qui ha motivat, en gran mesura, el nostre estudi. I en la mateixa direcció apuntarem que, i no voldríem que semblés cap justificació, ben possiblement, Bartolomé Ferrando estiga un dels principals valedors de l'experimentació poètica, no sols a l'àmbit geogràfic valencià, sinó també del conjunt de l'estat espanyol; l'abast de la seua trajectòria, com indicarem, així ho testimonia.

Una altra qüestió que ens mou a tractar de manera específica la figura de Bartolomé Ferrando és, sens dubte, l'haver exercit un especial comandament del projecte *Texto Poético*, entre els anys 1977 i 1989;

projecte que ha significat el principal objectiu del nostre treball i anàlisi, i que valorarem abastament, de forma ben aprofundida, en un altre capítol d'aquest estudi.

I ara, tot iniciant la reflexió que hem, ja, supra anunciat, direm que parlar de la poesia Experimental dins l'àmbit geogràfic valencià és, si més no, una tasca complexa, pel que fa, sens dubte, a l'abast general de l'experimentació poètica. No obstant i això, hi ha clares mostres d'antecedents que mereixen la nostra consideració, tot atenent la versemblança d'una pràctica que mai no ha estat majoritària, clar està, ni massa reconeguda al nostre territori.

No obstant i això casos hi ha, però, que justifiquen una atenció suficient, si considerem la globalitat d'aquest conreu plural i divers que ara intentem posar de manifest.⁸² Així, als anys trenta, Josep Renau, amb els seus fotomuntatges, i els cal·ligrames de Carles Salvador poden estar, de fet se'ls reconeix, motius liminars de la qüestió que ens ocupa.

Hi ha també altres signes que ens aproximem al fet de la poètica visual si efectuem la fusió als distints camps de la pràctica artística. Així, als anys setanta, els cartells publicitaris d'Artur Heras, els dissenys de Paco Bascuñán, l'humor de Lluís Furió, etc., conformen una manera de dir pròxima al que considerem l'essència principal de la Poesia Experimental. La proximitat entre poesia visual i publicitat, per una altra banda, ha estat, ja, ben tractat per Fernando Millán al seu article "*Poesia Experimental en España*", ja esmentat en un altre espai d'aquest treball, fent referència als comportaments semblants d'ambdues vessants de la creativitat, i les contaminacions que s'hi conformen a les formes expressives del dir plàstic.

I ara, resseguint la nostra lleu aproximació, direm que els llocs intermedis on habita la pràctica interdisciplinar artística s'hi troba, als

⁸² RICART, J., "*La mirada llegida. Antologia de la Poesia Visual Valenciana*". Universitat de València, Col·lecció Náyade. València, 2002, pàg. 15

anys vuitanta, al treball dels compositors Josep Luís Berenguer i Javier Dàrias. Cal recordar com, des del punt de partença Fluxus, els orígens dels “llenguatges de la frontera”, text encunyat per Bartolomé Ferrando i Julián Alonso entre d’altres que han utilitzat aquests termes per a referir-se a la poètica visual, resten farcits de contribucions des de l’àmbit musical. José Díaz, que participa a l’aventura de “*Texto Poético*” (1977), projecte encapçalat per Bartolomé Ferrando, i que, com ja hem assenyalat en altres espais d’aquest treball, contribueix de forma evident a fer bons els camins de l’experimentació poètica, és autor de poemes propostats plens d’humor i de fina ironia.⁸³

I en allò de referent a l’experimentació poètica cal assenyalat els esforços que a diferents disciplines de la mateixa s’han dut a terme. Tenim els encontres i festivals de *performances* celebrats a la ciutat de València als anys huitanta i noranta, i organitzats per Bartolomé Ferrando, així com els actuals que se celebren a l’IVAM. També les diverses exposicions itinerants, com ara “*Poesía para ver*” del 1999, o bé els recitals de Poesia Sonora de *Flatus Vocis Trio*, i la publicació de revistes com: “*Fuera de*”, “*Tramesa*”, “*Marina d’Art*”, “*Cimal*”, “*Reüll*”, “*Phayum*”, etc., i darrerament la publicació d’algunes antologies: “*20 anys de poesia a la Universitat*”, Carcaixent, 2000, “*Poesia Visual Valenciana*”, València, 2001, “*La mirada llegida*”, València, 2002, conformen un mosaic d’activitats que il·lustren un treball acurat per saludar aquest nou temps creatiu, on la recerca de l’experimentació poètica està el nord a resseguir pels artistes del nostre entorn immediat.

I pel que fa als artistes-poetes que s’hi dediquen, amb major o menor presència estan: Alfonso López Gradolí, tant poeta discursiu com visual, del qual assenyalarem el mestratge que en fa amb la seua obra

⁸³ BELTRAN, Jose Carlos, i FERRANDO, Bartolomé, “*Poesia visual valenciana*”, Riialla Editors S.A., València, 2001, pàg. 19

“Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche” 1971, llibre innovador que fa ús dels fototextos. Ja als anys huitanta i fins el temps present podem esmentar Carlos Albi, artista plàstic i poeta visual; Manel Costa, cofundador de *“Costa dos”*; Bartolomé Ferrando, fundador de *Texto Poético* i artista multidisciplinar del qual en parlarem, en aquest mateix capítol, tot seguit; José Carlos Beltrán, fundador del grup poètic *Espinela*, director de la col·lecció de llibres Candela i coeditor de la revista *Phayum*; Francisco Pérez Belda, membre del *Taller de les Paraules*; Carles Cano, autor de més de trenta llibres de contes i còmics; Salvador Pérez, membre, també, del *Taller de les Paraules*; Nieves Salvador, poetessa discursiva i visual, i recollida a diverses antologies; Andrés Llopis, poeta performer que treballa la poètica visual figurativa; Lluís Antoni Navarro (Toni Cucarella), és fonamentalment escriptor narratiu, encara que ha conreat la vessant poètica visual amb la seua obra *“Concert en No Major”*; Antoni Albalat, poeta discursiu i visual del qual podem destacar: *“Llibre dels grills”*; M^a Jesús Montía, també coordinadora, amb J.C. Beltrán, de la revista *Phayum* de Benicarló; Chele Esteve, la seua dedicació al disseny gràfic l’acosta al món de les poètiques visuals; Raül Gàlvez, artista visual i performer, és membre d’ANCA; Ramón Giménez, coeditor de la revista *La Moska*; A.S. Xenón, artista multidisciplinar que treballa fonamentalment la fotografia; Laura Giménez, artista multidisciplinar; Miquel Martínez, membre del *Taller de les Paraules*; J. Ricart, poeta discursiu i visual, i estudiós de la Poesia Visual, autor de: *“20 anys de Poesia a la Universitat”*, *“La mirada llegida”*, etc.; Jesús Maestro, treballa en l’àmbit del disseny i la tipografia; Pere Avilés, poeta visual i performer; Regina Balbastre, treballa el suport fotogràfic en la confluència entre la imatge i la lletra; Ferran Costa, cofundador, amb el seu germà Manel, de *“Costa Dos”*; Maria Gallach, poeta visual i

performer; Carmen Major, que dibuixa i pinta la poesia; Nel·lo Vilar, poeta visual i performer; Josep Sou, qui açò escriu, etc.

No podem parlar, clar està, d'un moviment centrípet al nostre si, però no obstant i això, sembla hi haver motius d'esperança pel que fa al compromís de bastants artistes-escriptors respecte d'aquesta literatura visiva. Si bé és força difícil de trobar l'eix que embolcalle, o conduísca, la tasca feta per tots els operadors valencians per manca, encara, de perspectiva. Segurament la realitat dispersa, i no gaire vinculada, estiga una de les principals característiques a l'hora d'avaluar aquest procés creatiu.

2.5.1.2 Bartolomé Ferrando

A continuació, a l'hora d'encetar una anàlisi, encara que a tall d'una panoràmica visió de conjunt, sobre l'abast de l'obra de Bartolomé Ferrando, val a dir que es tracta d'un artista multidisciplinar que atén un gran nombre de vessants dins la seua producció poètica experimental. I en aquesta producció conviuen: el *performer*, el poeta visual -amb les seues diverses manifestacions-, el poeta objectual, l'estudiós i erudit dels nous llenguatges i corrents artístics, el docent que il·lustra i anima, des de l'aula, bona part dels nous operadors, l'impulsor d'una literatura artística de compromís (*Texto Poético*), l'activista cultural, etc., en síntesi força sorprenent i acurada. I açò que hem referit, la capacitat d'aquest artista per a traslladar a diversos plànols de l'àmbit creatiu el seu quefer artístic, ens mostra el que significa el caràcter polièdric d'En Ferrando. La immensa curiositat per totes les coses pròximes a l'art, i llurs conseqüències, prenen part de l'univers que basteix amb les mans, sempre revestides d'una fina sensibilitat. Açò, però,

semblaria un bell foc d'artifici si no es pogués sustentar amb l'abundant documentació que il·lustra la seua trajectòria al llarg dels anys. I encara que no anem a fer, ara, l'esment absolut de la seua producció, per raons d'oportunitat, sí que recercarem, almenys, els trets singulars que ens presenten l'abast de la seua dedicació al llarg dels anys, així com també referirem, al mateix temps, els diferents àmbits de dedicació, o d'atenció, que han marcat el seu camí poètic.

Per una altra banda, i atenent raons d'anàlisi crítica i d'aproximació a l'obra de Bartolomé Ferrando, seguirem, un tant, la senda d'aquells qui en parlen de l'artista; d'aquells qui s'hi miren l'obra i les maneres de dir amb una intenció d'anàlisi valorativa, si més no. Com també ens sembla força interessant, encara que allargasse aquest nostre dir, saber-ne de les pròpies paraules de Bartolomé Ferrando tocant a la consideració que li mereixen certs aspectes creatius de la Poesia Experimental. És a dir, endinsar la seua posició mitjançant la transcripció del que s'ha donat en anomenar una "poètica" particular o visió subjectiva del quefer poètico-artístic.

En primer terme, per a conèixer la trajectòria creativa de Bartolomé Ferrando, farem un lleu recorregut per diversos aspectes de la seua atenció a les diferents disciplines conreades. Així, la seua formació està als camps de la medicina, la música i la filologia, essent la seua ocupació professional la de Professor titular de *performances* i art intermèdia en la Facultat de Belles Arts de València, la qual cosa, i des del món de l'ensenyament, li proporciona la possibilitat d'eixamplar entre els seus alumnes el gust per l'experimentació en els nous llenguatges poètics creatius.

En relació a la seua activitat docent, i per extensió de la mateixa, realitza cursos-taller de creació de Poesia plàstica en diversos centres, com ara: *Facultad de Bellas Artes* (Bilbao, 1985); Centre Municipal de Belles arts (Alcoi, 1985); Escola d'Estiu (València, 1986); *Curso de formación de*

formadores en didáctica del área artística. Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, 1987), etc. Així mateix, i en la mateixa direcció docent trobem al seu treball els cursos-taller de creació de Llibre-Objecte a: *Facultad de Bellas Artes* (Granada, 1992) i *Facultat de Belles Arts* (València, 1994 i 1996). De la mateixa manera que realitza cursos de *Performances* a : *Fundación Municipal de Cultura* (Valladolid, 1989 i 1990); *Escola Universitaria de Maxisterio* (Lugo, 1991) i al *Instituto de Estética y Teoría de las Artes* (Madrid, 1992); *Museo Universitario de Xopo* (México, 2000); entre d'altres. I també realitza cursos-taller de creació de Pintura-Escriptura a la *Facultat de Belles Arts d'Altea* (Altea, 1999 i 2000), ja posant final a aquest capítol de dedicació a la docència, si bé és cert, força especialitzada.

De la mateixa manera signifiquem el conreu que n'ha fet de la *Performance*: el 1982 a la *Galeria Amagatots* de Barcelona i a la *Facultat de Filologia* de València; el 1983 a la *Universitat de Sevilla*, als *Ensems-83* de València, i al *IV Festival Internacional de la Libre Expresión Sonora* de Madrid; el 1984 a *Festival Internazionale di Poesia, Visea, Musica, Performance, Danza e Teatro, Milanopoesia* (Milán, Italia) i al *I Encuentro Hispano-Italiano de Poesia Visiva-Poesia Visual* de Sevilla; el 1985 a *II Rencontres Internationales de Poesie Contemporaine de Cogolin* a França; el 1987 al *XI Festival International de Poesie Directe, Musique et Performance* en el *Centre Georges Pompidou* de París; el 1988 a *I Festival Internazionale di Poesia Performativa* a Roma i a *Inmedia Concerto* a Quebec; el 1990 a *Festival Interscop* de Varsovia i Lublin (Polònia); el 1991 al *Festival Internacional de Performances* de Nové Zámky de Txecoslovàquia; 1992 a *A.N.C.A. València* i a *Nuit de la Poesie de Toulouse*; el 1994 a *A Palavra, A voz, O gesto* de Madeira; el 1995 a *Environment Art Festival de Pusan* (Corea del Sur); el 1996 al *Círculo de Bellas Artes* de Madrid i a la *Sala Metrònom* de Barcelona; el 1997 al *Performance Festival Odense* de Odense (Dinamarca); el 1998 al *Musée de*

Marseille; el 1999 al *7 Internationale Performance Konferenz* de Glarus (Suïssa), al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona i al *Centro Nazionale di Drammaturgia* de Roma; el 2000 al *Teatr Sztuki* de Cracòvia i al *Performance Art In NRW* de Düsseldorf, Münster i Essen en Alemanya; el 2001 al *I Bienal de Arte de Granada*, al *Sur l'Improvisation* en el Centre Georges Pompidou de París; entre d'altres molt nombroses presències als festivals i mostres de *Performance* que hi ha arreu del món.



B. Ferrando "*Pereformance*", Sense data.

I ara, referent als concerts, que com a membre de *Flatus Vocis Trio* de Poesia Fonètica i Música ha realitzat, assenyalem: el 1987 a *Experimentelle Musik München* de Munich; el 1989 a la *IX Muestra de Música Coral y Órgano* de Valladolid; el 1990 al Círculo de Bellas Artes de Valladolid i al *Otoño Cultural Musical* del *Centro Cultural Caja de Cantabria* en Santander; el 1991 al *Centro de Arte Reina Sofia* de Madrid; el 1992 a *Klangraum 1992* de Stuttgart; el 1993 al XXIV Festival Internacional de Teatre de Sitges; el 1994 a les *Jornadas de Música Contemporània* de Granada; el 1995 a la *Quinzena Musical* de San Sebastián; el 1996 a *Podewil* a Berlín, i darrerament el 1999 al *X Festival*

Alternativo del *Círculo de Bellas Artes* de Madrid. Així mateix, com a membre del Taller de Música Mundana ha actuat: el 1990 al *Festival en la Frontera* de Zaragossa, a la Universitat Literària de València i Fundació Joan Miró de Barcelona; el 1991 a *Actual* de Logroño, a la *12 Muestra Internacional de Teatro* de Valladolid i al *VIII Festival de Oroño* de Madrid; i el 1996 a *Podewil* a Berlín; etc., entre d'altres molts concerts realitzats en festivals i encontres on la música ha significat una eina d'expressió artística a l'àmbit de la poètica intermèdia.



Caràtula d'un disc del Flatus Vocis Trio, i interpretació.

I resseguint la participació de Bartolomé Ferrando a les actuacions musicals, ara com a membre de "Rojo" de música improvisada i *performance*, significarem els següents exemples: el 1991 i 1992 a *Wim Werkstatt Für Improvisierte Musik* a Zürich; el 1993 a *Logos* en Gent (Bèlgica), a *Fletch Bizzel* de Dortmund, a *Het Apollohuis* de Eindhoven (Hollanda) i a *Cicero* de Wiesbaden; el 1995 a la *Schule Für Gestaltung* de Zürich; etc., entre d'altres participacions que no anomenarem per les esmentades raons d'oportunitat.

Quant a les publicacions que Bartolomé Ferrando ha realitzat al llarg de la seua trajectòria ens cal assenyalar com a més singulars : *Texto Poético* (poesia visual, objecte i d'acció), (*números 1 al 9*) 1977-1989, València; *Hacia una poesía del hacer* (assaig), València, 1980; *Libro de Poesía Visual y Objeto*, Edit.Euskal Bidea, Pamplona, 1979; *Performances*

Poéticas, València, 1988; *Poema Visual-Proceso*, La factoría Valenciana, València, 1993; *En el Ángulo* (llibre d'artista), Edit. Eos, Roma, 1997; *Trazos*, (Poesía discursiva), Edit. Rialla, València, 2000; *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia* (assaig), Universidad de Santiago de Compostela, Santiago, 2000; i darrerament *Poesía Visual Valenciana*, Edit. Rialla, València, 2001. També a l'àmbit de les publicacions Bartolomé Ferrando ha dut a terme diversos enregistraments de discos, *cassettes*, discos compactes, vídeos, etc., i ha estat conegut el seu treball a la ràdio i a la televisió a diferents programes d'art.



Caràtula d'un exemplar de "*Texto Poético*". El nº 6

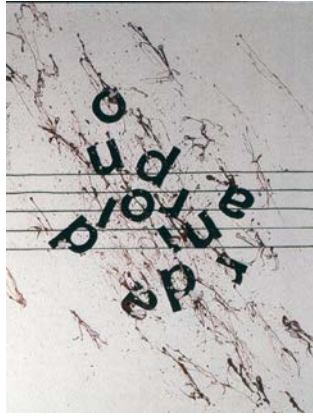


B. Ferrando "*Llibre*" 1990

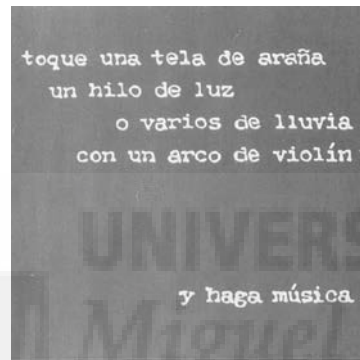
I si hem de valorar les aportacions que Bartolomé Ferrando ha fet des del punt de vista de la organització d'activitats al voltant de l'art, de la

creativitat i de l'experimentació ens caldrà posar de relleu que: organitza la *Asociación de nuevos comportamientos artísticos* (A.N.C.A.) a la ciutat de València. També direm que organitza l'exposició iencontre internacional Poesia Experimental, Ara, en la Sala Parpalló de València el 1982; organitza el festival internacional Tramesa d'Art, en el Palau de la Música de València el 1987; organitza, així mateix, el I Festival Internacional de Performance i Poesia d'Acció al Castell de Peníscola el 1989; organitza a més el II i III Festival Internacional de Performance i Poesia d'Acció al Centre del Carme de València el 1991 i el 1992; entre d'altres manifestacions pròximes al món de la pràctica experimental.

I després d'observar, encara que de forma un tant abreujada, la tasca realitzada per Bartolomé Ferrando al voltant de la creació experimental, i significant d'igual manera ara els trets fonamentals del seu tarannà emprenedor, assenyalarem com a més cridaners: el seu compromís ètic amb l'experimentació, la recerca constant d'uns nous llenguatges per a la comunicació poètica, treballador incansable i acurat, viatger infatigable arreu del món per tal de col·laborar amb la projecció de les noves maneres del dir poètic, i valedor, després de l'experiència pròpia, dels nous operadors emergents dins el panorama creatiu valencià, etc., i voldríem ara, a tall de cloenda del capítol que ens ocupa, fer esment d'allò que erudits i estudiosos han reflectit al voltant de l'obra singular de Bartolomé Ferrando, perquè no només estiga la nostra veu present en aquesta tasca de reflexió i aproximació a la seua obra. No obstant mostrarem, tot seguit, algunes imatges d'obres realitzades per Bartolomé Ferrando per tal d'il·lustrar la seua labor dins de l'experimentació interdisciplinària.



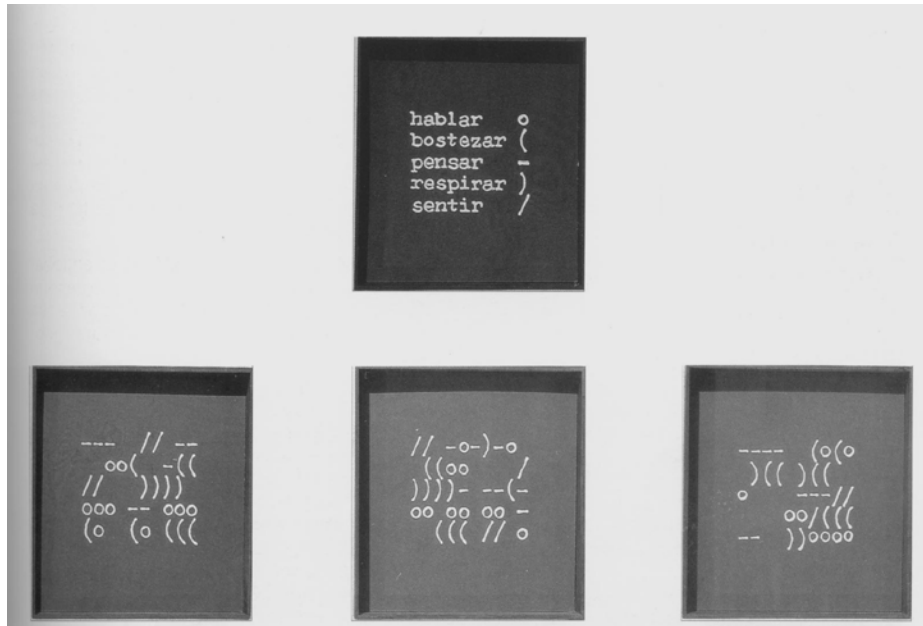
B. Ferrando, "A Adriano Espatola". *Concert*". Poema Visual, 1990



B. Ferrando: Poema propuesta, 1999



B. Ferrando, "Signes 2", P.V. 1987



B. Ferrando: "Poema semiòtic", 1999

Així, el professor Romà de la Calle ja evidencia l'abast interdisciplinari del seu quefer artístic tot referint, una vegada explicitada la diferenciació entre el capir poètic i l'acció i impuls per a fer-ne el trasllat oportú: "(...)Bartolomé Ferrando funda el punt de partida de les seues diferents propostes, en els quals la manipulació de molts diversos mitjans expressius –en el desplegament d'aqueixes idees poètiques- arrossegueu amb ells contrastos conceptuals, jocs d'imatges, tergiversacions de significats, substitucions d'elements, enllaços entre contraris, desenrotllaments processuals i disseminacions múltiples. És així com les seues propostes poètiques, els seus llibres objecte, la seua poesia processual, les seues instal·lacions, o les seues poesies - objecte mostren entre si, com apuntava anteriorment un vertader nexa d'acció intencional: aconseguir una inacabable sèrie de metamorfosis d'aquestes idees poètiques, fins l'extrem de bloquejar temporalment els nostre processos de pensament, potser per tal d'augurar millor, també, en l'espectador, eixe joc de visió i intervenció, alhora distanciat i procliu a copsar inusuals

suggeriments".⁸⁴ Amb aquest dir, Romà de la Calle s'endinsa per la doble vessant constructiva dins el procés creatiu de Ferrando: veure (ideîn) i fer (poêin), o com ja hem dit, després de concebuda la idea primigènia de l'enginy poètic, acudir ràpidament a la realització per a la intervenció. També, i al voltant d'aquestes paraules atenem, *prima facie*, el món versàtil que abasta Bartolomé Ferrando al seu exercici poètic.

Al si del catàleg abans esmentat Eugenio Miccini abunda sobre el fet multidisciplinar de l'artista tot dient: "*Aquestes regles, tot i que intercalen altres pràctiques estètiques o modalitats expressives com ara el teatre, la dansa, les arts plàstiques, la veu, el so i material d'allò més divers, no li permeten d'identificar-se'n amb cap*".⁸⁵ Amb açò afirma el que és una constant dins la producció de Bartolomé Ferrando, la visió plural de les coses i el gran consentiment de l'ambigüitat.

A més, al monogràfic que li dedica la revista *Texturas*, Vitoria 1996, Ángela Serna comenta d'En Ferrando, tocant a la seua capacitat d'anticipació, després la reflexió poètica: "*Bartolomé Ferrando ha donat sempre mostres d'una capacitat visionària important. Sense pretendre col·locar etiquetes a ningú, i tot atenent-nos a la definició més genèrica i "vulgar" de visionari: Capaç d'anticipar, que té una intuïció precisa del futur (Larousse), creiem que la plural producció de Ferrando, en qualsevol*

⁸⁴Ens refereix el professor Romà de la Calle: "*Bartolomé Ferrando funda el punto de partida de sus diferentes propuestas, en los cuales la manipulación de muy diversos medios expresivos –en el despliegue de esas ideas poéticas– arrastran con ellas contrastes conceptuales, juegos de imágenes, tergiversaciones de significado, substituciones de elementos, enlaces entre contrarios, desarrollos procesuales y diseminaciones múltiples. Es así como sus propuestas poéticas, sus libros objeto, su poesía procesual, sus instalaciones, sus poesías objeto muestran entre sí, como apuntaba anteriormente, un verdadero nexo de acción intencional: conseguir una inacabable serie de metamorfosis de estas ideas poéticas, hasta el extremo de bloquear temporalmente nuestros procesos de pensamiento, tal vez por tal de auspiciar mejor, también, en el espectador, ese juego de visión i de intervención, al mismo tiempo distanciado y proclive a alcanzar inusuales sugerencias*". DE LA CALLE, Romà, "*La metamorfosi de les idees poètiques*", article introductor al catàleg de l'exposició que sota el títol de "*Bartolomé Ferrando: Propuestas poéticas, libros objeto, poesía proceso*" se celebrà al Centre Cultural d'Alcoi en desembre de 1990, pàgs. 7-13

⁸⁵ Segons Eugenio Miccini: "*Questo suo statuto, pur inteciendo altre pratiche estetiche o altre modalità espressive come il teatro, la danza, le arti plastiche, la voce, i suoni e i materiali più disparati, non le consente d'identificarsi con nessuna di queste*". MICCINI, Eugenio, "*El gioco del pensiero*", dins el catàleg "*Bartolomé Ferrando: Propuestas poéticas, libros objeto, poesías proceso*". Centre Cultural d'Alcoi. Alcoi, desembre de 1990, pàg. 24

de les seues manifestacions, ofereix una visió del món pròpia de qui, més enllà de la intuïció, pressent, sent i expressa realitats no exemptes d'una dosi d'avançada, premonitòria. En això rau, en bona mesura, la importància d'una obra que, de manera subtil, és capaç de plasmar allò que, fruit de la reflexió, aconsegueix no deixar indiferent l'espectador".⁸⁶ I per a il·lustrar aquestes paraules, Ángela Serna es nodreix d'un poema que potser abaste una veritable dimensió de poètica particular de Bartolomé Ferrando, i que tot just en fem ací la transcripció, per jutjar-la interessant:

“Con el pensamiento

Escribir con el pensamiento

Escribir imágenes

Pensar imágenes escritas

Fragmentar imágenes escritas

Pensar i fragmentar imágenes escritas

con palabras que bailan en el pensamiento

engranadas de arte

en el espacio

cruzadas de residuos de imágenes

que bailan también en los repliegues del aire

Palabras e imágenes

que tocan e inundan de aire fugazmente

con sus ojos de luz

Escritura que vocea

⁸⁶ Comenta Ángela Serna al voltant de la qüesito que ens ocupa: “Bartolomé Ferrando ha dado siempre muestras de una capacidad visionaria importante. Sin pretender colocar etiquetas a nadie, y atendiendo a la definición más genérica y vulgar de visionario: Capaz de anticipar, que tiene una intuición precisa del futuro (Larousse), creemos que la plural producción de Ferrando, en cualquiera de sus manifestaciones, ofrece una visión del mundo propia de quien, más allá de la intuición, presente, siente y expresa realidades no exentas de una dosis anticipatoria, premonitoria. En eso reside, en buena medida, la importancia de una obra que, de manera sutil, es capaz de plasmar aquello que, fruto de la reflexión, consigue no dejar indiferente al espectador”. SERNA, Ángela, “Escritura-escultura: fragmentos”, Revista Texturas nº 5, Vitoria, 1996, pàg. 28

*Escultura que vocea con ojos descompuestos
que quieren provocar mediante la rotura
por medio del fragmento
lo que dicen sin decir y que tal vez no dicen
Párpados de lenguaje
pintan y esculpen el cuerpo del que observa
en un espacio móvil de signos
En un espacio móvil
lee lo que no dice
y dice sin hablar
La mirada se ha convertido en el eje del aire
de un mundo de ojos y de luz”.*⁸⁷

Potser aquest poema signifiqui el continent polièdric en la visió artística de Ferrando, tot contant, com ja en deia Romà de la Calle, amb el veure, el fer i l’acció que es reconeix en l’esguard de l’altre, per una altra banda pensament hereu de Filliou (quan demana que siga l’espectador qui pose punt i final a l’obra, que la tanque) dins l’àmbit creatiu Fluxus. Cal pensar amb la mirada còmplice dels ulls innocents, o ingenus, per acostar-s’hi i cloure l’obra, a l’hora de comprendre el veritable sentit de la creació artística⁸⁸.

No se’ns escapa, tampoc, l’enorme capacitat que té Bartolomé Ferrando per a realitzar allò que dins la interdisciplinarietat s’anomena el “creuament de camins” o “llenguatges de la frontera”, on rau la convivència de les distintes maneres del dir poètic. En paraules d’anàlisi de Laura de la Mora, estudiosa de l’art intermèdia, Bartolomé Ferrando intenta fusionar i generar un encreuament entre la plàstica i el llenguatge: “*Es*

⁸⁷ SERNA, Ángela, “Escritura-escultura: fragmentos”. Revista Texturas nº 5, Vitoria, 1996, pàg. 28

⁸⁸ RUHRBERG, Schneckenburger, Fricke, Honnef, “Arte del siglo XX”, Primera Parte. Taschen, Köln, 2001, pàg. 589

tracta d'intentar que els signes lingüístics creïn significats nous a base de desposseir-los del que tenien; per exemple, que deixin de ser paraules per transformar-se en imatges". I continua dient : "A més a més, Bartolomé Ferrando utilitza de manera inusual l'objecte fent que el seu codi normatiu s'escapi per mitjà de la mobilització i la transposició del context inicial, tot alterant d'aquesta manera la sensibilitat de l'observador i del mateix performer, i desvetllant a l'altre el seu potencial sensorial".⁸⁹

I per a finalitzar aquesta aproximació al fet de l'experimentació poètica i, més concretament, en allò de referent a la figura de Bartolomé Ferrando, ens plau de remarcar l'opinió que li mereix a l'autor, al poeta la substància del "gest" com a fenomen creatiu, i que va molt més enllà de l'abast de les paraules o, fins i tot, del traç que vincula la metàfora a l'eix significatiu del signe lingüístic. Ara bé, segons l'escriptora i crítica J. Kristeva el gest "*és una producció de mort*".⁹⁰ I comenta Bartolomé Ferrando en allò tocant del text com a eix nodriu d'un llenguatge per als ulls: "*La funció anafòrica, gestual, del text semiòtic obri el sistema sígnic, l'estén i el destapa, i inaugura un sistema semàntic-indicatiu on persisteixen unificats escriptura i gest, traç i relació, com a components mínims del llenguatge*".⁹¹

I ens agradaria ara, per a concloure aquest primer capítol del nostre treball, fer-ne la transcripció parcial de la poètica - còmplice de la seua manera d'entendre la poesia - publicada a la revista Ínsula de Madrid, als números dedicats a la "*Imagen gráfica del verso*". Diu Bartolomé

⁸⁹ Ens comenta Laura de la Mora sobre l'abast del signe lingüístic en els canvis de la veritable dimensió significativa: "*Se trata de intentar que los signos lingüísticos creen significados nuevos a base de desposeerlos del que tenían; por ejemplo, que dejen de ser palabras para transformarse en imágenes*". I continua: "*Además, Bartolomé Ferrando utiliza de manera inusual el objeto haciendo que su código normativo se escape por medio de la movilización y la transposición el contexto inicial, alterando de esta manera la sensibilidad del observador y del mismo performer, y desvelando al otro su potencial sensorial*". DE LA MORA, Laura, "Bartomeu Ferrando. Apropar-se al seu ser i al seu fer..." Article aparegut a la Revista Esquerp n° 2, Ed. Comissariat Associació, Reus 2001, pàg. 31

⁹⁰ FERRANDO, Bartolomé, "*Sobre l'anàfora. Apunts per a una anàlisi del llenguatge del text*", Revista "Marina d'Art" n° 1, L'Alfàs del Pi, 1989, pàgs. 20-21

⁹¹ KRISTEVA, J., "*Semiòtica*", Editorial Fundamentos. Madrid, 1978, pàg. 124

Ferrando: “*Sovint desendrece l’ordre de les paraules i les articule d’una altra manera: tots els substantius agrupats, amuntegats, mentre cavalquen els verbs els uns damunt dels altres intercanviant els seus papers. Els articles canvien de gènere. Els adjectius, de sobte, desapareixen.*”

En ocasions faig gimnàstica amb les paraules: les estire, les faig botar o les endoblegue sobre elles mateixes; en altres, els canvie la velocitat: transforme les paraules lentes en ràpides i a l’inrevés(...)

A vegades mire les coses per mitjà de les paraules, i si aquestes fermenten i es descomponen, també ho fan aquelles. El resultat és imprevisible: els objectes es desfan i permeten que el llenguatge entre a formar part d’ells, o a l’inrevés. D’aquesta manera totes les coses aixopluguen potencialment la seua pròpia transformació, el seu permanent canvi. Aleshores em cal tornar a construir-la travada del pensament i de la parla. Paraules desconegudes exigeixen anar acompanyades de nous gestos. Els objectes ens miren amb els ulls recercant en una altra direcció. L’escriptura es despentina i engruna com un puzzle, a mesura que l’espai no ocupat guanya major relleu. La mobilitat dels corpuscles és enorme. En aqueix moment, en aqueixa situació, quan me n’adone que les possibilitats creatives s’eixamplen, es multipliquen, s’esboquen”.⁹²

I per a concloure aquest capítol assenyalarem que, ara, per a seguir el nostre estudi, ens serà força útil endinsar-nos pels territoris creatius de l’art conceptual, amb la voluntat de trobar certes identitats, o bé precedents, de la poètica del fer, és a dir, aquella poètica que mitjançant l’oferiment de l’acció, va molt més enllà de la significació de les paraules, ja que d’alguna manera conviden el receptor a capficar-se al si de la pròpia proposta, encara que aquesta no siga versemblant. I si la recerca dóna bons resultats, tot ho haurem d’acarar amb la pròpia anàlisi del *Texto Poético*, veritable interès del nostre treball.

⁹² Op. Cit. Ínsula, nº 603-604, Madrid, 1997, pàg. 21

III. Art conceptual i experimentació poètica

En aquest capítol del nostre estudi voldríem mostrar l'abast, i la influència, que l'art conceptual ha tingut devers la pràctica poètica experimental. Així, i dit d'una altra manera, posar de manifest com l'experimentació en el camp de la poesia, la poesia que demana la participació activa del receptor per a arrodonir el fet poètic comunicatiu, beu de les fonts conceptuals per a establir el seu nou codi que va molt més enllà de la recerca de la bellesa, doncs prima, potser, la voluntat d'aprofundir en el camp de la reflexió artística. També, i amb tot allò de referent a la poètica de l'acció, ens agradaria significar, si això és possible, com des del Conceptual s'hi arriba, potser, al *postfluxus* del *Texto Poético*. Si l'accionisme, el *happening*, la *performance*, etc., signifiquen portar la poètica al plànol del comportament, tot valorant l'estètica intervenció del cos i de la idea, les propostes d'acció poètica que es deslliuren a partir de l'influx de l'art conceptual aporten una nova dimensió, pensem, de la poesia, tot passant d'una poètica del dir a una poètica del fer. Però anirem per parts i tractarem la qüestió que ens ocupa amb el rigor expositiu escaient, doncs haurem, en primer terme, de fer una anàlisi, o recorregut, per allò que significa l'art conceptual, el seu influx, els seus principis, els artistes que més incideixen i la dimensió del seu conreu.

3. 1 Algunes referències sobre l'Art Conceptual.

En primer terme assenyalarem la dificultat de precisar el punt de partença de la pràctica conceptual, així com de tots els problemes de terminologia que viuen al seu costat. No obstant i això sembla que apareix per primera vegada la denominació Art Conceptual el 1961, citat a un article de l'escriptor Henry Flynt, que explica com aquesta manifestació artística té com a principal actiu el llenguatge escrit.

No obstant i això resulta complex posar de relleu massa concurrències entre totes les pràctiques artístiques que hi operen entre el 1965 i 1975, encara que allò que més les identifica les unes amb les altres rau en el fet de l'interès que hi mostren devers les idees per damunt de l'objecte d'art. Ara bé, no només aquest desplaçament de l'objecte cap a la idea té un valor principal per als artistes que hi operen, també cal posar de manifest el valor de la reflexió i de l'anàlisi al voltant de la naturalesa de l'art.

Així, les diverses accepcions i pràctiques del "conceptual" han suposat un desplaçament de l'objecte (tradicional i objectual) cap a la idea o, almenys cap a la concepció. Açò implica una atenció a la teoria i un desplaçament de l'obra com a objecte físic, encara que ja en veurem quin és el significat del seu caràcter antiobjectual. Potser, pensem, importen molt més els processos formatius, de constitució, que la mateixa obra acabada i realitzada. Podríem dir, si més no, que l'art conceptual és la culminació de l'estètica del procés. Des que la pràctica artística va abandonar el principi mimètic de constitució a favor del sintàctic formal, s'interessa per la reflexió sobre la pròpia naturalesa de l'art. I podríem afegir, tot seguint la nostra reflexió, que l'art conceptual ha tingut, en primer lloc, el seu estímul en les tendències constructives que progressivament abandonaren l'objecte o se centraren en la constitució

estructural del mateix. Així, el principi de la pura instrumentalitat de l'objecte era formulat ja en l'art concret des de Mondrian, Malewitsch, el elementalisme, M. Hill, etc.

Ara, però, direm, resseguint les apreciacions de la professora i crítica d'art Victoria Combalía, com la figura de J. Cage ha estat fonamental per al desenvolupament d'aquesta corrent artística, i l'abast que ha tingut, molt després, en allò que ha estat anomenat neo-conceptual. Així doncs ens diu: “(...)el precedent històricament innegable és Marcel Duchamp, qui va criticar l'art modern com –pintura retiniana-, mancada d'idees i destinada solament a complaure la vista.”⁹³ El mateix Duchamp considerava l'art no tant com una qüestió de morfologia com de funció, o millor dit, no tant d'aparença com d'operació mental.

També des de Klein, Manzoni a Europa, i damunt de tot, des de Ad Reinhardt s'incorpora el llenguatge proposicional de l'art, tot prenent importància la teoria textual, és a dir, l'anàlisi dels signes lingüístics establerts com a art. Seguidament, minimalistes com André, Judd, , etc., desmitifiquen l'objecte en favor del concepte. Ja, però, a l'any 1967 Sol le Witt restava força apropat al valor del concepte dins l'obra d'art, i la seua importància i abast.

Podríem dir, també, fent camí en la nostra reflexió, que el fet de la realització artística de l'obra passa a un segon plànol, doncs allò que veritablement és la causa generadora de l'impuls artístic és la idea, que es confirma així com a una màquina capaç de generar un discurs poètic artístic de primera magnitud. I en aquest ordre de coses ens cabria dir com J. Kosuth, què és la figura més definida del conceptualisme lingüístic,

⁹³ Ens aproxima la profesora V.Combalía: “(...)el precedente históricamente inegable es Marcel Duchamp, quien criticó el arte moderno como –pintura retiniana-, carente de ideas y destinada sólo a complacer la vista.” COMBALÍA, Victoria, “La poética de lo neutro”, Mondadori, S.A., Barcelona, 2005. pàg. 20

remet freqüentment als escrits de Judd, Sol Le Witt, etc., així com Art & Language ho fa a l'obra de Reinhardt.

Quant a les denominacions de l'art conceptual, dues han estat, preferentment, les determinacions, o la vàlua, del fet conceptual. Així, per una banda, tenim l'accepció de l'art com a idea, entesa com a objecte o acte del pensament, i dins la qual cabria, segurament en millor mesura, l'obra de Kosuth.⁹⁴ I l'altra que aniria referida, i lligada, a allò que s'anomena el *project art*, l'art com a projecte que pot ésser realitzat, i per tant art que no elimina la materialització de l'obra per l'artista com a part fonamental de la seua relació amb el receptor.⁹⁵

Tot i que han hagut intents, més o menys declarats, per part d'alguns artistes a l'hora d'assajar formes pròximes a l'art conceptual (Jasper Johns, Yves Klein, Piero Manzoni, Robert Rauschenberg, etc., entre d'altres), serà l'obra de Sol Le Witt, Donald Judd i Ad Reinhardt qui marcarà la veritable significació d'allò que hauria d'estar l'art com a concepte. I reprenent allò esmentat en línies ad supra, direm que dos han estat els moviments que han nodrit l'art conceptual: per una banda el *minimal* i per l'altra el *process art* i els *earthworks*. Així el *minimal*, tot fent la recerca d'allò mínim quant als components formals es refereix, busca definir des d'aquesta òptica la naturalesa de l'art. D'aquesta manera el seu comportament artístic estarà pròxim a les formes pures, abstractes, etc., concebudes en certa manera com ara el comportament del *ready made*, enfocament intel·lectual amb una certa configuració analítica, etc.

I seguirem dient quant al concepte i la visualització que, en oposició al conceptualisme lingüístic, sobre tot, a l'analític i tautològic, aquesta segona vessant no sols s'oposa a la materialització, sinó que el projecte tendeix a la seua realització fàtica, empírica o mental. El propi Sol Le Witt

⁹⁴ ABBAGNANO, N., "Diccionario de la filosofía" FCE, Madrid, 1963.

⁹⁵ *Excerpts from Speculation*, en MEYER, *Conceptual Art*. pàg. 50

és considerat l'iniciador de la mateixa. Així, les experiències més freqüents són les que vénen als registres lingüístics estrictes i als visuals o perceptius en general. De tota manera allò que ens proposa seran els trets definitoris de l'art conceptual: la no referencialitat i la autosuficiència de l'art serialitzat, l'autonomia i la indiferència.⁹⁶

Podríem ara assenyalar, tot continuant la nostra anàlisi, allò que esmentà Judd referint-se a la determinació de l'obra d'art com a tal, manifestant que quan algú en diu que una obra ho és, aleshores aquesta ho és, allunyant, d'alguna manera, l'obra d'art dels processos formals.

Referint-nos en aquest moment a la posició que manté Reinhardt ens cal manifestar la proximitat que aquest manté amb els plantejaments estètics, o be creatius, de Duchamp, ja que per damunt de qualsevol altra consideració Reinhardt aprecia el valor del concepte, i de l'abstracció dins dels plantejaments pictòrics, tot superant els límits sensorials bastits al través de la pintura. Al seu manifest "*L'art com a art*" de 1962, ens deia al voltant d'aqueixa recerca per a minvar l'obra d'art cap a allò només essencial: "*Ni línies ni figuracions, ni formes ni composicions ni representacions, ni visions ni sensacions ni impulsos, ni símbols ni signes ni empastes, ni decoracions ni colorits, ni plaers ni sofriments, ni accidents ni Ready-mades, ni coses ni idees, ni atributs ni qualitats, no res que no pertanga a l'essència*"⁹⁷

En relació als antecedents, més o menys immediats de l'art conceptual, cal anomenar segurament el *process art*, també reconegut com *arte povera*, i com ja hem referit en línies anteriors fins i tot el *earthworks*

⁹⁶ BUCHLOH, B, "*L'art conceptuel, une perspective*", París, Musée d'Art Moderne de la Ville de París, 1990, pàg.27

⁹⁷ Segons Benjamín Buchloh: "*Ni líneas ni figuraciones, ni formas ni composiciones ni representaciones, ni visiones, ni sensaciones ni impulsos, ni símbolos ni signos ni empastes, ni decoraciones ni coloridos, ni placeres ni sufrimientos, ni accidentes ni Ready-mades, ni cosas ni ideas, ni atributos ni cualidades, nada que no pertenezca a la esencia*". Citat per BUCHLOH, Benjamín en "*De la estética de la administración a la crítica institucional. (Aspectos del arte conceptual:1962-1969)*" en A.A.V.V., *Arte Conceptual, una perspectiva*. Cat. Fundación Caja de Pensiones. Madrid, 1990, pàg. 15

o *land art*, ja que aquests fonamenten el fet artístic en la superació de la forma, o potser en la desmaterialització de l'obra d'art, fent principal interès de l'art els processos mentals i la idea per damunt de la forma final de l'objecte artístic. I ens resta assenyalar, dins aquesta petita reflexió inicial al voltant del conceptual, algunes figures ben principals que d'alguna manera il·lustren el moviment com ara: Kosuth, Weiner, Huebler, Barry, etc., i que són d'acostumada referència per als que s'hi acosten a l'estudi del moviment. I també direm, darrerament, que la divisió que se n'ha fet dintre del moviment per Simón Marchán Fiz en art conceptual tautològic i empíric-medial, sol estar de seguici permanent pels estudiosos que arreu recerquen dins els diferents treballs que ha aportat el moviment de referència.⁹⁸

3. 1. 1 L'artista dins l'art conceptual: presència i abolicció

En aquest apartat voldríem posar de manifest la dialèctica que dins l'art conceptual s'ha establert, en algun sentit, al voltant de la veritable importància de l'autor respecte de l'obra d'art i la relació que pot arribar a esdevenir-se entre l'obra i el receptor de la mateixa. Així, en diversos moments de la dècada dels seixanta, acudim a l'observació del paper destacat que hi assumeix l'espectador, encara que no estiga veritablement capacitat a nivell crític per a dur a terme una valoració aprofundida de l'art que contempla. I fins i tot hi ha moments en què s'arriba a qüestionar la imatge de l'artista com a autor, tot manllevant el caràcter objectual de l'obra d'art i també tot eliminant l'existència d'un públic educat estèticament. Passem doncs de tenir un artista creador a un artista productor i un públic que s'esdevé part activa de l'obra en tant en quant és ell qui

⁹⁸ MARCHÁN FIZ, Simón. “*Del arte objetual al arte del concepto*”. Akal. Madrid, 1986.

tanca, amb la seua mirada, la construcció definitiva de l'obra. No obstant i això, una cosa serà allò teòric i una altra cosa la realitat pràctica, ja que com assenyala *Art & Language* a la fi les obres d'art són contemplades com objectes d'art convencional.

I continuant la nostra anàlisi direm com s'estableix, així mateix, una diferència fonamental a l'hora de valorar el fet de l'autoria, també des del punt de vista de l'originalitat, entre *Art & Language* i autors com ara Hank Herron. Segons ens comenta Cheryl Bernstein al seu article "*La superioridad de lo falso*"⁹⁹ és força indicatiu que un autor com Herron copie l'obra de Frank Stella i les exhibesca després d'un any de treball només quan a l'autor original de les mateixes li havia costat deu anys de fer-les. El resultat final ha estat, si més no, l'aportació de l'obra de Stella més alguna cosa de més aportada per la mà de Herron. Com assenyala Battcock tot referint-se a aquest assumpte: "*Al reproduir formes d'art ja existents l'artista rep la sanció d'aquell qui el precedeix i, al mateix temps, nega l'intent d'observar qualsevol desenvolupament formal nou, desplaçant per tant tot el fenomen a un nivell superior, és a dir crític*"¹⁰⁰

Assistim, així doncs, a la negació del principi d'originalitat, que junt a la necessitat d'un públic estèticament educat, i negat açò per *Art & Language*, donen pas a la dialèctica entre ambdues posicions. Hi ha també, però, segons els postulats de l'avantguarda, a pesar del seu esperit de renovació constant, la necessitat de que l'autor realitze les funcions d'educador del públic receptor, tot confirmant a l'autor com el centre del procés creatiu. Ara, no obstant i això, amb *Art & Language* es pretén la dissolució d'aquest principi, i per tant l'abolició de la figura de l'autor com a tal, tot passant a la consideració del receptor com a públic participatiu de

⁹⁹ En "*La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual.*" BATTCKOCK, Gregory. Gustavo Gili ed., Barcelona, 1977. (1ª ed.1973), pàg. 39, pàg. 43

¹⁰⁰ Ibídem. p.40 Ens comenta Battcock: "*Al reproducir formas de arte ya existentes el artista recibe la sanción de su predecesor y, al mismo tiempo, niega el intento de observar cualquier desarrollo formal nuevo, desplazando por tanto todo el fenómeno a un nivel superior, es decir crítico*".

la mateixa creació. De la mateixa manera que Herron desterra l'originalitat com a principi creatiu i donant a l'espectador la possibilitat de contemplar una nova experiència, ara inautèntica, perquè hi ha la subversió d'una obra precedent.

Hi ha també el cas de Sherrie Levine, que emparentada més amb les posicions de Herron, fa un pas endavant al voltant de la manifestació artística des del punt de vista de la contestació de l'originalitat. Així S. Levine, realitza obra fotogràfica prenent-la de Walker Evans "*After Walker Evans*", i amb la manipulació lluita, com ho fera Herron contra l'originalitat, no però contra l'autoria doncs utilitza el que Brea ha anomenat una "nova estratègia al·legòrica", i que se xifra en la voluntat per part de Levine a l'hora de fer-ne la tria, o elecció dins l'obra fotogràfica de Walker.¹⁰¹

En un altre ordre de coses, i tractant ara l'abast de l'accionisme, per quant intervé, també, la figura de l'autor, trobem una nova dialèctica oberta entre el *body-art* i l'art d'acció. Així, el primer, i segons el criteri de S. Marchán Fiz que l'anomena antropològic, és a dir, més íntimament arrelat a l'essència de l'autor, i més cap a endins, es diferencia del segon en què aquest darrer és més participatiu i preocupat per qüestions de caire social. I un exemple, si fa no fa, de la ubicació de l'autor al bell mig de la concepció de l'obra d'art el tenim a la figura de Bruce Nauman, que a la seua sèrie d'autoretrats (1966-67) titulada "*Fotograph Suite*" realitza una obra on tot gira al seu entorn, restant molt allunyada de la dissolució de l'artista.

Darrerament, caldrà esmentar l'experiència que en aquest sentit ens il·lustra l'obra de Cindy Sherman, doncs, tot i que l'autora utilitza el recurs de la fotografia, més encara, l'autoretrat, va una mica més enllà que el propi Nauman, ja que en aquest cas Sherman incorpora el sentit de la representació. És a dir, fa un pas endavant no generant un discurs de

¹⁰¹ BREA, José Luis. "*Nuevas estrategias alegóricas*". Tecnos. Madrid, 1991, pàg. 57

reflexió pròpia, sinó que incorpora el matís representatiu perquè ella adopta papers diversos quan incorpora presències adoptades d'una altra realitat, com per exemple imatges ambigües bestretes del discurs fílmic.

D'aquesta manera, amb els exemples que hem introduït, podem valorar diverses posicions devers el fet de l'autoria i la seua relació amb el receptor de les propostes artístiques, fins i tot apreciament les diferències de matís que aquests incorporen al seu fer artístic.

I per a concloure aquesta referència a la problemàtica de l'autoria al si del conceptual, tot valorant les posicions que s'han donat als voltants dels anys setanta, ens cal dir com el fenomen de la dialèctica entre un art social i un altre preocupat, fonamentalment, per la forma resta present. Així, un art que es vincula a posicions ideològiques de caire marxista i un altre que podríem vincular amb allò que s'ha anomenat l'art per l'art; i d'aquesta dialèctica sorgeix el pluralisme característic dels anys vuitanta, que ja no resta tan pròxim a la necessitat de definir el paper que ha de jugar l'artista dins la pròpia manifestació de l'obra d'art, sinó que deixa de banda aquesta confrontació en favor d'una realitat molt més aleatòria que confirmarà en cada cas la posició a haurà d'adoptar l'autor.

3. 1. 2 El conceptual Lingüístic i Tautològic

Quant als aspectes lingüístics del conceptual, com ja hem dit abans en línies anteriors, resseguim la divisió duta a terme per Simón Marchán Fiz entre el conceptual lingüístic i el tautològic, per a poder discernir entre ambdues manifestacions, o particularitats, del moviment artístic que ens ocupa.

Actualment la tendència de l'anàlisi sol agrupar-se al voltant de dues corrents, la lingüística (o conceptual pròpiament dita) i l'empírica-medial que també s'anomena conceptualisme. I ha estat considerat per la major part d'estudiosos l'art conceptual com el lingüístic conceptual. Ara, direm, com la idea d'art ha anat més enllà de l'objecte i àdhuc de tota experiència perceptiva, en direcció a unes àrees d'investigació filosòfica sobre la naturalesa del concepte d'art.

Referent a la utilització analítica i tautològica del llenguatge ens caldrà fer algunes consideracions. Així, una sèrie d'experiències s'han interessat per l'ús analític pròxim al pensament del neopositivisme lògic i de la filosofia semàntica, aquelles que s'acosten als escrits i pensament de Wittgenstein, Ayer, etc.

El grup anglès *Art & Language*, per exemple, emprà el llenguatge d'una forma analítica, sotmès a un canvi de funcions. En comptes de presentar-se com un element d'una proposició d'art es transforma en un instrument sobre l'anàlisi de les idees sobre art, a la fi en un llenguatge com a suport d'una altra realitat que va més enllà, com a suport a la fi de coneixement. Al respecte ens diu Michel Foucault: “(...) *Conèixer el llenguatge no és ja apropar-se el més possible al mateix coneixement, és*

solament aplicar els mètodes del saber en general a un domini particular de l'objectivitat."¹⁰²

També, i continuant la nostra reflexió, hem de dir que en moltes ocasions els conceptuals proclamen les construccions teòriques com a veritables obres d'art, o bé les "declaracions" són definides com a tècniques per a fer art. Així, l'art com a idea en sentit estricte provoca la major aproximació a un art d'abstracció ideativa, discursiva, amb certes pretensions epistemològiques cap al concepte. I hem de dir en aquest sentit que ha estat Kosuth, tot lligat amb *Art & Language*, qui ha utilitzat de forma més sistematitzada la tautologia i "l'art com idea com idea"; ha utilitzat el llenguatge com a mitjà per a millor comprendre el seu art. També, però, ha utilitzat el llenguatge com a objecte artístic. Kosuth resta força influït per filòsofs analítics com ara Wittgenstein i per lingüistes com A.J. Ayer, A. Richards, etc., i la seua frase "art com a idea com idea" no deu entendre's en quant procediment sistemàtic d'abstracció sinó com una actitud analític. Kosuth reaccionarà contra el formalisme de les arts objectuals, tot posant de manifest una separació entre estètica i art, recolzada en un trencament previ entre percepció i concepte, conduint l'objecte a la seua màxima desmaterialització. Per tant l'art conceptual, per a ell, no posseeix cap vinculació de tipus referencial amb el món i les coses. L'art potser siga una funció en si mateix i de cap altra cosa.

Ara bé, cal fer notar com la professora Victoria Combalía ens explica, al voltant de la veritable aportació que a la fi ha fet Kosuth, per mitjà de les proposicions analítiques com a veritable matèria artística, que aquesta actitud no afegeix cap coneixement substancial a l'art: "*Tanmateix Kosuth pretén haver solucionat el problema, quan en realitat no ha aportat*

¹⁰² Com ens aporta Michem Foucault: "*Conocer el lenguaje no es ya acercarse lo más posible al conocimiento mismo, es sólo aplicar los los métodos del saber en general a un dominio particular de la objetividad*". FOUCAULT, Michel. "*Las palabras y las cosas*". Editorial Siglo XXI. Madrid, 1988 (1ª ed. 1966). pàgs. 289-291.

*cap solució. Doncs dir que alguna cosa és igual a si mateixa, com dir que l'art és allò que és l'art, és dir poc. Amb això no sols no podem eixir-nos de l'estret marc de la tautologia, que cap coneixement aporta, sinó que desestimem voluntàriament qualsevol element de contrast, contradicció i crítica".*¹⁰³

El llenguatge, però, ha estat utilitzat de les més diverses maneres, però en general, dins l'art conceptual, no pretén definir-se com un estil ni assemblar-se a una pràctica literària o poètica. En general, podríem dir de manera més eficaç i, potser exacta, les pràctiques lingüístiques conceptuais, tautològiques, s'apropen a l'objectivisme de la ciència, reduint al màxim l'ambigüitat semàntica fins a aconseguir un sentit unívoc per a les seues proposicions. Les esmentades proposicions, així doncs, descobreixen estructures d'un fet a nivell universal, no particular, i s'uneixen en estructures lògiques de llenguatge, tot negant la referència a la realitat exterior. I ens agradaria, encara que només fos per aclarir l'abast del concepte "estructura", i per determinar en quin sentit afecta a l'emprat pel conceptual per a definir l'art, esmentar l'aportació que en fa el professor Felipe Martínez Marzoa, al voltant de la definició d'estructura, així: *"Una estructura és un tot els elements del qual es defineixen únicament per les dependències que tenen entre si, dependències que constitueixen l'estructura mateixa; una estructura, per tant, no s'hi troba mai en les dades empíriques mateixes; es construeix, amb les possibilitats de construcció a priori de se'n disposa, (si és d'això del que es tracta)de manera que done compte de tots els fets empíricament observats".*¹⁰⁴

¹⁰³ Segon ens comenta la profesora Victoria Combalía, al voltant del veritable valor de la tautologia per a augmentar el coneixement artístic : *"Sin embargo, Kosuth pretende haber solucionado el problema, cuando en realidad no ha aportado ninguna solución. Pues decir que algo es igual a sí mismo, como decir que el arte es lo que es el arte, es decir poco. Con ello no sólo no podemos salirnos del estrecho marco de la tautología, que ningún conocimiento aporta, sino que desechamos voluntariamente cualquier elemento de contraste, contradicción y crítica."* COMBALÍA, Victoria, *"La poética de lo neutro"*, Mondadori, S.A., Barcelona, 2005. pàgs.96-97

¹⁰⁴ Com ens aproxima Felipe Martínez Marzoa al voltant de la definició d'estructura, referida al fet lingüístic capaç de determinar l'abast del coneixement: *"Una estructura es u todo cuyos elementos se*

I ja per a concloure aquest apartat, on hem referit qüestions pròximes a l'àmbit lingüístic, o, més ben dit, al tractament que dels enunciats lingüístics fan ús els diferents vectors conceptuals, ens mirarem les diferències substancials que s'hi mostren al través del pensament dual conceptual: el tautològic (analític) i l'empírica-medial.

Així, doncs, les proposicions literària, evocativa, descriptiva etc., del llenguatge són rebutjades pels puristes del conceptualisme com a alguna cosa allunyada del conceptual, precisament degut a les seues referències amb el món exterior. Podem dir que el conceptualisme lingüístic analític tendeix a la ruptura, i es tracta d'un conceptualisme purista, estricte i tautològic, que accepta el llenguatge com a una mena d'eina per a la investigació, pròxima a la filosofia semàntica, tot aproximant-se a la eliminació de la qüestió de la realitat. Podem, ara, transcriure les paraules de Tom Wolfe, al voltant del que suposa el tarannà tautològic i analític del conceptual defensat per Kosuth, i que d'alguna manera ens transmet la darrera evolució cap a un, potser, no-res significatiu en l'aportació de la novetat reflexiva i artística, i apuntada per Victoria Combalía al seu llibre: *"La poética de lo neutro"*, esmentat línies amunt en aquest treball: *"(...)i va sorgir per l'altre extrem convertit en Teoria de l'Art...Teoria de l'art pura i simple, paraules escrites en una pàgina, literatura que la mirada no pot embrutar"*.¹⁰⁵

definen únicamente por las dependencias que tienen entre sí, dependencias que constituyen la estructura misma; una estructura, por lo tanto, no se encuentra jamás en los datos empíricos mismos; se construye, con las posibilidades de construcción a priori de que se dispone, y (si es de eso de lo que se trata) de forma que dé cuenta de todos los hechos empíricamente observados". MARTÍNEZ MARZOA, Felipe. "Historia de la filosofía. Filosofía moderna y contemporánea". Ediciones Istmo. Madrid, 1984. pàgs. 481.

¹⁰⁵ Segons les paraules de Tom Wolfe : *«(...)y surgió por el otro extremo convertido en Teoría del Arte...Teoría del arte pura y simple, palabras escritas en una página, literatura que la mirada no puede mancillar". WOLFE, Tom. "La palabra pitada". Anagrama. Barcelona, 1989 (1ª ed.1985). pàg. 127.*

3.1.3 L'abast de l'objecte dins el conceptual

Si ara ens hem de referir a l'objecte, a la consideració que l'objecte ha tingut dins l'art conceptual, serà menester reconèixer la importància que l'obra de M. Duchamp ha tingut en aquest àmbit creatiu, i més encara la seua gran aportació del *Ready-made* en l'intent de descontextualització de l'objecte per a abastar la qualitat de veritable obra d'art, o almenys defugir allò quotidià per a possibilitar la nova concepció de l'obra que emergeix, encara que només siga com a concepte.

Com hem vist a la petita introducció d'aquest capítol, hi ha les propostes pre-conceptuals, i sorgides del *mínimal* que lluiten contra la tradició formalista, nascudes de la tradició duchampiana. Així doncs valorarem les dues principals vies atribuïdes a l'acció del *ready-made* sobre l'anàlisi de l'objecte artístic: la primera que fa referència a la posició d'aquest contra el gust i la noció d'art i l'altra la que determina les relacions, no sempre còmodes, entre realitat i representació. En aquesta direcció ens diu Octavio Paz, tot referint-se als *redy-made*: *“Els ready-made són objectes anònims que el gest gratuït de l'artista, pel sol fet d'escollir-los, converteix en obres d'art. Al mateix temps, aquest gest dissol la noció d'objecte d'art(...)Els ready-made no són anti-art, com tantes d'altres creacions modernes, sinó a-artístics(...)el ready-made és una crítica del gust; el segon és un atac a la noció d'obra d'art”*.¹⁰⁶ Podem veure la consideració d'Octavio Paz que en fa al voltant del *ready-made* de M. Duchamp catalogant-lo no d'anti-art, sinó de a-artístic; també refereix la crítica al gust que suposa el *ready-made*. Per una altra banda podem dir que per a Paz, la forma i el contingut

¹⁰⁶ Ens aproxima Octavio Paz una consideració sobre la veritable aportació del *redy-made* duchampianà: *“Los ready-made son objetos anónimos, que el gesto gratuito del artista, por el sólo hecho de escogerlos, convierte en obras de arte. Al mismo tiempo, ese gesto disuelve la noción de objeto de arte(...)Los ready-made no son anti-arte, como tantas creaciones modernas, sino a-artísticos(...)el ready-made es una crítica del gusto; el segundo es un ataque a la noción de la obra de arte”*. En PAZ, Octavio. *“Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp”*. Biblioteca Era. Méjico, D.F., 1985 (1ª ed. 1973). pàg. 31-34

no estan dividits, més encara, el sentit resta generat per la forma, tant és així que el *ready-made* generarà un buit de sentit, una no-significació.

I ara, tot referint-nos a la segona de les vies d'anàlisi abans assenyalades, aquella que feia esment de la difícil relació entre realitat i representació, direm les paraules de Filiberto Menna al voltant de la identitat, o bé de la denominació de l'objecte i l'essència del propi objecte: *“En tal cas el recollir directament l'objecte representaria un intent de saltar la cadena de les interpretacions, la mala afinitat de les diverses denominacions, per a abastar de prop, en una relació de contigüïtat, més encara, d'identitat, el nom i la cosa. L'objecte se situaria clarament en el domini de la tautologia, celebrant, en la semblança amb ell mateix, la primera llei de la teoria de la Identitat”*.¹⁰⁷

Tenim doncs en les paraules de F. Menna una altra consideració al voltant de les dificultats de relació entre l'objecte i la seua representació des del punt de vista lingüístic, tot passant, ara, cap al matís de la presentació. Així, hi ha la voluntat manifesta de què un objecte siga artístic només per la pròpia intenció de l'artista, ja que és aquest qui el segresta del seu món acostumat, el seu àmbit quotidià de presència, per a elevar-lo a categoria artística, només, és clar per la sola designació, i sense cap transformació que modifique el seu status.

¹⁰⁷ Ens diu Filiberto Menna al voltant de la realitat i de la representació de l'objecte artístic: *“En tal caso el recoger directamente el objeto representaría un intento de saltar la cadena de las interpretaciones, la mala afinidad de las diversas denominaciones, para alcanzar de cerca, en una relación de contigüidad, más aún, de identidad, el nombre y la cosa. El objeto se situaría claramente en el dominio de la tautología, celebrando, en la semejanza con él mismo, la primera ley de la teoría de la Identidad”*. En MENNA, Filiberto, *“La opción analítica en el arte moderno. Figuras e iconos”*. Gustavo Gili. Barcelona, 1984. pàg. 40

3. 2 El conceptual i la poesia experimental

En aquest apartat del nostre treball volem posar de manifest, si fa no fa, la proximitat existent, només siga per les denominacions establertes al voltant del fet conceptual i experimental, entre el propi art conceptual i les diverses maneres d'entendre l'experimentació poètica: instal·lacions, poesia visual, body-art, ars sonora, etc., ja que ha estat aquesta una manera bastant comuna d'aproximar els conceptes, o realitats artístiques que ens ocupen.

Per una altra banda, caldrà també considerar que si s'ha donat aquesta sintonia, o esborrat de fronteres entre ambdues concepcions creatives: la conceptual i l'experimentació poètica, serà per alguna cosa, potser perquè la proximitat, encara les particularitats, són bastant reconegudes pels analistes i estudiosos. No sabem ben bé si serà o no oportú proclamar la sintonia entre conceptualisme i experimentació poètica, però allò més cert és la generalització que se n'ha fet d'ambdues concepcions artístiques. Si veiem el que ens diu, ara, el poeta i estudiós Fernando Millán al voltant de les sintonies que s'hi aprecien, ja des dels orígens, transcriurem: *“Si analitzem, encara que siga superficialment, la història de les neo-avantguardes als anys cinquanta-seixanta, en els països que protagonitzaren aquesta història, des de Brasil a Alemanya, des de USA a Itàlia, des d'Àustria a França..., comprovem que en el naixement de l'art d'acció, de la poesia visual o de la poesia sonora es comparteixen precedents i es manifesten les mateixes idees. Àdhuc en la producció d'autors emblemàtics d'aquesta nova època com John Cage, conviuen formes que es consideren pròpies de moviments, com el lletrisme, la poesia concreta, allunyats en el temps i la ideologia”*.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Com bé ens aclareix i remarca Fernando Millán al voltant dels punts de coincidència entre l'experimentació poètica i l'art conceptual: *“Si analizamos, aunque sea superficialmente, la historia de*

En un altre ordre de coses, i afectant ara a la dialèctica entre allò pictòric de la poesia i allò gràfic de la pintura podríem anomenar l'encontre horacià entre *ut pictura picturae* i *ut poesia poesis* en la possibilitat de la *ut pictura poesis*. Així, podríem interrogar-nos al voltant de si la realitat ens dóna com a resultat de l'encontre entre dos móns artístics que semblen distanciats un poema pintat o bé un quadre escrit. A la fi, i des de l'art conceptual, hi ha, però, l'abolició de les fronteres entre les diferents manifestacions artístiques, doncs assistim al que ha estat anomenat l'abast interdisciplinari, com a àmbit genèric de l'art on hi ha la convivència harmònica de les distintes manifestacions artístiques que hi convergeixen. I així ho podem veure des de Mallarmé i Apollinaire per una banda fins a Kandinsky el 1926 per una altra.

I veiem com en Kosuth, en Weiner, el el grup *Art & Language* trobem obres que són mers enunciats lingüístics, tot fent residir la veritable proposta artística al fet del propi enunciat, considerant la reflexió lingüística com a autèntic eix que vertebrava la proposta.

Per a Isidore Issou, com ja hem comentat al primer capítol del nostre estudi, el lletrisme, propostes poètiques basades en els fonemes com a via d'expressió plàstica, va més enllà dels significats i transforma allò literari en visual. Les paraules i les lletres ja no poden ser desxifrades, i hem de tenir en compte que allò literari, l'estatut d'allò literari, estaria vinculat a la necessitat d'intel·ligibilitat.

Allò espacial, tipogràfic i visual del codi escrit es converteix en objecte de la poesia, doncs ja no és, clar està, només un art verbal. I en la plàstica, en gran nombre d'ocasions, (M. Buttor, Macceroni, etc.) el text

las neo-vanguardias en los cincuenta-sesenta, en los países que protagonizaron esta historia, desde Brasil a Alemania, desde USA a Italia, Desde Austria a Francia..., comprobamos que en el nacimiento de la poesía de acción, de la poesía visual o de la poesía sonora se comparten precedentes y se manifiestan las mismas ideas, incluso en la producción de autores emblemáticos de esta nueva época como John Cage, conviven formas que se consideran propias de movimientos, como el letrismo, la poesía concreta, lejanos en el tiempo y en la ideología". MILLAN, Fernando. En disposición Web <http://www.escaner.cl/escaner50/millan.html>, 23/07/04

s'integra dins la proposta artística. Creix així una nova realitat bastida al voltant dels jocs verbal i de l'aprofitament d'associacions fonètiques i semàntiques que obrin el lector cap a nous significats, ara ja sí sempre per damunt de les consideracions del signe lingüístic estricte com a part del referent semàntic. Al remat d'aquestes apreciacions que en fem tenim les paraules de l'assagista José María Parreño que aprecia: "*Hui en dia, el poema visual és una obra d'art per a la qual encara no s'ha creat el museu. En la plàstica, al seu torn, el text s'integra com a recurs conceptual-intel·ligible- o, pel contrari, com a grafisme –solament visible*".¹⁰⁹

I retornant al territori conceptual caldrà esmentar que, en un espai intermedi entre l'acció i el concepte, a l'igual que ho està la plàstica i la poesia experimental, resten també l'art conceptual de Kosuth i el del grup *Art & Language*. Com ja hem comentat, i valorat, aquest art conceptual, profundament apriorista, com a moviment que recolzant-se en un art de puresa lingüística s'allunya de l'objecte com a tal, no trigarà massa a reconèixer els seus productes artístics com a "poesia conceptual". I en farem ara el trasllat de l'opinió de Fernando Millán al respecte de la proximitat que hi ha entre allò que coneixem com a conceptual i la poesia experimental: "*Igualment el seu aspecte més significatiu (referint-se al conceptual) és la insistència en la capacitat il·limitada del llenguatge com a lloc i expressió de la capacitat artística*".¹¹⁰

Ara, com a referència un tant obligada per la proximitat de l'obra que efectua al territori lingüístic, si bé com a matèria constructiva de l'obra

¹⁰⁹ Com bé diu José María Parreño: "*Hoy en día, el poema visual es una obra de arte para la que aún no se ha creado el museo. En la plástica, a su vez, el texto se integra como recurso conceptual –inteligible- o, por el contrario, como grafismo –sólo visible*". En el artículo de PARREÑO, José María, "*La poesía visual en el territorio de las artes plásticas*", *Ínsula*, 603-604, Madrid, marzo-abril, 1997. pàgs.44-45

¹¹⁰ Comenta Fernando Millán, tot aproximant art conceptual i poesia experimental: "*Igualmente su aspecto más sobresaliente es su insistencia en la capacidad ilimitada del lenguaje como lugar y expresión de la capacidad artística*". MILLAN, Fernando; GARCÍA SÁNCHEZ, Jesús, "*La escritura en libertad. Antología de la poesía experimental*" Visor Libros, Madrid, 2005. (1ª ed. 1975). pàgs. 29-30

d'art, citarem, i valorarem, les aportacions de Lawrence Weiner a l'experimentació artística amb fortes ressonàncies lingüístiques. Així, direm que L. Weiner pertany a la generació del conceptual, tot després de fer-ne l'abandó de la pintura i inserir-se a l'angle lingüístic del moviment. La seua obra guarda una certa proximitat amb les de On Kawara, Joseph Kosuth, Jenny Holzer i el grup britànic *Art & Language*.

També ens cal dir que l'obra de L. Weiner resta bastida sobre la base de l'aparent "proclama", tot utilitzant molts diversos suports, com ara el vídeo, els llibres, les exposicions, la producció de CD, cartells, etc., la qual cosa ens mostra, un tant, la imatge polièdrica de l'artista. I podem dir, sense gaire risc, que l'obra d'aquest autor significa un gran gir per a l'art, dins la segona meitat del segle XX. Segons el criteri del propi autor, l'artista pot construir la seua obra, així com l'obra d'art pot estar fabricada i no necessita ésser construïda. La darrera decisió, com a condició que ha de guardar l'obra devers el receptor de la mateixa, descansa en el propi receptor, que assoleix així una gran importància a l'hora de la mateixa realització, o materialització, de l'obra d'art. Doncs bé, tant el propòsit com la manera de construcció indiquen no com deuria ser, si es construeix l'obra, sinó com podria ser, si es construís. De tal manera que l'obra no necessita ésser construïda, car només pot estar coneguda, i la decisió darrera de com ha d'existir correspon al receptor. Per tant, amb una gran radicalitat, s'esdevé que el receptor de l'obra té la capacitat de completar la realització de l'obra; la responsabilitat es trasllada cap el receptor de l'art.¹¹¹

Retornant, però, ara, als elements bàsics de l'art conceptual, direm que un d'ells, el de la desmaterialització de l'objecte d'art, en L. Weiner significa també un camí cap el compromís del receptor, que deu determinar

¹¹¹ ZIMMERMAN, A: "Los trabajos y los días. Una conversación conmigo misma sobre Lawrence Weiner", en "*Lawrence Weiner. In the stream / en la corriente*". IVAM -Centre Julio González, València, 1995, pàg. 92

el veritable valor de l'objecte artístic com a tal. I com dèiem abans, L. Weiner utilitza el llenguatge com a matèria constructiva, i el receptor s'ha de situar al davant amb la seua càrrega cultural pròpia i treure'n les conclusions. Així com també hi és present a l'obra d'aquest artista el principi medieval "*esse est percipi*", doncs la percepció, per a Weiner és un element fonamental per a la valoració de l'obra d'art, ja que és el receptor qui el concedeix, el valor; i tot açò, clar està, roman en contra de l'art com a resultat de l'enginy creatiu i de les lleis comercials de la transacció. Allò que guanya camí a l'obra de Weiner és un profund desig d'objectivitat en el tractament del material artístic, és a dir la paraula.

I resseguint el nostre raonament en l'aproximació a l'obra de L. Weiner direm que se centra dins l'univers de l'escultura, fins i tot tenint en compte que la seua recerca resta al voltant de la desmaterialització de l'obra d'art.¹¹² I referirem, però, que no només es tracta, la seua obra, d'una escultura en paraules, també ens cal prestar força atenció al suport, a la forma, als signes, a la grafia i a la seua ubicació dins el context, tot harmonitzat per la necessitat generada pel propi espai i pel temps concret de la presentació. És clau la disposició de l'obra per a poder ésser llegida de manera coherent; s'obri així l'obra a un món de percepcions i de relacions amb l'entorn on s'implanta. És un art que defuig la comercialització amb un profund assaig de continguts i d'estètiques renovadores dins un panorama dominat, als anys seixanta, per l'expressionisme abstracte amb una progressiva aparició del "*pop*" i del "*minimal*". A la seua obra, la de L. Weiner, hi ha una aproximació al "*Land Art*" i a l'escultura, doncs ens aproxima l'ús del llenguatge com a matèria, com a trasllat conceptual, ubicació i connexió amb l'entorn, etc. Per tant, i com a conseqüència lògica podrem dir que l'obra de Weiner no

¹¹² CHEVRIER, Jean-François, « *The year 1967. From Art Objects to public things* ». Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1997.

és literatura, tampoc poesia visual. La poesia, en bona mesura, no pot estar traduïda i sí la seua obra; la poesia és essencialment subjectivitat, i la seua obra és objectiva, i sempre, com podem veure en nombroses ocasions, traduïda. L'Obra d'aquest artista, que no obstant i això influeix abastament dins la poesia de caire conceptual, i també a la poesia d'acció, o del fer, requereix d'una situació formal per a ser presentada. Darrerament direm que la seua obra és una realitat material (sensual) que no requereix informació addicional. És el que és en el moment d'ús, i en cadascuna de les ocasions en que s'hi acara. El que hi ha, segur, és una pregona implicació artística

I retornarem, ara, al camp concret de l'experimentació poètica on, segons el nostre criteri i anàlisi, situem el *Texto Poético*, motiu central del treball que estem realitzant. I diem açò perquè la lectura ens aporta una visió de les coses molt pròximes a la poètica, tot participant, però, d'altres manifestacions experimentals vinculades a l'art d'acció, a la plàstica, al caràcter tautològic del conceptual, a *l'ars sonora*, a la poesia semiòtica, etc, especialitats, si és que ho podem dir així, pròximes totes elles a l'art conceptual, i que d'alguna manera també s'hi troben presents a la poètica experimental proposada pel *Texto Poético*. Aquest, a més, participa del concepte d'anonimat en l'autoria, doncs encara que sabem els poetes que hi intervenen a cadascun dels exemplars d'aquesta revista poètica, desconeixem l'autor de cada poema, llevat d'alguns cas molt puntual, i que ja assenyalem al capítol de l'anàlisi.

3. 2. 1 L'experimentació poètica i el *Mail-Art*

Parlar, ara i ací, de l'experimentació poètica vinculada al *Mail-Art* pensem que és una qüestió que resta, si fa no fa, lògica, per quant aquesta pràctica, la del *Mail-Art*, ha estat des de sempre vinculada al món de l'experimentació poètica, dins l'àmbit de la visualitat, i artística. I nosaltres en aquest estudi voldríem d'alguna manera posar en contacte les aportacions dutes a terme per aquesta "eina" de comunicació artística que ha significat el *Mail-Art*.

Per qüestions que no se'ns poden escapar, com ara la manca de perspectiva eficaç per a poder dur a terme les anàlisis oportunes, la nostra època, la contemporània, ha estat poc i malament estudiada des del punt de vista de l'anàlisi aprofundida dels esdeveniments artístics. I no ens cap el menor dubte de les grans aportacions que a l'art s'han fet des de les diverses vessants creatives, ara però també comprenem les dificultats de valoració que cap a la realització immediata artística existeixen arreu, i des d'una òptica crítica. El nostre temps ha incorporat tota una sèrie d'elements creatius que no podem ignorar, un d'ells és, si més no, el *Mail-Art*.

L'ús d'aquesta eina resulta ser un bon mitjà de comunicació artística que possibilita la fàcil aproximació del fet creatiu arreu d'un ampli sector, diguem-ne, compromès amb un art d'avantguarda, i amb voluntat de no subjecció als cànons establerts per els circuits tradicionals de l'art. Si fa no fa significa un fàcil intercanvi d'idees sense la necessitat dels intermediaris de l'art.

I si fem, ara, una mica de memòria sobre l'abast i, també, els orígens del *Mail-Art*, encara que a grans trets, direm com l'exposició *Coup d'envoie o l'art à la lettre* celebrada al Musée de la Post de París als anys seixanta, posa de manifest com artistes de l'alçada de Picasso, Barthes, Matisse, Duchamp, Mallarmé, Warhol, etc., utilitzen el correu per a

mostrar els seus treballs entre els seus amics i altres persones vinculades al món de l'art. No obstant i això, la figura fonamental d'aquest diguem-li, moviment, fou Ray Johnson, que va estar el fundador, a Nova York, el 1962, de l'Escola per a la correspondència.

A Europa, però, el moviment es produeix en estreta vinculació amb els corrents literaris d'avantguarda, durant els anys setanta preferentment, hereu en bona mesura de Fluxus. Autors com J.Cage, Nam June Paik, Dick Higgins, etc., utilitzen aquest recurs, el *Mail-Art*, com a manera de comunicació artística, on l'espontaneïtat, la interdisciplinarietat, i la voluntat internacionalista resten força presents.

Nombroses, però, han estat, a bon segur, les manifestacions que en aquest sentit han anat naixent al voltant d'aquesta manera de comunicació. El *Mail-Art* s'eixampla arreu del món amb una voluntat d'aproximació entre els artistes més que no de convertir-se en un estil concret de dur a terme la pràctica artística. I podríem citar-ne diversos milers que d'aquest tipus de convocatòria s'han formalitzat arreu, però no ho farem perquè pensem que no és el moriu fonamental del nostre treball ser exhaustius en cadascun dels apartats que conformen el nostre estudi. Direm, però, a manera d'exemple algunes convocatòries: l'efectuada per Vittore Baroni a l'any 1979 per a dur a terme una recerca de paraigües abandonats, Nicola Frangione, en aquests anys setanta, formalitza una proposta per a cadascun dels artistes participants mostrés el seu espai creatiu, el seu taller, l'any 1980 hi ha la mostra, o convocatòria, que Metrònom realitza a Barcelona, etc.

Quant al concepte i als procediments emprats per aquesta modalitat artística, cal assenyalar, com indicava Ulises Carrión al catàleg *Arte Postal del Proyecto: 10 años para el Dos Mil*: "*Quan preparem un enviament per correu som lliures per a escollir els materials i com utilitzar-los. Podem*

triar les dimensions. Decidim l'interior i l'exterior”¹¹³ . Podríem dir, també, que el *Mail-Art* és una varietat de l'art conceptual, doncs s'allibera en bona mesura de la pressió del valor mercantil en favor d'esdevenir-se un art més pròxim i sense la intermediació de l'art anomenat oficial. Àdhuc podríem valorar, també, l'aprofitament de l'essència per damunt de la forma que adopten els productes artístics. Així, aquest tipus de realitat artística consisteix a l'enviament de determinats objectes artístics per correu, essent fonamental, fins i tot, el desgast, les modificacions que sofreixen les obres al seu camí, els desplaçaments de les obres, les recepcions de les obres pels qui convoquen l'exposició, etc.

Podem valorar, també, el creixement que a poc a poc ha anat produint-se al voltant d'aquesta modalitat de comunicació artística, doncs la pràctica continuada ha significat un augment dels recursos participatius. Cal assenyalar com a quasi totes aquestes manifestacions segueix l'edició d'un catàleg que recull obra, adreça, adreça de correu electrònic, telèfons, etc., dels participants en la mostra, com una manera de posar en contacte els que hi prenen part.

Quant a la temàtica que s'hi registra als diversos esdeveniments que s'hi convoquen direm que és ben diversa i plural, tot atenent molts aspectes, tant creatius com de la vida quotidiana i socio-política. I és, aquesta manifestació artística, si fa no fa, i segons les paraules del professor Tomás Camacho: “(...) *una realitat efímera, concentrada, dispersa, reduïda i ampla, tot i que això resulte paradoxal. Mitjançant el sistema d'exposició només un lloc es beneficia de la concentració d'obres artístiques de les més diverses procedències. Aquest inconvenient se solucionaria amb la itinerància de les mostres, amb la publicació del llibre*

¹¹³ Com ens indica Ulises Carrión: « *Quando preparamos un envío por correo somos libres para escoger los materiales y como utilizarlos. Podemos escoger las dimensiones. Decidimos el interior y el exterior* ». CARRIÓN, Ulises. *Arte Postal*, Cabildo Insular de Gran canaria. Departamento de Ediciones, Las Palmas, 1991.

*de la mostra, amb la creació audiovisual...tot i que aquestes tasques són difícilment rendibles”.*¹¹⁴

I ara pel que fa als procediments que s’hi empren per a formalitzar les propostes de *Mail-Art* ens cal assenyalar, i ho farem de forma força esquemàtica, les accions que es duen a terme: així, és menester bastir de forma inicial un projecte, i tot seguit donar-lo a conèixer, amb el tractament d’obres, seus límits, mitjançant l’oportuna convocatòria, on s’incloga el tema i les condicions de participació, etc. Després s’han de remetre les bases de la convocatòria a les adreces que es considere oportú. Després de la recepció de la comunicació pels interessats, o elegits, hi haurà la classificació temàtica per països, etc., segons les condicions de la convocatòria. Tot seguit s’hi durà a terme la difusió de la Mostra: amb la preparació de cartells, suport i tractament de les obres, tot finalitzant amb la comunicació als artistes participants de l’abast, i dinàmica que ha sofert la proposta inicial.

¹¹⁴ Ens aporta el professor Tomás Camacho la seua visió al voltant del *Mail-Art*: “(...)una realidad efímera, concentrada, dispersa, reducida i amplia, aunque esto resulte paradójico. Por medio del sistema de exposición nada más un lugar se beneficia de la concentración de obras artísticas de la más variada procedencia. Este inconveniente se solucionaría con la itinerancia de las muestras, con la publicación del libro de la muestra, con la creación audiovisual...aunque estas labores son difícilmente rentables”. CAMACHO, Tomás, En disposició Web, http://boek861.com/hemeroteca/historia_ma.htm, 27/02/2006

3. 2. 2 Cap a una poesia del fer

Sota aquest epígraf voldríem acostar-nos, tot seguint la reflexió duta a terme per Bartolomé Ferrando ja a l'any 1980 a un article aparegut a la Revista Cimal 11-12, a la poesia que va més enllà del mer joc compositiu, és a dir, a la poesia que a la fi, i després de la seua lectura, ens convida els lectors a prendre'n part i actuar en conseqüència. I hem de dir que una vegada efectuada l'anàlisi oportuna del *Texto Poético*, arpleguem l'evidència d'una poètica que demana la participació activa del lector, com a una fórmula de tancament de les propostes que s'hi suggereixen, així doncs l'estudi que hem realitzat ens apropa de manera clara a aquesta sensibilitat que esmentem: la poètica del fer.

Ara, però, no farem un recorregut per les distintes manifestacions poètiques que, en la seua evolució més o menys lògica, han aconseguit afegir a la proposta poètica el valor del moviment o de l'acció, ja que açò, d'alguna manera, ja ho hem fet al primer capítol del nostre treball. No obstant i això farem al·lusions als moments i autors que per la seua actitud poètica siguen més il·lustratius del que anomenem la pràctica poètica del fer. Així, i després de la poesia cal·ligramàtica de procedència del món de l'antiguitat clàssica, Apollinaire tracta el llenguatge com a un ens viu que s'articula a l'espai de la pàgina, tot conformant una idea d'acció, encara que hem de valorar la dependència d'una certa imatge que s'hi representa, la qual cosa l'allunya en certa mesura de la poesia concreta.

També, ara, podem reconèixer el tractament, quant al moviment que en procura, que du a terme Mallarmé al seu "*coup de dés*", i que atorga una forta idea d'acció a la poesia escrita, ja que l'espai en blanc de la pàgina on s'insereix el poema significa un territori que també parla, precisament per l'absència de missatge escrit. I no només açò, car cal tenir present que la distribució del text, fins i tot als límits de l'espai en blanc, pot arribar a

identificar-se amb fugues i emancipacions del text, fins i tot de la semàntica significativa, on, com bé dirà Mallarmé, “*toute pensée émet un coup de dés*”.

I continuant la nostra reflexió ens caldrà dir, tot fent un pas endavant en la valoració del moviment dins el llenguatge poètic experimental, com Isidore Isou ja al 1940 en fa la determinació de la lletra com a punt de partença poético-visual i sonor. És a dir, una nova realitat que mitjançant la capacitat permutatòria del llenguatge articula un nou projecte comunicatiu on el lector, amb la seua llibertat de tria, pot executar, d'un mateix text, molt diverses lectures.

Parlarem ara, si fem un pas endavant en el nostre recorregut per la dinamització del text poètic, d'allò que ha estat en anomenar-se, allà pels anys cinquanta, “poesia concreta”, i que representa, en bona mesura, el trencament de l'equilibri entre significants i significats, sempre en favor d'una nova idea poètica emergent. La sintaxi, en aquesta nova forma poètica, es trenca, també la significació de la paraula, tot en favor del valor plàstic, i de la forma, de la grafia, o de la síl·laba, o del fonema. Així, podem arribar a comprendre la dinàmica, el moviment possible, després el trencament de la unitat significativa de la paraula, tot abastant una nova manera d'estructuralisme en la composició. El lector, o receptor de la proposta, ara pot unir, ací i allà, els fragments de la desfeta lingüístico-semàntica, inaugurant un nou tarannà per a la significació, a favor, o millor dit encara, poetes que operen amb aquesta estratègia creativa, la “poesia concreta” estan, Eugen Gomringer i Decio Pignatari el 1955, també el grup brasiler Noigandres amb els germans de Campos, Max Bense; i entre els precursors d'aquesta atomització de l'escriptura estan E.Cummings i James Joyce.

Així mateix, podem parlar-ne, ara, de la distribució espacial del text poètic a l'espai en silenci de la plana, i observarem com les relacions que

s'hi manifesten entre els distints components del missatge poètic s'inscriuen al si del moviment de llibertat que executa el receptor de la proposta. És a dir, l'alteració de l'ordre, diguem-ne lògic, en l'estructura poètica afegeix la possibilitat de tria a l'hora de dur a terme el contacte poètic entre l'autor, que veritablement s'hi difumina, i el receptor. Si més no hi ha una forta vinculació entre l'espacialització i la poesia concreta, fonètica, visual, et.

Tot resseguint la reflexió, pel que fa a la mobilitat del llenguatge al si de la proposta poètica experimental, o als efectes que aquesta provoca al lector, direm ara com, ja des de les apreciacions que Ezra Pound fa al voltant de l'abast significatiu, sempre desvinculat d'allò lingüístic, que hi ha al si dels ideogrames xinesos (vinculats a l'objecte que determinen), existeix, segons el nostre criteri, tot un component visual dins de qualsevol tipus de llenguatge. Doncs podríem dir l'oposició que pot hi haver entre dimensions de les grafies, tipologia de les mateixes, distribució a l'espai de la plana i dins d'un text, puntuació que vincula el propi llenguatge amb una dinàmica semàntica concreta en cada cas, etc. I podem arribar a comprendre, doncs, que al si del llenguatge hi ha una capacitat d'ocultació veritablement important, ja que l'observació de la matèria primera del llenguatge pot vincular la forma, i les seues alteracions, amb el significat que ens aporta. No de bades podríem arribar a entendre el valor quasi corpori de la lletra pel que fa a l'abast visual del mateix llenguatge, com ja hem dit abans, com també les noves relacions que s'hi poden arribar a produir entre els distints components de la proposta poètica.

Un altre punt és el que fa referència a la poesia fonètica, doncs és bastant evident, segons el nostre criteri, la mobilitat del missatge poètic dins el context de relació que s'hi estableix entre text i emissor del mateix. Així, el text, i la seua textura, és a dir els components que possibiliten l'alteració de l'emissió en funció de la forma i de la disposició de la veu per

a emetre-la, poden assolir variables de modulació per raons de caire interpretatiu. És a dir, en un text podem atorgar especial valor a les lletres escrites en negreta, majúscules, tipografia especial emprada, longitud o brevetat de la paraula, o de la grafia, etc. El llenguatge assoleix un valor físic a l'hora d'ésser articulat per l'emissor, o poeta fonètic, tot atorgant-li un matís específic i alterable, segons el moment, i l'oportunitat de l'emissió. Com també hi ha la intervenció de la tecnologia a l'hora de dur a terme enregistraments d'aquesta modalitat experimental de la poesia, doncs la manipulació del llenguatge, fins a aquests punts, és una eina constructiva de la poesia sonora. Així, canvis, alteracions, superposicions, intensitats, anul·lació de la veu, ampliacions, etc., signifiquen elements d'ampli valor en l'experimentació, dins d'aquesta vessant, poètica.

I si parlem de l'alteració de l'espai en blanc de la pàgina com a hàbitat natural on s'insereix el poema, almenys el de caire discursiu, podríem dir que hi ha una forma poètica, que atén la component semiòtica del llenguatge, que ens arriba a fer un trasllat dinàmic des de la possible plana a un altre terreny interpretatiu on intervé, per canvi i moviment, la idea que hi ha a dessor de la imatge.

Tot seguit, i per a concloure aquest repàs sobre el valor que la poesia experimental dóna al fet de l'acció, o del moviment i de l'actuació encara que inversemblant, i fins i tot al moviment que només naix de la voluntat participativa del receptor de la proposta poètica després de la provocació soferta, citarem els fragments que, segons el nostre parer, millor il·lustren la posició que Bartolomé Ferrando guarda respecte del moviment i de l'acció dins l'àmbit poètic, i que s'hi troben a l'estudi que publicà amb el títol de "*Hacia una poesía del hacer*". Com que la cita és una mica llarga, la transcriurem de forma clarament diferenciada de la resta del text que redactem per al nostre treball. Així:

“(...)Introduir-se en una poesia del gest, comporta d’entrada allunyar-se del camí traçat pels significats establerts. Més que aproximar-nos a una comunicació, estaríem tractant d’insinuar, suggerir o indicar la realització d’alguna cosa, que en ser dut endavant, reajustaria de distinta manera els components inicials; articulació que és també desajust, producció d’un llenguatge, treball que precedeix a la constitució del signe en la comunicació(...)Y, al mostrar una acció a realitzar, i indicar un possible desenrotllament del procés, la proposta s’obri, es dilata, esfilagarsa el fil d’una significació assignada; exposar l’esbós d’un comportament no previsible, desocupa la pàgina escrita envaeix altre espai damunt del qual es detura de sobte, sense voler ja dir res més.

Els ulls tixen una proposició en la qual, de tant en tant, pren part l’oïda o el tacte. La idea que olora, estranya la utilització que feia diàriament d’un objecte sonor, interferint-se amb ell. Una nova lectura vol percebre amb l’olfacte, alguna cosa que fins aleshores era només visual. Basta fer un nus, per a que els extrems resultants parteixen en una direcció, o també, per a que deixi d’haver extrems. Al fer un volt, vaig escrivint pels llocs que travesse, amb lletres de color que poden ser escoltades: Relacionar diversos traços que res havien en comú fins aleshores; enllaçar dos espais profundament separats, convida a un joc inacabable de cruïlles, en el qual una sonoritat qualsevol ens parla més que una font de paraules.”¹¹⁵

¹¹⁵ En aquesta llarga cita del treball de Bartolomé Ferrando que referim ens adonem de la potència de l’acció que convida fer-ne la transgressió d’allò purament literari per a anar cap a la poètica del fer: *(...)Introducirse en una poética del gesto, conlleva de entrada el apartarse del camino trazado por los significados establecidos. Más que aproximarnos a una comunicación, estaríamos tratando de insinuar, sugerir o indicar la realización de algo, que al ser llevado a cabo, reajustaría de distinta manera los componentes iniciales; articulación que es también desbarajuste, producción de un lenguaje, trabajo que precede a la constitución del signo en la comunicación(...)Y, al mostrar una acción a realizar, al indicar un posible desarrollo del proceso, la propuesta se abre, se dilata, deshilacha el hilo de una significación asignada; exponer el esbozo de un comportamiento no previsible, desocupa la página escrita e invade otro espacio sobre el que se detiene de pronto, sin querer decir ya nada más.*

Los ojos tejen una proposición en la que de vez en cuando, toma parte el oído o el tacto. La idea que huele, extraña la utilización que hacía a diario de un objeto sonoro, interfiriéndose con él. Una nueva lectura quiere percibir con el olfato, algo que hasta entonces era únicamente visual. Basta hacer

I amb aquestes consideracions sobre “la poesia del fer” farem el punt i a banda d’aquest epígraf, que ens il·lustra com l’autor d’un poema, o d’una proposta poètica, influeix sobre l’actitud del receptor per tal de fer-lo partícip de l’acció que s’incorpora al si del text, tot passant de la poètica del dir a la poètica del fer.

3. 2. 3 Algunes imatges representatives de l’art conceptual.

En aquest epígraf voldríem exemplificar, mitjançant l’ús d’algunes imatges, les qüestions teòriques que ens han il·lustrat al voltant de l’art conceptual, i la seua relació amb la poètica experimental; i per damunt de qualsevol altra consideració voldríem posar de manifest el valor del moviment incorporat a l’experimentació poètica. Amb aquesta finalitat recercarem les imatges dels autors que poden estar un referent del moviment i, també, en la mesura de la informació de què en disposem, haurem d’intentar datar-les. Així doncs, amb la presentació de les obres següents tancarem aquest capítol dedicat a l’art conceptual, i a la seua importància dins la pràctica poètica experimental.

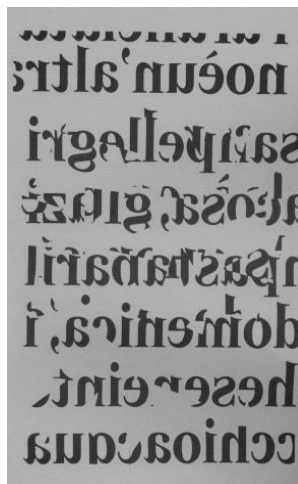
un nudo, para que los extremos resultantes partan en una dirección, o también, para que deje de haber extremos. Al dar un paseo, voy escribiendo por los lugares que atravieso, con letras de color que pueden ser oídas: Relacionar diversos rasgos que nada tenían en común hasta entonces; engarzar dos espacios profundamente separados, invita a un juego interminable de cruzamientos, en el que una sonoridad cualquiera nos habla más que una fuente de palabras.” FERRANDO, Bartolomé, “Hacia una poesía del hacer”. Article aparagut a la Revista Cimal ns. 11-12. València, 1980



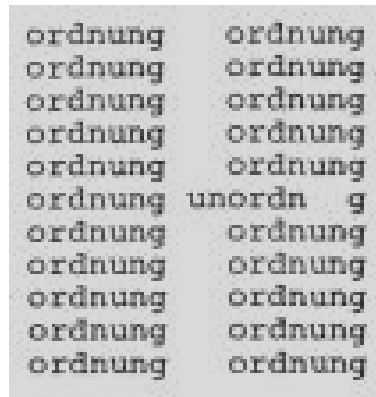
Eliot Elisofon. "Duchamp descending a staircase" 1952



Gomringer "Constellations" 1955.



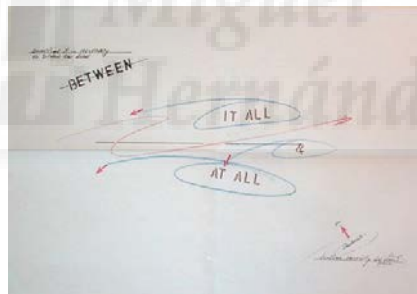
A. Spatola. "Zeroglifico", 1973



Gomringer "Poesía Concreta". Stuttgart, 1978



J. Kosuth. "One and three chairs", 1965



L.Weiner "Installations", 2002



L.Weiner, "Por sí mismo", 2001



L. Weiner, *Por sí mismo*”, 2001



L. Weiner, *“Por sí mismo”*, 2001

*UNE PIERRE DE MAGNÉTITE BRISÉE PLACÉE POUR MOITIÉ APROXIMATIVEMENT
SUR LE COTÉ AMÉRICAIN DE LA VOIE MARITIME DU SAINT-LAURENT ET POUR
MOITIÉ APROXIMATIVEMENT SUR LE COTÉ CANADIEN*

L. Weiner, "Specific & General Works", 1993



P. Manzoni "Living Sculpture", 1961



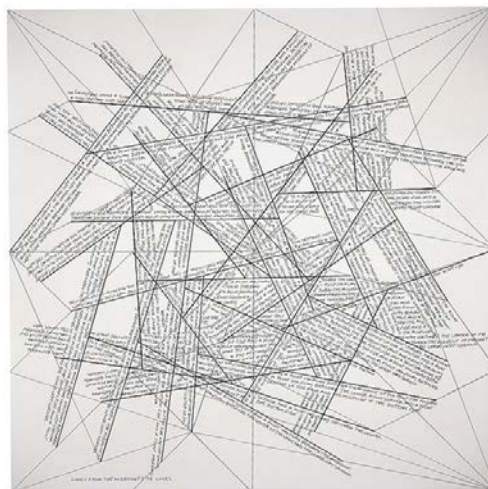
Ad Reinhardt, "Untitled", 1943



Sherrie Levine, "After Walker Evans", 1981



Sherrei Levine, "After Duchamp", 1989



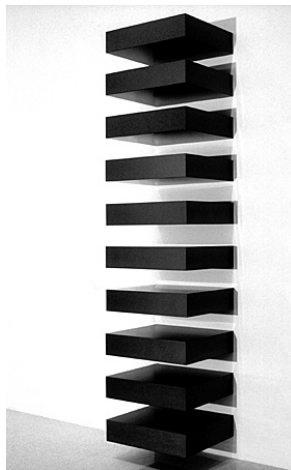
Sol Lewitt, "Lines from the midoints of lines", 1975.



Jasper Johns, "Land's end", 1979



Art & Language, "Map not to indicate" 1967.



D.Judd, "Sin título", 1968



J.Brossa, "Cartell", 1986

Voldríem ara, però, i continuant amb la idea d'oferir imatges que il·lustren la nostra anàlisi, destacar algunes obres de Bartolomé Ferrando que poden vincular-se a l'art conceptual i a aquesta idea de moviment, o d'acció, que volem significar, tot i que en bona mesura al capítol d'anàlisi del *Texto Poético* ja n'hem incorporat abastament.



B.Ferrando, "La locura", 1998



B.Ferrando ,“Hacia el anonimato”, 1992



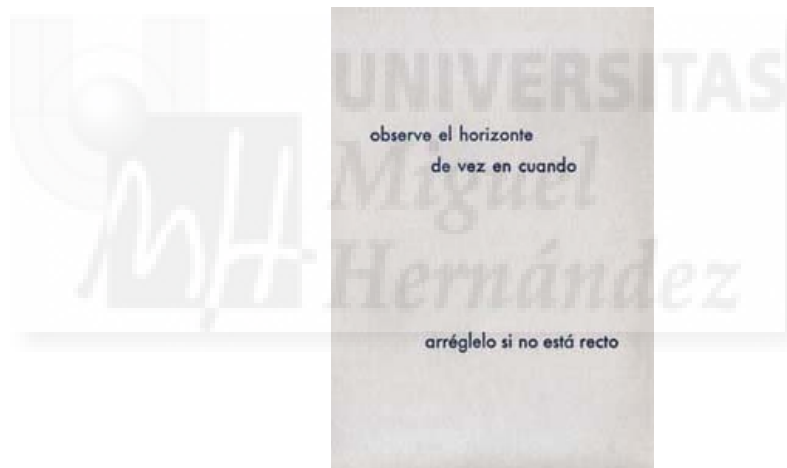
B.Ferando ,“Secreto”, 1998



B.Ferrando ,“Territorio plural”, 1998



B.Ferrando, "*Letra coja*", 1996



B.Ferrando, "*Texto Poético nº 9*, pàg.19), 1989

IV. Texto Poético: Proposta d'anàlisi

4.1 El Texto Poético.

En aquest capítol del nostre treball hem de realitzar la anàlisi aprofundida de cadascuna de les nou revistes de poesia experimental que integren el *Texto Poético*. Així, amb independència que davant de cada revista de *Texto Poético* indiquem les característiques fonamentals que la conformen, intentarem realitzar, ara, amb caràcter preliminar, una aproximació a la globalitat de la proposta.

Davant de tot direm que *Texto Poético* és una revista de poesia experimental nascuda a València l'any 1977 i que la durada temporal arribà fins l'any 1989, així, tingué dotze anys d'existència. No es tracta, però, d'una revista d'estructura tradicional, on les seccions constitutives i la línia editorial marquen en bona mesura el tarannà del mitjà expressiu. Més bé, com haurem de significar, es tracta de reculls de propostes poètiques d'autors que formen l'anomenat *Grupo Texto Poético*, i que té amb aquesta revista la possibilitat de mostrar la seua creativitat dins l'àmbit poètic.

Podem dir, també, que l'artista interdisciplinar Bartolomé Ferrando Colom ha estat qui ha fundat el grup *Texto Poético*, i la revista homònima, així com també que s'ha significat per ser el seu principal valedor o animador al llarg dels anys de pràctica poètica del grup, i d'existència de la revista. Diversos, però, han estat els autors que han intervingut a les publicacions de *Texto Poético*, destacant entre ells, per la seua major presència, i per col·laborar amb Bartolomé Ferrando més intensament, el poeta David Pérez, professor de la Universitat de València . I la nòmina de poetes que hi prenen part és: Al números 1, 2 i 3 de la revista: Bartolomé Ferrando, David Pérez i Rosa Sanz; al número 4 s'incorpora, als abans

esmentats, Mercedes Calpe; als números 5, 6 i 7 els autors seran Bartolomé Ferrando i David Pérez únicament; al número 8 seran Bartolomé Ferrando, José Díaz Cuyàs i Manuel Costa; i darrerament, al número 9, l'últim de la sèrie, hi intervenen Bartolomé Ferrando, Manuel Costa, Carmen A. Navarro, Vicente Pla i Jiri Valech. Diverses han estat les trajectòries posteriors del poetes que hi prenen part en "aquesta aventura poètica", i no tots han continuat d'una manera intensa la seua vinculació amb la poesia experimental.

I podem dir, encara que ja ha estat esmentat de manera més o menys intensa, que *Texto Poético* és una col·lecció de revistes poètiques de caire experimental, on hi ha la convivència de diverses maneres d'entendre l'experimentació dins el camp de la poètica: visualitat, verbalitat, poesia proposta d'acció, poesia fonètica, poesia semiòtica, etc., en una barreja que atorga una posició, certament eclèctica, dins el propi camp experimental. Segurament podríem dir que hi ha un tarannà força creatiu al si de la proposta global de la revista. També el lògic decantament, degut a la pluralitat de mans que s'hi posen a la feina poètica, cap a aspectes ben diversos de l'experimentació.

Quant a l'abast i interès general que despertà, al seu moment, una publicació d'aquestes característiques, hem de dir que dins el mateix àmbit poètic obtingué un cert grau de distància. En paraules de Bartolomé Ferrando al respecte assenyalem: "*A mi m'ha interessat , i de fet he realitzat, poesia discursiva, encara que eixa és una altra història. Molts poetes discursius s'oposen al que jo faig, jo no: jo llig i escric poesia com la seua. Però hi ha en ells una oposició, un rebuig a tot allò que no siga discursiu. Les carpetes (petites revistes que solia fer en la època del grup*

Texto Poético) *no les compraven els poetes, sinó més bé els pintors, i els actors de teatre.*”¹¹⁶

Per una altra part, i fent referència, ara, de la sensibilitat que regeix, un tant, el treball poètic de Bartolomé Ferrando al voltant dels camins de l’experimentació, que hi viuen al si del *Texto Poético* com a conseqüència lògica, i per natural coherència artística del fundador de la revista que n’ocupa la nostra anàlisi, posarem de manifest les seues paraules, bestretes de l’entrevista que li atorgà a Rafael Prats Rivelles el 1987: “*Em considere un continuador del corrent Pintura / Escritura. Són els dos elements claus que més m’influeixen en aquesta pràctica. Els meus mestres, en aquest sentit, han estat dos artistes francesos: Michaux, amb les seues escriptures plàstique, i Degottex, el conreador més evident de pintura / escriptura. L’escriptura és un gest que, traslladat a la plàstica, s’esdevé en pintura gestual. Ara hi ha, en la meua obra, més pintura que escriptura; ha estat una evolució(...) Recerque l’escriptura natural, com la produïda per les ones de la mar a la platja (el llibre mar) o les fileres de cotxes al carrer (el llibre ciutat); és una escriptura dinàmica i canviant*”¹¹⁷

Un altre punt que voldríem posar en relleu dins l’abast artístic que comporta l’experimentació al *Texto Poético*, i valorant el tarannà de recerca interdisciplinària que viu al seu si, és el que fa referència a l’actitud del propi poeta quan acara el fet artístic, i en aquest cas concret el fet poètic

¹¹⁶ “A medio texto”: entrevista amb Bartolomé Ferrando que efectua Juan Marcel. Suplement de CULTURA del Diari Levante., dijous 3 de gener de 1985. “A mi me interesa, y de hecho he realizado, poesía discursiva, aunque ésa es otra historia. Muchos poetas discursivos se oponen a lo que yo hago, yo no: yo leo y escribo poesía como la suya. Pero hay en ellos una oposición, un rechazo a todo aquello que sea discursivo. Las carpetas (pequeñas revistas que solía hacer en la época del grupo Texto Poético) no las compraban los poetas, sino más bien los pintores, y los actores de teatro.”

¹¹⁷ “Bartolomé Ferrando esta tarde en Postpós”: entrevista amb Bartolomé Ferrando que efectua Rafael Prats Ribelles. Diario Levante, divendres, 27 de març de 1987. “Me considero un continuador de la corriente Pintura / Escritura. Son los dos elementos claves que más me influyen en esta práctica. Mis maestros, en este sentido, han sido dos artistas franceses: Michoux, con sus escrituras plásticas, y Degottex, el cultivador más evidente de pintura / escritura. La escritura es un gesto que, trasladado a la plástica, deviene en pintura gestual / escritura. Ahora hay, en mi obra, más pintura que escritura; ha sido una evolución (...) Busco la escritura natural, como la que produce las olas del mar en la playa (el libro del mar) o las filas de coches en la calle (el libro de la ciudad; es una escritura dinámica, cambiante.”

com a fet artístic, per la plural manifestació poètica tant de recursos literaris com d'instruments utilitzats per a la seua manifestació. Així, i segons Bartolomé Ferrando: *“Entenem la pràctica artística i l’art en general com una qüestió d’energia. Dependrà d’aquesta tant la construcció articulada dels signes artístics com la deconstrucció dels mateixos. Un pintor, un poeta, actor o músic, que afegisca el factor de l’energia al seu exercici compositiu, facilitarà el ressò i la intensitat dels signes de la trama articulada(...) L’art, en sentit estricte, és la creativitat verbal, mental i gestual, no però el seu producte”*.¹¹⁸

Seria pertinent, ara, comentar, des del punt de vista estructural de la presentació de la revista *Texto Poético*, les formes que adopten els diversos números de la publicació. Així, direm que els números 1, 2, 3 i 4 s’integren a un recull unitari sota la forma de llibre i sense cap tipus de discriminació que informe dels distints poemaris que engloba. Aquest recull poètic ha estat editat per Euskal Bidea a Pamplona l’any 1979. El número 5 es presenta sota la forma d’una capsula poètica (17 x 24 x 2) com a contenidor del cabdal poètic i no figura cap referència editorial, només, a la primera plana del recull, podem trobar una referència de cites erudites, i llegim al cantó dret inferior la data de 1979 i el nom de la ciutat de València. Els números 6, 7, 8 i 9, es presenten sota l’aparença de carpeta, que guarda la labor poètica dels seus autors. Les dates i llocs de publicació han estat: *Texto Poético* nº 6, València 1981, nº 7, València 1982, nº 8, València 1985 i nº 9, València 1989. El número habitual d’exemplars editats a cadascuna de les publicacions ha estat el de mil.

¹¹⁸ Com podem veure, referent a la pràctica artística dins les seues diverses vessants, a les paraules de Bartolomé Ferrando: *“Entendemos la práctica y el arte en general como una cuestión de energía. Dependerá de ésta tanto la construcción articulada de los signos artísticos como la reconstrucción de los mismos. Un pintor, poeta, actor o músico, que sobreañada el factor de la energía a su ejercicio compositivo, facilitará el brillo y la intensidad de los signos de la trama articulada (...) El arte, en sentido estricto, es la creatividad verbal, mental y gestual, pero no su producto.”* En *“Arte y cotidianidad III. Lenguajes globales como transgresores y disparadores de la creatividad en lo cotidiano”*. FERRANDO, Bartolomé, AA.VV. Encuentro de teoría y Crítica, Bienal de la Habana ,2000, pàgs. 51-53

4. 2 Proposta d'anàlisi

Arribats en aquest punt , ara, pensem que seria bo assenyalar, en aquest espai introductori del capítol analític del *Texto Poético*, l'estructura que hem utilitzat per a dur-lo endavant, tot i que, entenem, hi ha d'altres maneres d'abordar l'anàlisi poètic. Encara que per la concurrència d'allò plàstic i visual, així com la presència de les propostes d'acció poètica, l'esquema ha d'incloure les referències precises que mostren la importància i la necessitat de tenir-les presents. Així, en cadascun dels poemes i de forma constant, tot depenent la intensitat analítica formal de l'abast plàstic que presenten, hem utilitzat la següent estructura:

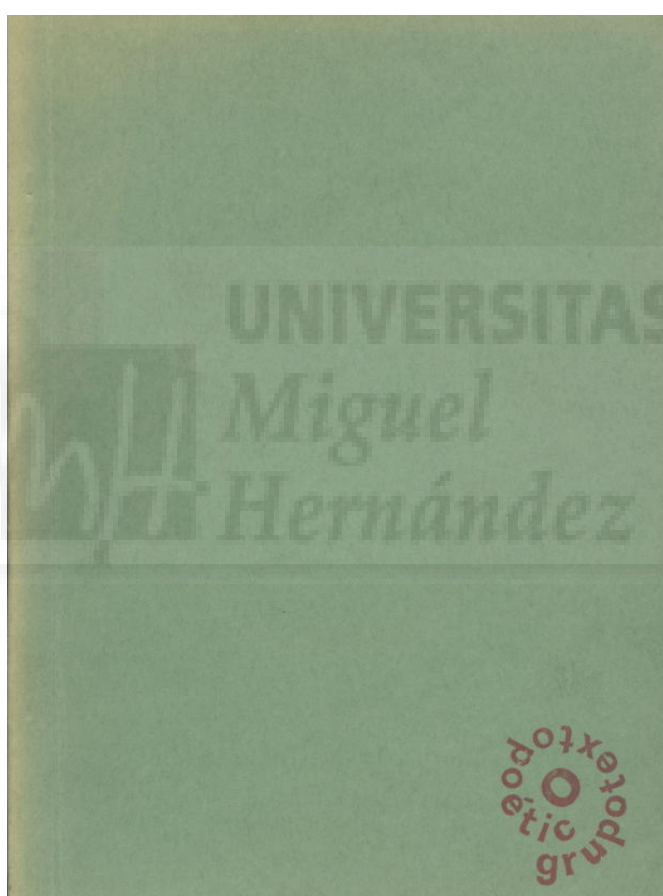
- * Anàlisi formal
- * Anàlisi lingüística
- * Anàlisi semàntica
 - Relació amb el suport lingüístic
 - Interpretació
 - Referències (en el cas que les hi haja)

com a suport fonamental dels nostres comentaris, i per a obtenir el major grau possible d'objectivitat al treball. Així com també hem d'incloure, en cada cas, a la capçalera dels comentaris, la imatge del poema de referència com a reforç lògic per a la prospectiva.

Caldrà, a la fi del recorregut per les diverses revistes del *Texto Poético*, i a través dels comentaris dels poemes que contenen, efectuar un breu resum on s'inclogen les principals conclusions de l'anàlisi que hem pogut obtenir, després de dut a terme l'estudi oportú.

4. 2. 1 *Texto Poético números 1, 2, 3 i 4*

A manera d'introducció podríem fer referència a algunes característiques físiques d'aquest recull, tot indicant, com ja hem assenyalat al principi d'aquest capítol, que presenta la forma de llibre, les cobertes del qual són de color verd i que a la part inferior dreta de la portada hi ha un rètol, a manera de títol, que diu, adoptant la forma espiral de 4 cm. de diàmetre aproximadament,: “*grupotextopoético*”.



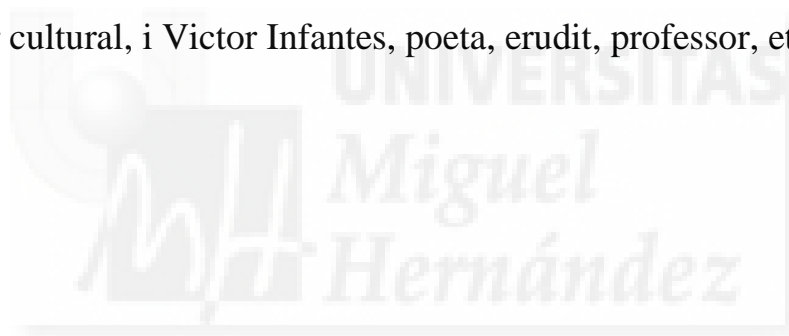
Aquesta mateixa estructura es repeteix a la pàgina de respecte, ara, però, la pàgina és de color blanc i incorpora a la part posterior de la plana els crèdits de la publicació. A la contraportada, a la part interior de la mateixa, hi ha enganxat un sobre que du escrit al seu exterior:

“*observaciones generales*”, de la qual cosa, al nostre comentari, en donarem comte.

Cal fer esment, també, que en cap cas hi ha present a la publicació la referència d'autoria dels poemes, sí, però, als crèdits figura el nom dels poetes que hi prenen part.

Hem pogut comprovar com només hi ha la numeració de les pàgines: 69, 97 i 101. En el primer cas podríem considerar, com explicarem al seu moment, la presència d'una referència eròtica; als altres pensem en raons d'aleatorietat o circumstancial.

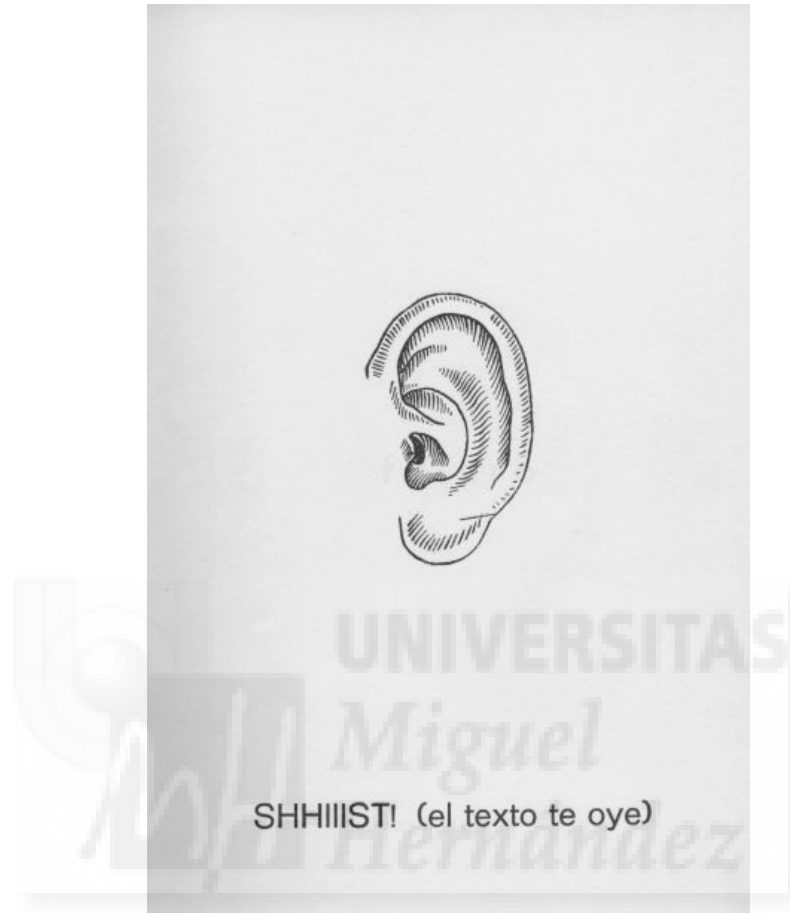
Els crèdits ens informen dels autors, ja referits en altra part precedent d'aquest capítol, així com dels estudiosos (poetes i artistes) que varen presentar els dos primers números del recull: Ángel Cosmos, autor, editor, agitador cultural, i Victor Infantes, poeta, erudit, professor, etc.



Poema primer

Títol: No hi ha títol.

Text:



Anàlisi formal

Poema en el qual podríem dir que destaca la presència de la imatge d'una orella. Imatge transmesa a partir d'un dibuix certament esquemàtic, encara que fidel a l'objecte a representar. Aquest objecte visual està centrat a l'espai de la pàgina, just al bell mig de les possibles diagonals imaginàries. La força visual de la proposta sobresurt per damunt del text que rau dessota de la imatge.

Anàlisi lingüística

El text que acompanya la imatge, i amb majúscules, incorpora una onomatopeia: *SHHIIIST!*, tot demanant silenci, que a això potser faça referència l'expressió que comentem.

Hi ha tot seguit, i entre parèntesi, l'advertiment de que el text ens sent, utilitzant una fórmula lingüística directa, és a dir, preferència pel tu per damunt del vostè

Anàlisi semàntica

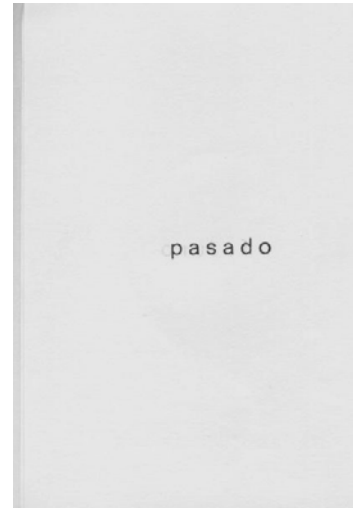
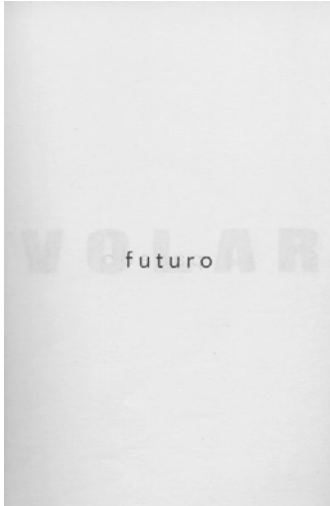
Podríem considerar que l'onomatopeia d'ingrés al text, i amb majúscules, ens indueix a la primera aproximació interpretativa. Així, pot estar insinuant-nos que tot el Texto Poético pot escoltar-nos, si es que hem decidit de llegir-lo en veu alta, segurament. Hem de ser, doncs, prudents.

Pensem que la interpretació possible d'aquest text poètic està en funció de la proposta general del llibre, doncs no és casual la seua ubicació com a primer element que hi apareix. Després l'onomatopeia trobem l'advertiment : “(*el texto te oye*)”, tot preparant-nos per a ingressar al si del llibre que tenim a les mans amb certa precaució.

Poema segon

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

Trobem, en aquest poema, una composició que ocupa les dues planes de la pàgina, i pensem que està plenament justificat, tot depenent de l'àmbit de la significació. Ho haurem d'explicar.

Els textos “*futuro*” i “*pasado*” conformen tot el text de la proposta poètica, i resten centrats a la pàgina. És a dir, ocupen tant l'eix vertical com horitzontal de la plana on s'inscriuen, deixant un ample marge de respir a les parts superiors i inferiors de la pàgina. Hi ha un clar domini de l'espai en blanc, potser de silenci.

Anàlisi lingüística

Encontrem al si del poema només dues paraules: *futuro* i *pasado*. Dos substantius abstractes que determinen, en bona mesura, l'abast de la intenció poètica.

Així com, tampoc, no hi ha estructura lingüística lògica que organitze la idea que vol participar el poeta-artista. Encara que, però,

només l'enunciat, per l'abast abstracte, ens comunica un caràcter general força informatiu.

Anàlisi semàntica

El poeta escriu, tot seguit, la paraula (vers) *pasado* i justifica la concatenació del versos i dels espais a les planes de la pàgina: en primer terme està el futur i tot seguit el passat. O el que és el mateix, el que ara és encara futur, més aviat que tard serà passat. Estaríem davant d'una mena de poema tautològic on les manifestacions *futuro* i *pasado* estan, també, en funció de la distribució als espais de la plana.

A més a més, seria possible d'identificar la relativitat que el poeta-artista ens vol mostrar a la seua proposta, doncs el passat sempre ho serà devers el futur, així expressat l'un davant de l'altre.

Podríem entendre que la senzillesa expressiva, i la pobresa de mitjans verbals afavoreixen la idea central del poema: la fragilitat del discurs temporal. Tot passa en un instant.

Per altra banda aquesta referència –encara que implícita- al temps i a la brevetat de l'existència, *tempus fugit* dirien els poetes clàssica llatins, la veurem al llarg de l'anàlisi del Texto Poético, motiu del nostre estudi.

Poema tercer

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

Quan abordem la contemplació i lectura d'aquest poema ens adonem de la importància que, en aquest cas, com potser en molts d'altres que veurem, se li atorga a la grafia emprada, així com a la distribució o a la successió de les planes que ocupa el conjunt de la proposta.

En primer terme caldria dir que el poema ocupa cinc planes del llibre, un conjunt de tres pàgines més una plana en blanc, i que la intenció poètica resta vinculada a la realitat manifestada pel text. I ens expliquem. Es tracta d'un text en procés, on a cadascuna de les planes hi manca una lletra, fent valer la funció del procés esmentat. De tal manera que a la fi de la lectura només hi ha present la lletra V:

VOLAR VOLA VOL VO V

Els caràcters de la tipografia tenen una altura de 1'70 cm. i una amplada d'1.5cm (apx.) la qual cosa dota d'especial relleu tot el poema en procés.

A la fi, amb només la presència de la consonant *V*, el vol, sembla haver-se consumat. A més, el possible parentiu de la *V* amb les ales d'una au, sintonitza la forma i la significació poètiques.

Anàlisi lingüística

En aquest poema ens sembla que potser assistim a l'alliberament progressiu de la matèria significant (fonètica) en favor de l'evolució del significat cap a d'altres territoris de la significació.

Comença el poema amb l'enunciació d'un infinitiu, *VOLAR*, i amb aquest queda configurada l'acció que va a desenvolupar-se tot seguit al llarg de l'evolució del propi poema, i que podrem visualitzar de forma clara. A les planes successives, a cadascuna d'elles, va perdent-se una lletra de l'enunciat primer: *VOLA*, *VOL*, *VO*, *V* i la formulació poètica abasta el seu significat absolut, doncs el vol s'ha dut a terme.

Anàlisi semàntica

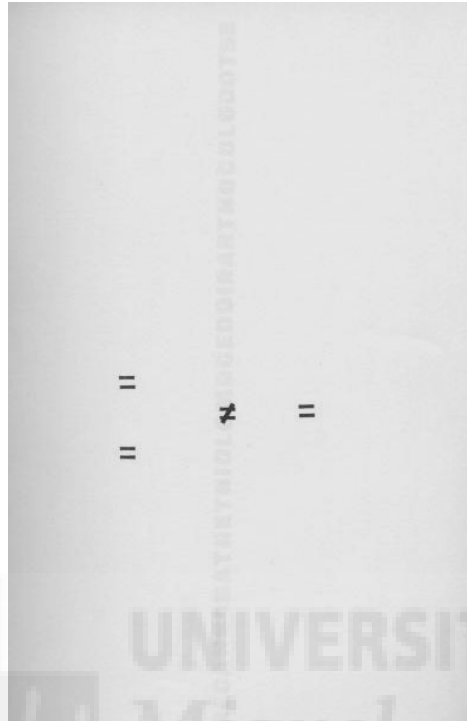
És possible de comprovar com la realitat física poètica, en el cas d'aquest poema de referència, s'agermana amb la intenció comunicativa. Els mateixos suports estructurals i lingüístics desvetllen el tarannà de la proposta a nivell significatiu. Així doncs l'infinitiu *volar* implica l'acció que després les imatges aportaran de manera plàstica, i l'estructura lingüística acompanya el valor significatiu de la proposta.

Podríem arribar, fins i tot, a entendre en aquest poema l'eficàcia de concreció que aporta la matèria fònica respecte del valor dels significats perquè, al valor lingüístic de les paraules hi ha implícits, tal vegada, valors plàstics que exemplifiquen la intencionalitat poètica. És a dir, al valor propi de la denotació podem hi afegir el valor de connotació.

Poema quart

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

Cabria la possibilitat d'efectuar una anàlisi formal d'aquest poema per la proximitat a la seua realitat simbòlica. És a dir, perquè tot i que no hi ha cap paraula que serveixa de suport poètic, en aquesta proposta el valor de representació dels signes emprats resulten il·lustratius de la intencionalitat poètica.

El poema resta centrat a la plana i les zones de respir del poema resulten idèntiques en la posició horitzontal i la posició vertical. També cabria assenyalar l'evidència de que aquest poema té una posició invertida respecte de la verticalitat formal del llibre, és a dir, per a la seua lectura cal efectuar un gir que permeti la bona orientació per a la lectura-visualització.

El poeta fa la utilització de recursos sígnics fora de l'àmbit natural de la poesia, i fins i tot de la poesia experimental, almenys no acostumats, i tracta d'aproximar un missatge poètic al lector que s'hi acosta.

Anàlisi lingüística

En aquest cas concret del poema quart no podem significar cap tret de l'àmbit lingüístic, tota vegada que no hi ha substància formal lingüística que el conforme.

Ara bé, podríem referir l'existència de signes que informen des del punt de vista de la significació. Dues parelles de pals en la mateixa línia, dessota una parella de pals de la mateixa dimensió i barrada per una línia de major gruixa, i com a resultat de l'operació efectuada una parella de pals de les mateixes dimensions que les anteriors. Aquestes formes informen abastament de possibles significats, sempre oberts, de la proposta poètica.

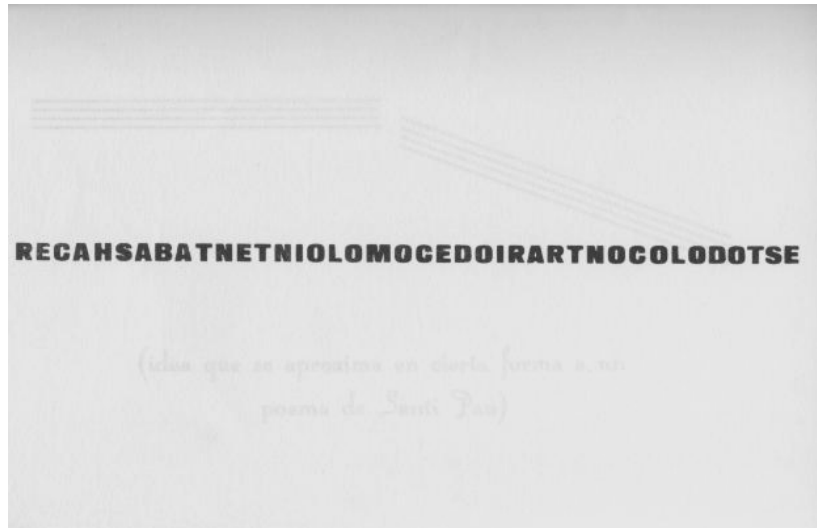
Anàlisi semàntica

Podríem arribar a considerar, si fa no fa, la possibilitat de que la mateixa estructura del poema ens pugui servir de matèria significativa. Així, si traduïm "dos diferent a un", estarem davant d'una realitat tautològica, on l'evidència marca l'eix significatiu. I a més a més quan "dos" són iguals entre ells tampoc desfan el valor de la proposta resultant: sempre seguiran essent diferents a un.

Poema cinquè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

En aquest cas el poema és una línia. Una línia que s'ubica al centre de la pàgina i que força la seua lectura en una posició horitzontal, just al contrari de l'orientació formal del llibre, què és la verticalitat.

També, i en una mena de contradicció formal, assistim a la necessitat d'efectuar la lectura del text proposat a l'inrevés que ho fem en el sentit habitual. Ara caldrà fer-ho des de la dreta cap a l'esquerra. I, a més a més, el text està escrit tot seguit, sense la fragmentació lògica en paraules diferenciades, a manera de tot continu.

Els caràcters de la tipografia estan escrits en majúscules i fan 0'5 cm. d'alçada per 0'4 cm. d'amplada, així la línia resultant, ja hem comentat que el poema està escrit en una sola línia, resta molt evident i cridanera.

Anàlisi lingüística

Una possible via d'anàlisi la podríem sustentar sobre els valors analògics de la proposta poètica. Així, un text escrit de dreta esquerra i que

diu: “*Es todo lo contrario de como lo intentabas hacer*”, posa de manifest l’esperit de la poètica en qüestió. I com ja hem assenyalat, el text està escrit tot seguit, sense solució de continuïtat entre les paraules que el conformen.

El poeta utilitza una fórmula directa per a tractar amb el possible lector: “*intentabas hacer*”, preferint la segona persona del singular damunt de la segona persona del plural. D’aquesta manera, podríem entendre la nul·la voluntat de l’autor de marcar distàncies entre el seu enunciat i el lector que rep la proposta.

Anàlisi semàntica

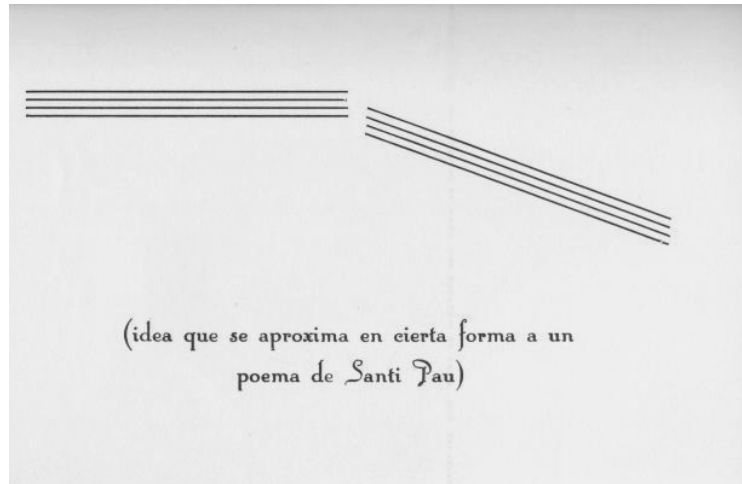
Per a iniciar una anàlisi aproximativa a la significació d’aquest poema ens cal veure com hi ha una sintonia bastant evident entre allò que es diu i com es diu. Així, un text que no guarda els espais entre paraules i que a la vegada resta escrit de dreta a esquerra i que diu: “RECAHSABATNETNIOLOMOCEDOIRARTNOCOLODOTSE”(Es *todo lo contrario de como lo intentabas hacer*), evidencia la realitat analògica que, tot just, abans esmentàvem.

Així doncs, podem arribar a interpretar que tant la lectura d’aquest text, com ara l’escriptura, estan en oposició formal a allò que és la tradició i l’hàbit acceptat. I potser siga una manera d’apercebre el lector que s’hi acostava per a que entenga les diferents maneres d’abordar el fet poètic diferencial. Les altres possibles maneres de llegir i veure la poesia.

Poema sisè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

En aquest poema veiem dues parts diferenciades. Per una banda, a la part superior de la proposta, la fragmentació de quatre línies d'un pentagrama incomplet, per altra, a dessota, llegim un text que diu, entre parèntesi, (*idea que se aproxima en cierta forma a un poema de Santi Pau*).

El poema guarda una posició horitzontal respecte de l'orientació del llibre, que és vertical, i per a llegir-lo, o veure'l, cal fer-li la volta al llibre.

La proposta manté una zona en blanc entre ambdues parts del poema, a manera de respir. I el trencament de les incompletes línies d'un possible pentagrama, resta inscrit, just, al bell mig de l'eix de la pàgina.

Anàlisi lingüística

Per a dur a terme una anàlisi d'aquest poema cal tenir present les dues parts en les quals es diferencia la proposta. Per una banda, l'esqueixament de les línies incompletes del pentagrama no afegeix res de novetat a l'anàlisi lingüístic, doncs les paraules no hi són presents.

A la part textual de la proposta tampoc hi ha massa qüestions per a l'anàlisi, doncs només es tracta d'una referència a l'obra del poeta visual, i ara dedicat més recentment a la infografia poètica experimental, Santi Pau.¹¹⁹ Ens comenta l'estudiós i editor Ramon Salvo al voltant d'algunes característiques de l'obra de Santi Pau: *La seva obra afegia, a la força que li afegia la novetat, una experiència creativa d'una molt alta volada basada en un gran rigor formal que obligava a l'essencialitat. Era una obra de gran profunditat conceptual i d'una gran riquesa formal.*” I aprofitarem aquesta referència de Ramon Salvo per a fer esment de l'anàlisi semàntic de la proposta.

Anàlisi semàntica

Una possibilitat que ens ofereix l'anàlisi aproximativa al poema és la menció que ens fa el poeta al voltant de la idea que rau al si del poema i que potser el filie a un altre de Santi Pau.

Així podríem comprovar un veïnatge al món conceptual i que restaria per damunt del món de les paraules. Cabria la possibilitat de situar l'essencialitat del poema en un plànol superior al del llenguatge.

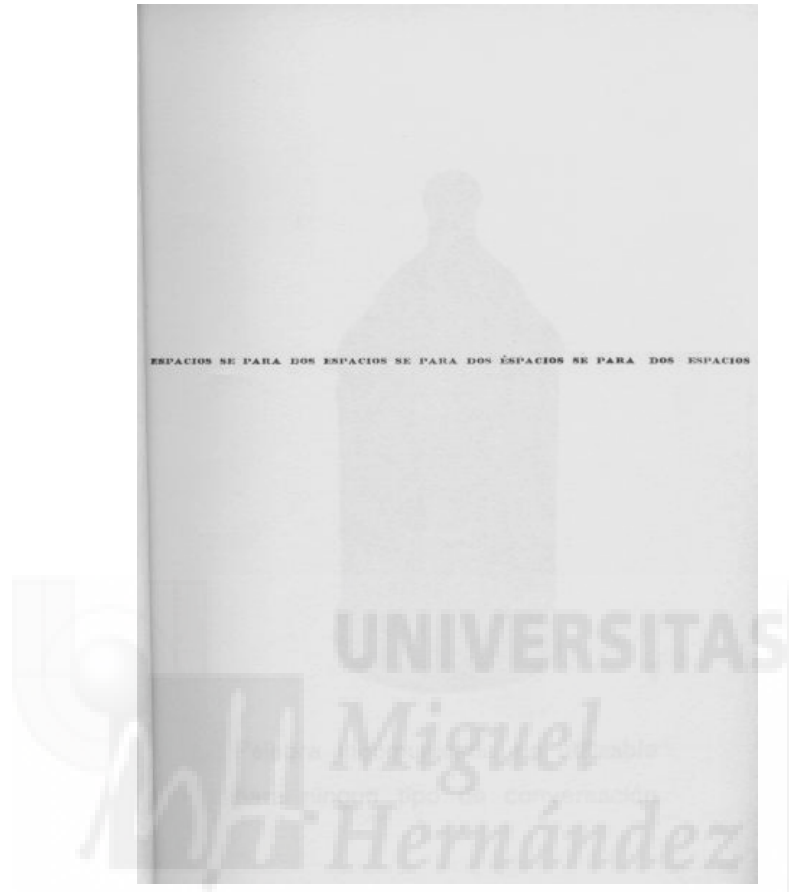
També hi es present la idea de trencament, de discontinuïtat, de forma que preval damunt de les paraules, i que es transforma i es retroalimenta des d'un altre poema i d'una altra instància també poètiques.

¹¹⁹ SALVO TORRES, Ramón. *Santi Pau. De la Poesia Visual a la Prosa Poètica Visual i l'Infocollage*. Textinfo ed. en Barcelona, 1 de maig de 1998 (ref. 25 d'Octubre de 2005). Disponible en Web: <http://www.xtec.es/-salvo/galeria/pau/pau.htm>

Poema setè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

Aquest poema resta inscrit al terç superior de la plana i el text està bastit sobre una sola línia que diu: “*ESPACIOS SE PARA DOS ESPACIOS SE PARA DOS ESPACIOS SE PARA DOS ESPACIOS SE PARA DOS...*” i així successivament fins repetir l’estructura tres vegades consecutives més, a la fi, la paraula “*ESPACIOS*”.

Els caràcters de la tipografia estan en majúscula, en negreta i amb una dimensió aproximada d’1 mm. d’alçada per 1mm. d’amplària.

Aquest trencament de la unitat verbal, és a dir, de les paraules del text poètic, resten en sintonia amb el plànol significatiu, com ja veurem a continuació, amb una certa voluntat analògica.

Cal tenir present de la gran quantitat d'espai en blanc, de silenci, que hi es present a la pàgina del poema.

Anàlisi lingüística

Potser siga allò més cridaner en aquest text el trencament en la unitat de les paraules que el conformen. També la referència que fa de la utilització del doble espai per a separar, pensem, les paraules trencades, fent una prou evident aproximació paral·lelística entre el que diu i com ho diu.

Darrerament hi ha, però, una aproximació, també, a la realitat que denota el contingut del text: “*ESPACIOS SE PARA DOS...*”, duent a primer plànol la realitat dels dos espais que separa la línia del text.

Anàlisi semàntica

Si ens aproximem a la lectura, o la contemplació, d'aquest text poètic, hi veurem la voluntat del poeta de transmetre alguna cosa més que les paraules que expressa. El suport lingüístic resta en funció d'apropar un contingut, un missatge, en l'ordre conceptual. Potser, l'evidència paral·lela que denota el text, passa també a l'àmbit connotatiu, tot incorporant els valors imaginatius a la seua proposta, i que hauran de ser resolts pel lector o receptor.

I la paraula “*ESPACIOS*”, al llarg del text de referència, ve a estar separada per la seqüència “*SE PARA DOS*”, i si es tractés de la forma verbal imperativa, alhora tindriem una doble via per a la significació.

Poema huitè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

La contemplació d'aquest poema ens mostra la dualitat existent al si de la proposta. És a dir, tenim al davant un poema on hi ha la part visual, tot presidint la superfície de la pàgina, i la part textual a dessota de la imatge.

La part visual consisteix en la fotografia d'una ampolla de cristall dins la qual penja un fil que subjecta un petit rètol amb la inscripció: “*palabra*”.

El text que s'inscriu a dessota de la imatge, i que està formulat en dues línies diu: “*Palabra incomunicada no utilizable para ningún tipo de conversación*”.

Anàlisi lingüística

Podríem valorar en aquesta aproximació analítica al poema de referència, l'existència d'un metallenguatge, o d'una funció metalingüística del llenguatge, doncs el poeta utilitza el mot *palabra* per a referir-se al mot *palabra* inserit a l'endins de l'ampolla de cristall. Es tractaria doncs d'una mena de reforçament de la proposta poètica i de la valoració que el receptor en pugua fer des del punt de vista del desxiframent del significat.

Anàlisi semàntica

Ara, des del punt de vista de la significació, caldria esmentar el paral·lelisme que podem efectuar entre la imatge poètica proposada, el text que l'acompanya i la projecció cap una realitat de major abast.

Així, trobem el suport lingüístic de la paraula *palabra* en estat d'aïllament, amb la qual cosa la possibilitat d'interacció lingüística esdevé impossible. Per una altra banda, i de manera explícita, el poeta ens assegura la impossibilitat manifesta de que aquesta realitat *-palabra-* pugua estar utilitzada enlloc i per ningú. Seria possible d'aproximar aquesta mena d'anàlisi sobre la incomunicabilitat a través del llenguatge, a la visió que han aportat els autors teatrals de l'absurd, com ara Eugene Ionesco, Artaud, Arrabal, etcètera, tot indicant la distància veritable que les paraules, i per tant el llenguatge, imposen a l'hora de establir contactes satisfactoris entre els humans. En paraules de l'estudiosa i crítica Paloma Corredor, que fan referència a un cert grau d'incapacitat per a la comunicació podem llegir: *“Per a Ionesco, no som més que ridículs sers humans plens de limitacions, incapaces de comunicar-nos, que vivim vides sense sentit en un món no prejutjable.”*¹²⁰

¹²⁰ Segons Paloma Corredor: *“Para Ionesco, no somos más que ridículos seres humanos llenos de limitaciones, incapaces de comunicarnos, que vivimos vidas sin sentido en un mundo impredecible”*. CORREDOR, Paloma Eugene Ionesco. *Un autor entre la angustia y el surrealismo*. (Text.Info ed. En Madrid el 27 de Noviembre de 2000), (Referència 25 de Octubre de 2005). Disponible en Web, <http://aula.el-mundo.es/aula/noticia.php/2000>

En aquesta mateixa direcció que apunta Paloma Corredor, i fent un lleu matís al voltant de la incomunicabilitat a través del llenguatge, podem entendre les paraules de Lorena Navarro quan s'aproxima a l'Absurd com un fet certament il·lustrador de la distància que a vegades en procura: *“Una constant d'aquest teatre és la lluita dels seus personatges per a expressar-se i la impossibilitat d'aconseguir-ho; i allò que passa a l'escenari desborda i sovint contradiu les paraules pronunciades pels actors.”*¹²¹

I ja, també, en altre ordre de coses, des del punt de vista plàstic o de la imatge, aquesta mena d'ampolla identifica el valor de l'aïllament entre el món de la paraula i el món exterior. Potser L'aclaparament resta manifest amb el tancament del mot i el segrest que en fa del món lliure a l'exterior.



¹²¹ NAVARRO SANZ, Lorena *Teatro del Absurdo* “Una constante de este teatro es la pugna de sus personajes por expresarse y la imposibilidad de lograrlo; y lo que ocurre en el escenario desborda y a menudo contradice las palabras pronunciadas por los actores.” (Referència 25 d’Octubre de 2005). Disponible en Web <http://mural.uv.es/lonasanz/absurdo.html>

Poema novè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

Per a apropar-nos a l'anàlisi d'aquest poema haurem d'iniciar l'aproximació tot dient que el text inscrit a la pàgina guarda un sentit d'horitzontalitat, respecte del sentit general vertical que té el llibre; per a ser llegit caldrà fer-li la volta a la proposta. Ja els poemes cinquè i sisè guardaven una semblant col·locació. Els caràcters de la tipografia estan escrits en minúscules i fan 1mm. d'alçada per 1mm. d'amplària. Cal dir que el text resta inscrit, en sentit horitzontal, al terç dret de la pàgina arribant, a sang, des d'un costat a l'altre de la plana.

També podem significar, a l'hora de valorar els aspectes més singulars del poema, el fet d'estar escrit en un tot continu, sense espais de separació entre les paraules que conformen el text: "*monotoníamonotoníamonotonía...*".

Anàlisi lingüística

Per a dur a terme l'anàlisi d'aquest poema seria oportú contemplar el fet que estiga escrit en un tot continu, a l'hora que diu: "*monotoníamonotoníamonotonía...*", sense solució de continuïtat. La versemblança entre el que es vol dir i els arguments formals o lingüístics que s'utilitzen aproximem de forma analògica fons i forma.

La paraula "*monotonía*" escrita moltes vegades junta resulta reproduir, en certa mesura, el valor que trasllueix el substantiu abstracte de la monotonia. Tal volta estem davant d'un tipus d'al·literació o paranomàsia retòrica que tracta d'imitar l'abast significatiu de la monotonia, tot produint-la a partir de l'escriptura.

Anàlisi semàntica

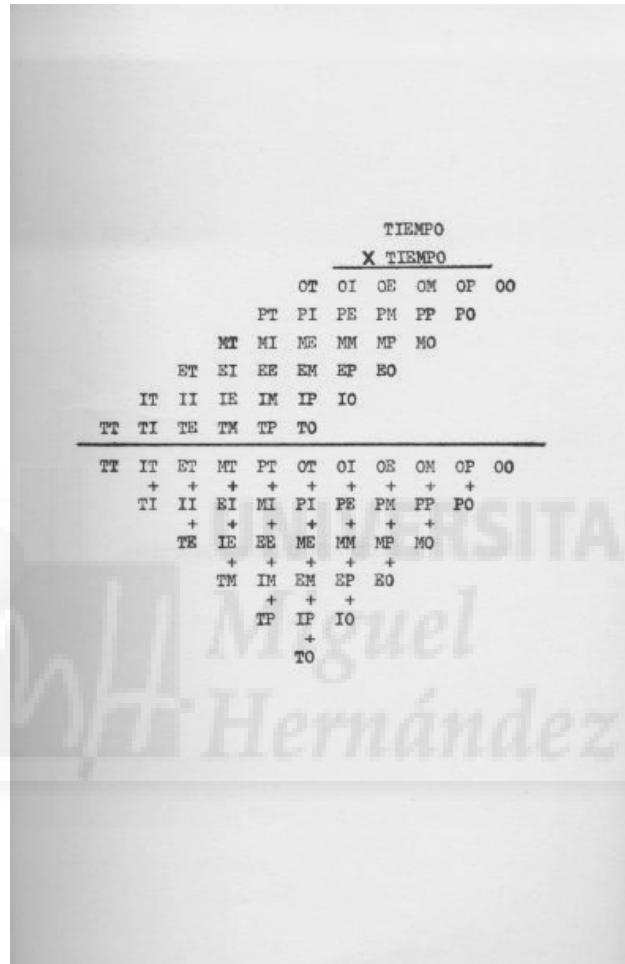
El cas que ens ocupa ara, en aquest novè poema, sembla que la significació resta força vinculada a la forma que presenta el text. Així, un text escrit tot seguit, sense espais de respir, ni tampoc zones de descans interlletrejat, ofereix una imatge de densitat espesseïda prou eloqüent.

Pensem que si la monotonia tingués una forma concreta a l'escriptura, ben bé podria ser aquesta, el fluir continu de la paraula sense espais que diferencien les paraules. L'autor, potser, agermana els extrems de la proposta, significant i significat, per a oferir-nos sensacions pròximes al contingut semàntic del text. La qual cosa, ja, a la poètica tradicional, és un fet de molt fàcil comprovació.

Poema desè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

Per a iniciar l'anàlisi formal d'aquest poema farem referència, al nostre parer, d'un cert valor semiòtic a l'estructura que presenta. Per una banda caldrà dir que el poema ocupa, al territori de la pàgina, el terç superior i va descendint fins ocupar un espai a la part central de la plana.

Quant als marges, i des del centre, respecta l'equidistància entre el marge dret i l'esquerre.

L'aparença estètica d'aquest poema assoleix la forma d'una operació aritmètica, la multiplicació, només que en aquest cas en comptes de números empra lletres de l'alfabet; més concretament aquelles lletres que constitueixen la paraula *Tiempo*.

L'evolució formal del poema resta fixat al propi desenvolupament de l'operació aritmètica assenyalada, tot assolint aquest forma estructural.

Anàlisi lingüística

Segons el nostre criteri, hi ha, al poema, una adequació entre la forma i el fons. És a dir, una sintonia entre allò lingüístic i la informació que en procura.

La forma, o bé el suport verbal, té, com ja hem comentat en línies precedents, una aparença de multiplicació. Així, l'evolució poètica va bastint-se sobre la base de l'acció multiplicativa:

TIEMPO

X TIEMPO

OT OI OE OM OP OO

i així successivament.

Aquest poema que té l'aparença de joc, s'esllavissa cap a una concreció significativa, pròpia dels grans temes de l'art de tostemps, en arribar a la conclusió: "*TO*".

Anàlisi semàntica

Un possible criteri de valoració significativa i pròxim a la realitat lingüística que presenta el suport d'aquest poema estaria la utilització de la matèria fònica del poema en funció plàstica, ja que el primer cop de vista ens aproxima la forma d'una multiplicació.

A mesura que la operació avança, i en la part de la multiplicació, podem veure com la paraula *TIEMPO* es repeteix constantment. També en la part de l'addició encontrem la mateixa repetició del mot *TIEMPO*, encara que de manera progressiva, i minvant, el mot va desapareixent fins arribar a la realitat sil·làbica *TO*.

Així podem interpretar, des del nostre punt de vista, la realitat significativa que presenta aquest poema, i que és un dels temes principals en la història de la literatura i, també, de l'art: El temps passa de forma inexorable. Encara que multipliquem el temps pel temps, a la fi aquest passa i flueix sense límits ni fronteres.

Poema onzè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

Podem observa que aquest poema, des del punt de vista de la ubicació a la pàgina, està inserit al bell mig de l'espai en blanc. Guarda, també, un grau absolut de proporcionalitat respecte de la distància, al seu principi i final, dels marges de la pàgina.

L'aparença visual és una línia escrita que presenta els caràcters tipogràfics en majúscula, i on les lletres fan 2mm d'alçada per 2mm d'amplària.

La primera cosa que ens crida l'atenció és, en contemplar l'escriptura que presenta el text, el fet que estiga escrit a l'inrevés, és a dir de dreta a esquerra, i amb les lletres capgirades, ésa dir, de dalt a baix.

Anàlisi lingüística

El poema, pensem, guarda relació directa entre continent i contingut. És a dir, l'aparença formal comunica el significat del context poètic: *Parte de un texto simultáneo y simétrico* (tot açò escrit de dreta a esquerra i de forma invertida). Sembla una mena de tautologia que presenta una evidència com a veritat inqüestionable: que allò que veiem és part d'un text simultani i simètric. La qual cosa dins l'àmbit de la significació pot estar més àmpliament resolta.

Anàlisi semàntica

Per a dur a terme l'anàlisi valorativa des del punt de vista de la significació, podríem manifestar tres hipòtesis que ens faciliten l'aproximació. Encara, però, la possibilitat d'entendre que part important de l'anàlisi està en funció de la pròpia presentació del text. La llegua com a vehicle de transmissió formal i, també, significativa.

La primera d'aquestes podria estar: Aquest text és part d'un altre text simultani i que guarda relació de simetria amb el qual nosaltres veiem, però que resta absent.

La segona: Aquest text és part d'un text simultani, que expressa el mateix i del qual és veí, i que és simètric amb aquest.

La tercera: És part, aquest text, d'un altre, que es veu a l'espill i, per tant, es pot llegir de manera simultània amb el primer, i és simètric perquè és idèntic amb aquell que veiem reflectit a l'espill.

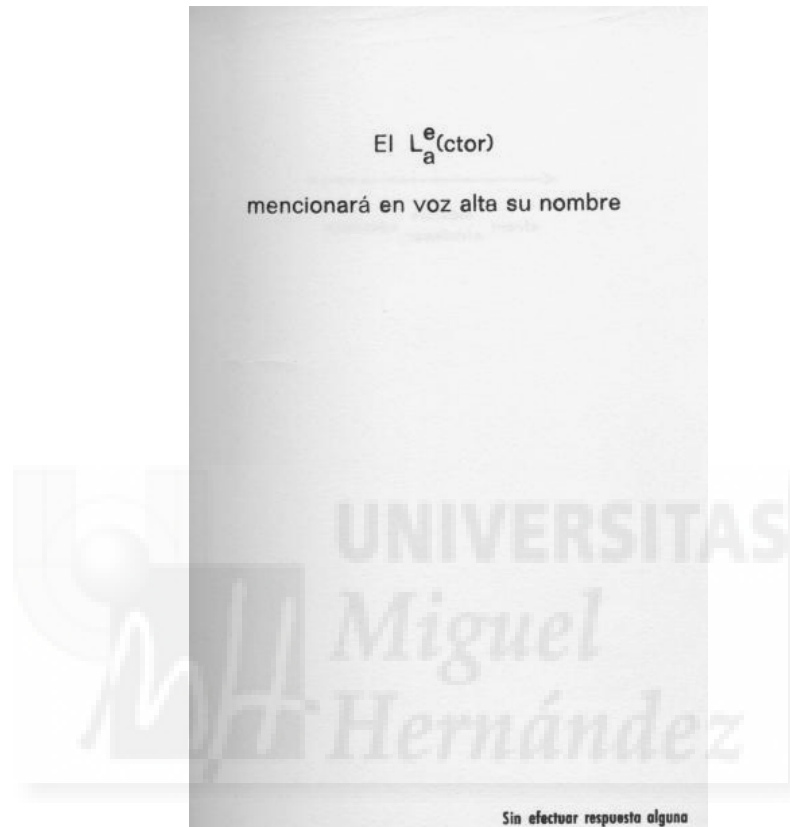
Nosaltres, des de la modèstia, interpretem com a més encertada la tercera de les hipòtesis. És a dir, que el poeta ens mostra la realitat que ens trasllada un text vist des de l'altra banda de l'espill, amb una certa aproximació tautològica, doncs la veritat resta evident en la comprovació i l'esguard que en fem a l'espill, per suposat espill sempre imaginari.



Poema dotzè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

Una possible anàlisi de la forma que presenta el text d'aquest poema, estaria en funció de l'estructura externa. És a dir, el poema té dues parts clarament diferenciades: la part superior que conté la proposta, aquest poema és un poema proposta que implica una possible acció per part del receptor de la mateixa, i la part inferior on rau el final de l'acció.

I podem veure com entre ambdues parts del poema hi ha una àmplia zona de silenci, o espai en blanc, i cadascuna de les parts integrants de la proposta està escrita amb uns caràcters diferenciats.

Veiem que hi ha una organització dual al primer mot:

e

El L (ctor)

a

amb la qual cosa nosaltres podem triar l'opció que vulguem a l'hora d'efectuar la lectura del text: *El lector / El actor*, amb una determinació lingüística que tot seguit valorarem.

Anàlisi lingüística

Per a efectuar l'anàlisi d'aquest poema cal tenir present que es tracta d'un poema proposat que implica una possible acció per part del receptor de la mateixa.

I aquesta proposta tal volta ve determinada per l'ús que el poeta en fa de la forma verbal, el futur, *mencionarà*, amb un cert sentit d'obligatorietat.

Segons al nostre criteri, a la utilització dual del primer mot hi cabria la possible interpretació dins l'àmbit de la fonètica. Així, la consonant palatal lateral final L de l'article *EL* es suma a la palatal inicial L de *Lector*, per una banda, i es suma a la palatal lateral final de l'article *EL* per una altra banda, per a significar els mots: *Lector* i *Actor*. Potser, amb aquest sintonia aparent dels dos mots, el poeta identifica el lector amb l'actor, tot utilitzant una estratègia lingüística per a aconseguir-ho.

Anàlisi semàntica

En aquest poema proposta, segons l'eficàcia comunicativa de la forma lingüística emprada, podem advertir un cert valor ambigu per tal de filiar la significació: *El lector / el actor*, que poden estar a la fi una mateixa cosa si la pronúncia s'efectua en veu alta.

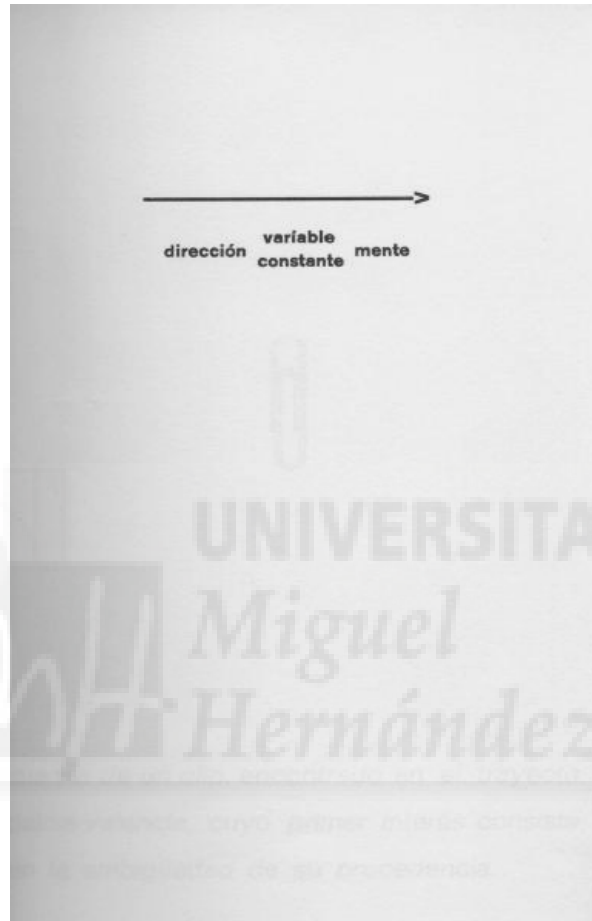
Cal, però, comentar l'aparent significació que pot hi haver més enllà del nom de les persones. Podríem interpretar que sembla que és gratuït tot allò que s'allunya del nom de la gent per a contribuir a la seua identitat. El nom, potser, és la identitat.



Poema tretzè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

Des del punt de vista formal, aquest poema té una part plàstica i una part textual. La part textual de la proposta resta subscripta a la part gràfico-plàstica, que està representada per una fletxa que indica direcció d'esquerra a dreta.

El poema ocupa la part central del terç superior de la pàgina, quedant la resta de la plana en blanc. Hi ha una aparent buidor al si de la proposta, destacant força els elements que conformen el poema.

Si valorem la posició bescanviable dels mots: *variable / constante* veurem com aquesta atorga un cert grau d'ambigüitat al poema, quant a la seua significació es refereix.

Anàlisi lingüística

Com al poema que hem analitzat amb anterioritat, en aquest cas també hi ha la possibilitat, perquè així ho vol el poeta, de realitzar una doble lectura. Ens explicarem.

Des del punt de vista de la llengua, trobem:

dirección.....substantiu

variable i constante..adjectius

mente.....substantiu / sufix adverbial de

mode afegit als adjectius.

Podríem trobar una certa relació d'analogia entre la proposta plàstica (la fletxa) i la part textual, doncs la direcció de la ment és constant, sempre dins l'esfera temporal, i al mateix temps variable.

Anàlisi semàntica

A l'hora d'efectuar l'anàlisi de la significació d'aquest poema, caldrà tenir present, allò que ja hem referit de la doble possibilitat de tria dels mots: *variable / constante*, com també haurem d'atendre la identificació del mot *mente* o bé com un substantiu o bé com un sufix adverbial.

Si pensem en la possible identificació del mot *mente* com un substantiu, podem concloure dient que, segons l'aportació del poeta, la direcció de la ment resta en projecció variable, o bé en projecció constant, només ens cal, a nosaltres, efectuar la tria personal de l'opció que desitgem. I si pel contrari, pensem en el mot *mente* com un sufix adverbial, podríem entendre la direcció de la fletxa (part plàstica del poema) dins les coordenades de variabilitat o de constància. És a dir, la ment, amb les seues potencialitats, pot seguir camins diversos (imprevistos) o constants (previsibles).



Poema catorzè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

Per a dur a terme l'anàlisi d'aquest poema, haurem de contemplar la totalitat de la proposta amb les dues parts constituents de la mateixa. És a dir, una part central, i visual, on s'insereix la reproducció d'un clip d'oficina, i una part inferior, inscrita quasi a la fi de la pàgina, textual, que il·lustra el poema enunciatiu que se'ns presenta.

Els caràcters de la tipografia estan escrits en minúscules i fan 3mm. d'alçada per 3 mm. d'amplària. I el text resta inscrit en tres línies amb un doble interliniat de respir entre elles.

Anàlisi lingüística

En aquest poema encontrem un to enunciatiu, amb un cert valor descriptiu, que només indica una referència cap a l'objecte que presideix la proposta: el clip.

Podríem afegir, també, la total normalitat que presideix la proposta poètica, doncs el text guarda una certa semblança amb els textos que apareixen a la premsa diària dins de la secció de "pèrdues".

Anàlisi semàntica

Al nostre parer es podria interpretar aquest poema, per la senzillesa aparent de la proposta conjunta, el clip i el text de dessota, pel valor que aporta el concepte d'ambigüitat. La indeterminació, l'ambigüitat, etc., suposen un valor afegit dins la poètica experimental, ja que deixa el camí obert per a la llibertat interpretativa del receptor. Tot utilitzant les paraules del científic Ernest Nagel sobre l'ambigüitat i la indeterminació en el llenguatge, fins i to poètic, podem aproximar-nos una mica més al sentit darrer dels conceptes que, pensem, transiten bona part de les poètiques de caire experimental: *"És una diferència molt interessant l'originada pel llenguatge usat als dos terrenys de l'anàlisi. Habitualment, l'usat al col·loquial, del qual ens servim al sentit comú sol estar un llenguatge vague, imprecís i ambigu. Pel contrari, afinar en el concepte, aclarir i definir les idees i el seu significat, sol estar característica del llenguatge*

científic. (Els poetes poden cantar la infinitat d'estrelles que poblen els cels visibles, l'astrònom, però, voldrà establir el seu nombre exacte)"¹²².

Així, de la mateixa manera i en la mateixa direcció, la ambigüitat resta present quan el poema refereix que l'objecte, el clip, ha estat enconstrat en el trajecte Palma-València, sense especificar on ha estat, realment, trobat.

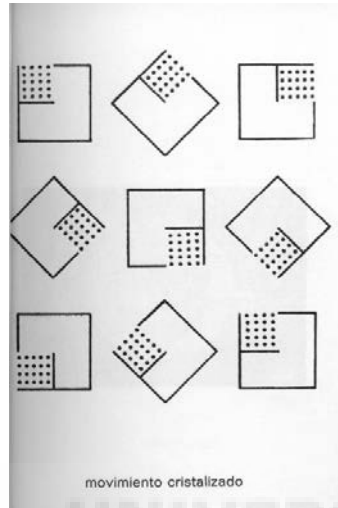


¹²² GONZALEZ FARFAN, Rafael, Comentari al llibre *Estructura Social de la Ciencia* de Ernest Ángel *Es una diferencia muy interesante la originada por el lenguaje usado en los dos terrenos de análisis. Habitualmente, el usado en el coloquial, del que nos servimos en el "sentido común" suele ser un lenguaje vago, impreciso y ambiguo. Por el contrario, afinar en el concepto, aclarar y definir las ideas y su significado, suele ser característica del lenguaje científico. ("Los poetas pueden cantar la infinidad de estrellas que pueblan los cielos visibles, pero el astrónomo querrá establecer su número exacto") (Ref. 27 de Octubre de 2005). Disponible en Web <http://personales.ya.com/casanchi/ref/rafael1.htm>*

Poema quinzè

Títol: *Movimiento cristalizado*

Text:



Anàlisi formal

L'aproximació a l'anàlisi formal d'aquest poema ens ofereix, a primera vista, dues parts diferenciades. Així, tenim, a la part superior de la pàgina, i ocupant la major part de l'espai de la plana, nou quadres en rotació successiva fins que al darrer s'aconsegueix la posició inicial novament. A dessota, i a manera de títol, trobem el text: *movimiento cristalizado*.

Aquest poema potser gaudeix d'una realitat fonamentalment visual, perquè així podem veure-ho al conjunt de la proposta poètica. L'aparença inicial és la d'un poema en procés, on l'evolució de l'objecte poètic coincideix amb la intenció de presentar-lo en rotació, o en moviment.

Anàlisi lingüística

Potser el títol, o bé el text que s'inscriu a dreta de la proposta visual, s'ajusta a la realitat de la imatge en moviment continu. Hi ha un paral·lelisme entre allò que formula el text i la realitat que facilita la imatge: *movimiento cristalizado*.

Anàlisi semàntica

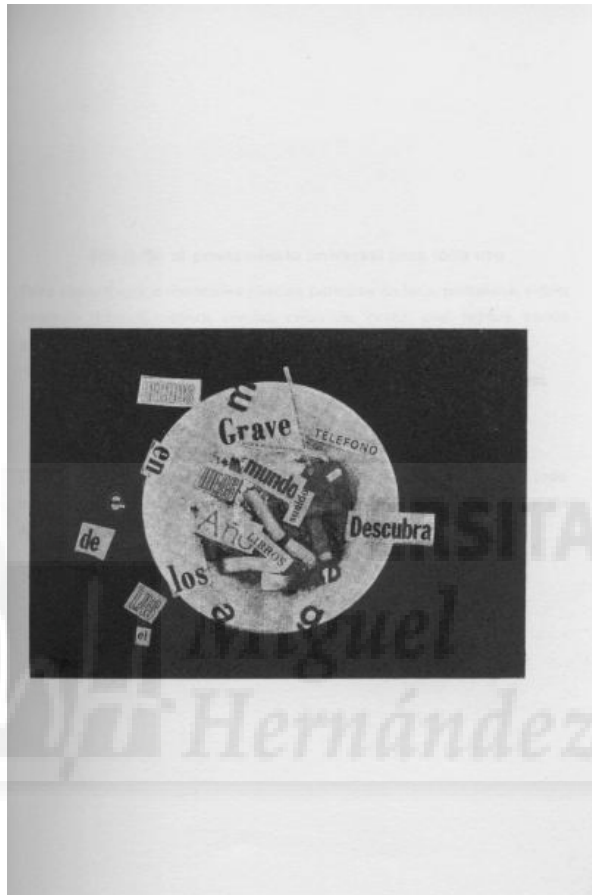
Si valorem l'aspecte significatiu d'aquest poema, podem veure el parentiu que s'hi estableix entre la imatge i potser la voluntat calidoscòpica per la rotació dels cristalls en moviment continu. Tot, però, acaba com s'ha començat, i s'abasta la posició inicial, semblant tornar a l'origen.

I si efectuem una anàlisi valorativa des del punt de vista significatiu podem arribar a insinuar la filiació que hi ha entre aquesta mena de calidoscopi i la mateixa vida: sempre en rotació per a tornar al cap primer a la fi dels dies.

Poema setzè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

La visualització d'aquest poema ens ofereix, centrat a la pàgina, un poema visual, l'objecte del qual representa un cendrer atipat de burilles i de lletres, síl·labes i paraules retallades del paper premsa.

El poema resta emmarcat dins d'una superfície de color negre, amb la qual cosa l'objecte guanya bastant presència dins de la proposta general.

Si mirem dins el cendrer podem veure: “*Ducados, ideas, mundo, año, libros, descubra, sueldo, teléfono, grave, de, las, los, el, en, m, a, i e*”,

en un *tutum revolutum*, potser com estan les coses dins un cendrer. I les síl·labes, les paraules, etc., estan, per a formar la nostra pròpia proposta, sempre al voltant del cendrer.

Anàlisi lingüística

Després de duta a terme l'aproximació formal del poema ens caldrà, ara, realitzar una anàlisi des del punt de vista lingüístic. Així, com les burilles i la cendra espargida, els fonemes, les síl·labes, les lleres i les paraules resten amuntegats al si de la proposta. Hi ha, però, el trencament del llenguatge, com es trenquen les burilles al si del cendrer, amb una voluntat de que el receptor s'hi sume a la creativitat de la proposta.

Anàlisi semàntica

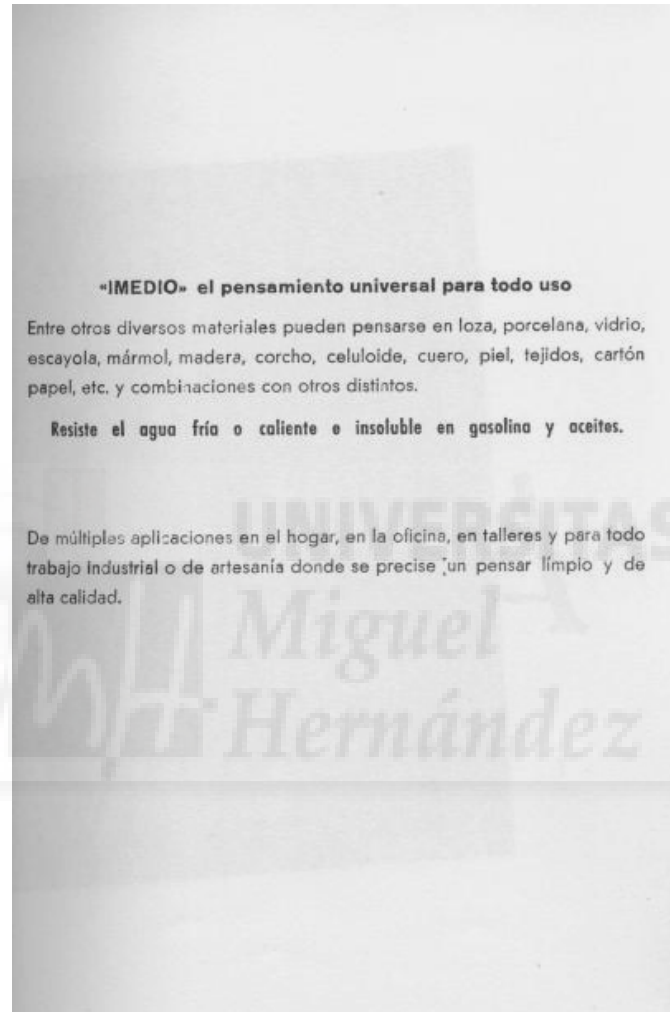
En primer terme ens cal dir la intenció que potser presideix aquest poema quan el seu l'autor arreplega, al voltant d'un cendrer, conceptes com: *mundo, año, ducados, grave, descubra, ideas, teléfono*, etc., tot un món de deixalles sotmeses al pas inexorable del temps, amb la seua força destructiva i de canvi.

També podem realitzar l'anàlisi tot contemplant la llibertat que ens atorga l'autor de la proposat a l'hora de fer-ne la lectura. Una mena de identitat entre la realitat que ens envolta i la imatge de referència: el cendrer ple de deixalles.

Poema dissetè

Títol: *“Imedio” el pensamiento universal para todo uso*

Text:



Anàlisi formal

Aquest poema, des del punt de vista de la forma, manifesta la realitat d'un poema textual on no hi ha cap tipus d'imatge. El text, que ocupa 6'5cm del total de l'espai de la plana, resta inscrit a la meitat superior de la pàgina, deixant a la fi una ampla zona de respir al lector de la proposta.

El text del poema ocupa huit línies, tot tenint en compte el títol, que amés a més està escrit en caràcters en negreta: **“Imedio” el pensamiento universal para todo uso**, així com la línia cinc de la proposta: **Resiste el agua fría o caliente e insoluble en gasolina y aceite**.

Entre les cinc primeres línies i les tres restants, hi ha una zona ampla de respir, on s’esponja el text a favor d’una clara identificació amb la tipologia textual del text, com veurem tot seguit a l’anàlisi lingüística de la proposta.

Anàlisi lingüística

Ens agradaria, per a formalitzar aquesta anàlisi, de fer una valoració de la tipologia textual escollida per l’autor a l’hora de construir el seu poema.

En primer terme direm, que el text marca una línia expositivo-argumentativa, ja que el caràcter de la proposta resta molt pròxim als textos de la comunicació publicitària. Així la manera de presentar el poema: **“Imedio”, el pensamiento universal...** tot magnificant el valor del producte. Tot seguir hi ha els avantatges que en procura el seu ús: *...puede pensarse en loza, porcelana, vidrio, escayola, mármol, madera, corcho...* També, i ressaltant valors significatius de l’objecte de la venda: **Resiste el agua fría o caliente e insoluble en gasolina y aceite**. Tot finalitzant amb: *De múltiples aplicaciones en el hogar...* Amb aquesta aproximació destaquem l’ús retòric de la ironia com a recurs d’estil per a significar la negativitat del “pensament universal”.

Entre la tipologia textual i la significació semàntica del text que ens presenta aquest poema, hi ha potser una gran sintonia i adequació, la qual cosa facilita la lectura comprensiva del text.

Anàlisi semàntica

Si hem vist a l'anàlisi lingüística que la base retòrica de la proposta potser siga la ironia, doncs filia l'autor el valor i possibles usos del pegament amb l'existència d'un possible pensament universal, ara ens agradaria significar la caricatura que afegeix a l'hora de mostrar l'acomodació de l'objecte, amb les seues característiques singulars, com una mena de recurs domèstic que s'eleva a categoria universal.

La base paral·lelística entre els efectes d'unió *Imedio* i els efectes d'unió del pensament únic (universal), és, potser, la veritable essència del poema: *Imedio*, ara, és igual a *un pensamiento límpio y de alta calidad*. I com a recurs que serveix de recordatori al receptor, resta d'empeus el valor simbòlic del producte *Imedio*.



Poema divuitè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

En la contemplació d'aquest poema, construït sobre dos planes diferenciades en la pàgina del llibre, se'ns mostra la lectura del mot *NADA*. Les dues parts del poema, de la inscripció del poema, manifesten una escassa diferència, només les mesures que fan les lletres de la segona part de la proposta, amb els indicadors a l'ús.

Els caràcters que constitueixen la inscripció, fan 3'5cm. d'alçada per 2'5 cm. d'amplària i roman el text lleugerament esllavissat cap al terç inferior de la pàgina. Hi ha, per tant, una ampla zona de respir a la plana que permet la interiorització de la inscripció com a possible efecte principal que es vol abastar per part del poeta.

A la segona part del poema, en el qual les lletres són mesurades com si es tractés d'una qüestió geomètrica, el rètol del text roman de la mateixa

manera que a la primera part de la proposta, fins i tot en allò que fa referència a la disposició en el territori en blanc de la plana.

Anàlisi lingüística

Podem veure només un mot com a suport lingüístic del poema: *NADA*, i amb caràcters de les majúscules. Substantiu abstracte que abasta, però, tot un univers possible de pensament. I amb la dimensió del rètol que se'ns presenta potser juga la part principal de la seu valoració des del punt de vista de la reflexió semàntica.

Anàlisi semàntica

Hi podem interpretar, en aquest poema bastit per un sol mot, per un sol substantiu, la grandesa del no-res: *NADA*, perquè el poeta incorpora uns caràcters força grans, com ja hem comentat en línies anteriors de la nostra anàlisi, per a endinsar la immensitat del concepte no-res. Ara bé, a la segona part de la proposta, amb una voluntat de refer el seu punt de vista ens assenyala que la *NADA* té unes dimensions, i per extensió tot allò existent es susceptible de mesura, fins i tot el no-res.

També podríem jutjar raons d'analogia el fet d'incorporar lletres de gran mesura per a fer referència al no-res; un metallenguatge que inscriu amb raons de sintonia la substància formal de la proposta: *NADA*.

Poema dinovè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

L'observació d'aquest poema visual mostra dues parts diferenciades, on la convivència d'un gràfic: dues fletxes (línies) que es creuen , i un text a la part baixa de la proposta gràfica, signifiquen l'expressió poètica recercada.

Així, podem veure, també, com el terç inferior de la pàgina resta en silenci (en blanc), tot esponjant els límits poètics.

El text resta bastit en una sola línia amb caràcters de les minúscules i les línies que s'hi troben al gràfic, tallant-se a manera de cruïlla en ix, formulen la dualitat que raona la proposta poètica lingüística.

Anàlisi lingüística

Al nostre parer, si atenem a raons del llenguatge, podem dividir la proposta poètica, el text de referència: *gráfico de un encuentro casual o no*, en dues parts clarament diferenciades. Així, per una banda tenim la part del text que diu: *gráfico de un encuentro*, i per l'altra *casual o no*. A la primera part, des de la nostra modesta recerca, observem una raó de sintonia entre el gràfic i la part textual, és a dir, el text reflecteix allò que de manera gràfica s'ha expressat a la part plàstico-visual. Només això: *gráfico de un encuentro* resta a la part visual i a la part textual.

No obstant i això, a la segona part, que podem endevinar hi rau al si de la proposta textual, el poeta introdueix una dualitat: *casual o no*, mitjançant la qual s'incorpora el valor poètic de l'ambigüitat; concepte ja esmentat en línies anteriors d'aquest treball. Amb aquesta resultant ambigua podem arribar a entendre la possible voluntat del poeta per manifestar com la aleatorietat resta present als camins de la vida; les múltiples possibilitats que hi ha de que les coses s'arriben a produir o no.

Anàlisi semàntica

Des del punt de vista de la significació, podem dir que en aquest poema hi ha una clara prència de la ironia, doncs el sol creuament de les línies del gràfic, el poeta les fa coincidir, encara que només probablement amb un encontre. L'encontre, la cruïlla de camins com a punt d'encontre, que s'hi manifesta o no. Depén també de la capacitat d'abstracció i de comprensió aleatòria que hi tinga el receptor.

Poema vintè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

En aquesta proposta poètica, aquest poema assoleix, veritablement, el valor de proposta poètica com veurem més endavant, hi ha la

diferenciació de dues parts fonamentals: la part gràfico-plàstica en primer terme i la part textual, que s'inscriu a dreta, en segon lloc.

El poema ocupa, pràcticament, els dos terços superiors de la plana, deixant com a zona de silenci el terç inferior de la plana.

El text resta constituït per tres línies, els caràcters del qual pertanyen a l'àmbit de les lletres minúscules i fan, de mesura, 0'4cm. d'alçada per 0'3 cm. d'amplària.

Podem contemplar, així mateix, com a la fi de la proposta textual hi ha la indefinició marcada per l'existència dels punts suspensius: “...trayectorias dadas del día...al...”, amb la qual cosa, pensem, es fonamenta l'apreciació del valor d'aquesta proposta poètica que demana participació del lector-receptor per a arrodonir-la.

Així, també, ens cal remarcar la xarxa de línies que s'hi troben, tot formant, com bé diu el poeta: *concepto visualizado de una red*.

Anàlisi lingüística

Si analitzem des del punt de vista verbal aquesta proposta poètica caldrà referir la presència de dos participis amb caràcter, clar està, de valor adjectiu, i per tant allunyat de referències personals: *concepto visualizado y trayectorias dadas*. Per una altra banda, i a més a més, cap altre verb indicador d'un cert o relatiu moviment és present al si de la part textual del poema.

S'intueix, potser, un cert grau d'ironia en la referència textual: “*primera aproximación esquemática al concepto visualizado...*” com si d'una consecució extraordinària es tractés; potser també trasllueix un punt humorístics al si del text de referència.

Anàlisi semàntica

L'estudi d'aquest poema-proposta, en relació amb els aspectes lingüístics ja assenyalats, ens mostra, com a molt singular, l'existència d'una realitat textual intuïda, implícita, no, però, expressament manifestada. Així, la llibertat del lector-receptor del poema, marca la possibilitat d'intervenir-hi, tot afegint els elements que encara manquen d'ésser inscrits al text: “...trayectorias dadas del día...al...”

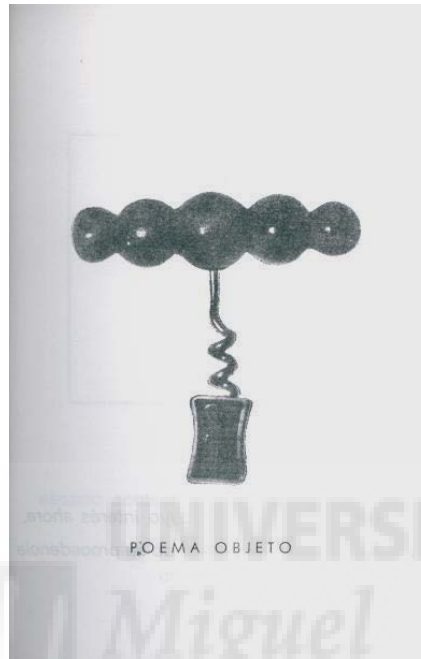
Ara bé, no es tracta de que hi haja, en aquest poema, una proposta explícita, doncs el temps verbal no marca cap acció possible d'ésser executada. Si parlem d'una proposta és perquè cal l'acció del receptor per a omplir de contingut els punts suspensius que se li plantegen.

I pensem que amb el plantejament de concebre la realitat gràfica com una “*primera aproximación esquemática...*”, rau l'essència irònica del text, que facilita l'humor elemental que, pensem, s'insinua.

Poema vint-i-unè

Títol: *Poema objeto*

Text



Anàlisi formal

L'observació d'aquest poema per a la seua anàlisi formal, ens mostra la imatge d'un "llevataps" la punta del qual s'endinsa per l'obertura d'un "llevapuntes"; a la part inferior de la imatge figura un rètol que diu: *Poema objeto*.

La imatge resta centrada a la pàgina i aquesta és una fotografia que mostra l'objecte abans esmentat. Es tracta d'un model convencional de "llevataps" que serveix per obrir les ampolles, generalment, de vi.

Anàlisi lingüística

Encara que el poema parla per si sol, i il·lustra abastament el veritable sentit de la proposta, hi ha només el títol baix de la imatge:

POEMA OBJETO, que si bé no afegeix cap novetat a la proposta remarca la voluntat plàstica del poeta a l'hora de qualificar el seu treball com a un objecte.

Anàlisi semàntica

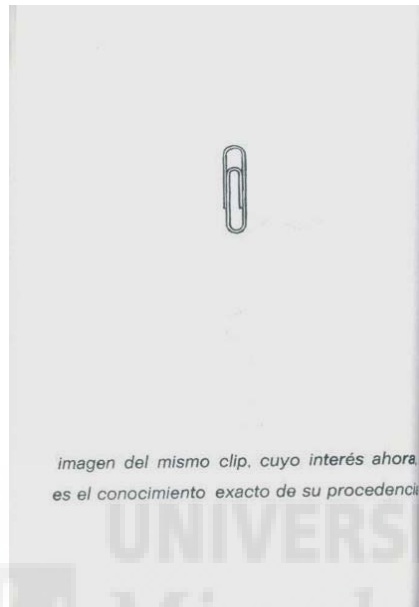
Si en la nostra valoració ens aproximem a la sintonia entre allò lingüístico-textual i la significació, cal dir que veritablement hi ha una adequació entre allò representat per la imatge, el “llevataps” endinsat al “llevapunes”, i el títol que s’inscriu a dessota: *POEMA OBJETO*, perquè l’objecte il·lustra allò que refereix el text, és a dir, un objecte.

Podem jutjar aquest poema com un possible *ready-made* hereu de l’esperit de Marcel Duchamp quan tracta la descontextualització dels objectes de la vida quotidiana. En aquest cas el poeta juga amb la combinació d’elements per a aconseguir el seu propòsit: el “llevataps” necessita d’ésser afilat per tal de treure els taps. I si fem un trasllat d’allò immediat a la possible realitat que ens il·lustra el poema objecte, podem arribar a pensar que de vegades per a treure alguna cosa del cap de la gent cal -com un tap-, tirar amb força del “llevataps”, tot vinculant el “tap” amb el cervell humà.

Poema vint-i- dosè

Títol: No hi ha títol

Text



Anàlisi formal

Segons el nostre criteri, per a dur a terme l'anàlisi o comentari d'aquest poema, ens cal fer-ne la referència del poema catorzè, el qual, sota una semblant aparença, manté certs punts de contacte amb aquest.

Així, tant en aquesta proposta com en aquella, a la pàgina hi ha la presència d'un clip d'oficina al terç superior de la plana i al darrer terç, i en aquest cas, hi ha un text que diu amb lletra minúscula: *imagen del mismo clip, cuyo interés ahora, es el conocimiento exacto de su procedencia*. El text resta escrit en dues línies i la lletra d'inici és, també, minúscula, doncs pensem que allò més important no és, precisament, les qüestions ortogràfiques.

Anàlisi lingüística

Podríem considerar, des del punt de vista lingüístic, la quasi identitat formal dels dos poemes de referència: el poema catorzè i el poema vint-i-dosè. No obstant i això, encara que en el cas del poema que ens ocupa ara, només hi ha un verb copulatiu *es*, la major identitat significativa pot atribuir-se a la presència del sintagma: *conocimiento exacto*, mentre que al poema anterior feiem referència a l'ambigüitat de la proposta: *ambigüedad de su procedencia*.

Per una banda, doncs, tenim l'exactitud com a necessitat bàsica per al coneixement i per altra l'ambigüitat com a eina que obri possibilitats interpretatives.

Anàlisi semàntica

Per a formalitzar una aproximació des del punt de vista significatiu, cal mirar-se en primer lloc la diferència substantiva que hi ha entre les dues propostes, si atenem a la valoració de la procedència del "clip", en un altre ordre de coses, també podem veure la diferència que hi ha entre les dues possibilitats: Ambigüitat front a Exactitud.

I, potser sembla, al primer cop de vista, que obrir la dialèctica sobre el veritable abast en la procedència d'un clip, no guarda proporció amb cap cosa que siga mitjanament raonable. Potser l'absurd que hi viu al mateix si dels poemes és trasllat de l'absurd de l'existència.

Poema vint-i-tresè

Títol: No hi ha títol

Text



Anàlisi formal

L'anàlisi formal d'aquest poema ens permet contemplar, en primer terme, l'existència d'una dualitat en la proposta poètico-plàstica. Així, a la part superior de la pàgina, tot ocupant els dos terços superiors de la plana, domina l'espai la presència d'un claudàtor, encara que sembla, més bé, un quadrat. Al terç inferior de la pàgina s'inscriu un text, en dues línies, amb minúscules, fins i tot a la primera lletra del text, que diu: *espacio acotado para la evocación de un recuerdo*. L'interliniat entre les dues línies

esmentades d'aquest text, és prou considerable, podríem dir-ne la presència d'un doble espai generós, per a deixar aïllat, pensem que de manera manifesta, el sintagma: *un recuerdo*.

Anàlisi lingüística

En l'aproximació a les qüestions lingüístiques d'aquest poema, potser cal assenyalar la presència del sintagma *un recuerdo* com a eix que vertebrava la proposta des del punt de vista del significat.

També, amb un valor adjectiu, el text inclou un participi, forma no personal del verb, per a definir l'espai: *espacio acotado*. I a la fi tenim el valor final enunciatiu: *para la evocación...*

Anàlisi semàntica

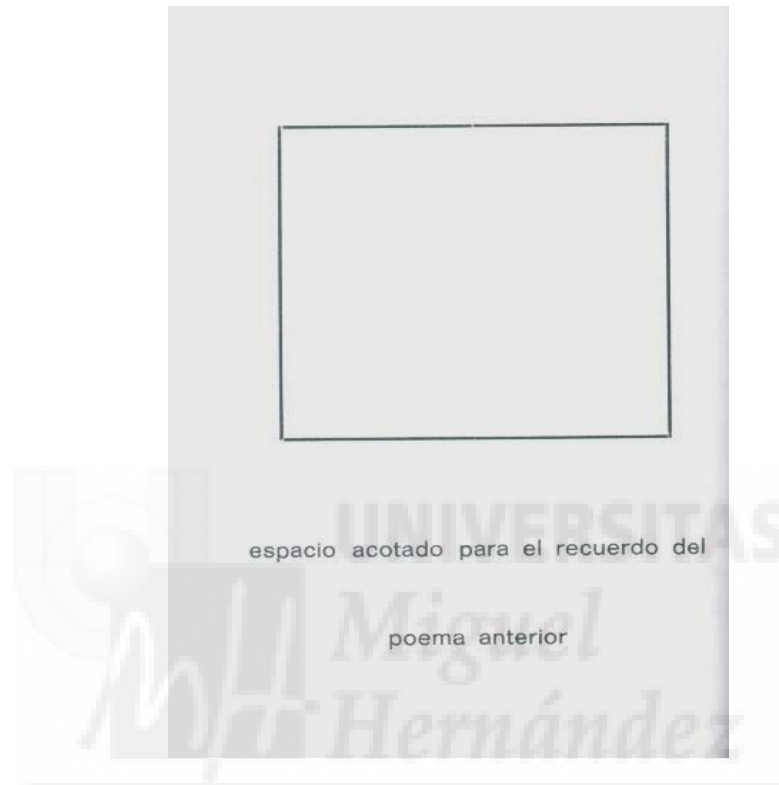
Podríem dir, posant en relació el suport lingüístic d'aquest poema amb el valor de la significació, que el poeta formula la realitat dels records com alguna cosa que té principi i final, i que cap entre els braços, per exemple, d'un claudàtor. El record, com a tal, és matèria que evoca, necessàriament, un temps concret, per ample que aquest siga.

Aquest poema el podríem entendre com una provocació cap al lector-receptor, doncs és aquest qui té la capacitat d'evocar els records, tota vegada que s'ha operat l'estímul de la lectura aproximativa del text.

Poema vint-i-quatrè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

L'anàlisi d'aquest text ens fa la comprensió de què es tracta d'un poema relacionat just amb el poema anterior.

També, com en el cas del poema anterior, hi ha dues parts clarament diferenciades: Un claudàtor que ocupa els dos terços superiors de la pàgina i un text a dessota, en dos línies i ocupant el terç inferior de la pàgina, que diu: *espacio acotado para el recuerdo del poema anterior*.

Si fem referència a l'interliniat ens adonem que hi ha, almenys, la utilització del doble espai entre ambdues les línies del text. I si contempem

els caràcters de la grafia, podem veure, com en el cas del poema anterior, que totes les lletres són minúscules.

Anàlisi lingüística

A l'hora de valorar des del punt de vista lingüístic aquest poema, podem assenyalar la proximitat, evident, amb l'anterior poema comentat. Així canvia ben poc la substància informativa, tant a nivell morfològic com sintàctic.

Podem llegir, una altra vegada, *espacio acotado*, ara però, l'espai resta en funció de les necessitats que genera el nou poema, doncs es tracta d'acotar un espai per a inserir el record del poema anterior.

La forma adjectiva del participi no deixa dubte devers allò que podem veure: es tracta d'un espai acotat i res més.

Anàlisi semàntica

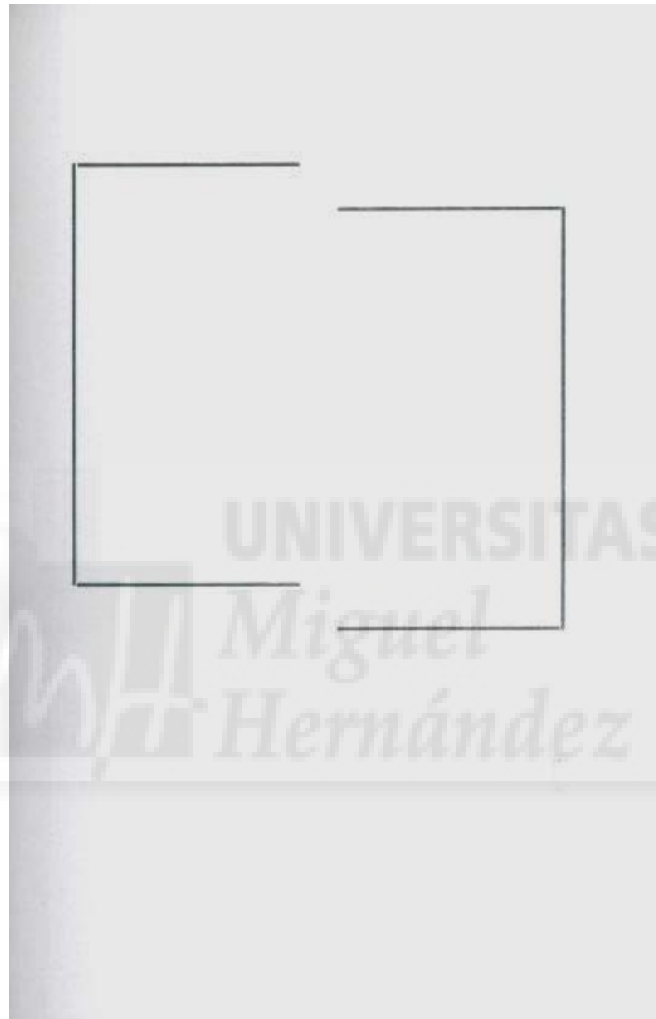
Si considerem el poema anterior com a precursor d'aquest que ara analitzem, podem entendre que els espais acotats per un claudàtor també poden abraçar els records, perquè són una cosa finita, ja finalitzada i susceptible d'ésser emmarcats dins un àmbit contenidor.

I com que aquest poema succeeix a l'anterior, cap la imbricació entre ambdues propostes, portant a la pràctica allò referenciat al poema primer d'aquesta sèrie.

Poema vint-i-cinquè

Títol: No hi ha títol

Text



Anàlisi formal

L'anàlisi d'aquest poema visual ens atorga la imatge d'un claudàtor no alineat, així la seua forma mai no podria estar la d'un quadrat, com seria el cas dels dos poemes anteriors íntimament relacionats amb aquest.

No obstant i això cal dir que es tracta del mateix seguit dels poemes anteriors i que el claudàtor, ara com adés, resta ocupant els dos terços superiors de la pàgina. En el cas d'aquest poema, no hi ha cap text inscrit a dreta de la imatge.

Anàlisi lingüística

Podem veure, en el cas d'aquest poema, que no hi ha cap text que incorpore cap acció o pensament, això però és l'essència mateixa del poema. El silenci, en aquest cas, segons el nostre criteri és força eloqüent: El poema parla sense dir cap cosa, només veiem l'evidència de la imatge com a matèria significant.

Anàlisi semàntica

Segons el nostre anàlisi, i al nostre parer, ara, en aquest poema, que segueix els altres dos poemes anteriors a manera de poema en procés, el claudàtor obert ha deixat anar la possibilitat d'inserir cap record. El record és matèria fràgil i de difícil captura, també de ben difícil retenció.

Així, podríem considerar que per l'espai obert del claudàtor ha defugit el record que s'anunciava al poemes anteriors de la mateixa sèrie. I per tant el poema resta en silenci, sense cap text inscrit a dreta.

Poema vint-i-sisè

Títol: No hi ha títol

Text



Anàlisi formal

L'anàlisi aproximativa d'aquest poema, i des del punt de vista formal, ens trasllada un poema inserit al llibre mitjançant la realitat física d'estar doblat en sis plecs de 7 cm. cadascun d'ells, fixat, però, al lloc del llibre com si es tractés d'una pàgina més. Així l'aparença serà la d'un poema extensible, com podem contemplar a la imatge que presideix aquest comentari.

Doncs bé, aleshores podem estar davant d'un poema que fa el joc d'ocultació de la informació segons obrim la totalitat dels plecs o no ho fem.

El poema mostra un text a la part superior de la plana, i que és variable segons estiga obert tot l'extensible o no. Tenim dues possibilitats de lectura:

**Poema de lo verso?*

**Poema de un sólo verso?*

Cal dir, també, que el textura del paper on s'insereix aquest poema és inferior al de la resta de poemes que hi ha al llibre, un tant més subtil; ho pensem propi per a poder fer-ne els doblats que permeten el joc dels diversos significats.

Anàlisi lingüística

Per les característiques del missatge que se'ns transmet, un tant trencadís, allò fonamental i que, pensem, marca el caràcter del poema, és l'estructura interrogativa que manifesta.

Hi ha, però, com hem dit en línies precedents, dues possibles lectures, pel que fa, també, al desdoblament de l'extensible. La diferència no obstant i això només serà :

**Poema de un só lo verso*

marcada amb negreta i subratllada per a poder evidenciar la diferència al·ludida.

Anàlisi semàntica

Ens cal, davant de qualsevol altra consideració, manifestar la sintonia que hi ha entre el plànol lingüístico-formal i el plànol de la significació. Podem llegir, així doncs, *Poema de lo verso?*, és a dir, d'allò que hi ha al darrere, o bé d'allò que hi ha al capdavant, i *Poema de un sólo verso?*, és a dir, poema escrit en un sol vers.

Segons el nostre criteri la doble possibilitat atorga un sentit de llibertat al lector-receptor per a deslliurar el que més li convinga; sempre segons el criteri d'obertura o tancament dels plecs de la pàgina. I si declinem la preferència per la concepció segona, estaríem davant d'una metaforma que dibuixa, possiblement, la realitat del vers escrit en una sola línia, o en un sol vers. Així, fons i forma s'agermanen en la identitat de la línia i en el sentit de la proposta.



Poema vint-i setè

Títol: No hi ha títol

Text



Anàlisi formal

Des de l'òptica formal, i segons la nostra anàlisi aproximativa, en aquest poema trobem la inscripció d'un text escrit a mà al terç superior de la plana, i deixant-se anar en sentit vertical, com una esllavissada, just al costat del marge dret de la plana, trobem un traç que mor a peus d'una punta de llapis. Aquest punta esmentada rau enganxada, o bé fixada, a la plana amb una cola transparent. Com podem veure en la contemplació del poema, hi ha un gran espai en blanc, o de respir, en la pàgina de referència.

Anàlisi lingüística

El text que hem esmentat, i que rau inscrit al poema, sembla dir: *marieta*, deixant anar el darrer traç en sentit vertical cap avall de la plana. Hi ha una dificultat d'enteniment d'allò veritable que diu el text, i si aventurem una lectura és, només, perquè ens sembla que diu el que hem interpretat que diu. Així pensem en un sentit críptic que s'endinsa al si de la paraula expressada.

Anàlisi semàntica

Com a conseqüència d'allò comentat a les línies precedents, ens resulta complex aventurar un significat concret per al poema. Direm no obstant i això que la punta del llapis, un objecte a la fi, inserida a la plana ens manifesta, potser, la voluntat de ressaltar el valor de l'objecte que provoca el fil de l'escriptura; una espècie de causa-efecte.

Poema vint-i-huitè

Títol: No hi ha títol

Text



Anàlisi Formal

Podem veure en aquest poema, al terç inferior de la plana, els cargols de fusta del llapis, després de passar per la maquineta de traure les puntes. Es tracta de quatre fragments que formen una espècie de flor on hi ha els colors del llapis: negre i groc. On estaria el centre de la flor recordem la presència de la punta del llapis del poema anterior.

Així doncs, pensem en un poema que segueix l'anterior i aplanar, en certa mesura, la dificultat d'interpretació que el precedent ens havia manifestat.

Anàlisi lingüística

Com podem veure en aquest poema, que ja hem dit segueix l'anterior per la forma i pel contingut, no hi ha cap text escrit, doncs no formalitzarem, en conseqüència cap comentari al respecte.

Anàlisi semàntica

Si al poema vint-i-setè del nostre estudi hem comentat allò críptic de la inscripció, ens sembla, ara, en aquest poema, una mica resolt el dubte. Una possibilitat estaria en que la inscripció *marieta* estigués vinculada al coleòpter de taques grogues i negres, com ara els cargols de fusta del llapis, i que se'l coneix amb el nom de Marieta. Una altra possibilitat estaria en vincular el nom de *marieta* a la "cuca de llum", així la punta del poema anterior (vint-i-setè) al bell mig dels cargols del poema present, poden estar la cuca de llum, o la llum que il·lumina el paper quan es fa escriptura.

Assistim, potser, a una gran metàfora de l'escriptura com a capaç d'il·luminar les pàgines en blanc, i que precisa de la sinestèsia oportuna per a resoldre la dificultat de comprensió.

Poema vint-i-novè

Títol: No hi ha títol

Text



Anàlisi formal

Podríem considerar, després de visualitzar les quatre planes successives al poema precedent, que aquest poema, fonamentalment visual, esta construït sobre la base orgànica del procés, també present en altres propostes d'aquest mateix llibre.

Així, a la primera plana trobem la lletra A (primera de l'alfabet) centrada a la superfície de l'espai en la pàgina. El seu traç és més prim que a la resta d'imatges que li segueixen.

A la segona plana, veiem la mateixa lletra A, ara, però, la imatge se'n surt pels límits de la plana a la seua part superior, i toca els límits de la plana a la part inferior. Dons hi ha hagut una evolució de la forma inicial que presentava la imatge.

A la tercera plana la lletra A ha crescut enormement, al llarg i a l'ample, tot mostrant el traç la part interna de la lletra degut a l'espessor que manifesta. Així, a l'endins de la lletra hi ha tota una sèrie de punts que volen ser la formulació de la gruixa de la pròpia grafia. La A, en aquesta

imatge, se'n surt per la part superior de la plana i per la part dreta també, mostrant-se a la fi, només la meitat, aproximada, de la lletra.

A la quarta plana tornem a veure reproduïda la lletra A, ara, però, el traç és molt ample, fa una amplada de 7'5cm. cadascun dels costats de la lletra. A l'interior del traç de la grafia veiem, com en el cas de la imatge anteriorment comentada, una sèrie de punts constituents del traç i, també, un cercle de 7cm. que guarda al seu si bacteris microscòpics augmentats: paramecis, vorticel·les, etc que habiten les aigües en descomposició, a manera d'habitants interiors de la grafia. Ara, la part que visualitzem de la lletra és escassa, ja que la mesura que fa és força gran i se'n surt pels marges superior i dret de la plana.

Anàlisi lingüística

Podríem considerar en aquest cas, en aquest poema, l'existència d'un metallenguatge, doncs hi ha la principal referència només a la lletra A i una variació en la seua manera d'ésser presentada. Podríem valorar una especial reflexió al voltant del llenguatge, i en aquest cas concret del llenguatge escrit. Així com, potser, el poema podria inscriure's dintre del marge de la Poesia concreta, que utilitza la substància formal del llenguatge, fonemes, síl·labes, paraules, etc., per a expressar els seus continguts; la qual cosa ja hem referit al primer capítol d'aquest treball. També, és clar, el sentit d'evolució, de moviment o de procés resta present en aquesta proposta.

Anàlisi semàntica

L'anàlisi d'aquest poema ens du a valorar la gran utilització que se'n fa, per part de la Poesia experimental, de la primera lletra de l'alfabet com a eina de treball, o com a recurs significatiu, més enllà de la seua condició significant. Un exemple, per no allargar massa la reflexió comparativa

podria estar l'ús que en fa Joan Brossa d'aquesta grafia per a elaborar els seus poemes, i podríem dir que a molts d'ells resta present: *“Utilitze la lletra perquè és la primera de l'alfabet, el principi de tantes coses, i perquè si la invertim sembla un cap de bou, animal mil·lenari i mític a tantes cultures.”*¹²³

La naturalesa lingüística del poema, és a dir la lletra A, és el suport, en bona mesura, per a l'espai significatiu. Així, tota vegada que la lletra creix, en un procés ja comentat dins els aspectes formals del poema, va mostrant el seu endins, i fins i tot, la descomposició del continent significant com a metàfora de degradació del llenguatge; la qual cosa ja hem referit, també, en altres àmbits d'aquesta anàlisi del Texto poético.



¹²³ VV.AA., *Joan Brossa, prestidigitador de la paraula*, Iniciatives Àudio – Visual S.A., Barcelona 1991

Poema trentè

Títol: No hi ha títol

Text



Anàlisi formal

La contemplació d'aquest poema des del punt de vista formal ens mostra l'evidència d'una imatge que, potser, s'apropa a la del poema visual. No obstant i això, a dessora de la imatge llegim el text: *Poema en período de observación* que referit a la imatge, d'alguna manera, s'hi correspon.

Aleshores tenim el poema visual, la imatge, inserit a la meitat superior de la pàgina, i un rectangle de color negre acull la proposta poètica, tot ressaltant de forma contundent el contingut: la gàbia.

Ens cal dir també al voltant de l'element físic de la gàbia que es tracta d'un objecte ben antic, fins i tot vell, com aquells usats pels caçadors per traslladar els reclams.

Anàlisi lingüística

Podem assistir a la possibilitat d'una doble lectura en el text d'aquest poema. Així doncs, *Poema en período de observación* pot referir-se al fet de poder ésser observat, el rètol que diu *POEMA*, al través dels barrots de la gàbia o bé allò que podem observar és la realitat total de la proposta des de fora.

Per una altra banda el text no deixa de ser, segons el nostre criteri, una mena de poema enunciatiu que determina amb evidència clara el valor just de la proposta.

Anàlisi semàntica

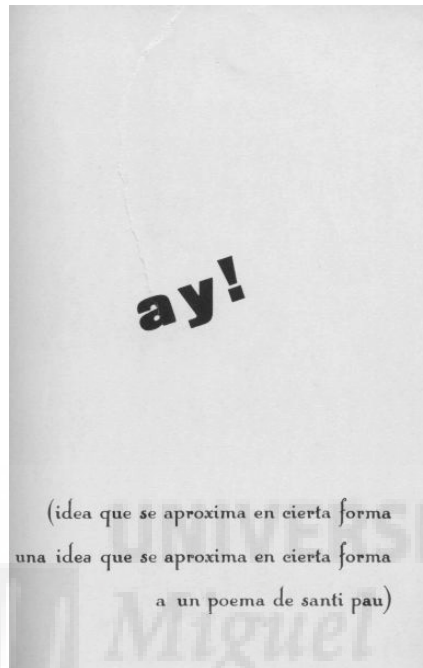
Si efectuem la valoració significativa d'aquest poema, tot atenent a les raons textuais, podem dir que el poema, el rètol que diu *POEMA* és bastant evident que pot observar-se perquè la gàbia permet la visió. Allò que observem, el rètol *POEMA*, sustenta la identitat de la proposta: *Poema en período de observación*. I podríem acudir, si fa no fa, a la interpretació del poema com a una referència a la manca de llibertat, o al perill que comporta la paraula poètica i que precisa d'un període d'observació abans de sortir-ne a l'exterior; una mena de prova abans d'ésser lliure.

Val a dir que aquest objecte poètic ha estat utilitzat abastament per diversos poetes experimentals com ara: Joan Brossa, Fernando Millán, Bartolomé Ferrando, Josep Sou, etc., i sempre amb una veu comuna de segrest, manca de llibertat, aïllament, etc.

Poema trenta-unè

Títol: No hi ha títol

Text



Anàlisi formal

Si analitzem aquest poema des de la consideració formal ens cal dir que estem davant d'una proposta que té dues parts clarament diferenciades. Així, la primera d'elles, està referida a la interjecció *ay!*, y la segona al text que s'inscriu a dessota: (*idea que se aproxima en cierta forma a una idea que se aproxima en cierta forma a un poema de santi pau*).

Podríem dir que allò més evident i significatiu, des del punt de vista formal, és l'esqueixament que el poeta en fa de la pàgina just a la part superior d'on rau inserida la interjecció *ay!*. Amb aquesta estratègia el poeta fa correspondre l'exclamació amb el trencadís de la pàgina, com una mena de prosopopeia, tot atorgant-li un valor d'humanitat a l'objecte pàgina.

El text, escrit entre parèntesi i amb minúscules, resta al terç inferior de la pàgina, tot explicant d'alguna manera i des del punt de vista conceptual, allò que passa a la part superior amb la interjecció *ay!*.

Anàlisi lingüística

Pensem en la utilització, potser, d'un metallenguatge que vincula la idea sobre la idea: *idea que se aproxima en cierta forma a una idea que se paroxima en cierta forma...* És a dir, el punt de referència està al poema de Santi Pau i després, a manera de variació, hi ha dues idees que juguen per arribar hi.

Anàlisi semàntica

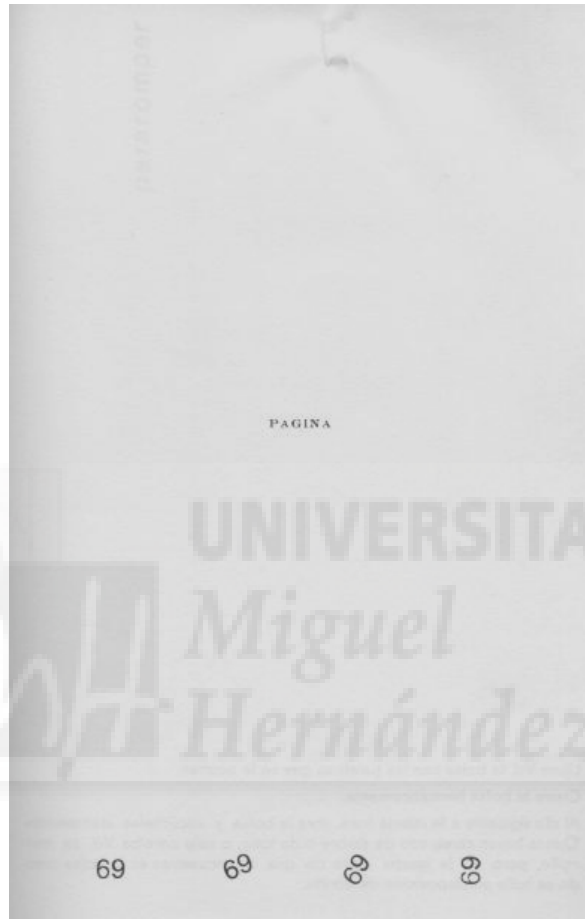
En aquest poema trobem per segona vegada en el poemari referències al poeta Santi Pau, i en ambdues ocasions la proposta poètica viu al voltant d'un element que s'esqueixa, o es fa malbé. Si en aquest ocasió allò que es trenca és la pàgina, al poema sisè ha estat les línies pautades de la música.

Sembla, aquest poema, la resultant de l'obra sobre l'obra, a manera de variacions musicals que en tanta freqüència han estat motiu de creació artística. De tota manera l'aproximació, com diu el poeta és: *en cierta forma*, doncs guarda un cert grau de relativitat en quant a la sintonia idea – poema.

Poema trenta-dosè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

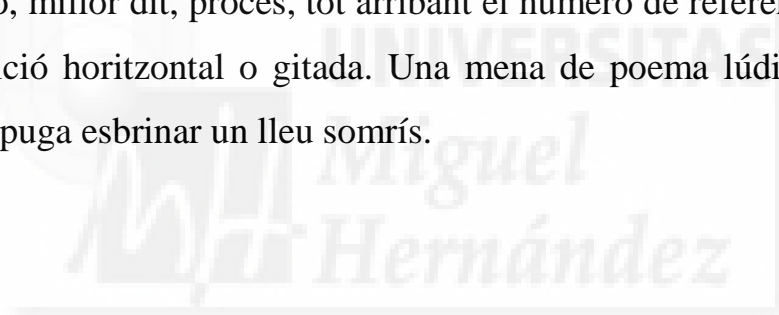
L'anàlisi aproximativa d'aquest poema ens mostra el text *PÁGINA*, en lletres majúscules de 0'3 cm. d'alçada, centrat al bell mig de la plana. I a dessota, al terç inferior, fitant però amb el marge inferior vertical de la plana, trobem el número seixanta-nou (69) en quatre posicions diferenciades: des de la verticalitat absoluta, passant per diverses posicions fins arribar a la postura horitzontal definitiva.

Anàlisi lingüística

Només la inscripció del text *PÁGINA* centrat a la plana per una banda i el número seixanta-nou en progressió o moviment per una altra abelleixen la proposta. I no es tracta, però, de la pàgina seixanta-nou, això és, només, una ficció per arribar a la conformació d'un poema.

Anàlisi semàntica

En aquest poema podem veure una voluntat eròtica en la realització gràfica de la proposta. Per una banda la referència seixanta-nou (69) insinua la pràctica amatòria, i per altra no perdem de vista tampoc el sentit de l'humor manifestat pel poeta en l'elaboració del poema en sentit de progrés o, millor dit, procés, tot arribant el número de referència en qüestió a la posició horitzontal o gitada. Una mena de poema lúdic per a que el receptor pugui esbrinar un lleu somrís.



Poema trenta-tresè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

L'estudi d'aquest poema ens situa davant d'una proposta poètica que conté dues parts diferenciades, imbricades, però, pels sentit semàntic de la proposta.

Podem contemplar, en primer terme, una bossa de plàstic transparent, que fa unes mesures aproximades de 20 x 10 cm., enganxada per un "clip" a la part superior de la plana. La bossa resta oberta per la part superior. En segon lloc hi ha, al terç inferior de la pàgina, un text en sis línies amb interliniat senzill, que marca l'eix de la proposta poètica.

Anàlisi lingüística

Quan hem referit dins l'apartat de l'anàlisi formal la possibilitat d'estar davant d'una proposta poètica, ens basàvem en l'estructura lingüístico – formal per a emetre aquest judici. Així, l'ús dels imperatius:

-llene

-cierre

-abra

-escuche(las)

indica la voluntat participativa que el poeta emet cap al receptor de la proposta. Cal, però, àdhuc, la participació per a que el poema acabe acomplert.

Anàlisi semàntica

Podríem trobar diverses vies d'anàlisi o d'examen per a aquest poema, tot atenent al plànol de la significació. Primerament trobem un text indicador de la proposta que ens encomana, encomana el receptor, d'emplenar la bossa amb paraules, tancar després la bossa i, passat el temps, un dia, a la mateixa hora, escoltar, a bon segur, encara que amb certs possibles canvis, les paraules allí abans recloses.

Després, i en segon terme, trobem una idea poètica que, encara que sembla difícil d'ésser resolta en la pràctica, no deixa se ser versemblant com a idea. Així, aquest poema té l'essència exacta de proposta poètica, com a una gran part de *Texto Poético*.

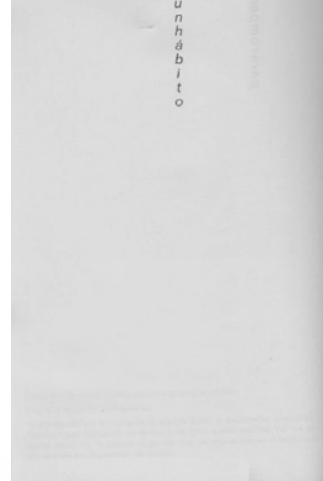
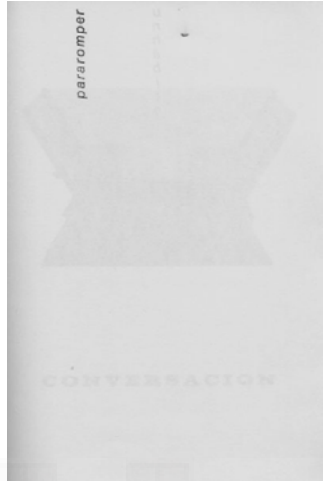
Hi ha, però també, la idea de perdurabilitat en el llenguatge, fins i tot dintre d'un receptacle hermètic. La idea d'un llenguatge rebotant pels contorns de l'univers finit de la bossa de plàstic. Idea a la fi d'atrapar el llenguatge, les paraules, i encara que aquestes es transformen, mai no moren. Potser com l'energia, el llenguatge com a energia, però a les propostes de la imaginació d'una certa conceptualitat.



Poema trenta-quatrè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

L'estudi d'aquest poema ens apropa a l'evidència d'estar intervenint, la proposta poètica, dues planes de la mateixa pàgina. Així, des del punt de vista de la distribució textual, trobem una novetat quant a la col·locació del text a la plana: primerament, a la primera plana del poema podem llegir *pararomper* escrit en sentit horitzontal col·locació vertical, orientació d'esquerra a dreta, i inserit just al marge superior de la pàgina terç esquerre. En segon lloc, en fer la volta a la pàgina llegim, en sentit vertical, i col·locades unes lletres dessota de les altres: *unhábito*, tot inserit al bell mig de la plana, encara que també fregant els límits del marge superior de la pàgina.

Anàlisi lingüística

L'examen que nosaltres podem dur a terme en aquest poema pot substantivar-se, en bona mesura, en la capacitat enunciativa del mateix.

Així doncs, la proposta utilitza la forma d'infinitiu, no personal, que influeix a l'hora de determinar la capacitat universalitzadora de la mateixa. I si efectuem l'acció de llegir la proposta poètica ens veiem, de forma clara, en la necessitat de trencar el costum de lectura, tot efectuant una acció diferenciada d'allò acostumat.

Anàlisi semàntica

Si realitzem l'anàlisi del poema proposat, veurem com hi ha una clara conjunció entre l'aspecte lingüístic i el formal – significatiu. Per una banda el suport lingüístic evidencia la col·locació que dóna sentit a la proposta: Ubicació a la plana de forma vertical, i a un costat i altre de la pàgina, dels textos: *pararomper.....unhábito*. La lectura obliga a realitzar un tomb dins d'allò habitual en la lectura, com també, i a manera de paral·lelisme, llegim en el sentit de la col·locació del text a la plana. Hi ha, diríem, una justa correspondència entre ambdós plànols, el lingüístic i el plàstic.

Pensem, així, que el poeta ens anima a trencar els hàbits de lectura i proposa una nova via. Allò insòlit, diguem-ne rar, pot ajudar a oxigenar la ment i alliberar-la de prejudicis innecessaris. El poeta pot pensar que l'escriptura, caduca en les seues formes ancestrals, demana un exercici de modernitat i de trencament d'allò acomodaticí; i això no deixa de ser una via de creació dins l'experimentació.

Com bé diu el poema en el seu text: *pararomper.....un hábito*, el costum de fer les coses per inèrcia, sense cap necessitat de renovació, té l'experiència de recórrer aquesta novetat per contra.

Poema trenta-cinquè

Títol: *Conversación*

Text:



Anàlisi formal

Per a l'estudi d'aquest poema visual mirarem, en primer terme, tot allò de referent als aspectes formals. Així, en primer lloc direm que els dos terços superiors de la plana estan ocupats per la imatge que presideix el poema, i que a dessora, al terç inferior de la plana hi ha el text que diu: *conversación*; escrit en lletres minúscules amb una mesura que 0'5 cm. d'alçada per 0'5 cm. d'amplària.

La imatge que presideix el poema visual mostra la fotografia de dues cadires de tisora enfrontada l'una amb l'altra, tot il·lustrant el significat del text inscrit a la part baixa de la proposta: *conversación*.

Anàlisi lingüística

A manera de sinèdoque visual, en aquest poema només hi ha un text, i que marca la part pel tot: dues cadires enfrontades poden il·lustrar la voluntat d'una conversa. També podríem considerar una mena de paral·lelisme entre la imatge i el text, doncs dues cadires poden estar, encara la seua absència, el record de les persones que les han ocupades, o les que encara les hauran d'ocupar, si més no una mena de subjecte elidit.

Anàlisi semàntica

Podríem considerar, també, dintre del plànol de la significació, un simbolisme que manifesta la presència, encara la seua absència, dels interlocutors. Elements inanimats com ara les cadires són els elements del món real que ara conversen. Poema que creix i assoleix sentit per la presència del text "*conversación*". Hi ha una vessant poètica visual que es manifesta amb aquesta estructura tipològica: el text, com una espècie de títol, conforma el poema.

Poema trenta-sisè

Títol: “*Test nº 2 para medir la ambigüedad*”

Text:

TEST N.º 2 PARA MEDIR LA AMBIGÜEDAD

DATOS: h a b l a r l a r g o y t e n d i d o

PREGUNTAS:

- 1.º ¿significa hablar mucho?
- 2.º ¿quiere decir hablar acostado?

RESPUESTAS:

1.º					
2.º					

INSTRUCCIONES:

- 1.º no es necesario tachar ninguna casilla
- 2.º tampoco es preciso contestar de una u otra forma
- 3.º caso de duda dejar la casilla correspondiente en blanco

RESULTADO:

no existe por carecer de datos suficientes para una evaluación.

Anàlisi formal

Per a acarar l’anàlisi formal d’aquest poema valorarem, en primer lloc, l’aspecte físic que presenta la proposta. Així, podem contemplar un poema que, a primer cop de vista, insinua una mena de graella per a fer enquestes. Té un aspecte, la proposta, de fitxa burocràtica que ha de omplir el subjecte passiu o receptor.

Aleshores, a la part superior de la pàgina, hi ha el títol que hem assenyalat en aquest comentari: *Test n° 2 para medir la ambigüedad*, i subratllat com ho estaria un full d'enquestes. Tot seguit hi ha els epígrafs següents:

-Datos

-Preguntas

-Respuestas

-Instrucciones

-Resultado

Seguint cadascun dels epígrafs hi ha indicacions a manera de guia per a dur a terme l'operació que proposa el test.

El poema – proposta ocupa tot l'espai al llarg i a l'ample de la plana, tot guardant els marges amb normalitat.

Anàlisi lingüística

Resseguint les passes dutes a terme amb l'anàlisi formal, i aprofitant la base d'aquest comentari, direm que la tipologia textual utilitzada en aquest poema és aquella dels textos instructius. Així, el text sembla molt més pròxim als utilitzats per la burocràcia que no pas un text amb vocació poètica, és a dir per a generar bellesa.

Cabria, doncs, assenyalar que els substantius: *Datos*, *Preguntas*, *Respuestas*, *Instrucciones* i *Resultado* són susceptibles d'ésser trobats a qualsevol document oficial d'enquestes.

I podríem dir, també, que l'ambigüitat ve assenyalada, potser, per la mateixa substància informativa del text al plantejar el dubte a l'apartat de *Preguntas*:

1ª ¿Significa hablar mucho?

2ª ¿Quiere decir hablar acostado?

Com a conseqüència de l'apartat *Datos*:

-Hablar largo y tendido

Anàlisi semàntica

En primer terme, considerem força indicatiu el valor irònic de la proposta a l'hora de pretendre mesurar la ambigüitat. Si l'ambigüitat és un substantiu abstracte, difícilment podrem quantificar-la.

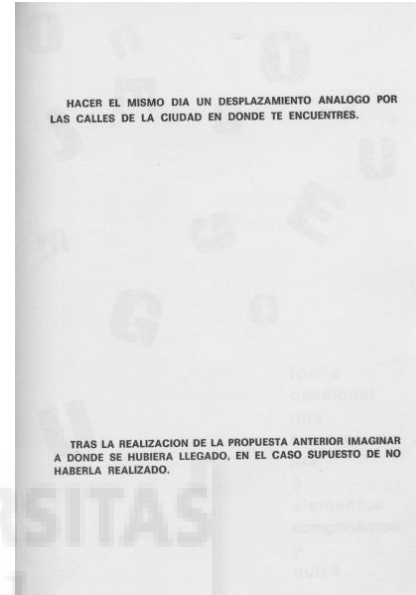
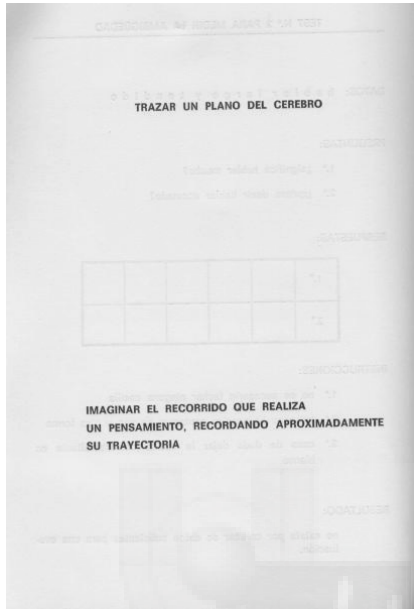
Així, a la fi de la proposta, el poeta ens comenta: *Resultado: no existe por carecer de datos suficientes para una evaluación.*

Hi ha, però, al poema, una sintonia entre allò que es vol referir i la manera que s'utilitza per a referir-ho. El suport formal evidencia l'estructura idònia per a bestreure l'humor de la proposta. I trobem l'ambigüitat com a eix nodriu per a esbrinar la llibertat del receptor; com també resta present el valor de joc com a element significatiu del poema.

Poema trenta-setè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

La reflexió que se'ns acut a l'hora de valorar aquest poema – proposta dins l'àmbit formal és, en primer terme, mirar que ocupa dues planes veïnes del llibre, i en segon lloc que es tracta d'un poema presidit pel text, és a dir que no aporta cap imatge, i que determina pregons espais de silenci entre les parts del poema per a que, de manera imaginària o no, el receptor realitze la seua aportació o participació oportuna.

Així, des del punt de vista formal, el poema – proposta mostra, en dues planes, textos. Aquests, ocupen el terç superior i el terç inferior de la plana respectivament. I l'autor espera que el receptor inscriba als espais en blanc la seua proposta particular.

Anàlisi lingüística

L'anàlisi lingüística d'aquest poema – proposta ens atorga la possibilitat de valorar la dualitat en el tractament que el poeta fa de la pronominalització. Així i com a singular referirem la presència de l'ús de les formes d'infinitiu amb un cert valor d'impersonalitat a la vegada que d'universalització de la proposta, perquè aquests són els valors lingüístics principals de les formes d'infinitiu com a formes no personals del verb:

-Trazar

-Imaginar

-Hacer

-Imaginar (novament)

I quant a la forma pronominal veiem, com una mena de contradicció en l'ús, la utilització de la segona persona del singular:

-te encuentres

Si estudiem amb una certa profunditat aquesta qüestió referida, trobarem fórmules per a la distància o la impersonalització: l'infinitiu, i fórmules per a la proximitat entre l'autor i el receptor: l'ús del pronom de segona persona del singular.

Anàlisi semàntica

Si valorem els dos apartats de la proposta de manera conjunta, comprovarem la sintonia que hi ha entre el cervell i la ciutat, segons el nostre criteri d'anàlisi de la proposta poètica, com a ens per a discórrer lliurement. Trobem un cert grau de paral·lelisme entre els solcs del cervell

amb els carrers de la ciutat. La ciutat, com el cervell, reconeguts com a àmbits creatius.

Al segon terme de la proposta podríem endevinar la dialèctica entre situació estanca (no moviment) i la possibilitat d'acció. El cervell, així doncs, que no es mou, que no reflexiona i pensa s'asseca; la ciutat no recorreguda, no transitada, s'enfonsa. L'individu és, pensem que vol dir l'autor, és acció: tant pel pensament com per la seua capacitat de desplaçar-se. A la fi podríem pensar en l'individu com a moviment.



Poema trenta-huitè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

Segons el nostre criteri, i efectuat l'estudi pertinent d'aquest poema, estem davant d'una construcció en procés que aporta, també, un cert

tarannà de joc. Així, cinc són les planes intervingudes pel poema en el seu desenvolupament.

A la primera part trobem, inscrites a la plana, i ocupant bona part de l'espai de la pàgina, un grup de lletres espargides i dels colors blau, vermell i groc. En cadascun dels colors, indistintament, podem llegir la paraula: *juego*. I les lletres són de major mesura les blaves, després les roges i darrerament les grogues. Podríem dir, també que la disposició a la plana és completament aleatòria. A la part dreta de la plana, terç inferior, podem llegir un text explicatiu al voltant del joc anteriorment esmentat, i que resta escrit en deu línies diferents: *forma/ocasional/que/tomaron/los/3/elementos/componentes/y/quizá,..confir mant el valor d'allò aleatori dins l'àmbit de la creativitat. En aquest sentit cal apropar-se a les paraules de Ruhrberg quan comenta i posa de manifest el valor d'allò aleatori en Marcel Duchamp, autor que està, per una altra banda, molt present al context de la creació interdisciplinar i de l'experimentació poètica: "La figura de Marcel Duchamp significa un punt d'inflexió certament magnífic per al desenvolupament ulterior de la creació artística. Sens dubte, després de la seua arribada a Nova York el 1915, les coses al món de l'art canvien: tracta la destrucció de l'art i del cult a l'artista, i pensa l'atzar com a element generador en l'obra d'art."*

124

A la part segona de la proposta trobem, inscrit al terç inferior de la plana, només un text que diu, en dues línies: *todavía algun otro/más*.

¹²⁴ Ruhrberg i altres, *Arte del siglo XX*, V, II. Edición de Ingo F. Walter, Taschen, Köln 1999, p. 582 "La figura de Marcel Duchamp significa un punto de inflexión ciertamente magífico para el desarrollo ulterior de la creación artística. Sin duda, después de su llegada a Nueva Cork en 1925, las cosas en el mundo del arte cambian: trata la destrucción del arte y del culto al artista, y piensa el azar com un elemento generador de la obra de arte."

A la part tercera del poema, només la lletra *P* com a element poètic, i inscrita al principi del terç inferior de la plana. La lletra és de color sanguina.

A la part quarta de la proposta ens trobem la mateixa lletra *P* escrita sobre una cartolina de color blanc i de forma rectangular que fa 3'5 cm. d'amplària per 4'5 cm d'alçada. La cartolina resta fixada a la pàgina per un fil de color negre que en esllavissar-se se'n surt dels límits del llibre, tot penjant fora d'aquest.

A la part cinquena de la proposta només resta sol el fil, doncs ja no hi ha cap element més la pàgina.

Anàlisi lingüística

L'examen d'aquest poema ens presenta, potser, un àmbit on l'aleatorietat marca l'essència de la proposta. I ho podem comprovar en la utilització de la substància formal del llenguatge:

-forma ocasional

-y quizá...

-todavía algun otro

També resten presents, segons la observació que en fem de l'estructura de la proposta, el sentit de joc, com també la voluntat d'evidenciar el joc en procés.

I darrerament, la voluntat aleatòria ve marcada, principalment, per l'eficàcia de les lletres espargides pels contorns de la plana, i que diuen, a manera de metallenguatge la paraula : *Juego*

Anàlisi semàntica

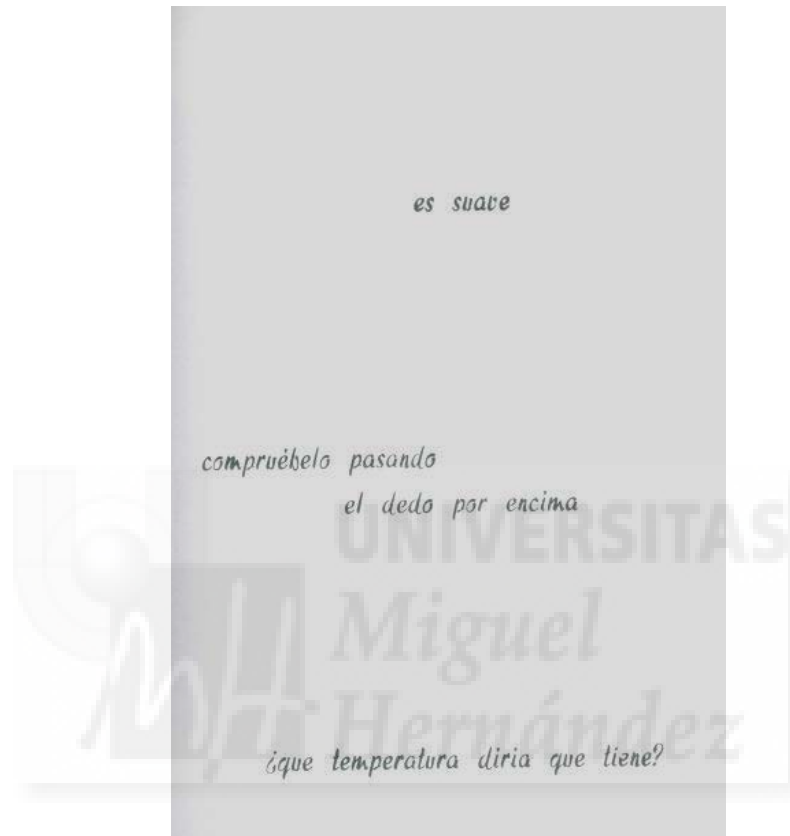
Podríem estudiar aquesta proposta amb la intencionalitat que manifesta des del seu interior per posar de manifest el joc alliberador en les lletres que conformen el llenguatge. A manera de gran metàfora, l'autor emancipa les lletres i les disposa en fugida, tot indicant-nos, segons el nostre criteri, que el llenguatge, cada vegada més, comunica menys. La llibertat de les lletres potser siga la nostra llibertat d'interpretació; així el joc retolat per les lletres espargides no deixa de ser el joc que determina la llibertat en trencar, aquestes, el nus que les identifica a l'alfabet tradicionalment acceptat.



Poema trenta-novè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

L'anàlisi de la proposta ens du a valorar, en primer terme, la distribució espacial del text a la pàgina. Així, podem veure tres apartats clàrament diferenciats: al terç superior de la plana trobem un text centrat, quant als marges es refereix, que diu: *es suave*; al bell mig de la plana podem llegir un altre text, íntimament vinculat amb l'anterior i escrit en dues línies, que diu: *compruébelo pasando/el dedo por encima*; i per a concloure, al terç inferior de la plana, hi ha el text que diu: *¿que temperatura diria que tiene?* (sic).

Anàlisi lingüística

En primer terme, tot fent referència a la utilització verbal, direm que en aquest cas, en aquest poema, l'ús de la forma imperativa del verb li atorga al conjunt de la proposta un valor de proposta:

-compruébe(lo)...

A manera d'un cluc d'ulls, l'autor acaba el seu poema – proposta amb una interrogació que sembla restar pròxima a l'humor o a la ironia:

-¿que temperatura diria que tiene?

com si nosaltres, tot passant el dit per damunt la pàgina poguérem endevinar els graus de temperatura de l'escriptura.

Anàlisi semàntica

Per l'anàlisi de la proposta ens adonem que, potser, hi ha com una mena d'interacció entre l'autor i el receptor del poema, perquè aquest últim pot deixar de ser un lector, tan sols, per passar a convertir-se en actor de la proposta.

També ens crida l'atenció com des del sentit de la vista, que és allò lògic en l'exercici de la literatura, o de la literatura plàstica, es passa, per imperatius de la proposta, al sentit del tacte, tot obligant-nos a exercir la imaginació, o bé la desinhibició, mitjançant la realització de l'acció que se'ns proposa. Perquè efectivament la superfície de la plana és suau i no s'observa cap irregularitat ni rugositat especial en acariciar-la amb el dit. Així, també podríem dir-ne que estem davant d'una interrogació no pertinent des del punt de vista retòric perquè de la suavitat o de la rugositat mai no pot esdevenir-se la major o menor temperatura d'un cos qualsevol.

Poema quarantè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal, lingüística i semàntica.

L'estudi d'aquest poema ens aproxima una proposta en absolut silenci. Res hi ha escrit a la pàgina, ni cap marca identificativa hi ha que ens permeta dur a terme qualsevol tipus de valoració. Així doncs s'imposa passar al poema següent que, potser, ens podrà explicar aquesta evidència formal i silent.

Poema quaranta-unè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

En aquest poema, i centrat al bell mig de la plana, hi ha un text escrit en quatre línies que diu: *el espacio/anterior se encontraba/al igual que éste,/perturbado por tu mirada*. Podríem dir, també, com ho mostra la evidència de la imatge de referència, que el text no guarda un ordre des del punt de vista de la alineació. El text resta escrit en lletres minúscules, fins i tot al començament de la proposta.

Anàlisi lingüística

Podem comprovar com la utilització pronominal vincula l'ús del pronom de segona persona del singular amb la persona del receptor de la proposta, suprimint tot tipus de distància entre autor i lector – receptor.

Anàlisi semàntica

Si atenem a la part de la significació d'aquest poema – proposta podem pensar que, sempre dins del nostre criteri particular, les pàgines d'un llibre, a la fi *Texto Poético* no deixa de ser més que un llibre, encara que amb característiques força particulars com podem veure mentre avança la nostra anàlisi, sempre, en disposar la mirada el lector, resten intervingudes per l'experiència i cabal propi del mateix lector – espectador o receptor.

Així, encara que en blanc, una pàgina contemplada per un lector, pot estar perturbada: valorada, analitzada, connectada, llegida, etc. En ambdós casos, la pàgina en blanc anterior i aquesta amb el text que ja hem referit, resten “perturbades” perquè el lector, en esguardar-les, les treu del seu estat, diguem-ne, “d’hivernació”, o anonimata.

Poema quaranta-dosè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

Si examinem aquest poema des dels aspectes formals, allò primer que se'ns ve al davant és l'expressió d'una dualitat o llibertat de tria per part del lector – receptor de la proposta. Així, podem veure el prefix *RE* que pot aportar substància informativa als dos vocables que hi conviuen: *Cuerdo / Cortable*.

I també, tot atenent la ubicació del text al territori de la plana, podem significar que el text resta centrat al bell mig la pàgina, ocupant els dos vocables principals que substancien el text, la part superior i inferior del prefix abans anomenat: *RE*.

En parlar de la tipografia, i sense entrar en grosses disquisicions, direm que aquesta fa, de mesura, 1'5 cm. d'alçada per 1cm. (apx.) d'amplària, a la vegada que per la seua tipologia en volum, podrien estar fàcilment retallades, com d'alguna manera indica el text de la proposta.

Anàlisi lingüística

Al nostre parer, i després de realitzada l'anàlisi oportuna, una cosa se'n surt per damunt de qualsevol altra qüestió en el cas d'aquest poema, es tracta de la ubicació del prefix amb un valor dual:

-RE + CUERDO

-RE + CORTABLE

deixant la llibertat de tria el lector. També val a destacar la tipologia de la lletra que facilita la lectura semàntica del propi text.

Aquest poema ens recorda el poema ja vist en aquest llibre, el dotzè, que ens atorgava la dualitat *Lector/ el actor*, intervenint, així, la capacitat semàntica del propi text poema.

I també, encara que un altre ordre de coses, aquest poema, d'alguna manera, pot anar de la mà amb els poemes vint-i-tresè, vint-i-quatrè i vint-i-cinquè, doncs si en aquell cas els records podien habitar, per finits, a l'endins dels límits d'un claudàtor, ara en aquest poema, com que els records són una cosa acotada del passat, doncs poden estar retallats amb, per exemple, unes simples tisores.

Anàlisi semàntica

Pensem hi ha, en aquest poema, un avís per part de l'autor, que fa referència a que els records poden estar separats, aïllats, del cos universal del pensament.

A més també podem recordar els "retallables" antics que hi eren a una plana dibuixats, o bé pintats, i que amb les tisores els féiem a miquetes, retallant-los, per poder jugar amb ells.

Poema quaranta-tresè

Títol: *Primer proyecto para la racionalización del habla*

Text:



Anàlisi formal

Si sotmetem a l'anàlisi formal aquest poema – proposta, ens adonem de l'estructura de text instructiu que presenta, com ja veurem una mica més endavant dins l'apartat de l'anàlisi lingüística. No obstant i això hem avançat aquest primera valoració no sols per l'evidència que comporta sinó també per la necessitat de vertebrar l'anàlisi des d'aquest punt de vista.

En primer terme significarem que el text de la proposta resta presidit per un títol: *Primer proyecto para la racionalización del habla*, y que aquest està escrit en lletres majúscules de 0'3 cm. d'alçada per 0'2 cm. d'amplària.

A continuació hi ha un requadre de forma rectangular que fa 4'5 cm. d'amplària per 12'5 cm. de llargària, i que alberga al seu interior la part gràfica de la proposta: la coma, el punt i coma, el punt, els dos punts, els punts suspensius, la interrogació, l'admiració, el parèntesi i, a la fi, les cometes.

Tot seguit hi ha la recomanació: *Puntúe su continuum oral...* animant el lector a intervenir-hi, mitjançant la utilització del signes de puntuació.

Recercant pels camins de la proposta hi ha el capítol, o l'apartat, *Forma de utilización* on l'autor, amb una certa distància per l'ús de la forma verbal (com ja veurem), marca el camí per a fer possible l'acció del receptor.

Finalment, quan girem la pàgina podem llegir, entre parèntesi i al terç inferior de la plana, la darrera recomanació que ens fa l'autor per a resoldre amb èxit, no sense ironia, la prova.

Anàlisi lingüística

Allò primer que se'ns acut a l'hora d'efectuar una anàlisi lingüística d'aquest text és, sens dubte, la referència que veiem al títol de que estem davant d'un primer projecte per a la racionalització de la parla. Així, ens cal pensar en la possibilitat de que n'hi haja altres projectes més endavant. També, i encara al títol estant, l'autor distingeix entre llengua i parla, o

sigui, entre allò conceptual (el llenguatge) i allò individual o particular (la parla com a realització concreta de la llengua).

Si ens fixem, ara, en els aspectes verbals, ens adonem de l'ús principal de la forma d'infinitiu que marca un cert grau de distància entre l'autor i el receptor:

-depositar

-comenzar

-retirar

-repetir

També, i en aquesta mateixa direcció, l'autor, a la darrera recomanació que ens fa, utilitza la forma passiva:

-es recomendable

amb la qual cosa contribueix, novament, a marcar un cert grau de distància, amb voluntat, potser, universalitzadora de la proposta.

Per una altra banda ens trobem amb la forma imperativa:

-puntué

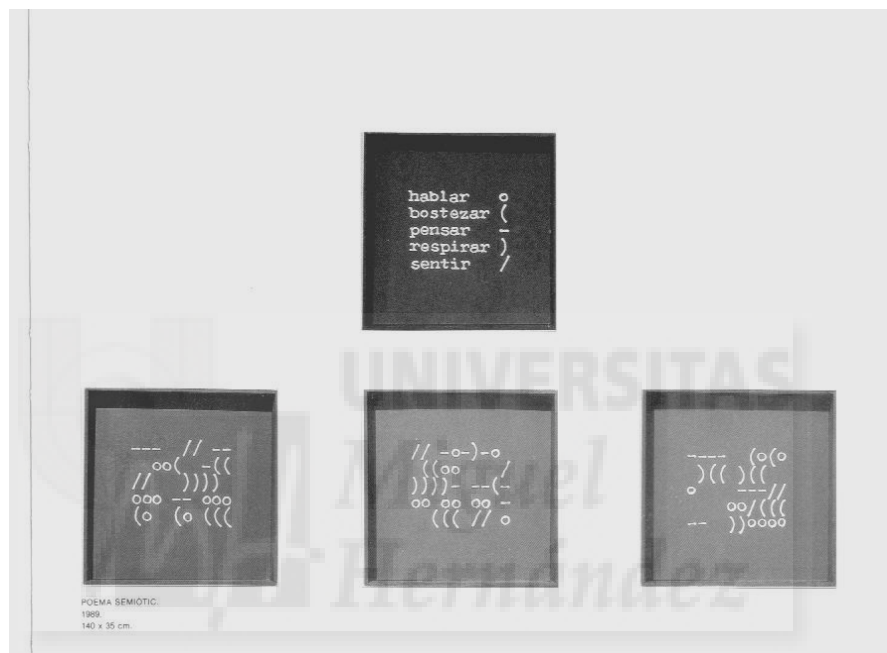
de signe més directe quant a la voluntat d'incidir en el receptor.

Anàlisi semàntica

L'anàlisi d'aquest poema – proposta ens mostra un cert grau d'humor i d'ironia per part de l'autor de la mateixa. Sembla, també, ésser un poema força vinculat a l'acció, doncs allò que ens proposa, mitjançant l'ús de la

forma infinitiva o imperativa no són altra cosa que accions, que el receptor de les mateixes pot realitzar o no.

Potser hi haja un veïnatge amb la poesia semiòtica per la utilització dels signes lingüístics de puntuació com a matèria formal constructiva de la proposta poètica. Bartolomé Ferrando ha escrit o elaborat poemes en aquesta direcció, com ho podem veure en el poema següent¹²⁵:



B.Ferrando. “Poema semiòtic”. 1989

(140 x 35 cm.)

Podríem dir-ne, també, que el poeta ens proposa un joc; un joc per a intervenir el llenguatge i fer-lo racional, amb la qual cosa el sarcasme és força evident. Només ens cal imaginar l’acció amb un continu posar i llevar indicadors de puntuació per a parlar amb certa, diguem-ne, “racionalitat.”

¹²⁵ FERRANDO, Bartolomé, *Propostes Poètiques, Llibres – Objecte, Poesia Procés*, (Catàleg de l’exposició). Centre Cultural d’Alcoi, Alcoi 1990

Poema quaranta-quatrè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

Si parem atenció sobre la forma que presenta aquest poema, i en fem l'anàlisi oportuna, veurem com, en primer lloc, cal dir que ocupa dues planes d'una mateixa pàgina, i que , precisament açò, és la base estructural del mateix.

Així, a la fi del primer terç de la plana, i just fregant el marge dret, hi ha un text que diu:

dobloundunae

text escrit, per una altra banda, amb caràcters imitatius de la lletra feta a mà.

Si ara girem la pàgina podem llegir, tot seguint el text anterior que part just a la mateixa alçada de la plana:

squinaquecasinoloes

continuant, d'aquesta manera el text de la plana anterior.

La resta d'ambdues planes respira plenament, doncs no hi ha cap escrit ni imatge que s'inscriba a les mateixes.

Cal afegir, només, que com hem assenyalat a la còpia del text de referència, l'escrit del poema està dut a terme sense separació de les paraules que el constitueixen.

Anàlisi lingüística

En aquest poema podem entendre la voluntat de l'autor per fixar el valor semàntic amb allò físic que aporta l'escriptura. És a dir, que la fisicitat de l'escriptura s'hi correspon amb la traducció dins l'àmbit de la significació. El text resta escrit sense separació de paraules amb la voluntat d'arrossegar la mirada del lector – receptor de la proposta, tot obligant-lo a executar l'acció que, de fet, anuncia.

Anàlisi semàntica

Aquest poema ens aporta un joc, el de girar un cantó imaginari que s'hi correspon amb el de la pàgina. És a dir, el lector mentre executa el fet de girar la pàgina el que fa és girar un cantó, que per magre, quasi no ho és.

L'escriptura del poema en un tot continu s'assembla a la duta a terme en els poemes: novè, onzè i trenta-quatrè, etc., que no deixa de ser una forma estètica de presentació dels poemes que defuig l'ordre lògic i racional morfo-sintàctic.

Poema quaranta-cinquè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

Si duem a terme l'examen d'aquest poema des del punt de vista formal, ens adonem de la numeració de la pàgina amb el 97, la qual cosa, comprovada la veracitat en la correspondència, no deixa de ser un joc més en la proposta general del llibre. Així, la numeració esmentada no s'hi correspon amb la realitat.

Al terç inferior de la plana, i fixada per una cola adhesiva, hi ha una tira del mateix paper que el de la pàgina, i que en la seua mesura fa 0'8 cm. d'amplària per 9'5 cm. de llargària, que inscriu:

texto enlazable consigo mismo con

Cal assenyalar, però, que la tira esmentada està doblada per la seua meitat, de tal manera no sobresurt els límits físics del propi llibre. Així, Per a llegir-la, hem de dur a terme l'acció de desplegament del doblat.

Anàlisi lingüística

Com en altres ocasions, en el comentari dels poemes d'aquest *Texto Poético* motiu del nostre treball o estudi, el suport estètic del text d'aquest poema és potser força important per a entendre'l convenientment. Així, el text torna a estar escrit en un tot continu, o sense solució de continuïtat, i és la base formal qui orienta el valor lingüístic, i fins i tot, semàntic.

Com que el text sembla restar inacabat, podem arribar a pensar en la voluntat de l'autor de deixar oberta la proposta per a que siga intervinguda pel receptor de la mateixa.

Podem veure la utilització de la forma adjectiva *enlazable* que permet el valor metalingüístic general al provocar una auto-reflexió tot dient *consigomismocon*.

Anàlisi semàntica

També podem veure, a l'igual que hem comentat en altres apartats anteriors d'aquest estudi, la utilització del marge de la pàgina del llibre com a eina o recurs de comunicació visual. Així, sembla tenir, aquest poema, un caire estratègic a l'hora de formular la seua proposta, perquè si el text es susceptible d'ésser enllaçat també amb d'altres textos possibles, ja es situa a la fi del territori de la plana per a procurar-ho, tot fent-ho possible.

Poema quaranta-sisè

Títol: No hi ha títol

Text:

- PRONUNCIAR UNA PALABRA MUY LENTAMENTE DE MANERA QUE ESTA PERMITA ACARICIAR DURANTE CIERTO TIEMPO NUESTRA LENGUA Y NUESTROS LABIOS
- PRONUNCIAR LA MISMA PALABRA TODAVIA MAS LENTAMENTE AUMENTANDO EL PERIODO DE ROZAMIENTO
- DESNUDAR PAULATINAMENTE LA PALABRA O PALABRAS QUE SE HAYAN ESCOGIDO Y VOLVERLAS A PRONUNCIAR, CONCRETANDO AHORA LA ATENCION NO EN LAS CARICIAS QUE NOS PROPORCIONA, SINO EN LAS QUE RECIBE
- REPETIR LA PROPUESTA TANTAS VECES COMO SE DESEE AMPLIANDO CADA VEZ EL NUMERO DE PALABRAS

Página 101

Anàlisi formal

L'anàlisi d'allò físic d'aquest poema – proposta, ens mostra un text escrit en quatre parts clarament diferenciades, fins i tot per un guionet a l'encapçalament de cadascuna de les parts constituents.

També podem veure una numeració a la part baixa, i a la dreta, de la pàgina amb el 101. En aquest cas s'hi correspon la numeració, si tenim en compte la realitat del desplegable de la pàgina anterior, la qual cosa, però,

no deixa de ser un joc on intervé una certa voluntat arbitrària per part de l'autor.

Si atenem la ubicació del text al territori de la pàgina veiem com aquest resta centrat en tota la seua dimensió als contorns de la plana.

Anàlisi lingüística

Des del punt de vista lingüístic trobem una poema, en quatre paràgrafs diferenciats, que encapçala cadascuna de les parts amb un infinitiu:

-pronunciar

-pronunciar

-desnudar

-repetir

amb la singularitat, que ja hem advertit en altres poemes d'estructura semblant, de la utilització de l'infinitiu amb voluntat de despersonalitzar la proposta, tot sotmetent-la a un caràcter universalitzador. No de bades l'infinitiu és una forma no personal del verb.

Al mateix temps podem veure un cert tractament culte en l'ús de les oracions subordinades amb gerundi:

-...aumentando el período de rozamiento.

-...concretando ahora la atención...

-...ampliando cada vez el número...

Com també ens caldria assenyalar un cert gust llatinitzant en la construcció subrodinada:

*...no en las caricias que nos proporciona, sino en las
que recibe.*

que ens vincula la construcció a la llatina: “*non solum... sed etiam*”

Anàlisi semàntica

En aquest poema, no sense un cert grau d'ironia i d'humor, el poema ens convida a tastar de forma física el llenguatge, aportant, potser, un important recurs de reciprocitat entre el nostre paladar i la substància formal de les paraules. Hi ha com una mena de paral·lelisme entre el fet físic de prendre una sopa i el d'empassar-se el llenguatge, o les paraules.

A més a més, el poema – acció que ens proposa sembla no tenir final, perquè l'acció sols restarà conclosa quan el lector ho decidisca, sempre dins de la seua llibertat.

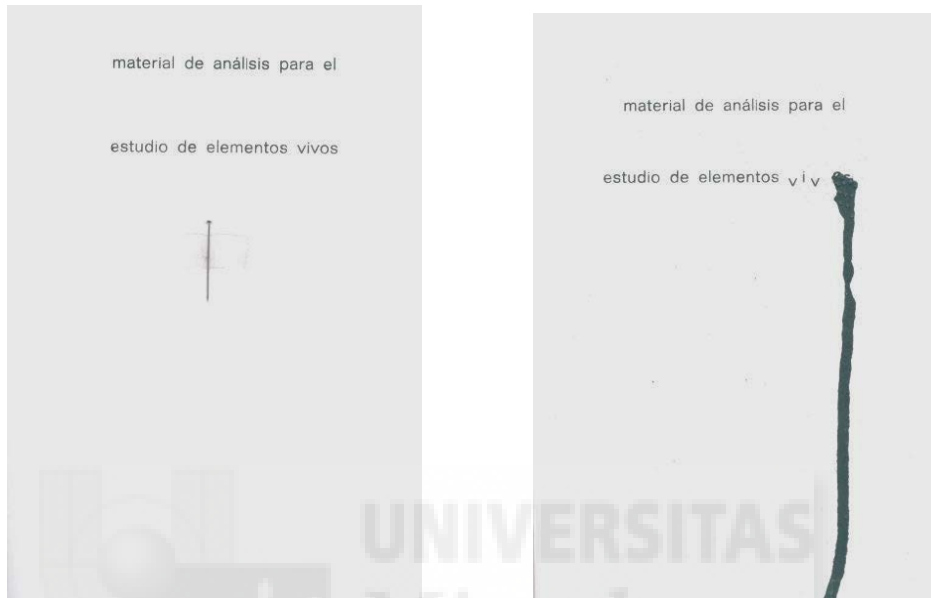
A la part tercera de la proposta el poeta inclou la novetat, dins la invitació, de convidar-nos a despullar les paraules, el llenguatge, per tal d'alliberar-les de prejudicis preestablerts. Les paraules, com ja hem comentat al primer capítol d'aquest estudi, i per això l'acció de la poesia concreta, necessiten trencar els límits i constituir-se en significats fins i tot els significants. I prenem prestades les paraules del professor Felix Morales Prado quan refereix: “*En la poesia concreta, la paraula s'emancipa de la frase i es comporta lliurement a l'espai de la pàgina en blanc*”¹²⁶.

¹²⁶ MORALES PRADO, Felix, *Poesía Experimental Española, (1963-2004)*. Ed. Marenostrum Comunicación S.A. Madrid 2004, p.12: “*En la poesía concreta, la palabra se emancipa de la frase y se comporta libremente en el espacio de la página en blanco*”

Poema quaranta-setè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

L'estudi d'aquests poemes, o bé d'ambdues parts d'aquest mateix poema, ens informa d'una realitat analògica entre allò físic que presenta la proposta i el veritable abast de la significació.

Per una banda, a la primera part, veiem, al terç superior de la plana, un text escrit en dues línies que diu:

material de análisis para el

estudio de elementos vivos

i a dessota, i fixada amb un fragment de paper adhesiu, una agulla de cap.

A la segona part de la proposta trobem, amb una disposició pràcticament idèntica, un text que diu:

material de análisis para el

estudio de elementos viv

Cal dir, però, com ho demostra la imatge de referència, que hi ha un escorrim de tinta negra, des de l'absència de les lletres que hi manquen al text de la proposta, en sentit vertical i fins el final de la plana. Aquest escorrim és la metàfora, potser, de la sang.

Si a la primera part de la proposta l'element singular era una agulla, ara, en la segona, a banda de l'escorrim hi ha tota una sèrie de perforacions que poden significar l'acció efectuada per l'agulla.

Només, ja, assenyalar la identitat quasi absoluta dels textos d'aquest poema (potser doble) doncs l'absència de les grafies *o + s* (*os*) és l'única diferència que existeix entre ambdós.

Anàlisi lingüística

L'observació dels textos ens aporta la realitat de la manca de formes verbals que indiquen acció, doncs estarem davant un text força enunciatiu, la virtut del qual resta pròxima al valor expositiu de la mateixa proposta.

Hi ha també, des del punt de vista de la retòrica, una relació de causa efecte entre la paraula no conclusa: *viv* i la vocació, potser, de mostrar-nos l'efecte produït per l'acció de l'agulla sobre un element viu, ara que ja no hi és, a jutjar pels escorrims de sang resultants.

Anàlisi semàntica

Davant de qualsevol altra valoració que en puguem fer, cal referir-nos a l'element irònic que hi ha al poema, així com a la utilització d'un objecte, com ara l'agulla, per a endinsar els camins de la proposta.

L'agulla, així doncs, serveix per a denunciar l'existència d'elements vius, perquè en l'acció de punxar obté, potser, la resposta. Hi ha un clar valor humorístic en aquesta primera part del poema que vincula l'objecte amb l'acció d'aquell qui rep la picada. A la segona part, però, amb la referència a la mort, l'humor perd gran part dels seus atributs guanyant en acidesa.

Així, ara, a la segona part, veiem el record de l'agulla mitjançant la perforació del paper de la plana, que identifica la capacitat de l'agulla de dur a terme aquestes perforacions. La sang, per la tinta negra que la il·lustra a manera d'evidència simbòlica, és un element contundent.

I darrerament, per a concloure la nostra anàlisi d'aquest poema, assenyalarem l'evidència d'un lèxic molt elevat i pretensions, que s'ajusta a la necessitat irònica, pensem, del poeta:

-material de análisis...

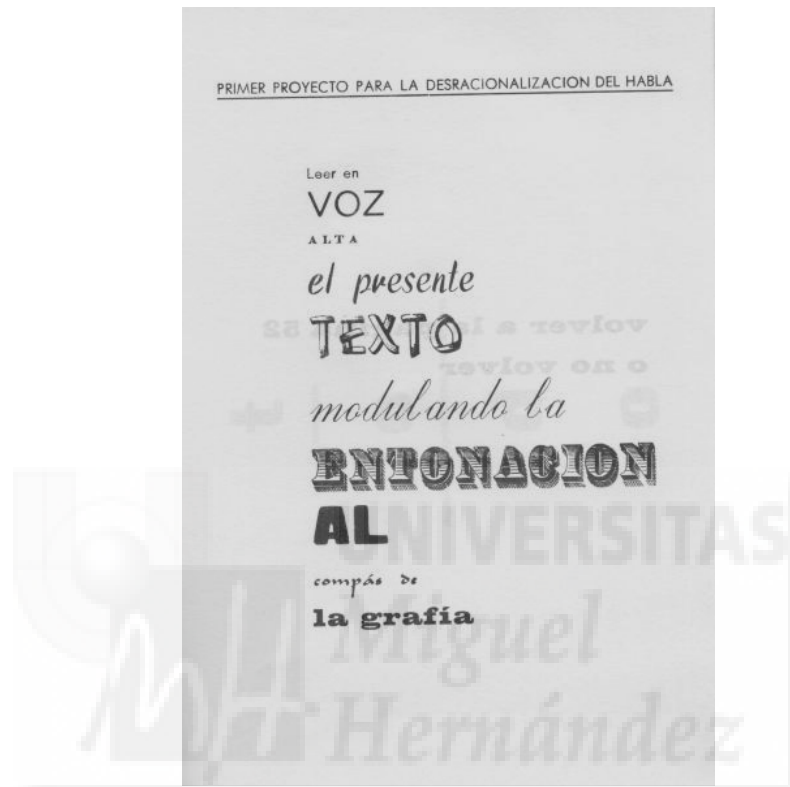
-estudio de elementos...

que reflecteixen la voluntat, segurament i segons el nostre criteri, de comunicar la ironia.

Poema quaranta-huitè

Títol: *Primer proyecto para la desracionalización del habla*

Text:



Anàlisi formal

L'estudi, o bé aproximació, d'aquest poema ens propicia el coneixement del tractament antitètic que en fa l'autor respecte del poema quaranta-tresè: *Primer proyecto para la racionalización del habla*. Així, en aquest cas el sentit de la proposta és just el contrari d'aquell ja comentat amb anterioritat.

Quant a l'aspecte formal d'aquest poema cal dir que a la part superior de la plana hi ha el títol, amb un subratllat que el reforça i que el sotmet a una consideració que va més enllà d'allò purament poètic. És a

dir, sembla, potser, la capçalera d'un projecte com bé anuncia més que no el títol, a l'ús, d'un poema.

Tot seguit, i a manera de construcció poètica tradicional, hi ha un seguit de versos, els textos dels quals resten escrits amb tipologies i caràcters força diferents els uns dels altres. Cadascun dels deu versos resta escrit de manera diferent als altres.

El text, a la fi, resta centrat a l'espai de la pàgina i oferint-nos un aspecte, pel que fa a la seua condició externa, pròxim a allò habitual en la poètica discursiva.

Anàlisi lingüística

Quan examinem aquest poema ens podem adonar de l'existència d'una metaproposta encapçalada per l'infinitiu:

-Leer

i que com en altres ocasions de semblant tarannà, és a dir en altres poemes estudiats fins ara, açò, en certa mesura, significa un possible grau d'impersonalització.

I també comprovem com, a mesura que anem realitzant la lectura del poema, podem anar realitzant la proposta que se'ns indica de fer, tot duent a terme els extrems indicats a la substància textual. Així:

Leer en

VOZ

Alta

el presente

TEXTO

...

Anàlisi semàntica

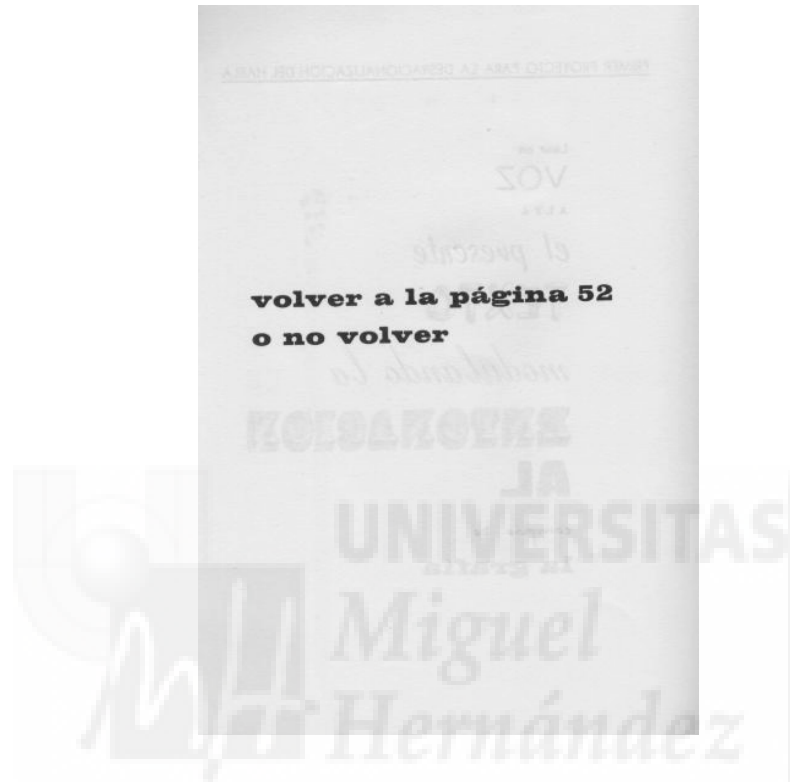
Si en el nostre estudi fem la valoració comparativa dels dos poemes: *Primer proyecto para la desracionalización del habla* i *Primer proyecto para la racionalización del habla*, podrem valorar allò que significa la ironia, a l'àmbit de la Poesia Experimental, com a un element fonamental en la construcció de les propostes.

Així, ja dèiem en el cas del projecte de “racionalització de la parla” que el fet d’usar senyals gràfiques per a ajustar els signes de puntuació del llenguatge era força eloqüent per a la valoració irònica de la proposta, i pensem veïna de l’accionisme. Doncs en el cas que ara ens ocupa, el de la “racionalització de la parla”, no és menys irònica la proposta, ja que el que se’ns demana de fer és llegir i interpretar les grafies: segons la seua densitat, forma, grandària, tipus, etc., com si es tractés d’una partitura per text poètic. La resultant estaria veïna, en la seua realització, a la d’un poema fonètic, pensem, perquè se li concedeix a la grafia un valor clarament distintiu.

Poema quaranta-novè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

Si valorem aquest poema –proposta des del punt de vista formal, hem de dir que es tracta d'un text inserit a la fi del terç superior de la plana, també direm que resta escrit en negreta i que la dimensió de la tipografia fa 0'4 cm. d'alçada per 0'4 cm. d'amplària. Els caràcters estan escrits en lletres minúscules. Es tracta com podem contemplar a la imatge de referència d'un poema que ocupa dues línies.

Anàlisi lingüística

Quant a l'anàlisi lingüística ens cal dir, també en aquest ocasió, que la proposta resta encapçalada per l'ús de la forma verbal infinitiva.

-volver

amb la voluntat de generalitzar la proposta, lluny de qualsevol tipus de personalització, cosa pròpia, per una altra banda de l'infinitiu com a forma no personal del verb.

Anàlisi semàntica

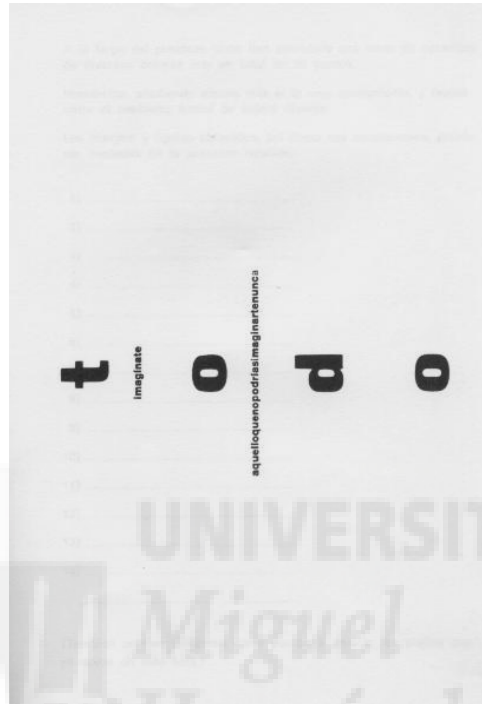
En aquest poema, potser l'abast significatiu estiga emparentat amb la llibertat de tria que ens faciliten les propostes obertes: *Volver... o no volver*, no condiciona el lector – receptor per a dur a terme cap acció específica.

Pensem en l'aleatorietat a l'hora de la tria que fa el poema per a significar la pàgina 52 i no una altra del llibre. No obstant i això creiem que la proposta està en funció de la capacitat que té l'individu per a refer el camí, o bé interrompre l'avanç continu. No hi ha cap condicionant.

Poema cinquantè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

Si fem l'estudi formal d'aquest poema – proposta, veiem, en primer terme, que l'orientació del text a la pàgina resta en posició horitzontal, amb una doble via textual, la que ve marcada pel seguit de lletres de la paraula: *t o d o*, i la via que diu, en dues línies diferenciades:

imagínate

aquelloquenopodriasimaginartenunca

i intercalades entre les lletres del text *todo*. D'aquest manera nosaltres podríem llegir ambdós textos de forma independent, i sempre tindria sentit

la lectura, també, però, hi ha coherència amb lectura conjunta de les dues possibles vies que se'ns ofereixen.

No obstant i això, l'aspecte formal de la tipografia deixa, pensem, clarament diferenciades les dues línies de lectura, encara que concurrents dins l'aspecte significatiu.

Podem comprovar, ja ho hem vist en altres poemes fins ara comentats amb anterioritat, com existeix la insistència d'escriure amb un tot continu els textos del missatge poètic: *aquelloquenopodriasimaginartenunca*.

Anàlisi lingüística

Allò que destaca, de forma principal, en la valoració de l'anàlisi lingüística del poema és l'ús de la forma imperativa de segona persona, amb la qual s'adreça el poeta al possible lector – receptor de la proposta. No hi ha en aquest cas cap distància que allunye l'autor d'aquell qui rep el seu missatge:

-imagina(te)

Una altra qüestió a tenir present és la possibilitat que se'ns atorga els lectors – receptors de fer la lectura completa del text, o bé llegir per separat els dos estadis presents:

(-t o d o)

(-imagínate)

-aquelloquenopodriasimaginartenunca)

Anàlisi semàntica

Dintre d'aquest apartat, el de la significació, diríem, segons el nostre criteri, que hi ha una mena d'afirmació de contraris, tota vegada que una espècie d'estímul , per contra, d'universalització de la imaginació del lector.

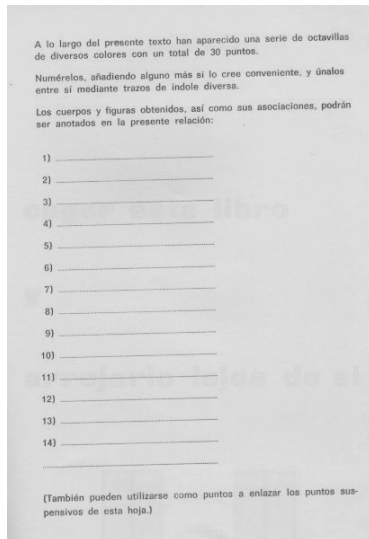
Aleshores, si pensem en la primera possibilitat, la de l'afirmació de contraris (com el *muero porque no muero* de la mística), podríem formular-nos-en la següent pregunta: Com anem a imaginar-nos tot allò que mai no podríem imaginar? I per una altra banda pot estar clar, també, que hi ha un estímul cap a la imaginació, cap el trencament de fronteres que ens impedeixen formular-nos la absoluta imaginació. Hi ha una mena de cant a la imaginació, potser també a la fantasia: treure'n forces per a imaginar, encara que això siga impossible.

I fins i tot, encara, per una altra banda, ens cap la possibilitat de valorar la necessitat que tenim de fer-li la volta al llibre per tal de poder llegir el text amb condicions de normalitat. També, dintre de la lògica, una acció força estranya.

Poema cinquanta-unè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

La lectura d'aquest poema – proposta ens atorga la possibilitat de comprendre la troballa, que al llarg del llibre hem descobert, de tres octavilles de colors roig, blau i groc, respectivament, i inserides entre les pàgines del llibre que guarda el Texto Poético números 1, 2, 3 i 4.

Aquestes octavilles, no cosides al llibre, sinó que inserides entre les pàgines del llibre, contenen cadascuna d'elles deu punts escampats arreu de la superfície del paper, de forma aleatòria.

Aleshores doncs, el poema que ara estudiem, ens diu què hem de fer amb elles, o millor dit, què podem fer amb elles. Així, el poema presenta un text inicial en tres paràgrafs convenientment singularitzats amb recomanacions específiques cadascun d'ells.

Tot seguit, a continuació del text inicial, hi ha la numeració , en diferents línies continguda, de l'1 fins el 14, a manera de possible classificació, com bé mostra la imatge de referència. Als números segueix, en tots els casos, una línia de punts per si el lector – receptor vol prendre'n notes, al voltant, clars està, dels dibuixos o figures obtingudes amb la unió dels punts de les octavilles.

El joc ens convida a numerar els punts de les octavilles, a traçar-ne possibles línies d'unió, a fer ulteriors associacions de possibles imatges obtingudes, i a realitzar, fins i tot, possibles associacions amb els punts suspensius que a la fi de la proposta hi ha col·locats.

Anàlisi lingüística

L'anàlisi lingüística d'aquest poema ens situa davant d'un text de caràcter expositiu, i que ens convida a l'acció mitjançant l'estratègia verbal. Així, Hi ha una primera part (primer paràgraf) que ens comenta de manera inicial què cosa ha significat la troballa de les octavilles al llarg del llibre.

Al segon paràgraf el poeta amb l'ús de la forma verbal imperativa ens convida a l'acció:

-Numére(los)

Al tercer paràgraf, la forma verbal passiva li atorga un cert grau d'impersonalització a la proposta, mitjançant la qual el poeta guarda certa distància amb el receptor, tot atorgant-li llibertat plena per a la seua possible voluntat participativa:

-...podrán ser anotados

Anàlisi semàntica

No sabem, ben bé, si casual o no, però el cert és que la numeració abans esmentada que hi ha al poema arriba fins el número 14. Podríem arribar a pensar amb la rigidesa del sonet, ara, però, es tracta com a mínim d'un sonet, un a manera de sonet, on mana la llibertat absoluta del receptor de la proposta.

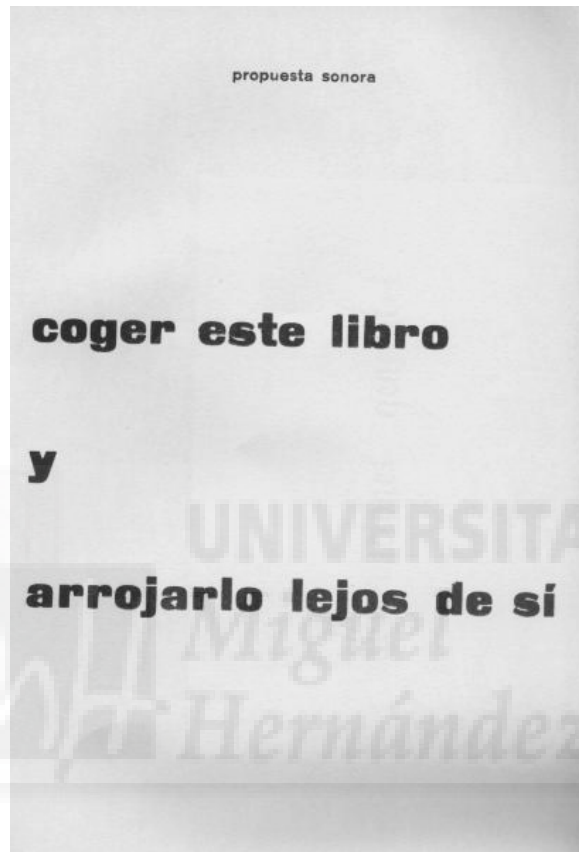
Aquest poema guarda molt de joc al seu interior. Al llarg de la lectura del llibre anem trobant-nos amb les octavilles i anem creixent en curiositat al voltant del veritable significat de la proposta. Es tractaria, aquest és un cas paradigmàtic, d'un poema per a intervenir l'acció del receptor.



Poema cinquanta-dosè

Títol: *Propuesta sonora*

Text:



Anàlisi formal

L'observació, des del punt de vista formal, d'aquest poema, ens mostra l'evidència, ja expressada al títol, de que es tracta d'una proposta dirigida al lector – receptor, que haurà de produir una realitat sonora.

El text del poema s'organitza en tres línies diferenciades, i ocupa l'espai central de la plana. Al terç superior està el títol, escrit en caràcters molt més reduïts que el text de la proposta, que fa 0'7 cm. d'alçada per 0'5 cm. d'amplària.

Com dèiem abans, el text del poema s'organitza en tres línies diferenciades, la primera i la tercera són contenidores de la proposta i la segona només inscriu la conjunció copulativa y per a unir les dues parts fonamentals del poema – proposta d'acció.

Anàlisi lingüística

En primer terme, allò que destaca en aquest poema des del punt de vista lingüístic és l'ús de l'infinitiu:

-coger

-arrojar(lo)

amb el qual el poeta no referencia sobre cap lector particular, ni persona concreta, l'abast de la seua proposta, ans al contrari la universalitza, tot eixamplant els límits de la mateixa cap a qualsevol persona que s'hi acosta.

Anàlisi semàntica

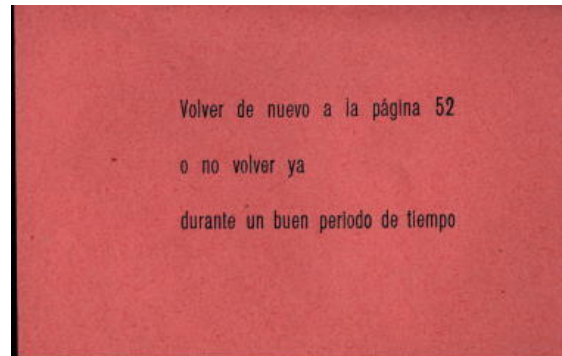
La singularitat, segons el nostre criteri i posició a l'hora d'abordar l'estudi d'aquest poema, pensem resideix en fer coincidir dues realitats físiques en una sola acció possible. Així, el parentiu se'ns ve per la capacitat de generar soroll un llibre, quan es llançat en un espai llunyà de la posició d'aquell qui el llança. Doncs s'uneixen el tacte i la oïda.

En un altre ordre analític sembla que podem estar, a banda de l'exercici d'una acció poètica, davant d'una, potser, negació de l'escriptura. El fet de llançar un llibre comporta un cert grau de negació. El poeta renuncia, fins i tot, a la seua obra, tot convidant la emancipació per part del lector – receptor.

Poema cinquanta-tresè

Títol: *Observaciones generales*

Text:



Anàlisi formal

En l'anàlisi d'aquest poema el primer que ressalta és la presentació del mateix. Així, el poema – proposta, resta a dins d'un sobre que porta escrit el títol: *observaciones generales*. El sobre esmentat resta enganxat a la part interior de la coberta del llibre, i és d'unes dimensions clarament diferenciades devers les cobertes, com indica la imatge de referència. Si li fem la volta al sobre ens trobem la part davantera del mateix i podem treure la quartilla de color vermell que inscriu en tres línies el següent text:

-volver de nuevo a la página 52

o no volver ya

durante un buen período de tiempo.

Anàlisi lingüística

Aquesta anàlisi ve marcada per la valoració que en fem de l'ús de la forma verbal d'infinitiu.:

-volver

-...o no volver

i la qual cosa resta pròxima a la possibilitat que té a la mà el receptor, de dur a terme l'acció de la proposta enunciada o no seguir-la.

Podem analitzar, també, la forma *ya* (amb un valor adverbial de temps), amb la qual l'autor sembla anunciar que el temps per a executar la proposta resta pròxim a la fi. És a dir, si fa no fa, o bé es retorna a la pàgina 52 en aquest moment, o pel contrari el temps periclita i serà ben difícil de poder-ho aconseguir més tard, en un llarg període de temps.

Anàlisi semàntica

Resta dir, però, dins el capítol dedicat al plànol de la imaginació, que al llibre, el poema de la pàgina 52 ens animava a imaginar-nos tot allò que mai no podríem haver-nos imaginat: un cant, si més no, a la imaginació. I és en aquest lloc on ens vol conduir, si la nostra voluntat acompanya, per retre-li, potser, tribut a la capacitat d'imaginar.

El suport lingüístic, no obstant i això, junt amb el valor significatiu, s'uneixen, tota vegada que el poeta, deixant-nos la llibertat de tria, pensa l'àmbit de la pàgina 52 com a reducte per tastar la imaginació.

El continent del poema, un sobre que guarda les indicacions, sembla augmentar el valor de la proposta, perquè el misteri i l'acció que

acompanya el fet d'obrir-lo vinculen el receptor a l'estratègia poètica d'interessar pel contingut.

Cal dir, només ja, que amb aquest poema hem conclòs el comentari dels quatre primers números del *Texto Poético*, aollits al volum motiu del nostre comentari.



4.2.2 Texto Poético número 5

Abans de començar l'anàlisi singularitzada de cadascun del poemes que conformen aquest recull del *Texto Poético n° 5*, ens cal fer referència a algunes qüestions que jutgem d'interès previ. Així, la primera cosa a dir és que en aquest cas no hi ha un llibre, o bé que no s'utilitza la forma llibre com a format contenidor del recull esmentat. Ara el que trobem és una capsa de cartró, que fa 24 cm. d'alçada per 17 cm. d'amplària i 2cm. de gruix. El recull resta datat a València el mes de desembre de 1979.

A la part exterior de la capsa no hi ha cap referència a allò que serà el contingut de *Texto Poético n° 5*, ni hi ha inscrit cap rètol identificatiu de la proposta que viu a l'interior. Trobem un cert veïnatge amb les capsas, o les maletes, que Fluxus, l'esperit del qual ja hem comentat al primer capítol del nostre treball, promogué com a expressió d'una voluntat alliberadora del valor, i fins i tot del valor econòmic, de l'obra d'art. Al respecte ens diu Maciunas, membre destacat de Fluxus,¹²⁷: "*Fluxus-art-diversió deu ser simple, entretingut i sense pretensions, tractar de temes trivials sense necessitat de dominar tècniques especials ni realitzar innumerables assajos i sense aspirar a tenir cap tipus de valor comercial o institucional*". Veurem a continuació, en la imatge que aportem, un exemple d'allò que hem referit:

¹²⁷ RUHRBERG i altres. "*Arte del siglo XX*", Taschen, Köln 2001, p. 587. "*Fluxus-arte-diversión debe ser simple, entretenido y sin pretensiones, tratar de temas triviales, sin necesidad de dominar técnicas especiales ni realizar innumerables ensayos y sin aspirar a tener ningún tipo de valor comercial o institucional*".



George Maciunas "Flux-kit" 1964

La capsa poètica, així l'anomenarem des d'ara, i mentre en fem el comentari dels continguts de la mateixa, conté dèssset poemes, un full plegat de color rosa amb un gran nombre de cites erudites al començament i, a la fi, una quartilla amb la fotografia dels dos poetes que intervenen en aquest número, Bartolomé Ferrando, veritable fundador i animador de l'aventura de *Texto Poético*, y David Pérez.

Els elements, poemes, propostes, objectes, etc., dins la capsa no estan cosits ni fixats els uns als altres, ni tampoc resten numerats, així,ensem, la disposició dins la capsa és aleatòria.

Cal dir, també, que en el cas d'aquest número de *Texto Poético*, no hi ha cap referència concreta que ens determine l'autoria dels poemes, i continua éssent un treball col·lectiu marcat per l'estratègia d'amagar la personalitat de l'autor, o de silenciar el valor individual de l'acció poètica.

Ara, anem a dur a terme l'anàlisi, un per un, de cadascun dels elements, poemes, que hi ha a la capsa, i repetirem l'estructura emprada als números 1, 2, 3 i 4 de *Texto Poético*. Encara, però, en primer terme en

parlarem del primer element que ens trobem en obrir la capsa, i que no és un poema.

Allò primer que en trobem és un plec de paper color rosa que en obrir-lo fa una mesura aproximada de 31 cm. d'alçada per 21 cm. d'amplària. Els plecs són força desiguals, només és, sembla, una forma de doblar el full per a que càpiga dins la capsa poètica.

Al full resultant resta escrit un conjunt de cites erudites sense referència bibliogràfica, els autors dels quals són, en gran mesura, certament significatius dins l'àmbit poètic, o creatiu:

*Jean Luc Godard

*John Cage

*Gabor Toth

*Read

*Umberto Eco

*J.J.Lebel

*Victoria Combalia

*O.Paz

*Biemel

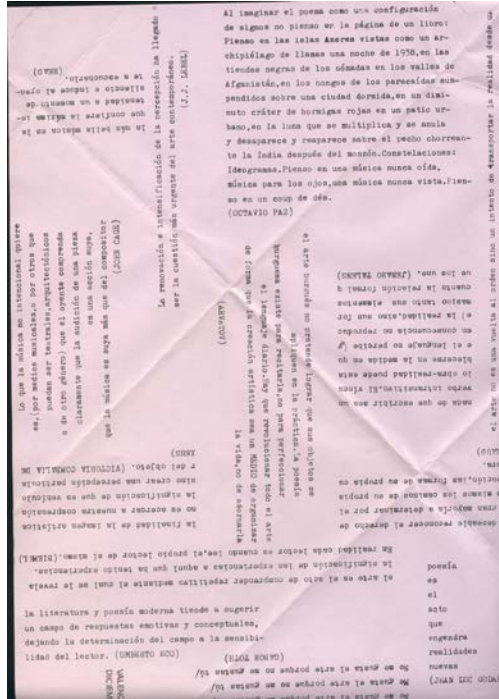
*Jenaro Talens

*Arvatov

*Beaud

*Wolf Vostell

En farem, ara, algunes, no totes (per raó d'oportunitat) referències a les cites inserides al full esmentat, que sembla tenir el caire de poètic per al treball que haurà de seguir, després, als diferents elements poètics. Incorporarem, tot seguit la imatge d'aquest full de cites:



Hi ha, a la cita d'Octavio Paz, una referència al “*Coup de dés*” de Mallarmé: “...*pense en una música mai escoltada, música per als ulls, una música mai vista. Pense en Un coup de dés.*” I coneixem que aquesta obra enceta una nova via per a l'espacialització, o distribució, del text al llarg de la pàgina en blanc. El valor de la pàgina, en aquesta proposta de Mallarmé, assoleix un valor de silenci semàntic.

Ara, podem llegir a la cita de John Cage, un dels artistes conceptuals més importants, i iniciador amb Maciunas i d'altres artistes compromesos, d'allò que s'ha donat en anomenar l'esperit Fluxus, el que segueix: “...*que l'oient compregua clarament que l'audició d'una peça és una acció seua, que la música és seua més que del compositor.*” Amb la qual cita insinua, com era natural, segons el nostre criteri, en Fluxus, la despersonalització de l'art. L'art, ara, guanya posicions en funció del receptor.

I si ens interessem per la cita de Wolf Vostel, un dels principals accionistes fluxus,: “...*l'art no és retorn a l'ordre sinó un intent de transportar la realitat des d'un estat de necessitat a un estat de*

possibilitat.”, val a dir que l’autor manifesta l’imperi d’allò possible d’esdevenir-se. La possibilitat com a part essencial de l’art. El dubte, el desequilibri estable o permanent de les coses a la recerca d’un confort impossible.

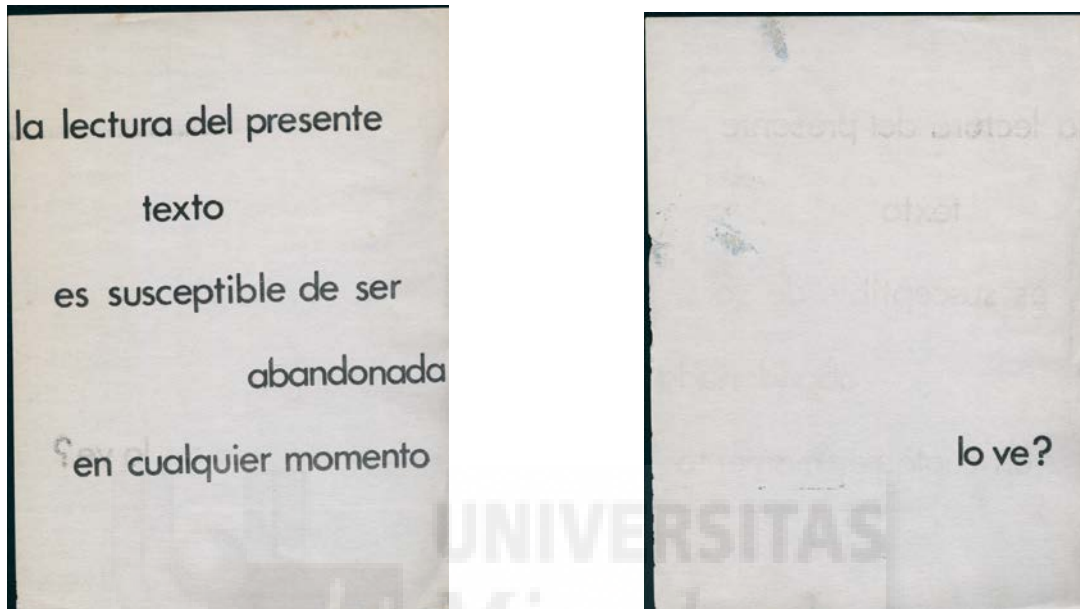
A la cita de Jean Luc Godard , cineasta francès, sobre la poesia: *“Poesia és l’acte que engendra realitats noves”*, s’atorga a la poesia, podem pensar, eixe caire innovador del llenguatge per a acabar conformant noves imatges bestretes de la realitat. Aquest art, el poètic, sempre marxa a la recerca dels nous codis de comunicació. Així, si llegim a Isidore Isou, fundador del Llettrisme a París l’any 1954: *“Allò que s’ha anomenat Llettrisme, per extensió, és en realitat un moviment general d’allò nou, com el Renaixement o el Romanticisme, que desitja crear o ajudar la creativitat, tant en les arts com en les demás branques del saber - poder humà, ciència o filosofia.”*, podem comprovar l’opinió d’un creatiu que argumenta a prop de la força de la innovació dins el camp de la poesia; i ara l’exemple del llettrisme ens val, com una vocació de renovació constant i avanç a les formulacions del llenguatge poètic¹²⁸.

¹²⁸ LEMAITRE, Maurice, *Qu’est-ce que le lettrisme?*, Centre de Créativité, París, 1964. « *Lo que se ha llamado Letrismo, por extensión, es en realidad un movimiento general de lo nuevo, como el Renacimiento o el Romanticismo, que desea crear o ayudar a la creatividad, tanto en las artes como en las demás ramas del saber – poder humano, ciencia o filosofía*”

Poema primer

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

Des del punt de vista estructural, aquest poema ocupa dues planes de la mateixa pàgina. És a dir, per a que tinga veritable sentit l'abast de la proposta, ens cal fer servir la lectura integral de les dues planes.

El text primer del poema ocupa la pràctica totalitat de la superfície de la plana, que és una quartilla, sense gaire respecte dels marges, i el text resta inscrit en cinc línies, amb un interliniat força ample. La mesura dels caràcters fa 0'7 cm. d'alçada per 0'4 cm. d'amplària, que estan escrits en lletres minúscules.

Ara, quan fem la volta de la quartilla, veiem escrit, al terç inferior de la plana, i a la dreta de la superfície, el text *lo ve?*.

Anàlisi lingüística

Hi ha un caràcter, pensem, enunciatiu a la proposta:

“La lectura del presente/texto/es susceptible de ser/abandonada/en cualquier momento”

la qual cosa, junt amb la utilització de la forma passiva del verb: *ser abandonada*, influeix en els valors de llibertat, per la capacitat de tria per part del receptor, que hi incorpora el poeta. La mateixa forma verbal ens aproxima un cert grau d'impersonalitat en la proposta, un tant allunyada per tan dels arguments lingüístics modalitzadors.

A la segona part del poema, quan girem la pàgina, trobem, ja ho hem dit, el text:

-lo ve?

i comporta, aquesta interrogació, l'afirmació que en fa respecte de tot el text anterior. I per una altra banda l'ús del pronom neutre *lo* guanya un valor anafòric, de recordatori, respecte de tot allò mencionat amb anterioritat.

Anàlisi semàntica

Pensem, dut a terme l'estudi d'aquest poema, que estem davant d'una tautologia, o veritat universalment acceptada, doncs és evident que en qualsevol moment nosaltres podem fer-li la volta a la pàgina, i per tant consumir l'abandó de la lectura. A la segona part de la proposta tenim el resultat, o recordatori, d'allò que es s'insinua a la part inicial, quan el poeta ens interroga: *lo ve?*. Doncs era veritat el plantejament inicial.

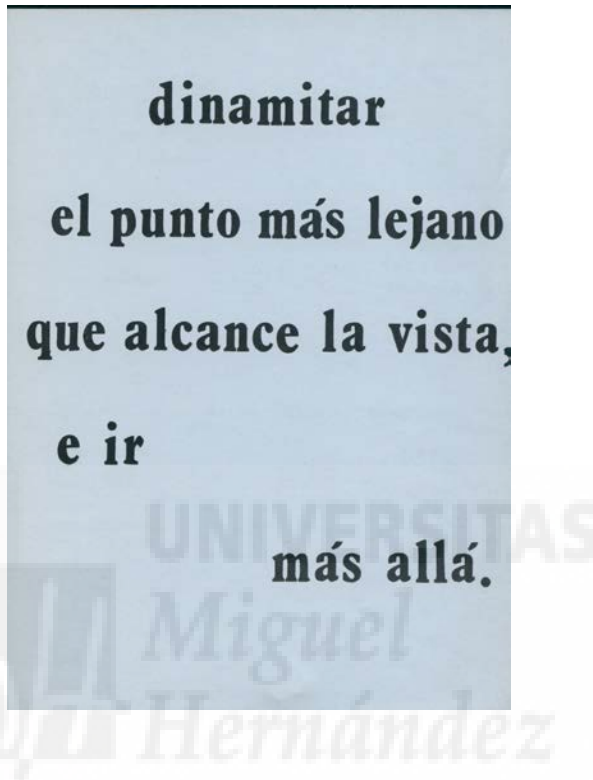
Hi ha, potser, en un altre ordre de valoració, la relació de causa efecte. Si hem doblat el paper, la quartilla, la conseqüència no s'ha fet esperar: hem abandonat la lectura del text que teníem al davant fent bona, així, la tautologia que esmentàvem.



Poema segon

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

Aquest poema resta inscrit sobre una quartilla de color blau clar i el text està distribuït en cinc línies. Els marges estan força apurats, en el sentit literal del terme, doncs les línies de poema arriben, quasi, als límits del paper on rau la proposta.

La darrera línia del text: *más allá*, no guarda l'interliniat respecte de les altres línies del text, tot hi havent una relació bastant evident entre la significació, com ja veurem més endavant, i l'estructura formal que presenta.

El caràcters de la tipografia, que estan escrits en lletra minúscula, fan 1 cm. d'alçada per 0'6 cm. d'amplària.

Anàlisi lingüística

Allò primer que destaca en aquest poema, des del punt de vista lingüístic, i segons el nostre criteri, és l'ús de la forma verbal d'infinitiu, amb la qual cosa guanyem un ampli sentit d'impersonalització, i per tant fàcilment aplicable a tothom que s'hi acostava a la lectura.

També, amb l'ús de la forma adverbial de quantitat, repetida per dues vegades:

-más lejano

-más allá

hi ha la voluntat, per part del poeta, potser, d'empènyer la proposta molt més enllà dels nostres límits, encara l'esforç que significa.

Anàlisi semàntica

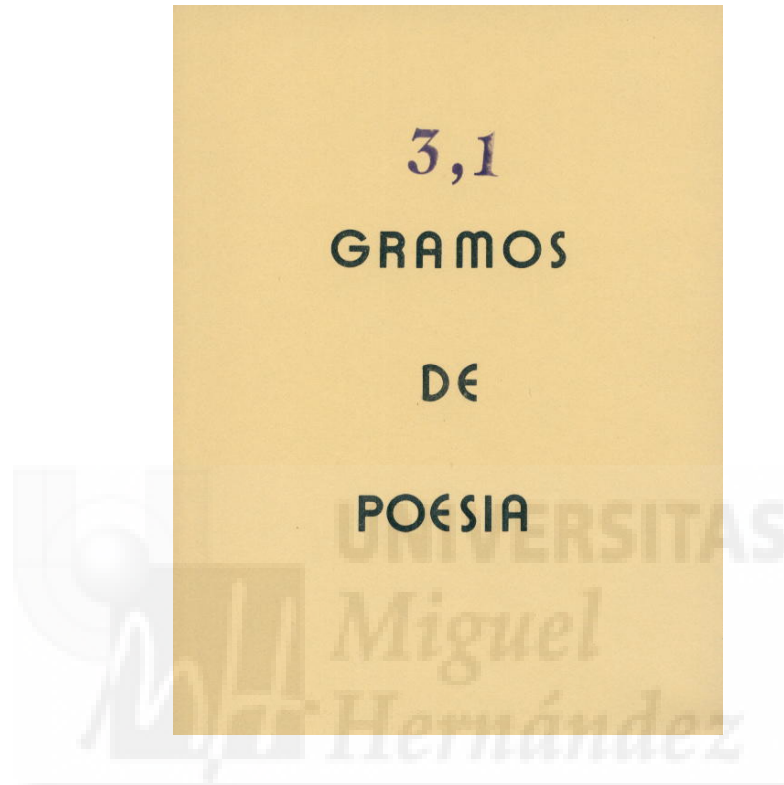
Pensem que aquest proposta ens convida a caminar molt més enllà d'allò que tenim a la mirada, mitjançant la formulació d'un acte de llibertat i d'assumpció del risc; potser la recerca de la novetat i del món inconegut.

El verb *dinamitar* no resta absent de certa violència, segurament la que es precisa per a trencar les cadenes que ens vinculen a les maneres tradicionals del fer i del dir poètics. Podem intuir que el poeta ens vol dir que les coses no són com les veiem, doncs existeix una realitat que viu, amagada, sota la closca habitual de l'aparença. El fet de *dinamitar*, comporta un cert grau de valentia, una invitació o proposta, a encetar una nova via per a aproximar-nos al fet poètic i, potser, per extensió, al fet artístic.

Poema tercer

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

L'estudi d'aquest poema ens proporciona la informació, si atenem a la seua formalitat, d'ésser un text escrit sobre una quartilla color ocre, i amb uns caràcters que fan 1 cm. d'alçada per 0'7 cm. d'amplària. Allò, no obstant, més cridaner rau al fet d'incorporar a la part superior de la proposta la numeració 3'1, en tinta i efecte de tampó. Amb aquest fórmula l'autor pot variar, segons li convinga o vulga, la numeració que hi incorpore al seus poemes successius.

El text del poema resta perfectament centrat al territori de la plana.

Anàlisi lingüística

Segurament allò principal, en fer aquesta aproximació lingüística, girarà al voltant de l'aleatorietat en la proposta i de la llibertat del poeta, en cada cas que o necessite, de variar la quantitat que hi figura a l'encapçalament del text, com bé veiem a la imatge de referència.

El poema, segons el nostre parer, s'acomoda a la realitat d'un text enunciatiu, o bé expositiu, on només se'ns anuncia una qüestió sense cap altre condicionament de tipus verbal.

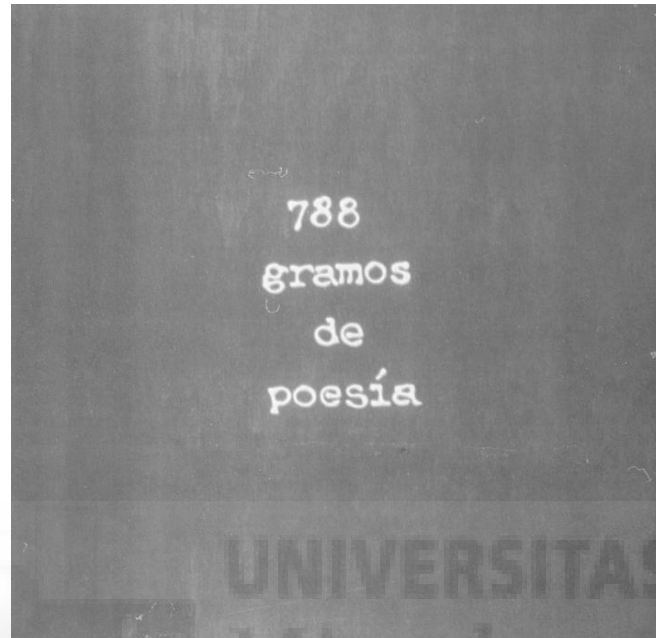
Anàlisi semàntica

Podem dir d'aquest poema que, efectivament, el pes que fa la pàgina és de 3'1 grams, i és superior al que fan altres poemes o elements que conformen aquest *Texto Poético número cinc*.

Pot ser, ara, se'ns proposa de fer una acció per a la comprovació del pes de la quartilla, o pot ser una visió irònica que es refereix a la valoració, pel pes, d'aquest poema. No obstant i això sembla, també, un discurs on cap l'humor com a matèria quasi orgànica de la proposta poètica, o una proposta excèntrica, doncs ens podríem preguntar al voltant de si és possible pesar la poesia com es pesaria qualsevol altre producte del mercat. Si John Cage ha mesurat una de les seues obres emblemàtiques amb el títol de 4' 33", que és el temps de durada que fa la peça sonora, ara amb aquest poema ens trobem amb la plasticitat física del pes que fa la quartilla com a contenidor d'una proposta poètica.

També voldríem assenyalar, ara, la sintonia que hi ha entre aquest poema del *Texto Poético n° 5* i el poema aparegut al Catàleg de l'exposició

efctuada per Bartolomé Ferrando al Centre Cultural d'Alcoi el 1990, i que resta datat el 1989:

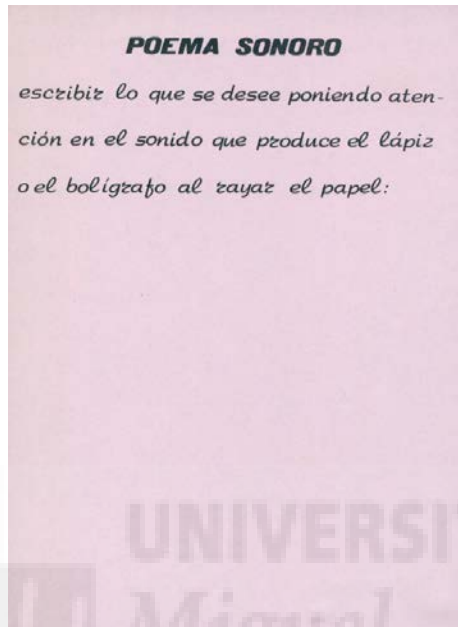


la qual cosa indica l'aprofitament que d'alguns materials fa el poeta per tal d'eixamplar l'abast del seu procés comunicatiu.

Poema quart

Títol: *Poema sonoro*

Text:



Anàlisi formal

En l'anàlisi formal d'aquest poema – proposta veiem, en primer terme, l'existència d'un títol que informa del veritable abast de la proposta: la seua possible sonoritat.

Tot seguit, i a continuació, ens trobem el text, escrit en tres línies amb caràcters de lletra minúscula, i sobre una quartilla de color rosa cremat. Cal considerar, també, que el text resta inscrit al terç superior de la plana, tot deixant els dos terços restants lliures de qualsevol intervenció, i amb la funció de poder estar utilitzats pel possible lector – receptor de la proposta.

Anàlisi lingüística

Hi ha en primer lloc, dins d'aquesta proposta, la utilització de la forma verbal d'infinitiu que, pensem, atorga al poema un cert grau d'impersonalització:

-escribir

A continuació valorem, també, l'ús de l'oració subordinada de gerundi, amb una possible repercussió en allò significatiu de la proposta:

...poniendo atención en el sonido...

i que resta en segon plànol, pensem, després de dur a terme l'acció principal de l'escriptura.

Anàlisi semàntica

En aquest poema – proposta tenim la munió dels sentits de la vista i l'oïda: “...poniendo atención al sonido que produce el lápiz al rayar el papel:”

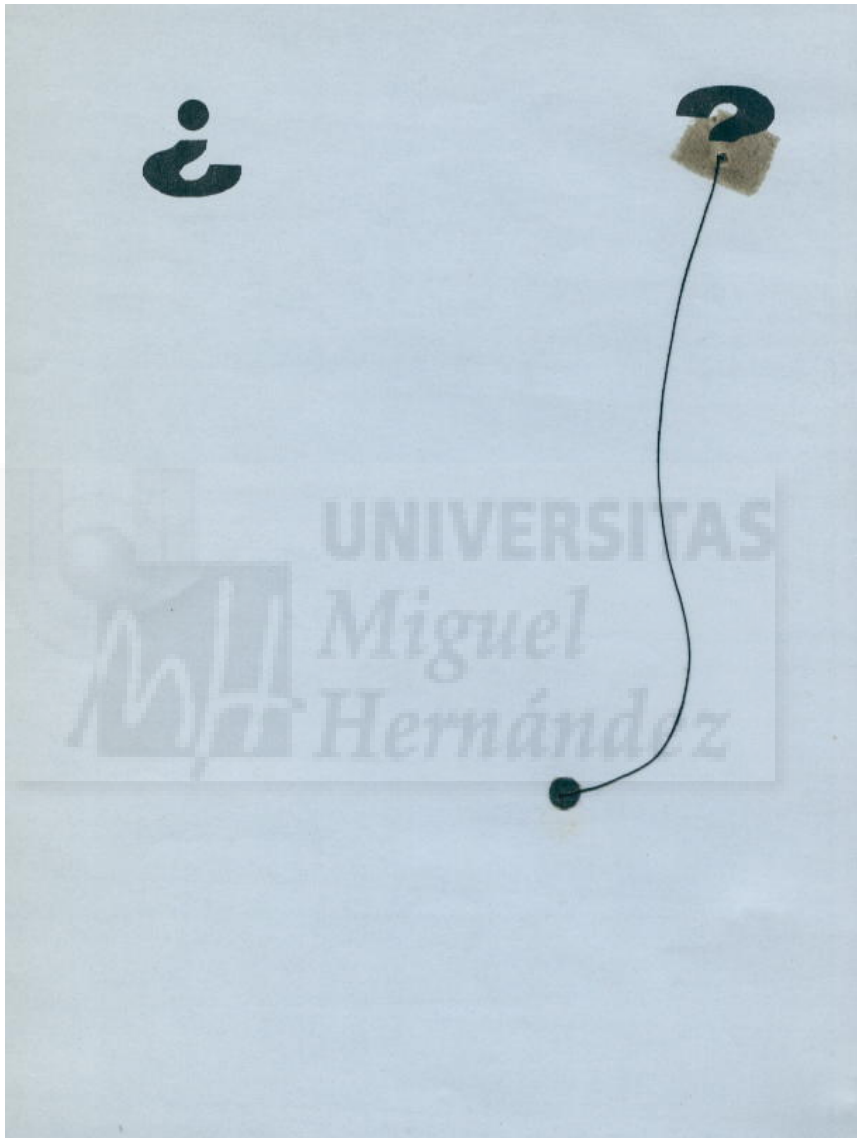
La invitació a l'acció ve determinada, en bona mesura, per l'infinitiu inicial: *escribir*, encara que amb un cert grau d'indeterminació, i també pels dos punts que trobem al final del text, i que marquen el moment per a iniciar la praxis substancial de la proposta. El lector – receptor passa a ser actor de la proposta.

I tornem a valorar, com abans ho fèiem, l'experiència de John Cage a la seua obra 4' 33”, doncs en aquesta obra de caire conceptual, i musical, els principals valedors de la mateixa són els possibles espectadors – assistents, amb els sorolls que en procuren al seu caminar, i en aquest cas que ens ocupa, els principals actors esdevenen els propis lectors que poden posar en acció la invitació rebuda per part del poeta.

Poema cinquè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

La contemplació de l'organització, des del punt de vista formal, d'aquest poema, ens mostra l'evidència d'un poema visual, sustentat sobre la base dels signes d'interrogació.

El poema s'inscriu sobre una quartilla de color blau clar, i al terç superior de la plana hi ha, separats cap als marges dret i esquerre de la quartilla, els signes d'interrogació, com mostra la imatge de referència. Hi ha, però, una mena de joc que s'hi incorpora. Es tracta del punt inferior del signe d'interrogació de tancament, el qual penja d'un fil que fa, aproximadament, 14 cm. de longitud.

Anàlisi lingüística

Dins d'aquest apartat no podem esmentar cap cosa de referent al poema, doncs no hi ha cap text, només els signes d'interrogació ja esmentats.

Anàlisi semàntica

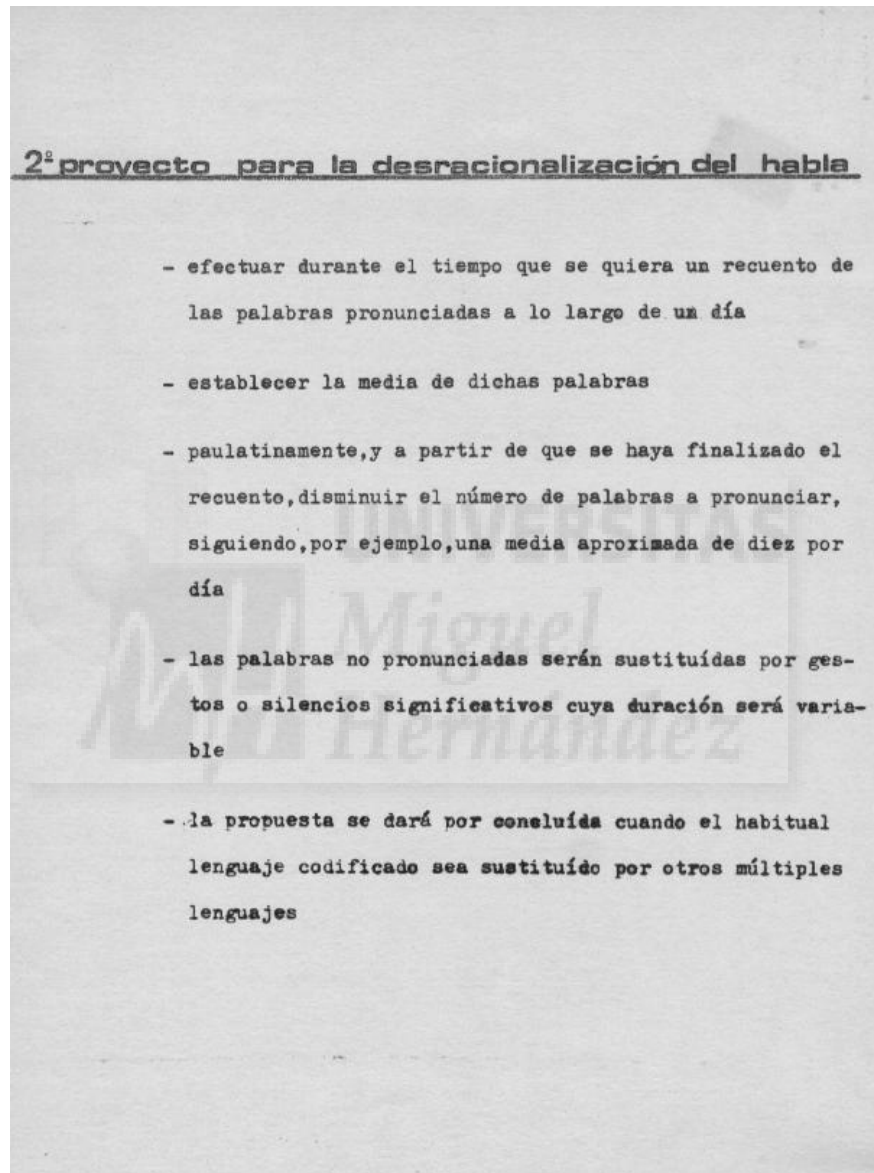
Podríem dir-ne que en aquest poema hi ha la presència de l'humor, o d'allò insòlit, que ens cospa per la sorpresa. Es tracta de l'evidència del despeniment del punt a dessota del signe d'interrogació de cloenda en estar en la seua posició habitual.

Sobresurt, segons el nostre criteri, el valor visual de la proposta per damunt de qualsevol altra consideració. Alhora que juga també, pensem, el valor objectual del punt que es despenja.

Poema sisè

Títol: *2º proyecto para la desracionalización del habla*

Text:



Anàlisi formal

Podem veure com el text que defineix aquest poema ocupa la pràctica totalitat de l'espai de la quartilla, que és de color blanc en aquest cas.

El poema, a la part superior de la plana presenta el títol amb un subratllat diferenciador de la substància informativa del propi poema, i tot seguit s'inscriuen les diferents parts de què consta el text, on cadascuna d'elles resta introduïda per un guionet o assenyalador. Així, el text consta de cinc parts diferenciades, intervingudes, però, pel sentit de la proposta.

Anàlisi lingüística

Si valorem en aquest poema les característiques lingüístiques, com en altres comentaris hem fet, assenyalarem, preferentment, l'ús de les formes verbals. Així, a les tres primeres parts de la proposta ens trobem tres infinitius:

-efectuar

-establecer

-disminuir

amb un cert valor de distància, entre l'autor – poeta i el propi receptor, o d'impersonalització.

Tot seguit, ara, a les parts quarta i cinquena del poema, hi ha la utilització d'expressions verbals de passiva amb valor impersonal:

-...serán sustituídas

-...serà variable

-...se dará por concluída

-...sea sustituido

que incrementen l'eficàcia, potser, universalitzadora d'aquesta proposta. Qualsevol, segons el nostre criteri, que s'hi acoste a aquesta lectura, pot intervenir.

També podem comprovar com a les quarta i cinquena de la proposta la verbalitat va encaminada a la realització concreta de la proposta, i a la invitació exacta de com s'ha de dur a terme l'acció poètica.

Anàlisi semàntica

Dins d'aquest apartat, i mirant-se el suport elegit per l'autor de la proposta, cal dir que el poema sembla un text instructiu, on les recomanacions resten introduïdes, fins i tot, per un guionet.

No obstant i això, també direm que hi ha un precedent d'aquest poema, no en la mateixa construcció, sí, però, en la intencionalitat de la proposta, al poema **quaranta-huitè** del *Texto Poético 1, 2, 3 i 4* on en aquella ocasió estàvem al davant del *1º proyecto para la desracionalización del habla*. Si abans la *desracionalización* passava per la lectura diferenciada d'un text segons el tipus de grafia emprat, ara passa per recomptar les paraules emprades durant un dia, i a mesura que es du a terme el recompte minvar el nombre de paraules a utilitzar. Totes aquelles paraules que decauen, és a dir que es perden, han d'estar substituïdes per gestos, fins que els gestos ocupen tot l'espai que abans ocupaven les paraules.

Amb aquest proposta hi ha la pèrdua de confiança amb les paraules com a eina de comunicació poètica, tot encomanant la mediació a l'univers dels gestos més o menys aleatoris.

En altre ordre de coses, cal dir que en aquest poema resta present, en tot moment, la capacitat d'elecció per part del lector – receptor:

-efectuar durante el tiempo que se quiera...

-establecer la medida de dichas palabras

-...una medida aproximada de diez por día

-...cuya duración será variable

-...por otros múltiple lenguajes.

A l'acció poètica que se segueix de la proposta, qui regeix les regnes és el propi lector – receptor. L'aleatorietat i la capacitat de tria, pensem, són presents.

El valor semàntic d'aquesta proposta, podem pensar, està en funció de la substitució del llenguatge codificat i reconegut pels parlants, per d'altres llenguatges no convencionals. Com a l'absurd, la qual cosa ja hem significat en comentaris supra efectuats, el llenguatge es deteriora i no aprofita per a la comunicació. Cal inventar nous llenguatges, cal fer servir altres formes, no preestablertes, per a la comunicació.

És, potser, ja ho hem dit en altres poemes, una recurrència l'esgotament del llenguatge, i la necessitat de crear nous codis per a la comunicació. Açò, que és vàlid per a la poesia, també, però, ho és per a qualsevol manifestació on hi intervé el factor artístic – creatiu.

Poema setè

Títol: *Fragmentos*

Text:



Anàlisi formal

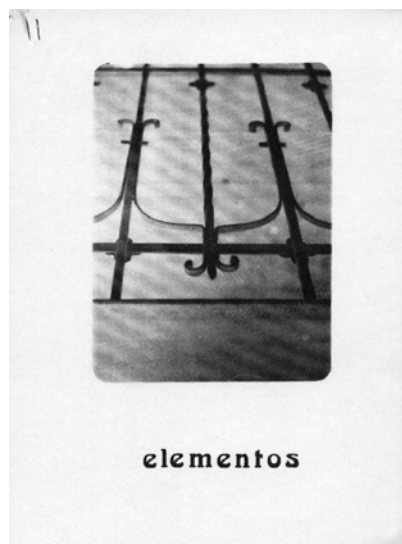
L'anàlisi d'aquest poema ens atorga una clara diferència, quant a la densitat i l'extensió, respecte de la resta de poemes que ja hem valorat fins ara. Així, i de forma preliminar, direm que el poema es presenta sota la imatge d'un embolcall, formalitzat per una doble quartilla de color blau clar, la qual conté deu quartilles de color os amb la disposició plàstica que tot seguit anem a esmentar. La doble quartilla que serveix de coberta a la resta de la proposta, porta inscrita, de forma fragmentària, la paraula *fragmentos*, en disposició diagonal, amb una mena de paral·lisme lingüístic – formal, doncs, evidentment, la paraula *fragmentos* està escrita

fragmentàriament, com bé podem contemplar a la imatge de referència que hi figura en línies anteriors.

Ara, però, comentarem de manera unitària la presentació que ofereixen els fragments de referència, doncs tots ells guarden la mateixa estructura. Així, a la quartilla, a les quartilles, podem contemplar la fotografia d'un fragment d'alguna cosa concreta: un tros de barana, uns esglaons que formen part d'una escala, un tros de mur, etc. I a dessota de la imatge sempre hi ha la presència d'un text, o, més ben dit, d'un fragment de text que podem anar completant tota la seua extensió a mesura que avancem la contemplació de les diferents imatges que se'ns presenten.

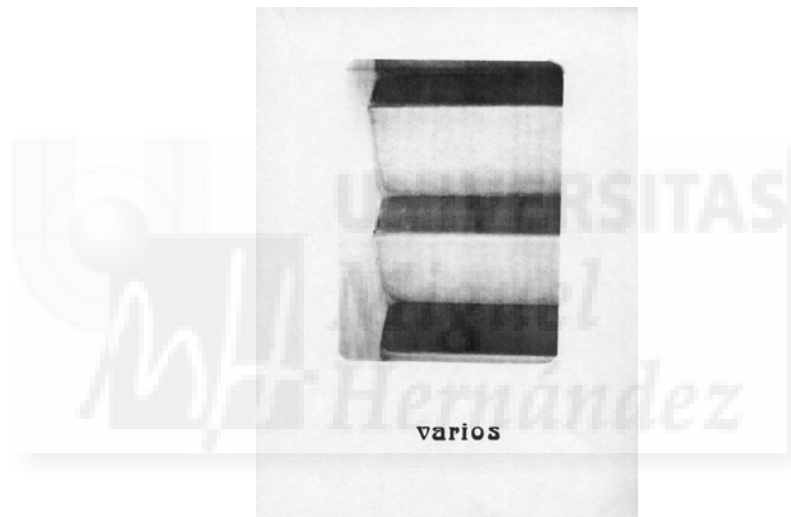
Ens cal, ara, contemplar, a la vegada que comentar, encara que siga lleument, cadascuna de les imatges que conformen aquest àmplia proposta, i que potser, segons el nostre parer, no són més que mostres de retalls de vida comuna, elemental si es vol.

Fragmento primero



- Què veiem? Una fotografia d'un fragment de reixa de balcó a la part superior.
- Què llegim? La paraula *elementos*, i evidentment són elements d'un balcó, no un tot.

Fragmento segundo



- Què veiem? Una fotografia d'uns esglaons d'escala, no tota l'escala; un fragment d'escala.
- Què llegim? La paraula *varios*. I són diversos esglaons, no tota l'escala.

Fragmento tercero



- Què veiem? Una fotografia d'un fragment de mur que mostra els mahons.

- Què llegim? Un text que diu: *que podrían pertenecer*. El verb en condicional insinua el dubte, o bé la possibilitat.

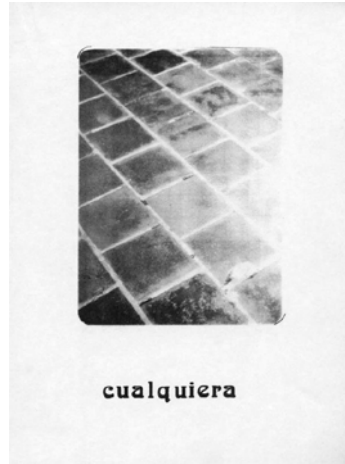
Fragmento cuarto



- Què veiem? Una fotografia d'un mur que mostra les esclatxes de la vellesa, del pas del temps.

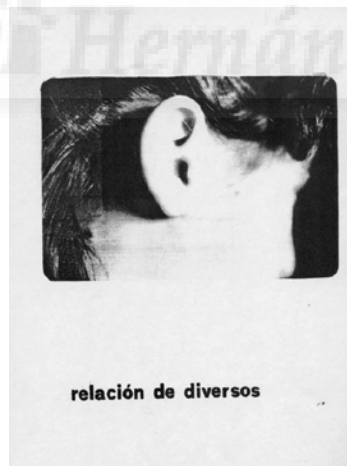
- Què llegim? El sintagma *a un entorno*.

Fragmento quinto



- Què veiem? Una fotografia d'un sòl enrajolat qualsevol.
- Què llegim? La paraula *cualquiera*

Fragmento sexto



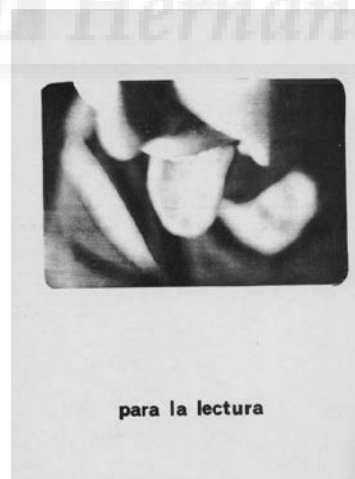
- Què veiem? Una fotografia d'un cap humà, situat lateralment, on l'element principal que se'ns mostra és una orella.
- Què llegim? El sintagma *relación de diversos*.

Fragmento séptimo



- Què veiem? La fotografia que representa una cara humana en primer plànol, on es mostra els ulls, el nas i la boca.
- Què llegim? El text *medios – instrumentos*.

Fragmento octavo



- Què veiem? La fotografia, un tant confusa, on l'element que destaca és una llengua.
- Què llegim? Un text que diu: *para la lectura*

Fragmento noveno



- Què veiem? Una fotografia que mostra una mà; fonamentalment els dits d'una mà.
- Què llegim? Un text que diu: *o no lectura*.

Fragmento décimo



- Què veiem? La fotografia del perfil d'una cara on es mostra, de manera preferent, el nas i l'ull.
- Què llegim? Un text que diu: *de dicho entorno*

I ara, arribats en aquest punt del nostre comentari, una vegada que hem passat revista a tots els elements constituents de la proposta, en parlarem, encara que siga lleument, dels aspectes lingüístics més destacables del poema que ens ocupa.

Anàlisi lingüística

Des del punt de vista lingüístic, allò més significatiu és la fragmentació del text a mesura que repassem les imatges. Hi ha una concordança entre els diferents textos i el seguit d'imatges que se'ns presenten.

Hi ha, des del punt de vista formal, també, però, lingüístic, una mena de tautologia, o veritat universal, que acompanya l'estructura del poema, diríem que hi ha una equivalència real entre allò que se'ns presenta de forma fragmentària i allò que es pot llegir de forma, també, fragmentària.

Anàlisi semàntica

Podem trobar, si ens fixem en el plànol de la significació, que els primer cinc fragments ensems diuen: *elementos / varios / que podrían pertenecer/ a un entorno/ cualquiera*. Així, doncs, n'hi ha tot un seguit significatiu només alterat per l'esmentada fragmentació. També trobem una justa correspondència entre allò escrit i allò reflectit a les imatges, què són en tot cas fragmentàries i part, per tant, d'un tot major, a menera, per exemple, de sinèdoque visual.

Els restants fragments inscriuen, tots plegats, el següent text: *relación de diversos / medios – instrumentos / para la lectura / o no lectura/ de dicho entorno*. Com podem comprovar en aquest cas, també, hi

ha un seguit significatiu amb el conjunt de textos inserits a les propostes visuals diverses.

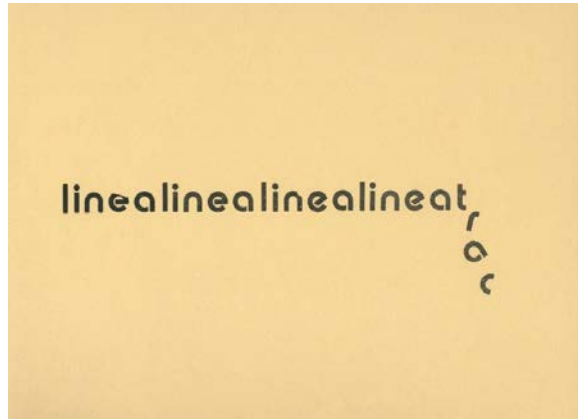
I a la fi, podríem donar suport a la unió d'ambdós grups de propostes textuais per a dir: *Elementos varios que podrían pertenecer a un entorno cualquiera. Relación de diversos medios – instrumentos para la lectura o no lectura de dicho entorno.* Amb aquesta possibilitat comuniquem els dos vectors de la proposta per a donar un àmbit de significació unitària.

Com veiem, doncs, s'insereixen fragments d'allò més quotidià: reixa, esglaons, mahons, escletxes, i solat, amb els mitjans orgànics que fem per a obtenir informació de la realitat exterior: vista, olfacte, tacte, oïda i gust. El poeta posa en contacte allò físic amb allò sensorial per a capir l'entorn que ens envolta. A més, la realitat que mostra la poètica té abast universal: *un entorno cualquiera*, i es du a terme l'aprehensió del món exterior mitjançant qualsevol procediment a l'abast: *lectura o no lectura...*, deixant sempre en llibertat de tria el receptor.

Poema huitè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

Si fem l'anàlisi d'allò formal que presenta aquest poema, ens adonem, en primer terme, de la disposició horitzontal de la proposta i del color ocre de la quartilla que conté el poema.

Després, i en un tot seguit, centrada al bell mig de la pàgina, hi ha el text que diu:

-linealinealineat

r

a

c

com bé podem comprovar a la imatge de referència. Veiem, però, l'esllavissada de lletres que imita, a la fi del text, l'esqueixament de la línia.

Anàlisi lingüística

Com a primer motiu del comentari, en aquest apartat de la nostra anàlisi, val a dir que allò que destaca per damunt de qualsevol altra consideració, és el tot continu de la proposta textual, sense solució de continuïtat entre les paraules que el componen. També resta força evident la presència de l'aliteració retòrica, o imitació del sons de la natura, en aquest cas el so que produeix la línia en el seu trencament, a la fi del text del poema. Les lletres s'emancipen de la línia en la seua caiguda.

El poema, en el seu text, només presenta un caràcter enunciatiu, doncs no fa sinó reproduir allò que inscriu: *la línea*.

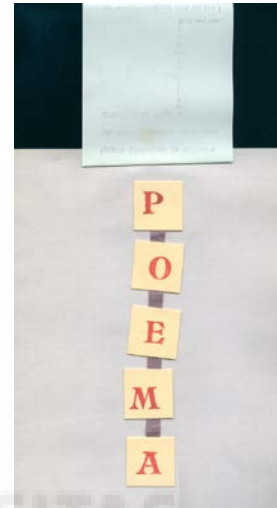
Anàlisi semàntica

Des del punt de vista de la significació, aquest poema acompanya en el sentit a molts d'altres ja comentats amb anterioritat. Així, el trencament de l'idioma, de la llengua o de la parla dels hòmens, resta present com a motiu central de la proposta. També el joc d'allò imprevist que hi pren part en la metàfora significativa poètica, surt per la línia del text de referència. I l'articulació del so "t r a c" que participa del valor d'allò fonètic que hi ha a certes accions poètiques.

Poema novè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

L'anàlisi d'aquest poema – proposta ens mostra la presència de diversos elements que concorren a l'hora de formalitzar-lo. Així, la primera cosa que veiem és una quartilla de color blanc, que porta enganxada per la part superior, amb una grapa, una octavilla que fa 10'5 cm. d'alçada per 8'5 cm. d'amplària. A l'octavilla esmentada hi ha inscrit el text instructiu per a realitzar, de forma convenient, la proposta. A dessota de la quartilla, en sentit vertical, com ho mostra la primera imatge de referència, hi ha el dibuix d'una mà en posició vertical que assenyala amb el dit índex cap a dalt, on hi ha el text instructiu referit.

Si seguim les indicacions del text, o siga les instruccions que ens recomana de fer, i alcem l'octavilla de color verd clar, després d'haver col·locat la quartilla en posició vertical, com indica el text de referència, veiem com cau desplegat, encara que d'alguna manera enfilats per la part

de darrere, els cinc cartonets quadrats de 2'2 cm. de costat que mostren, tots plegats, la paraula *P O E M A*. Aquestes lletres, de format gran, fan 1'3 cm. d'alçada per 0'9 cm. d'amplària, i estan escrites amb tinta de color vermell.

Anàlisi lingüística

L'observació d'aquest poema ens mostra la suma de diversos elements, concurrents, a l'hora de la construcció del mateix. Així, el primer element que tenim al davant és la nota grapada damunt la quartilla que diu, a manera de recomanació informativa, com hem de dur a terme l'acció, tot utilitzant estratègies elementals com ara el parèntesi. També, la fórmula lingüística: *se ruega* resta present a la proposta, com si es tractés de la lectura d'un prospecte farmacèutic, per exemple, i força allunyat de les raons poètiques per tant.

Un element força cridaner, pensem, és el fet de col·locar en sentit vertical el mot: *verticalmente*, amb la qual cosa se produeix una relació de causa efecte.

També els elements verbals, els de la conjugació, en forma d'infinitiu o en forma passiva:

-efectuar

-se ruega colocar

ajuden la comprensió d'aquest text com a una proposta poètica que gaudeix d'estratègies, pensem, pròximes a la visualitat i a les formes operatives dels textos instructius.

Anàlisi semàntica

Pensem, a l'hora d'abordar l'estudi d'aquest poema, que hi ha la imbricació de diversos elements constituents de la proposta. Per una banda la recomanació inicial –textual- de tractar el text d'una forma determinada, posant-lo en posició vertical; en segon lloc, en fer cas de la recomanació d'alçar l'octavilla primera, l'aparició del rètol **P O E M A**, en sentit vertical, també, i a manera de desplegable, com si es tractés d'un objecte. La verticalitat, ací, segons el nostre criteri, resta en contacte amb l'objectiva realitat dels poemes escrits en aquest sentit, el vertical; a cadascuna de les lletres, potser, equivaldria un vers.

Hi ha, també, la presència d'un signe icònic que referencia la crida d'atenció al voltant d'un assumpte qualsevol, és a dir, el dibuix d'una mà amb el dit índex assenyalant cap amunt, cap al poema, per a que ens adonem de la qüestió que ens planteja. Açò, pensem, seria propi de la comunicació publicitària, més que no de la poètica, encara que coneixem de l'abast poètic visual dintre de l'àmbit publicitari, dons s'utilitzen recursos visuals semblants i, també, recursos lingüístics de síntesi ben pareguts.

Poema desè

Títol: *Propuesta para una música gestual*

Text:



Anàlisi formal

L'aproximació a aquest text, a aquest poema, ens mostra un element captat de la vida quotidiana per a ésser transformat en un objecte capaç d'expressar sensacions més enllà de la seua condició d'utilitat habitual. Així, veiem que es tracta d'un tovalló de paper, d'aquells que acostumem a trobar en un bar qualsevol, que amb tinta blava incorpora una sanefa al voltant de cadascuna de les parts del quadrat en què es transforma el tovalló en desplegar-lo.

Al interior de la sanefa, i a la part inferior d'un costat del quadrat, hi ha un text:

-Propuesta para una

música gestual

escrit en dues línies. Pensem, no obstant, que aquest text pot esdevenir-se com un possible títol per a la proposta.

Anàlisi lingüística

Si ens fixem, ara, en les característiques lingüístiques del poema, ens adonarem com allò ben principal, potser siga el fet d'anomenar el poema com a proposta que implica, per a que puga acomplir el seu efecte, el gest. El gest com a part substancial de la proposta.

I també podem comprovar com el text, la part textual del poema, sembla restar ben pròxim a allò que seria el títol d'una proposta, sense quasi cap altra aportació.

Anàlisi semàntica

Podríem dir que aquest és un poema – proposta dins de l'àmbit objectual sonor. Així, es tracta de la invitació per a desenvolupar una acció poètica.

Hi ha, també, com ja hem dit, la utilització de materials poc usuals, com per exemple paper de tovalló, que evidencia la recurrència d'aquest poesia en la recerca de la novetat per a copsar el lector. I en aquest cas concret, nosaltres, els receptors de la proposta, podem assajar de fer una acció, tot partint de la manipulació del tovalló, què es transforma en eina musical.

I el resultat, o la invitació, és per a realitzar una música gestual. És a dir, que el gest de doblar, tancar, prémer el tovalló, etc., són gestos còmplices encaminats a l'obtenció del soroll – música.

Trobem, potser, certa relació en aquest poema – proposta, amb la realitat posterior que duu Bartolomé Ferrando a la manipulació d'objectes, i també de papers, per a la realització dels seus treballs de Poesia – Acció, o accions performatives, com podem comprovar, a manera d'exemple tan sols, a la performance que realitzà el 1990 a la Galeria Labirynt a Lublin, Polònia, i que mostrem, tot seguit, una imatge il·lustrativa d'allò esmentat, apareguda al catàleg de l'exposició que B. Ferrando realitzà al Centre Cultural d'Alcoi el 1990, i editat pel mateix entre Cultural d'Alcoi :



B.Ferrando.Galeria Labirynt. Polònia

o també en aquesta altra imatge, que il·lustra el seu treball manipulatiu del paper per a obtenir resultats sonors, entre d'altres prospectives i anàlisis, obtinguda de la performance realitzada al III Festival de Performance i Poesia Acció al Centre del Carme de València (1992), i apareguda a la Revista Marina d'Art nº 7, Editada a València el 1992:



B. Ferrando. III Festival de Performance i

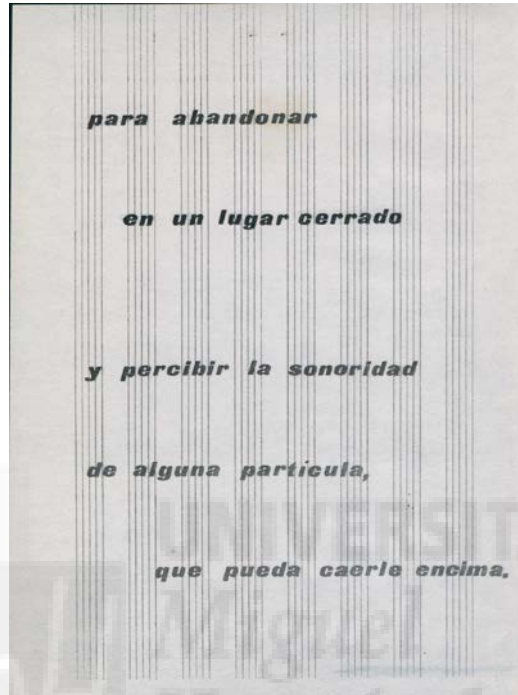
Poesia Acció. València 1992.



Poema onzè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

L'anàlisi formal d'aquest poema ens atorga la possibilitat de comprovar, una altra vegada més, la vinculació de bona part del *Texto Poético* a les propostes de caire musical o, fins i tot, sonor – objectual. En aquest cas el poema inscriu un text sobre el paper pautat, que a la seua vegada resta sense cap nota a manera de component musical. El text està escrit en cinc línies, separades per un interliniat força generós i que fa que el text ocupe la pràctica totalitat de la quartilla, orientada en sentit vertical, al contrari de les línies pautades del pentagrama.

Anàlisi lingüística

Si ens fixem, ara, en allò lingüístic del poema, veurem, novament, l'ús que el poeta en fa de les formes verbals d'infinitiu, per tal d'universalitzar la seua proposta, és a dir, no limitar-la a l'ús específic de cap lector, ans al contrari fer possible la seua aplicació amb caràcter general:

-abandonar

-percibir

-caer(le)

Així, veiem, una certa manipulació de la distància, d'aquella que exerceix l'autor respecte de la seua obra, per tal d'incorporar a la proposta, el lector – receptor.

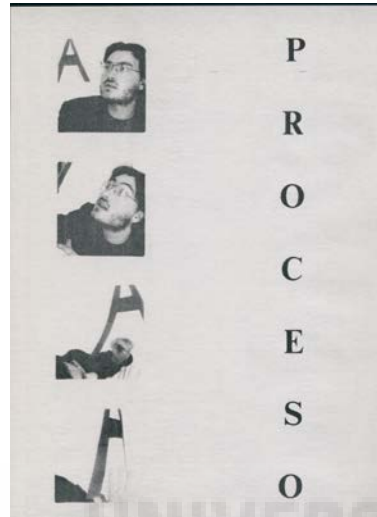
Anàlisi semàntica

Si a la Música del Silenci de John Cage, ja esmentada en aquesta nostra anàlisi del *Texto Poético*, resta d'empeus l'aleatorietat al mateix si de la proposta, és a dir, el resultat sonor de la seua peça **3' 44''** depèn del nombre d'espectadors que hi hagen a la sala efectuant els sorolls lògics d'estar-se allà, en aquest cas, com a possible parentiu trobem que el paper pautat resta sol a la sala tot esperant que qualsevol partícula s'hi deposite al damunt, tot efectuant un so musical pel contacte dut a terme. Hi ha un cert valor arbitrari i de possibilisme a la proposta.

Poema dotzè

Títol: *Proceso* (Encara que potser no ho siga)

Text:



Anàlisi formal

L'anàlisi, quant a la forma, en aquest poema, evidencia un cert grau de paral·lelisme entre la imatge i l'escriptura. És a dir, hi ha al marge esquerre de la proposta, inserida en una quartilla, un seguit de quatre imatges en situació de procés, o de moviment continu, que determinen, també, en bona part, l'existència del rètol inscrit al marge dret de l'espai de la quartilla, i que diu, en sentit vertical i situant una lletra dessota de l'altra, la paraula:

-P R O C E S O .

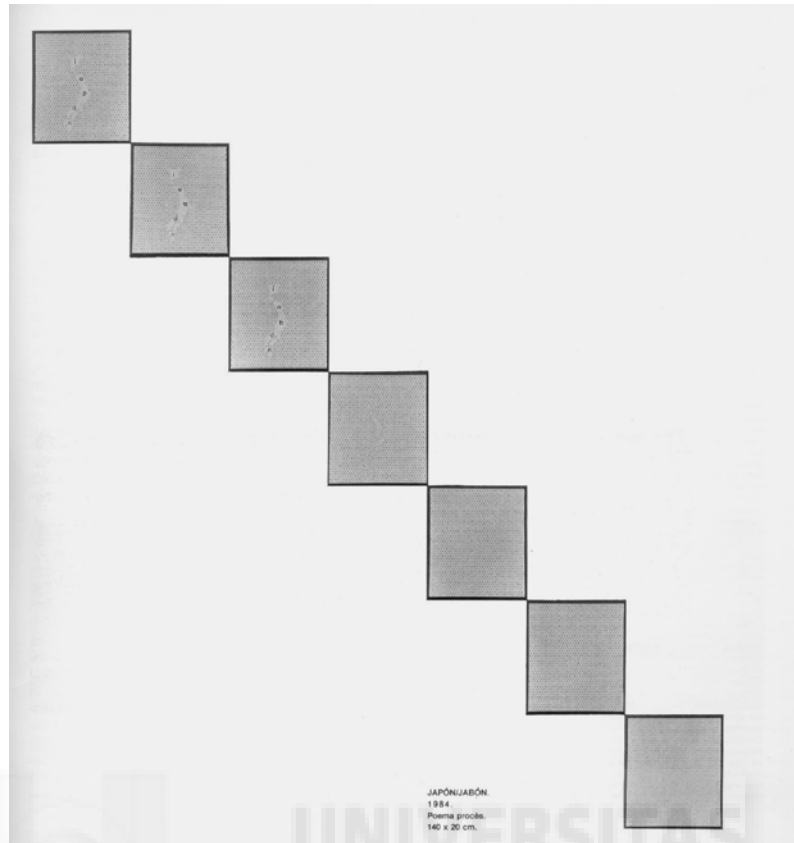
També hem de dir que la persona que hi surt a la imatge sembla ser el poeta David Pérez, que junt amb Bartolomé Ferrando formalitzen la creació d'aquest llibre, o recull, del *Texto Poético nº 5*.

Anàlisi lingüística

En aquest apartat de la nostra anàlisi del poema de referència hem de dir que una sola paraula il·lustra el poema, junt a les imatges, clar està, que resten vinculades a la mateixa. Una sola paraula que ens indica, a manera de tautologia, inclús paral·lelisme retòric, la sintonia que hi ha entre la imatge i el text. Així, el procés que mostra la imatge, el seguit d'imatges, resta vinculat a la paraula que indica la realitat conceptual de procés, en col·locar-se una lletra a dreta de l'altra.

Anàlisi semàntica

Podríem estar al davant d'un poema amb cert grau d'analogia entre el rètol, la il·lustració i el sentit que se'ns trasllueix. I en certa mesura és una actuació poètica recurrent, doncs hi ha moltes ocasions en què el poeta utilitza aquest recurs per a il·lustrar la seua idea, fent valer més d'una imatge, o més d'una evolució escrita, per tal de manifestar un cert grau de moviment a la proposta. Així podríem considerar a la imatge que segueix: *Japón/Jabón*, poema procés de Bartolomé Ferrando del 1984, i publicat al Catàleg de la seua exposició del Centre Cultural d'Alcoi el 1990, un exemple d'allò esmentat:



B. Ferrando, Japón/Jabón

Poema procés, 1984

on el poeta, tot partint de la paraula i imatge del Japó, passant per la paraula Jabón, arriba al no-res, per l'acció del sabó en rentar la pròpia imatge de la proposta.

Poema tretzè

Títol: No hi ha, clarament, un títol. No obstant podríem valorar el text del poema com una mena de títol: *Instrumento antipoético*

Text:



Anàlisi formal

Si realitzem l'estudi i aproximació d'aquest poema ens adonem, davant de tot, de la presència d'un objecte, com ara una ullera de cartolina, i als extrems de la qual hi ha enganxada una goma. L'efecte, però, és el d'un antifaç com els usats per a no deixar passar la llum, doncs per a que fos, ben bé, una ullera, caldria que ambdues parts de l'antifaç estigueren foradades, per deixar passar la llum o bé permetre la visió.

Quant a la distribució dels elements a la superfície de la quartilla cal dir, que l'antifaç ocupa els dos terços superiors de l'espai, restant unit al paper mitjançant l'ús d'un "clip", i que el text ocupa, en dues línies, el terç inferior de l'espai de la plana. Les lletres del text estan en minúscula i fan 1 cm. d'alçada per 0'6 cm. d'amplària.

Anàlisi lingüística

Si sotmetem aquest sintagma: *instrumento antipoético* a una lleu anàlisi lingüística ens adonem del valor enunciatiu de la proposta més que cap altra cosa, i que té un caràcter adjectiu per a definir l'objecte al qual es refereix. I ens cal dir el valor de negació del prefix *anti* que s'oposa, precisament, a l'adjectiu *poético*: *antipoético*, amb la qual cosa determina l'abast de la proposta en el seu general conjunt.

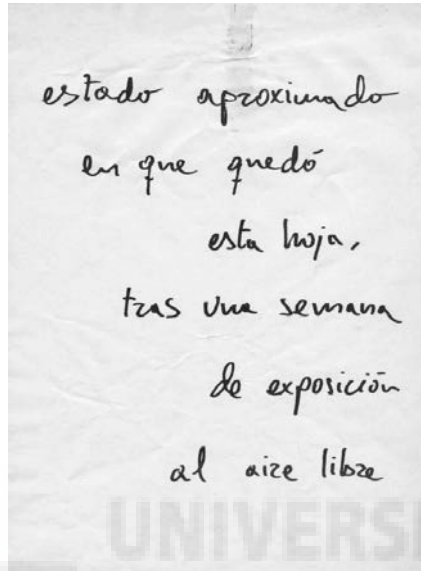
Anàlisi semàntica

En aquest poema sembla, potser, que hi ha una raó profunda que advoca per determinar allò contrari al nou sentit poètic. Així, segurament, qui porta instal·lat l'antifaç no pot veure el veritable abast de la novetat poètica. I pel contrari, qui el porta inserit davant dels ulls, potser nega allò poètic. Cal, potser pensa el poeta, restar alliberats de barreres que ens dificulten la mirada cap el món i cap a les coses, doncs aquest instrument és ben contrari a la sensibilitat perquè manifesta la duresa de l'obscur front a la comprensió de la llum i de la intel·ligència.

Poema catorzè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

Una possible interpretació, des del punt de vista formal, d'aquest poema, ens aproxima a l'actuació de la intempèrie sobre la pàgina que serà motiu d'una futura proposta. L'acció, en llibertat, del temps, clima, possibles meteors, etc., significa, també, un encuny poètic.

I podem veure com l'acció de l'aire lliure ha influït sobre la superfície de la plana canviant-li, una mica, el color, i també colorant en rosa la zona que estava penjada en l'exposició a l'exterior. De la mateixa manera que hi ha certes arrugues que són producte de l'esmentada situació.

Podem llegir un text en sis línies que ocupa la pràctica totalitat de l'espai de la plana; l'escriptura resta escrita a mà sense respectar la majúscula inicial.

Anàlisi lingüística

Podríem dir que estem davant d'un text explicatiu, mitjançant el qual l'autor – poeta ens comenta una situació treta de la realitat: una quartilla sotmesa a l'acció, o a la mà, de la intempèrie. I el caràcter enunciatiu deixa poc espai a la imaginació, doncs no cal pensar en una altra cosa que no siga allò literal que se'ns refereix. Per una altra banda podríem dir que el text té dues parts, separades per una coma:

-estado aproximado / en que quedó / esta hoja,

-tras una semana / de exposición / al aire libre

A la primera part veiem el caràcter enunciatiu de la proposta poètica, a la segona hi ha, per damunt, el valor explicatiu de la mateixa.

Anàlisi semàntica

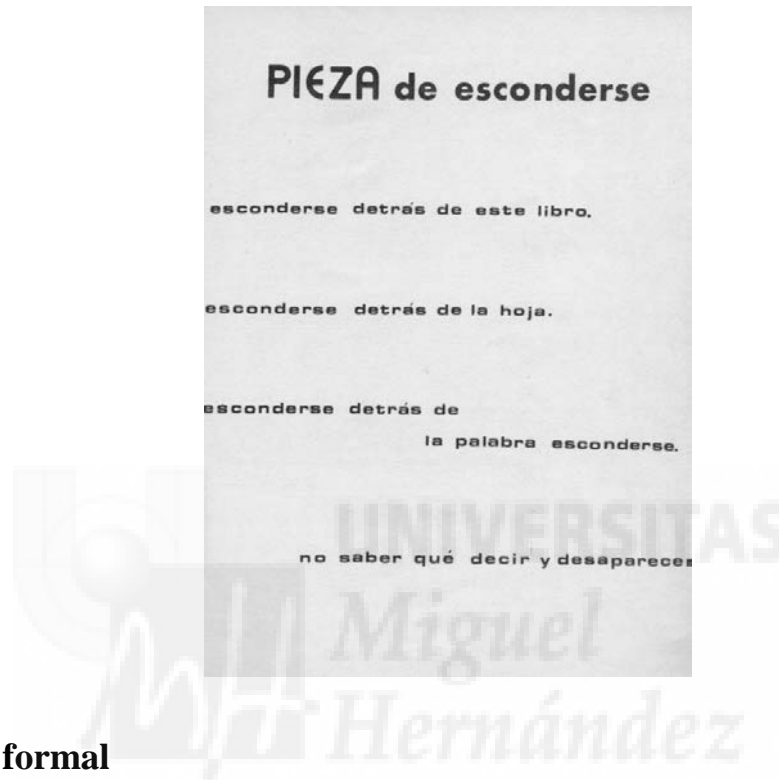
Com ja hem dit en línies supra d'aquesta anàlisi, aquest poema ha sofert un procés de deterior en l'experimentació de la seua estada a l'aire lliure. I podem comprovar com la intempèrie també escriu, a la seua manera, sobre un paper en blanc.

Podem pensar, segons el nostre criteri, al voltant del valor de qualsevol eina que utilitzem, quant a la manera de produir-se l'escriptura. Hi ha, però, potser, moltes maneres d'informar del pas del temps, o de l'assoliment de la vellesa, aquest que hem vist podria estar una d'elles.

Poema quinzè

Títol: *Pieza de esconderse*

Text:



Anàlisi formal

La contemplació d'aquest poema ens mostra la plana d'una quartilla que porta inserida la proposta poètica al voltant de tot l'espai. L'interliniat és força generós, com si volgués obrir un espai de temps després de cadascuna de les propostes autònomes, per a que el lector – receptor se'n pugua fer ressò i actuar en conseqüència. I també ens cal dir que el marge dret del text no es respecta restant escrit pràcticament a sang les tres primeres línies.

En aquest cas, en aquest poema, hi ha el títol que diu: *Pieza de esconderse*, on podem veure la primera paraula **PIEZA** fortament destacada. La denominació de *pieza* té certes connotacions pròximes a la música.

Anàlisi lingüística

Hi ha en aquest text, segons el nostre parer, una característica verbal dominant, i que d'alguna manera il·lustra el contingut de la proposta. Es tracta de l'ús que se'n fa, pensem, de la forma aparent de passiva reflexa, repetida per tres vegades consecutives:

-escondarse

i que incentiva l'acció d'amagar-se per part del lector – receptor de la proposta poètica.

Podríem endevinar, també, la presència d'una gradació d'ordre lògic, és a dir, de major a menor magnitud en la grandària de l'objecte que triem per a amagar- nos - en:

-libro

-hoja

-palabra (escondarse

així com també l'ús de la forma verbal d'infinitiu:

-saber

-desaparecer

que facilita la possibilitat de relativitzar la proposta, tot prenent certa distància, o bé universalitzant l'abast de la mateixa no fixant ningú com a eix fonamental de la proposta d'acció.

Anàlisi semàntica

Una primera qüestió que ens ocupa dins d'aquest apartat de la nostra anàlisi, és la referida a la consideració de llibre que en fa el poeta al voltant de la forma contenidora de totes les propostes poètiques d'aquest *Texto Poético n° 5*. Diu el poeta a la primera línia del seu text: *escondese detrás de este libro*, tot i que la forma aparent de l'exemplar és el d'una capsula poètica, com ja hem referit al principi del nostre estudi.

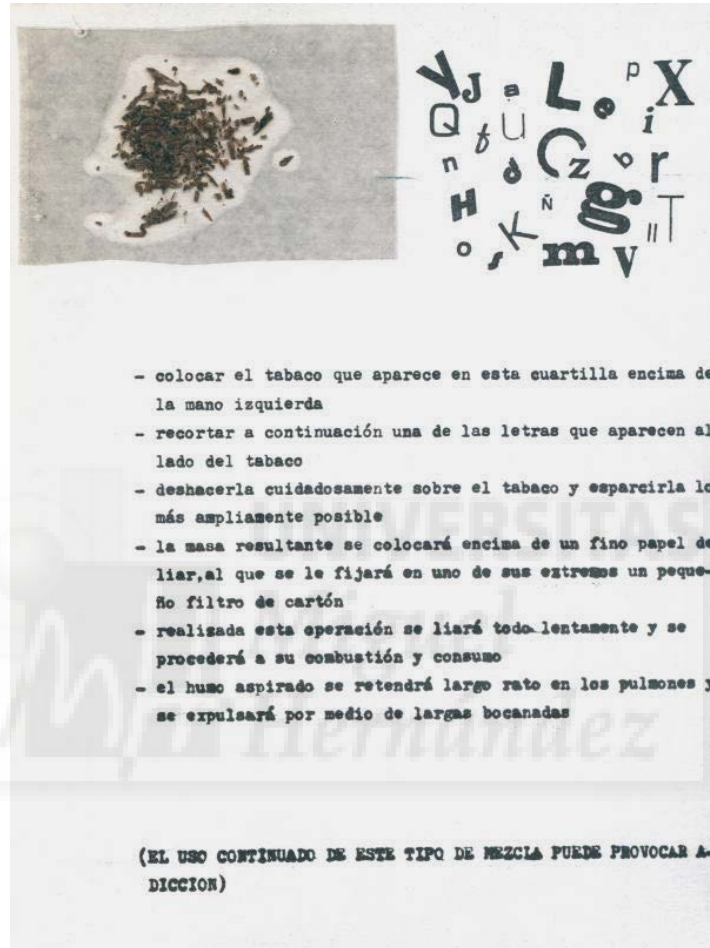
Podríem interpretar, potser, aquest poema – proposta com una acció que el poeta ens trasllada per si de cas arriba el moment de no saber què dir, com actuar davant l'estímul d'una proposta poètica nova, encara que allò millor de fer sempre estarà desaparèixer, és a dir, el silenci total.



Poema setzè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

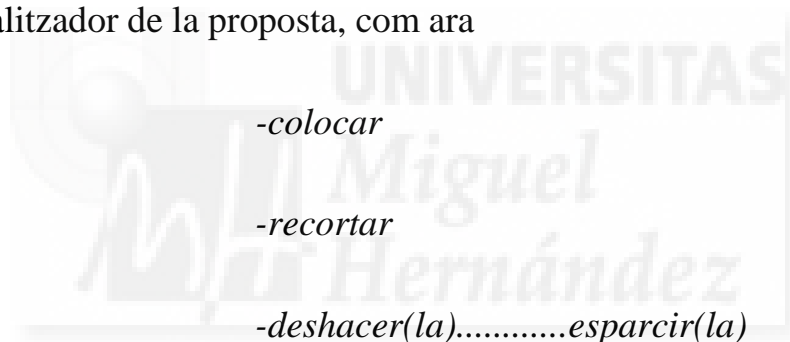
Després de duta a terme la anàlisi formal d'aquest poema – proposta, obtenim els següents resultats, certament evidents. En primer terme, a la part superior dreta de la quartilla, hi ha un pessic de picadura de tabac sota d'un plàstic transparent adhesiu. Es segon lloc, a la part esquerra de la quartilla, hi ha un conjunt de lletres, que fan gruix, dimensió i tipus diferents. Després ens trobem amb un text que té sis parts diferenciades i que formulen la proposta general totes plegades. A l'inici de cadascuna de

les propostes hi ha un guió indicatiu i introductori, com si es tractés d'un text instructiu. A la fi ens trobem, amb una mica de distància respecte dels textos anteriors, un text, escrit en dues línies, i entre parèntesi, on el poeta conclou la proposta general.

Anàlisi lingüística

L'observació d'aquest text, des del punt de vista lingüístic, ens mostra un text pertanyent a un poema – proposta, i marcat en bona mesura pels aspectes verbals d'acció.

Així, la proposta, amb sis passos possibles a seguir, marca les següents estratègies verbals: ús dels infinitius amb un cert valor universalitzador de la proposta, com ara



i un ús de la forma verbal de futur amb un cert grau d'obligatorietat:

-se colocaráse fijará

-se liará.....se procederá

-se retendrá.....se expresará

I ara, a manera de cloenda de la proposta, hi ha una construcció verbal on hi intervé un clar joc de paraules:

...puede provocar A-DICCIÓN

mitjançant el qual l'autor del poema juga amb la possibilitat de referir-se o bé al tabac: *ADICCIÓN*, o bé a les lletres immerses a l'endins de la cigarreta: *A-DICCIÓN*.

Anàlisi semàntica

En aquest apartat de la nostra anàlisi podem significar que ens trobem davant un poema – proposta amb un l'alt sentit de l'humor, bastit, fonamentalment, en la dualitat: *ADICCIÓN* / *DICCIÓN*. Si consumim tabac ens farem addictes, si consumim lletres de l'alfabet ens farem proclius a la dicció.

També, la pròpia estratègia de plantejament, amb un llarg recorregut per a executar l'acció de la proposta, resta encaminada, potser, cap al plantejament de la ironia. Una matèria tan vella, com és la d'embolicar una cigarreta, resta suspesa en la novetat d'incorporar coneixement del llenguatge.

Podríem referir, altrament en aquesta proposta, el seu caire expositivo – narratiu des del punt de vista de l'enunciat textual, doncs hi ha un llarg camí recorregut des de l'inici fins a la fi de les indicacions per a dur a terme per part del lector – receptor de la proposta. Sembla també irònic el fet que hi haja tanta explicació, tant solemnia aclariment per a concloure amb el joc que ens proposa.

Poema dissetè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

Com podem veure a la imatge de referència, aquest poema té dues parts clarament diferenciades. Per una banda tenim un text que ens informa al voltant de la proposta, per una altra part tenim la imatge d'un rectangle, a manera de quadre, que n'ocupa bona part de l'espai inferior de la quartilla.

La proposta resta inscrita sobre una quartilla de color verd clar, i les lletres del text són majúscules i de caràcters d'antiga màquina d'escriure, tota vegada que el text està escrit en cinc línies d'extensió diversa.

Anàlisi lingüística

Assistim, novament, dins de l'apartat de l'anàlisi lingüística, a l'evidència de l'ús de la forma verbal d'infinitiu, pensem, que per a atorgar-li un caràcter universalitzador a la proposta poètica d'acció:

-colocar

-extender

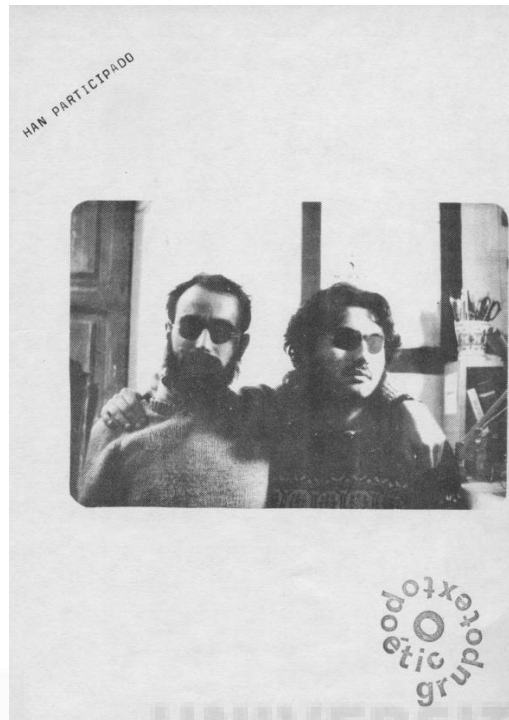
-cubrir

amb la qual cosa qualsevol que s'hi apropa a la lectura pot esdevenir-se un potencial actor de l'acció. Hi ha com una mena de distància entre l'autor i el receptor. En aquesta proposta, també, podem contemplar la possibilitat de restar al davant d'un text amb cert caire instructiu, doncs l'estratègia de col·locar infinitius al començament de cadascuna de les parts que integren la proposta d'acció, és pròpia d'aquests textos esmentats, els instructius.

Anàlisi semàntica

Com ha estat el cas del recull supra comentat, el dels números un al quatre del *Texto Poético*, aquesta capsa poètica finalitza, també, amb una proposta que sembla ser una negació, o una distància, d'allò poètic. Si en el cas de l'anterior llibre hi havia la possibilitat de llançar el llibre ben lluny i escoltar després el so que en fa el vol, una manera de foragitar la poesia, ara la proposta demana la possibilitat d'emplenar el quadre amb una paraula que s'estimem, després cobrir-la de fang, com ho farem al llarg de tota la quartilla per provocar la seua ocultació. Si més no, una altra manera de negar el valor de la paraula poètica, o simplement la negació de les paraules com a vehicle de comunicació.

Imatge de cloenda



I ara, a manera de cloenda del comentari d'aquest recull – llibre – capsa, direm que resta un element d'anàlisi i que clou el treball. Es tracta d'una quartilla on s'acull la fotografia dels dos poetes que han participat en l'aventura d'aquests textos poètics analitzats. Hi ha un petit rètol que diu, inscrit a la quartilla en sentit oblic, i a la part superior dreta: *Han participado*, i a dreta, en sentit horitzontal hi ha la imatge. A la part inferior de l'espai de la quartilla hi ha l'encuny inscrit amb un tampó que diu, en forma d'espiral: *grupotextopoético*.

Com veiem a la imatge de referència, els dos poetes porten, a sobre, les ulleres, antifaç, aparegudes al poema tretzè d'aquest recull, element que era considerat com a un objecte antipoètic. Així, els dos poetes, es consideren elements antipoètics, o almenys no poètics, segons la manera tradicional d'entendre allò poètic. Els dos poetes, a la fi, estan, a la imatge, agafats pels muscles en senyal de bona harmonia i d'amistat.

Serem nosaltres, amb la nostra aproximació, els qui haurem de valorar l'abast comunicatiu i poètic dels dos poetes de referència: Bartolomé Ferrando i David Pérez.



4.2.3 Texto Poético número 6

Com a pòrtic del nostre comentari sobre el *Texto Poético n° 6*, farem referència a les qüestions de tipus general que s'hi manifesten. Així, el format sota el qual es presenta aquest recull es diferencia respecte dels números precedents, doncs ara, el continent poètic, és una carpeta de color tabac, de mesures semblants a les d'un quartilla, i que inclou al seu si vint poemes, o poemes – proposta de variada consideració i abast. A la portada podem contemplar un títol que diu:

TEX

TOP

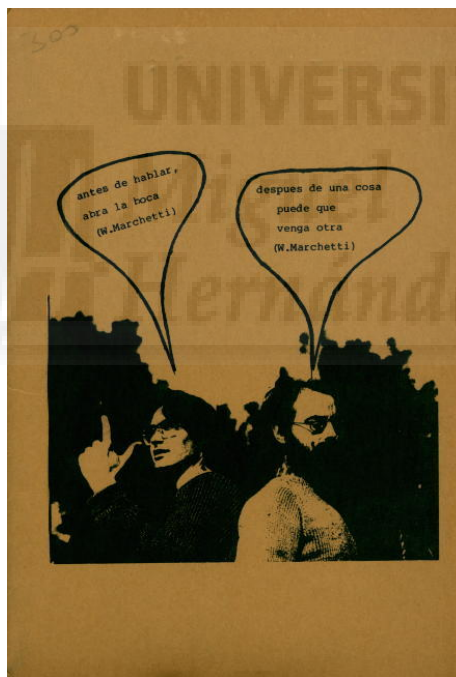
OET

ICO6

anunciant el recull poètic, i no hi ha cap altra marca o senyal identificativa que pugui singularitzar aquesta obra.



A la contraportada hi ha una fotografia d'ambdós poetes que hi prenen part en aquest recull, i que tornen a ser: Bartolomé Ferrando i David Pérez. Els dos poetes tenen, al seu damunt, una espècie de núvol de text, a la manera que ho inscriuen els còmics, amb els textos següents: Damunt de David Pérez hi ha: “*Antes de hablar, habra la boca*” (W. Marchetti); damunt de Bartolomé Ferrando hi ha: “*Después de una cosa puede que venga otra*” (W. Marchetti). Hem de dir, ho jutgem necessari, que W. Marchetti és un membre del grup ZAJ, d'alguna manera, pensem, hereu a Espanya de l'esperit Fluxus, i que intervé de forma decisiva a les accions que el grup promou al voltant de l'art d'acció i de l'art d'avantguarda. La imatge ens ofereix els autors esquena contra esquena, a manera de duel.



Ara, a la part interior de la portada, veiem, per una part fixat a la coberta, el marc d'un quadre, color blau sobre fons negre, que resta buit, on a un dels costats podem llegir: *textura no tàtil*, i on podem comprovar com ja s'inicia el joc poètic i la lectura en una doble direcció: si el quadre resta buit, naturalment no serà tàtil, tota vegada que, efectivament, el text inexistent tampoc pot ser tàtil.



I ara, a la part interior de la contraportada, al marge dret, trobem el següent text: *“Esta carpeta ha podido, podría, pudo, podía, puede, hubiera podido, hubo podido ser elaborada por el grupo Texto Poético”*, formes verbals el verb poder que manifesten un cert grau de dubte en passat, tot manifestant-se aquesta circumstància a la fi de la lectura del recull que ofereix la carpeta esmentada. És a dir, que els propis poetes manifesten un possible dubte al voltant de l'autoria poètica.

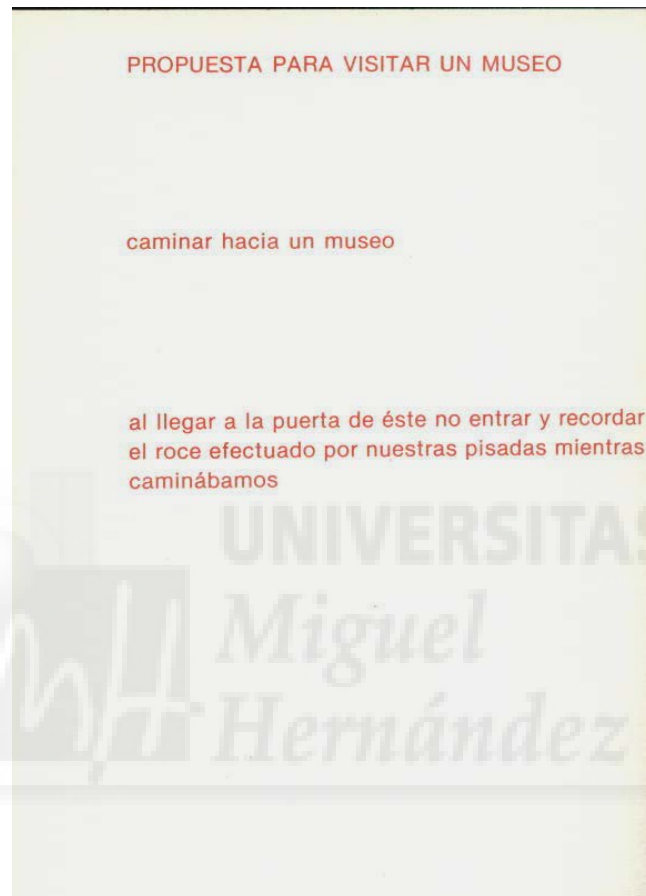


En cal dir, a la fi, que aquest recull porta la data de 1981, i que las pàgines, o quartilles, no estan numerades.

Poema primer

Títol: *Propuesta para visitar un museo*

Text:



Anàlisi formal

Si efectuem l'aproximació a aquest poema – proposta, podem comprovar, en primer terme, la distribució espacial del text al llarg de l'espai de la pàgina, tot diferenciant el títol, que està escrit en majúscules i fixat a la part superior de la plana, i les dues parts de la proposta, que estan escrites en lletres minúscules i separades per un interliniat força generós. Així, podríem altrament significar que la darrera part de la proposta no guarda, quasi, espai al marge dret del territori de la plana.

També ens cal dir que el text està escrit en tinta de color vermell, i és, pensem, una qüestió purament aleatòria, allò d'utilitzar tintes de colors per a l'escriptura dels poemes.

Anàlisi lingüística

Podem valorar, des del punt de vista lingüístic, l'ús que el poeta en fa de la forma infinitiva del verb, és a dir ús d'una forma no personal del verb. Aquest ús implica un cert distanciament entre la proposta, potser l'autor, i el receptor de la mateixa, per la situació d'impersonalització que comporta:

-caminar

-llegar

-entrar y recordar

També des del punt de vista lingüístic – espacial hi ha la clara diferenciació entre el primer terme de la proposta i la resta, doncs sembla hi haver una voluntat de deixar un temps per a l'execució de la primera acció.

Anàlisi semàntica

Sembla, si mirem com cal aquest poema – proposta, potser hi haja una contradicció de principis, o bé una mena de retòrica d'afirmació de contraris, doncs si la comanda rau en la qüestió d'anar-hi cap a un museu, i després se'ns diu o recomana de no entrar, podem entendre aquesta dualitat d'inici divergent.

Però, segons el nostre criteri, pensem que pot haver una certa relació amb els principis Dadà, per allò de la negació del museu com a ens dinamitzador de la cultura, ja que se'ns recomana de no entrar hi. Pel contrari se'ns aconsella d'escoltar el frec de les petjades a l'hora de fer el

camí cap el museu, amb la qual cosa estariem pròxims a l'obra de John Cage, ja anomenada en espai supra d'aquest estudi, 4' 33'', o música del silenci, amb què Cage recull les petjades dels assistents a la sala de concerts tot conformant així, amb els sons recuperats, la pròpia obra.

També, i amb la negació del museu, o això pareix, hi ha la crítica d'aquest espai com a vertader àmbit de cultura oficial i encararada, doncs el poeta pot arribar a pensar que l'art ha de ser més lliure i espontani per a ser eficaç.

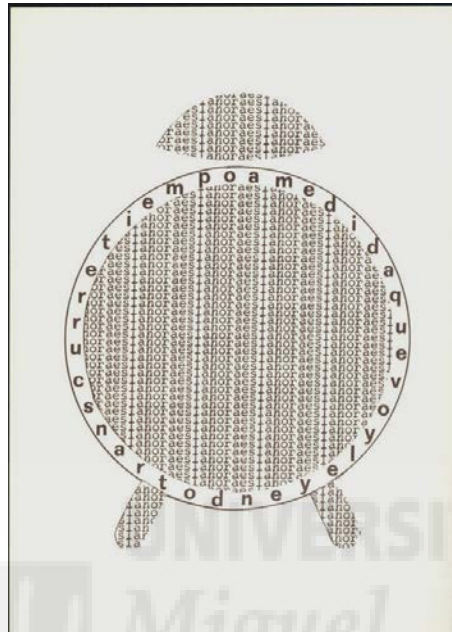
El poema – proposta afecta a més d'un sentit, el visual i el sonor, encara que només siga en l'imaginari d'aquell qui rep el missatge: el lector – receptor.



Poema segon

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

Com podem veure a la imatge de referència, ens trobem davant d'un poema visual, amb una certa participació de la poesia concreta, poètica ja comentada al primer capítol del nostre estudi, per allò de l'escriptura en bloc, tot utilitzant la paraula amb un sentit, també, plàstic.

La imatge, que presideix tota la superfície de la plana, representa un rellotge despertador antic, amb campana, suports, esfera, etc., on dintre del qual resten inscrits els textos:

1.-*a medida que voy leyendo transcurre el tiempo*

2.-*estahoraestahoraestahoraestahora...*

Anàlisi lingüística

L'observació d'aquest poema ens dóna la visió, des del punt de vista lingüístic, de dues vessants diferenciades, imbricades, però, a la fi de la proposta, pel seu veritable abast o sentit últim. Així, una cosa estarà el text que, situat al voltant de l'esfera del rellotge, ens avisa del pas del temps a mesura que anem llegint, en una mena de lectura analògica.

Per una altra banda està el text que hi viu a l'endins de l'esfera del rellotge, i que repeteix en bloc l'estructura sintagmàtica: *estahora*, amb un intent clar, pensem, de generalitzar l'hora present, només pel fet d'estar, nosaltres els receptors, fent-ne lectura, com si d'una tautologia es tractés.

Anàlisi semàntica

Podríem arribar a pensar, creiem, que es tracta, en aquest poema, de valorar la fugacitat de la vida i el temps que transcorre de forma indefugible: *tempus fugit*, que dirien els poetes clàssics, i que tanta inspiració ha aportat a la Història de la Literatura, i potser, també, de l'art. El pas del temps és una constant en la poesia i en l'art, des de sempre.

Pensem, també, que hi ha, amb un sol cop de vista, la invitació a la reflexió sobre l'existència i el temps. Eixa és la força de la poètica que empra els recursos de la plàstica per a manifestar-se.

Poema tercer

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

En aquest poema, el text del qual resta construït en tres línies, i separades per un doble interliniat, ocupa la part central de l'espai de la plana, i apropat al marge dret, com si es tractés d'una clàssica estructura poètica. A cadascuna de les línies que conformen la proposta hi ha la introducció d'una nova idea o acció a desenvolupar per part del lector – receptor.

Anàlisi lingüística

L'aspecte lingüístic que més ens interessa des del punt de vista analític, és aquell que fa referència, com, ja, tants d'altres que hem vingut en analitzar fins ara, de l'ús de la forma verbal d'infinitiu, segurament per donar-li un cert caire impersonal a la proposta, i per prendre'n, l'autor, una mica de distància respecte del que conta:

-pronunciar

-separar(la)

-obrir

-observar

Si l'infinitiu és una forma no personal del verb, així observador pot sentir-se implicat en la substància formal de la proposta, i actuar en conseqüència. A més a més hi ha una especial gradació en la utilització d'aquesta sèrie d'infinitius que va d'allò sonor a allò visual, implicant diferents sentits en la lectura – acció possible de l'enunciat.

Anàlisi semàntica

La primera qüestió que podem veure en la lectura i observació del text de referència és que el llenguatge assoleix un caràcter objectual, susceptible de ser manipulat. No hi ha una clara valoració, pensem, del llenguatge pel que diu sinó pel valor d'acció immediata que promou.

Assistim, possiblement, a un trencament del llenguatge: el llenguatge, les paraules, síl·labes i sons ja no comuniquen, ara el seu valor formal i d'imbricació amb els valors de l'acció, resta ple de significats. Hi ha com una mostra clara, potser, de l'essència de l'experimentació: obrir

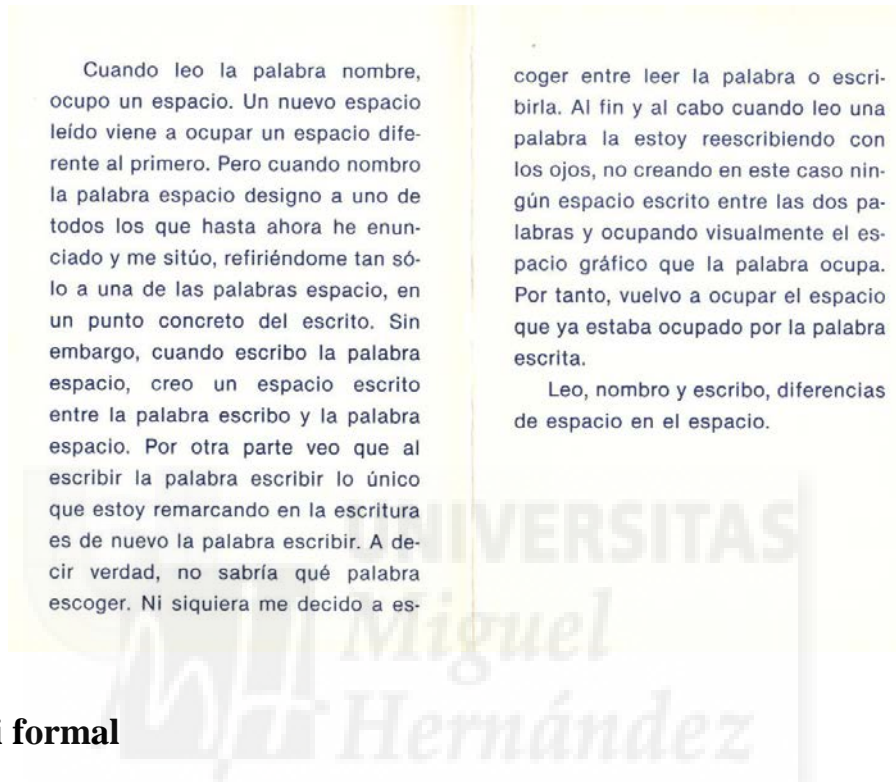
les entranyes del llenguatge per veure que hi ha dins. Potser, a la fi, el que resideix en la proposta és la voluntat d'anar més enllà de les paraules, d'allò que diuen les paraules, per arribar al veritable coneixement.



Poema quart

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

L'anàlisi des del punt de vista formal d'aquest text ens mostra la visió d'un poema escrit a doble quartilla, i doblada pel centre, a manera de llibre, on la part escrita resta a l'interior de la mateixa. La tinta amb què està escrit el text és blava.

I podem veure com l'organització textual fixa l'escrit en dos blocs principalment, el primer que ocupa vint – i – huit línies, i el segon que n'ocupa només dues.

Anàlisi lingüística

Si efectuem l'anàlisi estructural, tot atenent el caràcter lingüístic de la proposta, direm que la tipologia textual d'aquest text potser siga

expositivo – argumentativa, doncs exposa tota una sèrie de visions i reflexions sobre el fet de l'escriptura, i de l'espai que ocupa la mateixa al si de la pàgina on s'hi inscriu, i argumenta a partir de formulacions justificatives de la seua posició i anàlisi.

També ens cal dir que el text pertany al domini inductiu del llenguatge, doncs després d'una llarga reflexió plena de circumloquis arriba a una espècie de conclusió, on evidencia el resultat de la seua anàlisi.

I, finalment, direm que el poema està escrit en primera persona, i no hi ha, almenys aparent, transferència d'acció possible cap al lector:

-leo

-nombro

-escribo

Anàlisi semàntica

Podríem dir que en aquest poema estem davant d'una proposta, encara que textual, plàstica també, doncs tenim una espècie de “taca” que ocupa un espai a la plana del paper. Un resultat, a la fi, que podria assemblar-se a allò pictòric del propi llenguatge, o que el llenguatge té. Així, tenim al davant una escriptura que dibuixa signes.

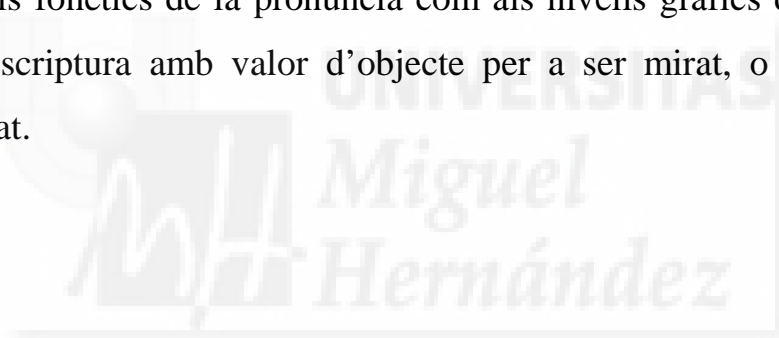
Encara podríem dir, segons sempre el nostre parer, que estem davant d'una escriptura que significa, i que ens transfereix una altra visió, la plàstica, matís ben pròxim, per una altra banda, a allò que s'anomena poesia visual, i que ja hem tractat amb certa extensió al capítol primer del nostre treball.

I si atenem el valor plàstic – significatiu que aquest poema té citarem el següent fragment del text de referència:

*-...ocupando visualmente el espacio grafico que la
palabra ocupa.*

Hi ha, com podem veure, una clara transferència des del camp gràfic de l'escriptura cap al camp visual de l'espai que tota grafia pot ocupar.

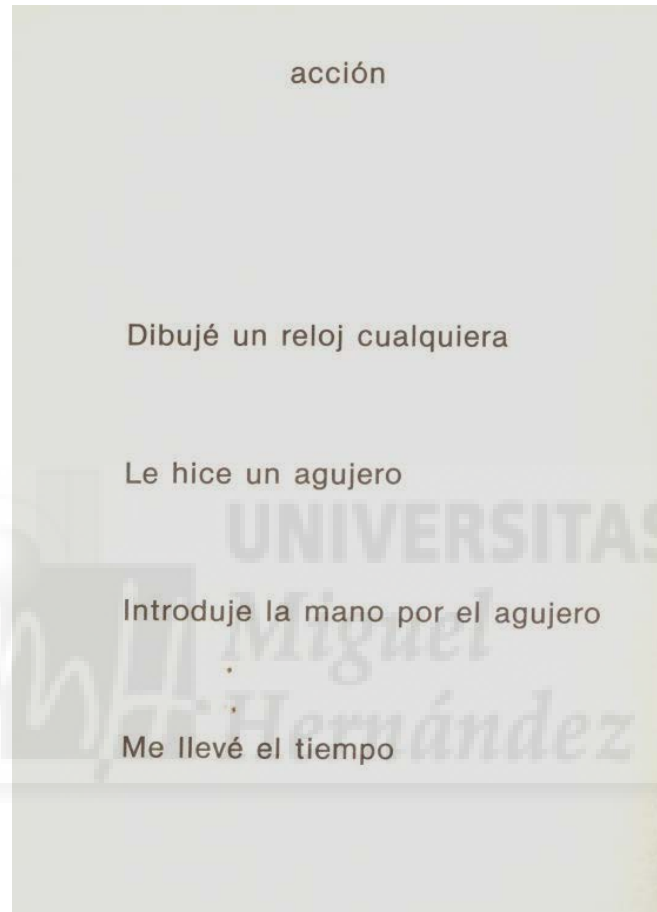
Ara, a manera de reflexió final, i per a concloure l'anàlisi d'aquest poema, allò més significatiu que hem pogut valorar ha estat el fet de que el poeta considera l'escriptura com una qüestió, principalment, d'espai, tan als nivells fonètics de la pronúncia com als nivells gràfics de l'escriptura. Així, l'escriptura amb valor d'objecte per a ser mirat, o millor encara, visualitzat.



Poema cinquè

Títol: *acción*

Text:



Anàlisi formal

Si fem l'aproximació als aspectes formals d'aquest poema – acció, ens adonem que hi ha un títol que, segurament, ens apercip de la matèria última d'aquest proposta: contar, en aquest cas, una acció realitzada per l'autor en temps passat.

Ara, direm, que el poema s'inscriu sobre l'espai d'una quartilla i que resta construït sobre la base de quatre parts constituents amb un títol a sobre. L'interliniat és força generós, almenys d'una triple separació, amb la qual cosa el text general respira àmpliament.

Anàlisi lingüística

Allò de més cridaner, quant a l'anàlisi lingüística d'aquest text, és el que fa referència a les formes verbals de pretèrit:

-Dibujé

-le hice

-introduje

-me llevé

amb la qual cosa el poema assoleix un cert grau de narrativitat, doncs l'autor ens conta una història ja passada, o viscuda, que li permet tenir – ne perspectiva temporal.

Anàlisi semàntica

Des del punt de vista de la significació en aquest text assistim a una acció experimentada per l'autor, només a nivell intel·lectual, doncs la història que ens conta el poema és d'impossible realització. A més a més ens cal assenyalar que el títol *Acción* suporta clarament el fet significatiu, hi ha una perfecta sintonia entre títol i contingut del text, almenys a efectes generals. Es tractaria, a així doncs, d'un títol de caràcter temàtic.

Segons la nostra opinió, l'apropiació del temps és matèria impossible doncs es tracta d'un concepte abstracte molt llunyà a la fisicitat

de la matèria, per tant tot el seguit d'accions que el poeta conta que ha dut a terme pertanyen a l'àmbit ideal.

També cal pensar l'acció com una il·lusió, com una necessitat d'assolir el temps per a fer-ne un ús convenient i lliure. Podem suposar l'acció com a una necessitat imperativa del poeta, perquè allò que més necessita és el temps.



Poema sisè

Títol: *Propuesta de viaje*

Text:



Anàlisi formal

Poema proposta inscrit sobre quartilla, i on la tinta emprada per a escriure el text és de clor verd. El text del poema resta presidit pel títol, que fa 1'5 cm d'alçada per 1cm d'amplària, i està escrit en lletres majúscules. A la part central de la quartilla s'inscriu el text escrit en lletres minúscules d'1 cm. d'alçada per 0'7 cm. d'amplària.

Quant a l'ordenació del text general a la superfície de la quartilla cal dir que hi ha una distància, com es mostra a la imatge de referència, substancial, com si el poeta volgués deixar passar un temps des de la lectura del títol fins que abordem la lectura del text de la veritable proposta.

Anàlisi lingüística

A diferència de molts d'altres poemes anteriors, en aquesta proposta no hi ha forma verbal d'infinitiu marcant el nivell d'acció, en aquest cas , la forma utilitzada és la imperativa:

-recorra

No obstant i això la utilització pronominal és de segona persona, amb la qual cosa assistim , també, a la possibilitat de manifestar un cert grau de distància entre l'autor – poeta i el lector – receptor.

Anàlisi semàntica

En aquesta proposta potser hi haja una clara incardinació entre el títol i el seguit de l'acció. Així que el títol diga:

-propuesta de viaje

emparenta amb el tenor literal del text :

-recorra su propio

cuerpo

El text proposa de fer un viatge, si ens decidim de recórrer el nostre cos, i podem pensar, potser, que si el viatge resta pròxim al coneixement de les coses, viatjar és conèixer, el viatge al través del nostre cos ens podrà proporcionar coneixement de nosaltres mateixos.

Poema setè

Títol: *Poema de amor fonético – visual (lectura a dos voces)*

Text:

POEMA DE AMOR FONETICO-VISUAL
(lectura a dos voces)

yo tu
yo tu
yo tu
yotu
uyot
yuto
yuot
otuy
oyut
utoy
toyu
to yu
to yu

Anàlisi formal

Ja, des del començament, és a dir, des del títol de la proposta, se'ns assabenta de l'estructura d'aquest poema: “...*fonético – visual*”. Per una banda tenim la matèria orgànica constituent, la fonètica, o millor dit la sil·làbica, i per altra la imatge que resulta després de duta a terme l'acció proposada pel poema: distància – proximitat – distància entre el *yo* i el *tu*.

També, i en un altre ordre de coses, cal assenyalar l'existència d'un subtítol entre parèntesi: (*lectura a dos voces*) que resta referit al fet de la presència del Jo i del Tu com a parts principals de la proposta.

Quant a la distribució espacial del poema a la superfície de la plana, cal dir l'existència del títol, escrit amb majúscules, a la part superior de la quartilla, seguit del subtítol, entre parèntesi i escrit en lletres minúscules.

I darrerament direm que la part central del poema l'ocupa el diàleg establert entre el jo i el tu desenvolupant un camí: llunyania - aproximació, acte amorós, transmutació dels components fonètics, llunyania – separació: el *Yo* i el *Tu* passen a ser *To* i *Yu*.

I per a concloure aquest apartat direm que la tinta emprada en l'escriptura del poema és de color blau.

Anàlisi lingüística

Si atenem els aspectes lingüístics de la proposta poètica assenyalarem l'ús que en fa de les síl·labes – fonemes per a construir el poema. També la relació del títol, completament temàtic, amb la informació visual que ens ofereix el poema. Així doncs, veiem un títol que ens parla d'amor, i la visualització del poema ens ofereix la imatge d'una còpula duta a terme per les síl·labes *yo* i *tu*.

Podem veure, també, com el fet amorós es representa per la fusió del fonemes:

des del *yotu*

fins el *toyu*

tot passant per una sèrie de combinacions possibles que informen del fet "copulatiu".

Anàlisi semàntica

Existeix, com ja hem anomenat en una altra part del comentari d'aquest poema, una clara identitat entre el suport lingüístic i la realitat significativa del text: el *yo* i el *tu* es fusionen per a donar el *to* i el *yu*, és a dir, per a realitzar un acte amorós.

També podem dir que, si el diàleg habitual dins l'abast poètic amorós, o bé literari, ve marcat per la presència del jo i del tu, en aquest cas la representació és evident, així com la realització plàstica concreta de la mateixa. Hi ha, fins i tot, una certa analogia entre les formes verbals i les realitats visuals mostrades.

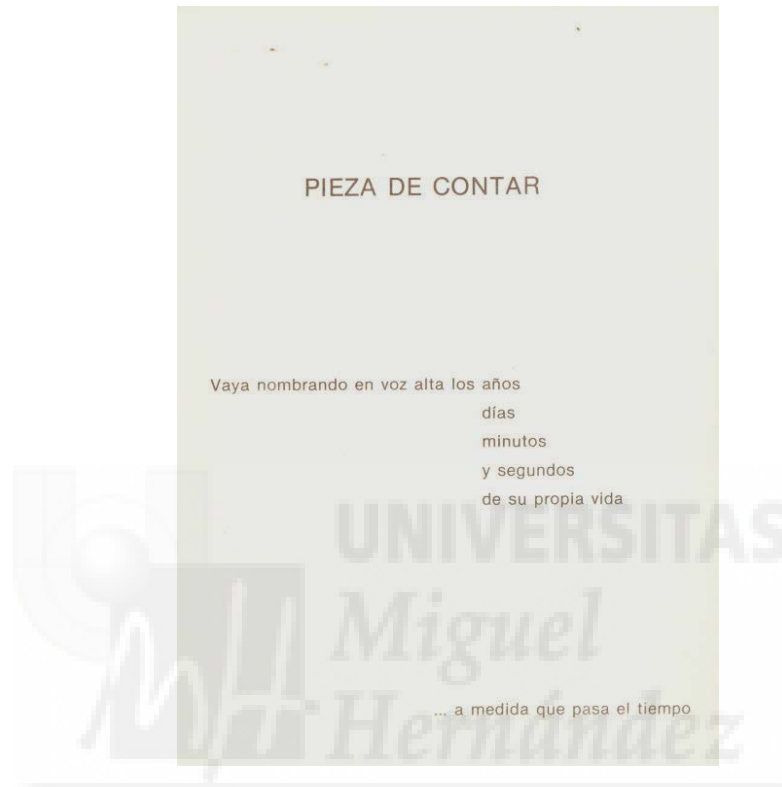
Inclús podríem dir que assistim a un joc poètic on el trencament del llenguatge i l'ús de formes sil·làbiques, també fonètiques, com a part fonamental de la proposta poètica identifiquen tota una estratègia creativa vinculada, potser de manera ampla, a l'experimentació. Podríem valorar les recomanacions que I. Isou en fa als poetes per tal que utilitzin els fonemes com a matèria constructiva del nou llenguatge poètic, per damunt de la significació¹²⁹.

¹²⁹ ISOU, I. *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Edit. Gallimard. Paris, 1947

Poema huitè

Títol: *Pieza de contar*

Text:



Anàlisi formal

Per començar la anàlisi d'aquesta proposta direm que el títol ens recorda aquell del Poema Quinzè del *Texto Poético nº 5: Pieza de esconderse*, ja supra comentat. En aquest cas *Pieza de contar*, com en aquella ocasió, potser siga un poema que participa, en certa mesura, d'una referència musical, per allò de la denominació de *Pieza*.

Quant a les referències espacials que podem establir en la nostra anàlisi, direm que el poema presenta un títol, inscrit a la part superior de la plana, escrit en tinta de color marró i amb lletres majúscules, i que fan 1cm. d'alçada per 0'7 cm. d'amplària. A dessota, i a una distància substancial, hi

ha la lectura de major densitat de text, en cinc línies inscrita, per a finalitzar, novament, amb una separació gran on resta la cloenda del poema – proposta.

Anàlisi lingüística

En la anàlisi lingüística d'aquest text hi ha dues qüestions, jutgem principals, que ens il·lustren l'abast del mateix. Així, per una banda, l'ús que el poeta en fa de la forma verbal d'imperatiu:

-vaya

amb un sentit pronominal de segona persona que marca la distància entre l'autor – poeta i el lector – receptor de la proposta.

Per una altra part, i per a determinar el domini temporal, el poeta en situa davant d'una gradació lògica, de major a menor, en l'abast temporal:

-años / días / minutos / segundos

I per a concloure aquest apartat direm que, a manera de comiat, i després d'uns punts suspensius, hi ha la referència temporal de fugacitat:

...a medida que pasa el tiempo

Anàlisi semàntica

En aquest poema veiem, com al comentari del poema segon del *Texto Poético número 6* veiérem, la preocupació que mostra el poeta pel pas del temps. En aquell cas hi havia un text inserit a l'esfera d'un rellotge que en deia: *a medida que voy leyendo transcurre el tiempo*, i ara llegim, com ho mostra el text de referència: *vaya nombrando en voz alta los años / días / minutos / y segundos / de su propia vida /...a medida que pasa el*

tiempo. I com també hem referit ja en altres comentaris del nostre treball, la caducitat de la vida és una constant preocupació per a la poètica, o bé la literatura, de tostemps.

Hi ha, però, una harmonització entre el fet lingüístic i el fet textual significatiu, perquè solament amb la formalitat de col·locar una referència temporal sota de l'altra, ja indica la voluntat manifesta d'il·lustrar el pas del temps; el temps no es pot deturar per res ni per ningú. La vigència del moment és tan efímera com la pròpia lectura en fluir constant.



Poema novè

Títol: Hi ha una possible identificació de la primera part del poema com a títol de la proposta.

Text:



Anàlisi formal

Si valorem els aspectes formals d'aquest poema, direm que estem davant d'un poema visual lletrista, on la possibilitat combinatòria de les lletres, com a elements principals de la proposta, és la base, potser, de l'estructura poètica.

Des del punt de vista de l'espai i distribució que ocupen els elements a la plana, cal dir que, per una part, i a manera de títol, hi ha la paraula *Movimiento*, escrita en majúscules que fan 2 cm. d'alçada per 1'5 cm.

d'amplària, i a dessorra podem veure de forma trencadissa, primerament, la paraula *mo vi miento*. Per a cloure la proposta, i a la part més baixa del poema, com ho mostra la imatge de referència, la seqüència sintagmàtica *o miento?*, finalitzada per la corresponent interrogació

El text resta centrat a la plana de la quartilla, tot deixant un espai aproximat tant a la part superior com a la part inferior.

Anàlisi lingüística

Pensem, segons el nostre criteri, que estem, des del punt de vista lingüístic, i segons la retòrica tradicional, davant d'una proposta paranomàsica, doncs el poeta utilitza aquest recurs, el veïnatge de sons ben pròxims, per a produir l'efecte desitjat, és a dir, la confusió:

-movimiento / mo(vi)mento / o miento?

Anàlisi semàntica

Podem veure, o trobar, en la anàlisi d'aquest poema, un cert grau d'ironia, marcat, principalment, per l'existència de la interrogació final, i que accentua el dubte del poeta. Hi ha, també, una espècie de joc, un tipus d'alteració de significats segons siga el fragment de paraula contemplat i que, potser, referencie els equívocs que produïm, a vegades, en la lectura, en passar la mirada per damunt de les paraules que s'assemblen.

Precisament les alteracions, o les alternàncies que s'han produït en aquest poema, sustenten l'aspecte significatiu del mateix. Així, veiem com hi ha una clara sintonia entre el suport lingüístic i el valor semàntic del text.

Seguint ara el treball de Víctor Infantes, "*La poesía experimental antes de la poesía experimental*", estudiós i erudit que se n'ocupa

abastament de les formes retòriques emprades a l'època medieval i utilitzades, també, a l'àmbit de l'experimentació citem: *“Les poesies lletrejades (basades en l'obsessiva repetició de la aliteració, les paranomàsiques, les monosil·làbiques o les que fan ús excessiu de figures com el rebus o el calambur han donat origen a un tipus de composicions la fi de les quals és l'esgotament i el manierisme de les pròpies figures retòriques. Més que experimentar deuríem parlar en aquest cas d'abús de les pròpies normes de la poètica tradicional.”* Amb la qual cosa assistim al reconeixement d'aquestes formes de la retòrica tradicional dins el món poètic experimental, fent un ús, a vegades un tant còmplice, de l'excés¹³⁰.



¹³⁰ VV.AA. (Víctor Infantes). *“Encuentro con la poesía experimental”*, Editorial Euskal Bidea, Santander 1981, p.107-108 *“Las poesías lletreadas (basadas en la obsesiva repetición de la aliteración), las paranomásicas, las monosilábicas o las que hacen uso excesivo de figuras com el rebus o el calambur han dado origen a un tipo de composiciones cuyo fin es el agotamiento y el manierismo de las propias figuras retóricas. Más que experimento deberíamos hablar en este caso de abuso de las propias normas de la poética tradicional.”*

Poema desè

Títol: No hi ha títol

Text:

UNA A ACONSEJA A OTRA
QUE SE VAYA DE LA POS
ICION QUE OCUPA Y SE
COLOQUE EN OTRO SITIO
; ESTE CONSEJO ES OIDO
POR LAS DEMAS AES DEL
ESCRITO, LAS CUALES DE
CIDEN HUIR TODAS JUNT
AS DEL PAPEL, QUEDANDO
ESTE ASI:

UN A CONSEJ A OTR
QUE SE V Y DE L POS
ICION QUE OCUP Y SE
COLOQUE EN OTRO SITIO
; ESTE CONSEJO ES OIDO
POR L S DEM S ES DEL
ESCRITO, L S CU LES DE
CIDEN HUIR TOD S JUNT
S DEL P PEL, QUED NDO
ESTE SI:

Anàlisi formal

L'observació d'aquest poema ens mostra una proposta escrita a dues planes; a la primera d'elles tenim, potser, la part primera que conta com s'ha de dur a terme la proposta, seguidament, a la segona part, veiem la confirmació del resultat que s'ha operat.

Ara, des de l'òptica de la distribució textual a l'espai de la plana de la quartilla, tant en la primera part, com en la segona part d'aquesta proposta veiem un poema on allò més cridaner és el propi text, escrit amb tinta negra, tot en majúscules que fan 1'2 cm. d'alçada per 0'8 cm. d'amplària, i on les línies estan separades per un doble interliniat. També cal dir que el text presenta una visualització a manera de bloc compacte, en

ambdues parts de la proposta. Els textos ocupen, finalment, la pràctica totalitat de l'espai de la quartilla.

Per a concloure aquest apartat direm que, a la fi de línia, el text no sempre respecta les normes ortogràfiques de partició sil·làbica, com per exemple:

-POS

ICION

Anàlisi lingüística

Des del punt de vista de la tipologia textual aquest text té un marcat caire narratiu, doncs utilitza els recursos de la narració per a acomplir la seua finalitat:

-Una A aconseja a otra...

així comença el primer text, com si es tractés d'una rondalla. També, i en aquesta mateixa direcció, trobem la presència, a la fi del primer text, dels dos punts, com podem veure al text de referència, i que incrementen el valor discursiu del text.

Una altra de les qüestions primeres quant als aspectes lingüístics, és l'absència de les As del text segon, fent bona la primera part de la proposta:

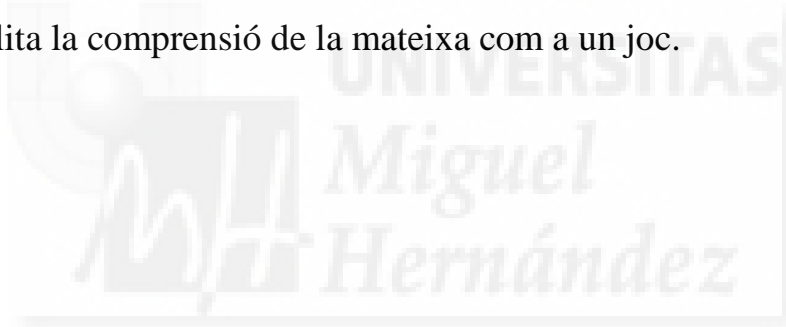
...QUE SE V Y DE L POSICION...

amb un resultat de clara analogia respecte dels continguts significatius del text general.

Anàlisi semàntica

En aquest cas assistim a la consideració del llenguatge com a un joc on, encara que manquen lletres, més concretament la lletra A, nosaltres podem efectuar la lectura sense massa dificultat, perquè hi ha la memòria d'aquella absència.

No obstant i això, la perplexitat ens pot venir de la mà, o de la comprensió, de què en aquest text sembla que les lletres cobren vida pròpia, i, per tant, poden prendre decisions autònomes respecte de la mà de l'autor que les ha executades. Ho diem en referència a la decisió de les lletres A's d'emancipar-se del text que les conté. També, podem arribar a pensar en un cert sentit de l'humor que hi ha al fons de la proposta poètica que facilita la comprensió de la mateixa com a un joc.



Poema onzè

Títol: *Proyecto*

Text:



Anàlisi formal

Des del punt de vista formal aquest poema duu el títol al primer terç de la plana, en la seua part superior i les lletres del títol resten escrites en majúscules que fan 0'6 cm. d'alçada per 0'4 cm. d'amplària. Tot seguit, i centrat al bell mig de la superfície de la pàgina, hi ha el text, inscrit en una sola línia, que diu:

-escribir sobre un papel blanco con tinta blanca

Anàlisi lingüística

Si valorem, en aquest curt poema, els aspectes lingüístics caldrà fer-ne la referència a l'infinitiu que encapçala la proposta:

-escribir

amb el qual el poeta universalitza el seu missatge, doncs la no fixació a cap possible receptor, amplia l'abast d'allò que en proposa.

També, a l'encapçalament d'aquest poema, hi ha el títol, amb un suggeriment força abstracte, i que no anuncia cap cosa en concret, doncs un projecte ho pot estar de qualsevol cosa. Només a la imaginació del receptor potser hi haja una imatge que pugui arribar a correspondre's amb la insinuació del títol.

Anàlisi semàntica

Encara que pugui semblar força aventurat, segons el nostre criteri, en aquest text pot hi haver la negació de l'escriptura:

...papel en blanco con tinta blanca

on el resultat serà, necessàriament, el no-res, o la impossibilitat de llegir allò que hem escrit. Estaríem davant d'una espècie d'antipoema, el títol del qual s'inscriu, potser, en la contradicció de principis:

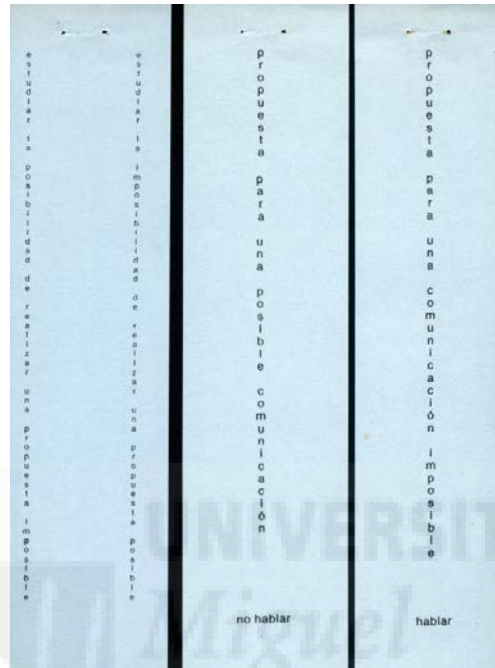
-Proyecto

Així, un projecte per a no dir res. Només restarà el gest de l'escriptura; una acció que ha recorregut la grafia amb la nul·la presència, després, del missatge escrit. I per tant assistim al valor gestual de l'escriptura i del reconeixement de l'acció poètica quant a forma final de la proposta.

Poema dotzè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

Allò que se'ns presenta com a una proposta poètica, resta formalitzat en tres cartolines de clor blau clar, i engrapades a la part superior de les mateixes. Es tracta d'unes tires de cartolina que fan 20 cm. de llarg per 5 cm. d'ample, i que porten el text inscrit en sentit longitudinal, és a dir, una lletra sota de l'altra. A la imatge de referència les hem col·locades les tres juntes i desengrapades per a facilitar-ne la visualització.

Anàlisi lingüística

Si analitzem els aspectes lingüístics d'aquest poema, allò primer que haurem de mirar-se és el referent a la denominació explícita de proposta que hi ha al si del poema:

-propuesta para una...

-propuesta para una...

-...de realizar una propuesta...

-...de realizar una propuesta...

Així, a les quatre parts constituents del text i a cadascuna de les cartolines esmentades, hi ha la referència al terme proposta.

També podem llegir els infinitius que marquen, a la tercera cartolina, l'acció d'una proposta certament universalitzadora:

-...estudiar...realizar

amb la qual cosa el receptor pot actuar, en llibertat, i segons el seu criteri d'apropar-se a les coses.

Anàlisi semàntica

Per a fer la anàlisi d'aquest poema ens caldrà fer-ne la divisió en les tres parts constituents de la proposta, és a dir, de les tres tires de cartolina que integren la proposta poètica.

Primera part:

Text: *Propuesta para una comunicación imposible* (hablar)

Així, veiem com del fet de la parla se'n deriva la impossibilitat de la comunicació. Negació, potser, del llenguatge, i de la poètica tradicional per extensió, com a element per a la comunicació. Parlar? El llenguatge no comunica. Recordem ací, com ja ho hem fet a unes altres parts del nostre estudi, el tractament que l'absurd teatral li dóna al llenguatge, i per trasllat

com fa al voltant del trencament del llenguatge. Doncs d'una manera semblant es comporta ací el llenguatge poètic.

Segona part:

Text: *Propuesta para una posible comunicación (no hablar)*

Podem veure com del fet de la no parla se'n deriva la possibilitat de comunicació. Doncs afirmació del no llenguatge com a vehicle per a la comunicació: la no parla comunica. Cal referir, així, l'enorme càrrega d'ironia d'aquesta proposta, com també el joc de paraules que s'hi estableix:

---comunicació impossible-----hablar

---possible comunicació-----no hablar

Tercera part:

Text: *estudiar la posibilidad de realizar una propuesta imposible*

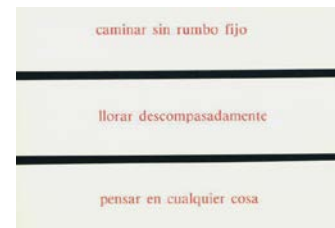
estudiar la imposibilidad de realizar una propuesta posible

Hi ha com una permanent contradicció, potser, que se'n deriva del fet del llenguatge: possibilitat d'allò impossible versus impossibilitat d'allò possible.

Poema tretzè

Títol: *Propuesta de escritura*

Text:



Anàlisi formal

Si ens mirem aquest poema – proposta des del punt de vista formal ens cal dir, en primer terme, que la proposta resta dins d'un sobre comú de color sèpia, a l'exterior del qual hi ha el títol que diu:

-Propuesta de escritura

A l'endins del sobre hi ha tres tires de cartolina blanca amb un text cadascuna d'elles, escrit en tinta de color vermell. Cal dir que les cartolines resten separades i independents, encara que a totes hi ha una part de la proposta general.

Anàlisi lingüística

Podem llegir, als textos de referència, el que segueix:

-llorar descompasadamente

-caminar sin rumbo fijo

-pensar en cualquier cosa

Així, comprovem l'existència de la forma verbal d'infinitiu a l'encapçalament de cadascuna de les parts de la proposta: *llorar*, *caminar* i *pensar*. Hi ha, potser, certa distància entre l'autor de la proposta i el receptor de la mateixa, com també un cert grau d'impersonalització. La proposta, amb la imprecisió que marca el valor de l'infinitiu, resta oberta per a la lliure interpretació del receptor.

Anàlisi semàntica

En aquest proposta d'escriptura, que és així com l'anomena l'autor, podem veure, també, una certa vinculació a la realitat física de qualsevol individu. Perquè escriure és:

-llorar descompasadamente

-caminar sin rumbo fijo

-pensar en cualquier cosa

i pot estar una invitació per a:

-llorar / caminar / pensar

Podem entendre una proposta oberta de valor semàntic quant allò proposat:

-...descompasadamente / sin rumbo fijo / en

cualquier cosa

i una realitat aleatòria del fet de l'escriptura; una espècie de metallenguatge, potser.

Poema catorzè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

Si fem l'aproximació a les qüestions de caire formal ens adonem, en primer terme, de la col·locació del text (la quartilla) en sentit horitzontal, i en segon lloc de la distribució espacial de la proposta poètica, venint a ocupar tres línies distanciades clarament per un suficient interliniat; hi ha dues propostes que ocupen la part superior i inferior de l'espai de la plana i una altra proposta que ocupa la part central de la quartilla. Les lletres emprades son majúscules i fan 0'7 cm. d'alçada per 0'4 cm. d'amplària, així com la tinta que utilitza el poeta és de color blau.

Anàlisi lingüística

Segurament, l'aspecte lingüístic més cridaner que hi ha a la proposta que tenim al davant, resideix a l'ús que el poeta en fa de la forma imperativa del verb:

-OIGA

-VEA

-HUELA

amb la qual cosa, i tenint en compte que el tractament pronominal és de segona persona, hi ha com una espècie de distanciament entre l'autor i el receptor, no obstant la voluntat exercida per l'autor per a que les accions es produeixen.

Anàlisi semàntica

En l'anàlisi d'aquest poema veiem l'ús que se'n fa de les estructures sintagmàtiques no pertinents:

-oiga por los dedos.....oída / tacte

-vea por los oidos.....vista / oída

-huela por los ojos.....olfacte / vista

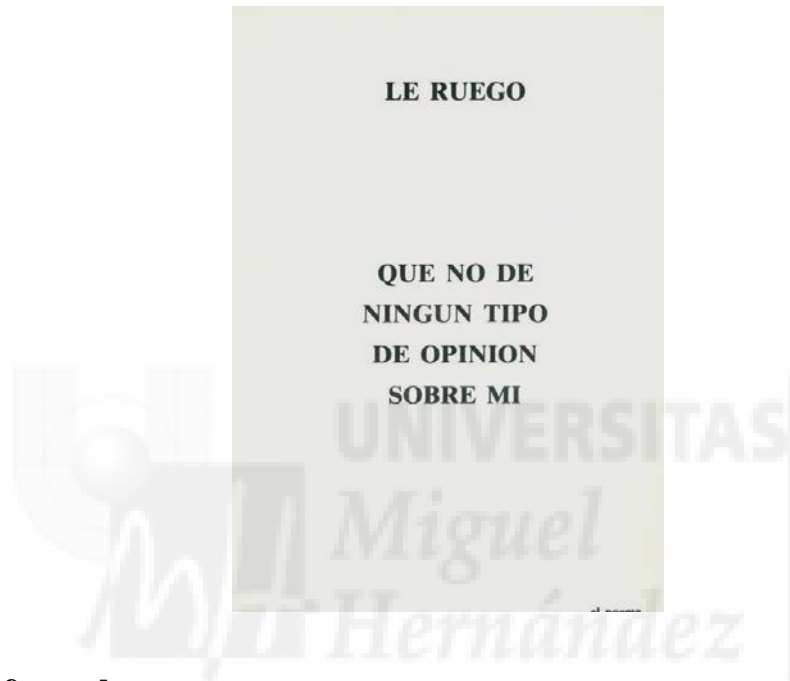
i semblen, almenys aparentment, propostes d'impossible execució. El que hi ha, però, és la invitació a utilitzar qualsevol via possible per a aprehendre la informació exterior i entrar en contacte amb la realitat i la vida per qualsevol mitjà al nostre abast.

Podem veure, també, si realitzem un salt en el buit, com el poeta ens convida a realitzar tot tipus d'operació, per estranya que pugui semblar, per tal de concórrer a la innovació i a l'assumpció del risc, ja que potser siga l'única manera d'assolir un veritable coneixement renovellat del món i de les coses.

Poema quinzè

Títol: No hi ha títol, encara que podem veure inscrit a la part superior de la proposta, a manera de títol, el sintagma *LE RUEGO*.

Text:



Anàlisi formal

Des del punt de vista de l'organització espacial – estructural del poema – proposta, assistim a una forma semblant a la d'un poema de caire convencional, on hi ha el títol, el text principal i la signatura. Encara que açò, clar està, només és la forma aparent de presentar-se.

Així, el poema – proposta ens situa, segons la forma, davant d'un text centrat a l'espai de la plana; a la part superior hi ha, a manera de títol, un prec, i a la part inferior dreta de la pàgina hi ha, a manera de signatura, el sintagma: *el poema*.

Anàlisi lingüística

Si ens mirem els aspectes lingüístics d'aquesta proposta, ens adonem del tractament que el poeta – autor dóna al receptor – lector de la mateixa. Així, l'ús de segona persona amb caràcter de cortesia, és la relació que el poeta estableix per a la proposta, hi incorporant un cert grau de distància, o de respecte:

-le ruego

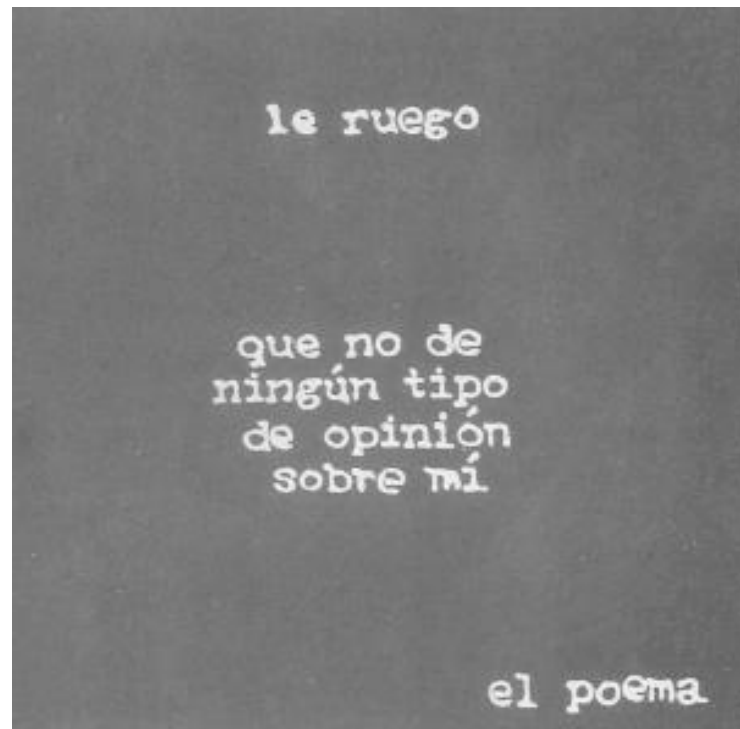
-...que no de

i que contrasta, però, amb el caràcter de prec de l'encapçalament.

Anàlisi semàntica

Des del punt de vista de la significació, en aquest poema proposta hi ha diferents òptiques per a efectuar-ne l'anàlisi. En primer terme podríem parlar, potser, de la possible negació del valor de l'anàlisi per a apropar-se al fet poètic, quan nega el poeta que se'n pugui fer opinió sobre el poema. També és força cridaner que siga el mateix poema qui nega la possibilitat de comentaris sobre ell; el poema és com és, i és per a gaudir-ne i no per a l'elucubració analítica després de duta a terme la lectura.

Una altra qüestió que volíem plantejar és la utilització que el poeta, Bartolomé Ferrando, en fa d'aquest poema – proposta uns anys després, concretament el 1989, tot repetint la proposta ara sobre el suport de quadre amb fons negre i el text escrit amb pintura de color blanc, com poder comprovar a la imatge següent que rescatem del catàleg de la seua exposició al centre Cultural d'Alcoi en desembre de 1990:

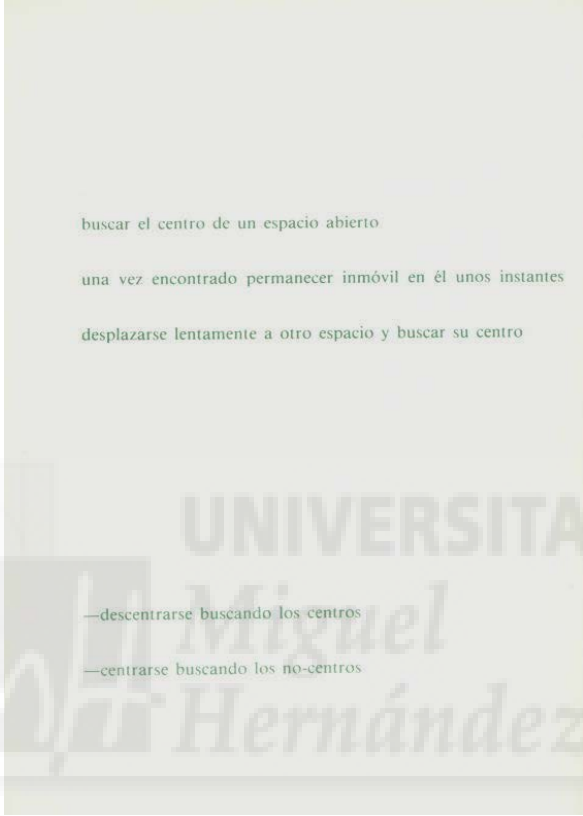


I pensem que aquesta és una pràctica comuna entre els poetes, la d'utilitzar materials diversos, i propis, ja apareguts en un altre context i amb una presentació, potser, fins i tot, pròxima.

Poema setzè

Títol: No hi ha títol

Text:



buscar el centro de un espacio abierto
una vez encontrado permanecer inmóvil en él unos instantes
desplazarse lentamente a otro espacio y buscar su centro

—descentrarse buscando los centros
—centrarse buscando los no-centros

Anàlisi formal

Si en fem l'aproximació a aquest text poema – proposta d'acció, ens adonem com l'estructura resta diferenciada en dues parts clarament determinades. Així, la primera resta inscrita en tres línies al terç superior de la plana, i la segona part esta inscrita en dues línies i introduïdes per guionet cadascuna d'elles, al terç inferior de l'espai de la plana.

L'interliniat que separa les línies de la proposta és doble, l'espai, però, que separa les dues parts de la proposta general, és força generós;

sembla, potser, que hi ha una zona ampla de respir per a pensar, el receptor, de dur endavant l'acció proposada.

Anàlisi lingüística

Dins d'aquest apartat ens cal assenyalar, ben principalment, l'ús que el poeta en fa de la forma verbal d'imperatiu, com en tants d'altres poemes ja assenyalats o comentats amb anterioritat:

-buscar

-permanecer

-desplazar(se).....buscar

-descentrar(se)

-centrar(se)

fórmula amb la qual, pensem, el poeta marca un cert grau de distància amb el receptor de la proposta, o bé una indica una certa voluntat universalitzadora de la proposta poètica d'acció.

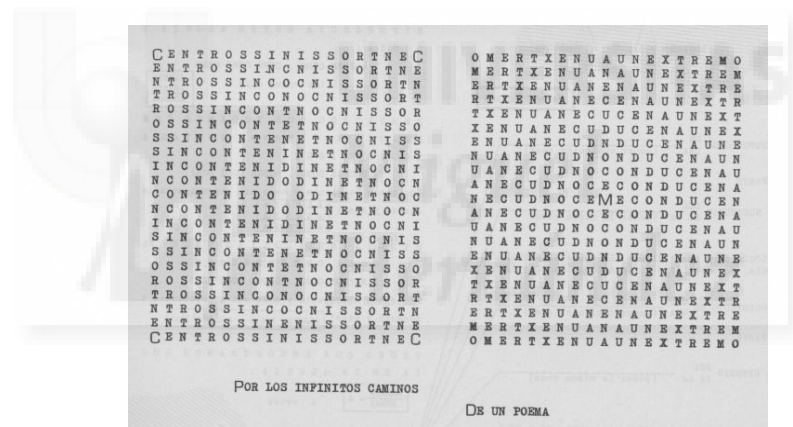
També, i des del punt de vista estructural, aquest text guarda un cert parentiu amb els textos de caire instructiu, mitjançant els quals l'autor llança una espècie de receptari tot convidant al seu acompliment. Un exemple podria estar, si més no, aquelles butlletes que guarden les indicacions dels medicaments.

Anàlisi semàntica

Si duem a terme, en aquest text, la valoració des de l'àmbit de la significació ens cal dir que, potser, estem davant d'una proposta d'acció

impossible, doncs no hi ha centre concret als espais oberts, perquè són oberts i manquen de centre al no conèixer els límits o abast de l'espai obert proposat. Potser tot siga centre. Direm, també, que és ben natural descentrar-se si estem a la recerca d'un centre, perquè successivament ocupem espais diferenciats, els límits dels quals desconeixem. No obstant i això si recerquem els no centres estarem centrats respecte del buit, doncs sempre ocupem el centre si l'espai és obert. Potser siga, aquesta, una proposta, la validesa de la qual és universal. Proposta poètica possible d'imaginar, o d'endinsar intel·lectualment, però d'impossible execució.

Podríem posar en contacte, en aquesta proposta d'acció, el poema de Javier Darías, aparegut a la Revista Eines l'any 1984:



i que diu: *Centro sin contenido / Me conducen / Por los infinitos caminos /*

De un poema

on tenim, novament la idea de centre, recerca de l'espai del centre i la participació de l'àmbit del poema com a eina fonamental de coneixement. En aquest cas del poema de Darías, però, la substància formal és la repetició dels textos¹³¹.

¹³¹ VV.AA. Eines, Revista Interdisciplinar 3 i 4, I.E.S. Pare Vitòria, Alcoi, 1984.

Poema dissetè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

Aquesta anàlisi que anem a dur a terme, ens aproxima la visió d'un text, centrat a l'espai de la plana, que diu: **SONORIDAD**, amb lletres majúscules que fan, 1 cm. d'alçada per 0'8 cm. d'amplària. A la part baixa de la plana hi ha el text, escrit amb lletres minúscules i que fan, 0'1 cm. d'alçada per 0'1 cm. d'amplària, que diu: *que no se oye*.

Anàlisi lingüística

Si analitzem aquest text des del punt de vista lingüístic veiem una mena de contradicció inicial:

-Sonoridad.....que no se oye

la qual cosa no deixa de ser curiosa, perquè la sonoritat si ho és, és precisament perquè s'escolta. Aleshores podem pensar que restem, novament, davant d'una afirmació de contraris.

Anàlisi semàntica

Aquesta que tenim al davant és una sonoritat que no s'escolta perquè resta escrita, no pronunciada. No obstant i això la lectura de la paraula *Sonoridad* produeix un efecte interior que va més enllà de la pura escriptura, tot aproximant la grafia al seu aspecte sonor, de forma intel·lectualitzada, és clar. S'assenyala, potser, amb aquesta qüestió la vertadera limitació de l'escriptura per a abastar tots els àmbits de la significació, o de la realitat.



Poema dihuítè

Títol: No hi ha títo

Text:

Recuerde todas las cosas que pueda y anótelas
ordenadamente a medida que vayan apareciendo.

Haga un museo personal con todo ello

Entre de vez en cuando y cámbielo todo de sitio.

Anàlisi formal

Si ens situem davant d'aquest poema – proposta veiem un text separat en tres parts diferenciades, encara que imbricades entre si. La primera de les parts de la proposta resta formada per dues línies i les dues parts restants tenen una sola línia. La separació de les parts resta com segueix: la primera està inscrita al terç superior, part alta, de la plana; la segona resta centrada a l'espai de la pàgina i l'última està a la part baixa del terç inferior de la plana.

La tinta amb la qual ha estat escrit el text és de color verd.

Anàlisi lingüística

En aquest apartat, el de l'anàlisi lingüística, ens cal dir que, en aquest cas, i a diferència de molts d'altres poemes comentats fins ara, els verbs dominants són els de forma imperativa:

-Recuerde.....anóte(las)

-Haga

-Entre.....cámbie(lo)

amb la qual cosa sembla hi haver un cert grau de proximitat entre l'autor i el receptor, encara que tenim una utilització pronominal de segona persona que també distancia un tant els elements que intervenen en la proposta d'acció. Tenim, però, com més planera la invitació a l'actuació amb l'ús de l'imperatiu.

Anàlisi semàntica

Si ens haguérem de decantar per una qüestió força principal present en aquest poema – proposta, fariem la referència de l'ús de la ironia com a eix fonamental, i centrada en el museu com a potencialitat negada. Ja al primer poema d'aquest recull de *Texto Poético número 6* la ironia estava xifrada en el museu com a àmbit no massa pertinent per a exercir una cultura contemporània, en aquell cas, però, l'atenció es desviava cap al so en el frec del caminar, per damunt del valor del propi museu.

Hi ha també, però, un cert veïnatge amb les propostes Dadà d'abolició de l'espai museístic com a valor cultural; trencament amb allò de formal que s'ajup al voltant del museu. Així, si recordar és viure el passat, els museus personals dels pensaments, segons la segona part de la proposta,

són cosa del passat. Ens proposa així, l'abolició del museu, en capgirar-ho tot, l'abolició de l'ordre de les coses i trencament amb el passat.

L'acció, per a que siga, potser, ben vàlida, cal que s'esdevinga *de vez en cuando*, és a dir, ha de ser certament recurrent. Hi ha a la fi, segons el nostre criteri, l'elogi del canvi, del moviment i de l'alteració de l'ordre com a eina eficaç contra l'immobilisme poètic que imposa la tradició, o el costum.



Poema dinovè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

El text, com podem comprovar a la imatge de referència, resta inscrit a una sola línia, i centrat a l'espai de la plana. El color emprat per a escriure el text és de color vermell.

El text ha estat escrit amb lletres minúscules i que fan 0'4 cm. d'alçada per 0'3 cm. d'amplària. També la lletra de l'encapçalament de la proposta és minúscula, la qual cosa pot indicar-nos una no massa cura pels aspectes formals de l'escriptura, és a dir, una certa llibertat a l'hora de fer per part de l'autor.

Anàlisi lingüística

Com ja hem estat veient en altres propostes abans estudiades, en aquest cas també la forma verbal d'infinitiu marca un cert grau d'impersonaltzació i de distància entre l'autor i el receptor de la proposta:

-robar.....salir

Com que l'infinitiu és una forma no personal del verb hi ha, a la proposta d'acció, una certa indefinició al voltant de qui ha de dur a terme l'acció proposada, si bé podem entendre la insinuació de realitzar-la nosaltres, els lectors de la mateixa.

Anàlisi semàntica

Podríem entendre en aquesta proposta d'acció, potser, una espècie de sinècdoque general, prendre el tot per la part, si abastem el conjunt del text:

-robar el edificio de un museo y salir por la puerta

Allò natural és prendre la porta per a eixir d'un edifici, ací però la qüestió és ben bé altra, doncs el que ens cal és prendre l'edifici sencer per a sortir-ne per la porta.

També, i al plànol de la significació, podríem dir que una altra vegada, i a un altre text d'aquest recull que estem estudiant, el número sis, trobem la referència al museu en un sentit irònic i un tant despectiu. A la fi, el poeta pensa el museu com a un lloc no desitjable. I en proposa una acció en bona part impossible, doncs ¿com es pot robar l'edifici sencer d'un museu? Si més no ho pensem com una negació el museu com a ens dinamitzador de la cultura plàstica, pot ser per estar un àmbit tancat i poc diàfan per a la lliure creativitat.

Poema vintè

Títol: *Novela*

Text:



Anàlisi formal

Si valorem aquesta proposta des del punt de vista formal ens adonem que, en primer terme no té la forma habitual del suport quartilla sinó que té la forma de *plaque*, que fa 9 cm. d'alçada per 7 cm. d'amplària (apx.). La coberta del llibret és de color verd fosc i porta escrit al terç inferior la paraula, o el títol, *Novela*, a la contraportada no hi ha res escrit.

A la part interior del llibret hi ha sis fulletes de color crema, la darrera en reserva, del mateix format que les cobertes, i que porten un escrit

en una sola línia cadascuna d'elles a la part inferior de la superfície de la plana. Així doncs, l'aparença és la d'un opuscle menut.

Hi ha, però, una raonable correspondència entre la forma assolida per la proposta i el contingut de la mateixa, doncs que s'anomena novel·la és molt pròxim a la forma externa de l'objecte llibret, també, com ja veurem més endavant, al contingut.

Anàlisi lingüística

Ara, si valorem els aspectes lingüístics, cal assenyalar el fet d'estar dividit, el llibret, en pàgines, com ara les d'un llibre qualsevol. A les pàgines trobem els textos següents:

1^a-página para mirar

2^a-página para escuchar

3^a-página para oler

4^t-página para lamer

5^a-página para hacer el amor

Com veiem a les propostes seqüenciades, en usar la forma d'infinitiu resten obertes, o almenys no acomplertes, pensem. Hi ha, també, una gradació lògica que va des del mirar fins a fer l'amor intensificant-se.

A cadascuna de les pàgines hi ha suficient substància informativa com per a dur a terme una proposta significativa, només l'enunciat de la mateixa. Existeix, però, tot un món d'abast interior on juga un paper important l'experiència que cadascun que s'hi acosta pot aportar.

Anàlisi semàntica

Si valorem aquesta proposta des del punt de vista de la significació ens cal dir que, potser, estem davant d'una novel·la dels sentits. Així:

-mirar / escuchar / oler / lamer i hacer el amor

són part substancial de la pròpia existència. Tenim, per dir-ho d'una manera clara, un sentit utilitari dels sentits.

I si se'l mirem, el conjunt de la proposta, podem pensar en un cert grau d'ironia, ja que tot té un sentit corresponent, de causa efecte, entre les parts constituents de la proposta: format, contingut, estructura i l'abast final que ens determina la veritable significació poètica. Una novel·la en té de pàgines, pàgines que solen tenir un caire narratiu- descriptiu, i les pàgines d'una novel·la contenen vides, successos, engrunes d'existència dels personatges que les basteixen, així aquesta nostra novel·la, en cadascuna de les pàgines que la integren, mostren els sentits que ens posen en contacte amb el món i la realitat que l'acompanya.

4. 2. 4 Texto poético número 7

Abans de començar a analitzar, un per un, tots els poemes o propostes que formen part d'aquest *Texto poético número 7*, voldríem, a manera d'introducció, fer-ne la valoració d'allò que és el contenidor, és a dir, la carpeta o embolcall que acull aquestes propostes poètiques. Així, ens trobem davant del volum setè de *Texto poético*, la carpeta del qual és de color gris, i porta la següent inscripció a la coberta principal de la mateixa:

TEX

TOP

OET

ICO7

Les lletres del títol són de color blau marí i el número de referència és de color roig, com tot seguit ho mostra la imatge de la portada:



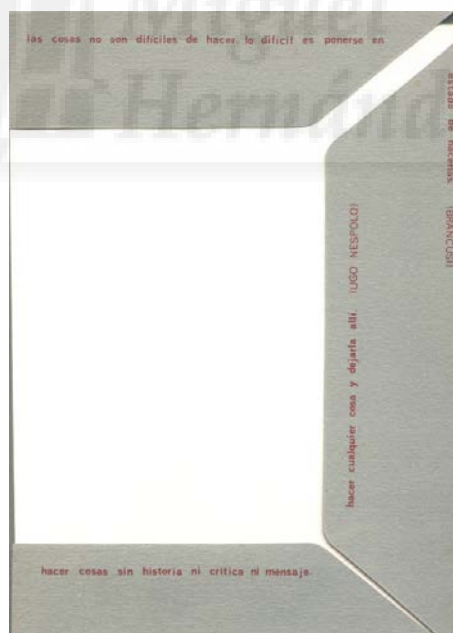
Portada

A la part interior hi ha l'estoig que guarda les cartolines, totes són de color crema, i que porta inscrit en tinta de color vermell les següents cites:

A – *“las cosas no son difíciles de hacer. lo difícil es ponerse en estado de hacerlas.”* (Brancusi)

B – *“hacer cosas sin historia ni crítica ni mensaje. hacer cualquier cosa y dejarla allí.”* (Ugo Nespolo)

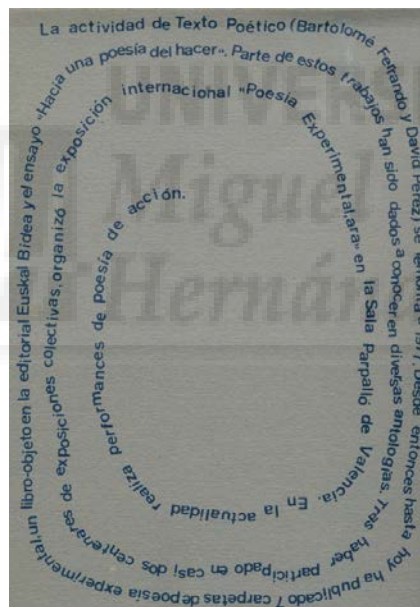
La primera cita, de Brancusi, fa referència a la voluntat creativa, a la intenció en el treball, tot desdramatitzant la labor del artista. La segona cita, d'Ugo Nespolo, fa referència a la neutralitat que l'obra creativa ha de tenir, a la nul·la voluntat de l'artista cap a la intenció en la seua obra. Només cal crear, la resta se'n fuig de la mà de l'artista.



Estoig interior

A la contraportada es pot llegir un text en forma espiral rectangular que parla, un tant, de la trajectòria del *Grupo Texto Poético*. El text està

escrit en tinta de color blau marí i no guarda una perfecta alineació dins l'ordre considerat lògic en l'escriptura, doncs les línies mostren una imatge un tant trencadissa. Així, el text a la contraportada inscrit ens diu: “*La actividad de Texto Poético (Bartolomé Ferrando y David Pérez) se remonta a 1977. Desde entonces hasta hoy ha publicado 7 carpetas de poesía experimental, un libro objeto en la editorial Euskal Bidea y el ensayo **Hacia una poesía del hacer**. Parte de estos trabajos han sido dados a conocer en diversas antologías. Tras haber participado en casi dos centenares de exposiciones colectivas, organizó la exposición internacional **Poesía experimental**, ara en la sala Parpalló de València. En la actualidad realiza performances de poesía de acción.*”



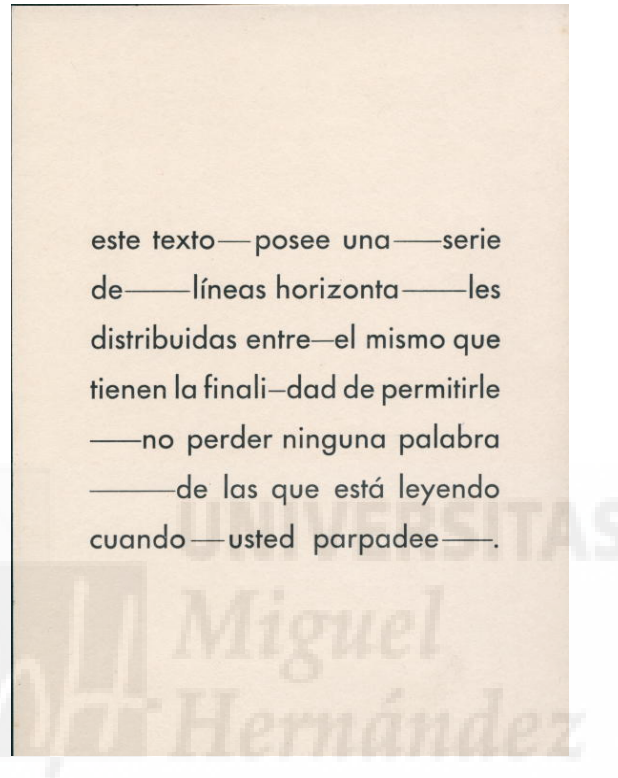
Contraportada

Ens cal dir, ara, que les diferents pàgines (quartilles) que conformen aquest *Texto Poético número 7* no guarden cap tipus de numeració. I darrerament direm que aquest recull està datat el 1982 a la ciutat de València. Passem tot seguit a fer-ne el comentari de tots els poemes del recull.

Poema primer

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

Com podem veure a la imatge de referència el text d'aquest poema ocupa la part central de l'espai de la plana (quartilla). També podem comprovar l'existència de línies horitzontals que fan el text trencadís, amb una voluntat explicada per l'autor de la proposta, dins del propi text, i que indica que les ha situades, les línies, per a que no se'n perda cap paraula quan parpellegem. Les lletres del text estan escrites en caràcters de minúscula, i amb tinta de color negre, tot ocupant set línies.

Anàlisi lingüística

Al poema podem valorar el tractament pronominal de segona persona, amb la fórmula de respecte, així:

-permitir(le)

-está leyendo

-..usted parpadee

on s'incorpora un cert grau de distància entre l'autor de la proposta i el lector, element que, potser, d'alguna manera, intervé directament al desenvolupament de l'acció.

Poema (text) que inclou un caràcter, des del punt de vista de la formalitat textual, certament descriptiu – enunciatiu.

Anàlisi semàntica

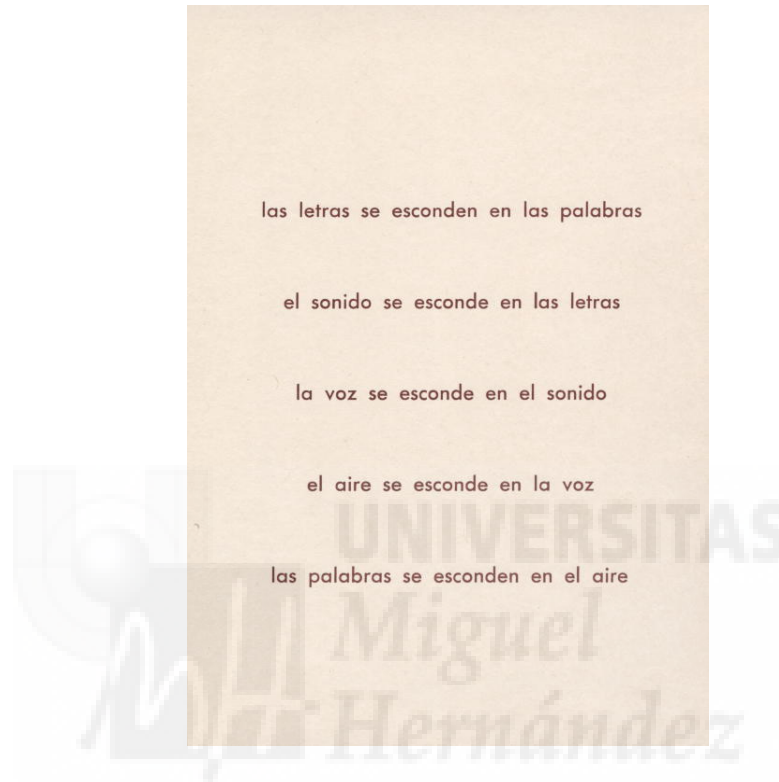
En aquest poema trobem la imbricació d'allò textual, el valor de la grafia, i allò visual, la significació que se'ns trasllada des del plànol semàntic forçant l'esguard damunt la lletra impresa.

Existeix una part humorística que cal assenyalar quan el poeta ens confirma que els espais marcats per una ratlla són els moments en els quals nosaltres (el receptor – lector) tanquem els ulls pel parpelleig; si més no un to ben irònic potser presidesca aquesta proposta.

Poema segon

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

En aquest poema trobem un text escrit en cinc línies, separades amb doble interliniat, i centrat a l'espai de la pàgina. Les lletres del text estan escrites amb tinta de color marró, i els caràcters de les mateixes estan en minúscula, àdhuc la lletra que encapçala el text.

Anàlisi lingüística

Si analitzem aquest poema des del punt de vista lingüístic trobarem una insistència anafòrica interna representada per la seqüència: "...se esconde." Així, hi ha la funció anafòrica, o repetició d'una estructura

verbal amb ànim emfasitzador, i que resta present a cadascun dels “versos” o línies del text de referència.

També, i en un altre ordre de coses, cal assenyalar la construcció paral·lelística d’aquest text, on cadascun dels, diguem-ne, versos, és idèntic, estructuralment parlant que els de la resta que hi ha a la proposta. t. Com també direm que el text pot estar llegit, de igual manera, en sentit descendent o bé ascendent, doncs la significació no varia amb per tal motiu.

Anàlisi semàntica

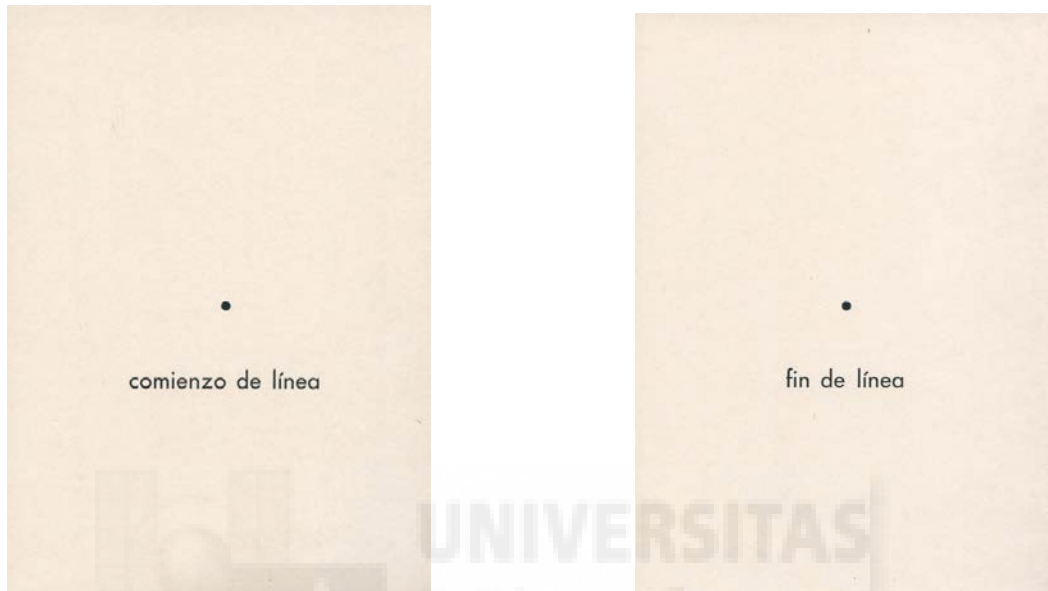
En aquesta proposta poètica, potser, i segons el nostre parer, hi ha una realitat significativa a l’endins del contenidor de l’aire, o almenys això és el que trasllueix de l’enunciat: *las palabras se esconden en el aire*. Tot així doncs s’amaga: les lletres en les paraules, el so dins de les lletres, la veu dins del so, l’aire dins la veu; i just a l’inrevés del seguit esmentat.

És ben possible que el poeta ens parle d’una realitat misteriosa que habita a l’endins del llenguatge; darrere del llenguatge habita una realitat etèria de difícil captura, doncs la intenció del llenguatge va molt més enllà de la seua representació sígnica.

Poema tercer

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

En aquest poema podem veure dues parts diferenciades, la primera és aquella que fa referència a l'aspecte visual, és a dir, al punt assenyalat a cadascuna de les planes de la quartilla, la segona està d'acord amb els textos inscrits a sota dels punts ja referenciats:

-comienzo de línea

-fin de línea

I si ens mirem la ubicació dels punts i dels textos a l'espai que presenta la plana de la quartilla, direm que en ambdós casos resten lleugerament inscrit a la meitat inferior de la plana. Cal dir, també, que els textos estan escrits amb tinta negra i amb caràcters de lletres minúscules.

Anàlisi lingüística

Ara, des del punt de vista lingüístic, la valoració resta força prima perquè hi ha poc a dir respecte d'aquest poema. Així, el text només fa que referir alguna cosa evident, un punt que és l'inici d'una línia i el punt, a la fi, que és el final de la mateixa línia. Doncs assistim a la realitat d'un text descriptiu, des de l'òptica de la formalitat; i si es vol un text on mana la raó tautològica, és a dir, la veritat universal.

Anàlisi semàntica

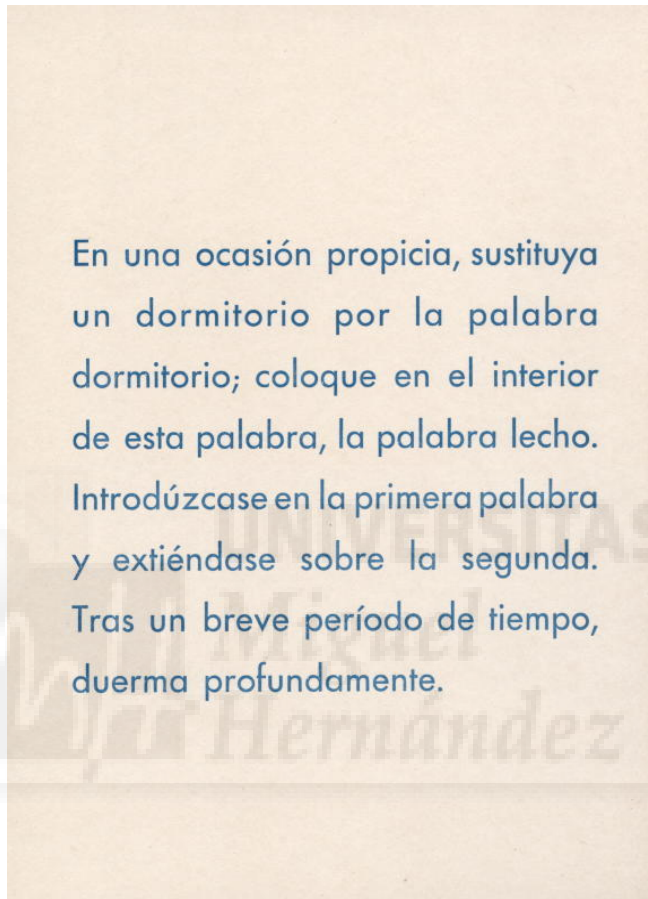
Podríem interpretar, si es vol, aquest text com el reconeixement de que l'escriptura no és res més que una successió de punts. També cabria la possibilitat de veure els punts d'ambdues planes com la visualització d'una línia vista de front, tant a l'inici com a la seua fi.

Si més no podríem estar al davant d'una proposta irònica on hi ha la voluntat de minvar el valor que se li atorga a l'escriptura com allò sublim, tot redreçant-la al valor de representació simbòlica.

Poema quart

Títol: No hi ha títol

Text:



En una ocasió propicia, substituya
un dormitorio por la palabra
dormitorio; coloque en el interior
de esta palabra, la palabra lecho.
Introdúzcase en la primera palabra
y extiéndase sobre la segunda.
Tras un breve período de tiempo,
duerma profundamente.

Anàlisi formal

La valoració analítica d'aquest text ens mostra un poema - proposta textual que ocupa la part central de la plana. El text, escrit en huit línies, utilitza per a l'escriptura tinta de color blau brillant. Al poema només hi ha text, que respecta els marges de la plana on s'inscriu.

Anàlisi lingüística

Des del punt de vista de la llengua emprada, aquest text utilitza la forma pronominal de segona persona amb un caràcter de cortesia:

-sustituya

-coloque

-introdúzca(se)

-extiéndase

-duerma

tota vegada que, també, l'ús de la forma imperativa incrementa els valors textuais de proposta poètica; invitació a l'acció, de forma més o menys directa, al lector – receptor de la proposta.

El text té un marcat caràcter narratiu – instructiu, a partir de totes les recomanacions que se'ns fan per part de l'autor.

Anàlisi semàntica

Aquesta anàlisi ens mostra un poema on el caràcter de versemblança resta força allunyat de la realitat, doncs sembla hi haver una clara ironia al si de la proposta; la utilització del llenguatge amb un cert valor matèric, doncs se'ns ofereix d'entrar a l'endins de la paraula *dormitorio* i gitar-se damunt la paraula *lecho*, la qual cosa no deixa de ser més que difícil. Així estem davant d'una proposta de realització impossible. Sembla hi haver una espècie, potser, de reflexió metalingüística, on utilitzem el llenguatge per a parlar-ne.

Poema cinquè

Títol: *Propuesta de música gestual*

Text:



Anàlisi formal

Si ens mirem aquest poema des del punt de vista formal direm que la proposta poètica, poema – proposta, ve inscrita damunt d'un sobre, el paper del qual és pautat, com aquell que s'utilitza a les partitures de música. El sentit del sobre és l'horitzontal i el text que hi ha a sobre, escrit en lletres majúscules de color vermell, resta en posició obliqua a la part baixa del costat dret del sobre contenidor, com ho mostra la imatge de referència.

Ara direm que les mesures que fa el sobre esmentat són 14'50 cm. d'alçada per 9 cm. d'amplària.

Anàlisi lingüística

En aquest apartat del nostre comentari només farem esment de la realitat enunciativa d'aquest text:

-Propuesta de música gestual

Si més no un sintagma que refereix l'evidència de la proposta sense poder afegir-hi cap cosa que amplie el nostre univers de coneixement.

Anàlisi semàntica

Ara, en aquest espai de la valoració significativa del text – poema, ens cal dir que el fet musical de la proposta rau, principalment, al paper pautat que conforma el sobre de referència, també, però, al fet del trencament del sobre en obrir-se, o ser esgarrat, produeix un so, potser, musical. És a dir, amb el gest (proposta gestual diu el text) d'obrir el sobre es procura un soroll pel trencament, i ací s'evidencia la música. Recordem, ara, els concerts de papers efectuats per Batolomé Ferrando al llarg de la seua carrera artística, i esmentats en comentaris supra efectuats dins de la nostra anàlisi del *Texto Poético*.

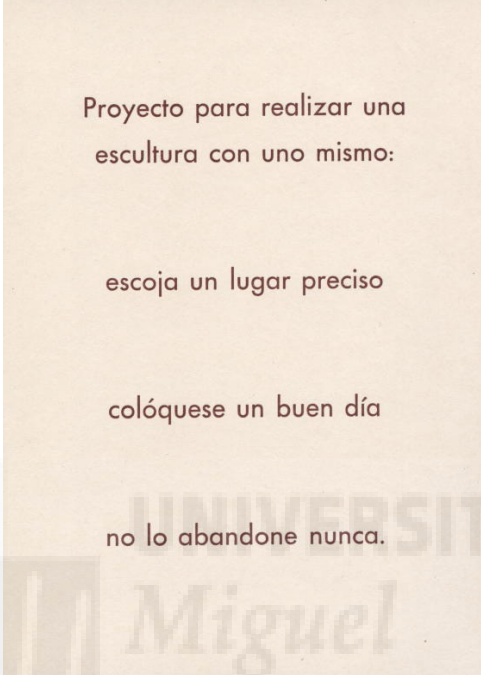
Segurament estarem davant d'una proposta d'acció, encaminada a la participació de lector – receptor, tot fent-se partícip de la proposta artística enunciativa. Qualsevol instrument és vàlid per a dur a terme una música nova. Així podríem, segons el nostre criteri, valorar aquesta música com una realitat concreta, ja que està efectuada per un aparell insòlit; per extensió qualsevol música així capturada la podríem anomenar concreta, com ja s'ha fet al llarg de l'època concretista al Brasil i, després a Europa i Amèrica.

Podríem estar al davant d'una poesia del gest, gestual, perquè està efectuada a cops de gest, de l'acció per a la participació creativa del lector – receptor.

Poema sisè

Títol: *Proyecto para realizar una escultura con uno mismo:*

Text:



Proyecto para realizar una
escultura con uno mismo:

escoja un lugar preciso

colóquese un buen día

no lo abandone nunca.

Anàlisi formal

Si analitzem aquest poema – proposta, anomenat *Proyecto*, des de l'àmbit de la formalitat veurem com hi ha una distribució clara al llarg de l'espai de la plana. Així, en primer terme, tenim el títol, escrit a dues línies i acabat amb els dos punts. Després, i de forma equidistant, hi ha les tres línies textuais que conformen l'eix de la proposta, separades per un interliniat triple. Les lletres que conformen el text estan escrites amb tinta de color marró. Darrerament direm que el text ocupa la part central de la plana, tot respectant, en allò més absolut, els marges de la superfície.

Anàlisi lingüística

Si duem a terme aquesta anàlisi, la lingüística, s'adonarem de l'ús que el poeta en fa de la forma verbal imperativa:

-escoja...

-colóque(se)...

-...abandone...

amb la qual cosa l'autor apercip de l'acció possible el lector – receptor de la proposta. La utilització de la forma pronominal de segona persona, amb el tractament de cortesia, mostra un cert grau de distància entre l'autor i el lector.

La denominació de *Proyecto* a aquest poema – proposta li atorga un cert grau de possibilitat d'execució, ja que allò que es projecta pot estar dut a terme, almenys de forma ideal.

Anàlisi semàntica

En aquesta proposta d'acció conviuen dues vessants fàcilment identificables. Per una banda tenim, segons el nostre parer, la retòrica de la ironia, ja que encara que possible és estar-se instal·lat de forma permanent a un lloc concret, no és gaire factible de produir-se. No obstant i això és ben possible d'imaginar la situació i, per tant, l'acció que la formalitze. Per una altra banda tenim l'evidència del *body – art*, com a una manifestació artística imbricada al si del món de la *performance*. I aquest poema, que té el tractament de projecte, insinua una acció on intervé el cos humà com a matèria primera de la composició. Ja dins de l'esperit Fluxus, anomenat en altres parts del nostre treball, i més concretament dins del món de

l'accionisme, on també s'inscriu l'obra de Bartolomé Ferrando, hi ha tota una recerca artística que implica el cos com a matèria de creació, com per exemple l'Accionisme Vienès, i del qual en donem una petita mostra tot seguit.



Herman Nitsch

Escena extreta d'una representació del Teatre dels misteris-orgies,

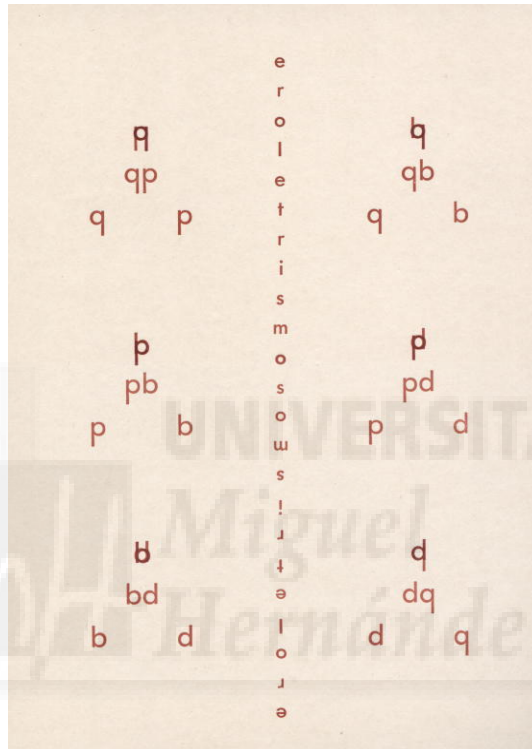
50^a Acció, 1975. Prinzendorf (Austria)

Poema setè

Títol: No hi ha títol, no obstant podríem fer referència al text de l'enunciat:

eroletrismos.

Text:



Anàlisi formal

Si atenem els aspectes formals d'aquest poema – visual concret (fonètic), les característiques del qual ja les hem esmentades al primer capítol d'aquest estudi, caldrà dir la sintonia entre allò enunciat: *eroletrismos* i la realitat manifestada al través de la imatge evolutiva en el comportament de les diferents grafies (fonemes) actuant. Així, la superposició i l'ús que el poeta en fa de grafies ben pròximes en la forma: b, p, d, i q ens marquen el comportament eròtic de les mateixes. Hi ha,

però, la còpula entre q i p, entre q i b, entre p i b, entre p i d, entre b i d i, a la fi, entre d i q, com podem veure a la imatge de referència.

A la part central, en sentit vertical, hi ha el text en espill que diu: *eroletrismos*. Les grafies són lletres minúscules i el color de les mateixes és el vermell.

Anàlisi lingüística

Des del punt de vista lingüístic només ens cal dir l'ús que el poeta en fa de les grafies per a realitzar un poema visual – concret. Així, les lletres en llibertat, i fora del valor semàntic, tenen abast significatiu.

El fet, però, d'anomenar *eroletrismos* aquesta proposta no fa sinó significar, amb el títol, la veritable significació del text – poema.

Anàlisi semàntica

La nostra aproximació a aquest poema ens dóna la visió d'unes lletres que s'acoblen en acte amorós. Les lletres realitzen una activitat física amorosa que il·lustra la voluntat del poeta, la seua intenció, ja explicitada al text central *eroletrismos*. És a dir, eros amb lletres.

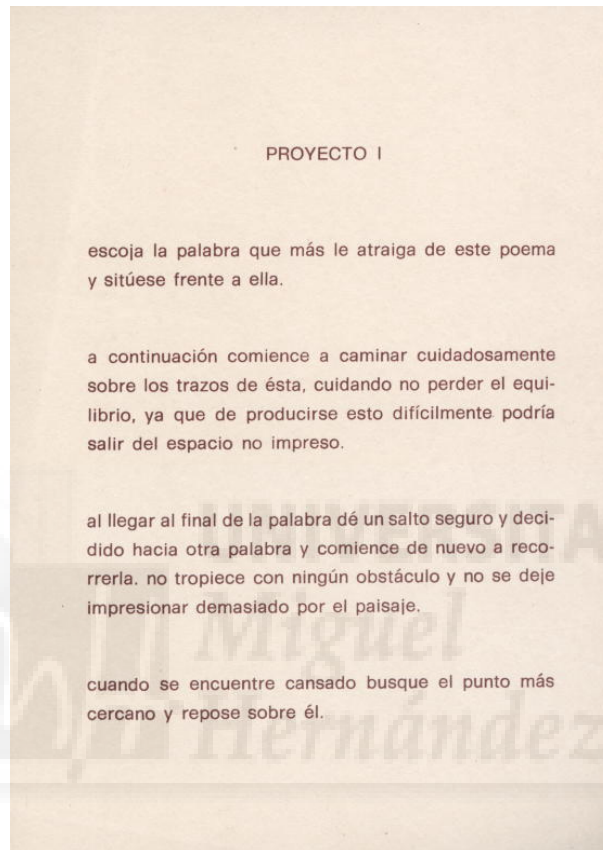
Com als poemes fonètic – concret les lletres s'emancipen del seu valor significatiu i només el signe lingüístic, la matèria fònica, cobra sentit per ella sola. Lluny del significat, ara el significat és matèria poètica. Poema que connecta amb les avantguardes que, a molts dels seus poemes, i resseguint els passos fets pel lingüista Saussure, defugen el valor del significat en favor del caràcter autònom de les lletres de l'alfabet¹³².

¹³² SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, (3ª. Ed.) París, Payot, 1962

Poema huitè

Títol: *Proyecto I*

Text:



Anàlisi formal

Aquest text, pertanyent a un poema – proposta, i que porta per títol *Proyecto I*, resta inscrit a la superfície de la plana en quatre apartats, paràgrafs, diferenciats, però complementaris. Les lletres emprades són minúscules, fins i tot la lletra de l’encapçalament, i la d’inici de cadascuna de les parts. El color de la tinta emprada és marró. Podríem dir, finalment, que tot el text ocupa la totalitat de l’espai de la plana i que l’interliniat entre els punts i a banda és doble.

Anàlisi lingüística

Des del punt de vista lingüístic – estructural, aquest poema – proposta manté un caràcter descriptiu i instructiu, marcat, potser, per les formes d'imperatiu i pels connectors estructurals. Així:

-escoja.....sitúe(se)

-comience

-dé.....comience.....tropiece.....deje

-busque.....repose

formes verbals que col·laboren amb el receptor a prendre'n part en l'aventura a què és convidat.

També ens trobem amb connectors que, pot ser, agermanen la proposta amb els textos de caire descriptiu, o bé argumentatiu:

-a continuación...ya que

-al llegar...

-cuando...

a banda, clar està, de l'ús que se'n fa dels connectors oracionals i que ara i ací no paga la pena de fer l'esment oportú.

Anàlisi semàntica

Sembla hi haver, en aquest poema – proposta una invitació a la lectura poètica d'acció. El lector mai no pot restar indiferent, i és convidat de participar-hi. Encara que la invitació, en la pràctica, és cap a la lectura

mecànica, sense aturar-se pel significat de les paraules. Lectura en tant que camí a resseguir de forma alternativa respecte de la significació. Àdhuc podríem dir que es tracta d'una lectura per a l'esguard: les lletres, les síl·labes i les paraules, així com els signes de puntuació són grafismes visuals, al marge de la significació concreta.

Hi ha, però, també, un cert grau d'ironia, mitjançant la qual l'autor de la proposta tracta l'escriptura com un joc, un joc físic capaç d'ésser recorregut tot submergint-se en ell. Escripura, a la fi, per a ser recorreguda amb tot el cos, no només amb els ulls, l'esguard o la mirada.



Poema novè

Títol: *Poema de amor.....visual*

Text:



Anàlisi formal

En aquest poema assistim a la contemplació d'una imatge, inscrita en color blau a l'espai central de la cartolina, que representa l'encreuament abundant del brançam d'un arbust silvestre. A la part superior de la imatge, també escrit amb tinta de color blau hi ha el títol: *poema de amor*, i a dessota de la imatge trobem la paraula de tancament, i complementària amb el títol: *visual*, igualment escrita amb tinta de color blau.

Anàlisi lingüística

Allò més singular en aquesta proposta potser siga la determinació (adjectivació) de l'amor que se'ns mostra com a visual. I amb la

diferenciació tenim la dualitat Verbal / Visual, com a possibles variables del fet amorós. Així, assistim a una doble adjectivació:

-Poema.....de amor.....visual

Anàlisi semàntica

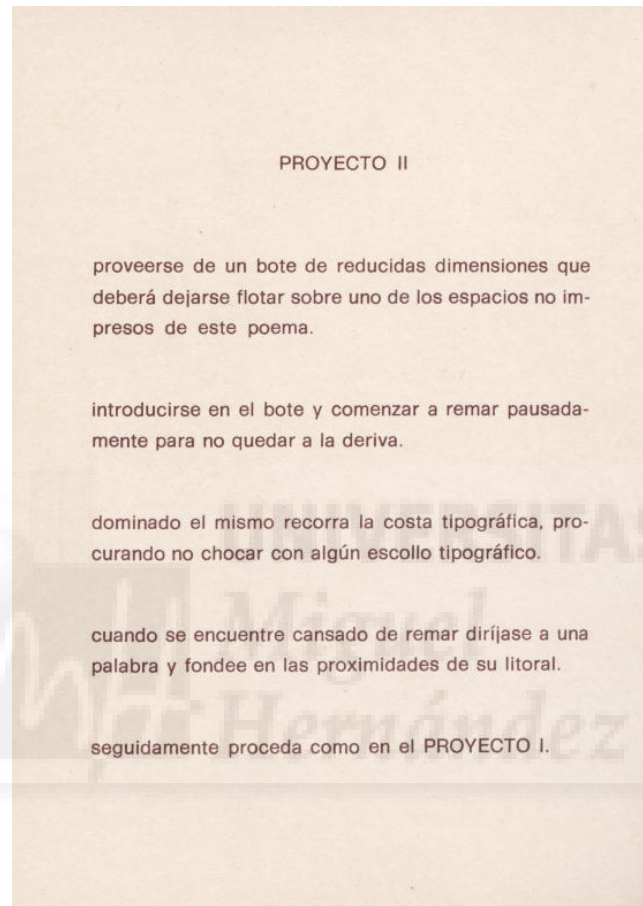
Podríem valorar, des del punt de vista de la significació, aquest poema pels continguts que metafòricament s'inscriuen al si de la proposta visual. Així, tenim un conjunt de branquillons que, en cruïlla permanent, s'encreuen sense límits, i que amb el frec constant procuren el sentiment amorós. Es tracta d'una còpula, pel contacte, permanent. O bé parlem d'una carícia infinita sense límit temporal. Amb un sol cop de vista ja se'ns insinua el sentit últim de la proposta visual.



Poema desè

Títol: *Proyecto II*

Text:



Anàlisi formal

Des del punt de vista formal, i també de la significació semàntica, aquest poema – proposta manifesta un cert veïnatge amb el poema Huitè, ja comentat amb antelació. Així doncs, en aquest cas, assistim a una proposta que, com aquella, ocupa quatre paràgrafs, i resta ocupant la pràctica totalitat de l'espai de la plana. En aquest cas concret hi ha, però, a manera de comiat de la proposta, una indicació que mena al *Proyecto I*.

També, ara, les grafies són minúscules, fins i tot aquelles que encapçalen paràgrafs, i la tinta emprada és de color marró.

Anàlisi lingüística

En aquest apartat del nostre comentari assenyalarem, com a fonamental, l'ús que el poeta en fa de les formes d'infinitiu, amb un corresponent mestissatge pronominal reflexiu, tot afirmant el caire universalitzador de la proposta. Així:

-proveer(se)

-introducir(se)

-comenzar a remar.....no quedar

-no chocar

Ara bé, també hi ha formes imperatives que marquen la voluntat del poeta cap a la realització, per part del receptor, de l'acció poètica:

-recorra

-diríja(se)

-fondee

-proceda

Hi ha una mena, segons el nostre criteri, de consideració verbal que dirigeix cap a l'acció poètica, tot anant molt més enllà del llenguatge escrit i amb un sentit estricte.

Anàlisi semàntica

Si en el cas del poema Huitè l'aventura ens empenyia a solcar els camins per damunt dels traços de les lletres, ara la invitació és per a recórrer els espais en blanc del text a sobre d'un vaixell, i si de cas ens cansem podem arribar-nos al "*litoral*" d'una lletra i, seguit, iniciar allò recomanat al poema Huitè, ja esmentat.

Allò veritablement significatiu és el reconeixement, creiem, de l'espai en blanc de la pàgina on s'inscriuen les propostes, cosa ja practicada per S. Mallarmé al seu *Coup de dés*, i que feu del territori de la plana tot un conjunt harmònic i de valor, fins i tot, significatiu.

També podríem dir que en aquest poema hi ha una certa transgressió d'allò literari en favor del concepte, de la forma (l'escriptura és ara forma i matèria) que permet, potser, pensem, una nova lectura en llibertat. Així, el poema – acció ens permet d'imaginar l'acció possible, doncs abasta un cert grau de versemblança, encara que resulta del tot impossible la seua execució dins els límits de la realitat. Tenim doncs un poema per a la imaginació, i que permet l'acció mental i activa del lector – receptor. Una mena de lectura participativa per al lector.

Poema onzè

Títol: *Pieza para un instrumento de viento*

Text:



Anàlisi formal

Per a dur a terme la anàlisi formal d'aquest poema indicarem que el títol resta inscrit a la part superior de l'espai de la plana, i la proposta concreta ocupa la part central de la quartilla. Les lletres emprades per a escriure el títol són majúscules, i fan 0'6 cm. d'alçada per 0'4 cm. d'amplària. Les lletres de la part principal de la proposta són minúscules i fan 0'5 cm. d'alçada per 0'4 cm. d'amplària. En tot cas, el color emprat per a escriure el text és el vermell, com podem veure a la imatge de referència.

Anàlisi lingüística

En aquest poema ens trobem amb la denominació, al títol, de *Pieza*, amb la qual cosa hi ha una certa proximitat al fet musical, com ja vam veure al poema Huitè del *Texto Poético número 6*: “*Pieza de contar*”.

També hi ha, però, l'ús que el poeta en fa de la forma d'infinitiu:

-rozar

tot incorporant no només un cert grau d'universalització a la proposta, també un sentit de levitat, o de fragilitat.

Troblem, potser també, una certa analogia entre el fet de determinar que la peça musical és per a un instrument de vent amb el suggeriment de fregar l'aire.

Anàlisi semàntica

Ja al títol d'aquest poema – proposta s'insinua el caire musical de la mateixa doncs la utilització de la paraula *Pieza* ens aproxima el valor del concepte musical.

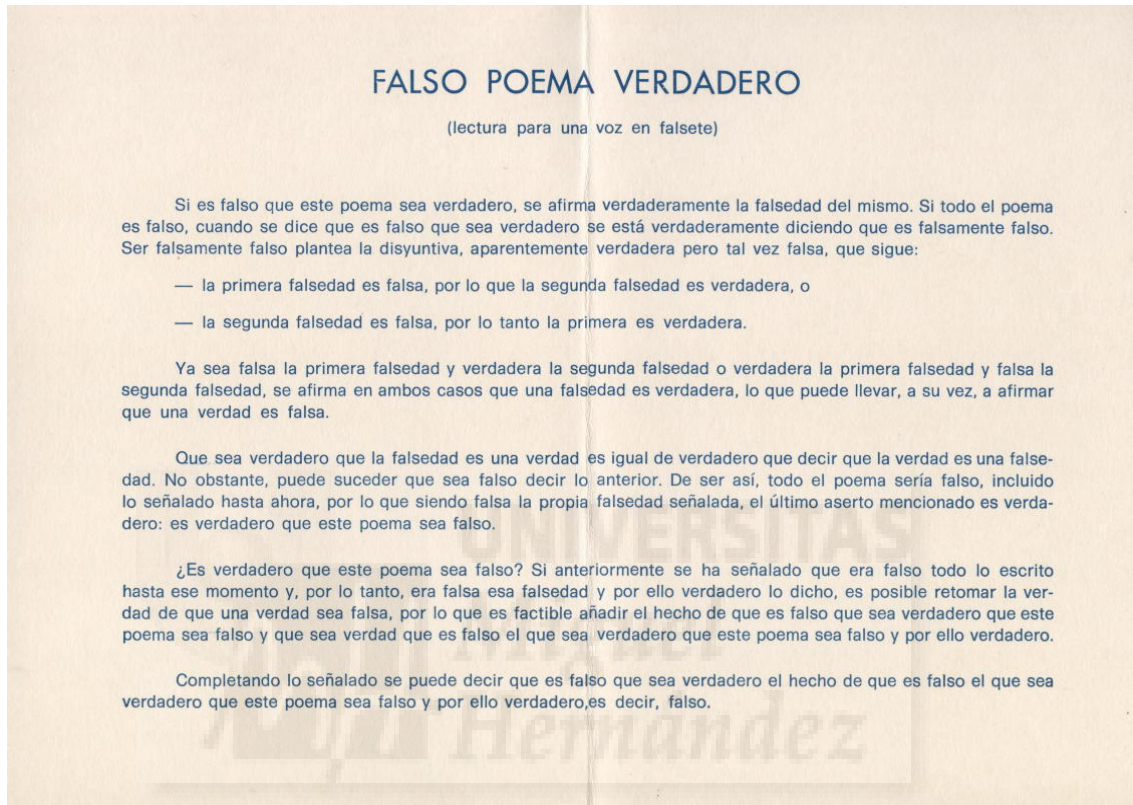
Hi ha, pensem, en aquest poema, una gran sensibilitat en la utilització d'allò immaterial, de l'aire com a font poètica, només amb el lleu contacte. Sembla, com ja hem comentat en altres poemes de característiques pròximes, com si fos un poema de música concreta, és a dir, aquella produïda a partir d'elements concrets, en aquest cas alguna cosa tan etèria com l'aire:

-rozar el aire

Poema dotzè

Títol: *Falso poema verdader* (lectura para una voz en falsete)

Text:



Anàlisi formal

Aquest poema s'inscriu a doble plana, doble quartilla, en sentit horitzontal. El títol *FALSO POEMA VERDADERO* està escrit en lletres majúscules que fan 1 cm. d'alçada per 0'4 cm. d'amplària, El subtítol, o acotació al títol, resta inscrit en lletres minúscules, i que fan 0'3 cm. d'alçada per 0'2 cm. d'amplària, al si d'un parèntesi: (*lectura para una voz en falsete*). Cal dir, també, que el color emprat per a escriure el text ha estat el blau.

El text està constituït per cinc paràgrafs, els quals sumen diuit línies en el seu conjunt, i l'aspecte que ens ofereix és d'una pregona densitat,

com d'una taca blava, tot i que els marges estan respectats en tots els casos.

Anàlisi lingüística

Si valorem aquest poema des de l'àmbit lingüístic, aviat ens adonem del seu caràcter sil·logístic, és a dir de densitat expositiva – argumentativa, amb un cert valor filosòfic.

I el text comença amb un *si* condicional que determina, en bona mesura, tot l'abast significatiu del text que li segueix, doncs s'ha de donar la condició enunciada per a que tot allò que li segueix siga possible.

També voldríem fer-ne la referència al títol: *Falso poema verdadero* que, atenent el llenguatge, veiem una afirmació de contraris: *Falso / Verdadero*, també una doble adjectivació del substantiu *poema*. Si es vertader el primer adjectiu mai no pot estar-ho el segon, doncs d'una mateixa cosa no se'n pot dir que siga dues coses contràries al mateix temps.

I des de l'òptica textual, i segons el nostre parer, el poema és un conjunt críptic que molt difícilment troba claredat per cap costat. Hi ha una clara, potser, intenció d'obscuritat per tal de determinar l'enorme dificultat de lectura. A manera d'exemple de l'assaig críptic que significa aquest text – poema direm que el poeta ha emprat 41 vegades algun terme sinònim de falsedat i 28 vegades algun terme sinònim de vertader, la qual cosa mostra el tarannà del poema. A tall d'exemple transcriurem un petit fragment il·lustratiu d'allò que diem:

Que sea verdadero que la falsedad es una verdad es igual de verdadero que decir que la verdad es una falsedad.

Anàlisi semàntica

Pensem que aquest poema, sota l'aparent lògica dels conceptes emprats, fonamenta, potser, el seu abast significatiu en l'obscuritat, o almenys en l'aparent capacitat crítica d'un llenguatge semblant. Tant és així que cal tornar sobre els passos fets en la lectura per tal de desfer la dificultat d'enteniment conceptual.

És ben possible que la construcció estiga feta així de complexa per tal d'arribar a la senzillesa interpretativa de que el text que tenim al davant és una taca blava, només. I això seria, si més no, una profunda ironia.

Hi ha, com a substància formal i textual, un joc continu de mots entre el vertader i el falç, que determina, en bona part, la voluntat poètica de confondre el lector – receptor de la proposta.

Darrerament, per a concloure aquest apartat, direm l'humor, o la ironia, que guarda el subtítol (acotació al títol) quan refereix que el poema ha estat concebut, d'alguna manera, per a una veu en falset. El falset és sinònim, si s'abusa d'ell, d'un cert sarcasme ridícul en la interpretació de la música, per exemple.

Poema tretzè

Títol: No hi ha un títol explícit, podríem considerar, però, com a títol, la primera part de la proposta. Així, *Propuesta de lectura:*

Text:



Anàlisi formal

Si ens mirem els aspectes formals d'aquest poema – proposta ens adonem de la presència d'un text que resta centrat a l'espai de la plana en un sentit vertical, com de poema clàssic. I el text té una clara particularitat, doncs està escrit en tres bloc, els dos primers fan tres línies cadascun d'ells, i el tercer quatre. Els dos primers blocs, a més a més, estan escrits en lletres minúscules de color vermell, que fan 0'4 cm. d'alçada per 0'2 cm. d'amplària, i el tercer bloc, amb lletres d'identiques característiques que els dos precedents, resta escrit amb tinta de color blanc, amb la qual cosa la lectura se'n fa una mica difícil.

A la fi del primer bloc hi ha els dos punts, que determinen l'inici de la veritable proposta:

-propuesta de lectura

Anàlisi lingüística

Allò més cridaner a l'hora de fer-ne la valoració lingüística d'aquest poema és, potser, l'ús que el poeta en fa de la forma d'imperatiu:

-ponga

i amb un ús, també, pronominal de segona persona, amb la resultant de cortesia, mitjançant la qual el poeta s'adreça al lector – receptor de la proposta amb una certa distància respectuosa.

Anàlisi semàntica

Quant a la valoració significativa d'aquesta proposta, veiem, al tercer bloc, un cert grau d'analogia entre allò escrit i la realització material de l'escriptura: *ponga los ojos en blanco*, doncs l'ús que el poeta en fa de la tinta blanca s'uneix al fet de posar en blanc els ulls, com si es tractés d'una voluntat de no lectura.

És possible que el fet de l'escriptura, o de la lectura, habituals o acadèmiques, estiguen força previsibles, és per això que el poeta trenca la dinàmica i afegeix un cert grau de sorpresa a la proposta, tal vegada per a obligar-nos a una certa manipulació del paper per a poder efectuar la lectura del text proposat. Així, posar els ulls en blanc, o bé el silenci als ulls, no llegir, mirar-se només la taca suposa afegir-hi un valor plàstic a l'escriptura.

Poema catorzè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

Des del punt de vista formal, aquest poema – visual ens ofereix una imatge, o una fotografia, que ocupa, llevat els dos centímetres de marge que hi ha al seu voltant, tota la superfície de la plana. La imatge és en blanc i negre i representa una espècie de tomba que du a sobre una inscripció lapidària:

aquí

nació i murió

una obra de arte

Cal dir que la nota lapidària, o recordatori funerari, resta sobre la gespa del sòl, tot indicant que la tomba és a la terra.

Anàlisi lingüística

Podríem dir que l'ús que el poeta fa, a la seua proposta, de la forma de pretèrit:

- nació i morí

està en funció de la possibilitat de creure que l'obra d'art, en general, resta també subjecta a la realitat temporal, o siga al pas del temps.

I, potser, l'adverbi de lloc *aquí* siga indicatiu, no de l'espai concret, sinó del fet de pertànyer a la terra..

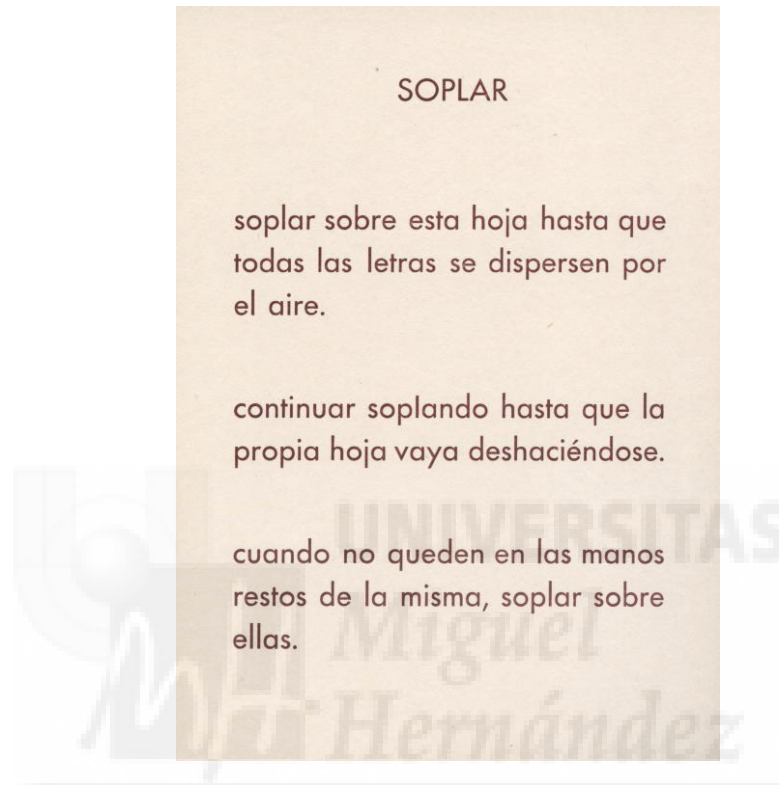
Anàlisi semàntica

Podríem pensar, al nostre parer, que el poeta ens parla de l'obra d'art com a alguna cosa finita, és a dir, que té començament i final. Així, l'obra d'art mor, i pensem en el pas del temps, en la moda que tot ho condorm, etc. L'art, potser, resta sotmès, massa vegades, als lligams temporals i sofreix l'envelliment lògic de la vida, doncs és la natural conseqüència d'ésser producte de la mà de l'home.

Poema quinzè

Títol: *Soplar*

Text:



Anàlisi formal

Quan ens mirem els aspectes formals d'aquesta proposta poètica ens adonem que es tracta d'un text inscrit a la superfície d'una plana (quartilla) i que a banda del títol, escrit en lletres majúscules i que fan 0'6 cm. d'alçada per 0'5 cm. d'amplària, hi ha, també, un text conformat en tres paràgrafs diferenciats per un doble interliniat, les lletres dels quals estan en minúscules, fins i tot aquelles que encapçalen els paràgrafs, i que fan una mesura de 0'4 cm. d'alçada per 0'3 cm. d'amplària. Aquest text està escrit amb una tinta de color marró

Anàlisi lingüística

En aquest apartat de la nostra anàlisi cal assenyalar la presència d'uns infinitius amb cert matís imperatiu, és a dir, com si es tractés d'una recomanació evident per a participar en una acció poètica:

-soplar

-continuar (soplando)

-soplar

De tota manera hi ha, com en altres vegades ho hem assenyalat al nostre treball, un caire universalitzador de la proposta, per la pròpia indefinició marcada per l'ús de l'infinitiu.

Anàlisi semàntica

Sembla hi haver, en aquesta proposta, una voluntat poètica de caminar cap al trencament del llenguatge, segons el nostre parer, doncs el fet d'anar bufant sobre les lletres escrites a una plana, amb l'interès de que vagen desapareixent, ja implica aquesta posició, o bé una certa vocació deconstructiva, com ja ho feren els accionistes de l'Avantguarda. Així citarem ara el cas de Wolf Wostel que *“utilitza, tot situant-se en una distància formal, el que anomena la “tàctica del shock”, sota una forma que condueix directament a la confrontació real de l'espectador – receptor. A la seua proposta s'hi respira la violència i amb el “dé-collage” acaba arrancant cartells en París. Així mateix Mimmo Rotella ha estat cèlebre per ser considerat l'inventor del dé-collage i el seu conreu li ha donat la possibilitat de crear una atmosfera pop tot formant part del grup*

dels “*Nou Realistes*” de Pierre Restany”¹³³. A manera d’exemple incorporarem unes imatges de W. Wostel i de M. Rotella que exemplifiquen allò del *dé-collage*:



M. Rotella. Flip 1963 (Galeria Mathias Fels, París)



W. Wostel. Neun-Nein dé-collage. 1963

¹³³ RUHRBERG i altres. *Arte del siglo XX, V, II*, Edición de Ingo F. Walter, Taschen, Köln 1999, p. 584 “Wolf Wostel utiliza, situándose en una distancia forma, lo que nombra como táctica de shock, bajo una forma que conduce directamente a la confrontación real del espectador. En su propuesta se respira la violencia y con el *dé-collage* acaba arrancando carteles en París. También Mimmo Rotella ha sido célebre por haber sido considerado el inventor del *dé-collage* y su cultivo le ha dado la posibilidad de generar una atmósfera pop formando parte del grupo de los Nuevo realistas de Pierre Restany.”

Podríem, si més no, ara ja en el cas del poema que ens ocupa, estar davant de la negació del poema, doncs hi ha una voluntat d'esborrar les senyals d'identitat del poema:

-...hasta que las letras se dispersen

-...la propia hoja vaya deshaciéndose

-cuando no queden en las manos restos de la

misma...

I ens situem davant d'un poema acció que, potser, interpreta un caire alliberador de les cadenes en què es pot transformar el llenguatge. Tindríem una mena d'emancipació de l'espai habitual que concreta, des del temps remot, l'espai destinat al poema: la pàgina, o bé la superfície en blanc.

El darrer paràgraf de la proposta ens proposa d'esborrar, fins i tot, les empremtes del poeta, ja que una vegada que no hi ha restes del llenguatge damunt la superfície de la plana, ens demana de bufar sobre les mans, per a que no hi haja cap partícula, definitivament, a les mans. Ara, potser, el poema és de l'aire.

Poema setzè

Títol: *esculcritura – 2*

Text:



Anàlisi formal

Quant a la valoració formal d'aquest poema cal dir que estem davant d'una proposta nova, respecte de la resta de poemes fins ara estudiats. Així, el material emprat en aquest cas és el teixit.

A la superfície de la tela, que fa 10'5 cm. d'alçada per 15 cm. d'amplària, hi ha un text escrit que diu:

-texto blando

i a manera de definició de la proposta hi ha el que podríem dir títol:

-esculcritura – 2

amb la qual cosa s'identifica, ben bé, l'abast significatiu de la proposta poètica.

També direm que el color de la tela és el verd ametlla i les lletres resten escrites en un verd fosc. Les mesures que presenten les lletres del text són 1'5 cm. d'alçada per 1 cm. d'amplària, i les del, diguem-ne, títol fan 4 cm. d'alçada per 5 cm. d'amplària.

Anàlisi lingüística

Hi ha al poema, pensem, des del punt de vista lingüístic, una relació d'analogia entre el material emprat, la tela, i la substància formal del text: *texto blando*, doncs efectivament la tela és un material bla, i que pot assumir formes diverses sense gaire esforç. Així, a allò que diem títol, tindriem l'evidència del que referim, tot i que anomena el treball poètic com una: *esculcritura*, i si agafem a les mans la tela de la proposta se'ns fan formes diverses, tot depenent com situem la tela; seria, si més no, tot un seguit de possibles escultures, o bé, a la fi, formes.

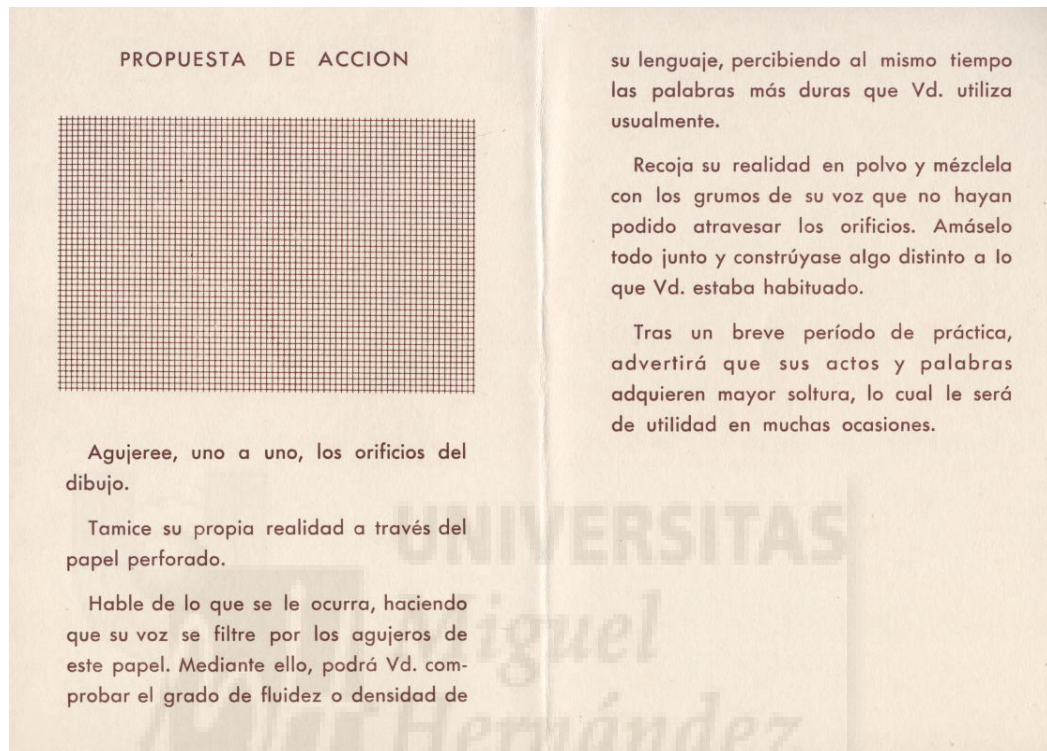
Anàlisi semàntica

Com ja hem referit en l'apartat de la nostra anàlisi lingüística, aquest poema ens trasllada als aspectes escultòrics de l'escriptura, tot depenent, clar està, dels materials emprats per construir la proposta. Així la tela, una vegada sotmesa a manipulació, assoleix formes i volums en l'espai, raó amb la qual justifiquem la consideració escultòrica, com per una altra banda ja se'ns indica al títol, del poema.

Poema dissetè

Títol: *Propuesta de acción*

Text:



Anàlisi formal

En aquest poema proposta d'acció tenim al davant un text i una imatge a doble plana, doble quartilla, la qual es tanca pel centre, a manera de llibre. El paper, com la resta de propostes d'aquest recull, és de color crema i la tinta emprada per a l'escriptura és de color marró.

El títol està escrit amb lletres majúscules, les quals fan 0'4 cm. d'alçada per 0'3 cm. d'amplària. Les lletres del text són minúscules, amb majúscules a l'encapçalament de paràgraf.

Com podem veure a la imatge de referència, dessota del títol hi ha una retícula, certament espesseïda, que serà la base per a dur a terme

l'acció poètica proposada. Tot seguit, i fins el final de la proposta, hi ha cinc paràgrafs que il·lustren al voltant de l'acció que l'espectador – receptor ha de seguir.

Anàlisi lingüística

La matèria verbal que anima, fonamentalment, l'acció d'aquesta proposta és la veu imperativa, amb certes incursions del futur encara que amb cert matís imperatiu:

-Agujeree

-Tamice

-Hable

-Recoja

-mézcle(la)

-Amáse(lo)

-constrúya(se)

-advertirá..... le será

Amb la insistència en la utilització de la forma imperativa el poeta convida el lector – receptor a dur a terme l'acció. També, però, hi ha l'ús de la forma pronominal de segona persona amb un lleu toc de distància i de respecte, i que marca, si més no, la distància entre l'autor i el receptor.

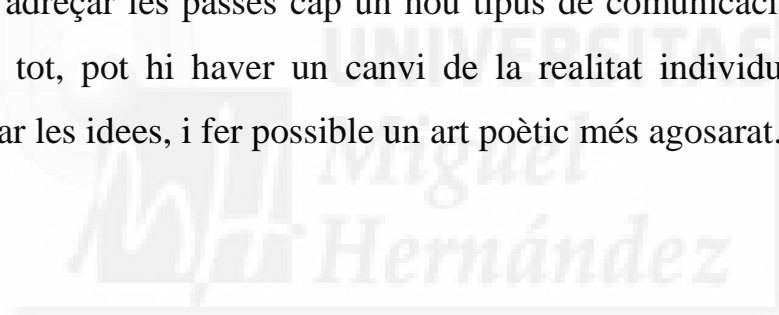
Des del punt de vista de la tipologia textual aquest poema té un marcat caire instructiu, i ve donat per el nombre d'indicacions ofertes al

través dels paràgrafs, i de les formes imperatives – instructives que la signifiquen.

Anàlisi semàntica

En aquest cas el poeta ens convida els lectors a fer passar pel sedàs de la retícula la nostra parla, tot després d'haver-la foradada. Així, unes veus, unes lletres, o unes paraules, passaran, i seran pastades amb allò que no ha pogut filtrar per massa gruix. Som aconsellats de treure'n un nou resultat per al nostre llenguatge, més renovellat i, potser, fresc. A la fi, els guanys són evidents.

Poema per a la deconstrucció i posterior construcció del llenguatge, per a adreçar les passes cap un nou tipus de comunicació; segurament, fins i tot, pot hi haver un canvi de la realitat individual que permet canviar les idees, i fer possible un art poètic més agosarat.



Poema dihuitè

Títol: No hi ha títol específic, encara que podríem fer valer la primera part de la proposta com a títol. Així: *Propuesta poético – visual*:

Text:



Anàlisi formal

Si fem la nostra aproximació a aquest text poètic, o proposta poètica, veurem primerament, a manera de pòrtic, el possible títol: *Propuesta poético – visual*, amb d'alguna manera anuncia l'abast de la proposta cap el món visual.

Tot seguit hi ha el cos poètic, en tres línies inscrit, i que ocupa la part central de l'espai de la plana. Les lletres emprades són minúscules i fan 0'7 cm. d'alçada per 0'4 cm. d'amplària. El text està escrit amb tinta de color vermell.

Anàlisi lingüística

En aquest poema hi ha la forma principal imperativa que marca l'eix de l'acció indicada:

-observe

I amb la indicació, al voltant de tot un món per esguardar la realitat d'una altra manera, o bé de la manera que se'ns indica per la voluntat de l'autor, podem dur endavant l'acció proposada.

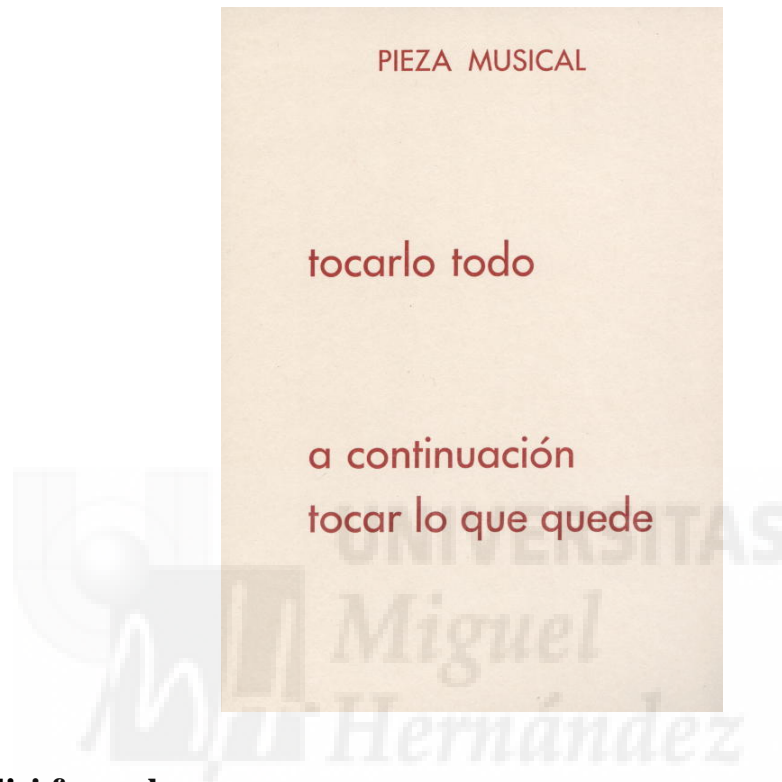
Anàlisi semàntica

Segons el plànol de la significació, assistim a la invitació, per part de l'autor de la proposta poètica, per a la contemplació del món exterior, de tot allò que ens envolta, però amb la realitat del blanc i del negre. I, ara, ens podríem fer dues preguntes: només contemplem, o mirem, allò que està en blanc i negre? o bé tot, potser, està en blanc i negre? De tota manera, i en qualsevol dels casos, és prou cert que la referència al blanc i negre va en la direcció d'allò magre, trist, melangiós, etc., que provoca tristesa. Si una realitat ben acolorida és sinònim d'esperança, per contra un paisatge en blanc i negre serà sinònim de desolació, de duresa almenys.

Poema dinovè

Títol: *Pieza musical*

Text:



Anàlisi formal

Des del punt de vista de la formalitat en aquest poema observem, en primer terme, el títol, situat al primer terç de la plana (quartilla). Les lletres d'aquest títol estan escrites en caràcters de majúscules i fan 0'7 cm. d'alçada per 0'5 cm. d'amplària. Encara al primer terç de la plana hi ha la part central de la proposta poètica: *tocarlo todo* i escrita en lletres minúscules que fan 0'5 cm. d'alçada per 0'5 cm. d'amplària. Ja al terç inferior de la plana hi ha el text que, a manera de comiat diu: *a continuación / tocar lo que quede*. En aquesta part del text les lletres i les dimensions tenen el mateix comportament que a la part central de la proposta. Finalment, i en tots els casos en aquest text, el color de la tinta emprada és el vermell.

Anàlisi lingüística

Si valorem els aspectes lingüístics d'aquesta proposta ens adonem que es repeteix, com en altres poemes ja assenyalats en altres parts del nostre estudi, la denominació de *Pieza* per al poema. Així, també direm ara, el valor musical que se li atorga al poema, o almenys un cert veïnatge amb allò musical.

També assenyalarem l'ús de l'infinitiu: *Tocar(lo).....tocar*, amb un cert caire d'obertura i d'universalització de la proposta, que permet el lector efectuar l'acció amb una certa distància de la veu poètica.

Caldria indicar també, però, l'adverbi de quantitat *todo* que ajuda la comprensió de l'abast infinit que se'ns procura, potser, per part de l'autor de la proposta; sentit, si més no, absolut.

Anàlisi semàntica

Pensem que aquesta proposta no deixa de ser paradoxal, ja que si es toca tot des d'un principi ja no resta res per tocar una mica més tard. Així, amb el primer enunciat faríem innecessari el segon. Per allò de la *Pieza musical*, cal referir la identitat existent entre el sentit de musicalitat i la invitació a tocar-ho tot. Una mena d'identitat, com ja hem assenyalat amb les peces musicals anteriors, amb l'accionisme que en proposava Zaj.

Darrerament direm, a manera de cloenda de la nostra anàlisi semàntica, i sempre segons el nostre criteri, que potser el poeta ens refereix que les coses són com instruments i serveixen per a ser tocades. El contacte físic que suggereix la proposta ajuda el coneixement de les

coses d'una manera concreta, potser més càlida i eficaç per a l'aprenentatge.

I amb aquest poema donem per conclosa la nostra anàlisi d'aquest *Texto Poético número 7*, i que ens ha servit per a aprofundir i incidir en les propostes que el poeta, els poetes, ens presenten, tot provocant-nos d'intervenir-hi. Si més no, com ja veurem al capítol de les conclusions, una poètica per a l'acció.



4. 2. 5 Texto poético número 8

Ens agradaria de fer, abans de començar l'estudi particular dels poemes, o propostes, continguts en aquest recull poètic una valoració de les qüestions generals que presenta el *Texto Poético número 8*. Així, farem una revisió del continent, o embolcall, sota el qual es presenta aquest exemplar.

En primer terme direm que la coberta es presenta sota l'aspecte de carpeta, la qual cosa no el diferencia dels reculls número sisè i setè. En aquest cas, però, el color de les cobertes és de color verd fosc i a la portada tenim la inscripció del següent text:



El color del número que correspon a aquest exemplar és de color blanc i les lletres s'inscriuen en color negre. Així:



Portada

Tot seguit direm que a la part interior de la carpeta, damunt de les solapes, hi ha una doble referència erudita, cosa ja aplicada en altres números de *Texto Poético*. Així, en aquest cas, les cites corresponen a John Cage i a Plutarc.

A - “*espero dejar que las palabras sean, tal como he intentado dejar ser a los sonidos.*” John Cage

B - “*la pintura es una poesía muda y la poesía es una pintura parlante.*” Plutarco

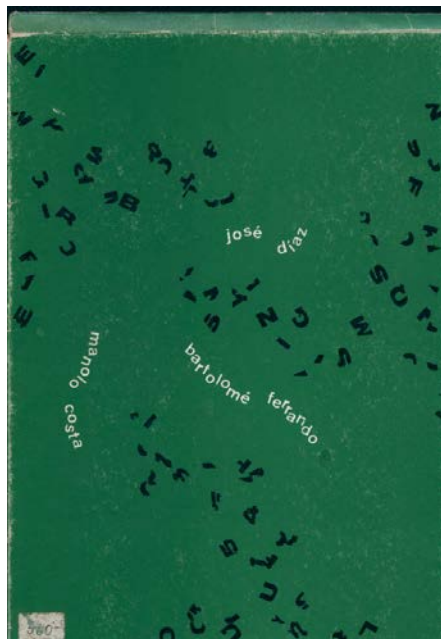
A la primera cita, la de J. Cage, pensem, hi ha una referència a la llibertat, la qual és una constant en la pràctica artística del músic americà, com per exemple, per una altra banda i ja comentada, a l’obra 4’ 33”, peça musical en la qual els sons es produeixen en llibertat a la sala de concerts, tot arreplegant els sorolls efectuats pel públic en el seu caminar. És indicativa aquesta referència al pensament de J. Cage, capdavanter que ha estat de Fluxus i dels moviments conceptuals d’avantguarda posteriors, ja que les obres que fins ara hem comentat, segueixen, en bona mesura aquest esperit, cosa que ja veurem al capítol de conclusions.

A la segona cita, la de Plutarc, hi ha la referència cap al valor plural de la poesia; el símil s’estableix amb la pintura. La poesia, com la pintura, construeixen imatges. Si la pintura ho fa amb traços, pinzellades i colors, la poesia ho fa amb paraules que afecten l’imaginari del receptor, tot reduint aquestes imatges amb l’aplicació sinestèsica adient. També, en aquest cas de la referència a Plutarc, al pensament de Plutarc, *Texto Poético* incorpora una estratègia comunicativa a partir de l’insòlit i de la força colpidora de les propostes poètiques innovadores.



Estoig interior

A la contraportada podem llegir els noms dels poetes que han intervingut en l'elaboració d'aquest exemplar de *Texto Poético*, i són: Bartolomé Ferrando, Manuel Costa i José Díaz. També, a la contraportada, hi ha la presència d'un poema lletrista, és a dir, un poema bastit a partir d'un conjunt de lletres amb un cert moviment i amb aspecte, en aquest cas concret, un tant trencadís.



Contraportada

I ara, a continuació, hem de dur a terme les anàlisis dels poemes que conformen aquest exemplar número huitè del *Texto Poético*.



Poema primer

Títol: *música visual*

Text:



Anàlisi formal

Quant a la disposició formal d'aquest poema direm, en primer terme, que es tracta d'un poema visual que ocupa, llevat el títol a dreta de la imatge, tota la plana (quartilla). La imatge ens mostra la fotografia d'un arbre, el brançam del qual està recobert de partitures musicals, i per això el nom del poema: *Música visual*.

La fotografia està feta en blanc i negre, ressaltant força el brançam sobre el fons negre, i el sentit de la imatge és vertical.

Anàlisi lingüística

Aquesta anàlisi, si més no, ens procura l'evidència d'un sintagma nominal basat en la concurrència de dos realitats allunyades entre si.

Almenys, en el plànol de la realitat, és ben difícil de dir de la música que siga visual, perquè pertanyen, la música i el món visual, a dues esferes de sentits diversos. Podríem dir-ne que l'adjectiu que qualifica la música és no pertinent.

Anàlisi semàntica

Si bé els aspectes lingüístics, per raons òbvies, han estat limitats en la seua anàlisi, ara, des del punt de vista de la significació, podem valorar alguna cosa més. Així, per una banda, tenim la possibilitat d'interpretar aquest poema visual com una referència al fet d'estar-se la música fixada a les branques de l'arbre, i per tant susceptible d'ésser visualitzada. També, podem aproximar la significació al fet que l'arbre, potser mogut pel vent, interpreta la música que porta inscrita a sobre. La relació de causa efecte, en un sol cop de vista, és bastant evident.

Com també podem valorar la intervenció que fa el poeta – autor d'un element de la natura, a manera de poema objecte. Qualsevol element de la vida quotidiana, amb la transformació pertinent, assoleix una nova significació, i una, per tant, nova realitat.

Poema segon

Títol: No hi ha títol, encara que com en ocasions anteriors ja esmentades

(poema diuitè del *Texto Poético número 7*), la primera part de la proposta poètica podria tenir valor de títol: *Música para los ojos*.

Text:



Anàlisi formal

L'anàlisi formal d'aquest poema- proposta ens aproxima un text que resta inscrit en dues parts fonamentals, la de la definició, o plantejament : *música para los ojos*, i la part segona, què és pròpiament la indicació de la proposta: *cuando mire algo/ abra/ y/ cierre/ los párpados/ cinco veces*.

El text, tot ocupant la part central de la superfície de la plana, i escrit en forma de poema clàssic (vers a vers), està escrit amb tinta de color blau. El nombre aparent de versos són nou, i el quart i el novè es distancien un tant més del grup que formen des del cinquè fins el huitè, com ho mostra la

imatge de referència. Darrerament direm que les lletres del poema estan escrites amb minúscules que fan 0'5 cm. d'alçada per 0'3 cm. d'amplària.

Anàlisi lingüística

La proposta poètica s'inicia, des del punt de vista lingüístic, amb l'ús d'un sintagma nominal que determina, de forma explícita, la voluntat de l'autor de dur a terme una unió d'elements no pertinent.

Seguidament, el connector amb valor temporal indica la possibilitat d'efectuar l'acció només en certs moments, no de manera continuada i indiscriminada.

A la fi, l'ús que en fa de la forma imperativa, i amb l'ús pronominal de segona amb cert caire de cortesia, sintonitza amb el caràcter de proposta d'aquest poema:

...mire

...abra

...cierre

Anàlisi semàntica

Si en el cas del poema visual anterior hi havia una relació directa amb el món musical: *música visual*, ara, en aquest poema – proposta d'acció, també hi ha la mateixa voluntat d'aproximar el fet musical: *música para los ojos*.

En aquest poema la vinculació amb el fet musical, a banda d'estar present a l'encapçalament de la proposta, també resta palès amb el “vers” de comiat que diu: *...cinco veces*. És a dir, obrir i tancar els ulls cinc

vegades, tantes voltes com línies n'hi ha al pentagrama. Hi ha un cert paral·lelisme amb el fet musical, doncs.

També hi pot haver una proposta insòlita, que copsa, ja que, almenys de forma aparent, no hi ha vinculació amb el sentit de la oïda i el de la vista. No obstant i això sí que s'endevina una certa voluntat de renovació poètica pel fet d'acordar elements llunyans en el mateix espai poètic.



Poema tercer

Títol: No hi ha títol, encara que com al poema anterior podríem vincular la determinació inicial a manera de títol: *poema erótico*.

Text:



Anàlisi formal

Aquest poema – proposta d'acció, *poema erótico*, presenta tres parts diferenciades: el títol o encapçalament, la a la fi del qual hi ha dos punts, part textual que s'inscriu a la part esquerra de la superfície de la plana i, per últim, la part textual que s'inscriu a la part dreta de la superfícies de la plana. Això és, aquest poema pot llegir-se de forma independent, o bé el text de l'esquerra, o bé tot junt.

També, direm, que el text s'inscriu al llarg de la plana i ocupa, quasi, tot l'espai de la pàgina. Així, cal dir, que les lletres estan escrites en minúscula i que fan 0'5 cm. d'alçada per 0'3 cm. d'amplària; la tinta amb què ha estat escrit el text és de color vermell.

Darrerament cal assenyalar que el text està instal·lat de forma esglaonada al si de la pàgina, permetent la lectura alternativa que ja hem a supra indicat.

Anàlisi lingüística

Pensem que en aquest poema hi ha una càrrega significativa en el valor atorgat a la forma imperativa del verb:

...introduzca

...chúpelo

que acompanya la substància informativa del títol: *poema erótico*.

Hi ha, però, també, una certa distància entre allò imperatiu i la pròpia posició del receptor doncs el pronom de segona persona està en la forma de cortesia.

Pensem, també, en un cert valor de l'ambigüitat present en formes com:

-cierto día

-poco después

on els matisos són subtils i no massa cridaners, no arriuen gaire al voltant de la informació emesa.

Anàlisi semàntica

En aquest poema estem davant la possibilitat de realitzar, com ja hem dit, una doble lectura. La primera tenint en compte, només, la part esquerra del text:

introduzca

un dedo

y

chúpelo

La segona atenent la integritat del text:

introduzca

cierto día

un dedo

en el cielo

y

chúpelo

poco después

En el cas que només llegim la part esquerra de la proposta, resta clar el sentit eròtic de la mateixa, i que ja ve marcat pel títol, i pel suggeriment de la forma verbal *introduzca*.

Si atenem la totalitat hi ha una mena de contradicció de principis: erotisme – cel, on sembla no ser pertinent la identificació, en el cas que fos possible l'acció proposada.

Per tant, potser pensem, que aquest suggeriment implica un cert grau d'ambigüitat, que ja hem supra assenyalat, i que ve donada per la

utilització de certes formes sintagmàtiques de caire temporal adients: *cierto día, poco después, etc.*



Poema quart

Títol: *sobre performance*

Text:



Part posterior



Part davantera



Text interior

Anàlisi formal

Si fem la valoració formal d'aquest poema haurem de tenir present, tan el continent del mateix com el contingut. Així, la manera amb la qual

se'ns presenta és a l'endins d'un sobre comú de color sèpia. A l'exterior, part posterior, hi figura el títol: *sobre performance*. Les lletres del rètol estan escrites en minúscules i fa 0'4 cm d'alçada per 0'3 cm. d'amplària (apx.), i la tinta emprada és de color verd.

A la part interior ens troben dues quartilles, doblades per la seua meitat. Una d'elles és una cartolina que porta inscrita tota la conjugació del verb *performizar*, a la manera que es presenta a qualsevol llibre de morfologia, o de flexió verbal, és a dir, la quartilla resta dividida en vint caselles diferenciades a dintre de cadascuna hi ha un temps verbal.

També a l'interior del sobre hi ha, com hem dit, una altra quartilla. En aquest cas és de paper vegetal, i que es superposa amb aquella de la conjugació tot formant un cos unitari. A cada casella de la conjugació hi ha a sobre un text escrit en tinta de color vermell, que es fon amb el temps verbal. A tall d'exemple indicarem:

performizaba

performizabas

performizaba

...

A sobre de la conjugació del pretèrit imperfet hi ha el text: *sin efecto no afecto*, i així, tot canviant temps verbal i textos es desenvolupa el munt d'accions, no hi ha que perdre de vista que el verb és acció, que se'ns proposen.

També, i en la mateixa quartilla de paper vegetal, hi ha un text, que realment és un embarbussament que creua obliquament d'esquerra a dreta, i

en tres línies centrals diferents, que diu: “*el cielo está performizado ¿quién lo desperformizará?/ el desperformizador que lo desperformice / buen desperformizador será.*”

Anàlisi lingüística

Segurament, alguna cosa que caracteritza aquest poema, des del punt de vista lingüístic, és la fragmentació sintagmàtica que acull al seu si. També la incorporació de totes les formes temporals del verb *performizar*, i que indiquen la voluntat de fusió del verb amb les idees que s’hi superposen. Darrerament hem d’indicar el valor irònic d’incorporar un embarbussament a la proposta, amb una certa voluntat de manifestar la dificultat que tothora es presenta en voler definir allò de la performance.

Anàlisi semàntica

A l’hora de valorar els aspectes significatius d’aquest poema, ens caldrà conèixer quins són els textos que inscriu el poeta damunt la conjugació del verb *performatizar*. I diem açò perquè en bona mesura hi ha la negació d’allò que no és la performance i en menys claredat se’ns mostra quina cosa pot estar la performance. Així, el text, llevat l’embarbussament abans esmentat, diu:

-una historia sin historia

-la acción antes que el verbo

-¿sin hacer otra cosa?

-¡entonces!

-ocupando un trozo

-sin efecto no afecto

-con regla o sin ella

-al hablar sin decir

-como un ejemplo

-nadando nada

-según el período

-con o sin entrada

-¡que gracia!

-la salida igual que la meta

-antes aquí ahora allí

-ni símbolo ni metáfora

-sin insignias

-gestos de entretiempo

-para los sentidos sin sentidos

-¡a pesar de todo algo ocurre!

Potser, en aquest text hi ha una voluntat, certament irònica, al voltant de les múltiples interpretacions que han vingut a fer-se sobre la performance. I l'embarbussament pot estar eixa referència principal en la qual volem recolzar la nostra interpretació. Pensem que molt s'ha parlat de la performance, encara que no sabem, ben bé, l'abast d'aquesta al si de la

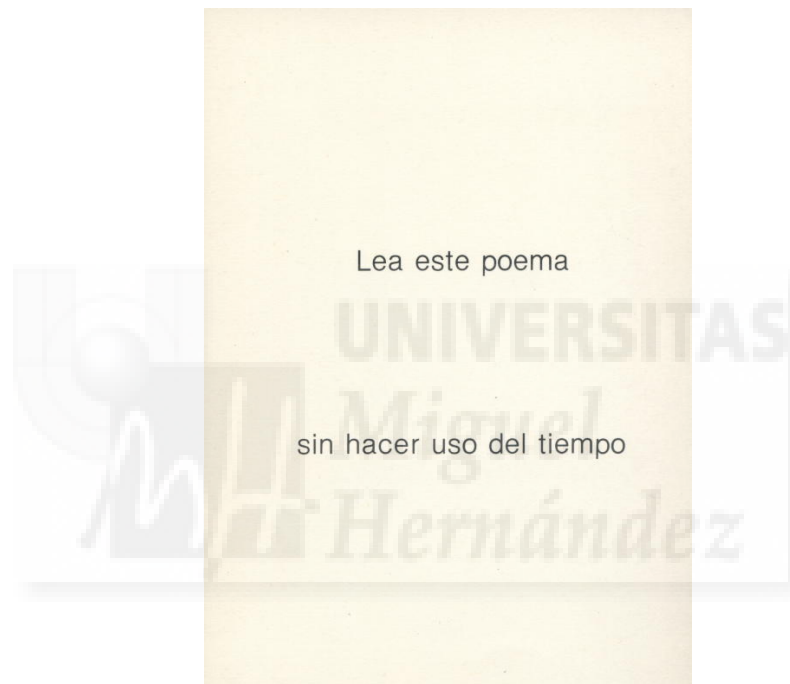
sensibilitat del qui se la mira. Potser no caben tantes interpretacions sinó les sensacions i les commocions que procura. A la fi, generacions d'estat d'ànim proclius a la creació poètica: amb paraules o sense paraules. Segons en paraules de Bartolomé Ferrando la performance pot estar la: *“Manifestació de l'art d'acció que es diferencia del happening en què no es planteja la participació activa de l'altre, de l'espectador, en la pràctica artística. Realitzada habitualment amb uns límits precisos d'espai i temps, la performance precisa de la presència corporal de l'artista en la seua manifestació concreta. I si l'articulació de la mateixa conté habitualment un cert grau d'ambigüitat que l'allunya de la noció de discurs i de narració i per tant es mostra obertament mancada de sentit, no obstant i això aprecie la importància que la performance continga característiques i aportacions suggeridores que conviden el receptor a construir sentits, derivats d'eixe no-sentit inicial. Per això em sembla exigible la presència de la idea a l'origen de tota performance; idea que no s'evidencia necessàriament en la peça.”*¹³⁴

¹³⁴ FERRANDO COLOM, Bartolomé. *“La mirada móvil. A favor de un arte intermedia”* Universidad de Santiago de Compostela. Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico Campus Universitario Sur. Santiago de Compostela 2000. pàg. 298. “Performance: Manifestación del arte de acción que se diferencia del happening en que no se plantea la participación activa del otro, del espectador, en la práctica artística. Realizada habitualmente con unos límites precisos de espacio y tiempo, la performance precisa de la presencia corporal del artista en su manifestación concreta. Y si la articulación de la misma contiene habitualmente un cierto grado de ambigüedad que la aleja de la noción de discurso y de narración y por tanto se muestra abiertamente ausente de sentido, no obstante subrayo la importancia de que la performance contenga características y aportes sugerentes que inviten al receptor a construir sentidos, derivados de ese no-sentido inicial. Para ello me parece exigible la presencia de la idea en el origen de toda performance; idea que no se evidencia necesariamente en la pieza.”

Poema cinquè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

Si atenem les consideracions formals d'aquest poema direm que es tracta d'una proposta d'acció poètica, el text de la qual ocupa dues línies a l'espai de la plana on s'inscriu, i que cadascuna de les línies resta inscrita a la meitat superior i inferior de la plana respectivament. Les lletres amb què està escrit el text fan una mesura de 0'4 cm. d'alçada per 0'3 cm. d'amplària, i la tinta és de color negre. Ambdues línies constituents de la proposta d'acció esmentada, estan centrades a l'espai que ocupen en la pàgina, i què és, com en cadascun del poemes d'aquest recull, una quartilla.

Anàlisi lingüística

Aquest anàlisi ens mostra primerament, des del punt de vista de la forma verbal emprada, una acció imperativa, determinada per l'ús de la forma:

-Lea

també amb certes consideracions de cortesia per l'ús pronominal de segona persona en tractament de respecte. És, si més no, una espècie de recomanació que ha de seguir el receptor de la proposta.

Anàlisi semàntica

En aquesta proposta d'acció que tenim al davant hi ha, principalment, una acció d'impossible realització:

...sin hacer uso del tiempo

Aquesta acció mai no podrà realitzar-se perquè el temps és una constant indefugible a les nostres vides, sempre conta i es manifesta. Així doncs, només la lectura de la proposta implica un pas del temps impossible d'ajornar.

Com en altres poemes del *Texto Poético*, com ara el poema segon del recull número sisè: *a medida que voy leyendo transcurre el tiempo*, ara, en aquest poema, hi ha també la preocupació, d'alguna manera implícita, pel pas del temps, per la caducitat del temps. I açò no fa més que acostar-se a

les grans preocupacions dels poetes de tots els temps: eros, tànatos i el temps.

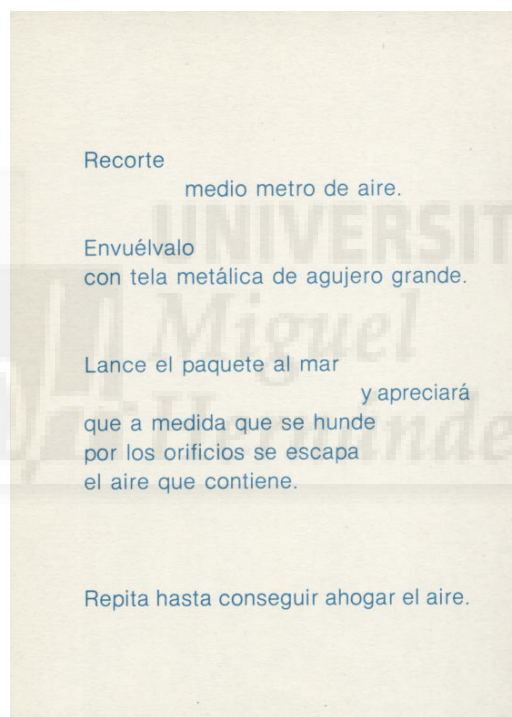
Així, si més no, estaríem davant d'una proposta de caire paradoxal, doncs és ben difícil d'imaginar efectuar una lectura sense fer-ne ús del temps, ja que el temps no es deixa manipular. A la fi, potser siga una proposta d'acció impossible.



Poema sisè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

Aquesta proposta d'acció se'ns presenta com un text que ocupa la pràctica totalitat de l'espai de la plana on està inscrit. Hi ha, com podem veure a la imatge de referència, una distribució espacial d'aquest text, tot hi havent línies que resten sota l'aparença trencadissa, és a dir, com si una línia es migpartira en dues de diferents. El "vers", o línia de comiat, resta

un tant més allunyada del normal, diguem-ne que el doble de separació respecte de les altres línies del text.

El text està escrit amb lletres majúscules i minúscules, i que fan 0'3 cm. d'alçada per 0'2 cm. d'amplària, i la tinta emprada és de color blau.

Anàlisi lingüística

Aquesta proposta d'acció ve, en bona part, determinada per l'ús de la forma verbal d'imperatiu, que explícitament intervé a l'hora de recomanar les accions al receptor:

-Recorte

-Envuélva(lo)

-Lance

-Repita

amb la qual cosa, com en tantes altres ocasions ja comentades, el poeta mou a la intervenció del receptor de la proposta. També, ara, hi ha l'ús de la segona persona pronominal amb caràcter de tractament de cortesia, la qual cosa significa, o incorpora, una certa distància entre l'autor i el receptor de la mateixa. Aquest poema incorpora una mena de sintonia, potser, entre el temps verbal (imperatiu) que aporta el text, i el temps de l'acció que ha de realitzar el receptor, que pràcticament ha d'estar de simultaneïtat.

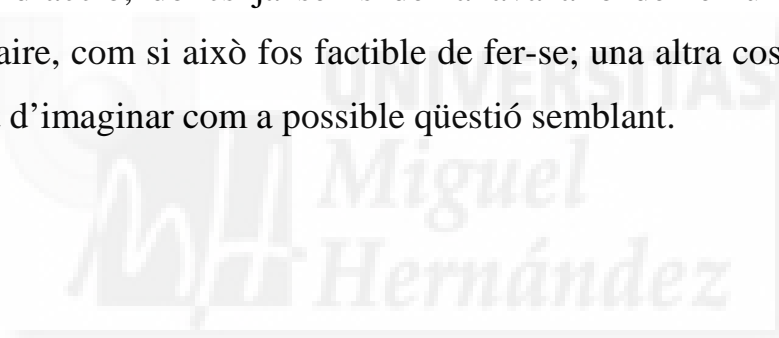
Anàlisi semàntica

En aquest poema se'ns presenta una acció impossible de dur a terme dins els paràmetres de l'acció física. No obstant i això sembla factible de

realitzar d'una manera intel·lectualitzada, tot depenent del suport lingüístic imperatiu que facilita la comprensió, encara la dificultat d'acció real. Així doncs, sembla una cosa impossible ofegar l'aire; és un contrasentit.

Potser sembla també un suggeriment irònic per a l'acció del receptor: alcançar allò impossible, i que només serà possible al si de la fantasia, o del pensament. L'aire és un element de captura insòlita dins d'una tela metàl·lica farcida de forats.

Major inversemblança podem contemplar encara, segons el nostre criteri, en el fet de voler ofegar l'aire, tot submergint-lo dins la mar, ja que açò sí que és autènticament impossible. I tot ve, però des del principi de la proposta d'acció, doncs ja se'ns demanava allò de fer un retall de mig metre d'aire, com si això fos factible de fer-se; una altra cosa, però, està la capacitat d'imaginar com a possible qüestió semblant.



Poema setè

Títol: No hi ha títol, però com en altres ocasions ja esmentades, hi ha l'anunci de la proposta que pot tenir-ne un cert matís: *música añeja*.

Text:



Anàlisi formal

L'anàlisi d'aquest poema, si atenem els aspectes formals, ens informa d'un altre text referit al fet musical, perquè així ho determina la seua capçalera que a manera de títol diu: *música añeja*.

El text, però, resta inscrit, de manera centrada i en sentit vertical, amb una paraula dessorada de l'altra, a l'espai de la plana. Les lletres han estat escrites amb tinta de color vermell, i fan 0'5 cm. d'alçada per 0'4 cm. d'amplària. L'aspecte no obstant i això és el d'un poema tradicional amb títol i seguit de versos.

Anàlisi lingüística

Quant als aspectes lingüístics ens cal significar l'ús que el poeta en fa de la forma verbal imperativa:

-recuerde

amb un caire de procurar el seguici per part del receptor, a manera d'acció induïda. També hi ha al text la forma de pretèrit:

-se produjo

amb una clara intenció d'ubicar la referència en temps passat, com ocorre a totes les formes sintagmàtiques del poema. Així, el passat, està present arreu de la proposta:

-música añeja

-recuerde

-se produjo

-años atrás

Anàlisi semàntica

La valoració significativa d'aquest poema ens condueix a expressar la sintonia que es produeix entre música i soroll, perquè així es reconeix de manera inconfusible a l'encapçalament de la proposta i després al text del poema.

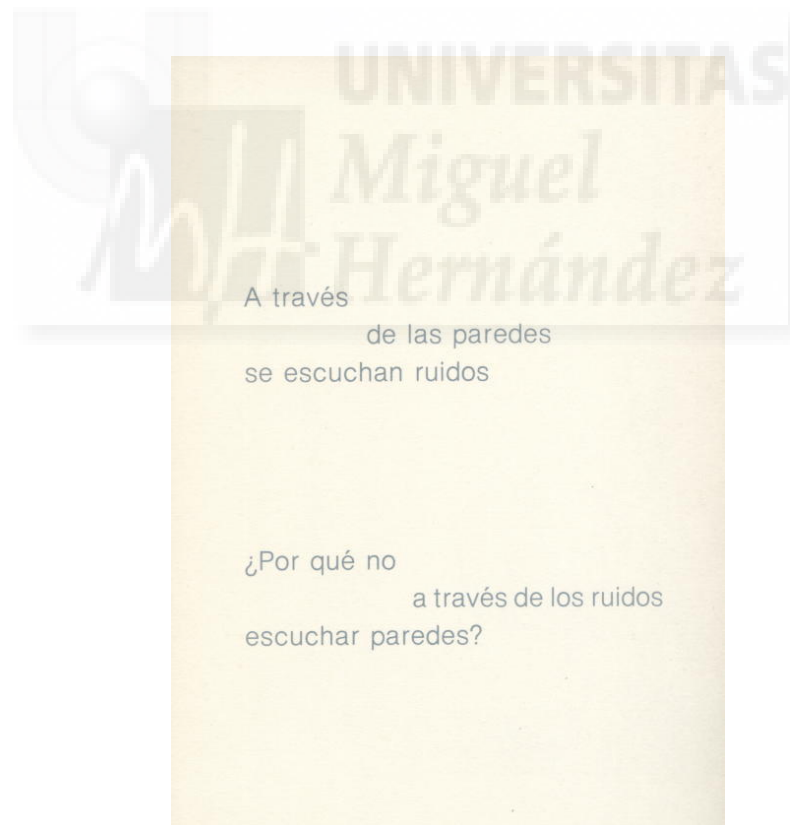
Hi ha, però, un cert matís irònic al si de la, perquè identificar un soroll antic amb el fet musical, no deixa de ser estrany. I fins i tot podríem pensar que el poeta pensa que és vell tot allò del passat, encara que només siga per extensió, i per tant si ens acomodem a la proposta poètica podem deduir que també la paraula antiga resta *añeja*.



Poema huitè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

Aquest poema resta inscrit de manera paral·lelística al si de l'espai de la plana (cartolina – quartilla), és a dir, les dues parts en què s'ordena la

proposta poètica mantenen una absoluta uniformitat formal: Tres línies cadascuna d'elles, de dimensions semblants quant a l'escriptura, i afermades al text tot ocupant un espai quasi idèntic.

Les lletres, què són majúscules i minúscules fan 0'4 cm. d'alçada per 0'3 cm. d'amplària i la tinta emprada en aquest cas és de color gris.

Anàlisi lingüística

En aquest text podem trobar dues formes que ajuden a universalitzar la proposta, des del punt de vista lingüístic, clar està, i són:

-se escuchan

-escuchar

que com podem comprovar es tracta d'una forma de passiva i una altra d'infinitiu. Aquestes fórmules amplien conceptualment l'univers discursiu perquè no es poden afermar a cap receptor en concret.

Una altra qüestió que paga la pena d'ésser esmentada és el fet de la interrogació retòrica que abraça tota la segona part de la proposta. I diem retòrica perquè no hi ha destinatari concret, ni tampoc s'espera una resposta immediata per part de ningú, resta així suspesa en l'aire.

Anàlisi semàntica

Des de l'òptica de la interpretació direm, com ho férem una mica més amunt, que el poema consta d'una afirmació o principi tautològic, doncs és de comuna acceptació que es poden escoltar sorolls a través de les

parets. A més a més l'estructura verbal de l'afirmació té caràcter universalitzador per l'ús de l'impersonal: *se escuchan*.

I a la segona part, la interrogativa, s'usa l'infinitiu amb un cert caràcter de distància entre autor i receptor: *escuchar*.

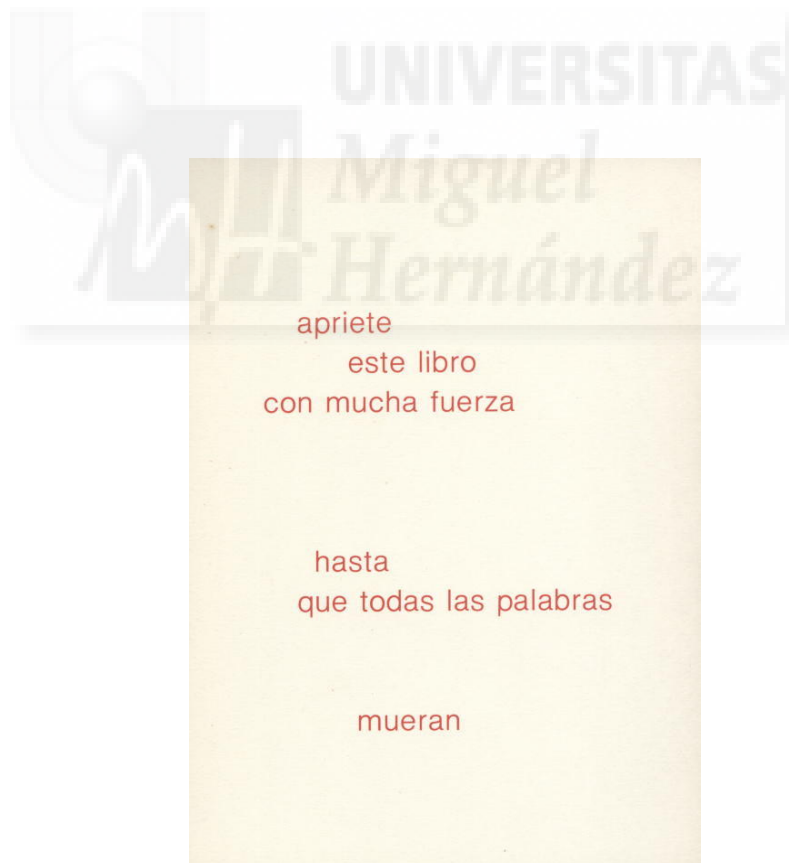
Així doncs tenim un ús de la paradoxa a la part interrogativa: *escuchar paredes*, tot bastint-se una relació no pertinent, car els sorolls poden ésser escoltats, però mai no les parets poden ésser escoltades. Un suggeriment que està en la línia acostumada de formular accions impossibles, o accions arriscades, noves, per sortir-ne, pot ser, del marasme poètic i creatiu.



Poema novè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

Quant a la distribució espacial d'aquest poema cal assenyalar les dues parts que el constitueixen. Així, a la part superior, terç primer de l'espai de la plana, tenim la primera part de la formulació poètica d'acció, i separada de forma evident, i ocupant el darrer terç de la plana, hi ha la segona part de la proposta, que encara separa un tant la darrera paraula del poema: *muera*, com podem comprovar a la imatge de referència.

Les lletres que conformen el text són minúscules i que fan 0'5 cm. d'alçada per 0'4 cm. d'amplària, així com la tinta amb què s'ha escrit el text és de color vermell.

Anàlisi lingüística

Com en el cas de tants poemes ja comentats en el nostre treball, ara també en aquest hi ha la forma d'imperatiu per tal de manifestar els termes de l'acció a desenvolupar per part del receptor de la proposta:

-apriete

tot acabat amb una forma de preposició que introdueix el subjuntiu:

-hasta...mueran

És a dir l'acció ha de tenir un final, ja anunciat, i que serà fins que les paraules moren.

Anàlisi semàntica

Potser, el poeta, davant la caducitat de les formes poètiques pretèrites, o de la creativitat en general, convida a dur endavant una acció un tant catàrquica, mitjançant la liquidació de la paraula escrita en forma acostumada: la forma llibre. O pot ser que el poeta ens parli de la negació de la poesia, com ja ho fera, per exemple, al darrer poema del *Texto*

Poètico úmero 5: colocar en el interior del recuadro inferior, la palabra que más se desee/ y extender barro, o cualquier otra sustancia semejante hasta cubrir toda la hoja, incluida la propuesta.

Hi ha, també, per part del poeta, una consideració de llibre per a aquesta carpeta, com podem veure al text del poema que ens ocupa: *apriete este libro...*

A la fi direm que si les paraules poden ésser mortes és per que estan vives: diuen.

Poema desè

Títol: Sobre

Text:



Anàlisi formal

En aquesta anàlisi podem veure, en primer lloc, l'existència d'un sobre comú, color sèpia, que conté la proposta. El sobre referit porta escrit a la part posterior el rètol: *sobre*

A la part interior descobrim l'existència d'una escriptura notarial que signen, per una part l'escultor Ignacio Criado Barranco (Nacho Criado), autor pertanyent als corrents conceptuals dels anys setanta – huitanta, i per l'altra, i a sol·licitud del primer, el notari Don Pelayo Artigas Ramírez. La comanda duta a terme pel primer signant està en funció de declarar artista a un dels autors d'aquest exemplar del *Texto Poético*: José Díaz Cuyás.

El text és una reproducció facsímil de l'escriptura esmentada, amb les pòlisses i timbres de color vermell, signatures, encunys i senyals habituals de qualsevol document d'aquest tipus.

Anàlisi lingüística

Allò més singular, des del punt de vista de la llengua emprada, com que es tracta d'una reproducció facsímil d'una escriptura, o d'una declaració notarial, és el llenguatge encarcarat del dret amb les seues fórmules fixes i pràcticament inalterables. Un llenguatge de la convenció i del rigor, tot ajustant els girs a les formes escrites que es repeteixen abastament. Numeracions, pòlisses, signatures, ratlles, espais en blanc, etc, formen part de la cerimònia comunicativa en aquest tipus de document.

Anàlisi semàntica

Força sorprenent, des del punt de vista de la significació, és la utilització d'un mitjà com aquest, l'Acta de Manifestacions, per a proclamar la personalitat artística d'un poeta: José Díaz Cuyás. Sembla, si

més no, una performance vinculada a la vida real. Allò que val és l'acció d'anar-hi, manifestar el seu parer, i signar un document que ho verifique, per part de l'artista Nacho Criado. Pensem en la utilització d'un recurs de la vida diària per a dur a terme una acció poètica molt poc freqüent, i amb una enorme càrrega d'humor, o d'ironia si es vol.

Poema onzè

Títol: *sobrehojas*

Text:



Anàlisi formal

Quant a la valoració formal d'aquest poema direm que consta de diversos elements constituents, com ara un sobre, comú i de color sèpia, que porta inscrit a la part posterior el títol: *sobrehojas*, i a la part anterior, una vegada en traiem la solapa, un text que diu: *casi broza*.

A la part interior del sobre hi ha dues cartolines, plegades per la meitat, que porten, cadascuna d'elles, la imatge d'una fulla de plataner, com o podem veure a la imatge de referència.

Anàlisi lingüística

Només al sobre trobem text susceptible d'ésser analitzat. Per una banda el rètol de la part posterior: *sobrehojas*, que pot estar en relació al fet de ser un contenidor de les fulles que hi ha a l'interior, també, però, podria tenir-ne un matís diferenciat, i que podria estar: "al voltant de les fulles", manifestant així un caire significatiu clarament diferenciat d'aquell primer.

Ara, a la part anterior, podem llegir: *casi broza*, identificant les imatges de les fulles com a unes deixalles de la natura.

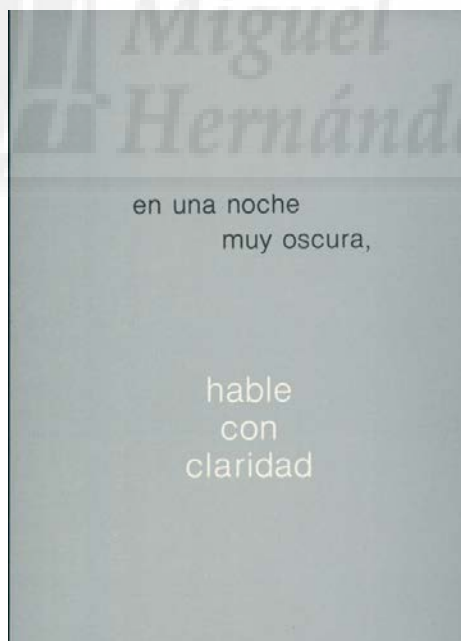
Anàlisi semàntica

Segurament, allò principal d'aquesta proposta visual està, segons el nostre criteri, en relació al valor polisèmic de la paraula *hoja*. Així una fulla és el paper on s'inscriu el poema, i una fulla ho és també de l'arbre. Per tant si agermanen el valor significatiu de la proposta tindrem que el que hi ha dintre del sobre és *casi broza*, i les possibles quartiles d'un poema seran per extensió quasi brossa. Almenys tenim un valor ambigu i potser irònic de l'abast del poema.

Poema dotzè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

Aquest poema, des del punt de vista formal, presenta una sèrie de característiques que tot seguit anem a comentar. En primer terme direm que

la cartolina (quartilla) on està inscrit el poema és de color gris, i que porta dos textos clarament diferenciats, quant a l'espai es refereix:

En una noche

Muy oscura,

text primer del poema que està escrit amb tinta de color negre i caràcters de lletra minúscula que fan 0'5 cm. d'alçada per 0'4 cm. d'amplària.

En segon lloc, hi ha el text que diu:

Hable

Con

Claridad

text que correspon a la segona part de la proposta i que està escrit amb lletres de les mateixes característiques que la primera part, sols que ara el color de la tinta emprada és de color blanc.

Entre ambdues parts de la proposta hi ha un interliniat força generós, és a dir, amb una amplitud suficient, que diferencia ben bé les parts de la proposta, pensem.

Anàlisi lingüística

En aquesta proposta poètica tenim dos aspectes principals per al nostre comentari, i són per una banda l'aspecte narratiu de la primera part del poema:

en una noche muy oscura...

que té unes característiques més pròximes a la rondalla que no pas a la poesia. I en segon terme, a la segona part de la proposta, hi ha la forma imperativa:

hable

que determina, amb exactitud el valor que aquest poema té de proposta poètica, doncs resta present la forma verbal que ho propicia.

Darrerament direm com el poeta emprà un epítet redundant, pensem que per a créixer el valor semàntic de la seua consideració poètica:

-noche...muy oscura,

I diem que és un epítet redundant perquè la nit ja és obscura i no lical aquesta mena d'adjectivació sobrecarregada.

Anàlisi semàntica

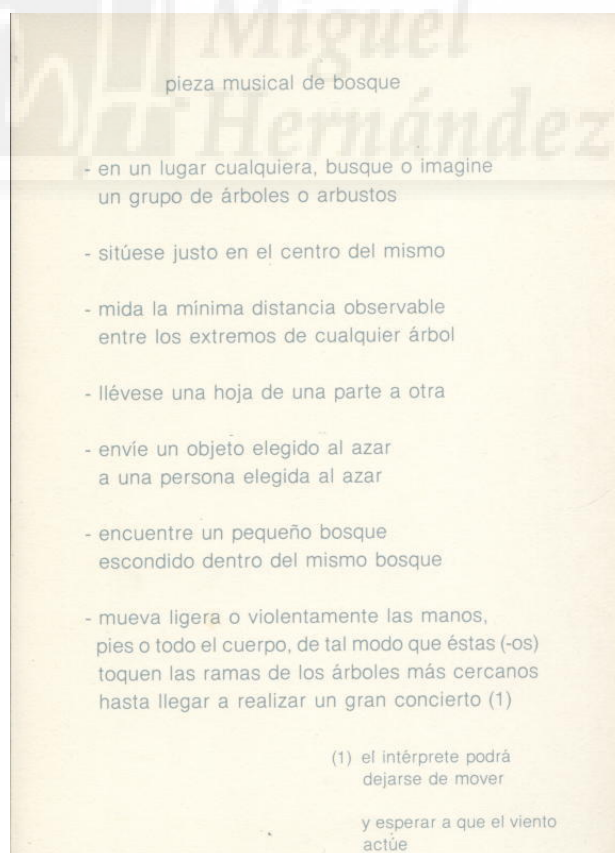
Si posem en contacte el valor de la significació amb els aspectes lingüístics que hi ha al text, ens adonarem de l'analogia que es manifesta en aquesta proposta: dins de l'obscuritat cal parlar amb claredat, això ens ve a dir el poema. I per a dir-ho utilitza recursos analògics de color, doncs per a dir obscuritat el poeta emprà el color negre per a la tinta, i per a la claredat emprà el color blanc.

Hi ha, també, pensem, una dosi important d'ironia en aquesta proposta poètica, doncs res ha de veure la parla, i la seua possible claredat, amb la llum, ja que pertanyen a dos universos ben diferents.

Poema tretzè

Títol: *pieza musical de bosque*

Text:



pieza musical de bosque

Miguel Hernández

- en un lugar cualquiera, busque o imagine un grupo de árboles o arbustos
- sitúese justo en el centro del mismo
- mida la mínima distancia observable entre los extremos de cualquier árbol
- llévese una hoja de una parte a otra
- envíe un objeto elegido al azar a una persona elegida al azar
- encuentre un pequeño bosque escondido dentro del mismo bosque
- mueva ligera o violentamente las manos, pies o todo el cuerpo, de tal modo que éstas (-os) toquen las ramas de los árboles más cercanos hasta llegar a realizar un gran concierto (1)

(1) el intérprete podrá dejarse de mover
y esperar a que el viento actúe

Anàlisi formal

Si ens mirem aquest poema des del punt de vista formal hem de dir que estem al davant d'una proposta poètica que guarda la següent distribució espacial: un títol a la part superior de la plana, i tot seguit, i ocupant l'espai sencer de la pàgina, les set part constituents de la proposta, introduïdes per un guionet cadascuna d'elles; en conjunt hi ha catorze línies de text. Després de la darrera paraula del text del poema ens trobem un número (1) que determina una cita, i que tot seguit s'expressa.

Tot el text està escrit amb lletres minúscules i que fan 0'3 cm. d'alçada per 0'2 cm. d'amplària, així com la tinta emprada per a escriure'l és de color gris.

Anàlisi lingüística

Com que es tracta d'una proposta poètica d'acció la forma verbal més utilitzada és la imperativa. Així, i a l'encapçalament de les distintes parts constituents del text, hi ha un imperatiu verbal, menys a la primera part ja que en aquest cas existeix una petita introducció de caire narratiu:

-...busque o imagine

-sitúese

-mida

-llévese

-envíe

-encuentre

-mueva

Amb aquestes formes d'imperatiu la relació establerta entre ambdós, l'autor i el receptor, és veritablement directa, encara que hi ha la forma pronominal de segona amb matís de cortesia que guarda una certa distància.

Ja el text d'aquest poema comença amb la voluntat d'aproximar el sentit al fet musical: *pieza musical de bosque*, doncs la paraula *pieza* és ben pròxima al camp semàntic musical. Aquest fet, si més no, ja ha estat repetit per l'autor, els autors de *Texto Poético*, a diverses composicions ja esmentades.

A la nota a peu de pàgina l'autor utilitza la forma verbal d'infinitiu per a donar-li un cert matís universalitzador a la seua proposta:

-esperar...

i la forma de futur, tot prenent distància amb el receptor:

-podrá dejarse de mover...

Sembla, amb la incorporació d'aquestes formes verbals a la cita a peu de pàgina que aquell qui parla ho fa des d'una posició de privilegi, com aquell que observa allò que passa des de la distància.

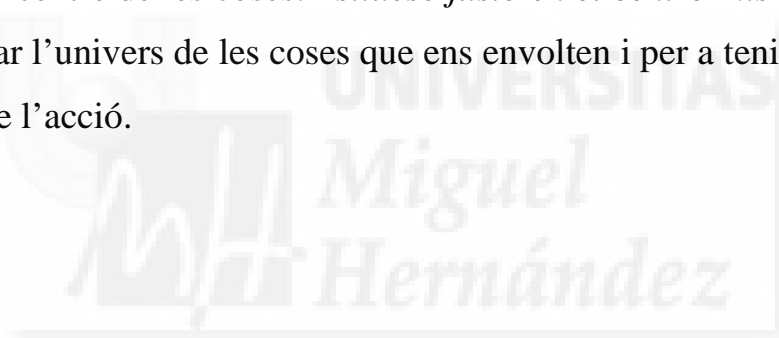
Anàlisi semàntica

En aquest poema d'acció, potser una performance poètica, tenim el bosc, els arbusts, les branques, etc., com a elements musicals. Ja al poema visual primer d'aquest recull del *Texto Poético número 8*. hi ha un arbre tot embolicat amb paper de partitura musical, la qual cosa resta, o pot restar, en contacte amb aquesta proposta poètica d'acció present.

Tenim que el lector – receptor actua, o pot actuar, com a intèrpret de la peça musical, i es qualifica el soroll en el frec de les branques com una música, com una altra manera de fer música.

Pensem, des del nostre punt de vista, que hi ha present en aquest text una certa aleatorietat i un cert valor creatiu de l'atzar: “...envíe un objeto elegido al azar / a una persona elegida al azar”, dins de l'esperit creatiu conceptual hereu de l'esperit Duchamp, i que ja hem esmentat al punt primer del nostre estudi.

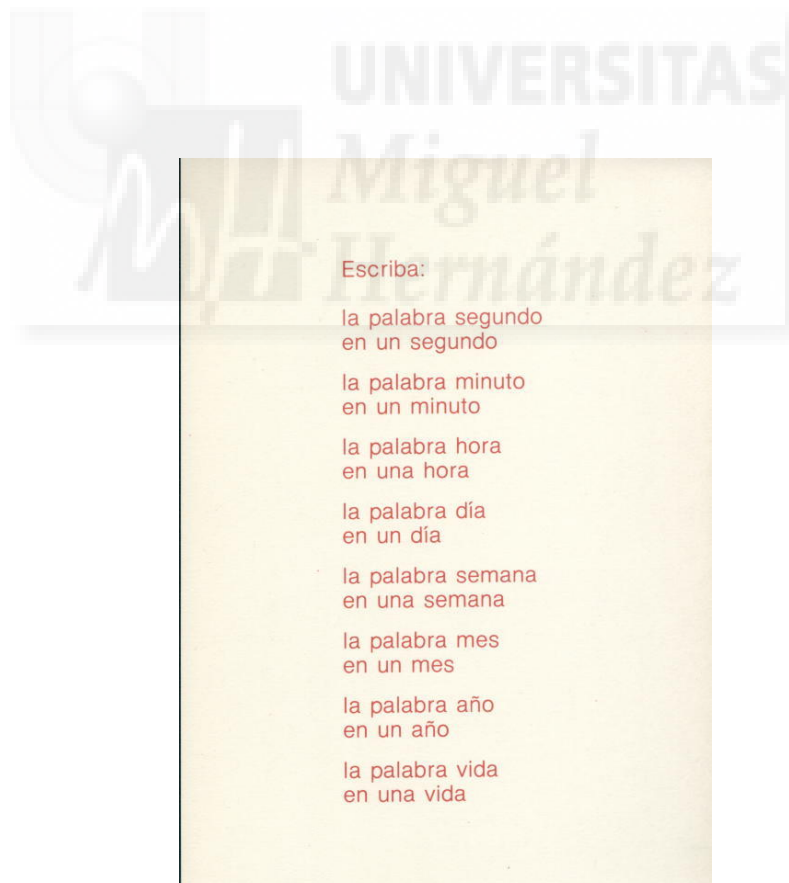
Podem veure també, pensem, com el poeta decanta cap al cos humà la possibilitat motriu de l'acció poètica. Així com l'home resta suggerit a ocupar el centre de les coses: “*sítúese justo en el centro mismo...*” Punt per a observar l'univers de les coses que ens envolten i per a tenir-ne un domini discret de l'acció.



Poema catorzè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

Si valorem la formalitat en aquest poema d'acció hem de referir-nos a l'estructura que ens mostra. Així, el text està presidit per una forma d'imperatiu: *escriba* i amb un doble interliniat, a continuació, comença el seguit del poema en huit parts construït.

El text del poema ocupa la part central de l'espai de la plana, a manera d'estructura clàssica, i les lletres, llevat de la primera, són totes minúscules, escrites amb tinta de color vermell, i que fan 0'4 cm. d'alçada per 0'3 cm. d'amplària.

Anàlisi lingüística

Pensem que aquest poema es caracteritza, des del punt de vista lingüístic, per tenir un sol verb, encara que a cada "estrofa" resta elidit i, per tant no present: *escriba*.

Des del punt de vista de la organització, hi ha una estructura paral·lela que es repeteix a les huit parts del poema. Es tracta d'estructures sintagmàtiques de verb elidit, com per exemple: *la palabra año / en un año*.

Anàlisi semàntica

Diverses són, al nostre parer, les formes de la retòrica tradicional que s'hi troben dins el text d'aquest poema – proposta d'acció. Així, en primer terme, direm que l'estructura del text és paral·lelística, doncs repeteix la mateixa al llarg de tota la proposta. En segon lloc farem la referència a la forma anafòrica que presenta el poema, és a dir, la repetició constant de la mateixa estructura al començament de "vers" (la palabra), per donar-li un valor de certa intensitat, què és això el que és una anàfora.

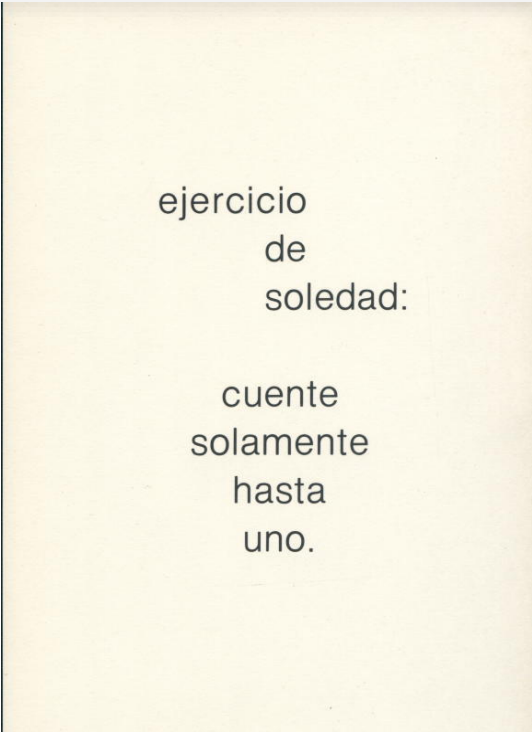
Tot seguit direm el valor seqüencial del temps en gradació, una altra figura de la retòrica tradicional, constant: *segundo / minuto / hora / día / semana / mes / año / vida*.

Potser assistim a un altre poema on el pas del temps, o només la referència temporal, és ben important, així, en aquest cas, restem al davant de la subjecció de l'escriptura a la durada del temps, o de l'interval marcat per l'autor. A manera d'exemple direm que per a escriure la paraula any en un any cal conèixer, ben bé, la durada exacta d'allò que significa un any, i la seua conseqüència, tot podent intuir que l'escriptura i el temps són realitats parelles.

Poema quinzè

Títol: No hi ha títol, encara que a manera de títol hi ha la part primera de la proposta d'acció: *ejercicio de soledad*

Text:



ejercicio
de
soledad:

cuente
solamente
hasta
uno.

Anàlisi formal

La valoració formal d'aquest poema – proposta ve referida a la forma estructural que ens presenta. Així, hi ha dues parts clarament diferenciades, la primera d'elles resta inscrita a la meitat superior de l'espai de la plana, situant a la fi dos punts, i la segona, que resta inscrita a la meitat inferior de la plana incorpora el veritable valor de l'acció, amb la presencia de la veu imperativa: *cuente*.

Per una altra banda, el text ocupa la part central de l'espai de la pàgina (quartilla), i les lletres, de color negre, estan escrites en minúscules i que fan 0'6 cm. d'alçada per 0'4 cm. d'amplària.

Anàlisi lingüística

Pensem, que en aquest poema de proposta d'acció, s'incorpora un nou sentit, més reflexiu a la proposta, doncs el matís que il·lustra la paraula *ejercicio*, així ho insinua.

També, i des del punt de vista verbal, és a dir, de la utilització verbal, hi ha la forma de l'imperatiu

-cuente

que marca el caràcter de l'acció a desenvolupar per part del destinatari de la pròpia proposta. Així com també direm que la forma pronominal de segona persona, amb caire de cortesia, indica una certa distància, no obstant, a l'hora de desenvolupar l'acció el receptor.

Anàlisi semàntica

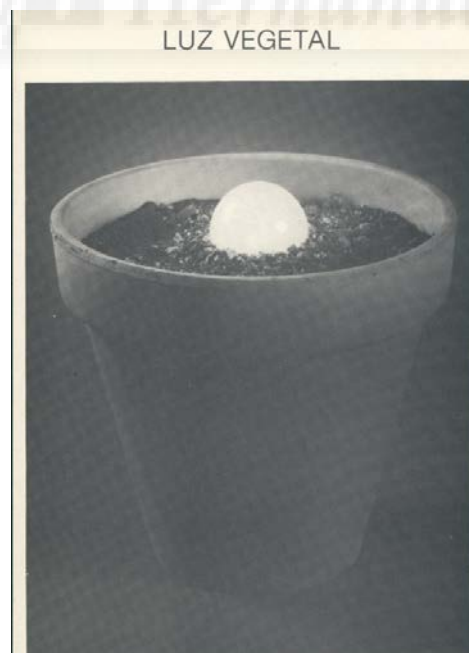
Pensem que hi ha un cert valor d'analogia entre el cardinal 1 i la soledat: l'1 com a exponent de la soledat perquè davant d'ell, o de la seua

expressió, no hi ha res més. A més a més hi ha, també, la forma adverbial *solamente*, que amb cert caràcter d'exclusivitat accentua el fet de la soledat, tot fixant-la, com ja hem dit, amb el número cardinal 1.

Poema setzè

Títol: *Luz vegetal*

Text:



Anàlisi formal

Des del punt de vista formal aquest és un poema visual on, per damunt d'altra consideració, prima la imatge. Hi ha però a la part superior de la proposta visual un rètol, o títol, que diu: *Luz vegetal*, i que dona pas, tot seguit i en sentit vertical, a la imatge. I l'esmentada imatge presenta la fotografia d'un test de fang d'on ix, des del centre de la terra, una bombeta encesa. La fotografia és en blanc i negre, com podem comprovar a la imatge de referència, i ocupa la pràctica totalitat de l'espai de la plana (quartilla), deixant només un marge, en blanc, de 0'5 cm. als laterals i part inferior de la plana, i de 2'5 cm. a la part superior de la plana, on resta inscrit el títol del poema visual.

Anàlisi lingüística

Pensem que estariem al davant d'un text, el del títol, amb caràcter temàtic, ja que il·lustra abastament del contingut de la proposta visual que tot seguit hi existeix. Un títol, si més no, amb un cert caràcter enunciatiu.

Anàlisi semàntica

Si valorem allò significatiu del poema que tenim al davant, haurem de dir el valor simbòlic, o de representació, que aquest poema té, tot identificant la llum emergent des de la terra, amb la llum de la vida. En ambdós casos la llum surt de l'obscuritat: al poema surt de la foscuria de la terra i en la vida surt del no-res.

També podríem efectuar la valoració respecte de la gran humilitat de l'objecte triat, doncs un test de fang ho és d'humil, encara que aquestos objectes, els humils, pensem guanyen la categoria poètica tot segregant-los

de la vida quotidiana, com ho farà als seus treballs Joan Brossa. Per exemple¹³⁵:



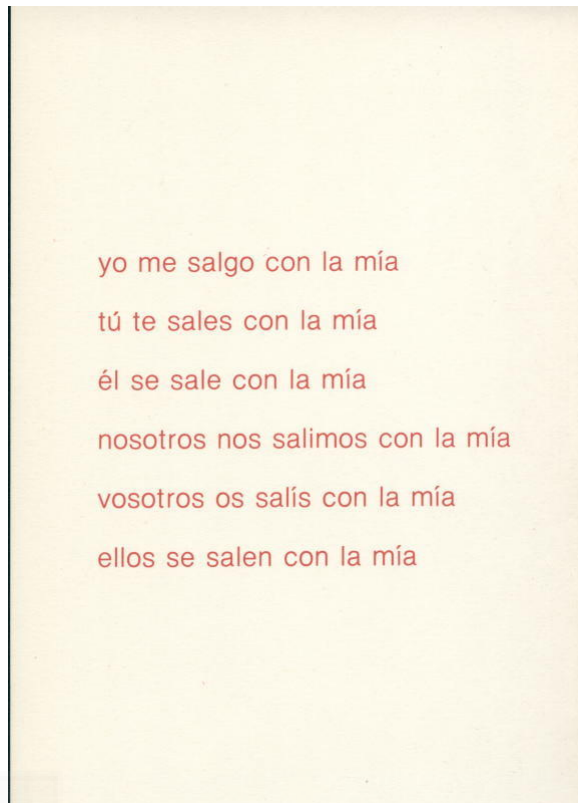
J.Brossa. Poema Objecte 1967

Poema dissetè

Títol: No hi ha títol

Text:

¹³⁵ Poemas de Joan Brossa, Catàleg de l'exposició a l'Alfàs del Pi, Maig de 1996., Editat per L'Ajuntamnt d'Alfàs del Pi i Edicions Pedra de Toc, pàg. 24



Anàlisi formal

Des del punt de vista de la formalitat aquest poema se'ns presenta com la conjugació verbal reflexiva del verb: *Salirse con la mía*. La proposta ocupa la part central de l'espai de la plana guardant, amb normalitat, els marges dret i esquerre de la quartilla.

El caràcter de les lletres està escrit en minúscula i fan 0'4 cm. d'alçada per 0'3 cm. d'amplària, tota vegada que la tinta emprada ha estat la roja.

Anàlisi lingüística

Si valorem els aspectes lingüístics d'aquesta proposta poètica ens adonem que es tracta d'una conjugació verbal de present en forma reflexiva:

-yo me salgo con la mía

-tú te sales con la mía

-él se sale con la mía

-etc.

Sembla, si més no, una forma per a créixer el sentit de poder, o bé de manipulació sobre els demés, tot utilitzant la forma reflexiva de la conjugació verbal fent especial remarcament en el possessiu *mía*.

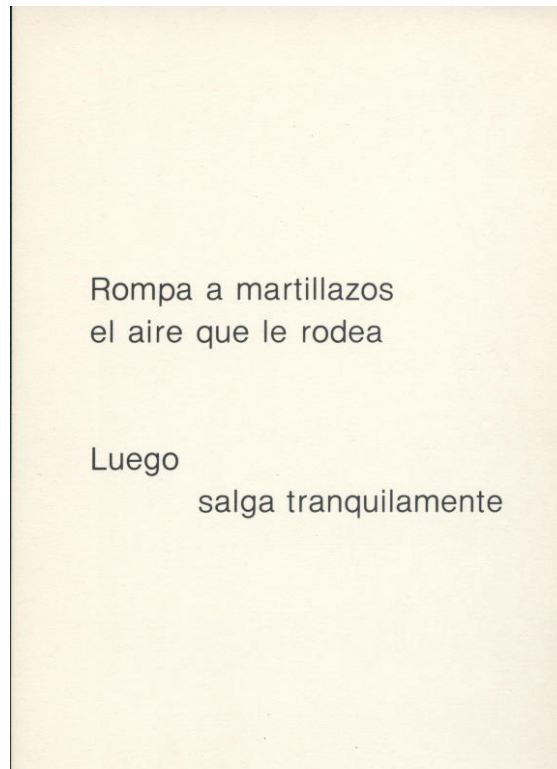
Anàlisi semàntica

Si tenim en compte el plànol de la significació veurem com el suport estructural, la conjugació verbal de present en veu reflexiva, afegeix un matís anafòric d'insistència a tota la proposta, doncs encara que cada persona es conjuga de forma independent, el fet de la coincidència *con la mía* en totes les persones del temps verbal conjugat, són un resum d'allò recercat per l'autor, la idea de poder, de convergència del poder en uno sol.

Poema dihuitè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

Si ens mirem les qüestions formals d'aquest poema proposta d'acció veurem com el text s'inscriu a la part central de l'espai de la plana, amb una distribució espacial on, a la meitat superior de la plana hi ha la primera part de la proposta i a la segona meitat hi ha la segona part de la proposta. Així com també direm que la segona part resta dividida en dues línies que marquen un aspecte temporal de l'acció, com podem veure a la imatge de referència.

Les lletres amb què ha estat escrit el text són majúscules i minúscules, la tinta emprada és de color negre i la mesura que fan és de 0'6 cm. d'alçada per 0'5 cm d'amplària. Al text no hi ha cap signe de puntuació.

Anàlisi lingüística

La base analítica d'aquest poema – proposta d'acció rau en la utilització de les formes verbals d'imperatiu que s'adrecen cap a la possibilitat oberta de l'acció del receptor, encara que es tracta, com podem comprovar, d'una proposta d'acció impossible:

-Rompa a martillazos

el aire que le rodea

Luego

salga tranquilamente

La referència temporal *luego* li dóna un cert matís de possibilitat al desenvolupament de l'acció que no es correspon amb la realitat, ja que tot està bastit, només, sobre una hipòtesi impossible.

Anàlisi semàntica

Ara, des del punt de vista de la significació, ens haurem d'arriscar, potser, per aproximar-nos a una raonable possibilitat d'interpretació. Així, el suport lingüístic intervé de manera considerable al conjunt de la proposta, com ja hem vist supra. La contundència de la forma imperativa *Rompa* suggereix una acció violenta, o demana una actitud violenta per part del receptor per tal de desfer-se'n d'allò aclaparant que hi ha a l'atmosfera pròxima. I ens cabria la interpretació de l'atmosfera, per extensió, com tot allò que ens envolta i que ens impedeix abraçar la novetat, l'aire fresc de la creativitat suggeridora. Trencant-ho, trencant l'aire, podem defugir les formes del passat.

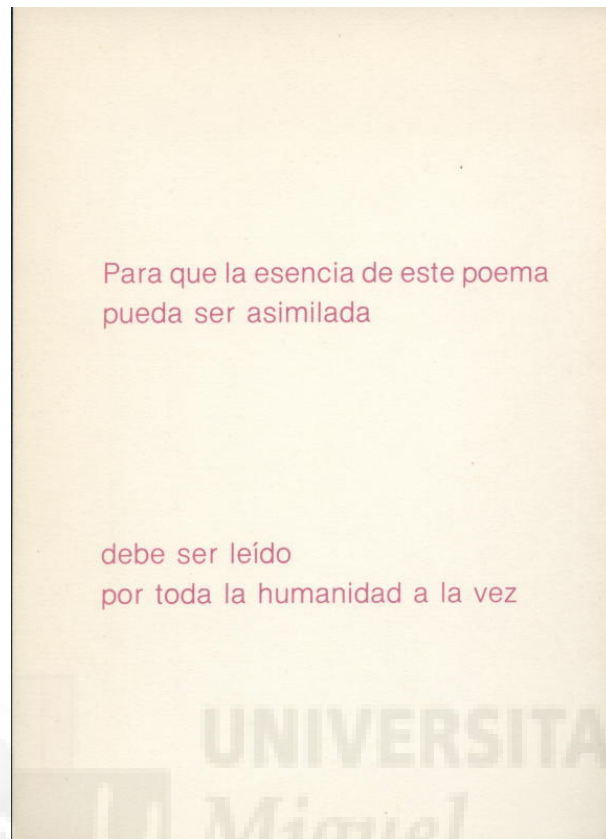
Després, però, de l'acció de força ens arriba l'hora de l'ataraxia pels guanyys que ens atorga la llibertat d'acció: *Luego / salga tranquilamente.*



Poema dinovè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

Des del punt de vista formal aquest poema presenta dues parts clarament diferenciades, i cadascuna d'elles resta escrita en dues línies. Els textos ocupen, el primer la meitat superior de la plana i el segon la meitat inferior de la plana, i amb un interliniat força generós entre ambdues parts esmentades.

Les lletres del text, escrites amb tinta de color vermell i amb caràcters majúscules i minúscules, fan unes mesures de 0'4 cm. d'alçada per 0'3 cm. d'amplària.

Anàlisi lingüística

Quant a la utilització de les formes verbals, aquest text presenta la veu passiva en la seua estructura morfològica. Així:

-pueda ser asimilada

-debe ser leído

i amb açò la proposta assumeix un caràcter d'universalitat, ja que no concreta amb ningú en concret l'abast de la recepció.

També podem veure l'existència d'una forma perifràstica d'obligació:

-debe ser leído

que marca la condició necessària que ha d'acomplir la proposta per a que pugua ésser realitzada, tot matitzant-ho amb el quantitatiu:

-toda (la humanidad)...

Anàlisi semàntica

En aquest poema ens trobem amb diverses possibilitat d'anàlisi perquè diversés l'abast significatiu. Així, per una banda, a la primera part de la proposta hi ha la invocació cap allò essencial del poema, no cap allò perifèric. El poema, segons açò, té un rerafons que hi ha que capir.

I a la segona part de l'enunciat trobem la substanciació, potser, i segons el nostre criteri, de la proposta; la invocació a la humanitat sencera, de forma col·legiada, per a que el poema tinga sentit en profunditat. A manera de performance col·lectiva i que implica el conjunt del hòmens.

Amb aquest poema, el dinovè, hem conclòs les anàlisis del *Texto Poético número 8*, fent el recorregut acostumat per cadascun dels poemes que hi ha al seu si. Com als reculls precedents, hi ha un conjunt de diverses maneres de mirar-se l'experimentació, des dels poemes visuals fins les propostes poètiques d'acció, i que al capítol de conclusions mirarem de valorar conjuntament.



4. 2. 6 *Texto Poético número 9*

Ara, aquest número de *Texto Poético*, el darrer exemplar de la col·lecció, o sèrie que al seu moment es va editar, resta datat l'any 1989, i en ell intervingueren els següents poetes: Bartolomé Ferrando, Manuel Costa, Carmen A. Navarro, Vicente Pla i Jiri Valoch. El número aparegué a la ciutat de València i essent el tiratge de mil exemplars.

A la coberta, que és de color vermell, a l'igual que la resta de la carpeta que guarda aquest número de la revista, hi ha el rétol:

TEX

TOP

OET

ICO9

escrit amb lletres de color negre i el número de color blau fosc, tot repetint la mateixa estructura que els números 6, 7 i huit.



Portada

Al contenidor de la carpeta, a la part interior de les cobertes, hi ha les cites de Yoko Ono i de Felipe Boso, la primera és un artista conceptual i música apreciable dins l'àmbit de la música contemporània, el segon és un poeta experimental que exerceix ja durant els primers moments de l'experimentació a Espanya. Així les cites esmentades:

A) *“Una línea es un círculo enfermo”* (Yoko Ono)

B) *“No saber por donde empezar*

ni por donde terminar

empezar a saber algo

terminar por no saber nada”(Felipe

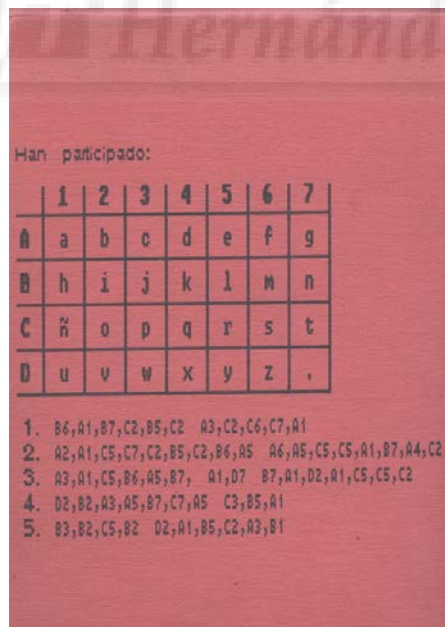
Boso)

A la cita de Yoko Ono trobem, potser, el cant de la perfecció a l'àmbit de la circularitat, o bé només una referència de contraris: la línia recta front a la curva. A la cita de Felipe Boso veiem, un tant, l'esperit socràtic del “Només sé que no sé res”, ja que al títol d'aquesta reflexió: *“Ni alfa ni omega”*, negua tant el principi com el final, és a dir, les coses en un fluir sense límits, sense referents de distància. A mesura que avancem en el coneixement de les coses ens adonem de quanta cosa ignorem; s'estableix una mena de joc entre el principi i la fi de les coses, de les idees i del saber. I com déiem, una espècie de decantament de l'alfa i de l'omega, per la negació, cap a un tot continu, un fluir permanent.



Carpeta

A la contraportada, tot augmentant la sensació de joc poètic, hi ha una espècie de quadre combinatori amb números i lletres, que ens permet endevinar, seguint les instruccions pertinents de dessota del quadre, el nom dels artistes que han intervingut en aquest número de *Texto Poético*.



Contraportada

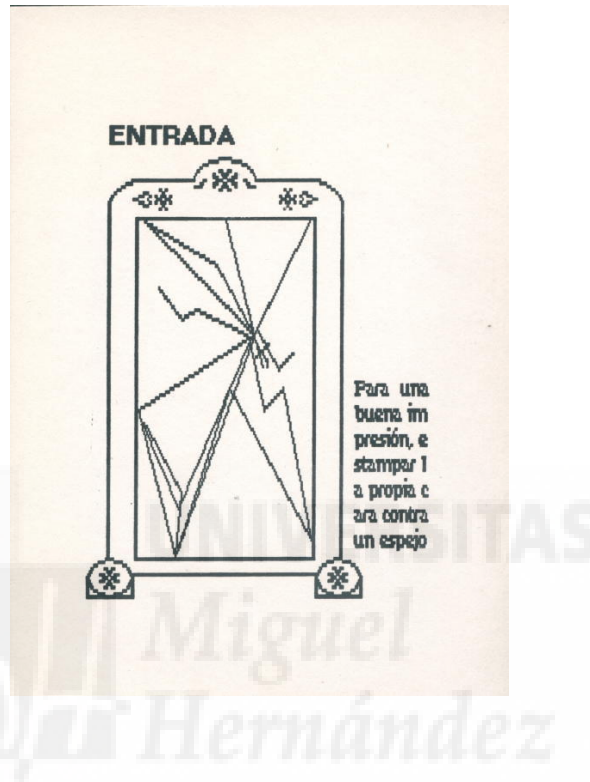
Ara, i de forma individualitzada, com ja hem fet a la resta de números de *Texto Poético*, en farem les anàlisi dels vint - i - cinc poemes, o propostes, que conformen aquest exemplar número novè que tenim al davant.



Poema primer

Títol: *Entrada*

Text:



Anàlisi formal

En aquest poema visual - proposta, inscrit sobre cartolina color crema, hi ha el dibuix d'un espill que duu el vidre clavillat de dalt a baix. A la dreta del marc de l'espill trobem un text que diu: *Para una / buena im / presión, e / stampar l / a propia c / ara contra / un espejo*. Text escrit de forma trencadissa a manera de paral·lelisme del trencadís del vidre. A la part superior de l'espill hi ha el títol del poema : *Entrada*.

En un altre ordre de coses podríem dir que aquest poema resta centrat a l'espai de la plana.

Anàlisi lingüística

Si ens mirem el text d'aquest poema des del punt de vista lingüístic ens adonem de l'existència de diferents òptiques d'anàlisi. Així, en primer terme, veiem la presència de la forma verbal d'infinitiu amb cert valor d'imperatiu, o bé, d'universalització, per la impersonalitat, de la proposta, ja que no fa esment d'adreçar-se a cap lector – receptor en particular:

...estampar

També, i en segon terme, podem veure, i entendre, el valor polisèmic dels mots:

-impresión

-estampar

ja que per una banda la significació fa referència, en ambdós casos, al món de la impremta, i per altra al succès de fer-se un colp contra la superfície de l'espill que hi ha a la imatge de referència, no sense un caire irònic o bé humorístic.

Anàlisi semàntica

Quant als aspectes de la significació que podríem esmentar dins d'aquest apartat del nostre comentari, assenyalarem, fonamentalment, allò del valor dual de les paraules que hi intervenen. Així, el terme *impresión* té un doble matís: el referent a la impressió d'estampes a la impremta i la que es refereix a l'aspecte que un objecte, o una persona, ofereixen. Al joc ambivalent s'ens suggereix la ironia del text de referència. També al terme *estampar* trobem la realitat dual del valor de les paraules, per una banda *estampar* és una acció pròpia del món de la impremta, i per altra *estampar-*

se contra un objecte rígid, més o menys contundent, resta més pròxim a una evidència irònica.

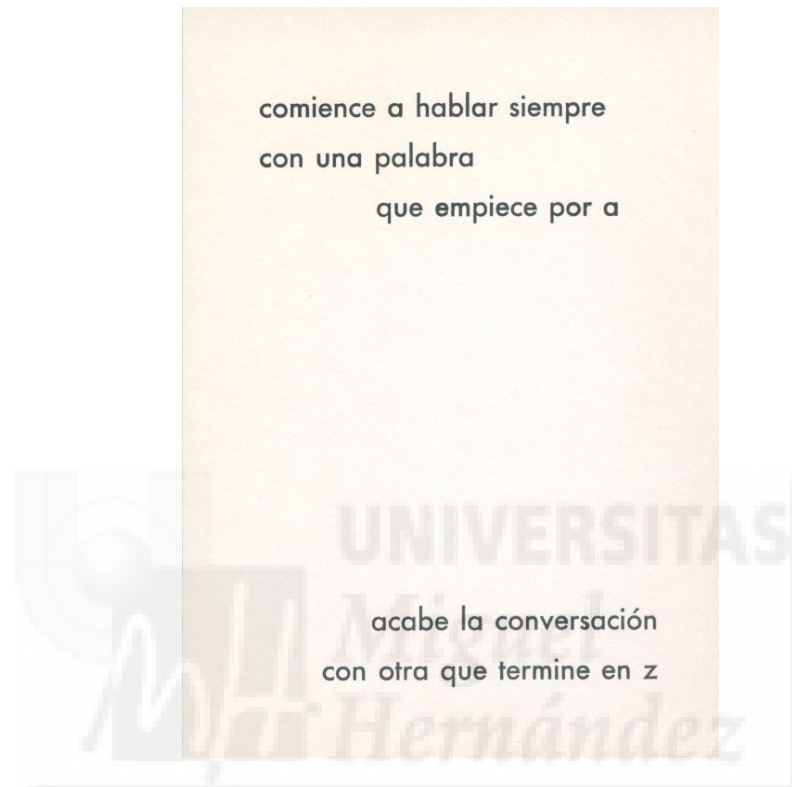
Com que el rètol *Entrada* convida d'entrar-hi, com si fos una porta qualsevol, i allò que és, certament, no és una porta sino un espill, doncs la ironia ens aproxima al fet humorístic. També, però, potser el poeta ens convida a mirar-nos –en i saber-nos com som, de debò, o només una bona manera d'entrar al llibre – carpeta número nou de *Texto Poético*.



Poema segon

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

Si valorem la formalitat d'aquest poema – proposta d'acció ens adonem que el text està separat de forma clara en dues parts diferenciades, ocupant la primera part el terç superior de la plana i la segona part el terç inferior de la plana.

El text està escrit en lletres minúscules que fan 0'3 cm. d'alçada per 0'3 cm. d'amplària, i la tinta emprada és de color negre.

Anàlisi lingüística

Allò més significatiu en aquest poema – proposta des del punt e vista lingüístic és l'ús de la forma verbal d'imperatiu, fent bo, potser, el valor de la proposta d'acció:

-comience

-acabe

tot utilitzant, també, la forma culta del subjuntiu en combinació estreta amb la imperativa, ja assenyalada: *que empiece...que termine*.

Anàlisi semàntica

En aquest poema – proposta hi ha la presència de l'analogia entre l'escomençament amb la lletra a, primera de l'alfabet, i la z, darrera de l'alfabet. I encara açò, hi ha la referència a la cita de Felipe Boso que apareix a la carpeta contenidora de l'exemplar que ens ocupa de *Texto Poético (ni alfa ni omega)*.

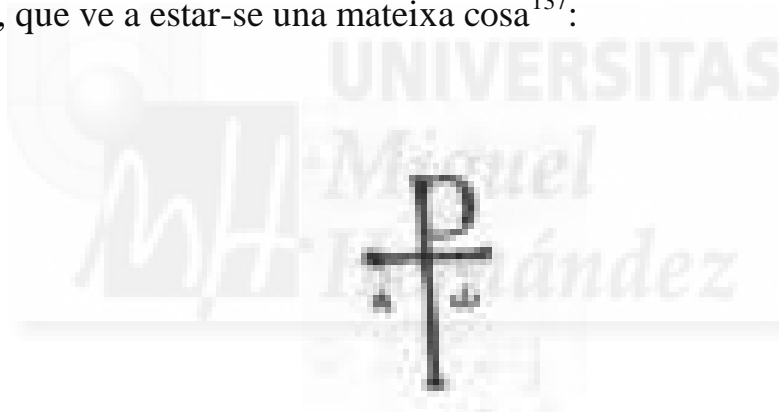
I en aquest sentit hi ha poetes, també, que tracten els conceptes de principi i final tot utilitzant el recurs lletrista de la A a la Z. I el paral·lelisme s'estableix amb la identificació de la lletra A com a principi o motor de totes les coses i la Z com a acabament de tot, la fi. Una espècie d'influx del cristianisme que situa a Crist com a Principi i final de tot. I ara per a il·lustrar aquest pensament reproduïrem uns poemes de Joan Brossa, l'un amb la lletra A i l'altre amb la Z, i publicats el 1989¹³⁶:

¹³⁶ Brossa, Joan. *Poesia Visual*, Catàleg editat pel Centre Cultural d'Alcoi (70), Alcoi, Maig de 1990., pàg. 18.



Joan Brossa *Poemes visuals 1989*

També, com ja hem comentat, el cristianisme, als seus orígens, i mitjançant les inscripcions catacumbàries, utilitza símbols on la idea de principi i de final resta present, ara, però, en aquest cas, hi haurà l'alfa i l'omega, que ve a estar-se una mateixa cosa¹³⁷:



Símbol cristià primitiu.

¹³⁷ Angulo Iñiguez, Diego, *Resumen de Historia del Arte*, Ed. De l'autor, Distribució E.I.S.A. Madrid 1970, pàg. 83.

Poema tercer

Títol: *Poema para todo un año*

Text:



Anàlisi formal

Com podem veure a la imatge de referència, aquest poema – proposta d'acció ens mostra un calendari convencional (fraccionat mes a mes), incrit dins un quadrat, a sobre del quadrat hi ha el títol: *Poema para todo / un año*, i a dessota del quadrat hi ha el text: *Declámese cada día / el verso correspondiente*.

Ara, les lletres que conformen el text, majúscules i minúscules, fan o'4 cm. d'alçada per 0'3 cm. d'amplària, i la tinta emprada per a escriure'l és de color marró.

La proposta ocupa, si fa no fa, tota la superfície de la plana.

Anàlisi lingüística

Només assenyalarem en aquest apartat l'ús que el poeta en fa de la forma verbal d'imperatiu, com a tants d'altres poemes ja supra comentats:

-Decláme(se)

i amb la forma pronominal de segona, aportant un cert matís de cortesia o de respecte, que fa que el poeta mantinga una certa distància amb el receptor de la proposta.

Anàlisi semàntica

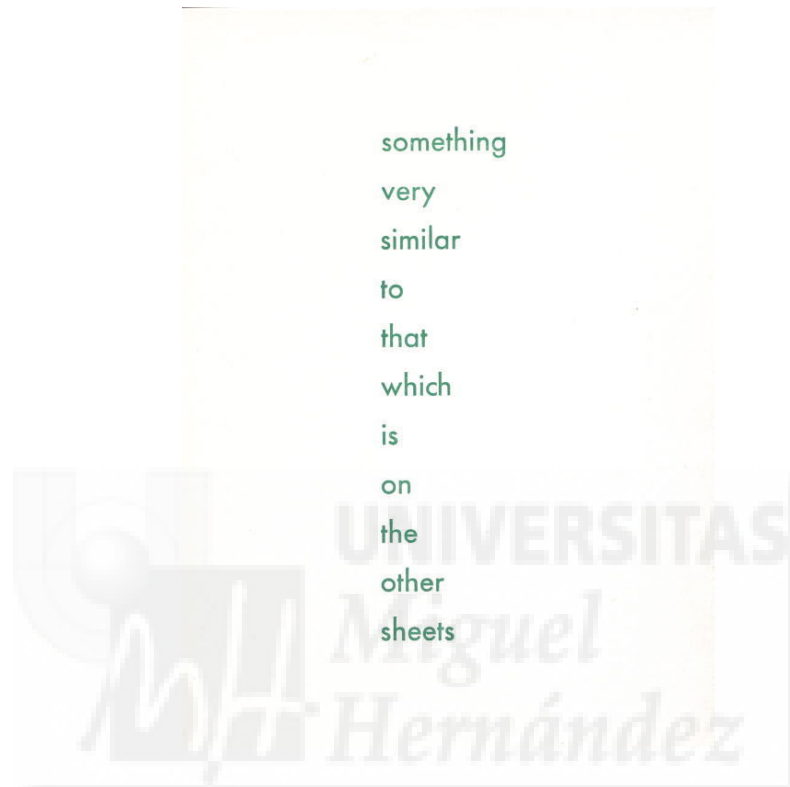
Si valorem la vessant de la significació, en aquest poema – proposta d'acció podem veure diverses qüestions d'interès. Així, el primer de tot estarà la identitat marcada entre els números – dies del calendari i els versos: cada dia un vers. També veiem la idea de temps, el motiu central de la proposta és un calendari, i la voluntat de que el poema, el calendari a la fi, estiga vàlid per a tot un any, com ho és de vàlid el calendari.

Podríem catalogar aquest poema dins d'una vessant, potser, irònica, car assimilar un calendari al fet poètic és d'un gran esforç de comprensió lògica. Ara bé, el poeta pot ser fa concòrrer un vers per cada dia que passa, i, aleshores, si considerem un dia com equivalent d'un vers estaríem davant d'una altra dimensió poètica: dia – vida - vers.

Poema quart

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

La valoració, des del punt de vista formal, d'aquest poema ens dirigeix, fonamentalment, cap a l'estranyesa de contemplar que la llengua emprada ha estat l'anglesa. L'estructura poètica ve determinada per la ubicació d'una paraula a dreta de l'altra, tot conformant una realitat veïna a la d'un poema discursiu d'onze versos.

Les lletres estan escrites amb minúscules que fan 0'3 cm. d'alçada per 0'3 cm. d'amplària, i la tinta és de color verd. També direm, en aquest apartat, que el text poètic resta centrat al bell mig de la plana.

Anàlisi lingüística

El text té un caràcter narratiu, i fa referència metapoètica a la resta de poemes existents a la carpeta que, ara, comentem: “alguna cosa molt semblant a això que està sobre les altres fulles”, seria la traducció al valencià d’aquest poema.

I el que d’alguna manera sobresurt és el valor de la indeterminació existent al poema:

-something...

-to that...

que li aporta un cert caire d’ambigüitat al poema.

Anàlisi semàntica


Podríem valorar aquets poema com a conceptual i utilitza la matèria verbal per a produir-se. La substància formal és, o resulta, la base singular del poema. I la novetat d’aquest poema ve marcada per l’ús de la llengua anglesa, encara que no afegeix, pensem, gran cosa a la significació, com no siga el sorprendre el receptor que, potser, no ho espera.

Si més no, aquest poema és, alguna cosa de semblant, quant a poema, resoecte de la resta de poemes que hi ha al recull – carpeta – llibre: lletres, síl·labes, paraules, estructura identitària al fet poètic, etc. A la fi els poemes s’assemblen els uns als altres perquè utilitzen recursos semblants i eines paregudes, així com detenten la voluntat comunicativa.

Poema cinquè

Títol: No hi ha títol

Text:



toque una tela de araña
un hilo de luz
o varios de lluvia
con un arco de violín

Anàlisi formal

Si analitzem aquest poema, tot atenent els aspectes formals, veurem com hi ha la primera part d'una proposta d'acció impossible inscrita a la meitat superior de la plana, i una segona proposta, seguint la primera, inscrita a la meitat inferior de la plana.

També direm que el text resta formalitzat en cinc línies, de les quals quatre corresponen a la primera part i una, només, a la darrera part. Les línies “versos” del poema – proposta no estan aliniades a cap marge concret, concretant una distribució a l'espai un tant aleatòria.

Quant a les grafies emprades direm que són minúscules i fan 0'4 cm. d'alçada per 0'3 cm. d'amplària, i la tinta emprada es de color blau marí.

Anàlisi lingüística

Els aspectes lingüístics que més sobresurten en el text d'aquest poema són l'ús que el poeta en fa de la forma verbal d'imperatiu:

-toque

-haga

amb la qual el poeta implica el receptor de la proposta per a que l'execute.

També, i en aquesta mateixa direcció, el poeta utilitza una construcció de caràcter instrumental (complement circumstancial d'instrument) per a donar forma possible a allò que té d'impossible la proposta:

-con un arco de violín...

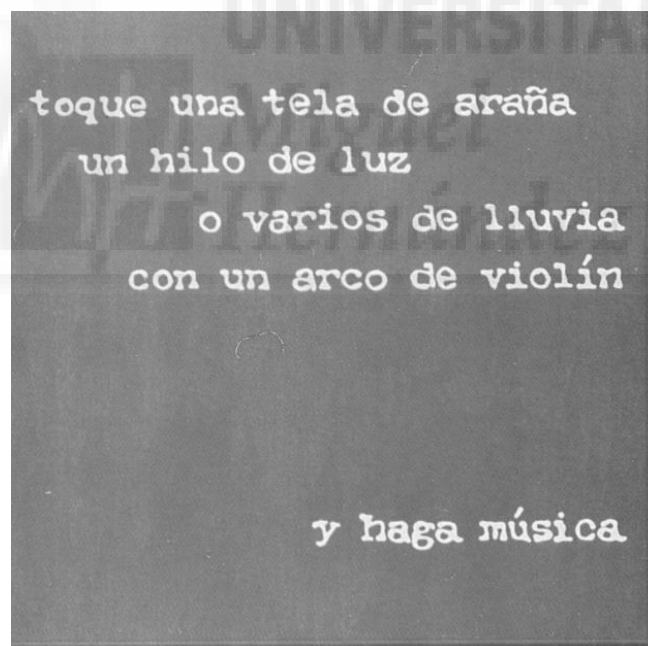
Anàlisi semàntica

Si valorem allò que fa referència al significat comprovarem com al poema se'ns suggereix que tot a la naturalesa pot resultar matèria primera per a conformar una proposta musical; tot pot estar-se transformat en música.

El suggeriment de l'acció està en la línia habitual d'impulsar la creativitat, poesia per a fer-la el lector, procurant que aquest estiga despert i creatiu en la participació.

En aquest poema trobem, una altra vegada, i com en ocasions precedents, una vinculació al fet musical, hi ha, però, una gran subtileza a l'hora de plantejar la proposta: la fragilitat dels fils de la teranyina, del fil de la llum, o de la pluja, insereixen, també, en la fragilitat de la proposta poètica. Així, s'esdevé un impossible, fàcil, però, d'instal·lar a la intel·ligència.

Darrerament, cal dir que aquest poema ha estat utilitzat per Bartolomé Ferrando d'una manera un tant diferent, quant a la presentació es refereix, encara que de manera idèntica quant als continguts, l'any 1989, mateix de la publicació de *Texto Poético número 9*¹³⁸.



Bartolomé Ferrando. Proposta, 1989

¹³⁸ FERRANDO COLOM, Bartolomé, *Propostes poètiques, Llibres-objecte, Poesia procés*. Catàleg de l'exposició al Centre Cultural d'Alcoi, Alcoi 1990, pàg. 12

Poema sisè

Títol: No hi ha títol

Text: No hi ha text, es tracta d'un poema objectual.



Anàlisi formal

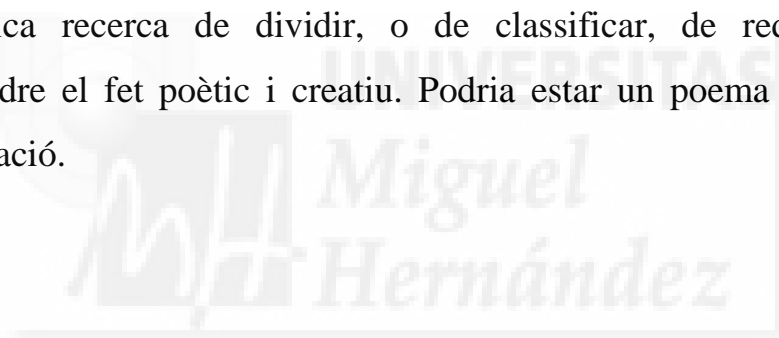
Quant als continguts formals d'aquest poema podem dir que no hi ha cap inscripció ni text que l'identifique, resta, així, en silenci. No obstant i això, a la meitat inferior, part dreta, de l'espai en blanc de la plana (quartilla), hi ha una petita etiqueta blanca que penja d'un fil blanc. Tant la quartilla com l'etiquet estan perforades i pels forats passa el fil esmentat. Tot és silenci.

Anàlisi lingüística

Com que no hi ha cap text al poema, perquè es tracta d'un poema objectual, l'absència de text, el silenci comentat, serà el text veritable, on la imaginació resta, en allò més absolut, lliure, pensem.

Anàlisi semàntica

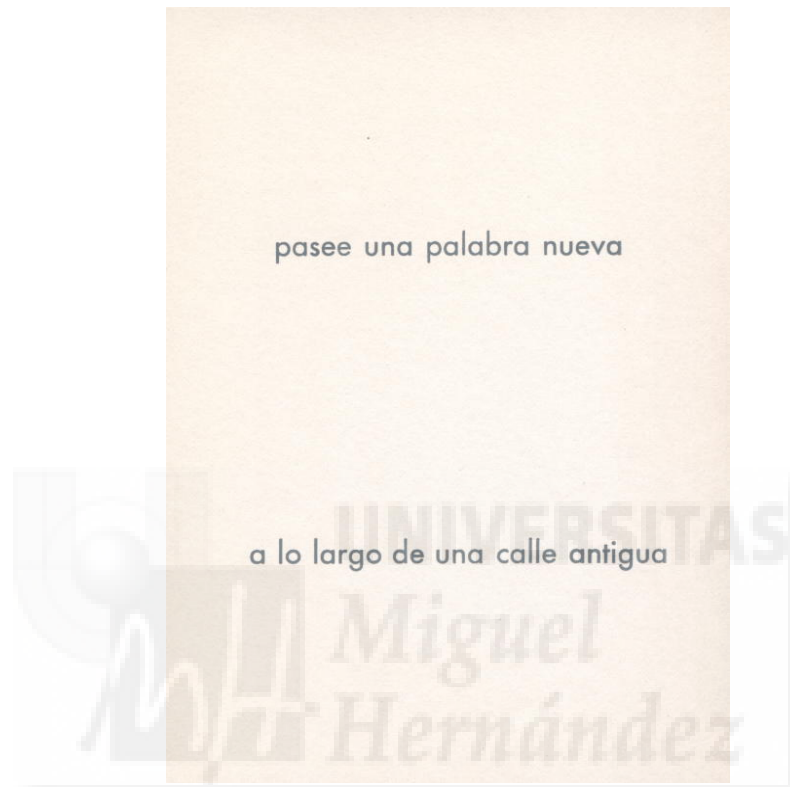
Si ens mirem allò que fa referència a la significació, podem dir, segons el nostre criteri, que aquest poema és, o pot ser, un poema sense etiquetes, ja que aquesta etiqueta concreta no parla a l'estar en blanc. Podríem arribar a la interpretació de que el poema és una mena de denúncia de les etiquetes que hi ha al fet de l'escriptura poètica. A l'excès de burocràtica recerca de dividir, o de classificar, de reduir, etc., per comprendre el fet poètic i creatiu. Podria estar un poema per a la lliure interpretació.



Poema setè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

Quant a la disposició estructural d'aquest poema – proposta d'acció, com podem veure a la imatge de referència, el poema resta dividit en dues parts ben diferenciades, però complementàries, la primera part està inscrita al terç superior de l'espai de la plana, i la segona part està inscrita al terç inferior de la plana. I com veiem el poema només té dues línies de text, escrit amb tinta de color gris i amb unes grafies en minúscula que fan, 0'4 cm. d'alçada per 0'3 cm. d'amplària.

Anàlisi lingüística

Des del punt de vista lingüístic aquest text és de caràcter enunciatiu, i certament possible d'efectuar l'acció proposada. També ens cal dir que la forma verbal d'imperatiu emprada, i amb segona persona pronominal amb cert matís de cortesia, facilita la recepció de l'acció per part del receptor de la proposta.

Hi ha, també, l'oposició de la novetat (paraula) a l'antiguitat (dels carrers), tot convidant, el poeta, a la renovació del llenguatge.

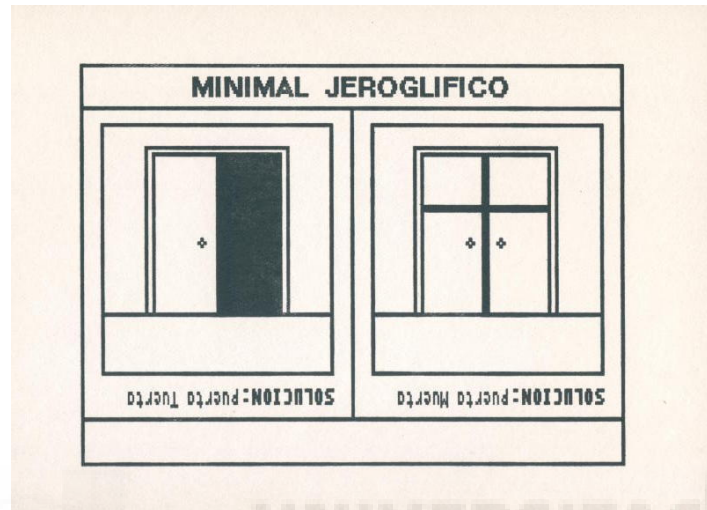
Anàlisi semàntica

En aquest apartat de la nostra anàlisi parlarem de la presència de l'antítesi Nou / vell (antic). Així, potser el poeta ens indica que el camí transitat de la poesia (i de l'art per extensió), resta força encarrat, i cal efectuar una renovació per tal d'acomodal-lo als nous corrents i experiències creatives. A la fi, recercar allò millor de la novetat per tal de trencar els camins acostumats de la realitat poético-artística.

Poema huitè

Títol: *Mínimal jeroglífico*

Text:



Anàlisi formal

Si atenem la formalitat d'aquest poema, ja denominat com un jeroglífic pel poeta, veurem, en primer terme, la disposició horitzontal de la proposta. També, i a continuació, tot mirant-se la imatge, veiem la divisió del poema en dues parts simètriques, una a la dreta i l'altra a l'esquerra de l'espai de la plana (quartilla). En ambdós casos hi ha una porta, almenys ho sembla; la de l'esquerra resta mig oberta, la de la dreta resta tancada.

A dreta de cadascuna de les portes que il·lustren la imatge hi ha una solució al jeroglífic plantejat, així, tenim :

-Solución: Puerta muerta (dreta de la imatge)

-Solución: Puerta tuerta (esquerra de la imatge)

Anàlisi lingüística

Allò irònic, pensem, juga un paper força important a l'endins del poema, inclús al mateix valor de la paraula *jeroglífica* a l'hora d'anomenar aquest poema visual, ja que sembla una cosa massa senzilla com per a referir-se a ella com a un jeroglífic.

És possible, també, que el fet de capgirar les solucions al jeroglífic, és a dir, fer la volta a les solucions, acresca el valor de joc d'aquesta proposta, a l'igual que ho faria la premsa a les pàgines de passatemps.

Anàlisi semàntica

Per a fer la valoració dels aspectes referits a la significació d'aquest poema, parlarem, en primer lloc, del títol. Així, *Mínimal Jeroglífico*, evidencia un cert to burlesc, ja que és molt evident la senzillesa d'aquest proposta.

Si ens mirem la imatge veurem com juga amb unes portes, la de l'esquerra esdevé torta en estar mig oberta, i per contrast amb el fosc, i la de la dreta resta morta en estar tancada i il·lustrar la imatge d'una creu, manifestant el valor simbòlic de la creu quant al fet de la mort.

També, aventurant-nos a una altra interpretació potser més decidida, i no sense perills, podríem dir que hi ha una realitat metafòrica que ultrapassa el significat linial de la proposta poètica visual. Així, la porta oberta, encara que torta, permet la lliure circulació, a pesar del defectes de partença. La porta closa, morta per tant, barra el pas a la lliure circulació: no hi trànsit possible al través d'una porta tancada.

- a) la porta oberta= propostes obertes
- b) la porta tancada=propostes tancades

Així, les propostes obertes permeten la participació i l'assumpció del risc artístic. Les propostes tancades, ho són i res més; no cap altra qüestió que l'acceptació sense poder intervenir-hi.



Poema novè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

Quant a la valoració dels aspectes formals d'aquest poema ens cal assenyalar, en primer terme, que es tracta d'un poema pràcticament idèntic al poema quart d'aquest comentari del *Texto Poético número 9*, només hi ha la diferència entre dos "versos" del poema:

-Poema quart:...*similar / to*

-Poema novè:...*different / from*

la resta del poema roman idèntic. També en aquest cas, com al precedent, hi ha 11 “versos”, les lletres són minúscules i fan 0’3 cm. d’alçada per 0’3 cm. d’amplària i la tinta emprada és de color verd.

El poema resta centrat completament al bel mig de la plana, i està escrit amb un seguit de paraules, l’una a dreta de l’altra.

Anàlisi lingüística

En el cas d’aquest poema també direm la qüestió distintiva d’estar escrit en llengua anglesa, la traducció, però és la que segueix: “Alguna cosa molt diferent d’això que està sobre les altres fulles.”

I ara, respecte del poema quart, amb el qual hi ha una petita diferència lèxica, direm que canvia el veritable sentit del poema en el seu conjunt, doncs una lleu diferència pot significar un gran canvi: de diferent al similar, respecte d’allò escrit sobre la resta de fulles d’aquest poemari, i potser d’altres.

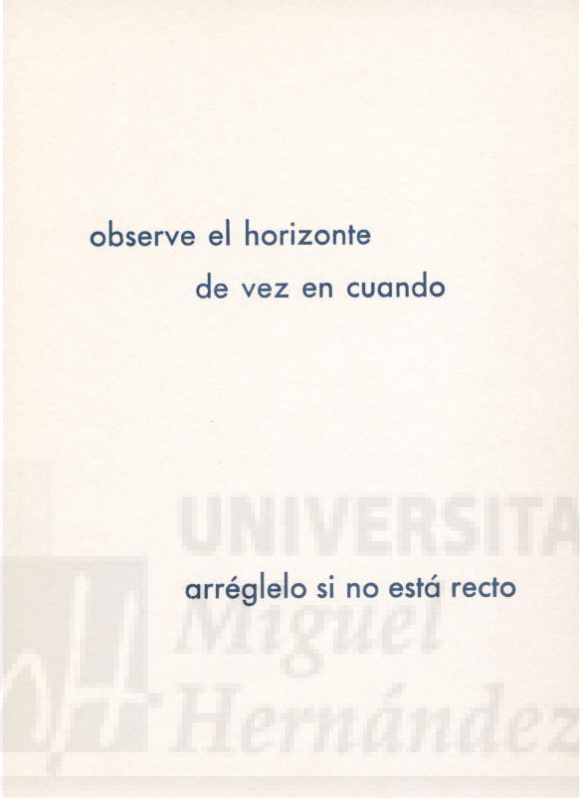
Anàlisi semàntica

Pensem que aquest poema, tot i reconeixent el paral·lelisme amb el poema quart d’aquest *Texto Poético número 9*, reconeix la diferència entre aquest i la resta de poemes, doncs cadascun d’ells, tot i utilitzar lletres, síl·labes, paraules, estructures sintagmàtiques iguals, assoleixen una radical diferència significativa per la intenció comunicativa duta a terme pel poeta.

Poema desè

Títol: No hi ha títol

Text:



observe el horizonte
de vez en cuando

Anàlisi formal

Si analitzem aquest poema des del punt de vista formal podem observar l'existència d'un text inscrit a la plana d'una quartilla, on el text esmentat ocupa tres línies, les dues primeres inscrites a la meitat superior de l'espai de la plana, i la darrera inscrita a la meitat inferior de la plana. Observem que les dues primeres línies del text – poema no estan aliniades al marge esquerre de la plana.

També, la grafia resta escrita amb caràcters de lletra minúscula que fan 0'5 cm. d'alçada per 0'4 cm. d'amplària, i la tinta emprada és de color blau marí.

Anàlisi lingüística

En la valoració dels aspectes lingüístics farem referència a l'ús que el poeta en fa de la forma verbal d'imperatiu, tot per agermanar, potser, la idea amb l'acció a desenvolupar per part del receptor de la proposta.:

-observe

-arrégle(lo)

i, també, hi ha la forma pronominal de segona persona amb un cert caire de respecte o cortesia, entre l'autor i el receptor.

Àdhuc voldríem significar les construccions ara temporal: *de vez en cuando*, ara condicional *si no está recto*, amb la qual cosa l'autor determina un matís de flexibilitat i llibertat de moviment per part del receptor de la proposta d'acció.

Anàlisi semàntica

Pensem que en aquest poema allò significatiu és, precisament, la impossibilitat material de dur a terme la proposta plantejada, ja que l'horitzó mai no s'alcança, doncs molt menys podrem arranjar-lo de manera convenient.

Pot ser, però, que es tracte d'una proposta metafòrica que faci referència a allò llunyà, a l'esdevenidor que encara resta per arribar-se, i el que és intel·lectualment possible és materialment impossible, amb tot.

Poema onzè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

Si analitzem aquest poema, atenent els aspectes formals, direm que el text ocupa la pràctica totalitat de l'espai de la plana, en dues columnes aliniades en sentit vertical (com podem veure a la imatge de referència), tot respectant de manera convenient els marges dret i esquerre de la pàgina (quartilla). Direm també, que al marge superior dret hi ha la dedicatòria al poeta i estudiós Felipe Boso, del qual ja hem parlat al capítol primer del nostre treball.

Les grafies són minúscules totes amb una mesura que fa 0'6 cm. d'alçada per 0'5 cm. d'amplària, i la tinta emprada ha estat de color vermell.

Anàlisi lingüística

En aquest poema l'aspecte lingüístic que sobresurt és el de la conjugació, en present d'indicatiu i a les tres persones del singular i primera del plura, del verb viure:

-vivo / vives / vive / vivimos

tot seguit, i de forma esglaonada, tenim els complements de companyia: *con migo / con tigo / con sigo /*

A la fi observem la forma del tot barrejat: *con mitisigo*, amb un cert matís irònic.

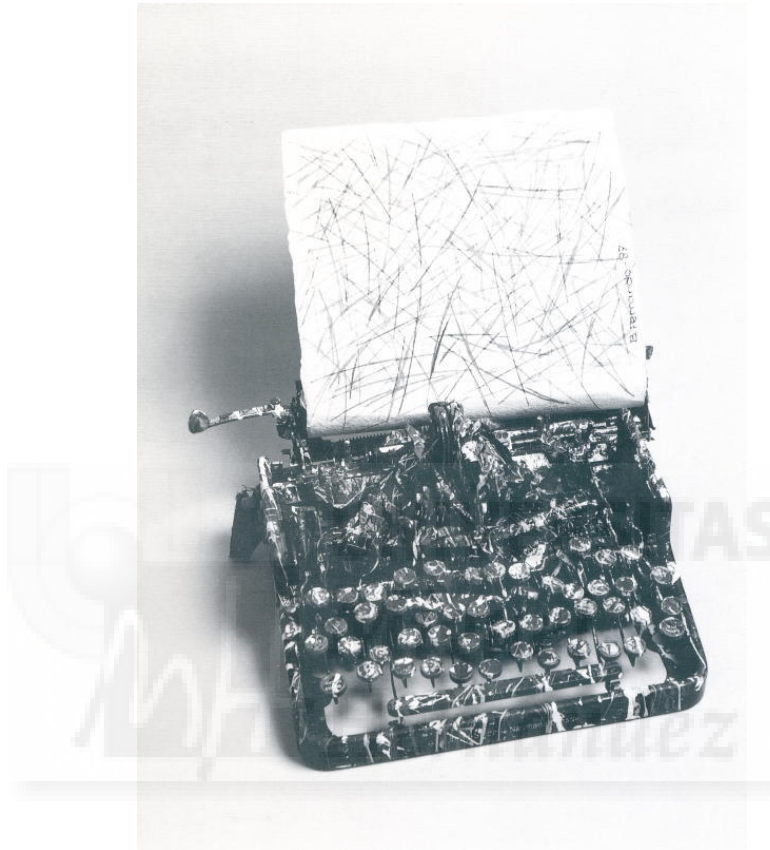
Anàlisi semàntica

En aquest poema podem veure la utilització de la lògica amb un sentit benhumorat i, potser, irònic, doncs el resultat de conjuguar el verb viure amb les formes pronominals de primera, segona i tercera persona, per formalitzar complements de companyia, i fer la resultant del tot plegat, com a conseqüència d'allò conjugat, no deixa de ser un punt d'humor versemblant: si *vivo con migo / vives con tigo/ i vive con sigo/ aleshores vivimos con mitisigo* que és la suma de tot allò anteriorment conjugat. I per extensió vivim tots junts, encara que no vulguem.

Poema dotzè

Títol: No hi ha títol

Text: No hi ha text, només gestualitat gràfica



Anàlisi formal

Per a fer el comentari d'aquest apartat, el formal, direm que sobre cartolina (quartilla) color blanc s'inscriu la fotografia d'una màquina d'escriure antiga, al carro de la qual hi ha un paper amb tota una sèrie de grafismes aleatoris, signes que són línies en múltiples direccions i que s'entrecreuen de forma lliure. El paper del carro porta la signatura de l'autor, Bartolomé Ferrando, i la data en què fou dut a terme el poema, l'any 1987; dos anys abans de l'edició del *Texto Poético número 9*. La imatge, però, resta centrada a l'espai de la plana.

L'antiga màquina d'escriure està força intervinguda per l'autor, doncs resta farcida de taques de pintura a tota la seua superfície.

Anàlisi lingüística

Com que no hi ha cap text al poema, fonamentalment visual, aquest apartat d'anàlisi lingüística no serà, pensem, massa significatiu.

Anàlisi semàntica

Si valorem ara els aspectes significatius ens adonem que hi ha, tot esguardant la imatge, una sintonia entre allò escrit i la imatge que presenta la màquina d'escriure. Així, d'una màquina força intervinguda, com podem veure a la imatge de referència, es correspon una escriptura en moviment i aleatòria, almenys això sembla segons el nostre criteri.

Així, Bartolomé Ferrando, autor del poema, escriu en altres moments poemes d'un tarannà semblant, com ho podem veure al poema publicat al la Revista Literària *Ánfora Nova* l'any 2002:



Bartolomé Ferrando: "*Escrituras*", 2002

Amb el títol *Escrituras*, obtenim una nova mostra d'escriptura gestual, on mana el gest sobre el valor semàntic d'allò escrit pel poeta. Un assaig d'escriptura aleatòria construïda a impulsos, i que cobra un cert sentit de moviment o d'automatisme. Hi ha, però, potser, des de la manipulació pictòrica de la màquina d'escriure una realitat nova i sorprenent. La sorpresa com a motor de la novetat poètica visual¹³⁹.

També, encara que amb certa distància però, podríem veure, segons el nostre parer, un cert veïnatge amb l'obra pictòrica de Jackson Pollock; ens referim al *action painting*, en aquest cas, a l'obra de Bartolomé Ferrando, conformada com una possible *action writing*. Per a poder-ho estimar incorporarem la següent obra de J. Pollock¹⁴⁰:



J.Pollock.Nº 4, 1950

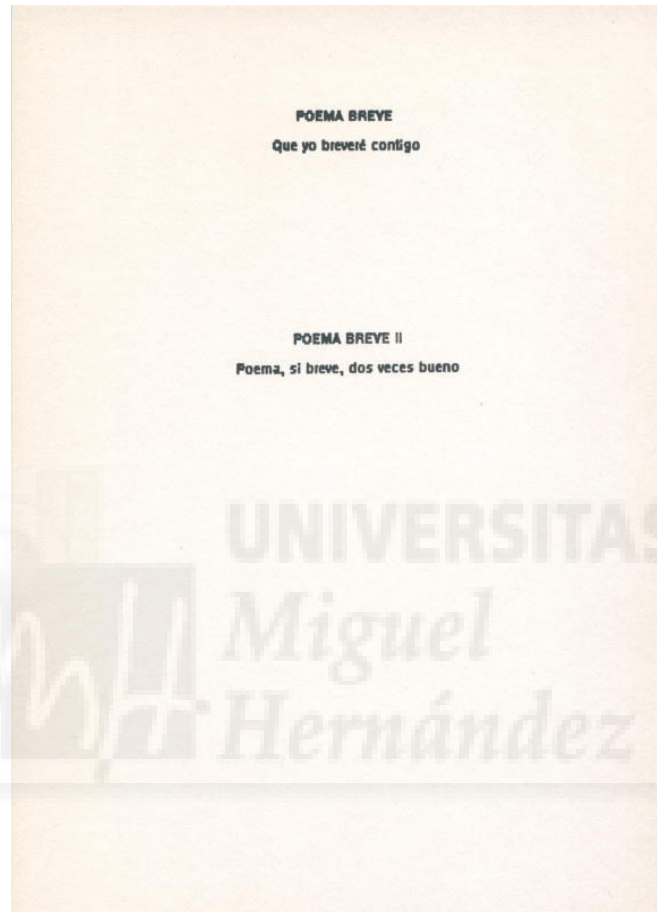
¹³⁹ VV.AA. *La imagen de la palabra. Poesía Visual española*. Ed. Ánfora Nova, Rute (Córdoba), 2002, pàg. 35

¹⁴⁰ Ruhrberg, *Arte del siglo XX*, Taschen, Köln 2001, pàg. 269

Poema tretzè

Títol: *Poema breve / Poema breve II*

Text:



Anàlisi formal

Si valorem els aspectes formals d'aquest poema (poemes), ens adonem que hi ha dos propostes a la mateixa pàgina: *Poema breve* i *Poema breve II*. Així, les dues propostes resten inscrites, amb un molt breu text, a la meitat superior de la plana, estant, tot i això, centrades respecte dels marges de la pàgina.

Els títols estan escrit amb lletres majúscules que fan 0'2 cm. d'alçada per 0'2 cm. d'amplària, i els textos dels poemes, en lletres majúscules i

minúscules, fan 0'1 cm. d'alçada per 0'1 cm. d'amplària. En qualsevol cas la tinta emprada és de color negre.

Anàlisi lingüística

Si mirem, ara, el primer poema, veurem una utilització arbitrària del verb abreujar: *Que yo breveré contigo*. Ús no exempt d'ironia, tot referint-se al poema breu.

Si contemplem, ara, el segon poema, veurem l'ús que en fa el poeta del refrany, és a dir, de la brevetat i síntesi necessàries per a fer bo un poema., contrucció que resulta ser, per una altra banda de sintagma nominal i verb omès.

Anàlisi semàntica

Com ja hem assenyalat a l'apartat anterior, en aquest poema hi ha present la ironia, mitjançant l'ús de formes inusuals del verb *breveré*, i dels refranys *Poema, si breve, dos veces bueno*. El poeta demana, o bé recomana, de forma prou explícita, la brevetat a l'escriptura poètica, tot defugint l'excès de paraules, i resseguint la famosa sentència de Baltasar Gracián, escriptor i filòsof català, al seu *Oráculo manual y arte de prudencia*, que seguia de la següent manera: “..i encara allò roí, si poc, no tan roí. Más obren quintaessències que fullaraques”¹⁴¹.

La utilització en aquest cas del terme “poema” indica, amb certa sornegueria, l'eficàcia de la brevetat als poemes. Per contra imaginem allò insuportable del poema que és llarg i feixuc. També, però, hi ha una certa relació d'analogia entre la brevetat proclamada i la brevetat real del poemes que s'hi mostren.

¹⁴¹ JUNCEDA, Luis, *Diccionario de refranes*, Espasa Calpe, Madrid 1995, pàg. 281. “...y aun lo malo, si poco, no tan malo. Más obran quintaesencias que fàrragos.”

Poema catorzè

Títol: No hi ha títol

Text:



tras una gran lluvia

escoja un charco

siéntese en la orilla

y juegue con una barca de papel

Anàlisi formal

Com podem veure a la imatge de referència, en aquest poema que tenim al davant hi ha una distribució espacial de les línies del text. Així, quatre línies, separades per un interliniat força generós, constitueixen la base del poema – proposta d’acció. El text, en tota la seua extensió, guarda el marge esquerre de l’espai de la plana. Altrament, les lletres estan en caràcters de minúscules i que fan 0’5 cm. d’alçada per 0’4 cm. d’amplària, així com la tinta emprada per a escriure el text és de color blau marí.

Anàlisi lingüística

Ara, si mirem de dur endavant l’anàlisi lingüística d’aquest poema direm, que com tants d’altres poemes ja comentats al nostre treball, hi ha la

presència de les formes verbals d'imperatiu, que vinculen la proposta a una possible acció que haurà de dur endavant, potser, el receptor de la mateixa:

-escoja

-siéntese

-juegue

tot afegint un valor pronominal de segona persona amb matís de respecte, la qual cosa marca, possiblement, un cert grau de distància entre ambdós, l'autor i el receptor.

També direm que el camp semàntic que hi resta present al poema pot estar vinculat, pensem, al món de la infantesa, o dels jocs de la infantesa, la qual cosa és bastant significativa: *lluvia / charco / orilla / barca de papel*.

Anàlisi semàntica

Com acabem d'esmentar a l'apartat anterior, el camp semàntic triat pel poeta és el dels jocs de la infantesa. Així, pensem, que allò que se'ns proposa és un retorn a la infantesa, o mirar-se novament el món de la infantesa. La senzillesa, la lleugeresa i allò subtil, pensem, resta present en aquest poema – proposta d'acció. I si resseguim allò comentat per Maciunas, membre destacat de l'anomenat Esperit Fluxus, al voltant del que ha d'estar l'art, destacarem les següents paraules que, pensem, defineixen l'estratègia d'aquest poema que ara comentem: “*Fluxus – art – divesrió deu ser simple, entretingut i sense pretensions, tractar de temes trivials, sense necessitat de dominar tècniques especials ni realitzar*

innominables assajos i sense aspirar a tenir cap tipus de valor comercial o institucional”¹⁴².

Així doncs, potser només la pretensió d’aquesta possible transformació del receptor, novament, en un infant, estiga la principal motivació poètica que presideix el poema de referència.

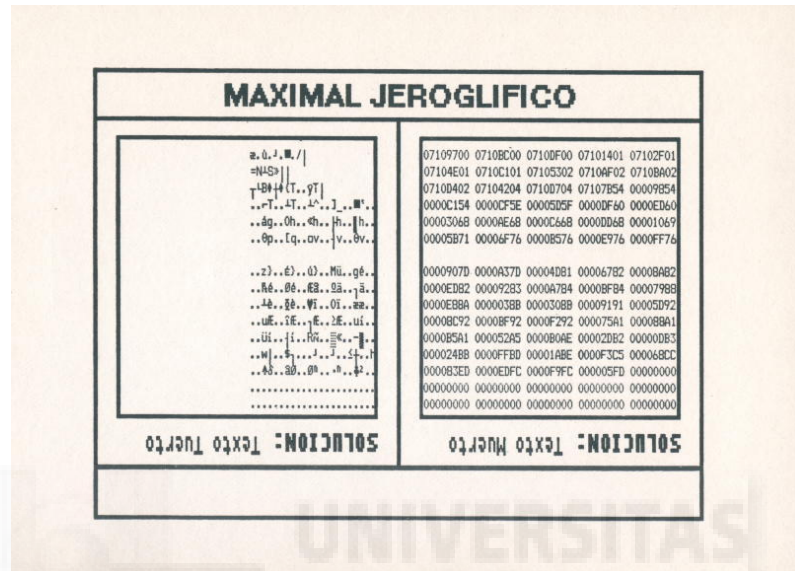


¹⁴² RUHRBERG, *Arte del siglo XX*, Taschen. Köln 2001, pàg. 585. “*Fluxus – arte- diversión debe ser simple, entretenido y sin pretensiones, tratar de temas triviales, sin necesidad de dominar técnicas especiales ni realizar innumerables ensayos y sin aspirar a tener ningún valor comercial o institucional.*”

Poema quinzè

Títol: *Maximal jeroglífico*

Text:



Anàlisi formal

Si atenem la formalitat d'aquest poema visual trobarem, en primer terme, l'existència d'un títol que presideix tota la proposta, després, dins d'un emmarcat prou evident, hi ha dos quadres, l'un, el de l'esquerra de la imatge, només ocupa la meitat de l'espai (quadre), l'altre, el de la dreta de la imatge, ocupa la totalitat de l'espai (quadre). El text de l'esquerra resta conformat per una sèrie de signes aleatoris, com aleatoris són, també, els números del quadre de la dreta.

A dessor dels quadres hi ha, com ho fan els passatemp que hi surten als espais lúdics de la premsa diària, les solucions al jeroglífic plantejat pel poeta: *Texto tuerto* i *Texto muerto*.

Cal assenyalar el veïnatge d'aquest poema amb el que vam comentar, ja, abans al nostre treball, el poema huitè; en aquell cas però el títol era *Mínimal jeroglífico*.

Anàlisi lingüística

En aquest poema, fonamentalment visual, assenyalem, dins els aspectes que fan referència al llenguatge, els continguts del requadres. Així, el que correspon a la solució de *Texto tuerto* presenta només mig quadre ple, el contingut del qual és un conjunt de signes de molt difícil lectura i, pensem, aleatoris. El que correspon a la solució de *Texto muerto* resta ple de principi a final, i és un seguit de nombres i xifres aleatòriament conformades. Pel contingut d'ambdues parts de la proposta trauríem poca clària, des del punt de vista de la significació.

Anàlisi semàntica

Si en fem aquesta anàlisi ens adonarem de la doble possibilitat que ens presenta. Així, per una banda posarem en contacte els aspectes visuals amb aquells de la significació, i per tant ens cabrà dir que els requadres, l'un migpartit el *Texto tuerto*, ho és perquè precisament només hi ha mig quadre ocupat pels signes de l'escriptura. L'altre, el *Texto muerto*, ho és perquè després de tota la sèrie de nombres inscrits només el seguit de zeros resta present a la proposta.

L'altre aspecte principal de comentari rau, pensem, segons el nostre parer, a la ironia profunda que allibera l'autor a la seua proposta. Així, dir-li *Máximal jeroglífico* a aquesta proposta sembla ironitzar sobre les veritables capacitats del receptor per a fer-se'n compte del veritable abast de la proposta.

Poema setzè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

Des del punt de vista formal aquest poema resta inscrit al bell mig de l'espai de la plana, en dues línies, i la grafia, que utilitza la tinta color sanguina, està escrita en lletres minúscules i que fan 0'6 cm. d'alçada per 0'5 cm. d'amplària.

Anàlisi lingüística

Dins d'aquesta anàlisi, pensem, hi ha diverses qüestions possibles a plantejar. L'una és l'adjectivació no pertinent que se'n fa de la veu del sol: *voz redonda*, ja que la veu no té forma física. L'altra és la construcció atributiva: *la voz del sol / es redonda*, amb la qual cosa restem davant d'un poema de caire enunciatiu, segons els paràmetres de la tipologia textual.

Anàlisi semàntica

Ara, des del punt de vista de la significació, en aquest poema trobem una certa recurrència a l'insòlit, és a dir, a allò que copsa l'atenció del receptor per manifestar-se inversemblant. Doncs el sol no te veu i per tant, aquesta, no pot estar rodona. Hi ha, però, un cert matís analògic, per allò de l'esfericitat del sol i per tant de la veu que en surt d'ell.



Poema dissetè

Títol: *horizonte cansado*

Text: No hi ha text, només el títol.



Anàlisi formal

Si atenem aquest poema des del punt de vista de la forma, veiem que al bell mig de l'espai de la plana (quartilla) hi ha un cordill color negre, que arribat a un bon punt fa un lleuger daltabaix per reincorporar-se, novament, a la línia horitzontal. El cordill travessa, horitzontalment, tot l'espai de la plana.

A dessota del cordill hi ha un rètol que diu: *horizonte cansado*, escrit amb tinta de color blau marí i lletres que fan 0'2 cm. d'alçada per 0'2 cm. d'amplària.

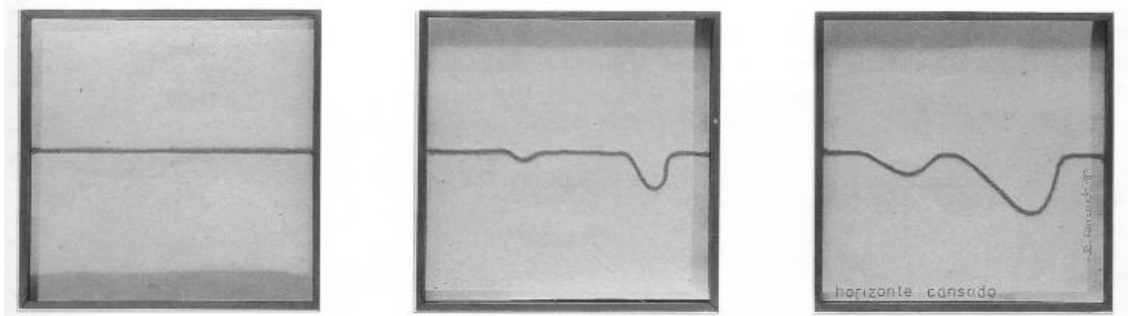
Anàlisi lingüística

La valoració lingüística d'aquest text ha de fer referència, necessàriament, al títol, doncs no hi ha més text al poema, fonamentalment visual. Així *horizonte cansado* guarda una relació d'analogia entre la forma que presenta el poema i el propi títol.

Anàlisi semàntica

D'aquest poema, encara que no coneixem la seua autoria de forma explícita, sabem que el seu autor és Bartolomé Ferrando, doncs de quasi idèntica factura és el poema procés aparegut el 1989, mateix any del *Texto Poético número 9*, al catàleg de l'exposició que dugué a terme al centre Cultural d'Alcoi l'any 1990 i datat el mateix any 1989¹⁴³.

Ara, a les raons d'analogia ja esmentades, cap afegir en el nostre comentari, la senzillesa aparent d'allò subtil que conté el poema visual de referència. Si el cansament és el fleix d'un cordill, també el cansament humà es resol mitjançant la postura horitzontal, tot recercant el descans.



Bartolomé Ferrando. *Horizonte cansado*, 1989

¹⁴³ FERRANDO, Bartolomé, *Propostes poètiques, llibres objecte i Poesia procés*, Catàleg de l'exposició del Centre Cultural d'Alcoi, Alcoi 1990, pàg. 10

Poema dihuítè

Títol: No hi ha títol

Text:

esparza
o deje caer
puntos y comas
de grandes dimensiones
por toda la ciudad

muévase
en la dirección
que éstos le indiquen y
sugiera a los transeúntes
que hagan lo mismo

Anàlisi formal

Si ens mirem, ara, els aspectes formals d'aquest poema – proposta d'acció ens adonem de la divisió textual en dos grans blocs, els continguts dels quals són diferents, complementaris però. Així, sobre la cortolina (quartilla), a la meitat superior de l'espai ofert per la plana, hi ha el primer bloc d'informació per a l'acció, i té un caire narratiu o discursiu. A la meitat inferior de la plana hi ha el segon bloc de text que demana, més concretament l'acció per part del receptor.

També, direm que el text està escrit en lletres minúscules i que fan 0'5 cm. d'alçada per 0'4 cm. d'amplària, i la tinta emprada per a escriure'l

és de color verd. Al text no hi ha cap tipus de puntuació, com a tants d'altres poemes ja analitzats.

Darrerament direm que l'espai que hi ha entre ambdues parts del text és força generós, com si el poeta volgués diferenciar les dues vessants de l'acció poètica.

Anàlisi lingüística

En aquest poema – proposta d'acció allò més singular des del punt de vista del llenguatge emprat és, potser, i com en altres molts poemes ja valorats, l'ús que el poeta en fa de la forma verbal d'imperatiu:

-esparza

-deje (caer)

-muéva(se)

-sugiera

que determina, en bona mesura, el fet d'estar una proposta poètica per a la possible intervenció del receptor. També direm, segons la nostra apreciació, que els verbs impliquen un moviment, seguint la voluntat del poeta d'afectar, d'alguna manera, el receptor.

Una altra característica que podem veure en aquest poema és la inusual narrativitat emprada, ja que, normalment, els poemes d'aquest recull són més curts, i aquest aprofundeix més en les explicacions, o bé ordres, al receptor.

Anàlisi semàntica

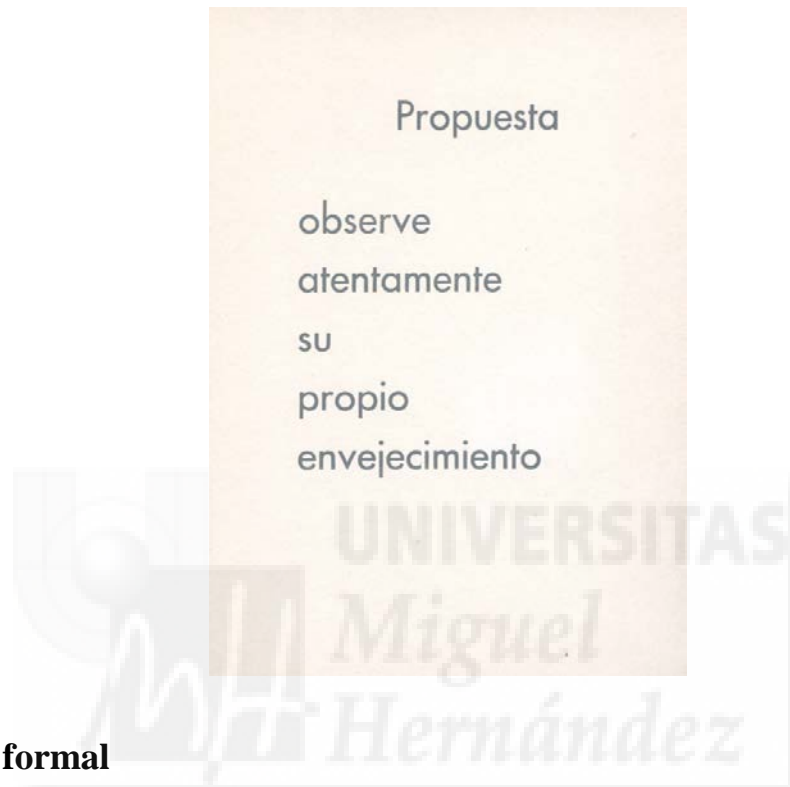
Des de l'anàlisi semàntica d'aquest poema – proposta d'acció podríem, potser, aventurar-nos a la valoració d'aquest com a una possible *performance* per a ser duta a terme al bell mig de la via pública, i amb la participació de la gent que camina pels carrers de la ciutat. Doncs així ho suggereix el poeta al receptor, a més de l'acció individual d'espargir signes de puntuació pel carrer pot convidar la resta de persones que hi passen a participar a l'acció.

Ara bé, com que el fet d'espargir els signes de puntuació arreu del carrers de la ciutat implica una certa dosi d'aleatorietat o atzar, també el fet de fer-ne el seguici estarà dins aquesta via de l'atzar. Una espècie de llibertat d'anar trobant-se els elements del llenguatge de forma impensada i, després, anar fent el propi camí.

Poema dinovè

Títol: *Propuesta*

Text:



Anàlisi formal

Per a dur a terme la valoració d'aquest poema – proposta ens cal dir, ara, que el text resta centrat a l'espai de la plana (quartilla) i que aquest té cinc línies, formalitzades paraula sota paraula, doncs en cadascuna de les línies només hi ha una sola paraula. Al terç superior de l'espai hi ha el títol: *Propuesta* que d'alguna manera identifica l'abast significatiu d'aquest poema, i també la voluntat del poeta.

Al mateix temps comentarem que les grafies que conformen el text són majúscules i minúscules i fan 0'7 cm. d'alçada per 0'6 cm. d'amplària, i la tinta emprada és de color gris.

Anàlisi lingüística

Els aspectes lingüístics d'aquest poema vénen marcats per l'ús de la forma verbal d'imperatiu:

-observe

i amb una certa dosi de distància ja que l'ús de la forma pronominal de segona persona, amb cert caire de cortesia, així ho determinen, sempre segons el nostre criteri.

També l'adverbi de manera: *atentamente* resum la insistència que en fa l'autor cap a l'atenció del receptor, ja que observar atentament implica un cert matís d'insistència.

Anàlisi semàntica

Ara, en aquest apartat, farem la valoració dels aspectes significatius de la proposta poètica. Així doncs, estem davant d'un nou poema que recull, com tants d'altres ja assenyalats al nostre treball, el tema del pas del temps: *observe / atentamente / su / propio / envejecimiento*, tema per una altra banda recurrent dins de la història de la literatura i, també, de l'art.

Poema vintè

Títol: No hi ha títol explícit, podríem però considerar com a títol el rètol

que hi ha a dessora del poema: *sombra (detalle)*.

Text:



Anàlisi formal

Quant a la formalitat, en aquest poema visual trobem, inscrit a la meitat inferior de l'espai de la plana i lleugerament inclinat cap al marge dret, un fragment de cartolina de color negre, a manera de taca, i fixat amb una cola adherent. A dessora de la taca, i centrat, hi ha el rètol o text que diu: *sombra (detalle)*. Els caràcters són amb lletra minúscula i fan 0'2 cm. d'alçada per 0'2 cm. d'amplària, éssent la tinta emprada de color negre.

Anàlisi lingüística

Seran breus els aspectes lingüístics a comentar en el cas d'aquest poema, ja que una sola paraula conforma el text de la proposta visual:

-sombra (detalle)

a més de l'acotació entre parèntesi. Si més no, la denominació d'ombra a la taca de cartolina guarda una certa relació analògica, doncs, pensem, que ben bé podria estar un fragment d'ombra aquest *collage* de papers, només per la voluntat explícita del seu autor.

Anàlisi semàntica

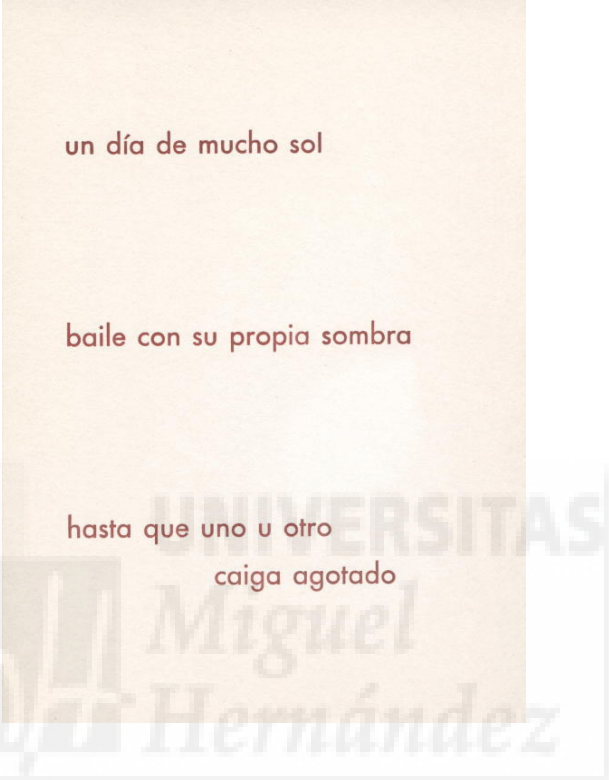
Podríem interpretar aquest poema visual, si atenem la retòrica tradicional, com una sinècdoke, ja que del tot, de tota l'ombra, només l'autor n'ha prés un "detall" (una part). És a dir, de tota la plana de color negre, tota una ombra, el poeta prés una engruna, un detall.

Ara, pensem, si s'ho mirem d'una altra manera, que aquest exercici potser demana l'esforç de no demanar-li res més a una proposta artística. Podria estar una acció de llibertat creativa i de llibertat interpretativa per l'obert de la proposta.

Poema vint - i – unè

Títol: No hi ha títol

Text:



un día de mucho sol

baile con su propia sombra

hasta que uno u otro
caiga agotado

Anàlisi formal

Si valorem, ara, els aspectes formals d'aquest poema, haurem d'observar que es tracta d'un poema – proposta d'acció, construït en quatre línies de text, les tres primeres alineades al marge dret de l'espai de la plana i la quarta decantada cap al centre de la plana. Les lletres del text, les grafies, estan escrites en minúscules i fan 0'4 cm. d'alçada per 0'3 cm. d'amplària, així com la tinta emprada per a escriure-les és de color sanguina.

Anàlisi lingüística

En aquesta anàlisi significarem, de forma especial, l'ús que el poeta en fa de la forma verbal d'imperatiu:

-baile

amb la qual cosa disposa l'acció per a poder estar, potser, seguida pel receptor de la proposta. També, direm que la forma pronominal emprada és de segona persona i amb un cert matís de cortesia, tot deixant veure una certa distància entre autor i receptor, o bé un matís universalitzador de l'abast desitjat.

També significarem el caràcter enunciatiu de la primera part del poema: *un día de mucho sol*, que resta ben pròxim als textos narratius, més que no poètics. Així com també esmentarem el caràcter temporal de la conclusió de la proposta: *hasta que uno u otro...* intensificant, potser, d'aquesta manera la pròpia acció.

Anàlisi semàntica

L'anàlisi des del punt de vista de la significació ens dona l'evidència d'un poema – acció d'impossible realització, doncs mai no és possible, només ho seria en somnis, ballar amb l'ombra pròpia. Al cinema, però, ha estat una acció freqüent, la de fer ballar el protagonista amb l'ombra reflectida en un mur al bell mig del carrer, com ara, i a tall d'exemple, “Un americà en París” del director Vincente Minelli.

Poema vint – dosè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

Quant als aspectes formals que presenta aquest poema – proposta d’acció, veiem la presència d’un text, ordenat a la part superior i inferior d’un forat, que resta, no obstant i això, inscrit a la meitat superior de la plana. Així, direm, que el forat rodó, que fa 2’2 cm. de diàmetre, està en relació directa amb allò que diu el text. El text del poema resta conformat en sis línies, dues a la part superior del forat i quatre a la part inferior del mateix.

Les lletres amb què està escrit el text son minúscules i fan 0'7 cm. d'alçada per 0'6 cm. d'amplària, i el color emprat per a escriure'l és de color verd obscur.

Anàlisi lingüística

En aquest poema, com en tants d'altres ja comentats fins ara, com es tracta d'una proposta d'acció, els verbs aniran en la forma imperativa:

-introduzca

-haga

utilitzant, també, la fórmula de cortesia en la segona persona del pronom personal, la qual cosa basteix una certa distància entre ambdós, el poeta i el receptor de la proposta.

També l'aspecte temporal intervé en aquest cas quan el poeta refereix, després d'executada l'acció, i a manera de comiat: *luego / haga cualquier / otra cosa*, segurament contribuint a augmentar la sensació irònica que produeix el text.

Anàlisi semàntica

Si valorem tot allò de referent a la significació en aquest poema – proposta direm, potser, que estem davant de l'absurd, d'una acció absurda, la de fer passar 327 pèsols pel forat rodó que presenta la cartolina on està inscrita la proposta, i tot seguit fer qualsevol altra cosa. Si allò principal és la introducció dels pèsols, perquè tot seguit se'ns convida de fer qualsevol altra cosa, doncs l'absurd encara creix una mica més. Estaríem, si més no, com ja hem esmentat en una altre comentari del nostre treball, davant de les accions simples, sense transcendència, sense gaire importància i lúdiques proposades per l'artista Fluxus Maciunas.

Poema vint- i-tresè

Títol: No hi ha títol

Text: No hi ha text, doncs resta la pàgina en blanc (quartilla totalment lliure de qualsevol marca distintiva.



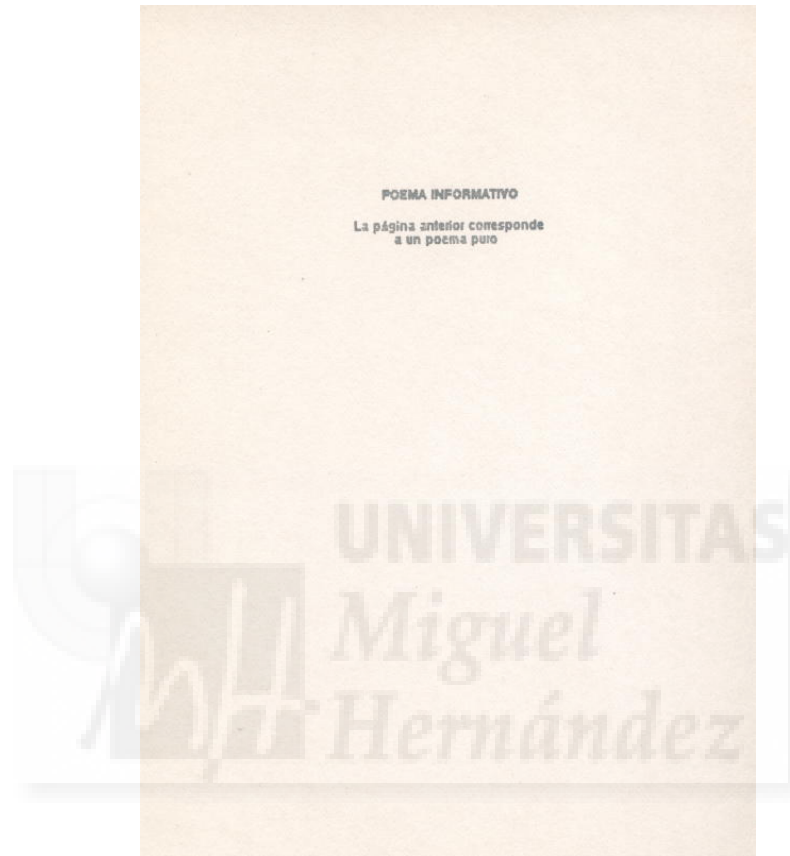
Anàlisi formal, lingüística i semàntica

En aquest poema, com ara al poema quarantè del recull del *Texto Poético números 1, 2, 3 i 4*, no hi ha cap marca ni senyal que ens permeta de fer una anàlisi que es pugui justificar, només, però, la del possible silenci de l'autor. Haurem d'esperar per si de cas, més endavant, en poemes subsegüents, hi ha qualsevol explicació que ens aclaresca el dubte present.

Poema vint-i-quatrè

Títol: *Poema informativo*

Text:



Anàlisi formal

Per a dur a terme la valoració d'allò formal en aquest poema, el títol del qual és *Poema informativo*, direm que el poema s'inscriu al terç superior de l'espai de la plana (quartilla) amb dues parts diferenciades, concorrents però. Així, per una banda tenim el títol i a dessora un text que diu: *La página anterior corresponde / a un poema puro*. Com es pot comprovar a la imatge de referència, el text resta centrat al bell mig de la pàgina, tot i que ja hem dit que al terç superior.

Les grafies que conformen el títol estan escrites amb lletres majúscules i fan 0'2 cm d'alçada per 0'2 cm. d'amplària. La grafies que conformen la resta del text estan escrites amb lletres majúscules i minúscules i fan 0'1 cm. d'alçada per 0'1 cm. d'amplària. En ambdós casos, el text utilitza la tinta de color negre per a escriure les grafies.

Anàlisi lingüística

L'anàlisi lingüística d'aquest poema (text) ens condueix a la comprovació de que es tracta d'un poema de tipologia textual enunciativa - referencial, doncs només fa que donar compte de la posició valorativa de l'autor referida al poema anterior: *la pàgina anterior corresponde / a un poema puro*, i tot ajustat al punt de vista subjectiu, clar està, de l'autor.

Anàlisi semàntica

Ara, per a fer l'anàlisi de la significació d'aquest poema, ens cal posar de manifest el nus que s'estableix entre ambdós poemes, el present i l'anterior. Així, aquest poema només fa que marcar l'opinió del poeta devers el poema anterior, tot assegurant que aquell poema era "pur", la qual cosa no deixa de ser paradoxal, doncs allò pur, sembla, és el silenci, el no-res poètic.

Així tenim, respecte del poema anterior, el silenci, o la pàgina en blanc no manipulada ni transitada per cap tipus de proposta, i que ve a significar, segons el poeta, la puresa poètica. Tenim doncs el poema mai escrit, el poema mai no articulat ni construït, el poema no nascut i, per tant, no intervingut. Només qualifica aquest poema el silenci.

Podríem dir que el no-res és el lloc habitat per la puresa poètica. La negació de la pròpia poesia al través de la senzillesa de la pàgina en blanc. I

aquest poema, el present, el que fa el número vint-i-quatrè, només té la finalitat d'estar l'atribut de l'anterior doncs, com ja hem esmentat amb anterioritat, és un *Poema informativo*.



Poema vint-i-cinquè

Títol: No hi ha títol

Text:



Anàlisi formal

Quant als aspectes formals direm que el text d'aquest poema – proposta d'acció resta escrit en una sola línia, i aquesta està centrada al bell mig de la plana. Les grafies corresponen a lletres minúscules i fan 0'6 cm. d'alçada per 0'5 cm. d'amplària; la tinta emprada en aquest cas és de color negre. La línia de text referida guarda els marges de forma bastant escrupolosa, com ho mostra la imatge de referència.

Anàlisi lingüística

En aquest apartat esmentarem l'ús que el poeta en fa de la forma verbal d'imperatiu, i de la forma pronominal de segona persona amb un cert matís de cortesia:

-cómase

la qual cosa manifesta una possible distància entre l'autor i el receptor de la proposta poètica, com ja hem assenyalat en altres poemes del nostre treball.

Anàlisi semàntica

Si ens referim, ara, als aspectes de la significació, haurem de dir que aquest poema – proposta d'acció: *cómase los recuerdos* pot ser estiga una forma de negació de l'existència pretèrita, doncs si atenem la màxima que diu “Recordar és viure una altra vegada”, esborrar la presència dels records, tot menjant-se'ls, podria estar la negació d'allò que ha estat i ja no hi és.

Fins i tot els records que se'ns puguen avindre de la lectura d'aquest *Texto Poético número 9* han d'estar esborrats, i per extensió, considerant que aquest és el darrer poema del darrer recull de *Texto Poético*, tots els poemes que hem visitat a la nostra anàlisi.

De tota manera, considerant que els records són alguna cosa mental, o que pertany al món de la intel·ligència, i que per tant no poden estar empassats com un àpat qualsevol, pensarem en una acció impossible de dur a terme, com tantes d'altres ja assenyalades al nostre treball. No obstant i això menjar-se els records significa el silenci total respecte d'allò viscut: l'abolició del passat.

I amb l'anàlisi d'aquest poema hem conclòs el recorregut pels diferents reculls (nou) del *Texto Poético*, tot fent, en cadascund dels poemes, com hem vist, l'anàlisi valorativa des dels punts de vista formal, lingüístic i semàntic, per a intentar obtenir la major informació possible que ens dirigís cap a unes conclusions raonablement satisfactòries. Aquestes, les conclusions, significaran una gran part de la nostra recerca, i de la pretensió de vincular aquesta poètica a l'accionisme derivat de l'àmbit artístic conceptual.

4. 3 Conclusions de la anàlisi

Arribats en aquest punt, ens caldrà posar de manifest tota una sèrie de conclusions a les quals hem arribat, després de duta a terme la anàlisi dels poemes que constitueixen la revista *Texto Poético*. Així, fet el llarg recorregut pels endins del poemes, i formalitzada la recerca segons tres punt principals d'observació: formal, lingüístic i semàntic, ara, el que haurem de treballar és, dins la mateixa dinàmica, els punts de convergència que s'hi manifesten i que, d'alguna manera, els identifiquen, els poemes.

També, i perquè d'aquesta manera hem pogut veure lògiques identitats, en farem la distinció dels aspectes experimentals i també conceptuals que s'hi troben al bell mig de les propostes poètiques motiu del nostre estudi. Doncs segons el nostre criteri resta bastant clara la identificació amb l'experimentació i, també, amb l'àmbit de la creació conceptual, ja que la immensa majoria dels poemes guarden algun tipus de contacte i semblança amb aquestes maneres del dir i del fer poètics.

4. 3. 1 El *Texto Poético* com a poesia experimental

La Revista *Texto Poético*, encara que sembla una obvietat dir-ho, participa activament de l'activitat experimental, doncs resta força allunyada, clar està, *prima facie*, de qualsevol tipus de convencionalisme poètic, tant pel que fa a la seua manera de presentar-se com al seu abast significatiu.

Així, si atenem els àmbits experimentals dins els aspectes formals, el primer que ens cal dir és que la revista es presenta de diverses maneres: bé en forma de recull poètic, per exemple els quatre primers números, en forma de caps poètica com a contenidor la número cinc, i les quatre restants contingudes al si d'una carpeta, on els poemes estan separats en

quartilles clarament diferenciades. Podríem dir, també, que la senzillesa en la presentació és la norma principal que aferma totes les revistes del *Texto Poético*, com hem pogut veure a la part analítica del nostre treball.

Seguidament en parlarem, també des d'aquesta òptica, del fet que el treball ha estat dut a terme per un grup anomenat *Grupo Texto Poético*, i que ha estat fundat per Bartolomé Ferrando, amb la implicació ben especial de David Pérez. I diem açò, perquè no obstant i el reconeixement del grup, resta present, a la immensa majoria de poemes l'anonimat. És a dir, que els poemes, tot i que coneixem els participants en cadascun dels números de la revista, els noms dels quals ja els hem facilitat a la presentació de cadascun dels reculls de la revista, resten sense signatura. Així, només el fet d'estar un grup qui duu a terme la labor poètica, i sota unes determinades coordenades, ja situa el projecte a l'àmbit de l'experimentació, pel que significa de coparticipació i d'acció conjunta.

Quant a la forma, també cal assenyalar la disposició a l'espai de la plana que guarden els poemes a la pràctica totalitat del projecte. Així, com ja hem vist a les imatges de cadascun dels poemes al llarg del nostre estudi, hi ha un gust preferent per la distribució espacial del text a la plana, guardant profunds valors, fins i tot, els espais generosos en blanc, potser amb la intenció de deixar un temps per a l'acció que se n'ha de derivar de la lectura de la proposta. També assenyalem l'existència, en aquest cas no sempre, de títols per als poemes, que indiquen, de vegades, contradicció significativa aparent amb la substància formal de l'enunciat: *Pieza para un instrumento de viento* quan en realitat el poema diu: *Rozar el aire* (poema onzè del *Texto Poético número 7*). Així s'esdevé una acció impossible transmesa per mitjà visual, doncs cal llegir la proposta, i s'ha de fer possible al través d'una acció poètica.

Al si dels reculls poètics podem trobar: poemes procés, enunciatius, visuals, conceptuals, concrets, fonètics, semiòtics, objecte, absurds de

contingut, etc., de manera un tant arbitrària. És a dir, sense guardar cap lògica que harmonitze la seua presència, doncs els hi ha al llarg de tota la proposta i de manera indiscriminada com hem pogut comprovar a la nostra anàlisi, i explicitat en cadascun dels casos. No obstant i això, i per a significar un clar exemple del que diem, ens cal fer referència al poema procés que hi ha al primer recull poètic (números 1, 2, 3, i 4), poema tercer, on, en cinc planes diferenciades, podem llegir: *Volar / Vola/ Vol/ Vo/ V*, fent-nos veure, d'alguna manera plàsticament (el que podria ser un cas d'*Hipotiposis*, és a dir, realitzar el camí de la significació des del text a la imatge), el fet inequívoc del vol. Fins i tot la mateixa lletra “V” evoca el vol, tot interpretant metafòricament les ales d'una au.

També val a dir que l'aparença sota de la qual es presenten, pel general, els poemes, és ben diversificada. Hi ha fotografies, que identifiquen la proposta amb una voluntat visual, com és el cas, per exemple, del poema primer del recull número huit: “*música visual*”, on podem veure la fotografia de les branques d'un arbre folrades amb paper pautat musical. Hi ha dibuixos, com el cas del poema primer del recull número nou: “*entrada*”, on figura el dibuix d'un espill esquinçat per un presumpte cop. Hi ha poemes on l'aparent similitud amb la discursivitat, ja siga per l'ordenació del text com si es tractés d'un poema clàssic, vers a vers, és bastant clara, com per exemple el poema quart del recull número nou, a més a més escrit en llengua anglesa: “*something/very/similar/to/That...*” Hi ha, però, també, poemes on preval allò gràfic, on la semiòtica potser estiga jugant un paper decisiu alhora, com per exemple al poema quaranta-tresè del recull número 1, 2, 3 i 4: “*Primer proyecto para la racionalización del habla*”, on la proposta ens mostra tota una sèrie de signes de puntuació que hem d'utilitzar a mesura que conformem un discurs oral, tot valent-se de les petites pancartes que els sustenten. Podem trobar, així mateix, poemes de caire objectual, dons la

seua matèria específica ho testimonia. Es tracta, per exemple, del poema setzè del recull poètic número setè: “*Texto Blando*”, on el text de referència s’inscriu sobre una tela molt fina, la qual adopta formes només agafar-la amb les mans, donant així una sensació clara d’èsser un element bla.

I passarem ara, dintre del camp de l’experimentació, a fer-ne la valoració, a manera de conclusions, dels aspectes més significatius que hi podem trobar al *Texto Poético* si atenem les consideracions de caire lingüístic. Així, i en primer terme, direm que és força cridanera la utilització dels verbs en les formes imperatives i, també, en les formes d’infinitiu, com és ben lògic si pensem que en la majoria de casos, els poemes, són propostes d’acció, o bé assoleixen un caire universaitzador. I és d’ús ben freqüent que la universalització de les propostes, o el que és el mateix, la impersonalització s’aconsegueix amb la utilització de les formes d’infinitiu, pel seu abast general. I a manera d’exemple indicarem els poemes número quinzè del recull número set que porta per títol *Soplar*, i que diu: *Soplar sobre esta hoja hasta que(...)continuar soplando hasta que(...)soplar sobre ellas*, on l’acció del verb no recau sobre ningú directament, però abasta tothom que s’hi acoste a la seua lectura. Pel que fa a la utilització de les formes imperatives, enormement reiterada al llarg de molts poemes del *Texto poético*, només fa que reiterar la voluntat d’incloure el lector a l’activitat creativa, per allò que en dèiem de la poètica del fer, o de la participació, així tenim l’exemple al poema proposta número tercer del recull número huit, i que porta per títol *Poema erótico* i que diu: *introduzca / cierto día / un dedo / en el cielo / y / chúpelo / poco después*.

Pel que fa als aspectes pronominals, també direm que hi ha un ús preferent per les formes de segona persona, amb la qual cosa s’aconsegueix un cert efecte de distància entre l’autor i el lector (receptor) de la proposta.

I dins d'aquesta singularitat farem la referència de que hi ha un ús major de les formes de cortesia, del vostè, que no pas del tu, reafirmant el que dèiem de la distància entre autor i receptor. I a tall d'exemple farem la referència dels següents poemes, el número quart del recull número cinc i que porta per títol *Poema sonoro*, i diu: *escribir lo que desee poniendo atención en el sonido que produce el lápiz...* O bé aquest altre, el segon del recull número nou, que diu: *comience a hablar siempre / con una palabra / que empieza por a...*

Pel que fa a la matèria lèxica, dins l'àmbit lingüístic, direm que hi existeix un cert gust pel joc de paraules, amb una entitat polisèmica, cosa ben usual per una altra banda al conreu de l'experimentació poètica, on hi ha l'existència de l'humor i de la ironia com a eina i instrument de comunicació. Tenim l'exemple clar al poema catorzè del recull número huit i que diu: *Escriba: / la palabra segundo/ en un segundo / la palabra minuto / en un minuto / la palabra hora / en una hora...* amb una certa intenció de referència temporal.

Tot continuant amb la nostra aproximació a les conclusions de caire experimental, i lingüístiques, assenyalarem el freqüent ús de la retòrica tradicional als poemes proposta que ens ocupen. Així trobem exemples constants d'imatges com la paradoxa al poema dotzè del recull número huit, i que diu: *en una noche / muy oscura / hable / con / claridad*, tot i que la cartolina és de color gris i les lletres estan escrites amb tinta color negre para dir la nit obscura i blanca per a anomenar la claredat. Trobem, també, interrogacions retòriques, com ara aquesta vuitena del recull número huit: *A través / de las paredes / se escuchan ruidos/ ¿Por qué no / a través de los ruidos / escuchar paredes?* I trobem símls, per exemple al poema setzè del recull número nou, i que diu: *la voz del sol / es redonda*, tot identificant la possible esfericitat del sol amb la possible veu que hi emergeix de l'astre solar. I trobem exemples de metàfores, com la que hi ha al darrer

poema del recull número nou i que diu: *cómase los recuerdos*. Hi ha però tractament de la ironia, com per exemple al poema quint del recull número huit, i que diu: *lea este poema / sin hacer uso del tiempo*, la qual cosa, evidentment és impossible de realitzar. Trobem exemples de tautologia al poema segon del recull número set i que diu: *las letras se esconden en las palabras / el sonido se esconde en las letras / la voz se esconde en el sonido/ el aire se esconde en la voz / las palabras se esconden en el aire*. Podem trobar, també, algun exemple de proposta paranomàsica, com és el cas del poema novè del recull número sis, i que diu: *movimiento / mo(vi)mento / o miento?*, i que juga amb la proximitat de sons de les distintes paraules que conformen el poema. I el que volem significar, darrerament és l'ús d'un llenguatge àmpliament connotatiu, és a dir, una cosa són les paraules i el seu abast formal i de sentit, i una altra de molt distinta és la qüestió del significat últim que ofereix la paraula poètica.

I resseguint amb la nostra valoració ens cal dir que al llarg de la nostra anàlisi hem pogut trobar una certa absència en la utilització dels signes de puntuació, almenys en una gran part de poemes no hi ha signes que separen els conceptes, o les idees que des del punt de vista de la construcció, i en un altre context, caldria veure col·locats. A tall d'exemple citarem el darrer poema del recull número set, i que diu: *Pieza musical / tocarlo todo / a continuación / tocar lo que quede*.

Pel que fa al caire textual dels poemes, s'evidencia un ús bastant important de l'estructura instructiva, ja que la pròpia utilització de les formes verbals: d'infinitiu i d'imperatiu, així ho testimonien.

En allò de referent als aspectes formals del llenguatge emprat, podem dir que hi existeix una major càrrega conceptual que no pas de recerca de la bellesa al través del llenguatge, doncs no és especialment procliu al llenguatge acceptat, pel general, com a poètic. Sí ho són, de poètiques, però, les idees que s'hi incorporen al llarg dels distints reculls de propostes.

Potser hi trobem, també, un llenguatge amb certes raons d'analogia, és a dir que incorpora la vocació de transmetre imatge al través del que diu la llengua, o el que és el mateix, la *Hipotiposi*. Tenim un exemple de certa entitat al poema dissetè del recull número nou, on el títol i el text que s'hi incorpora és la mateixa cosa, i que diu: *Horizonte cansado*, tot incloent la imatge d'un possible horitzó construïda amb una fil que travessa de part a part l'ample de la plana, i que en un bon punt s'esllavissa fent de corba resultant, una espècie de cansament.

I passarem, ara, a un altre apartat que volem remarcar a l'hora de practicar les nostres conclusions dels aspectes experimentals. Es tracta de l'abast semàntic, de la significació, que hem pogut bestreure de l'estudi realitzat.

En primer terme direm, que el mateix fet de pertànyer aquests reculls poètics al camp de l'experimentació poètica, els allunyen de la discursivitat a l'ús en la poètica de caire clàssic.

Cal significar, també, que hi ha molts poemes – proposta, on la idea primera que rau al si de la mateixa és la d'implicar el receptor en la possible acció a desenvolupar després d'efectuada la lectura. L'autor de la proposta, en cadascun dels casos a aquell qui li corresponga, sol realitzar les propostes al través de les marques verbals que ja hem referit al llarg d'aquest capítol, tot suggerint una poètica del fer. O dit d'una altra manera, podem estar al davant d'una poètica amb voluntat transformadora, damunt de tot no de la literatura o de l'art, què també, sinó del lector- espectador – receptor de les propostes poètiques. A la fi podem visualitzar una poètica que convida a fer art mitjançant la participació.

I si continuem en aquesta anàlisi, podem dir que hi ha fonts principals on beuen aquestes propostes poètiques d'acció. Es tracta, però, de l'anomenat esperit Fluxus, i ja referit per nosaltres abastament al llarg

d' aquest estudi. Les propostes acaben esdevenint accions i el Fluxus acaba essent un "posfluxus" on viu, encara, la memòria dels antecedents.

I com a proximitat amb l'esperit Fluxus podem destacar així mateix, la presència de la voluntat de que hi participe el receptor, també de la deconstrucció, de la visualitat, del còcretisme i de les referències musicals constants al si dels reculls estudiats; tot plegat amb una voluntat interdisciplinària i d'abolició de les fronteres i eines constructives del poema.

Podem veure, també, una cert valor poètic bastit en l'ambigüitat, com per exemple al poema vintè del recull número sis, i que diu al títol: *SONORIDAD*, i al text: *que no se oye*; tot distanciant el fet de l'escriptura amb el fet de la lectura d'allò escrit.

La lectura d'alguns poemes ens atorguen l'evidència de la proximitat amb els postulats dadaistes, per l'humor i ironia cap al món dels museus. Així els poemes primer, vint – i – unè i vint – i – dosè del recull número sis trobem les referències oportunes. I diu, per exemple, el darrer poema esmentat: *robar el edificio de un museo y salir por la puerta*.

Resseguint la anàlisi direm, ara, que existeixen bastant poemes que utilitzen la referència temporal com a eina de pensament, com ho ha fet al llarg de la història de la literatura la poesia. I tenim els exemples al recull número sis, als poemes segon i cinquè; el poema segon inscriu el dibuix d'un rellotge que escriu a la part exterior de l'esfera imaginària el següent text: *a medida que voy leyendo transcurre tiempo*. Ara, al poema cinquè podem llegir el títol *Acción*, i el text diu: *Dibujé un reloj cualquiera / Le hice un agujero / Introduje la mano por el agujero / Me llevé el tiempo*. Així, les referències temporals són abundants al llarg dels nou reculls estudiats, i més concretament a la caducitat de la vida.

Hi ha, però, també, la presència de l'humor, del joc i d'un cert esperit lúdic i fantàstic, emprats com a eines constructives, i amb ànim de desdramatització de l'obra d'art o de la proposta poètica. Així, i a tall

d'exemple, podem llegir al poema dissetè del recull número huit: *yo me salgo con la mía / tú te sales con la mía / él se sale con la mía / nosotros nos salimos con la mía / vosotros os salís co la mía / ellos se salen con la mía.*

Trobem, també, al llarg dels reculls que hem estudiat, una certa recurrència a les accions impossibles. Aquestes existeixen, potser, a la fantasia, i és a la imaginació del receptor que es poden realitzar. Així tenim com a exemple el poema setzè del recull número sis que diu: *oiga por los dedos / vea por los oidos / huera por los ojos.*

I per a concloure aquest apartat del capítol ens val a dir que, potser el conjunt de reculls que conformen el *Texto Poético* ens faciliten una lectura bastida als territoris de la llibertat. És a dir, la pluralitat de temes tractats, la diversitat de maneres del dir poètic que hi intervenen, la vocació d'implicar el receptor, l'adscripció a l'univers creatiu de Fluxus, etc., afavoreixen la interpretació que en fem d'una poètica de la llibertat.

4. 3. 2 El *Texto Poético* com a art conceptual.

Com ja hem comentat al capítol sobre l'Art Conceptual i l'experimentació poètica, a la fi dels anys seixanta i fins els primers setanta apareix amb gran força una nova manifestació artística àmpliament preocupada per allò que s'anomena "la idea", i sembla com si cap manifestació artística prèvia hagués tingut res a veure amb el concepte o la idea. No obstant i això un nombre d'autors, també teòrics, remarquen els vincles de tot l'art amb les idees, doncs pensen que en bona mesura, les arts són hereves d'un pensament profund que va més enllà de la matèria artística. Nikolai Taraboukine en *Pour une théorie de la peinture* assenyala la línia orgànica que uneix idea i forma¹⁴⁴; Ad Reinhardt en *Art as Art*¹⁴⁵ insisteix a la unitat de l'art, sobre el seu caràcter d'activitat intel·lectual i de coneixement i el propi Marcel Duchamp¹⁴⁶ proposa de formar un nou alfabet a partir dels mots abstractes del Larousse, tota vegada que colpeix irònicament amb la idea retiniana de tota obra d'art.

I prendrem, ara, per fer-ne la identitat entre els trets més importants, pensem, hereus de la sensibilitat conceptual, les paraules de Robert Barry quan diu: "*Un lloc al qual nosaltres podem anar i per un moment ser lliures per poder pensar què anem a fer.*"¹⁴⁷ En aquesta frase (l'obra anomenada *Marcuse Piece*, 1970-1988), hi ha, potser, un principi fonamental que abelleix les propostes conceptuales, allunyant-les de l'objecte i fent residir allò fonamental en la idea, tot sustentada pel llenguatge.

¹⁴⁴ Aquesta reflexió la podem trobar a WEINER, Lawrence, *Por sí mismo*, Catálogo de la exposición en el Palacio de Cristal, Biblioteca mncars, Madrid, 2001, pàg. 48.

¹⁴⁵ WEINER, L. *Ibidem*, pàg. 48

¹⁴⁶ WEINER, L. *Ibidem*, pàg. 50

¹⁴⁷ BARRY Robert, *Art Conceptuel I*, Catàleg de l'exposició celebrada al Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1988. Pàg. 57. "*A place to which we can come and for a While –Be free to think what we are going to do-*".

Si bona part de l'art conceptual s'esllavissa a partir de les propostes dutes a terme pels artistes Fluxus, com ja hem significat en altres capítols del nostre estudi, i s'esdevenen propostes d'acció que arribaran a l'accionisme o al *happening*, entenem que el *Texto Poético* és una clara referència cap a aquesta entitat creativa, la proposta d'acció, doncs bona part dels textos que l'integren són considerats pels seus autors com a "propostes". Així, el poema cinquè del recull número set s'anomena *Propuesta de música gestual*; el poema quart del recull número huit assenyala *Sobre performance*; el poema dinovè del recull número nou diu s'anuncia com a *Propuesta*, etc.

També cal dir que si l'experimentació és consubstancial a l'art poètic, doncs en qualsevol moment històric la poesia ha renovat el seu cànon per tal de colpir la sensibilitat del lector – receptor, en el moment assenyalat com a conceptual, la recerca és quasi l'eix fonamental de les propostes poètic – artístiques. I en aquesta mateixa direcció podem considerar el *Texto Poético*, doncs a manera de neoconceptual assoleix la disciplina experimental com a un tret característic i definitori del seu quefer poètic. Presentació, maneres del dir poètic, temes, interdisciplinarietat, treball col·legiat, la idea com a font primera de material poètic, etc., conformen el nus dels reculls del *Texto Poético*.

I en bona mesura la paraula, el text, s'hi substantiven com a nucli formal de la proposta artística, anant molt més enllà de l'interès per l'objecte artístic, és a dir, que només la paraula ja té un valor instrumental que interessa per si mateix. A tall d'exemple assenyalarem el poema tercer del recull número sis, que diu: *pronunciar una palabra / separarla en sílabas y sonidos / abrir cada sonido para observar qué hay dentro de él*. De la mateixa manera, i al mateix recull assenyalat, trobem la *Propuesta para visitar un museo*, i que diu: *caminar hacia un museo / al llegar a la puerta de éste no entrar y recordar el roce efectuado por nuestras pisadas*

mientras caminábamos. En aquest cas el llenguatge determina la substància formal poètica però, a més a més, amb un valor que s'allunya de l'aparent pretensió de l'enunciat, doncs ens reclama un altre recurs d'atenció: la memòria junt amb l'oïda, no la idea de visita convencional a un museu hipotètic. O bé aquesta altra darrera proposta del recull número set que el poeta anomena: *Pieza musical* i que diu, *tocarlo todo / a continuación / tocar lo que quede*, doncs en aquesta proposta la base estructural és el llenguatge i bastit sobre l'afirmació de contraris.

Hi ha, però, poemes que utilitzen la base corporal com a eina poètica, tot referint, potser, el *body art* que s'esdevé en gran part de la pràctica poètica fluxus i de l'accionisme vienès. Així, tenim alguns trets significatius, com és el cas del poema sisè del recull número sis i que el poeta anomena *Propuesta de viaje*, i que diu: *recorra su propio / cuerpo*. O aquest altre poema dinovè del recull número nou que el poeta anomena *Propuesta* i que diu: *observe / atentamente / su / propio / envejecimiento*.

Coneixem també, i així ho hem assenyalat al capítol d'estudi dels antecedents de l'experimentació poètica, com a Fluxus hi ha una enorme presència de la música com a eina poètica i creativa, i com bastants dels artistes anomenats fluxus tenien els seus orígens en la música. Doncs bé, als reculls poètics que conformen el *Texto Poético* trobem moltes referències musicals, fins i tot a l'àmbit dels poemes visuals i de les propostes d'acció. Com a exemples immediats citarem el poema primer del recull número huit que duu per títol *Música visual*, i que representa unes branques d'arbre revestides amb paper pautat musical. També al poema cinquè del recull número set trobem un sobre amb paper pautat que inscriu un rètol que diu: *Propuesta de música gestual*, donant per bo que qualsevol instrument pot significar eina musical. Així mateix el poema cinquè del recull número nou diu: *toque una tela de araña / un hilo de luz / o varios de*

lluvia / con un arco de violín / y haga música, tot argumentant al voltant d'una proposta d'acció impossible.

Al capítol primer, en el qual tractàvem de les relacions entre Art i Literatura, hem parlat del principi horacià *Ut pictura poesis*, i ara voldríem assenyalar alguns exemples on el poeta, els poetes, de *Texto Poético* pinta amb paraules, tot utilitzant l'alfabet com un instrument, i que abasta el significat pel joc, moltes vegades irònic, que existeix dessota de les paraules, o de les lletres. Així, podem presentar en aquesta direcció el poema setè del recull número set anomenat *eroletrismos*, i que basteix la proposta a partir de la conjuminació de lletres per la seua semblança, com ara la p, b i d utilitzades com a ferramenta de cohabitació. O també el poema setè del recull número sis: *Poema de amor fonético-visual (lectura a dos voces)*, que sustenta la proposta sobre un recorregut de proximitat a llunyania entre el *yo* i el *tu*.

Tot seguit, cosa que ja hem assenyalat en capítols precedents, direm al voltant de la interdisciplinarietat que rau al si dels nou reculls de *Texto Poético*. Només ens cal dir que hi conviuen propostes d'acció, poemes visuals, poemes concrets, poemes fonètics, poemes semiòtics, etc., en un conjunt que abasta molts camps dins el dir poètic.

Podem veure, o fer esment, també, de l'existència de poemes on l'enunciat lingüístic es comporta com a eix que vertebrava la proposta, sense cap altre valor. Així podem assenyalar el poema huitè del recull número sis, poema que el poeta enuncia com: *Pieza de contar*, i que diu: *Vaya nombrando en voz alta los años / dias / minutos / y segundos / de su propia vida / ...a medida que pasa el tiempo*. Hi ha, però, una evidència de la desmaterialització de l'obra d'art, on allò que veritablement importa només és la referència verbal y sense cap finalitat concreta, veu pròpia de l'art conceptual. Així com també podem mostrar dins d'aquest tarannà el poema tercer del recull número set, i que diu, tot mostrant la imatge d'un punt:

comienzo de línea; el mateix poema conclou per la plana posterior dient, ahora que mostra també un punt: *fin de línea*. Res més hi ha en aquest poema que la pròpia substància lingüística que ens moga a atribuir-li un altre valor que el del enunciat.

Trobem, per una altra banda, poemes on preval el concepte per damunt d'allò poètic, com ara el poema quinzè del recull número sis, que diu: *llorar descompasadamente / caminar sin rumbo fijo / pensar en cualquier cosa*. En aquest cas el poeta presta poca atenció al valor formal de la paraula poètica en favor només de l'enunciat verbal.

En aquest cas que segueix referirem l'existència d'un cert grau d'inversemblança al si d'alguns poemes d'aquests reculls, com per exemple el poema sisè del recull número huit, que diu: *Recorte / medio metro de aire. / Envuélvalo / con tela metálica de agujero grande. / Lance el paquete al mar/ y aperciará / que a medida que se hunde / por los orificios se escapa / el aire que contiene. / Repita hasta conseguir ahogar el aire*. Apreciem la impossibilitat manifesta que proposa aquesta acció, per tant el valor últim rau al si de la proposta verbal, només.

I parlarem, ara, de l'existència de poemes on la pèrdua del valor del significat deixa el mateix poema en mer significant. Així el poema segon del recull número huit, anomenat *música para los ojos* en diu: *cuando mire algo/ abra / y / cierre / los párpados / cinco veces*. Sense més, el poema passa a esbrinar la possibilitat musical per allò de les cinc vegades que s'han d'obrir i cloure els ulls, però no hi ha identitat significativa quan reduïm la metàfora amb la sinestèsia pertinent. En aquesta mateixa direcció tenim el poema quart del recull número set, que diu: *En una ocasión propicia, sustituya un dormitorio por la palabra dormitorio; coloque en el interior de esta palabra, lapalabra lecho. Introdúzcase en la primera palabra y extiéndase sobre la segunda. Tras un breve período de tiempo, duerma profundamente*. En aquesta proposta, certament inversemblant, hi

ha, per l'impossible de l'acció mateixa, un mer circumscriure's al valor del significant de les paraules, per damunt de les consideracions del significat.

No obstant i això podem assenyalar el profund valor de la paraula poètica com a expressió de la capacitat artística, ja que a partir del llenguatge s'obre un món d'accions poètiques, de poemes per a la participació i que només són possible de finalitzar si intervé la mà del receptor de la proposta.



V. Conclusions: El Texto Poético cap a una poètica del fer.

Abans de començar el detall de les conclusions d'aquesta tesi doctoral, i a les quals hem arribat després d'efectuada la recerca oportuna i la anàlisi necessària, voldríem assenyalar que el *Texto Poético* és un exemple particular de la convergència de poesia experimental i art conceptual.

Davant de tot, però, farem la **referència cronològica** obligada, tot dient que la revista *Texto Poético* neix el 1977 i conclou la seua activitat el 1989. Aquesta naixença va aparellada a l'activitat d'un grup homònim, el *Grupo Texto Poético*, i que s'uneix circumstancialment, i no sempre els mateixos poetes són els que hi intervenen a les publicacions, encara que tant Bartolomé Ferrando, fundador del grup i de la revista, i David Pérez, principal col·laborador, sempre seran presents a les distintes edicions. En aquest mateix sentit ens cal dir que la revista no té una publicació regular, entenent per regular una temporalitat exacta de sortida a l'escena poètica.

Un altre punt, referit als **aspectes històrics** que hi concorren, és el que fa referència al panorama cultural de l'època i que afecta, bastant essencialment, la cultura, i la manera de comunicar-la. Ens referim a la influència que al nostre país tingué, encara que de manera un tant tardana, l'anomenat maig del 68, i la deriva que se'n produí cap a aspectes vinculats a l'art amb certs matisos resistents. Així el teatre d'avantguarda, bastit pregonament a les tesis de l'absurd i del *povera*, la poesia del compromís social i cívic, els principis situacionistes, etc., signifiquen un canvi en les postures manifestades pels artistes en general, i pels poetes en particular. Doncs bé, arquitectes, pintors, cineastes, etc., el punt d'unió dels quals va estar una actitud crítica cap el capitalisme tardà de postguerra, i el desig de generar un corrent obert i multidisciplinar, els aboquen cap a la concreció de les avantguardes artístiques, és a dir, el dadaisme, surrealisme,

futurisme, entre d'altres, i amb açò cap el camí d'unes noves maneres de manifestar l'art, anomenat, experimental. El reciclatge, el *collage* (amb les seues conseqüències des-semantitzants quan estableix tensions entre paraula i imatge, tot donant a la primera un valor fonamental), les operacions destinades a apropiarse dels productes culturals, com ara el còmic, la publicitat i el *graffiti*, tot reconvertint-los per al seu propi benefici, etc., constitueixen eines fonamentals, que seran utilitzades per la poètica d'avantguarda.

En relació **als orígens**, o bé les herències rebudes, del *Texto Poético*, ens cal assenyalar, ben principalment, la proximitat amb l'esperit Fluxus, i diem esperit perquè mai no va estar Fluxus un veritable corrent, o grup, clarament definit, i amb principis més o menys homologats. Així, però, el conreu interdisciplinari, el camí que s'adreça des de la poètica del dir cap a la poètica del fer, el referent de llibertat a l'hora de construir l'obra d'art, la voluntat participativa del receptor de la proposta poètica, etc., fan del *Texto Poético* una realitat que s'aproxima a Fluxus, tot esdevenint com un, certament singular, postfluxus.

I en anomenar Fluxus com un antecedent del nostre *TextoPoético*, podem incorporar, també, Zaj. I diem açò, tot bastint la nostra posició amb les maneres d'incorporar el joc, també el joc lingüístic, al quefer artístic-poètic. No podem oblidar l'enorme component lúdic, o de joc, que es manifesta a molts dels poemes que hi ha al conjunt de *Texto Poético*.

No només, però, Fluxus i Zaj poden considerar-se clars referents de la revista *Texto Poético*, també podem trobar diverses presències sustentades en l'experimentació d'artistes de les avantguardes històriques pròxims al dada, com ara Marcel Duchamp o bé Kurt Schwitters, i d'artistes coetanis al grup, com ara Joseph Beuys. De la mateixa manera que hi veiem la proximitat al treball de poetes simbolistes com Mallarmé o Apollinaire i, darrerament direm de la contigüitat que s'hi dona al treball

dut a terme pel grup barsiler Noigandres, dins la pràctica concretista, i que signifiquen, al seu general conjunt, una clara vinculació de la revista *Texto Poético* a tot el que representa l'experimentació: des del llenguatge a la plàstica i des de la plàstica cap al llenguatge.

Així doncs, i a manera de recapitulació, direm que el *Texto Poético* **il·lustra com l'art i la literatura d'avantguarda convergeixen**. Per una banda des de la literatura amb la poesia experimental, i des de l'art amb les propostes conceptuals. Aquesta convergència se centra en un tipus d'obra artística que definim com a **Proposta d'Acció**.

Ara bé, **la proposta d'acció pren de la poesia experimental**: la llibertat gràfica, l'ús de formes verbals no tradicionals, l'ús de les formes pronominals de cortesia amb cert matís de distància, l'espacialització i el valor de l'espai en blanc de la pàgina, la interdisciplinarietat i la incorporació d'elements objecte al si de les propostes poètiques i, darrerament, un ús versemblant de la retòrica tradicional per a singularitzar la imatgeria poètica. I si particularitzem en els trets lingüístics que aproximen els poemes del *Texto Poético* a l'experimentació, val a dir l'ús que se'n fa de formes estranyes dins la poètica de caire, diguem-ne, tradicional, com ara l'imperatiu. I clar està, aquesta enorme freqüència detectada està en relació a la voluntat constructiva de les propostes d'acció, i que haurà de seguir el receptor de la proposta poètica. També una altra forma no gaire acostumada dins la poètica discursiva és la d'infinitiu. Hi ha una gran utilització d'aquest recurs d'estil, o lingüístic, i el pensem per la voluntat que hi ha de fer valer les propostes amb un cert caire universalitzador; també pels matisos d'impersonalitat que s'hi incorporen al si de la matèria poètica.

Un altre recurs que s'utilitza abastament en aquestes propostes poètiques, i amb certa singularitat significativa, és el de la pronominalització. Així, la majoria de poemes utilitzen el pronom de

segona persona, amb una possible voluntat de cortesia, hi incorporant-se el matís de distància entre l'autor i el receptor de la proposta. Hi ha com una significativa necessitat d'ampliar l'abast de la matèria poètica al major nombre possible d'hipotètics lectors.

I ara referirem com **la proposta d'acció pren de l'art conceptual**: l'ús del llenguatge com a suport artístic, la reflexió lingüística com a obra d'art, la desmaterialització de l'objecte i, allò ben principal, la implicació de l'espectador a les propostes, tot esperant-se un possible seguiment, per la seua part, cap a les propostes rebudes, i tot caminant cap a la possibilitat d'un art d'acció multidisciplinari.

Així, val a dir que la utilització del llenguatge resta en la direcció d'esdevenir-se una eina constructiva de la pròpia obra. És a dir, se'n fa un ús del llenguatge on la dimensió semàntica, a molts poemes, passa a un segon terme de valoració, perquè preval la idea - que en alguns casos particulars aporta la major càrrega de caire artístic -, la realitat física del llenguatge fins i tot, per damunt de qualsevol altra consideració.

Pel que fa, ara, a una altra principal característica esdevinguda de l'art conceptual apuntarem cap als poemes proposta d'acció, freqüents als reculls poètics de la revista *Texto Poético*. Són molts, com ja hem assenyalat en altres capítols de la nostra tesi, els poemes que s'encapçalen amb la paraula "proposta". Doncs bé, es tracta d'una idea, d'una acció que demana d'ésser repercutida al receptor de la mateixa. No es tracta d'un poema per a ser endinsat pel lector i re més, ans al contrari es demana la participació activa del receptor. Si més no, com dèiem, poemes proposta d'acció. I fins i tot, i en bastants casos, les propostes esdevenen d'impossible realització, fregant les fronteres d'allò absurd.

En un altre orde de coses, i encara fent esment de l'influx conceptual rebut per la revista *Texto Poético*, ens cal posar de relleu la desmaterialització de l'obra d'art, en aquest cas poètica, que s'hi dóna en

bastants poemes dels reculls estudiats. Així, fins i tot, al poema vint-i-tresè del recull número nou, trobem una quartilla que representa un poema totalment en blanc, només al poema següent trobarem l'aclariment d'aquesta eventualitat, doncs se'ns refereix que la proposta anterior en qüestió era un poema pur, i per tant immaculada la pàgina que el sustenta.

Un altre punt és aquell de referent a l'humor, o bé la ironia, que hi resta present, amb certa freqüència, al si del *Texto Poético*. I podríem dir que aquest, més que no un tret d'estil, és una manera d'acarar el fet creatiu poètic, amb una certa voluntat de desdramatitzar l'obra d'art. Pensem, també, que als matisos d'humor irònic, potser hi ha una voluntat de recercar la complicitat del receptor de la proposta, com potser hi ha la felicitat concurrència amb les evidents mostres d'humor que hi hagué al maig del 68 francès, ja testimoniada la proximitat amb les maneres experimentals línies amunt d'aquestes conclusions, *Je suis marxiste tendance Groucho*.

Darrerament, i per a finalitzar aquestes conclusions generals de la nostra tesi, direm que al *Texto Poético* concorren l'art i la literatura amb una síntesi ben acurada, i amb la utilització d'un llenguatge multidisciplinari, que evidencia la voluntat de transformació de la realitat poètica del seu moment d'intervenció a l'escena de la poesia. I, segurament, l'abast fonamental d'aquests reculls poètics, estiga no en la transformació de l'essència poètica, sinó en la voluntat de fer participar el receptor de les propostes poètiques, **passant a ser d'una poesia del dir a una poesia del fer.**

VI. Bibliografía

- A.A.V.V., *Arte Conceptual, una perspectiva*, Cat. Fundación Caja de Pensiones. Madrid, 1990.
- AA.VV., *Ínsula*, núms. 603-604, Madrid, marzo-abril, 1997, dedicados a “Ver la poesía: la imagen gráfica del verso”.
- AA.VV. *Cosmos*, Edita Centre Cultural d’Alcoi, 1993.
- AA.VV. *Encuentro con la Poesía Experimental*, Euskal Bidea, Santander, 1981.
- AA.VV. *Encuentro de teoría y Crítica*, Bienal de la Habana, 2000.
- AA.VV. *Escritura creativa. El taller como propuesta*, Julio Varela Ed., Vitoria, 1997
- AA.VV. *Escritura y Multimedia*, Arteragin. Ed. Universidad del País Vasco, Diputación Foral de Álava. Vitoria, 1994
- AA.VV. *Festival Internacional de Poesía Experimental*. Responsable Leopoldo Zugaza. Zarauzko Udala & Kutxa Fundazioa. Zarautz, 1999.
- AA.VV. *La palabra Imaginada. Compendio de Poesía Visual Española*, Edición a cargo de Javier Cano. Casa de Cultura. Don Benito, 1999.
- AA.VV. *Mar de papers*, Museu de la Marina. Vilassar de Mar, 1995.
- AA.VV. *Poesía Experimental*, Diputación de Badajoz, 2002.
- AA.VV. *Poesia Visual de l’Estat Espanyol*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura. Barcelona, 1990.
- AA.VV. *Vi(r)us*. Coordinat per J.M. Caleja, Edicions fet a mà, Barcelona, 2005
- AA.VV., *La imagen de la palabra. Poesía Visual española*, Ed. Ánfora Nova, Rute (Córdoba), 2002.
- AA.VV., *Eines*, Revista Interdisciplinar 3 i 4, I.E.S. Pare Vitòria, Alcoi, 1984.
- AA.VV., *El lenguaje y los problemas del conocimiento*, Rodolfo Alonso Editor, Buenos Aires, 1971.
- AA.VV., *Iconographie et Littérature. D’un art à l’autre*, P.U.F., París, 1983.
- AA.VV., *Joan Brossa, prestidigitador de la paraula*, Iniciatives Àudio – Visual S.A., Barcelona 1991.
- AA.VV., *Lettrisme et hypergraphie*, Editions Georges Fall. Paris, 1972.
- AA.VV., *Phayum. Poéticas visuales*, Grupo Poético espinela de Benicarló, 2000.
- AA.VV., *Poesia experimental Ara*, Sala Parpalló, València Diputació de València, 1982.
- ABBAGNANO, N., *Diccionario de la filosofía*, FCE, Madrid, 1963.
- ADES, D., *El dadá y el surrealismo*, Editorial Labor, Barcelona, 1975.
- ADLER, J. i ERNST, U., *Text als figur. Visuelle poesie von der Antike bis zur Moderne*, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 1987.

- AGUIAR, Fernando i MAXIMINO, Jorge, *Imaginarios de ruptura. Poéticas visuales*, Instituto Piaget. Lisboa, 2002.
- ALONSO, Julián, *Diez poemas banales...* Cero a la izquierda, Palencia, 1997.
- ÁLVAREZ COLINO, Francisco, *En este amanecer de desconcierto*. Colección los zapatos del ciempiés. Edita Base-6, Salamanca, 1972.
- ANGLADA, Jordi, *Notes d'actualitat*, Ajuntament. Belcaire d' Urgell, 1995.
- ANGULO IÑÍGUEZ, Diego, *Resumen de Historia del Arte*, Ed. de l'autor, Distribució E.I.S.A. Madrid 1970.
- ARISTÓTELES y HORACIO, *Artes Poéticas*, ed. Bilingüe de Aníbal González, Madrid, Taurus, 1987.
- AZARA, Pedro, *Imagen de lo invisible*, Colección Argumentos. Anagrama, Barcelona, 1992.
- BACHELARD, Gastón, *La poética del espacio*, Ed. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1998.
- BARBER, Llorenç, *ZAJ. Historia y valoración crítica*. Tesina de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Complutense, Madrid, 1977.
- BARCO, Pablo del, *Versouniverso*, Euskal Bidea, Pamplona, 1979.
- BARRY Robert, *Art Conceptuel I*, Catàleg. Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, 1988.
- BARTHES, R., *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*, Editorial Siglo XXI, Buenos Aires, 1973. Traducido por Nicolás Rosa 1972.
- BATTCOCK, Gregory, *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*, Gustavo Gili ed., Barcelona, 1977
- BAUDRILLARD, J. *Cultura y simulacro*, Editorial Kairós, Barcelona, 1978.
- BELTRÁN, José Carlos, *El color en la Poesía Visual. Antología Consultada*. Colección Icono, Información y Producciones, S.L., Madrid, 2001.
- BELTRAN, Jose Carlos, i FERRANDO, Bartolomé, *Poesía visual valenciana*, Riialla Editors S.A., València, 2001.
- BELTRÁN, José Carlos, "Poesía para ver. Muestra de Poesía Visual Española", *Cuadernos del Matemático* nº 29. Getafe, 2002.
- BELTRÁN, José Carlos, "Poesía Visual Española ante el nuevo milenio". Editorial Arteraguin. Vitoria, 1999.
- BENSE, Max, *Estética de la información*, Alberto Corazón Editor, Madrid 1973.
- BLAIN, Julián, "La travessia d'allò poètic". Revista *Marina d'Art*, nº 6, València, 1992.
- BLANCHOT, M., *Falsos pasos*, Editorial Pre-Textos, Valencia, 1970
- BLUNT, Anthony. *La Teoría de las Artes en Italia (del 1450 a 1600)*. Ensayos Arte, Catedra, Madrid, 1985.

- BORDONS, Gloria, *Introducción a la poesía de Joan Brossa*, Edicions 62, Barcelona, 1987.
- BOSO, Felipe, "Avant-propos. Poesía concreta 1972. Poesía experimental en España". *Akzente*, número 4, Colonia, 1972.
- BOSO, Felipe, "La escritura en libertad, tres años después". *Operador*, revista de literatura núm.2, Sevilla, 1978.
- BOSO, Felipe, *Los poemas concretos*, La Fábrica. Arte Contemporáneo, Abarca de Canpos, 1994.
- BOSO, Felipe, Poesía visual en España hoy, *Poesía* nº 11, Madrid, 1981.
- BOSO, Felipe, « Spanische Concreten Poesie ». Revista *Akzente* nº 4/72. Munich, 1972.
- BOUREL, Michel i FROMENT, Jean-Louis, *Art Conceptuel I*, Musée d'Art Contemporain, Bordeaux, 1988.
- BOUSOÑO, Carlos. *La poesía de Vicente Aleixandre*, Ed. Gredos, S.A., Madrid, 1968.
- BOUZA, Antonio L., "Odología Poética". Revista *Artesa* nº 25 extra, Burgos, 1975.
- BREA, José Luis. *Nuevas estrategias alegórica*, Tecnos, Madrid, 1991
- BROSSA, Joan, *Poemas*, Catàleg, Alfàs del Pi, Editat per L' Ajuntamnt d' Alfàs del Pi i Edicions Pedra de Toc., 1996.
- BROSSA, Joan, *Rua de Llibres*, Editorial Ariel. Barcelona, 1980.
- BROSSA, Joan. *Poesia Visual*, Catàleg, Centre Cultural d'Alcoi, Alcoi, 1990.
- BUCHLOH, B, *L'art conceptuel, une perspective*, París, Musée d'Art Moderne de la Ville de París, 1990
- BUTOR, M., *Les mots dans la peinture*, Albert Skira, Genève, 1969.
- CABANNE, P., *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1972.
- CALLE, Romà de la, *La metamorfosi de les idees poètiques*. Catàleg de l'exposició Bartolomé Ferrando: Propuestas poéticas, libros objeto, poesía proceso, Centre Cultural d'Alcoi, desembre de 1990.
- CALLE, Román de la, *El espejo de la Ekfrasis. Más allá de la imagen. Más allá del texto*. Fundación César Manrique. Servicio de Publicaciones, Lanzarote, 2005.
- CALLEJA, J. M. i CANALS, Xavier, *Poesia Visual Catalana*, Edició del Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 1999.
- CALLEJA, J. M., "Monográfico Bartolomé Ferrando". *Texturas*, nº 6, Vitoria, 1996.

- CALLEJA, J. M., *Transfusions*, Albert Ferrer, editor. L'Avioneta 14. Barcelona, 1996.
- CALLEJA, J.M., *Poesia Experimental-93*, Sabater Edicions, Barcelona, 1993.
- CALLEJA, J.M., *Transbord*, Arola Editors, Tarragona, 2006.
- CAMACHO, Tomás. "K & O. Poemas Kaoistes". *Pliegos de la visión* nº 13. Babilonia. Aula de Cultura. Navarrés, 2003.
- CAMARERO, Jesús i SERNA, Ángela, *Escritura y Multimedia*, Universidad del País Vasco, Vitoria, 1994.
- CAMPAL, Julio, *Poemas. Lentes de contacto*. Parnaso-70. Madrid, 1971.
- CANALS, Xavier *No caduca. Una història de la poesia visual catalana*, Introducció al catàleg Poesia Visual Catalana. Centre d'Art Santa Mònica, Generalitat de Catalunya. Barcelona, 1999.
- CANALS, Xavier, *Antilogia*, Ed. Cafè Central, Barcelona, 1997.
- CANALS, Xavier, *Imatge robada*, Ed. La Cèlula, Barcelona, 1997
- CARBONERO Y SOL, León María. *Esfuerzos del ingenio literario*, Sucs. De Rivadeneyra, Madrid, 1980.
- CARRIÓN, Ulises. *Arte Postal*, Cabildo Insular de Gran Canaria. Departamento de Ediciones, Las Palmas, 1991.
- CASTILLEJO, José Luis, *Actualidad y participación*, Tecnos, Madrid, 1968.
- CHEVRIER, Jean-François, *The year 1967. From Art Objects to public things*. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1997.
- CHOPIN, H., *Poesie sonore internationale*, Jean Michel Place éditeur, París, 1984.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1986.
- CIRNE, M., *Vanguardia: um prometo semiológico*, Editorial Vozes, Brasil, 1975.
- COHEN, Jean, *Estructura del lenguaje poético*, Ed. Gredos, Madrid, 1974.
- COMBALÍA, V., "Arte conceptual" en la serie "La Documenta V", en *La Vanguardia*, octubre de 1972.
- COMBALÍA, Victoria, *La poética de lo neutro*, Mondadori, S.A., Barcelona, 2005.
- CORAZÓN, A., "Leer la imagen", Madrid, 1972.
- COZAR, Rafael de, *Introducción, Carlos Edmundo de Ory: Metanoia*. Càtedra, Madrid, 1978.
- COZAR, Rafael, *Poesía e imagen. Formas difíciles de ingenio literario*, El Carro de la nieve, Sevilla 1991.
- D'ORS, M., *El caligrama, de Simmias a Apollinaire*, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1977.

- DARIAS, Javier, *Una carta a David Tudor*, Musicinco, S.A. Madrid, 1992.
- DE LA FLOR, Fernando R., “Metamétrica: La experiencia de los límites en la poesía de la Edad Moderna”, *Ínsula* 603-604, Madrid, 1997.
- DE LA RICA, Carlos i MURO, Luis M., *20 poemas experimentales*, El Toro de Barro, Madrid, 1972.
- DE MICHELI, M. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 1979. Versión castellana de Ángel Sánchez Gijón 1969.
- DENCKER, Klaus Peter, Text-Bilder., *Poesie International*. Köln, Verlag. M. Dumont. Schauberg, 1972.
- DERRIDA, Jacques, *Speech and phenomena*, traducido por David B. Allison, Evanston, Northwestern University Press, 1973.
- DORFLES, G., *Últimas tendencias del arte de hoy*, Editorial Labor, Barcelona, 1966.
- DORFLES, G., *Del significado a las opciones*, Editorial Lumen, Barcelona, 1975.
- ELLIOT, J., *Entre el ver y el pensar. La pintura y las escrituras pictográficas*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1976.
- EMMET, Williams, *An Anthology of concrete poetry*, New Cork: Something Else Press, 1967.
- FERNÀNDEZ, Ferran, “Poemas visuales”, Octubre, *Octavas de poemas*, Murcia, 1997.
- FERRANDO, Bartolomé i otros, *Texto Poético 1, 2, 3, 4* . Vol. 1 y 2 de la Colección Nueva escritura. Editorial Euskal Bidea, Valencia, 1979.
- FERRANDO, Bartolomé i otros, *Texto Poético 5*, Edición de autor, Valencia, 1979.
- FERRANDO, Bartolomé i otros, *Texto Poético 6*, Edición de autor, Valencia, 1981.
- FERRANDO, Bartolomé i otros, *Texto Poético 7*, Edición de Autor, Valencia, 1982.
- FERRANDO, Bartolomé i otros, *Texto Poético 8*, Edición de Autor, Valencia, 1986.
- FERRANDO, Bartolomé i otros, *Texto Poético 9*, Edición de Autor, Valencia, 1989.
- FERRANDO, Bartolomé, “Desde la poesía visual”, *Revista Fuera de*, Valencia, 1999.
- FERRANDO, Bartolomé, “Entre la Pintura y la Escritura. Sobre la composición”. La especificidad del conocimiento artístico. Programa del

Doctorado 1999-2003. Coordinación de la publicación José Vicente Martín. Universidad Miguel Hernández de Elche, 2003.

FERRANDO, Bartolomé, “Hacia una poesía del hacer”. Revista *Cimal*, ns. 11-12. València, 1980.

FERRANDO, Bartolomé, *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*. Universidad de Santiago de Compostela. Servicio de Publicaciones, Santiago de Compostela, 2000.

FERRANDO, Bartolomé, *Poesia objecte*. Edició de l'autor. València, s/f.

FERRANDO, Bartolomé, *Poesia Procès*. Casa de Cultura. Xirivella, 1998.

FERRANDO, Bartolomé, *Poesia Visual*. Galería Edgar Neville. Alfafar, 1999.

FERRANDO, Bartolomé, *Poesia Visual*. Riialla Editors, S.A., València, 2006.

FERRANDO, Bartolomé, “Sobre l'anàfora. Apunts per a una anàlisi del llenguatge del text”, *Revista Marina d'Art* nº 1, L'Alfàs del Pi, 1989.

FERRANDO, Bartolomé, *Propostes Poètiques*. Riialla Editores, S.A., València, 2002.

FIGUERES, Josep Maria de i SEARA Manuel de, *Antologia da poesia Visual Europea*, Editorial Futura, Lisboa, 1977.

FIGURES, Valentí, *Amants antipositius*. Edición Uberto Stábile, Valencia, 1988.

FISCHER, H. et RONA, S., *Fluxus international & Co*. Catálogo. Galerie d'Art Contemporain et Musées de Nice, Niza, 1979.

FLORES, Enrique. *Libro de pares*. Colección de poesía experimental. Pintan espadas, Diputación de Badajoz, 2002.

FOUCAULT, Michel., *Las palabras y las cosas*. Editorial Siglo XXI, Madrid, 1988.

G. CORTES, José Miguel, *Las imágenes y las palabras. Arte y Literatura*, Instituto Valenciano de la Juventud, Valencia, 1992.

GALÍ, Neus, *Poesía silenciosa, pintura que habla. De Simónides a Platón: la invención del territorio artístico*, Col. Acantilado, nº 11, Cuadernos Crema, Barcelona, 1999.

GALINDO MATEO, Inocencio, “Dos muestras de la literatura visual hispánica en la época de los “ismos”: Salle XIV y Carteles Literarios”, *Ínsula* 603-604, Revista de Letras y Ciencias humanas, Madrid, Marzo- Abril de 1997.

GARCÍA BERRIO, A., *Lingüística, literalidad/poeticidad, 1616*. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, II. Madrid, 1979.

GARCÍA BERRIO, Antonio i HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa, *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Editorial Tecnos S.A., Madrid, 1988.

GARCÍA BERRIO, Antonio, *Significado actual del formalismo ruso*, Editorial Planeta. Barcelona, 1973.

- GARCÍA MARTÍNEZ, *Movimientos artísticos del siglo XX. Futurismo, dadaísmo, surrealismo*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1977.
- GARNIER, I. et P., *Anthologie de la poésie spatiale à nos jours*, Editions Gallimard, Calais, 1979.
- GARNIER, Pierre, « Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique ». Revista *Les Lettres*, Gener, 1963
- GILMAN, E. B. i otros, *Literatura i Pintura*, Introducción, compilación de textos y bibliografía Antonio Monegal. Arco/Libros, S.L., Madrid, 2000.
- GOMBRICH, E. H., *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Ed. Debate, S. A., Madrid, 1997.
- GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio, *Palabra y terror*, Ediciones de la Idea, Madrid, 1987.
- GÓMEZ, Antonio, *...y porqué no si aún quedan margaritas*. Editorial El Toro de Barro. Carboneras de Guadazaón, 1972.
- GÓMEZ, Antonio, *Dolor por*, Arrayán Ediciones, Sevilla, 1985.
- GÓMEZ, Antonio, *Peccata minuta*, Ed. Regional de Extremadura, Mérida, 2000.
- GÓMEZ, Antonio, “Poesía Visual”. *Sinergia* nº 2. Corporación Semiótica Galega. Caritel, 2002.
- GOMRINGUER, Eugen i DOHL, Reinhard, *Poesía experimental. Estudios y teoría*, Instituto Alemán de Madrid y Cooperativa de Producción Artística, Madrid, 1968.
- GUASCH, Anna Maria, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza forma, Madrid, 2000-2001.
- HAUSMANN, R., *Courrier Dadá*, Le terrain Vague, París, 1985.
- HENDRICK, John, *Fluxus Codex*, Harry N. Habrams. Nueva York, 1988.
- HERRERO CASTRODEZA, Ángel, *Rastros*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2002.
- HIDALGO, Juan, *Viaje a Argel*, Edición de autor, Madrid, 1967.
- HIGGINS, Dick, *Pattern Poetry, Guide to an Unknown Literature*, Albany: State University of New York Press, 1987.
- IGLESIAS DEL MARQUET, Josep, *Les arrels assumptes*, Lo pardal, Agramunt, 1972.
- IGLESIAS, José M^a, *Poemas visuales*, El toro de barro, Carboneras de Guadazaón, Cuenca, 1969.
- INFANTES DE MIGUEL, Víctor, “La poesía experimental antes de la poesía experimental”, en *Encuentro con la Poesía Visual*, AA.VV, Editorial Euskal Bidea, Santander, 1981.

- INFANTES, Víctor, “Algunas de las poesías más extravagantes de la lengua castellana », *Poesía*, núm. 5-6 , Madrid, (1979-1980)
- ISOU, I., *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Edit. Gallimard. Paris, 1947.
- JAKOBSON, Roman, *Linguistics and Poetics. Language Literature*. Ed Krystyna Pomorska, Cambridge, Mass, Harvard U.P., 1987.
- JAKOBSON, Roman, *The Poetry of Grammar and the Grammar of Poetry*, *Lingua*, 21, 1968.
- JEAN, G., *L'écriture, memoire des hommes*, Edit. Gallimard, París, 1982.
- JIMÉNEZ LOZANO, José, *Retratos y naturalezas muertas*, Editorial Trotta S. A., Madrid, 2000.
- JUNCEDA, Luis, *Diccionario de refranes*, Espasa Calpe, Madrid, 1995.
- KRISTEVA, J., *Semiòtica*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1978.
- KUSPIT, Donald, “The Quandry of Tradicional Art History: Hermetic Stagnancy, Reluctant Openness and Other Signs of Resistance to the Linguistic Analysis of Visual Art”. Treball presentat a una reunion de la Modern Language Association, Nova York, 1986.
- LEMAITRE, Maurice, *Qu'est-ce que le lettrisme?* Centre de Créativité, París, 1964.
- LÉVI-STRAUS, Claude, *Mirar, escuchar, leer*, Ediciones Siruela. Madrid, 1993.
- LÓPEZ DE AEL i SERNA, Ángela, *Para-por Duchamp*. Catálogo. Gala Naneres Eds. Vitoria, 1995.
- LÓPEZ GRADOLÍ, Alfonso, *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, Editorial Parnaso 70, Madrid, 1971.
- LUCIE-SMITH, E., *Movimientos en el arte desde 1945*. Emecé Editores, Buenos Aires, 1979.
- LUCIE-SMITH, Edward, *Art in the seventies*. Catàleg, Cornell University Press, Ithaca. New York, 1980.
- MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte del concepto*, Akal, Madrid, 1986.
- MARINETTI, F. T., *Manifiestos y textos futuristas*. Ediciones del Cotal S.A., Barcelona, 1978.
- MARTEL, Richard, *Arte Acción 1(1958-1978)*, IVAM, Documentos 10, Valencia, 2004.
- MARTEL, Richard, *Arte Acción 2(1978-1998)*, IVAM, Documentos 10, Valencia, 2004.
- MARTÍN, Jaime L., *Poesía Visual*. Catálogo. Ed. Principado de Asturias, Gijón, 1991.

- MARTÍNEZ MARZOA, Felipe. *Historia de la filosofía. Filosofía moderna y contemporánea*, Ediciones Istmo, Madrid, 1984.
- MASSIM, P., *La letre et l'image*, Gallimard, París, 1973.
- MENNA, F., *Il progetto moderno dell'arte*, Giancarlo Polito Editore, Milano, 1988.
- MENNA, Filiberto, *La opción analítica en el arte moderno. Figuras e iconos*. Gustavo Gili, Barcelona, 1984.
- MEYER, U., *Conceptual Art*, E. P. Dutton, Nueva York, 1972.
- MICCINI, Eugenio, *El juego del pensiero*. Catàleg de l'exposició "Bartolomé Ferrando: Propuestas poéticas, libros objeto, poesías proceso", Centre Cultural d'Alcoi. Alcoi, desembre de 1990.
- MILLÁN, Fernando i DE FRANCISCO, Chema, *Vanguardias y vanguardismos ante el siglo XXI*, Árdora Ediciones, Madrid, 1998.
- MILLAN, Fernando i GARCÍA SÁNCHEZ, Jesús, *La escritura en libertad. Antología de la poesía experimental*, Visor Libros, Madrid, 2005.
- MILLÁN, Fernando, *Mitogramas*, Ediciones Turner, Madrid, 1978.
- MILLAN, Fernando, "Poesía Visual: Maximalismo". Article introductor al catàleg de l'exposició La Palabra Imaginada. Compendio de Poesía Visual española. Ayuntamiento de Don Benito, 1999
- MILLÁN, Fernando, *Prosaes*, Colección Metáphora, Editorial Garsi, Madrid, 1980.
- MILLÁN, Fernando, *Textos y antitextos*. El anillo del cocodrilo, Parnaso-70, Madrid, 1970.
- MILLÁN, Fernando, *Ariadna o la búsqueda*, Información y Producciones s.l. Colmenar Viejo, 1996.
- MILLÁN, Fernando, *Este protervo zas*, Ed. N.O, Madrid, 1969. 2ª Ed. (2004), Colección Las patitas de la sombra. Círculo de Estudios Exlibrísticos y Bibliográficos. Madrid, 2004.
- MILLÁN, Fernando, *Ideogramas, emblemas y mitogramas. Antología Poética (1965-2000)*, Instituto de Estudios Giennenses. Jaen, 2001.
- MILLET, C., *Textes sur l'Art Conceptuel*, Du templeon, París, 1972.
- MINK, Manis, *Marcel Duchamp, 1887-1968: El Arte contra el Arte*, Taschen, Köln, 1996.
- MIRALLES, Carles, *El helenismo*, Montesinos, Barcelona, 1981.
- MOLAS, Joaquim i BOU, Enric, *La crisi de la paraula*, Edicions 62, Barcelona 2003.
- MONDINA, *Déja vu*. Catàleg. Ed. Schirmer, Mosel, München, 1999.

- MONTELLS DE, José M^a. *Frente al silencio*, Ed. Información y Producciones s.l. Colmenar Viejo, 2002.
- MORALES PRADO, Félix, *Poesía Experimental española –Antología–*, Clásicos Marenostrom, Madrid, 2004.
- MURIEL DURÁN, Felipe, “La escritura plástica en España”, *Espacio/Espaço Escrito*, núm.11-12, Badajoz, 1995.
- MURIEL DURÁN, Felipe, *La Poesía Visual en España*, Ediciones Almar, Salamanca, 2000.
- MURIEL, Felipe: “La escritura poética vanguardista de los setenta”. *Ínsula* 603-604, Madrid, marzo-abril 1997.
- PADÍN, Clemente, *La poesía experimental latinoamericana*. Información y Producciones s.l. Colección Ensayo, Madrid 2000.
- PARREÑO, José María, “La poesía visual en el territorio de las artes plásticas”, *Ínsula* 603-604, Madrid, marzo-abril, 1997.
- PATER, Walter, *El Renacimiento. Estudios sobre arte y poesía*, Alba Editorial, S. L., Barcelona, 1999.
- PAZ, Octavio, *El mono gramático*, Galaxia Gutemberg, S. A., Barcelona, 1998.
- PAZ, Octavio, *El signo y el garabato*, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1975.
- PAZ, Octavio, *Los signos en rotación y otros ensayos*, Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1971.
- PAZ, Octavio. *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Biblioteca Era. Méjico, D.F., 1985.
- PERALTO, Francisco, *Panoptico 2 (mil)+1. Antología Internacional de Poesía Visual*, Editorial Corona del Sur, Málaga, 2001.
- PERALTO, Francisco, *Fantasia mail art en homenaje a ninfeas y almas de violeta de Juan Ramón Jiménez en el centenario de su publicación*, Ed. Corona del Sur. Málaga, 2000.
- PERALTO, Francisco, *Form-A (B-C) Dario*, Editorial Corona del Sur. Málaga, 1983.
- PERALTO, Francisco, *Ritual. 1968-2003*, Corona del Sur, Málaga, 2003.
- POINSOT, J. M., *Mail Art. Communication à distance. Concept*, Cedec, París, 1971.
- POUND, E., *El ABC de la lectura*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1968. Traducción de Patricio Cantó.
- POZANCO, Victor, *Antología de la Poesía Visual I, II*. Biblioteca CYH. Victor Pozanco, Editor, Barcelona, 2005.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Ed. Siruela, Madrid, 1993.

- RENSELAER, W. Lee, *Ut pictura poesis: la teoría humanística de la pintura*, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1982.
- RICART, J., *La mirada llegida. Antología de la Poesía Visual Valenciana*, Universitat de València, Col·lecció Náyade, València, 2002.
- ROBLES GÓMEZ, Isabel, *La creació com a sublimació de la cosa*. Creativitat Ara. Catàleg. Alfàs del Pi, 1996.
- ROUSSE, Georges, *1981-2000*. Catálogo. Centro Galego de Arte Contemporánea. Bärtschi-Salomon Editions, Set-Nov, 2000.
- RUBIO, Fanny i FALCÓ, José Luis, *Poesía española contemporánea (1939-1980)*, Alhambra, Madrid, 1981.
- RUHRBERG i altres, *Arte del siglo XX*, V, II. Edición de Ingo F. Walter, Taschen, Köln 1999.
- RUHRBERG, Schneckenburger, Fricke, Honnef, *Arte del siglo XX*, Primera Parte. Taschen, Köln, 2001.
- RUIZ, J. y HUICI, F., *La comedia del arte. En torno a los encuentros de Pamplona*, Editora Nacional, Madrid, 1974.
- SARMIENTO, José Antonio, «L'Avant-garde poétique en Espagne 1963-1981», *Doc(k)s*, núm. 50, Ventabren (Francia), 1982.
- SARMIENTO, José Antonio. *Dos artes en vanguardia*, Edición del autor. Madrid, 1988.
- SAUSSURE, F., *Cours de linguistique générale*, París, Payot, 1962.
- SEOANE, Xavier, REGUERA, Raúl, *Poesía experimental*, Gráfico Galaico, La Coruña, 1978.
- SERNA, Ángela, “Escritura-escultura: fragmentos”, *Revista Texturas* nº 5, Vitoria, 1996.
- SOLLERS, P., *L'écriture et l'expérience des limites*, Editions du Seuil, col. Points, París, 1968.
- SPATOLA, A., *Verso la poesia totale*, Rumma Editore, Salerno, 1969.
- TOMÁS, Facundo, *Escrito, Pintado. Dialéctica entre escritura e imagen en la conformación del pensamiento europeo*, Visor, Valencia, 1998.
- TORRE, Guillermo de, *Historia de las literaturas de vanguardia*, 3 vols. Madrid, Guadarrama, 1974.
- TZARA, Tristan, *Siete Manifiestos Dada*, Tusquets, Barcelona, 1972.
- ULLÁN, José Miguel, *Alarma*, Ed. Trece de nieve, Madrid, 1976.
- VERGINE, L., *Il corpo come linguaggio*, Giampaolo Peraro, Roma, 1974.
- VIGO, E.A., *De la poesía/proceso a la poesía para y/o realizar*, Editorial diagonal cero. Buenos Aires, 1970.

VILADOT, Guillem, *Poesia Completa II (1964-1983)*, Columna S.A., Barcelona, 1991.

VILADOT, Guillem, *Poesía T-47*, Llibre de butxaca, Editorial Pòrtic, Barcelona, 1971.

VINCI, Leonardo da, *Treatise on Painting*, vol. 1, traduït i anotat per A. Philip McMahon, Princeton University Press, 1956.

WEINER, Lawrence, *Por sí mismo*. Catálogo de la exposición. Palacio de Cristal. Biblioteca Mncars, Madrid, 2001.

WEINER, Lawrence, *Specific & General Works*, Le Nouveau Musée, Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne, 1993.

WOLFE, Tom, *La palabra pintada*. Anagrama. Barcelona, 1989

YATES, Frances A., *El arte de la memoria*, Ediciones Siruela, S.A., Madrid, 2005

ZAJ, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996.

ZÁRATE, A., *Antes de la vanguardia*, Rodolfo Alonso editor, Buenos Aires, 1976.

ZIMMERMAN, A., *Los trabajos y los días. Una conversación conmigo misma sobre Lawrence Weiner*, en Lawrence Weiner. In the stream / en la corriente. IVAM –Centre Julio Gonzàez, València, 1995.

Bibliografía consultada en Internet

ARAOZ, Raydel, “Apuntes sobre la poesía experimental de los noventa”. en Disponibilitat Web, http://www.miradas.eictv.co.cu/content_anteriores.php?id_articulo=16&numero=4, 06/07/04, pàg. 4

CAMACHO, Tomás, “Historia del Mail-Art” en Disponibilitat Web, http://boek861.com/hemeroteca/historia_ma.htm, 27/02/2006

CORREDOR, Paloma “Eugene Ionesco. Un autor entre la angustia y el surrealismo” (Text.Info ed. En Madrid el 27 de Noviembre de 2000), (Referència 25 de Octubre de 2005), en Disponibilitat Web, <http://aula.el-mundo.es/aula/noticia.php/2000>

DE COZAR, Rafael, “Formalismo y visualismo en el S. XX. Las Vanguardias.”, en Disponibilitat Web, http://boek861.com/lib_cozar/p3_cl.htm, 15/06/04, pàg. 2

FERNÁNDEZ SERRATO, Juan, “La Poesía Experimental en España. Algunas conclusiones”. En Disponibilitat Web

<http://members.fortunecity.com/mundopoesia2/articulos/poesiaexperimentalenespaña>, 28/10/04, pàgs1-2

FERNÁNDEZ, Laura, “Un acercamiento a la Poesía Visual en España: Julio Campal y Fernando Millán”, en Disponibilitat Web, http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/campal_m.html., 15/06/04, pàg.8

FERRANDO, Bartolomé “De la pluralidad coherente de la Poesía Visual en España”, en Disponibilitat Web, <http://perso.wanadoo.es/felixmp/> , 07/07/04.

GONZALEZ FARFAN, Rafael, “Estructura Social de la Ciencia” de Ernest. (Ref. 27 de Octubre de 2005), en Disponibilitat Web <http://personales.ya.com/casanchi/ref/rafael1.htm>

LAMBERT, Jean-Clarence “Las Tesis por una Poesía Abierta”, en Disponibilitat Web, http://www.epm.net.co/VIIfestival_poesia/html/onlineschool/tesis.html 28/10/2004.

MILLÁN, Fernando, “Abstracción y materialización como proceso, Poesía Experimental y Arte conceptual en España”, en Disponibilitat Web, <http://www.escaner.cl/escaner50/millan.html> 23/07/04

MILLÁN, Fernando, “La escritura como idea y transgresión”, en Disponibilitat Web, <http://www.merzmail.net/laescritura.htm>, 28/10/04, pàg. 5

MILLÁN, *Fernando*, “Poesía experimental y Arte Conceptual en España”, en Disponibilitat Web, <http://www.escaner.cl/escaner50/millan.html>, 23/07/04, pàg. 2

MILLAN, Fernando, “Una Poesía global”, en Disponibilitat Web, <http://www.merzmail.net/poesiaglobal.htm> 28/10/2004.

MONTES DE OCA, Carlos, “Un artista que odia el arte” Agencia Periodística Cultural Gran Valparaíso, en Disponibilitat Web, <http://www.granvalparaiso.cl/Agencia%20Cultural/norteamericano.htm> 28/07/04.

NAVARRO SANZ, Lorena , “Teatro del Absurdo”, (Referència 25 d’Octubre de 2005), en Disponibilitat Web <http://mural.uv.es/lonasanz/absurdo.html>

PADÍN, Clemente, “Brief Presentation of Uruguayan Experimental Poetry (1993)”, en Disponibilidad Web, <http://vorticeargentina.com.ar/escritos/la-identidad-de-la-poesia-experimental> 28/10/2004.

PADÍN, Clemente, “La identidad de la Poesía Experimental”, en Disponibilitat Web, <http://vorticeargentina.com.ar/escritos.28/10/2004>

REGLERO, Cesar, “Poesía Visual o la dificultad de las definiciones. Nuevo concepto de arte” en Disponibilitat Web, <http://perso.wanadoo.es/felixmp/> , 09/06/04.

SALVO TORRES, Ramón, “ Santi Pau. De la Poesia Visual a la Prosa Poètica Visual i l’Infocollage”. Textinfo ed. en Barcelona, 1 de maig de 1998 (ref. 25 d’Octubre de 2005), En Disponibilitat Web: <http://www.xtec.es/-salvo/galeria/pau/pau.htm>

Entrevistes de premsa amb Bartolomé Ferrando

“A medio texto”: entrevista amb Bartolomé Ferrando que efectua Juan Marcel. Suplement de CULTURA del Diari Levante., dijous 3 de gener de 1985

Bartolomé Ferrando esta tarde en Postpós”: entrevista amb Bartolomé Ferrando que efectua Rafael Prats Ribelles. Diario Levante, divendres, 27 de març de 1987



