

Retórica tradicional y experimentación poética

José Pérez y Tomás
Doctor en Bellas Artes.
Universidad Miguel Hernández de Elche



Fig. 1.- Portada del volumen número 6 de la Revista *Texto Poético*. Valencia, 1981.

1.- Introducción

Con la realización de este trabajo hemos pretendido poner de manifiesto dos cuestiones fundamentales, la primera de ellas significar que la experimentación poética, el lenguaje poético, ha sido sometida a toda clase de pruebas a través de los tiempos, configurándose como una vocación esencial de los poetas cruzar las fronteras que imponía la tradición, y en segundo lugar hemos ensayado la proximidad con la Revista *Texto Poético*¹ para que nos ilustre acerca de la capacidad de fusión, toda vez que de ruptura, de las propuestas retóricas tradicionales con la voluntad claramente manifiesta de celebrar una nueva poesía decididamente experimental: una poesía del hacer. Poesía donde la realidad plástica juega un papel fundamental en el ámbito de la propuesta final.

¹ Ferrando, Bartolomé y otros. *Texto Poético* 1 al 9. Valencia, 1977 - 1989



Fig. 2.- Poema sonoro. Texto Poético n° 7.

2.- Los caminos de la experimentación. El lenguaje como idea y como instrumento.

Comenzaremos diciendo, a modo de ejemplo preliminar, que en todo momento, ya desde los orígenes de la lírica, los poetas han utilizado la trasgresión como método creativo, puesto que el lenguaje poético ha sido desde siempre considerado como una enfermedad del propio lenguaje, como nos advierte el lingüista Cohen. Un lenguaje que vive siempre fuera de la normalidad y que por tal razón es capaz de captar la atención del receptor. Claros ejemplos podemos contemplar en los poetas del renacimiento español cuando dicen *la rosa roja*, para pasar ya en el barroco a decir *la roja rosa*, anteponiendo el adjetivo al sustantivo, e incluso asistimos en Góngora a la construcción *la roja rosa encarnada*, con anteposición y posposición adjetiva, para llegar a formas exacerbadas, en el propio Góngora, como *el rubicundo Apolo*.

Con lo referido, y tras un salto en el tiempo, asistimos a la desestabilización de la retórica tradicional a partir de la inclusión de elementos extraños no permitidos por la tradición. Incluso podremos decir que las cosas elevadas, la vida, el amor, la muerte, etc., ya no son de exclusiva atención para la poesía, pasando a la posibilidad real de que lo común pase a convertirse en materia poética.

Continuando con nuestra reflexión diremos que podemos estar ante la superación de la concepción lírica de la poesía, actuando ésta como soporte en autores como Eliot, Ezra Pound, la tradición surrealista desde Lautrèmont y Jarry en adelante, etc. Y esta superación atiende no sólo al uso de recursos y materiales considerados no poéticos sino con la utilización de una nueva retórica, ahora basada en el lenguaje.

Y desde esta misma consideración pasamos a la negación, incluso, de las reglas gramaticales y de los valores de la ortografía en la vertiente más lógica. Se le concede suma importancia al valor de los aspectos fonéticos y sonoros del lenguaje poético, por encima de cualquier consideración denotativa o referencial. El significado pasará a un segundo plano, incluso será en buena medida abolido, puesto que la forma, la arquitectura del lenguaje, el territorio de la página en donde habita la propuesta alcanza la categoría de material poético. El uso abusivo del lenguaje lírico ha desembocado en una clara desafección que infiere la caducidad de las expresiones tradicionales. El lenguaje deja de sig-

nificar porque ya no representa el espíritu del poeta: ya no dice porque las cláusulas están marchitas y el tiempo lírico agostado.

Así pues, precisamente debido al cansancio, se establece un nuevo criterio lingüístico de la mano de la investigación. El poeta experimenta un nuevo lenguaje, con nuevos términos que le permitan manifestar, de forma claramente distintiva, su pensamiento. Incluso el humor, el sarcasmo y las situaciones grotescas pueden significar materia poética, en este caso haciendo buena la tradición heredada desde el barroco; cabe recordar a Quevedo y su batalla contra Góngora, y la de este último contra Lope de Vega. Nos encontramos también con ciertas estructuras desencajadas, ruptura de la forma y una severa subjetividad. Asistimos a la voluntad de decir lo que no se dice: el juego del equívoco. Asistimos, en ciertos poetas, al tratamiento de la oposición del *logos* y del *mythos*, la lógica contra la mentira, lo que se puede ver con claridad y lo que sirve de coartada a la verdadera palabra poética. Karl Vossler comenta que todo hombre es la encarnación del oxímoron, de la complejidad y de la contradicción². También a este respecto Benedetto Croce asegura: “(...) *toda verdadera intuición o representación es, al propio tiempo expresión. Lo que no se objetiva en una expresión no es intuición o representación sino sensación y naturalidad*”³ También en el *Gorgias* Platón condena a los oradores por engañar a los que reciben el discurso. Acusa a los oradores por utilizar palabras que vienen a ser como el humo que se desvanece en cuanto se mira a su través la realidad existente. Dice Platón: “*La retórica es pura empírica y sólo permite implantar suposiciones en los demás mediante logos*”⁴.

Así pues si los soportes o significantes ya no atienden de forma preferencial la semántica de la significación, deberemos acudir a una nueva semántica, obteniendo así nuevos significados.

Toda vez que hemos hablado de las características que se infieren en el lenguaje poético con la pretensión de aliviar la pesada carga de la tradición, cabe destacar, nuevamente, la trasgresión de muchas fronteras o límites antiguos del lenguaje poético tradicional a través de la morfología reconocible, aunque no se ignoran, claro está, los códigos y las normas que reconocen la procedencia. Así, entre otros aspectos que ponen de manifiesto la voluntad del poeta, cabe destacar la utilización de símiles, también de paradojas que dan lugar a textos en movimiento en un espacio desmaterializado, que supone una clara alegoría de la poesía en acción. La retórica viene a satisfacer las necesidades del imaginario creativo y nos facilita la observación en el uso de anáforas, elipsis, hipérbolos e ironías, coloquios, aliteraciones, antítesis, oxímoron, paradojas, paralelismos, sinécdoques (aún visuales), preguntas retóricas, y un largo etcétera que se corresponde con la necesidad de obtener un mínimo de eficacia comunicativa.

Atenderemos ahora las palabras, siguiendo una cierta lógica en el devenir de nuestra reflexión, de la profesora Lucrecia Méndez cuando dice: “*las palabras son parte de la poesía, pero no son la poesía*”⁵ Como también podemos referir, en un sentido mucho más amplio, la imbricación que se llega a producir en la estrategia de análisis literario entre la retórica y la propia teoría de la literatura. En esencia no existe una profunda brecha entre las dos fuentes metodológicas de estudio o análisis, sino más bien un correlato que precisa de los dos componentes para abrirse paso en la realidad del estudio por menorizado de los elementos que intervienen en la creatividad. Así, nos comenta Francisco Chico: “*En el contexto de la Teoría de la Literatura, la retórica no es sólo antecedente histórico de aquella, sobre todo en lo relativo a la sistematización de los recursos elocutivos garantes de la expresividad poética inherente a la obra de arte*

² Vossler, Kart, *Introducción a la estilística romance*, trad. de Amado Alonso Y Raimundo Lida. Universidad de Buenos Aires, 1932, p.141.

³ Croce, Benedetto, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Gredos, Madrid, 1926. p.53

⁴ Platón, *Gorgias*, traducción de W.C. Helmbold, New Cork, 1952, vv.449-455.

⁵ Méndez de Penedo, Lucrecia, *Estrategias de la subversión: Poesía feminista guatemalteca contemporánea*. En disponibilidad web <http://literaturaguatemalteca.org/depenedo.1.htm.15/04/2007>

*verbal; también es plataforma teórico-metodológica desde la cual abordar el análisis literario, tanto desde el punto de vista de la construcción del texto literario como desde la perspectiva de la comunicación.”*⁶

Una vez hemos podido precisar una serie de características que adornan el discurso poético que pretende la ruptura con la tradición clásica, utilizando los resortes lingüísticos, o bien retóricos, pondremos de manifiesto cuales son, a nuestro entender las premisas, o modelos, que la vanguardia sigue de cara a obtener un sello que la identifique, aunque este modelo no sea seguido de forma absoluta, como siempre ocurre por otra parte, por todos aquellos poetas considerados como vanguardistas. Así, el arte por el arte, es un punto neurálgico en el devenir poético de buena parte de la modernidad, y ciertamente consubstancial a las maneras del decir poético de vanguardia. Existe, también, un cierto gusto por la originalidad. La originalidad, la búsqueda del impacto, se centra más en los aspectos formales que en los contenidos de los significantes poéticos: letra, sílaba, sintagma, frase, como arquitectura sólida que frecuenta el mensaje poético desde el punto de vista de la imagen. Como es conocido, en el ámbito de la vanguardia ocupa un lugar de privilegio el trabajo de experimentación. Experimentación que alcanzará, ya desde Fluxus, un valor en sí misma. En lo arbitrario, en la heterodoxia, en las posiciones, cada vez más, eclécticas, la vanguardia experimental en el campo de la poética, encuentra fácil acomodo para peregrinar por las vías literarias. Incluso podemos ahondar en las referencias señaladas si vinculamos nuestras palabras a la posición que Bretón en su Manifiesto del Surrealismo (1924) detenta, si hablamos, claro está, del automatismo psíquico, que seguirían por otra parte autores-artistas como Dalí o como Federico García Lorca, cuando dice que el verso, el poema, se produce como un dictado del pensamiento, fuera de la razón y de las preocupaciones estéticas o morales. Un discurso poético basado en el fluir constante del verbo, de las imágenes que provoca la palabra en libertad plena. Si las palabras ya no sirven para comunicar, como diría Ionesco en su teatro del absurdo, pueden servir a los surrealistas para pintar con imágenes sacadas de la nada, un mundo que se quiere renovado, en lo artístico y en lo ideológico.

Si efectuamos ahora un salto en el tiempo, por los aledaños del 1952, y nos situamos ante todo lo que significa para la experimentación el concretismo de Noigandres, es decir la acción poética desarrollada en buena parte por Augusto y Haroldo de Campos y por Decio Pignatari, entenderemos como en poesía experimental se observa una tendencia hacia la transformación del signo como cuerpo. Así, son utilizadas las tipografías diversas como un valor arquitectónico de la palabra. El signo se eleva, desde su valor signifiante, por encima de la significación. La grafía alcanza un valor de imagen más que no de valor semántico. También el espacio en blanco, clara influencia de Mallarmé a través de su *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, implica el valor determinante del silencio en la construcción de la obra poética, del poema. El territorio de la página es considerado como un valor esencial que habla tanto de las presencias como de las ausencias del propio lenguaje. Es, claro está, una apuesta decidida por la experimentación. Uso de las formas ideogramáticas, herencia todavía de la escritura jeroglífica, cuneiforme, oriental, etc., que incrementan el valor de la esencialidad en la factura del decir poético. Incluso podemos comprobar una clara tendencia hacia los recursos fonéticos en la experimentación poética. Ya desde Dadá el lenguaje aporta esa novedad de valor autónomo de las grafías que permite su lectura aislada. Lo fonético como elemento nutritivo de la nueva experimentación, incorporando, también, el valor de la ruptura del lenguaje, toda vez que se incorporan espacio y tiempo en los usos del lenguaje en función poética.

También, así pues, la obra se construirá con la presencia del receptor, como diría el fluxus Filliou cuando aseguraba que su obra se cerraba cuando la contemplación por parte del receptor se había

6 Chico Rico, Francisco, *Teoría retórica como teoría del texto y narración digital como narración hipertextual*. En disponibilidad web: <http://cibersociedad.net/congresos2006.15/04/2007>

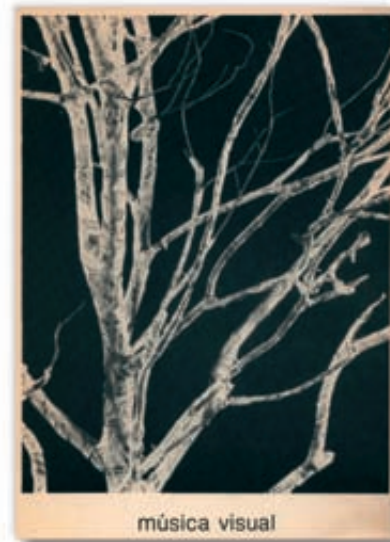


Fig. 3.- Música visual. Texto Poético n° 8

llevado a efecto. Y forman parte del nuevo código comunicativo las manos, los ojos, los oídos, porque intervienen en la conformación de la obra poética, ahora ya, posiblemente, una sola imagen. Nos dice a este respecto el ensayista Cesar Espinosa Vargas: “*Postextual o pretextual, polidimensional o de la intercodificación, nueva poesía, experimental, concreta o visual: bajo tales términos, la búsqueda de superación de las fronteras entre las artes y los géneros desempeñó un papel básico en el proyecto creativo de nuestro tiempo, concurrente en todas las vanguardias del arte del siglo XX.*”⁷

Si cambiamos ahora el punto de atención en nuestro análisis podemos convenir que en la experimentación, como consecuencia de la herencia de los antecedentes vanguardistas, se llega a la desmitificación del acto creativo como tal. Ya Fluxus propone en un primer instante que *todo es arte*, para concluir a continuación que *nada es arte*. Incluso los autores conceptuales como Kosuth trabajan en la desmitificación del arte a través del tratamiento de los objetos que habitualmente se consideran como artísticos. En esta dirección Kosuth pretendía eliminar el prestigio reverencial que se tiene del objeto artístico para determinar que la obra fuese percibida e interpretada desde posiciones conceptuales distintas a las que de manera tradicional usamos cuando contemplamos arte. En la poesía tradicional, por el contrario, las propuestas acaban por diluirse en el campo literario. El mundo es el del autor, su realidad, la del receptor, se encuentra anclada en la realidad arbitraria.

Ahora bien, la experimentación poética ahonda en los principios materiales de la poesía desde la crítica del discurso clásico en las fronteras del lenguaje. Existen nuevos procedimientos tales como los montajes, las fragmentaciones, nuevos espacios gráficos, las transposiciones temporales, generación de nuevas estructuras, etc., que facilitan la comprensión del universo distinto creado a partir de un nuevo comportamiento del lenguaje. Nos dirá en esta dirección Víctor Mendiola: “*(...) Poetizar no significa idealizar el mundo, mirarlo desde arriba o desde abajo; significa contraponer y articular lenguajes que*

7 Espinosa Vera, César Horacio, *Poesía Postextual*. En disponibilidad web.<http://www.escaner.c/escaner76/signos>

*aumentan o sustraen el sentido.*⁸ Determina Mendiola, así, el valor inmaterial de la poesía y presume su levedad, aún reconociendo el valor literario y de conocimiento que guarda en su interior. En este orden de cosa podemos asegurar que en la poética renovada existe un compromiso lingüístico, una preocupación por el uso de los recursos de forma conveniente. El lenguaje se conforma como material o instrumento de la propia elaboración poética. Incluso aún más, se transforma en objeto de estudio y análisis por parte del poeta. Como refiere el profesor Luis M. Victorio, asistimos a la muerte del lector dadas la impersonalidad y la combinación en un mismo ámbito del verso y la prosa. Si bien la poética experimental se vincula a Dadá y al futurismo, también a la experimentación de Stein y a los *Cantos* de Pound, como ya hemos señalado con anterioridad, será para llegarse a la ribera en dos direcciones claras: para satisfacer el juego pictórico del despliegue del poema en la página por una parte y la voluntad de acceder al lector y hacerle intervenir en los caminos de la reflexión por otro lado. Jesús González infiere: *“El interés en el lenguaje reside en la conciencia del mismo como un elemento transmisor de ideología a través de la opresión de las convenciones que le han venido impuestas por el devenir del tiempo y de la cultura.”*⁹ Asegura en esta misma dirección Ortega: *“(…) De pintar las cosas se ha pasado a pintar las ideas.”*¹⁰ Como también nos interesa, por todo lo que tiene de resumen de este epígrafe de nuestro trabajo, conocer el criterio acerca de lo que significa la experimentación poética no sólo para el mundo de la literatura sino también para el mundo del arte y, fundamentalmente, de la plástica contemporánea, que nos muestra el ensayista Vázquez Roca cuando dice: *“Una visión tipológica del arte, ahora acotada a la literatura contemporánea, permite observar que los géneros convencionales han perdido estabilidad y se han confundido con otros de naturaleza análoga o diferente, que han aparecido géneros y textos intermedios, confusos, ambiguos, híbridos, y que estos cambios se producen en interacción con géneros y discursos convencionalmente considerados no literarios.”*¹¹

3.- Los poemas de Texto Poético: camino hacia una poesía del hacer.

Todo lo anteriormente expuesto creemos que se ejemplifica en la revista Texto Poético. Ante todo diremos que Texto Poético es una revista de poesía experimental nacida en Valencia el año 1977 y que la duración temporal llegó hasta el año 1989, así pues doce años de existencia. No se trata, no obstante, de una revista de estructura tradicional, donde las secciones constitutivas y la línea editorial marcan en buena medida el carácter del medio expresivo. Más bien, como habremos de significar, se trata de acopios de propuestas poéticas de autores que forman el llamado Grupo Texto Poético, y que tiene con esta revista la posibilidad de mostrar su creatividad en el ámbito poético.

Podemos decir, también, que el artista interdisciplinar Bartolomé Ferrando Colom ha sido quien ha fundado el grupo Texto Poético, y la revista homónima, así como también que se ha significado por ser su principal valedor o animador a lo largo de los años de práctica poética.

Sería pertinente comentar, desde el punto de vista estructural de la presentación de la revista Texto Poético, las formas que adoptan los diversos números de la publicación. Así, diremos que los números 1, 2, 3 y 4 se integran en un volumen unitario bajo la forma de libro y sin ningún tipo de discriminación que informe de los distintos poemarios que engloba. Este volumen poético ha sido editado por

8 Mendiola, Víctor Manuel, *Nota para una poética*. En disponibilidad web: <http://filosofia.buap.mx/Graffylia/3/69>

9 González Provencio, Jesús, *Los poetas lenguaje: Por la consecución del proyecto modernista*. Disponibilidad Web: <http://monografias.com//trabajos26/poetas-lenguaje>

10 Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte*, 1925 En Obras completas, Edi. Alianza/Revista de Occidente, Madrid 12 volúmenes, 1946-1983. Edición de Paulino Garagorri.

11 Vázquez Roca, Adolfo, *Antipoesía, parodias y lenguajes híbridos*. En disponibilidad Web: <http://elnido.ech.es/N30/palabra-sumergida>



Poema propuesta de acción. Texto Poético n° 9

Euskal Bidea en Pamplona el año 1979. El número 5 se presenta bajo la forma de una caja poética (17 x 24 x 2) como contenedor del caudal poético y no figura ninguna referencia editorial, nada más, en la primera plana del volumen, podemos encontrar una referencia de citas eruditas, y leemos en la esquina derecha inferior la fecha de 1979 y el nombre de la ciudad de Valencia. Los números 6, 7, 8 y 9, se presentan bajo la apariencia de carpeta, que guarda la labor poética de sus autores. Las fechas y lugares de publicación han sido: Texto Poético n° 6 Valencia 1981, n° 7 Valencia 1982, n° 8 Valencia 1985 i n° 9 Valencia 1989. El número habitual en cada una de las publicaciones ha sido de mil ejemplares.

Otro punto, referido a los aspectos históricos que concurren, es el que hace referencia al panorama cultural de la época y que afecta, esencialmente, a la cultura, y a la manera de comunicarla. Nos referimos a la influencia que en nuestro país tuvo, aunque de forma un tanto tardía, el llamado mayo del 68, y la deriva que se produjo hacia aspectos vinculados al arte con ciertos matices resistentes. Así, el teatro de vanguardia, edificado profundamente sobre las tesis del absurdo y del *povera*, la poesía del compromiso social y cívico, los principios situacionistas, etc., significan un cambio en las posturas manifestadas por los artistas en general, y por los poetas en particular. De esta manera, arquitectos, pintores, cineastas, etc., el punto de unión de los cuales fue una actitud crítica hacia el capitalismo tardío de posguerra, y el deseo de generar una corriente abierta y multidisciplinar, los abocan hacia la concreción de las vanguardias artísticas, es decir, el dadaísmo, surrealismo, futurismo, entre otros, y con esto hacia el camino de unas nuevas maneras de manifestar el arte, llamado, experimental¹². El reciclaje, el *collage* (con sus consecuencias desamentizantes cuando establece tensiones entre palabra e imagen dándole a la primera un valor fundamental), las operaciones destinadas a apropiarse de los productos culturales, como el cómic, la publicidad y el *graffiti*, reconvirtiéndolos para su propio beneficio, etc., constituyen instrumentos fundamentales, que serán utilizados por la poética de vanguardia.

¹² Padín, Clemente, (de su : *Brief Presentation of Uruguayan Experimental Poetry*, 1993 en disponibilidad Web <http://vorticeargentina.com.ar/escritos/> 1 28/10/2004, donde se nos refiere una ajustada aproximación al concepto de experimentación en el ámbito poético.



Fig. 5.- *Texto Poético I-IV*

En relación a los orígenes, o bien las herencias recibidas del Texto Poético, nos cabe señalar, principalmente, la proximidad con el espíritu Fluxus: Así el cultivo interdisciplinario, el camino que se dirige desde la poética del decir hacia la poética del hacer, el referente de libertad a la hora de construir la obra de arte, la voluntad participativa del receptor de la propuesta poética, etc., hacen del Texto Poético una realidad que se aproxima a Fluxus, llegando a constituirse en un verdadero, ciertamente singular, posfluxus.

Pero no sólo Fluxus y Zaj pueden considerarse claros referentes de la revista Texto Poético, también podemos encontrar diversas presencias sustentadas en la experimentación de artistas de las vanguardias históricas próximos a Dadá, como Marcel Duchamp o bien Kurt Schwitters, y de artistas coetáneos al grupo, como Joseph Beuys. De la misma forma que vemos la proximidad en el trabajo de poetas simbolistas como Mallarmé o Apollinaire y, por último diremos la contigüidad que se da en el trabajo llevado a cabo por el grupo Noigandres, en la práctica concretista, y que significan, en su conjunto, una clara vinculación de la revista Texto Poético a todo lo que representa la experimentación: desde el lenguaje a la plástica y desde la plástica hacia el lenguaje.¹³

Y cuando identificamos Fluxus como un antecedente de nuestro Texto Poético, podemos incorporar también, a Zaj. Y decimos esto sustentando nuestra posición por las maneras de incorporar el juego, también el juego lingüístico, al trabajo artístico-poético. No podemos olvidar el enorme componente lúdico, o de juego, que se manifiesta en muchos poemas del conjunto de Texto Poético.

Así pues, y a manera de recapitulación, diremos que Texto Poético ilustra como el arte y la literatura

¹³ Nos valemos de las palabras de Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1988, págs. 289-291, cuando dice: "Conocer el lenguaje no es ya acercarse lo más posible al conocimiento mismo, es sólo aplicar los dos métodos del saber en general a un dominio particular de la objetividad."

de vanguardia convergen.¹⁴ Por una parte desde la literatura con la poesía experimental, y desde el arte con las propuestas conceptuales. Esta convergencia se centra en un tipo de obra artística que definimos como Propuesta de Acción.

Ahora bien, la propuesta de acción toma de la poesía experimental: la libertad gráfica, el uso de formas verbales no tradicionales, el uso de las formas pronominales de cortesía con cierto matiz de distancia, la espacialidad y el valor del espacio en blanco, como símbolo del silencio, de la página, la interdisciplinariedad y la incorporación de elementos objetuales en la sustancia de las propuestas poéticas y, por último, un uso conveniente de la retórica tradicional para singularizar la imaginería poética. Y si particularizamos en los aspectos lingüísticos que aproximan los poemas del Texto Poético a la experimentación, llegaremos a convenir acerca del uso que se efectúa de formas extrañas para una poética de alcance tradicional, como lo son las formas de imperativo. Y claro está, esta enorme frecuencia que podemos detectar puede relacionarse con la voluntad constructiva de las propuestas de acción, y que tendrá que seguir el receptor de la propuesta poética. También, otra forma no demasiado utilizada en la poética discursiva es la de infinitivo. Existe una gran utilización de este recurso de estilo, o lingüístico, y creemos que se debe a la voluntad que existe de universalizar las propuestas; también por los matices de impersonalidad que se incorporan al interior de la materia poética.

Otro recurso que se utiliza con frecuencia en estas propuestas poéticas, y con cierta singularidad significativa, es el de la pronominalización. Así, la mayor parte de los poemas utilizan el pronombre de segunda persona, con una posible voluntad de cortesía, incorporándose el matiz de distancia entre el autor y el receptor de la propuesta. Existe una significativa necesidad de ampliar el alcance de la materia poética al mayor número posible de hipotéticos lectores: *comience a hablar siempre / con una palabra / que empiece por a.*

Llegados a este punto, ahora, indicaremos que la propuesta de acción toma del arte conceptual: el uso del lenguaje como soporte artístico, la reflexión lingüística como obra de arte, la desmaterialización del objeto y, lo más importante, la implicación del receptor en las propuestas, incluso esperándose un posible seguimiento de las mismas por su parte, en cuanto a las propuestas recibidas, y todo, a su vez, caminando hacia la posibilidad de un arte de acción multidisciplinario.

Así, podemos decir que la utilización del lenguaje está en la dirección de convertirse en una herramienta constructiva de la propia obra. Es decir, se hace un uso del lenguaje donde la dimensión semántica, en muchos poemas, pasa a un segundo plano de valoración, porque prevalece la idea —que en algunos casos particulares aporta la mayor carga artística—, incluso la realidad física del lenguaje, por encima de cualquier otra consideración.

Por lo que respecta, ahora, a otra principal característica recibida del arte conceptual, apuntaremos hacia los poemas propuesta de acción, muy frecuentes en las carpetas de la revista Texto Poético. Son muchos, como ya hemos señalado con anterioridad, los poemas que se inician con la expresión “Propuesta”. Así, se trata de una idea, de una acción que demanda ser repercutida sobre el receptor de la misma. No se trata de un poema para ser interiorizado por el lector y nada más, por el contrario se demanda la participación activa del receptor. Como decíamos: poemas propuesta de acción. También, en bastantes casos, las propuestas se presentan como de imposible realización, rozando las fronteras del absurdo.

¹⁴ Millán, Fernando, en disponibilidad web: <http://www.escaner.cl/escaner59/millan.html>, 23/07/04. Citamos: “Si analizamos, aunque sea superficialmente, la historia de las neovanguardias de los años cincuenta-sesenta, en los países que protagonizaron esta historia, desde Brasil a Alemania, desde USA a Italia, desde Austria a Francia..., comprobamos que en el nacimiento del arte de acción, de la poesía visual o de la poesía sonora se comparan precedentes y se manifiestan las mismas ideas. Incluso en la producción de emblemáticos de esta nueva época como John Cage, conviven formas que se consideran propias de movimientos, como el lettrismo, la poesía concreta, alejados en el tiempo y la ideología”.

En otro orden de cosas, y todavía refiriendo el influjo conceptual recibido por la revista Texto Poético, pondremos de relieve la desmaterialización de la obra de arte, en este caso poética, que se inscribe en un número elevado de poemas de los volúmenes estudiados. Por ejemplo, en el poema vigésimo tercero de la carpeta número nueve, encontramos una cuartilla que representa un poema totalmente en blanco, sólo en el poema siguiente encontraremos la explicación de esta eventualidad, puesto que se nos indica que la propuesta anterior albergaba un poema puro, y por tanto immaculada la página que lo sustenta.

Otro punto es el que hace referencia al humor, o bien a la ironía, que está muy presente en el Texto Poético. Y podemos ampliar diciendo que más que una singularidad estilística, se trata de una forma de plantear el hecho poético creativo, con una cierta voluntad de desdramatización de la obra de arte. Pensamos, también, que en los matices de humor irónico, existe, tal vez, la voluntad de buscar la complicidad del receptor de la propuesta, como posiblemente exista la feliz concurrencia con las evidentes muestras de humor que hubo en mayo del 68 francés, ya testimoniada, líneas arriba, su proximidad con las maneras experimentales de nuestro trabajo: *Je suis marxiste tendance Groucho*.

Diremos, para poner el punto final a nuestra reflexión, que en el Texto Poético concurren el arte y la literatura en síntesis estrecha, y con la utilización de un lenguaje multidisciplinario que evidencia la voluntad de transformación de la realidad poética en el momento de su irrupción en la escena de la poesía. Y, seguramente, el alcance fundamental de estas recopilaciones poéticas, venga referido no a la transformación de la esencia poética, sino a la voluntad de lograr la participación del receptor de las propuestas, pasando de una poesía del decir a una poesía del hacer.