

# LA EXPERIMENTACIÓN EN FERNANDO MILLÁN (1975-1997): PROPUESTAS PARA EL SIGLO XXI. LA ENTREVISTA COMO MÉTODO DE LEGITIMACIÓN

EXPERIMENTATION IN FERNANDO MILLÁN'S POETRY (1975-1997): PROPOSALS FOR THE 21ST CENTURY. THE INTERVIEW AS A METHOD OF LEGITIMATION

CLAUDE LE BIGOT

*Universidad de Rennes 2 / CELLAM*

RESUMEN: Analizando las conversaciones que el poeta Fernando Millán, entrevistado por Chema de Francisco en agosto de 1997, publicó bajo el título *Vanguardias y vanguardismos ante el siglo XXI*, y comparándolas con la producción del autor en los años 70, así como con la de otros contemporáneos adscritos a la experimentación, intentaremos mostrar que la noción de vanguardia sigue manteniendo su fertilidad creadora. Aunque estas conversaciones no pueden considerarse como un ante-texto, suministran sin embargo un material que prueba que la vanguardia no dijo la última palabra para comprender la dinámica del arte. Al contrario, reactiva, revisita e incluso produce formas nuevas marcadas por un grado de creatividad que rechaza todos los academicismos.

PALABRAS CLAVE: poesía experimental; vanguardia; Fernando Millán.

ABSTRACT: By analyzing the interviews that the poet Fernando Millán, speaking with Chema de Francisco in August 1997, published under the title *Vanguardias y vanguardismos ante el siglo XXI*, and by comparing them with the author's production in the 1970s, as well as that of a few of his contemporaries tempted into the experiment, we propose to show that the notion of vanguardism still constitutes a creative force. Although these conversations cannot be considered a foretext properly speaking, they offer a material which proves that vanguardism still has a lot to contribute to the understanding of artistic dynamic. More, it reactivates,

or revisits, and even produces new forms characterized by a degree of creativity which refutes any academicism.

KEY-WORDS: experimental poetry; vanguardism; Fernando Millán.

Fernando Millán está considerado en España como una figura clave y agente activo de la poesía de vanguardia —o, mejor dicho, neovanguardia— que surge en los años 60 para alcanzar su máxima expresión en el decenio siguiente. En el contexto sociohistórico tambaleante del tardofranquismo, los esfuerzos de los artistas neovanguardistas significaron una auténtica apertura hacia las influencias foráneas. En cierta medida, la antología *La escritura en libertad*, liderada y organizada por el propio Fernando Millán y Jesús García Sánchez, que acoge, como rezaba la solapa, a «149 autores de más de veinte países, pintores, músicos, poetas... que tienen en común el trabajar —de forma experimental y renovadora— en el campo de la escritura», fue un hito en la historia de la neovanguardia española. El libro salió a la luz en 1975 y fue testigo del hervidero conceptual en el frente de un discurso estético-literario sometido a nuevos replanteamientos.

Fernando Millán es un artista polifacético que podemos considerar como «promotor cultural, creador e historiador». Creemos que las conversaciones que el poeta mantuvo entre los días 15 y 20 de agosto de 1997 con Chema de Francisco sobre *Vanguardias y vanguardismos ante el siglo XXI* (Millán, 1998) no solo pueden aclarar la historia de la vanguardia poética en España, sino que constituyen además el aporte teórico y epistemológico que faltaba en la antología de 1975, pese a un prólogo en el que se trataban de justificar los principios constitutivos del arte de vanguardia y sus principales agentes. No cabe duda de que las conversaciones amplían muchísimo los conceptos manejados en el prólogo de 1975 con una aproximación histórica ya bastante sólida, que apuntaba la emergencia de prácticas como el letrismo, el espacialismo o la poesía concreta. Las conversaciones ofrecen la ventaja de profundizar el aspecto estético-conceptual de lo que significa un arte de vanguardia, después de las llamadas vanguardias históricas de principios del siglo xx. Pero al mismo tiempo, a los veinte años de distancia de la antología, inician un discurso epistémico o metadiscursivo de sumo interés, ya que viene fortaleciendo la ósmosis entre creación y teoría, un binomio inexcusable

desde el punto de vista de los neovanguardistas, y sobre todo lleva a sus últimas consecuencias observaciones de fondo sobre los rasgos distintivos de la vanguardia: cosmopolitismo, experimentación, intergenericidad... Todo esto gana en profundidad en el transcurso de los diálogos, e incluso se complementa con observaciones que cobran un valor prospectivo, ya que algunos elementos que estaban en ciernes en el prólogo de 1975 han ganado en veinte años consistencia: la hibridación genérica, la eliminación de la frontera entre teoría y práctica, el desplazamiento de la oposición entre literatura oficial y literatura de los márgenes, etc. Desde luego, la entrevista, que en un principio es una técnica que nace con el periodismo, se ha perfeccionado mucho, cuando se trata de poner en interrelación escritores y periodistas. Hablando de literatura o de arte, si se pretende emparentar la entrevista con un método de investigación, el entrevistador tiene que construir su panel de preguntas. El enfoque varía según un cuestionamiento reticular que pretende en nuestro caso cierta exhaustividad: día 17, «renovación, innovación, experimentación»; día 18, «vanguardia, escritura y olvido»; día 18, «grupos, política y algunos libros»; día 19, «contradicciones, contracciones con pasión»; día 19, «vanguardia y experimentación en la práctica»; día 20, «la vanguardia ante el siglo XXI». De suponer que la entrevista se haya ceñido rigurosamente al contenido de las cuestiones, el lector podría encontrarse con la paradoja que señalaba Gilles Deleuze en *Textes et entretiens*, al declarar que «el libro valía menos que la entrevista o el artículo que lo comentaba» (2003: 130). Admitida la parte de provocación, las palabras de Deleuze apuntan una cuestión fundamental, que nos toca valorar: ¿qué distancia existe entre la teoría de los manifiestos y proclamas y las obras propiamente dichas? Profetizar un cambio radical y contemplar los resultados conseguidos reclama del investigador la atención necesaria para desentrañar las imbricaciones entre la singularidad del creador y su vinculación con el entorno cultural en el cual el concepto mismo de vanguardia está sometido a un juego de tensiones para conseguir suficiente visibilidad en el campo de los bienes simbólicos.

No se trata ni mucho menos, en el espacio de este artículo, de escribir una historia de la neovanguardia en España<sup>1</sup>. Damos el

1 Somos conscientes de que, si no está dicho todo a propósito de la historia de la neovanguardia, esto se debe a los límites naturales de la charla tal como fue llevada por Chema de Francisco. Pero no basta con acumular una prolija documentación, que no hace sino repetir formulaciones similares de una revista a otra

momento en que Fernando Millán entrega sus posicionamientos teóricos como un balance y una evaluación *a posteriori* de los productos culturales surgidos a favor de la estética neovanguardista. Esas charlas con Chema de Francisco no son un acto baladí, como el de cualquier artista solicitado por la crítica para opinar sobre un significativo movimiento artístico. El caso es que, en el decenio de los 90, asistimos a un descenso de la pulsión teórica generada por las vanguardias y, si existe una neovanguardia, llega a contradecir las teorías anteriores que anunciaban el final del sujeto, la extinción ni más ni menos de las artes. Desde una perspectiva rupturista absoluta, se pretendía alcanzar la quintaesencia de las artes liberadas definitivamente de sus referentes. Ese fue el objetivo que persiguieron las vanguardias más radicales, cuando en la poesía ciertos autores creían superar las insuficiencias del lenguaje mediante el vaciamiento mismo del lenguaje. Si hemos prestado atención a las diferentes prácticas derivadas de esta forma de cuestionamiento, sin querer apurar ni definir los requisitos específicos de quienes adoptaron el letrismo, la poesía visual, la poesía concreta, la poesía sonora o el espacialismo, es para manifestar la distancia que existe entre los principios enunciados y las obras, siendo los primeros más bien gesticulaciones que propuestas maduras. Basta asomarse a la producción de muchos vanguardistas que, bajo el lema de la experimentación, no pasan de producir una obra inacabada e intrascendente, arguyendo precisamente que las artes no apuntan ninguna trascendencia.

Damos la amplitud de miras de Fernando Millán por un balance suficientemente documentado que cubre una trayectoria clara de lo que fue la experimentación en la neovanguardia —cuya historia queda por escribir<sup>2</sup>—, no obstante sus resultados, que han de consi-

---

para hablar de un fenómeno al que las historias de la literatura tardan en darle el espacio que se merece. La crítica en torno a las vanguardias poéticas del último tercio del siglo pasado adopta en España una postura mayoritariamente historicista y presta poca atención a los fenómenos de intergenericidad. Nos consta que el diálogo entre las artes no remite solo a los libros de artistas, sino también a la materialidad del signo literario. En este sentido, son interesantísimos los trabajos de Felipe Muriel, especialmente, aunque se trata de una monografía, *Hermetismo y visualidad. La poesía gráfica de Eduardo Scala* (2004).

- 2 Hoy en día, no disponemos de una síntesis sobre la vanguardia del último tercio del siglo xx, fuera de los artículos dispersos en la prensa literaria o actas de coloquios dedicados al tema. Cabe señalar, sin embargo, por su esfuerzo teórico y por sus observaciones pertinentes sobre las finalidades de la neovanguardia, el artículo de Antonio Domínguez Rey «Metacrítica de la ficción poética», en *Principios modernos y creatividad expresiva en la poesía española contemporánea* (2009).

derarse como un método para conquistar tierras incógnitas, una vía que permita salvar la poesía de la autodestrucción, al olvidar que es y sigue siendo ante todo un arte del lenguaje.

Secundariamente, consideramos estas «conversaciones» como una técnica de legitimación de los «vanguardismos». Se trata de un acto de divulgación de las premisas, objetivos y formas de prácticas poéticas que van más allá de lo que dicen los «manifiestos» y que, si han encontrado cartas de ciudadanía en unas pocas historias de la literatura española reciente, siguen provocando a veces sarcasmos a la hora de evaluar los resultados. Ante la orientación corrosiva y polémica de las vanguardias, uno de sus agentes más conocidos, al aceptar el principio de conversaciones preparadas, busca crear un público lector. Fernando Millán se mostró suficientemente constructivo y convincente en cuanto a los objetivos que se suelen asignar las propias vanguardias, a partir de un metadiscurso guiado por las preguntas del entrevistador y según un panel amplio que abarca los aspectos esenciales de la vanguardia: sus principales figuras, los grupos que se reconocieron bajo el membrete de «vanguardia», todo lo que pudo significar una manera de romper «el círculo vicioso de la literatura tradicional» (Millán, 1998: 69).

Sea como sea, las conversaciones de Fernando Millán con Chema de Francisco tienen una doble ventaja: primero, presentar el balance de una nueva retrospectiva sobre una trayectoria artística, la de Fernando Millán y, más allá, la de los neovanguardistas; segundo, dirigirse al lector de poesía, culto o simple aficionado, arrojando luz sobre las distintas facetas de la labor del poeta de vanguardia de los años 70 y las problemáticas vinculadas con sus prácticas. Para valorar lo que aproxima y diferencia el contenido de las conversaciones y las piezas antologizadas en *La escritura en libertad*, nos proponemos examinar bajo el concepto único de «experimentación» los tres niveles del fenómeno neovanguardista: la historia, la teoría, la práctica.

---

Por su parte, a pesar de dedicar un capítulo a la «Teoría general de la Vanguardia» en su libro *La concepción de la modernidad en la poesía española* (2010), Pedro Aullón de Haro se limita a estudiar el periodo de las vanguardias históricas.

## LA HISTORIA

Cuando Fernando Millán se asoma a la historia de la vanguardia española, recoge desde luego el legado de los años 1910-1920. Procedente del dadaísmo, aquel momento inicial se configuró desde un ámbito internacional, atrapado por un afán de innovación que en las artes plásticas se caracterizó fundamentalmente por la renuncia al arte figurativo y un avance cada vez más marcado hacia la abstracción. En cuanto a los cambios que afectan a la literatura, Fernando Millán no puede más que recalcar el aporte decisivo que significó la escritura de los malditos, desde Sade a Mallarmé, pasando por Rimbaud. A partir de aquel entonces, la poesía que abandona el principio de discursividad busca en el trato con las artes plásticas un campo de innovación y experimentación, cuyos productos más audaces habían de concretarse en España en los años 50 con Juan Hidalgo, José Luis Castillejo, Joan Brossa, Guillem Viladot, Felipe Boso y el propio Fernando Millán. Esta nómina constituye el núcleo central de *La escritura en libertad*, aunque esta se amplió con otras muchas nacionalidades, apuntando así el carácter internacional y cosmopolita de la neovanguardia. Así es como conviene designar el fenómeno que surge en España, pese a que el país se encuentra en pésimas condiciones políticas y con un atraso técnico considerable. Habida cuenta del carácter promocional de su «antología de poesía experimental», Fernando Millán se centra en la situación del momento, sin insistir en la etapa de la vanguardia histórica, lamentando de paso la falta de una síntesis rigurosa en la estela de la *Historia de las literaturas de vanguardia*, el libro de Guillermo de Torre publicado por primera vez en 1925. Para explicar el resurgimiento y los objetivos de la etapa de posguerra, Millán insiste en el protagonismo de colectivos como el grupo Zaj, fundado en 1964, y las distintas facetas de la llamada poesía experimental, como el letrismo, el *happening*, la poesía concreta, el espacialismo, la poesía visual y la poesía semiótica. El paradigma de las distintas prácticas de la poesía experimental muestra de por sí la fecundidad de la neovanguardia, y en las conversaciones —aprovechándose ya del distanciamiento que permite el tiempo<sup>3</sup>—, Millán señala la amplitud del campo de producción, que no se reduce a la técnica del *collage* o del caligrama, ni a otros elementos procedentes de la pintura, y declara: «Lo que hay que pedir es que no se hagan

3 «En este momento tengo una visión distinta a la de los años setenta» (1998: 28).

interpretaciones reduccionistas, como la de la vanguardia como fenómeno primordialmente plástico» (1998: 28).

Aunque Fernando Millán entra en explicaciones pertinentes y bastante completas sobre la trayectoria de la vanguardia, no presta atención en ningún momento al aporte del chileno Vicente Huidobro y sus intuiciones sobre la liberación del lenguaje, o sea la desarticulación del binomio significante/significado que se está produciendo en su libro *Altazor* (1931). Ahí se inicia una ruptura de las normas lingüísticas para dejar espacio a un idiolecto aparentemente incomprensible, porque ya obedece a otras reglas que llevan a sus últimas consecuencias la vanguardia más radical. Basta con citar el comienzo del canto VII:

Ai aia aia  
 ia ia ia aia ui  
 Tralalí  
 Lalí lalá  
 Aruaru  
                   urulario  
 Lalilá  
 Rimbibolam lam lam  
 Uiaya zollonario  
                           lalilá  
 Monlutrella moluztrella  
                                   lalolú  
 Montresol y mandotrina  
 (Huidobro, 1981: 137).

¿Qué sucede? La ruptura del código lingüístico es total; el flujo del lenguaje se conforma a partir de vestigios apenas reconocibles; por lo tanto, la lectura se hace difícilmente conceptualizable. Este canto presenta una organización verbal carente de valor semántico («urulario», «rimbibolam», «zollonario», «moluztrella», etc.) ¿Cómo interpretar este final de *Altazor*? Una de dos: a) con este lenguaje desmontado, Huidobro anuncia el final de la poesía; b) de este lenguaje, más cercano al grito primitivo, ha de salir un lenguaje renovado que alza sus nuevas modalidades entre los escombros de la destrucción. Vicente Huidobro inició con *Altazor* varios caminos de experimentación, algunos de los cuales fueron investigados por el postismo, en cuyo programa Fernando Millán reconoce una clara voluntad interartística. Pero, a nuestro parecer, infravaloró mucho

ciertas tentativas de Juan Eduardo Cirlot con la poesía permutatoria del *Ciclo de Bronwyn* (1967) y de *Inger* (1971), que, al cultivar un tipo de discontinuidad del lenguaje, prolonga claramente el antecedente chileno. ¿Cómo no ver que con «Visio smaragdina» abrió las puertas al letrismo, fundado en la exploración estética de los fonemas, y no de la unidad superior que constituyen las palabras del léxico con su significación convencional? El poema dice:

Maresmer  
maresmel vad  
valma resdar  
mares delmer

Deser verdal  
vernal damer  
adler es mar  
verden lervad

Maresmer ver  
desmeral dar  
dar ver verd  
verd smerald  
(Cirlot, 1981: 229).

En este caso, sí podemos hablar de una «reconstrucción», ya que el lector reconoce varios principios que rigen la economía lingüística como conformación y segmentación de un número reducido de fonemas, el poema saca provecho de cesuras inéditas y juega con la memoria de los signos que un lector de los siglos xx y xxi tiene en mente. Cesura y elipsis, apócope y aféresis afectan también al soporte visual del idioma. Así, descubrimos una especie de variación sobre palabras identificables: «mar», «esmeralda», «verde» y también restos reactivados de elementos verbales: «ver», «dar», y hasta sintácticos: «de ser». Alzándose en las ruinas de una lengua codificada, Juan Eduardo Cirlot ayuda a dar a luz las novedades de una época. El hecho de que el postismo no haya formado una escuela con conciencia grupal, sino una tentativa individual, importa menos que las realizaciones, que a lo mejor no han encontrado hasta hoy el grado de teorización necesaria. Por eso, discrepamos de Fernando Millán en algunos puntos de su visión de la vanguardia. De Carlos Edmundo de Ory, Chicharro y Juan Eduardo Cirlot, Fernando Millán dice: «Nosotros les considerábamos vanguardistas, aunque no se puede decir que ni el postismo,



ni Dau al Set, ni El Paso fueran grupos de vanguardia, porque no realizan actuación social o pública, ni avanzan en los terrenos teóricos, salvo individualmente» (1998: 31). Esta falta de conciencia grupal que Fernando Millán apunta en el postismo no es nada más que un residuo ideológico, ya que algunos vanguardistas como Juan Larrea, Carlos Edmundo de Ory o José Miguel Ullán, los cuales nunca se dejaron encasillar en sectarismo alguno, trajeron a «la escritura en libertad» sus obras más trascendentes. Resulta sorprendente que, en sus conversaciones, Fernando Millán no dedique al letrismo ningún espacio, cuando el texto de 1975 dejaba un volumen significativo al movimiento fundado en 1945 por Isidor Isou en París; incluso incluía en la antología un poema suyo (Millán, 2005: 220). Insistía precisamente en el afán interartístico del letrismo con un proyecto ambicioso en cuanto a una «filosofía de la vida», que acabó por alejarlo de «los intereses de una poesía experimental» (ibíd.: 20-22). Cuando acusa al letrismo de haber caído en la superficialidad, reproche que se podría aducir en contra de muchos vanguardismos, no puede ocultar que «sus aportaciones y sus anticipaciones están en la base de no pocos planteos posteriores» (ibíd.: 21).

En cambio, Fernando Millán insiste en el papel fundamental de Julio Campal para construir una vanguardia de nueva planta, que recoge para la poesía los aportes de la primera etapa histórica con las influencias de Juan Larrea, César Vallejo y Vicente Huidobro. A finales de los 60, Campal está en contacto con grupos franceses, especialmente con Pierre Garnier, fundador del espacialismo, que es otra cosa que la mera extensión del poema verbovisual. Subyace en la teoría espacialista la idea de que el espaciamiento de las letras en la página en blanco es productor de ritmo y de espejos gráficos. Así se intuye cómo la interrelación de los signos propicia lo que Mallarmé había llamado «espejismo interno de las palabras mismas». De ahí la tentación permanente, entre la nueva vanguardia, de dar a conocer su obra mediante exposiciones en galerías, salas de arte, incluso teatros, creando lazos cada vez más fuertes entre poesía, música y artes plásticas. Fue la vía a la que se incorporaron los grupos más destacados como Zaj, Problemática 63 y el grupo N.O. De aquellos consorcios, podemos decir que quisieron prolongar la llamada insólita de Rimbaud, que invitaba a recorrer «aquella región [...] muda, insignificante, desde la cual el lenguaje puede liberarse». Esta misma lección fue objeto de las experimentaciones del espacialismo, como pedía Pierre Garnier en sus manifiestos: «Le poème jusqu'alors fut

le lieu d'internement des mots. Libérez les mots. Respectez les mots. Ne les rendez pas esclaves des phrases. Laissez-les prendre leur espace. Ils ne sont là ni pour décrire, ni pour enseigner, ni pour dire; ils sont d'abord là pour être» (2012: 73).

En la tentativa demoledora promovida por ciertos presupuestos de *Textos y antitextos*, Fernando Millán arremete contra el texto tradicional, declarando en el prólogo que «es unívoco y univalente: su significación visual es nula, al ser utilizado conscientemente, su valor visual empieza a actuar como un significado autosuficiente» (1970: s. p.). Semejante juicio deja perplejo a cualquier lector un poco familiarizado con la literatura barroca áurea. Un Góngora o un Quevedo ofrecen, no solo en sus obras cultas, sino también en la veta satírica, textos fundamentalmente plurívocos. En cuanto al aspecto visual, si se le concede una primacía plástica, el texto se transforma entonces en un pretexto, volcándose en otro tipo de lenguaje, que ya no es lingüístico *stricto sensu*. Además, es hacer poco caso de lo que fue el hipérbaton generalizado como dinámica de la sintaxis gongorina; entraña un alto valor plástico, ya que desfigura el uso admitido de la estructura del idioma; el aspecto visual del texto no tiene por qué caer siempre en el efectismo de poca monta de muchos textos vanguardistas. Millán arremete también contra la discursividad que él encasilla dentro de la categoría de lo convencional; pero es oponerse al legado del romanticismo anglosajón: el poema largo, tal como lo reinventa Andrés Sánchez Robayna con *El libro tras la duna*, no es excluyente de la plasticidad anhelada por las vanguardias; poema largo y fragmentarismo no son forzosamente contradictorios.

En un trabajo bien documentado, Juan José Lanz propuso una reflexión valiosísima sobre los aportes de la llamada «poesía experimental» y no se le escaparon ciertos límites y contradicciones de las posturas defendidas por sus mejores representantes (1994: 193). En particular, el crítico reconoce que, si la poesía experimental enlazó con la voluntad renovadora de César Vallejo, Vicente Huidobro y Juan Larrea, no estuvo a la altura de los padres fundadores a la hora de crear un estilo, y los resultados rebajaron muchísimo la voluntad de estilo de que eran portadoras las obras de aquellos autores creacionistas. Por otra parte, Lanz apunta reiteradas veces que la «selva de manifiestos» de carácter polémico vino a suplantarse muy a menudo el arte nuevo anunciado. El aluvión de manifiestos no significa que haya por detrás una teoría coherente. La poesía experimental corre el riesgo de la marginación, y afirmar, como hace Fernando Millán, que «la minoría

automarginada» es «la única capaz de promover una verdadera y auténtica renovación» (Lanz, 1994: 195) es puro sectarismo del cual pretende huir en sus conversaciones (Millán, 1998: 110). Acaso la reflexión tardía venga a enderezar posicionamientos doctrinales que en los años 70 se enunciaban como verdades rotundas y definitivas.

## LA TEORÍA

Si la historia de la vanguardia sirve en primer lugar para explicitar el polifacetismo de una corriente estética transnacional, la teoría constituye las bases programáticas y sus finalidades, desde las cuales ha de operar un cambio radical: de ahí tal vez su carácter experimental. Tal es el título de la antología de 1975, justificado por observaciones sustanciales sobre los mecanismos que rigen las leyes de la creación artística, nutridas por los avances de las ciencias del lenguaje, de un lado; y, por otro lado, Fernando Millán lamenta las deficiencias de la crítica para valorar los resultados del poeta experimental que «[reescribe] el mundo y hace una continua *experiencia de los límites* similar a la que asigna Sollers a la escritura de los malditos de Sade o Mallarmé» (2005: 20). Esto significa que el espíritu de vanguardia cultiva una singularidad que se opone a todo lo académico y convencional. Y para asumir su novedad textual, tiene que volverse hacia la búsqueda de lo que Philippe Sollers llamó el «materialismo semántico», o sea desconectar el texto de la obligación de estar al servicio de una representación, un sujeto, un sentido, una verdad. El poeta vanguardista está interesado en la materialidad del lenguaje: de ahí las técnicas empleadas del *collage*, de los recortes de prensa, de las huellas, del doblado, que son maneras de escenificar palabras y signos liberados de su sujeción a los patrones académicos. La antología *La escritura en libertad* ofrece muchos ejemplos de prácticas significantes que ostentan una singularidad cuyas finalidades resultan muy variadas: encomio, denuncia, parodia, irrisión son modalidades del habla que cambian nuestra mirada sobre el mundo y, por lo tanto, se encaminan hacia otra forma de conocimiento.

Quisiéramos aducir un ejemplo para ilustrar las intuiciones que acarrearán ciertas piezas antologizadas por Millán con la intención de cuestionar la materialidad del signo gráfico y los efectos producidos por el abandono de la continuidad que supone el discurso. Si consideramos el texto siguiente de Gomringer (en Millán, 2005: 110), el

lector podría tomarlo por una imagen o una representación gráfica, sustitución sintagmática de la idea de ausencia o de vacío:

silencio silencio silencio  
 silencio silencio silencio  
 silencio silencio silencio  
 silencio silencio silencio  
 silencio silencio silencio

(fig. 1)

Pero también, en la estela de lo que inauguró Mallarmé con el *Coup de dés*, podemos considerar que el sangrado tipográfico en medio de la masa tipográfica es mucho más que un simple hueco. El texto, a nuestro modo de ver, sintetiza la ambivalencia de un «hueco» que deja transparentar el soporte blanco enmarcado por la presencia de los signos que designan la realidad de una ausencia de sonidos. De modo que el sangrado es a la vez un vacío y un lleno, signo precursor de algo en devenir, espectáculo en hueco de todos los posibles que han de romper el silencio. La experimentación, en este caso, pone de realce el valor de los sangrados en un poema; viene a complementar lo que dice la página escrita, de modo mucho más esencial de lo que permite la tipografía. La finalidad sería entonces la creación de una sintaxis visual, capaz de duplicar esta distancia que mentalmente separan los sintagmas o las palabras entre sí. Más allá de la poesía, lo que está puesto en tela de juicio es el uso de la lengua. Semejante intuición, que justifica el significado experimental de parte de las composiciones antologizadas por Fernando Millán, que sorprenden al lector por su efecto visual saliente —ya que aúnan en una única y misma experiencia captación icónica y acto de lenguaje—, tendrá una presencia altamente productiva en la poesía que abandona la *versura* clásica en beneficio de una poesía de la página. Sin explicitar totalmente los presupuestos teóricos de la vanguardia, Fernando Millán tiende a «sectorizar» una práctica, ignorando cuantos efectos textuales encuentran un trasvase en la lírica de hoy, que no entiende renunciar a cierta coherencia semántica. Los sangrados de la poesía moderna diseñan una sintaxis visual, imponen factores rítmicos a partir de los bloques de letras que inducen un significado, del mismo modo que un encabalgamiento en la poesía métrica generaba una tensión entre la línea material y el significado. Existe una total

analogía entre el dinamismo de la forma encabalgante y el uso de los sangrados de la poesía moderna.

La relación cada vez más patente entre arte plástico y poesía gana terreno en la década de los 70, acaso bajo la influencia de la semiótica, hasta tal punto que asistimos a una proliferación conceptual que desborda el territorio en el cual solemos acotar la poesía: se habló entonces de poema-acción, de poema sonoro, de poema plástico, etc. Fue el momento en que Fernando Millán designó su propia producción bajo el membrete de «mitograma», que el poeta define como «signos o indicios de signos, que tienen un cierto componente social y que permiten, por lo tanto, unos significados semióticos, que van más allá del lenguaje propiamente dicho» (1998: 79). Teoría y práctica se están compenetrando bajo la influencia de la nueva crítica de cuño semiótico. Millán, en la estela de un Roland Barthes, fue uno de los agentes activos para «desencasillar» la poesía y orientarla hacia una concepción deconstructivista que buscaba su legitimidad en los avances de una pulsión semiótica, y la necesidad de asimilar las técnicas de la comunicación de masas. Para Fernando Millán, el aporte de los poetas fue decisivo porque potenciaban una reflexión sobre las categorías estéticas. Una contra-escritura estaba en marcha: «Toda la teoría de la deconstrucción es, desde mi punto de vista, inimaginable sin la labor de los poetas en el terreno de las contra-escrituras, los desmontajes y la utilización de los medios de comunicación de masas como materia básica de sus nuevas producciones. Los poetas hemos hecho una labor de zapa, de poner al descubierto determinados mecanismos y poner en evidencia determinadas cuestiones» (1998: 80).

Semejante actitud rupturista a veces impide ver la realidad del contexto, y el carácter agresivo de un arte que quisiera evitar la recuperación de parte de los circuitos oficiales no resiste mucho tiempo a la dinámica de los poderes fácticos, cualquiera que sea la forma de autodesignación de los grupos vanguardistas. Fernando Millán es consciente de una situación en la que las provocaciones de la poesía, como las del arte de vanguardia, se embotan pronto sin molestar verdaderamente el orden cultural establecido, ya que acaban por integrar el patrimonio de los galeristas y marchantes que legitiman al fin y al cabo actividades, instalaciones, objetos en el mundo de los museos, exposiciones o fundaciones. Por no haber captado en su tiempo esta realidad, el destino de las vanguardias sufrió percances y malentendidos: «Es posible que sea culpa nuestra, por haber sido

cabezotas y habernos negado a aceptar determinadas realidades» (1998: 28). El punto flaco de la teoría vanguardista es no ver que su intervencionismo político es de corto alcance, porque el sistema mercantil lo absorbe quitándole sus pretensiones revolucionarias. La operación es tanto más fácil cuanto que la postura experimental definida por las vanguardias genera un permanente cuestionamiento sobre la pertinencia de las obras, el cual puede conducir a callejones sin salida.

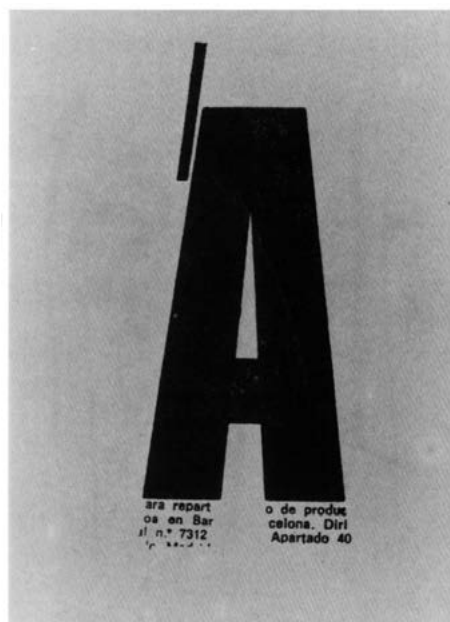
## LAS PRÁCTICAS DE LAS VANGUARDIAS

La antología *La escritura en libertad* ofrece un excelente elenco procedente de áreas culturales muy variadas, pero desgraciadamente no avanza su autor en el prólogo ninguna teorización de las prácticas antologizadas, fuera de la tentativa de esbozar una tipología fundada en las diversas corrientes que marcaron su historia: letrismo, poesía concreta, espacialismo, poesía viva y poesía semiótica. Resulta extraño que Fernando Millán ponga en este listado el *happening*, un principio de creación basado en la espontaneidad y el carácter circunstancial de una práctica. Entendida como una producción en marcha delante de un público, con o sin su participación, el *happening* fue común a diferentes prácticas vanguardistas de los años 70. Ciertamente es que el *happening* contribuyó a potenciar las nociones de medio ambiente, de instalación y de acción contra la idea académica de obra maestra. Convendría destacar unos rasgos distintivos que tan solo se encuentran en observaciones dispersas a lo largo de las conversaciones de Millán con Chema de Francisco.

De manera general, se afirma en las artes plásticas la primacía de la materia: objetos recuperados, trastos viejos e inservibles, todo lo que la sociedad de consumo condena al arrastre. Muchos artistas utilizan en sus lienzos el cartón, la goma, el alquitrán, el papel aluminio, etc. Desde los años 50, ciertos artistas, defensores del arte informal, como Tàpies o Saura, integran en sus obras un material bruto: arena, trapos sucios, papeles arrugados, cera, serrín, tierra, etc., todo lo que se opone a una visión idealizada de las bellas artes como campo de la pureza artística. Tàpies y Saura idearon una «comunicación bruta» que utiliza los elementos básicos desvinculados de todas las representaciones de la realidad que predeterminan el arte.

La antología *La escritura en libertad* es un buen ejemplo del entrecruzamiento de distintos sistemas de signos: ahí encontramos en total mescolanza, sin clasificación alguna, caligramas, *collages*, fotomontajes, textos tachados, dibujos, sopas de letras, etc., o sea un amplio elenco de variaciones gráficas a partir de las letras del alfabeto, prevaleciendo la dimensión plástica sobre el significado verbolingüístico de la usual codificación. Fernando Millán fue quizá más explícito en «Una progresión negativa: nueve razones entre otras», la primera parte de sus *Textos y antitextos*, al destacar métodos y técnicas; allí, aclara el interés de esta forma de hibridación puesta de realce por su paso por la poesía concreta y advierte que «frente a la invasión de lo discursivo, de la atracción aplastante de la publicidad, de la verborrea, la poesía solo puede responder de una forma: tachando, negando, borrando» (1970: 27).

Algunos ejemplos rápidamente analizados nos permitirán distinguir varios modos escriturarios utilizados por la poesía concreto-visual española. Una primera serie acude a los rastros, indicios, vestigios o trazos, como si la escritura llevara restos de un uso anterior. Así lo observamos en el ejemplo de Joan Brossa, un poema titulado en catalán «Lletra amb suplement» (fig. 2).



Joan Brossa: «Lletra amb suplments» (1975).  
Apud. SARMIENTO, 1990: 123.

(fig. 2)

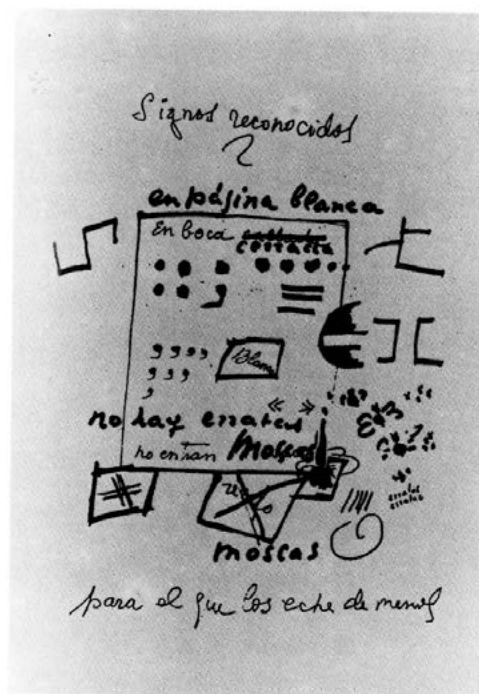
La letra A con cuerpo de tamaño grande recuerda el modo de señalar el cambio de sección alfabética en un directorio o una guía telefónica. El lector puede sentirse perplejo frente al lugar inhabitual de la tilde, que no corresponde a ninguna exigencia en catalán ni en castellano, es un empleo totalmente abandonado desde el siglo XIX. Por otra parte, el texto al pie del tipo mayor, que se parece a un anuncio tomado de la prensa, está en castellano, aunque palabras truncadas como «ara» se prestan a confusión. El apartado de correos está ubicado en Madrid, palabra apenas visible, como si el poeta hubiera querido propiciar un despiste. La lógica comunicativa está rota; el mensaje tan solo manifiesta una llamada de atención inmediatamente frustrada.

Este tipo de poema visual es muy distinto del que nos ofrece Francisco Pino en «¡Viva! Texto penúltimo» (fig. 3), el cual deja al lector la posibilidad de reconstruir fragmentos de frases en cursiva que podemos reunir por tener la misma caligrafía:

Signos reconocidos para el que los eche de menos  
En página blanca no hay erratas, en boca cerrada no  
entran moscas

En el momento de interpretar un texto que mezcla signos verbales, dibujos y los signos convencionales de los impresores para corregir pruebas, quedan en el cuadrado comas, comillas, puntos y rayas, o sea todo el aparato de puntuación que sirve para la univocidad de un texto ordinario. Así da a entender Francisco Pino que la pureza de los signos gráficos y plásticos no admite un texto garrapateado. Sin embargo, la intención sigue entrañando una paradoja: la indeterminación de un género que no corresponde a lo que académicamente se entendía por poesía y que violenta la capacidad descodificadora del lector.



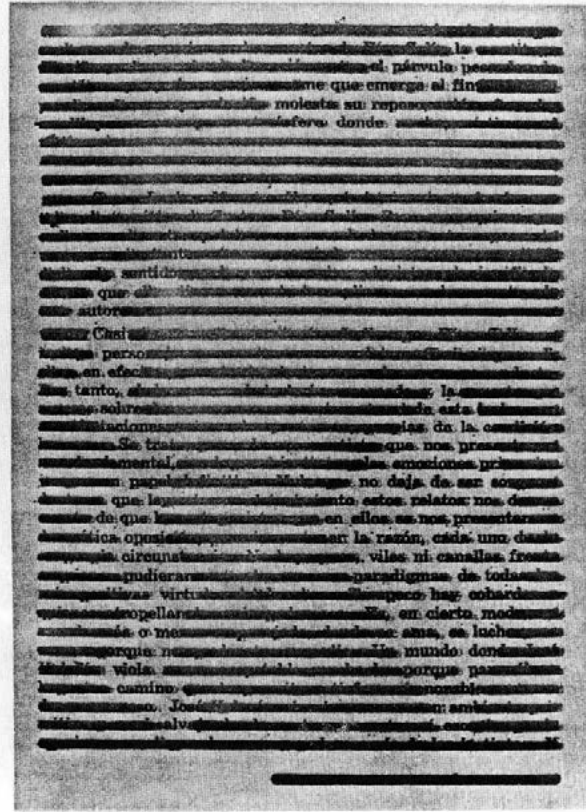


Francisco Pino: «¡Viva! Texto penúltimo» (1969, 1990: 125).

(fig. 3)

La negación del discurso tradicional puede expresarse mediante su «tachadura», como ocurre en el texto de Fernando Millán «Progresión negativa» (fig. 4). Un texto tachado no carece de capacidad expresiva, que incluso puede evaluarse estéticamente. El texto de Millán deja aparecer manchas o islotes de palabras salvadas de lo tachado, producto de la voluntad del poeta de que surja una nueva significación independiente del texto primitivo. La desmembración de la coherencia inicial devuelve al texto visible una capacidad de sugerencia comunicativa cuyo mecanismo se emparenta con el sistema de las connotaciones, tan propias del uso poético del lenguaje. Parece que Millán ha conservado palabras claves en que se transparentan las intenciones de cualquier texto literario en busca de un público: «emociones», «relatos», «razón», «paradigmas», «alma», «mundo», «(a)tropellan», «viola», «camino». Estas palabras esbozan un entramado referencial suficientemente coherente para que el lector organice su propio itinerario de lectura y se enfrente con el

sentido de los objetos poéticos que se le presentan. En este sentido es como hemos de comprender el título mismo de la antología *La escritura en libertad*.

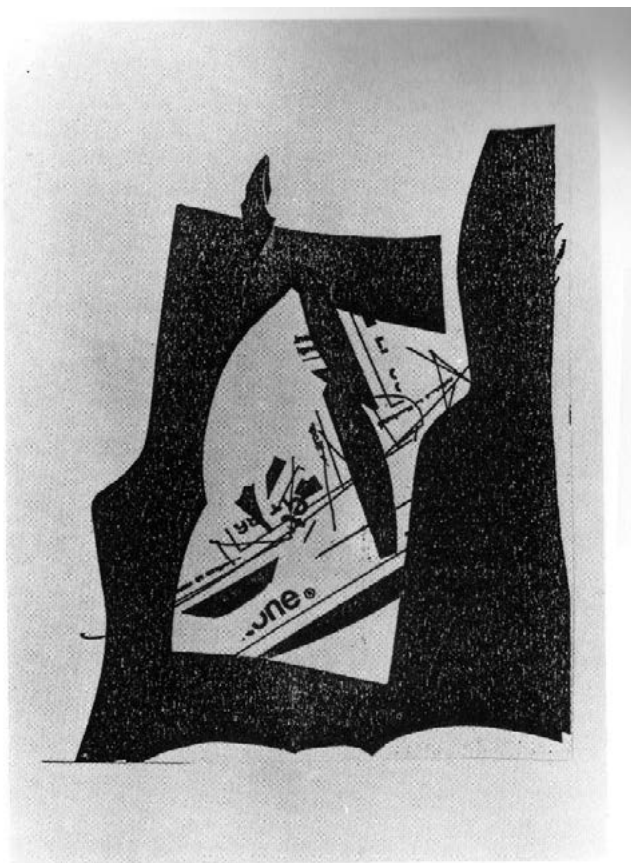


Fernando Millán: «Progresión negativa 1» (1970: 27).

(fig. 4)

Acaso la modalidad escrituraria más cercana al funcionamiento del ideograma venga a través de las manifestaciones concretas visuales con fuerte actualización plástica. El ejemplo titulado «Ruptura» (fig. 5), de José Antonio Cáceres, cofundador del grupo N.O., establece un enlace estricto entre el lema y lo representado. El lector/espectador se encuentra con un fragmento blanco como un papel ondulado con letras y formas geométricas que recuerdan el grafismo de los dibujos cubistas. Este fragmento —papel o lienzo— da

la sensación de escaparse de un marco roto, por una mancha negra alargada que parece consecuencia de un corte o de un choque. Esta producción de José Antonio Cáceres ejemplifica perfectamente la adecuación de lo representado y su plasmación icónica: «Ruptura», lema redundante de una postura que pretende reducir al máximo la arbitrariedad del signo.



José Antonio Cáceres: «Ruptura» (1975).  
*Apud.* MILLÁN, F. y GARCÍA SÁNCHEZ, J., 1975: 171.

(fig. 5)

El minimalismo que supone el visualismo literario reducido casi a su forma icónica se puede conservar igualmente en los sistemas alfabéticos, según el principio de la escritura anagramática o paragramática, como se ve en el texto de Felipe Boso titulado «La

palabra tierra» (fig. 6), donde puede leerse de izquierda a derecha y viceversa «labra la palabra»:

a labra

la    la    la    la    la    la

bra pa bra pa bra

(fig. 6)

Desde luego, lo único enigmático sigue siendo la referencia del lema a «la tierra», que no está actualizada de ninguna manera en el texto, a no ser que se asimile el cultivo de la palabra a la práctica de la «geometría» en el sentido etimológico, confundiendo en un gesto mágico «cultivo» y «cultura».

En todos los casos examinados, se ve que la plasticidad de los poemas visuales es de índole distinta de la iconicidad pictórica y que la penetración interartística tiene sus límites o por lo menos obliga al crítico a replantearse la cuestión de los géneros literarios y su codificación, que había llevado a Fernando Millán a pensar que solo la poesía visual podía asumir el proyecto sistematizado de una «escritura sincrética» (*vid.* Millán, 1980).

Ahora bien, hablar de «escritura sincrética» para designar el poema objeto nos parece inadecuado desde el punto de vista conceptual, por la sencilla razón de que no existe verdadero sincretismo en el sistema alfabético; este perdura mientras se utilicen vocablos identificables en un idioma natural articulado. Lo que se superpone muchas veces a las letras dispuestas en un orden no convencional en la página blanca puede tender hacia una organización ideogramática o sencillamente caligramática, produciendo una especie de hibridación de varios sistemas semióticos: el verbovisualismo yuxtapone, pero no sintetiza varios lenguajes. Obcecado por la búsqueda de la potencia evocadora, no ve Fernando Millán el peligro de la desmembración de la escritura que está en juego mediante la mezcla de sistemas semióticos dispares y, por consiguiente, la dilución de lo literario. Tal práctica actúa en contra de la construcción de un significado desde una estructura unitaria. Al buscar un entrecruzamiento indefinido de lenguajes y lecturas, la postura vanguardista

expresaría el afán exacerbado de cierta producción contemporánea de no encontrar asignación.

Quisiéramos terminar con un ejemplo tomado de José Miguel Ullán (fig. 7):

ca ja ca ja ca ja ca ja ca ja ca ja ca ja ca  
ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja  
ca ja ca ja ca ja ca ja ca ja ca ja ca ja ca ja ca  
ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja  
ca ja ca ja ca ja ca ja ca ja ca ja ca ja ca ja ca  
ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja  
ja ja ca ja ca ja ca ja ca ja ca ja ca ja ca ja ja

(fig. 7)

Este poema objeto consta exclusivamente de dos palabras, «caja» y «jaca», dispuestas en forma cuadrangular, con una etiqueta en la que se lee «EXPRESS», asimilando el dibujo esquemático con un paquete o bulto. La etiqueta funciona como operador de sentido, ofreciendo una referencia extraña que remite a las compañías de transportes del oeste americano como «Poney express». Tal significado está consolidado por el significado de las palabras bases «jaca» y «caja» como bulto o baúl transportado por la compañía. Evidentemente, en medio del dibujo se puede reconocer la interjección «¡ja, ja, ja!» como expresión de autoirrisión ante el destino incierto de las mercancías que transitaban por tierras hostiles. Ciertamente es que la descodificación descansa en una buena dosis de subjetividad y de competencia cultural del lector.

Si, como afirma Fernando Millán, «el auténtico experimentador está siempre ante una obra inacabada, ante una necesidad de ir siempre más allá, si quiere mantenerse en el terreno experimental» (1973: 47), entonces la experimentación se convierte en experimentalismo, o sea se hunde en el atolladero conceptual sin lograr jamás, superando las contradicciones, fundamentar una teoría estética clara, con todas las complejidades que queramos.

Acaso el aporte mayor de la vanguardia de los años 70, tal como la defendió y promovió Fernando Millán, fue sentar las bases de una «poética materialista» al poner de relieve el valor material y formal del lenguaje, abogando por una forma-sentido entre los logros de las prácticas significantes.

No hay que perder de vista que los grandes creadores, los monstruos del lenguaje supieron asimilar los aportes de las vanguardias, en la medida en que sus obras obedecen a poéticas desligadas de lo convencional, porque sus autores estaban en busca de una experiencia radical de la individualidad y de la libertad. Con ellos, «la escritura en libertad» también se entrega a un espectáculo tipográfico, pero sin el efectismo apabullante de ciertos productos de vanguardia, aun cuando algunos textos acuden a la técnica del pictograma, al dispositivo plástico del listado que dinamiza las potencias de la semántica, a los ritmos visuales del verso escalonado, a las contorsiones de la sintaxis, a los neologismos inesperados, a las glosolalias y retruécanos donde se cruzan lo sonoro y lo visual, a los usos inhabituales de la tipografía y la puntuación, diseñando así una anamorfosis verbal. Esa era la herencia que legaron poetas como Larrea, Huidobro o Vallejo, que provocaban en el lector una extraña sensación de excentricidad estilística que perdura hoy en esta cita de Juan Gelman, tomada de «Ruisseños de nuevo» (2002: 387):

que la sangre es posible en medio de la nada/  
que girondo liublimirá perrinunca lamora/ y  
girarán los barquitos de tuñón  
contra el metal de espanto que obusó a apollinaire

Ahora bien, cualesquiera que sean las distorsiones generadas por la anamorfosis, con Juan Gelman —y los creadores de lenguaje— se salva la coherencia. Todo pasa como si su quehacer poético consistiera en hacerse con el cuerpo de la lengua para quitarle el pellejo y enseñar al lector su desnudo desollado. Escribe Gelman en «Operaciones» (ibíd.: 531):

a todo esto/ la poesía/  
recta como la espada del camino/  
bajo el cielo de zinc/  
desatollóse/ desencebollóse/ laureóse/ echóse a andar...

Así, la labor poética de Juan Gelman se alimenta con la dimensión gráfica de lo escrito, como se ve en el último verso con el semantismo de cajas chinas de los verbos, su ritmo que ensordece el final del paradigma usual, su intertextualidad vallejana. Entonces, el lenguaje de la poesía se convierte verdaderamente en «la espada del camino», cuyo filo corta el estereotipo de los convencionalismos.

Por eso, pensamos que en muchos casos las producciones concreto-visualistas llevan a una disolución de lo literario, frente a la tradición y lo institucional. La hibridación es un método para desbordar los códigos, pero no significa por eso que sea una producción enemistada con lo literario, sino que está modificando nuestros hábitos de lectura y de percepción. La vanguardia sigue siendo lo que es fundamentalmente: experimentación. Entre sus méritos, cabe una filosofía que nos enseña que entre la ruptura y la renovación no hay oposición, sino una convergencia a partir de la cual el abandono de los géneros establecidos asume una desintegración de las normas para promover el advenimiento de nuevas formas de escritura.



## BIBLIOGRAFÍA

- AULLÓN DE HARO, Pedro (2010). «Teoría general de la Vanguardia», en *La concepción de la modernidad en la poesía española*, Madrid, Verbum.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1981). *Obra poética*, Madrid, Cátedra.
- DELEUZE, Gilles (2003). *Deux régimes de fou. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Minuit.
- DOMÍNGUEZ REY, Antonio (2009). «Metacrítica de la ficción poética», en *Principios modernos y creatividad expresiva en la poesía española contemporánea. Poemas y ensayos*, eds. Elsa Dehennin y Christian de Paepe, Amsterdam - New York, Rodopi, pp. 265-283.
- GARNIER, Ilse et Pierre (2012). «Manifestes pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique», en *Poesie spatiale, une anthologie*, Paris, Editions Al Dante.
- GELMAN, Juan (2002). *de palabra*, Madrid, Visor.
- HUIDOBRO, Vicente (1981). *Altazor*, Madrid, Cátedra.
- LANZ, Juan José (1994). «Presupuestos para una teorización de la poesía experimental en España», en *La llama en el laberinto. Poesía y poética en la generación del 68*, Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- MILLÁN, Fernando (1970). *Textos y antitextos*, Madrid, Colección El Anillo de Cocodrilo.
- (1973). «La poesía experimental y su método», *El Urogallo*, 19, enero-febrero, pp. 45-47.
- (1980). *Prosa*, Madrid, Garsi.
- (1998). *Vanguardias y vanguardismos ante el siglo XXI*, Madrid, Ediciones Árdora.
- y GARCÍA SÁNCHEZ, Jesús (2005). *La escritura en libertad. Antología de la poesía experimental*, Madrid, Visor. [1.ª ed., Madrid, Alianza Tres, 1975].
- MURIEL, Felipe (2004). *Hermetismo y visualidad. La poesía gráfica de Eduardo Scala*, Madrid, Visor.
- TORRE, Guillermo de (2001). *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Visor. [1.ª ed., 1925; reed. y ampl., Madrid, Guadarrama, 1965].