

La del presente en el presente, la del pasado en el presente y la poesía venidera

Hay un presente del pasado de la poesía [...] Hay un presente del presente de la poesía (lo que se escribe) y un presente del futuro de la poesía (lo que se procura establecer como vía entre los posibles mundos no decididos de la poesía venidera).

Jacques Roubaud,
Poesía, etcétera: puesta a punto,
1998



Fig. 0. Caetano Veloso envuelto en un *parangolé* de Hélio Oiticica, 1968.



Fig. 1. Hélio Oiticica, *Parangolé*, 1972.

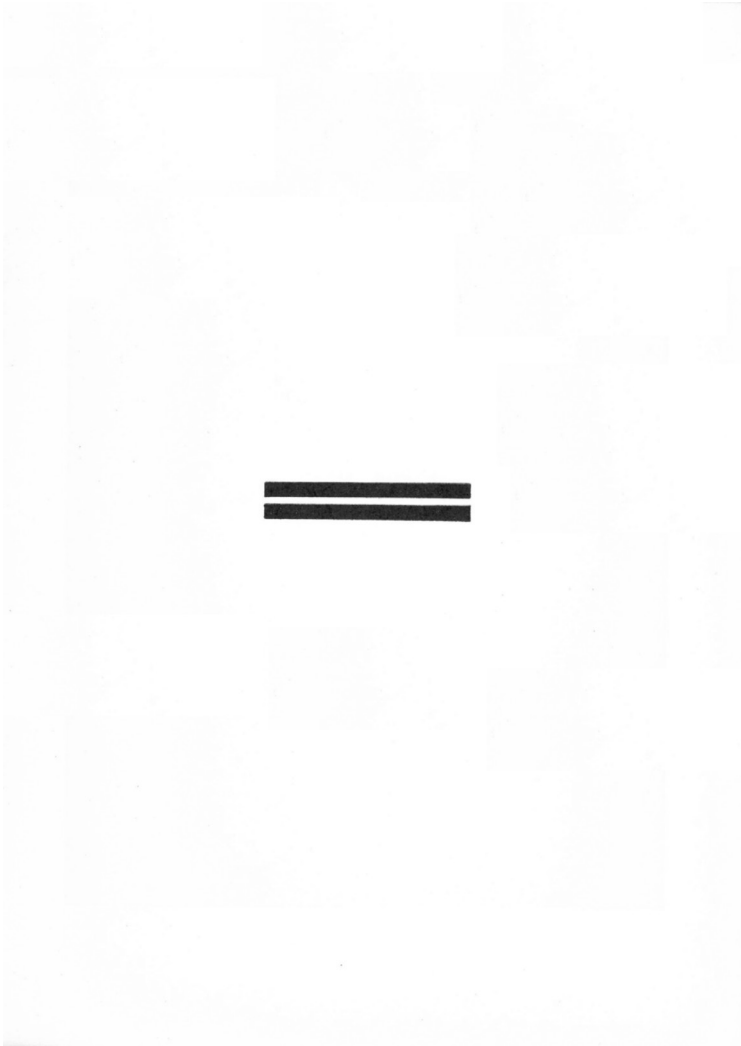


Fig. 2. Carles Ameller, *Cossos paral·les*, 1973.

El Agua (Es) Royal, Fona (pero Funda de Fama),
Dispensativa la Irazón (Unvernunft), Entre
A-Parte Ella y el dulce Mirobalano, Lo
<jefecutarlo>, X Radias soldan-saldan-sueldan-
-soldean (o la Exposa de Soleih) Acientos,
Del justo-El que Es-Hera, Quivas (Lija) con pico-grifo
y Arras, La Por Aquella, E-obos
nuosos, No Nuosa, <Aquí> <Así> <cab el arabí>,
Mais qu'il eusit la douce (dulce) hermine,
El Año Simmelico

Fig. 3. Ignacio Prat, «Sagesa», 1971.

El momento analítico

Ese hombre que no somos nosotros.
Esa madre de enérgica tormenta.
Los pueblos arrasados, ya sabéis,
y sus ruinas por dentro.

Todo estaba pactado,
menos la poesía.

La promesa de un cielo viejo.
El azufre de la indiferencia.
Lo demente sentado en el borde de los huesos.
El tráfico de lo que se calcula:
el rendimiento, lo que no respira,
el acuerdo entre falta e injusticia.
La certeza del valor de lo que brilla.
El crimen como última hipoteca,
su densidad como un rezo.
Siempre falta paraíso una vez roto el milagro.

El presente es un error de los pronósticos.
Con qué decirlo.
El miedo es nuestro único
barómetro.
Y vivir es mantener el equilibrio
por tedio o cobardía.
Aceptar lo indemostrable.
Fingir que nuestra vida
no es rueda de obediencia,
que no lo es el silencio.
Ocultar que no antecede la maldad a la Historia.

Somos la certeza de un siempre estar de noche,
la lenta agricultura de siglos de soberbia.

Esto es lo que queda de nosotros,
esta generación que veis aquí,
este buen entendimiento del escombros,
este don de conquistar el fuego
para inmolarse mansamente sin saberlo

Fig. 4. Antonio Lucas, «Crisis», 2014.

Una joven envuelta en una capa rosa extiende un trapo rojo subida a hombros de un joven sin camiseta y en pantalón corto apretado que a su vez sigue a una joven que porta un palo al que va atado ese mismo trapo rojo caminando junto a otra joven que mira y acompaña. Dos rayas paralelas de mediano grosor en negro impresas sobre una cuartilla de color amarillento dentro de un cuaderno de composiciones no mucho más pronunciadas que la recién descrita. Una ristra de palabras rarificadas por unos signos ortotipográficos que dificultan bastante su comprensión. El primer pensamiento pudiera ser que estas palabras no se entienden, que esas dos rayas de ningún modo son escritura y que aquel trapo extendido es una bandera porque consiste en un palo y en un trapo, y porque sirve para ser portada y extendida. El rojo es un color político que atraviesa, si no define, de punta a punta el siglo xx. El rosa es un color algo menos significado como político, o, mejor dicho, significado como político desde hace menos años que el rojo pero en ascenso. 1972 es el año de la fotografía de los jóvenes. 1973 es el año de las líneas paralelas. 1971, el de esas palabras apenas pronunciables y muy difícilmente interpretables se tenga o no se tenga una alta *sagacidad*. Por distintas que pudieran parecer entre sí, las tres piezas forman parte de una compleja e intensa conversación alrededor de las formas, las artes, las vidas y la sociedad puesta en marcha por una juventud en busca de un cambio completo de mundo y en el clímax mismo de su ebullición, si bien había comenzado más de un lustro antes, si no una década, alrededor del año 1964, que tomo como inicio narrativo del relato en este libro contenido. Por más distantes que pudieran parecer de cualquier noción de poema, lo cierto es que las tres también están insertas en muy amplios diálogos alrededor del lenguaje y la escritura y el libro y el espacio de la página, y, por lo tanto, el blanco de la página y el rectángulo del cuadro, y, por lo tanto, alrededor del límite y la materialidad de los objetos estéticos, los procesos de creación y su inserción en los procesos de producción de un mundo en muta-

ción por la expansión del consumo, los medios de comunicación y las luchas de emancipación.

«Los enemigos de la poesía» es el brillante y acertadísimo nombre que en la reordenación de la colección permanente del Museo Reina Sofía en 2021 se le dio al capítulo dedicado a las prácticas artísticas explosionadas en los años 60 y 70, a las que también podría llamarse «expandidas», «experimentales», «intermediae» o «conceptuales» sin tanto brillo ni precisión. Con el eje del capítulo ubicado en las neovanguardias de América Latina, el nombre viene del título de un artículo, «Os inimigos da poesia», publicado por Ruy Castro en un número de la revista brasileña *Manchete* del año 1968 que fue expuesto en una de las vitrinas del Reina Sofía¹. En él se relata con detalle una acción callejera frente al Teatro Municipal de Río de Janeiro del colectivo *poema/processo*² que muy bien podría ser resumida como una suerte de manifestación en contra de la poesía «antiga e decadente e inútil» que ya no sirve para contar el presente, porque «[e]xiste un mundo nôvo, como novas realidades, e para falar dêsse mundo você tem que usar novos processos. A bomba, a pílula, a guerilha, o LSD, a Chacrinha, os *hippies*, Guevara, isso é o mundo moderno. Fazer poesia hoje e falar dessas coisas. E qualquer um pode fazê-lo. Basta chegar aqui e trabalhar». La acción forma parte de una exposición que también incluye «poemas gustativos», poemas para colgar en tendales, poemas que el público puede hacer con recortes, etc. En las fotografías y en el cuerpo

¹ Agradezco a Lola Hinojosa, responsable de la Colección de Artes Performativas e Intermedia en el Museo Reina Sofía y una de las comisarias de «Los enemigos de la poesía», las referencias, comentarios e información detallada que me proporcionó. «Os inimigos da poesia» se encuentra en las pp. 116-117 de la revista.

² *poema/processo* fue creado en 1967 por, entre otros, Wladimir Dias-Pino, Neide de Sá, Álvaro de Sá y Moacy Cirne, y llegó a contar con más de 70 artistas y poetas de Brasil, así como con algún poeta de fuera, como Edgardo Antonio Vigo.

del texto pueden leerse, escritos en pancartas, lemas tales como «O verso é anti-higiênico e dá câncer. Abaixo o verso!», «Abaixo os monogramáticos defensores das letras», «Abaixo a ditadura do Canto e do Soneto», «Make Love but Make War» o «Para satisfazerse use João Cabral», en lo que representa, como mínimo, una gran preocupación por el estado de la cuestión poética, tan absolutamente vinculada a lo político del momento como para también colectivizar el acto de la escritura, tal como nos avisa el pie de una de las fotografías del reportaje: «Os poetas discutem em conjunto o que vão criar. No painel, ao fundo, alguns dos resultados».

Al contrario de lo que una lectura literal del título pudiera hacernos parecer, la acción de *poema/processo* lo que revela es una gran amistad y un gran amor por la poesía, esto es, por que *la poesía no se muera*, esto es, por que la poesía siga contando para alguien y por que encuentre su oportunidad histórica. Desde un presente como el nuestro, en el que, en general, la poesía ya no cuenta con excesiva relevancia social pero tampoco con un gran anhelo de actualidad, y en el que las formas de accionar colectivas y los deseos de cambio de mundo están tan estrechados, la acción resulta, cuando menos, sorprendente. Desde un presente de la poesía mucho más monoestilístico también resulta interesante atender a cómo el colectivo carioca ataca no sólo a poetas vinculados con una poesía ya más asentada, como la de Drummond de Andrade (1902-1987) o João Cabral de Melo Neto (1920-1990), sino también a la poesía concreta y a un poeta que, como Ferreira Gullar (1930-2016), estaba a su vez poniendo en tensión el racionalismo y mecanicismo del concretismo de los años 50 desde el *Manifesto Neo-Concreto* que en 1959 escribió y firmó con Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim y Theon Spanúdis³. Sea cual sea la

³ «Los poetas concreto-racionalistas también incluyeron como ideal de su arte la imitación de la máquina. Para ellos, también, el espacio y el tiem-

escala de aquella acción de 1968, lo que seguro revela es una escena atravesada por la tensión crítica, una conversación activa sobre forma e historia que tampoco podemos contrastar del todo desde una escena poética no tan tensa críticamente ni hacia adentro ni hacia afuera. Y aunque más de diez años de trabajo constante alrededor del archivo de las artes verbales de los años 60 y 70 hoy me mueven a la urgencia de releerlo desde perspectivas cada vez más críticas con las dimensiones patriarcales, coloniales y modernizadoras del mismo, sí creo que es importante desprenderse del cinismo reaccionario de base en nuestro presente político para poder volver a un momento que, mientras fue, fue diferente al nuestro o, como anota Diego Zorita Arroyo en su excelente y precisa lectura de algunas piezas y manifiestos, así como de las corrientes de pensamiento estético del periodo en España: «Los proyectos de integración social de la poesía son [...] necesariamente dependientes de unas condiciones políticas

po no son más que relaciones exteriores entre palabras-objeto. Si eso es así, la página se reduce a un espacio gráfico y la palabra, a un elemento de ese espacio. Como en la pintura, lo visual aquí se reduce a lo óptico y el poema no trasciende a la dimensión gráfica. La poesía neoconcreta rechaza tales nociones espurias y, fiel a la naturaleza misma del lenguaje, reafirma el poema como un ser temporal. En el tiempo y en el espacio, la palabra desdobra su compleja naturaleza significativa. La página en la poesía neoconcreta es la espacialización del tiempo verbal: es pausa, silencio, tiempo. No se trata, evidentemente, de volver al concepto de tiempo de la poesía discursiva, porque, mientras en esta el lenguaje fluye en forma sucesiva, en la poesía concreta el lenguaje se abre en duración. Por ende, al contrario del concretismo racionalista, que califica la palabra como objeto y la transforma en mera señal óptica, la poesía neoconcreta la devuelve a su condición de “verbo”, esto es, al modo humano de la presentación de lo real. En la poesía neoconcreta, el lenguaje no se escurre, dura». Fragmento del *Manifiesto Neo-Concreto* traducido en el blog *Poéticas de la diáspora* de Arturo Borra. Puede consultarse el manifiesto original publicado en 1959 en el *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* digitalizado en la web del Museo de Bellas Artes de Houston: [<https://icaa.mfah.org/s/es/item/11110328#?c=&m=&s=&cv=4&xywh=118%2C1297%2C3791%2C2121>].

concretas y el final de esas condiciones no puede sino llevarnos a una constatación alegre y resignada del final de esa utopía»⁴.

Por más que las condiciones políticas concretas de aquel periodo podrían ser hoy leídas como violentas con base en los numerosos golpes de Estado, dictaduras, lucha armada y represión de la disidencia, no debiera ser difícil afirmar que se trató de un momento de enorme invención formal, imaginación cultural y audacia vital, así como de una gran luminosidad, en el sentido que definen Angélique Del Rey y Miguel Benasayag cuando escriben que «[l]a oscuridad o la luminosidad de una época dependen de la existencia de posibilidades concretas de superación de los problemas que amenazan la vida, bajo todas sus formas» y, por lo tanto, «[u]na época es tanto más oscura cuantas menos posibilidades alberga en su interior; por eso, si tales posibilidades existen en una época, por dura y violenta que fuera, esta no podría calificarse de “oscura”»⁵. Un periodo al que muy bien podría definir un impulso tan contundente y todavía hoy resonante como el que mueve a Caetano Veloso dentro de un *parangolé* de Hélio Oiticica de color rojo, naranja y amarillo contra un cielo muy azul en la fotografía de la figura que, a modo de recuerdo de esta energía idiosincrásica como de ir hacia delante, lleva el número 0.

La Figura 1 de la colección que en este libro se presenta es una fotografía de otro de los *parangolés* del artista brasileño Hélio Oiticica tomada por el artista argentino Leandro Katz en los encuentros de arte contemporáneo sucedidos en la ciudad de Pamplona en 1972 (Cap. 6). Los *parangolés* eran piezas de textil para disfrazar y vestir y, al vestir, hacer bailar los cuerpos que los lu-

⁴ *Proyectos de integración social de la poesía de la España tardofranquista*, tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filosofía, Universidad Autónoma de Madrid, 2022, s. p. Accesible en el repositorio de la UAM: [<https://repositorio.uam.es/handle/10486/702876>].

⁵ *El compromiso en una época oscura*, Madrid, Tierradenadie ediciones, 2014, p. 35.

cían de dentro afuera y los cuerpos que asistían al baile de fuera adentro, creados por Oiticica más de un lustro antes, como vía de salida del objeto artístico hacia las calles, pero también hacia una temporalidad o viveza, una vivencia compartida con otros, un arte vivo inspirado por la cultura de la samba y el carnaval de Mangueira, un barrio popular de Río de Janeiro. Se trata de piezas similares a capas, carpas y estandartes que, no obstante esta apariencia coincidente, buscan un significado específico en el espacio y el tiempo, un todo que, como explica Oiticica en uno de sus fascinantes escritos, «ya no es objeto en lo que tenía de conocido, sino una relación que convierte lo ya conocido en un conocimiento nuevo y en lo que todavía resta por aprehender —un aspecto, podríamos decir, desconocido—, que es resto que permanece abierto a la imaginación que se recrea sobre esa obra»⁶. Oiticica asocia esta salida a las calles y esta forma relacionada con la danza, el ritmo y la inmanencia con un interés por un tipo de construcción popular y sus continuidades orgánicas, y con la ceremonia, el rito y una «voluntad de nuevo mito» que se adhieren a una línea de *performance* que excede la propia noción de *performance*, o, mejor dicho, algunas de sus secciones y texturas más controladas y secas; «[s]e trata de buscar», dice, «“totalidades ambientales” que sean creadas y exploradas en todos sus órdenes, desde lo infinitamente pequeño hasta el espacio arquitectónico, urbano, etc.»⁷. Para 1972, Oiticica ya era un artista conocido. Su instalación *Tropicália* fue uno de los disparadores del movimiento tropicalista, cercano en texturas y sonidos a la psicodelia y al pop, y una de las matrices más potentes de la contracultura brasileña. Su estandarte con el cuerpo del bandolero Manuel Moreira, *Cara de Cavalo*, asesinado por un grupo parapolicial, y las frases «Seja marginal / Seja un héroi» serigrafadas fue la causa de que en

⁶ «Bases fundamentales para una definición del *Parangolé*», en *Materia-lismos*, Buenos Aires, Manantial, 2013, pp. 143-147, aquí p. 144.

⁷ *Ibid.*, p. 145.

1968 detuvieran y expulsaran del país a Caetano Veloso y Gilberto Gil después de un concierto en el que lo mostraron en el escenario. La pieza ocupó, pues, una recepción política, como la que, a mi modo de ver, desprende el *parangolé* enviado a Pamplona años después. O al menos así leo esa fotografía de unos jóvenes que con una gran sonrisa se dirigen hacia el mismo lado hacia el que se mueve Veloso envuelto en otro de esos trapos que, en sus palabras, «eran las ropas más sublimes y anti-*fashion*: casi imposibles de vestir, primero parecías ser nada, después te las probabas y, en el proceso, descubrías muchos significados, te exaltabas con una miríada de sugerencias: producían pensamientos, sentimientos, inspiraciones»⁸.

La imagen de unos jóvenes exaltados e inspirados portando una especie de bandera toma el número 1 de la colección de casi 200 piezas mencionadas o analizadas en este libro por condensar una suerte de cruce entre estética y política, juventud y cambio, espacio público y transgresión, representativo de un momento cultural y político que, como la Figura 0 nos recuerda, estaba sucediendo en bastantes otros lugares del mundo, pero que, de manera local, quizá no alcance a ser la más representativa de mi archivo en términos de, por ejemplo, color, ni en la manera en que el cuerpo aparece en las obras. Ni la gama de colores brillantes de las banderolas en que Oiticica serigrafizó el cadáver de Manuel Moreira, ni la radicalidad con que se muestra su cuerpo violentado en representación de las constantes desapariciones de otros cuerpos latinoamericanos (ya sean clasificados por el Estado como bandidos o como disidencia), ni en general texturas y posturas tan jugadas hacia el cuerpo son fáciles de encontrar en el archivo de las neovanguardias españolas coetáneas, a no ser en la emergencia simultánea del arte de la *performance* y de mujeres artistas en la escena del conceptual catalán y español, cuyo archi-

⁸ *Oiticica in London*, Londres, Tate, 2007, p. 27.

vo, no por casualidad, Maite Garbayo tituló *Cuerpos que aparecen*⁹. Y, aunque en España la concentración y desaparición de cuerpos en la Guerra Civil y la primera etapa del régimen fascista y, después, en todo el largo ciclo de violencia física, económica y cultural contra los vencidos, robos de niños, torturas y guerra sucia contra la disidencia, cuenta con cifras no menores a las de la Argentina, el Brasil o el Chile de las dictaduras, parece que su presencia social y cultural esté más reprimida y deje un rastro menos pronunciado en obras como puedan ser *La política* (1968) y *Praga* (1982), que en el Capítulo 4 analizaremos. A la luz de la colección que en este libro se presenta, parecería que en España los artistas y poetas experimentales del 68 hubieran efectuado una importación de las corrientes estéticas de texturas algo más secas y menos flúor, más en blanco y negro, menos atrevidas, y que, no obstante, subjetivan a una cohorte de jóvenes modernos en una libertad estética necesariamente política y evidentemente antifranquista, tal como Esther Ferrer apunta en una entrevista muy relevante para mi investigación [Fig. 19]. Por eso me pareció más texturalmente representativa como imagen de portada la Figura 146, tomada por José Antonio Berrocal: una fotografía en blanco y negro de una calle de Málaga en 1983 que, como me comentaba el artista Rogelio López Cuenca cuando se la encontró en la revista *Jábega* del mismo año, conserva aún el *punctum* de los años 70, además de una pintada callejera del colectivo artístico Agustín Parejo School, que, con una ligera letrita, como la marca del zorro, zumban y cambian el sonido y el prestigio de la palabra *Poesía*.

Agustín Parejo School (Cap. 8) fue una de las últimas bandas del periodo preocupada en señalar que el objeto llamado Poesía, tal como venía sucediendo y tal como se había ido sedimentando, constituía un obstáculo, cuando no un secadero de lenguaje,

⁹ *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*, Bilbao, Consonni, 2016.

para la conexión con los usos culturales, sociales y vitales de la época. Y al igual que el mexicano Ulises Carrión en una carta a Octavio Paz utilizaba el término «otra literatura» no para etiquetar su propia obra sino para referirse a la de Paz¹⁰, dándole vuelta a la inscripción de su trabajo en el exterior de lo propiamente literario, el gesto del colectivo malagueño le da vuelta a lo que de una pintada en la calle, y de la propia calle, se espera y a cómo y a dónde no se espera la poesía. Poesía en vez de Policía. Salir de los límites del archivo literario y de la estancada formalidad expresiva del medio siglo hacia el mundo y por la lengua será parte de la misión compartida por la internacional de *enemigos amigos* de la poesía que en la década de los 80 empieza a experimentar su propio declive, sumida en el marasmo neoliberal y en el variado y complejo devenir de las vidas que sostuvieron aquel plan.

Año 2014, año final de redacción de la tesis que está en el corazón del libro que tienes entre las manos. Tomo al azar un libro laureado por un importante premio de poesía al que las notas de prensa se refieren, además, como un libro en torno a la «crisis», es decir, como un libro de actualidad. Según la descripción que de él se hace en el diario *El Mundo*¹¹, dicha «crisis» refiere tanto la económica que desde el año 2008 se vive en Europa como la de edad (a los 38) y de ruptura sentimental que el autor experimenta por las mismas fechas. El libro se llama *Los desengaños*. El poema se titula precisamente «Crisis» [Fig. 4]. La hechura del verso que organiza el ritmo y el sentido del poema podría ejemplificar la forma más representativa de una idea de

¹⁰ La carta estuvo expuesta en «Querido lector. No lea» del Museo Reina Sofía (16 marzo-10 octubre de 2016). Una reseña mía sobre esta exposición fue publicada en *elDiario.es*, el 20 de septiembre de 2016.

¹¹ Cf. el artículo del 13 de noviembre de 2013 titulado «Antonio Lucas, medalla de cuero» [<http://www.elmundo.es/cultura/2013/11/13/528332f061fd3dbb038b4574.html>].

poesía bastante extendida hacia el año 2014, pero también en 2023 en el que el presente libro es impreso. Un vocabulario de signo atemporal (cielo viejo, indiferencia, demente, injusticia, crimen, miedo, silencio, oscuridad, inmolación), una discursividad mantenida sin perturbación, una sintaxis sin un ápice de torsión y una melodía (de tendencia endecasílabo) tan reconocible como capaz de engrasar la rotación de ambas instancias sobre el eje de un verso que apenas tensiona el discurrir habitual de unas frases cuyos finales son señalados con comas y puntos por más que coincidan con la pausa gráfica producida por el blanco que queda a la derecha. La transmisión de una reflexión acerca del mundo de un yo que emite sin deslindar entre la lengua el quién es quién de dicho mundo, generalizando dicho juicio para todo sujeto, absorbiendo en un «nosotros» generacional («Esto es lo que queda de nosotros, / esta generación que veis aquí») que, no obstante e inconscientemente, es masculino por defecto («ese hombre que no somos nosotros») y por contraste con la segunda posición, el segundo sexo: la mujer marcada por su función («esa madre de enérgica tormenta»). La genericidad de un léxico tan esencializante («la Historia», «el presente», «la certeza») que un acontecimiento histórico (la mencionada crisis económica de 2008) y uno sentimental (una ruptura amorosa) se funden en una suerte de dato transhistórico como pueda ser que «la maldad antecede a la Historia». Parecería que se estuviera hablando de la humanidad en general, lo cual es perfectamente habitual como objetivo literario, si no fuera porque entre líneas, encriptado, queda un relato de la crisis económica elaborado según un discurso bastante más localizado y prevalente dentro de la corriente semántica emitida por los medios de comunicación masivos de aquellos años de lo que pudiera parecer a simple vista: la pérdida del «paraíso» (la crisis) sucedió a causa de la ruptura del «milagro» (económico-inmobiliario) que era un «error de los pronósticos» (no lo pudieron prever ni gobiernos ni agencias de calificación) y que nuestra inutilidad moral (en

tanto obedientes y conniventes) nos hace merecer en parte («hemos vivido por encima de nuestras posibilidades»¹²).

Si se compara dicho tipo de verso y el vocabulario genérico, estable y monolingüe del poema de 2014 con el caótico, plurilingüe y multiforme vocabulario y el raro sonido organizado por el verso presentado en «Sagesa» [Fig. 3], se observan dos muy divergentes modalidades de a/discursividad, hechura gráfica y línea melódica. También un profundo corte estético entre ambas. Hay un contraste tan notable entre la hechura del petroglifo de 1971 y la inscripción de la piedra de 2014 que, por momentos, parecería se tratara no de dos restos escritos de dos estilos poéticos historizados en periodos diferentes, sino de dos ruinas pertenecientes a dos sistemas estéticos ajenos el uno del otro. Hay tal discontinuidad entre las formas-de-poema que ambos representan que parecería que, en el lapso de las cuatro décadas que las separan, las primeras hubieran desaparecido de las bibliotecas donde las segundas reposan, o a la inversa. Hay tal continuidad formal entre los versos de 2014 y versos de 1983 —año que aquí daremos como inicio narrativo del retorno al orden después de dos decenios de experimentación (Cap. 8)— que parecería que, para la corriente principal (o *mainstream*) de la poesía publicada hoy en España, el momento de invención se hubiera detenido en dicha década. Que

¹² «Vivir por encima de sus posibilidades» es una frase hecha que en general describe un uso derrochador y poco previsor del dinero, pero que quedó particularmente asociada al periodo de prosperidad económica anterior a la crisis de 2008 después de que la usara José Blanco, político del PSOE y ministro del Gobierno Zapatero que tuvo que gestionar el estallido de la burbuja inmobiliaria que desencadenó el *crack* financiero, en una entrevista con el diario *El Mundo* el 25 de septiembre de 2011: «Los españoles hemos vivido por encima de nuestras posibilidades y ahora hay que apretarse el cinturón». La frase, que socializa entre todos los españoles las responsabilidades de la debacle, condensa una mirada sobre la crisis muy discutida desde análisis críticos con la estructura de crecimiento económico basado en el crédito barato y la construcción desmedida que en los ciclos anteriores fomentaron tanto gobiernos del PP como del PSOE.

en varias notas periodísticas como la citada se emplee el término *generacional* para cualificar la obra de Lucas ejemplifica la mecánica de una parte del sistema literario, que juega a distinguir «generaciones» en función de elementos como la edad del autor, pero declina discriminar el procedimiento compositivo como vector de comparación con otros poemas anteriores y como vector de evaluación de los enunciados críticos sobre poesía que el autor haya emitido aunque sea como frases de promoción.

¿Cuál es la historia de formación de un campo poético tan formalmente continuista y verbalmente homogéneo *a interior* de las superficies versales de toda la segunda mitad del siglo como escindido *a exterior* no ya sólo del campo de la «poesía experimental» sino de los usos de las otras artes que le van siendo coetáneas? Y esta exclusión de las formas (en aquel momento) rupturistas de la forma de poema hoy disponible como modelo de lo que un poema sea, ¿no tendrá relación con la falta de innovación de que adolecen las prácticas de escritura y modos de lectura hegemónicos de la poesía publicada actualmente en España?

El problema que señalo no es de gusto, ni tampoco de dilucidar qué poesía sea mejor o de mayor calidad, sino la alienación que supone no entender ambas como estilos históricos y, en consecuencia, la imposibilidad de una crítica que siga moviéndolos en el tiempo. Al señalar la falta de «poéticas de innovación» o de «invención de poéticas» en España, mi objetivo no es tanto afirmar una carencia de «nuevos poemas», pues los hay, como *siempre los ha habido*, sino la falta de incorporación de sus usos lingüísticos, y las preguntas a ellos mismos asociadas, al marco de lectura y escritura de la poesía toda, y la consecuente falta de ampliación y puesta en cuestión de las ideas de poesía y lengua disponibles en un contexto sociohistórico específico. Lo que el dominio de la poesía española termina de perder hacia (y desde) 1983 es translucidez, desmesura, disonancia y ruido, además de una amplia colección de textos como los que leeremos a lo largo de este libro y el camino de acceso que algunos de estos textos proporcionaban

a otras formas de leer y escribir. La pérdida de amplitud del rango de variación e hibridación de los textos que en adelante se produzca repercute de manera simétrica en una escena experimental a menudo ensimismada en la tarea de recontar el relato de su nacimiento, reforzando la postergación establecida por el lenguaje crítico que la instituye como entidad separada y secundaria, subalterna no sólo en premios y reconocimiento, sino en legibilidad. Cuando comencé mi investigación para formar la colección que aquí presento, me pareció que el problema ya no consistía, o ya no sólo consistía, en cuántas obras completas se le publican a un poeta, en cuántas antologías aparece incluido y cuántos homenajes se le regalan, sino en la cantidad de legibilidad (lecturas, reescrituras, transmisiones) que su escritura ofrece o deja de ofrecer por el curso del tiempo para las comunidades de lectoras que, en un momento dado, la requieren y reactivan porque la necesitan. Que el reto ya no consistía en antologar un mayor número de «poemas visuales» de todos los tiempos o de poetas visuales y/o experimentales separados del resto de poetas de un tiempo concreto —sin que este juicio subestime el trabajo fundamental y valiosísimo que los antólogos pioneros como De Cózar, Millán, Sarmiento y López Gradolí ya realizaron¹³—, sino en leerlos de un modo precisamente desagregador, desmargina-dor, historizado y crítico, y, como tal, ponerlos a ser pensados en términos de cambio, continuidad y discontinuidad. En este sentido, para mí resultó inspirador el trabajo de lectura conjunta de Ignacio Prat, Leopoldo María Panero, José Miguel Ullán y Fernando Millán hecho por Túa Blesa en su *Logofagias. Los trazos del silencio* (1998), y sugerente, la breve aparición de poemas no versales de Ullán junto a poemas de, por ejemplo, Guillermo Carnero en la antología, mucho más clásica, *Poesía española contemporánea (1939-1980)* de Fanny Rubio (1981)¹⁴.

¹³ Consigno las antologías que manejé en el Index y en la Bibliografía.

¹⁴ Zaragoza, Colección Trópica, y Madrid, Hiperión, respectivamente.

La dinámica de cambio que caracteriza otros objetos culturales como pueda ser la música popular —que en los últimos cuarenta años ha transitado por estilos como el acid house, el drum n' bass, el dubstep, el trap, el dancehall o el reguetón— parece no aplicar a una escena poética de movimiento mucho más contenido. Porque la continuidad con la poesía del pasado requiere de una muy viva y precisa conexión con el mundo y con la lengua del presente para no perecer entre épocas, mientras que una discontinuidad con la poesía del pasado que sea oportuna al presente más actual no puede nunca ni va a estar precisamente allí donde se la espera, sino justo en el lugar extraño y raro, al margen todavía, no tiene sentido imaginar y operar nostálgicamente desde los estilemas propios de las vanguardias y neovanguardias del siglo xx, o desde cualesquiera otros estilemas en principio opuestos, sino la activación crítica de una lectura y escritura abiertas y porosas como para que los estilos poéticos y demás formas verbales por venir puedan de verdad mutar, hibridarse y ser sorprendidos por, parafraseando a Artaud, usos que no conocemos, a los que nunca hemos asistido.

La poesía que no se mueve se vuelve, paradójica y paradójicamente, corriente. La tensión entre poemas del presente y el pasado aviva y activa cualquier panorama poético tanto como la tensión entre sí de poemas del presente. Resulta urgente que, como poetas y como lectoras de poesía, deshagamos el proceso de normalización con el que los estilos poéticos van borrando su tensión diacrónica y sincrónica, volviéndolos autoconscientes, críticos y marcados, para que el juego de invención se restablezca. Y se agite el panorama. Cuando el estilo preeminente, como en España pueda haber sido, durante los últimos cuarenta años, la corriente de «poesía de la experiencia» en la que derivó la «Otra sentimentalidad» de inicios de los años 80, se convierte en un estilo por defecto, que no cambia, los estilos aparentemente críticos, como en España hayan podido ser la «poesía de la diferencia», enunciada como tal a finales de la misma década, y

los sucesivos *diferencialismos* corren el riesgo de agostarse por enmismamiento y de sedimentarse como clichés replicables, de manera que se extinga la poca relación que entre ambos de hecho existía, más allá de la oposición también por defecto¹⁵. La guerra entre las sucesivas etiquetas que irán adoptando los opositores al experiencialismo y el experiencialismo mismo absorberá gran parte de los debates de poética, entre poetas, que tengan lugar las siguientes dos décadas, sin que ello derive en una tensión crítica capaz de producir grandes sorpresas o cambios de fondo. La profunda falta de riesgo estético que nos encontramos las poetas que empezamos a publicar ya en los dosmiles fue el principal motor de mi investigación, además del pequeño *boom* de exposiciones, festivales y publicaciones de poesía experimental, visual, sonora o escénica que se estaba dando a inicios de los dosmiles y que a cualquier poeta joven del momento se ofrecía como posible vía de salida de la inquietud.

El impulso con el que arranqué el estudio que en este libro presento fue el de exceder, como poeta y como investigadora, la estrecha normatividad formal del marco de lectura habilitado por el bipartidismo de no sólo dos estilos versales, sino de una cosmovisión política y cultural de parecida condición binarista y ultraestabilizada en el neoliberalismo sin alternativa, cuya tensión, si es que alguna vez la hubo, ya se hallaba un tanto agotada para cuando llegaron a la lectura de quienes habíamos nacido en los mismos años que se fundaban y consolidaban. Me propuse ir al corte de conflictividad estética y política de los años anteriores y posteriores a ese 1975 que los libros escolares databan como arranque de una literatura de la democracia, para ver si, en las prácticas escritas más minorizadas desde los estudios literarios,

¹⁵ Para una descripción de la formación de estos dos movimientos (no necesariamente así llamados) en los años ochenta, cf., por ejemplo, Luis Bagué Quílez, *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*, Valencia, Pre-Textos, 2006.

se encontraban algunas otras vías de exploración y delirio de la poesía que era, que podía haber sido y que finalmente fue, y que, como la lucha vecinal, la autonomía obrera o el cine que va de Video-Nou a *Mi querida señorita*, pasando por *El desencanto* o *Deprisa, deprisa*, parecerían haber, como mínimo, probado a inventar formas un tanto más plurales y desafiantes para aquella cultura en formación.

¿Cómo se lee una época en otra a partir de sus textos más lingüísticamente inflamados (o poemas), y cómo es posible, si es que es posible, darle lectura hoy a un poema como «Sagesa»? Cuerpos paralelos que se desconocen pese a haber estado siempre casi juntos en el espacio y el tiempo; trapos de color; jóvenes subidos a hombros sonriendo al infinito; formalismos, utopismos, delirios de la forma; una cultura que ya no funcionaba; una ruptura; un fracaso; unas memorias muy tenues de la ruptura y el fracaso; y la poesía, y el amor a la poesía y su desorientación, y el amor a su desorientación. De eso trata este libro. Se trata de hacer por que se conozcan y reconozcan piedras que comparten localización en el espacio público y publicado de las artes (no sólo) verbales de un lugar situado para que entre sí se piensen, filtren y evalúen, no en términos de calidad sino de riesgo estético, innovación poética e historia de la forma, con el objetivo de colaborar a imaginar cómo podríamos abrir algunas vías posibles de la poesía por venir en la península a la altura del segundo decenio de los dosmiles, es decir, casi cincuenta años después de que las piedras del 71, 72 y 73 fueran escritas en el marco ampliado de implementación de otras tantas normas socioculturales y político-económicas que nos han venido regulando desde entonces.

O dicho de manera más directa: una de las nociones que en este libro se vienen a cuestionar es que la modalidad de «poesía» a la que se refiere (y en la que cómodamente se produce) el poema de 2014 en modo alguno estuviera (ni esté) a salvo del «todo estaba pactado» en que vivíamos (vivimos) culturalmente. Este es un trabajo de amor a la poesía comprometido con su supervi-

vencia como archivo aún productivo de escritura y pensamiento, que, con la misma convicción que expresa Jacques Roubaud respecto a la existencia simultánea de un presente del pasado, un presente del presente y un presente del futuro de la poesía, principalmente enfoca y reactiva la legibilidad de las prácticas, digamos, más orientadas al lenguaje de las artes (en consecuencia ya no tan) visuales y las (ya no exclusivamente) verbales que, en el casi doble decenio que va de 1964 a 1983, afloraron y proliferaron en el Estado español, para preguntarse por las formas ensayadas, las formas instituidas, las formas nunca venidas y las formas por venir de unas lenguas de la poesía que podemos escribir en, aproximadamente, el mismo lugar, sobre otro lento quiebre político, comenzado en los entornos de las revueltas del año 2011, y un fuerte cuestionamiento de una cultura pasada que parece no estar funcionando a quienes la habitamos, a casi ninguna escala, tampoco a la del insignificante poema que *a escala* impregna las potencias e impotencias culturales de nuestro contexto.

Desde un programa de lectura interesado, pues, en calibrar las grietas en el degradado casco de la institucionalidad cultural (en general) y poética (en particular) que colaboró en la constitución de un presente problemáticamente habitable para quienes vinimos después de los relatos y marcos creados en la Transición, este es un texto que humildemente se añade a la larga serie de los escritos por investigadoras nacidas tras 1977, de Maite Garbayo a Germán Labrador, Brice Chamouveau o Alberto Berzosa, o, mucho más allá, en la potente obra de Luis López Carrasco, con que vinimos a revisar ese periodo denominado Transición, y sus ecos, desde la larga crisis neoliberal¹⁶; tanto

¹⁶ *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, Madrid, Akal, 2017; de Labrador también leí *Letras arrebatadas. Poesía y química en la transición española* (Madrid, Devenir, 2008), además de numerosos artículos que consigno en notas al pie y en la

como es un texto que estuvo en diálogo cooperativo con otras investigadoras en el campo de la escritura expandida, el archivo de las neovanguardias españolas y las poéticas experimentales, Sandra Santana, Rosa Benítez, Henar Rivière, Arantxa Romero, Erea Fernández Folgueiras e Ixiar Rozas¹⁷, además de con poetas y pensadoras de todo tipo, dentro y fuera de España, y dentro y fuera del entorno académico. Con todas ellas, y con tantas otras personas que todavía no conozco, me gustaría poder seguir en adelante conversando para que, sobre todo, y tal como Diego Zorita Arroyo hace pasar con las líneas de lectura abiertas por su estupenda tesis, la conversación no se detenga y podamos, pues, ahondar aún más en las preguntas, encontrar nuevas perspectivas y la vía crítica para seguir pensando a mejor.

Defendí la tesis doctoral que hace de corazón de este libro en la Universidad Autónoma de Madrid en diciembre de 2014. Por más que la pasión con que este y aquel texto fueron y han sido redactados, pueda por momentos llegar a caer en la peligrosa ilusión totalizante de abarcar, por sí misma, la vista entera de un panorama, es importante para mí apuntar en este 2023, tan desplazado en el tiempo como para saber de sí mismo, que ha sido subsumido por otras lecturas, inteligencias y problemas críticos

bibliografía. De Brice Chamouveau, *Tiran al maricón. Los fantasmas «queer» de la democracia (1970-1988)*, Madrid, Akal, 2017. De Alberto Berzosa, *Madrid Activismos (1968-1982)*, Madrid, La Casa Encendida, 2016, y *Reimaginar la disidencia sexual en la España de los 70*, Barcelona, Bellaterra, 2019. *Cuerpos que aparecen*, de Maite Garbayo, ya ha sido citado. De Luis López Carrasco, *El Futuro* (2013) y *El año del descubrimiento* (2020).

¹⁷ Textos de todas ellas se pueden encontrar en los excelentes *Materia de escritura: entre el signo y la abstracción en la época del Intermedia (1950-1980)*, ed. Henar Rivière y Arantxa Romero, Madrid, CSIC, 2022, y en «Ensayo/Error. Arte y escritura experimentales en España (1960-1980)», ed. Rosa Benítez y Juan Albarrán, *Hispanic Issues On-Line (HIOL)* 21 (otoño de 2018). De Ixiar Rozas, *Sonar la voz. 9 ensayos y 9 partituras*, Bilbao, Consonni, 2022. De Erea Fernández Folgueiras recomiendo su tesis *El texto elegible. La dificultad en la escritura contemporánea: de Georges Perec a Violeta Kesselman*, UCM, 2021.

más acuciantes que el que aquí se propone, y que mi libro tan sólo contiene uno más de los otros marcos y relatos posibles a la hora de abordar un reanálisis crítico de la poesía en España. Otro marco, hoy por hoy seguro más oportuno y que ya viene hace décadas siendo implementado por poetas y críticas como, por citar sólo dos, Noni Benegas, desde su pionero *Ellas tienen la palabra* (1997), o Elena Medel, mediante el proyecto de recuperación de poetas mujeres del siglo xx *Cien de Cien*, es el feminista, pues a la historia de la poesía, sobre todo a la historia que aquí se relatará, clamorosamente le faltan mujeres y disidencias de género, racializadas y migrantes, que, tal como analizaremos en el último capítulo del libro, no sólo aportan nombres a los listados de autoría, sino cambios sustanciales del lenguaje del poema; si es que no hacen girar los paradigmas enteros de, por ejemplo, la historiografía literaria y la poética, dando a ver otras vías a las que ir a preguntarnos por las formas de poesía y vida por venir. Que yo armara la investigación y escritura de este texto sin casi nombres de autoras a la vez que militaba en un colectivo feminista y participaba en varios *Ladyfest* (festivales de cultura feminista) de la península, además de explorar con intensidad cómo podría ser una posible despatriarcalización de la lengua en mi propia práctica poética, algo diré de los subtextos más oscuros, por contradictorios, que también constituyeron mi proyecto doctoral durante los años en que transitaba la universidad.

Hacer una tesis entrena la capacidad de elaborar discurso y, al mismo tiempo, te hace ir probando el poder que te da el dominio del mismo, por muy menores que sean las instancias públicas y sociales que este llegue a ocupar. Supongo que en algún momento inconsciente de mi formación creí que era importante ir al cuarto de los jefes a tener una importante conversación en sus términos; conversación en la que, francamente, hoy ya no creo. Tal vez porque, al terminar la escritura de este texto, completé el ritual de paso que todas las tesis son, y, por lo tanto,

ya dialogué con todos los fantasmas del orden y la autoridad del tribunal imaginario que yo había convocado en mi cabeza, o tal vez porque la era, que ya ha girado del todo, cada vez me hace estar más segura de que el marco feminista trae potencias afirmativas que construyen de otro modo la destitución de la institucionalidad patriarcal, incluida la literaria; hoy para mí resulta evidente que una historia a la que le faltan tantos cuerpos y voces de sujetos tan importantes para el tiempo que estaba viniendo en 1964, incluso cuando una estudia un corpus tan aparentemente homosocial y masculinizado como el mío, se pierde de dicha potencia. También hoy entiendo y creo más nítidamente que nunca que «a menos que aprenda a usar», como escribió Audre Lorde, «la diferencia entre la poesía y la retórica / mi poder también se corromperá como molde envenenado / se volverá flojo e inservible como un alambre suelto» («Power», 1978), es decir, que, entre poesía y retórica, no me cabe ya duda de en cuál confiar más a la hora de pensar, precisamente por su no linealidad, su no categoridad y su no cierre de sentido o apertura a lo desconocido de la lengua que hablamos y del mundo que habitamos.

La lengua que hablamos no está del todo dada, ni el poema que escribimos está del todo hecho, a no ser que no lo hagamos ni la hablemos, sino que repliquemos idénticamente la lengua estandarizada y el poema previsto. Como poeta en activo, es decir, como investigadora-participante situada en el interior del sistema que analiza, mi hipótesis es que la lengua y la forma del poema heredado sin crítica ni problematización producen efectos de des-situación, despotenciación y contradicción de incluso los deseos, ideas y prácticas de transformación social más firmes de nosotras sus autoras, absorbiéndonos hacia una suerte de relato pactado y prestado de ese mismo pasado en el que otros, mayormente hombres, nos imaginaron y nos siguen imaginando. Mi hipótesis es que una alta cantidad de nuestras experiencias, digamos, *de época*, sólo un poco menos genéricas

y sólo un tanto más situadas, de género menos marcado por defecto y de tal vez un poco más de agencia de subjetividades y cuerpos históricamente infrarrepresentados y reprimidos por los morfemas y posiciones del reparto binario heteropatriarcal y colonial que están teniendo lugar actualmente en un mundo en crisis, hoy nos son difíciles de transformar con los marcos y relatos tan estrechos de los que disponemos y que, por eso, la poesía normalizada por ellos producida amengua la potencia de imaginario y atenúa el diálogo crítico que podríamos estar produciendo entre quienes escribimos y leemos poesía con todas aquellas personas con las que habitamos, de un modo necesariamente político, el espacio social. Ahora y siempre, siempre y ahora, la poesía ha de atreverse a conectar con el presente para buscar en el pasado lo que necesite del mismo para seguir *viviéndonos*, es decir, haciéndonos de verdad, *real*, vivir aquí y ahora; o versionando a la brillante artista Lygia Clark en una carta enviada a su amigo Hélio Oiticica en plenos años 60: si no conseguimos una nueva expresión, dentro de una nueva ética, estaremos perdidas; la forma ya fue agotada en todos los sentidos; nuevas estructuras a descubrir; estructuras que se correspondan con las nuevas necesidades de la poeta para expresarse; la poesía, ahora, es arte de agallas¹⁸.

¹⁸ La carta, sin fecha, está compilada por Luciano Figueiredo y traducida por Patricio Orellana en *Fantasmática del cuerpo. Cartas 1964-1974*, Buenos Aires, Caja Negra, 2023, pp. 41-43: «Si el hombre *{sic}* no consigue una nueva expresión, dentro de una nueva ética, estará perdido. La forma ya fue agotada en todos los sentidos. El plano ya no interesa en absoluto – ¿qué queda? Nuevas estructuras a descubrir. [...] Estructuras que se correspondan con las nuevas necesidades del artista para expresarse. El arte, ahora, es arte de agallas» (p. 22).