

POESIA EXPERIMENTAL Y POESIA CONCRETA EN LAS FORMAS DE LA MODERNIDAD EN HISPANOAMERICA

Juan Calzadilla

Uno de los problemas que presenta la poesía experimental es que su relación con las artes plásticas resulta tan intrincada que se hace difícil entenderla si no se comprende la manera cómo se inserta en el universo de los movimientos pictóricos de la modernidad. Su historia se remonta, así pues, al nacimiento de la vanguardia artística y ella misma, la poesía experimental, por lo menos en sus primeros tiempos y en su fase conceptual más reciente, puede ser entendida como una vanguardia. Una vanguardia con un doble frente que da hacia la obra de arte y hacia la poesía propiamente, al menos como pretensión.

Ya sabemos cómo se inició el arte contemporáneo en los albores del siglo XX, y cómo para destruir la perspectiva heredada del renacimiento y crear un espacio nuevo, los pintores abordaron la representación del objeto desmontando todos sus caras externas y dando de él una visión esencial y simultá-

neamente múltiple. La premisa es la siguiente: la poesía carecía de un espacio autónomo y para constituirse como obra de arte lo pidió prestado a la pintura.

La cuestión planteada por la pintura consistió no tanto en romper con el pasado como encontrar los nuevos moldes donde meter los contenidos de una percepción de la realidad que se presentaba a comienzos de siglo modificada vertiginosamente por los cambios que introdujeron los grandes inventos, la tecnología y los nuevos medios, en fin, el progreso en todas sus formas. Los marcos de la tradición resultaban inadecuados y estaban listos para estallar, según lo entendieron los cubistas y futuristas.

Lo mismo ocurrió en la poesía. La poesía nueva, contemporánea, de la que ni siquiera habría que decir que en aquel momento era experimental, se planteó en principio, al igual que la pintura, la unificación del tiempo y el espacio, en el punto en que estas categorías eran investigadas por el cubismo, a cuyas formulaciones no fue poco lo que contribuyeron en rol de teóricos los poetas que asumían la tradición de lo moderno como un compromiso con el futuro. Y, como antecedente, Baudelaire en primer lugar.

El cubismo

La pintura cubista se nutrió a su vez de la poesía cuando, abandonando la representación lógica, eliminó gran parte de lo que hace reconocible al objeto, lo sintetiza y lo refuerza con palabras o inscripciones que pasan al diseño de la obra como valores plásticos. Así, en los cuadros cubistas de Picasso y Braque las palabras contribuyen a que sepamos del objeto más por la evocación poética a que ellas acceden que por los datos que podrían identificarlo en el cuadro. La pintura aspiraba a que se reconociese en ella una realidad en sí misma, como algo que hablaba su propia lengua.

Con Mallarmé, el primero, se llega a una formulación parecida, cuya influencia en el destino de la poesía experimental no ha cesado de ser señalada. En el poema *Un golpe de dados no abolirá jamás el azar*, las palabras dejan de significar o se hacen independientes de su valor semántico en cuanto se presentan escindidas de su relación lógica en la frase, y el espacio que las contiene adquiere sentido predominante y subordinador, como si con esto, de acuerdo con Barthes, se anunciara el fin de la escritura. El encadenamiento lógico pasa ahora a depender de las palabras dejadas en libertad.

La vanguardia en poesía se funda, ya se ha dicho, en el principio de la visualidad; sobre la gramática se impone la imagen como texto, incluso cuando ésta constituye figuras elaboradas con las palabras trastrocadas o descontextualizadas, cuando éstas ya no son significantes, sino formas, cosas o simples signos de cuya ordenación se desprende un sentido otro.

Aquí podemos hacer referencia a Guillaume Apollinaire, escritor muy influyente en la poesía latinoamericana, revolucionario de las poéticas de comienzos de siglo, erudito y experimentalista, de gran ascendiente sobre el surrealismo, autor del libro *Caligrammes*, publicado el mismo año de su muerte, en 1918, y uno de los pilares de la experimentación en poesía. Los textos de este poemario son más bien pictografías y su novedad es dudosa si se considera que ya se encuentran imágenes construidas con palabras en el período helenístico de la poesía griega. El caligrama de Apollinaire consiste en la disposición que en el texto se da a la letra manuscrita o tipográfica para formar los íconos por los cuales reconocemos el tema del poema y éste se convierte en una imagen ambivalente: significa y representa, igual que lo que se quería en pintura. Esta primera forma de la visualidad, de evidente intención lúdica, que arrastró tras sí a incontables seguidores e imitadores, proponía el modelo para una de las líneas principales que

ha seguido en nuestra época la llamada poesía visiva en Latinoamérica. Representó siempre un recurso inagotable pero a menudo banalizado. Sabemos que el caligrama de Apollinaire tuvo una antecedente en Lewis Carroll, quien en *Alicia en el país de las maravillas* hizo poemas figurativos con imágenes de animales.

El collage en los tiempos heroicos

El collage, un invento del Cubismo, tuvo importancia y, sobre todo, abrió las compuertas a la alianza de arte y poesía proporcionándoles a los poetas un instrumento fácilmente abordable aunque de doble filo. Después de Apollinaire la sensibilidad de pintor acompaña a casi todos los poetas. En el collage las partes de la composición pueden ser trozos de materia, objetos o fragmentos de éstos, asociados con líneas y palabras, pegados o dibujados, o sencillamente cualquier agregado matérico, como hacían los cubistas, en el marco de un orden profuso pero ordenado en donde los ingredientes han perdido su función originaria para significar en un nuevo contexto. Aquí se encuentra una de las grandes direcciones (y atracciones) del arte de la modernidad.

El collage encontró sus mejores exponentes en el surrealismo y en el dadaísmo, estos fueron ante todo movimientos cuyo espíritu inventivo o combativo resultó siempre más fuerte cuanto mayor en ellos era la alianza de poesía y artes plásticas. ¿Habrá que decir que Breton y Picabia eran pintores? El surrealismo, por su lado, dio un inusual vuelco al valor simbólico del arte, identificando en el collage el carácter mágico que le atribuía su asociación con la poesía. Así también lo entendió Walter Benjamin, quien no veía en los juegos de palabras de los surrealistas algo exclusivamente caprichoso o lúdico, sino también un acto de magia. El collage es el atavio maravilloso de un sueño, según el poeta Robert Desnos.

La forma en que el surrealismo vacía la visión onírica y los contenidos del inconsciente en el lenguaje, a través del método de su invención conocido como automatismo psíquico, cuyo punto de partida fueron los cadáveres exquisitos, se aplica no sólo a la escritura, individual o colectiva, sino también a los impulsos de naturaleza casual que conducen del objeto a la configuración poética, al collage y al dibujo, conforme a la idea de que el efecto de asociar las imágenes, libremente aprehendidas, es tanto más efectivo cuanto más alejados uno de otro se hallen los términos de comparación. La historia del surrealismo no se puede escribir sin la experimentación. Y ésta casi se confunde con la apuesta al azar que guió a sus revoltosos partidarios. Sería muy difícil desprender de una gran parte de la poesía latinoamericana la influencia los procedimientos formales de los surrealistas.

Algo parecido, en orden a importancia, puede decirse del dadaísmo, un movimiento predecesor y precursor del surrealismo, cuyas veladas y representaciones en el Café Voltaire, en Zurich, en 1916, teniendo como protagonistas a un grupo de iconoclastas (Janco, Tzara, Ball, Ernst) pintores y poetas que mantenían una posición iconoclasta y antibélica, son la piedra angular de todo experimentalismo en poesía posterior a la desaparición del Dada en 1924. En su afán de combatir toda manifestación que legitimara las formas constituidas de la tradición, no hubo lo que el Dada no hiciera para situar al poema en el lugar exacto de la negación y la paradoja, proponiendo su sustitución por cualquier forma objetiva nueva que supusiera trastocar profundamente los valores del sistema y del arte. El dadaísmo deja como un bebé de pecho a tantos experimentalismos verbales que hoy se presentan a título de novedades. La edad de oro de la poesía vanguardista, objetal, surrealista o visiva, fue la época que va del fin de la Primera Guerra al inicio de la gran recesión o, aún mejor, del surgimiento del nazismo. En este lapso se sitúa el movimiento futurista, dado a conocer en forma temprana, en 1907, por su primer manifiesto, obra de

su promotor Marinetti, poeta de cuya obra se dice que está muy por debajo de sus facultades de teórico y dirigente. El futurismo, originado en Italia y propagado luego a Francia, a Rusia y a toda Europa, tuvo enorme influencia, y sus raíces, como muchas de las poéticas de aquel momento, se hallan en la revolución cubista. Para hablar de su importancia basta decir que contó con la adhesión momentánea de Marcel Duchamp y Apollinaire. Su tema esencial fue el movimiento y la velocidad, en cuanto éstos se asocian con los cambios aportados por los grandes inventos y sus efectos inmediatos en la civilización, la máquina, el avión, el automóvil. «Un auto de carrera es más hermoso que la Victoria de Samotracia», dice a propósito Marinetti para condensar en una fórmula mágica su fe en el progreso... y en el fascismo al que se pliega luego en una entrega descarada e imperdonable a Musollini.

Los manifiestos futuristas son de una singular lucidez para las vanguardias. Llaman a la revuelta creativa de signo radical presentando los términos en que ésta podría efectuarse y se adelantan al arte concreto. En ellos se da primacía a los móviles conceptuales sobre los fines materiales de una concepción válida también para la poesía, que no excluye del uso del lenguaje ninguno de los ingredientes de la modernidad. *Las palabras en libertad, la invención de vocablos y el dinamismo-plástico espacial*: esos tres postulados de Marinetti encierran o por lo menos son un primer aviso de todas las fórmulas de la moderna poesía concreta. Por las palabras en libertad la poesía va al encuentro de nuevas realidades, conformando una antitradición imaginativa, fundada en la simbolización de la vida contemporánea reducida a lo que para esa época era su máximo símbolo, la máquina en movimiento. Por la invención de palabras, la creación se constituye en universo autónomo. El dinamismo plástico significa que en la poesía las palabras deben comenzar a ocupar el lugar de lo que nombran, como si fuera objetos visuales o signos no referenciales sino cosificados, de manera que el significado pasa antes por la distribución que

se les dé a las palabras en el espacio. El lenguaje se objetiva como si fuera un medio plástico.

Esta objetivación del lenguaje es tomada por algunos poetas, como es el caso del vidente Antonin Artaud, en un sentido corporal: la palabra se independiza de su función, se hace materia del cuerpo y es triturada y expelida por éste en forma de fonemas, trenos o sonidos guturales, sin conexión lógica con el sentido o función de la lengua. Estas emisiones fonéticas, sin más significación que las que le da el curso de la vida, se hallan también en las primeras veladas dadaístas y se constituyen, a partir de Artaud, en una rica tradición de poesía oral y corporal que llega a nuestros días y cuyo máximo representante iba a ser en su momento el poeta alemán Ernst Jandl (1926). Aparece así la poesía como fonograma, la poesía como música concreta y las arquitecturas del sonido leído, de que habla Octavio Paz.

Para comparar los extremos, tenemos también el caso de Maiacovsky, el futurista ruso que comienza exaltando a la revolución y termina en 1930 pegándose un tiro. En sus extensos poemas, Maiacovsky emplea frases largas que se disponen de manera cabalgada como para dar la sensación de un vehículo en marcha (¿«una nube en pantalones»?) hacia la nueva era del progreso; el tripulante de esta especie de cohete pareciera ser esa versificación desenfadada y brillante, en la que entra la máxima coloquialidad que hasta ahora se había visto en poesía: por supuesto, si hacemos excepción quizás de la poesía de Blaise Cendrars, poeta cubista y luego aventurero de todos los mares, que redactó en 1913 el poema más onomatopéyico y trepidante que jamás se publicó en lengua francesa y uno de los más recitados en Latinoamérica; *Prosa del Transiberiano y la pequeña Juana de Francia*.

Sobre la obra de Marcel Duchamp, un disidente del cubismo, no se han paseado los tratadistas de la poesía experi-

mental lo suficiente para descubrir los alcances de sus inventos lingüísticos y su influencia en la poesía americana. Ni la importancia que el francés tiene para todo lo que, partiendo de una crítica a la pintura y al gusto, desemboque en una reflexión que se sitúa entre el arte conceptual y la poesía. Al renunciar a la pintura y renegar de sus orígenes, Duchamp se convierte en el experimentalista que hacía falta para ensayar la exploración del lenguaje en ese punto cero donde se hace añicos toda lógica. Se dan en Duchamp el escéptico y el sorprendente jugador que muestra hasta dónde las palabras pueden reducir su única probabilidad de permanencia a la paradoja, una vez que se ha empujado el sentido gramatical hacia la nada. Duchamp es el prototipo del artista pensador que se acoge, como dice Paz, a las reglas de excepción para producir lo insólito justamente en la oportunidad única. Sin él, hablar de experimentalismo en poesía de vanguardia es como estar en un cuarto sin luz con las manos atadas.

La postguerra

La etapa siguiente de la poesía experimental, tras la lógica desactivación de las vanguardias causada por el nazismo, se inicia con la posguerra. Su desarrollo está ahora mucho más extendido a casi todos los países del viejo mundo, a todos los centros de producción de arte nuevo, y especialmente a Alemania, EEUU, Italia, Holanda, Francia, Checoslovaquia, y el nuevo mundo, formando movimientos que no se interrelacionan siempre ni se hacen demasiado dependientes de los conceptos de modo que impulsa la vanguardia. Su dinámica se encuentra a veces en los mecanismos que inducen al progreso en los movimientos de pintura, pero con más frecuencia en la creencia de que es el agotamiento de las formas lo que genera las respuestas a través de las cuales, mediante el juego de las rupturas y el cuestionamiento, el arte se renueva. Es el agotamiento, por lo tanto, una condición para justificar lo nuevo. Aunque no siempre se piense así, dado que primero que los

programas de los grupos o las acciones colectivas es la conciencia de que lo que, en última instancia cuenta en poesía es la creación de universos, cualesquiera sean los medios que se emplean, y esto suele ser un asunto absolutamente personal.

El letrismo y la poesía visiva mantienen su prestigio en Europa, a la par que un arte conceptual influido por las teorías de Duchamp. Los experimentalismos de posguerra son más individualistas, y se configuran como discursos más orgánicos, apartándose en general de los juegos puramente formales y ganando sustento en posiciones comprometidas, ya con la estética o con la situación política.

En Alemania, desde Henzerberger, hay grupos experimentalistas que mantienen posiciones críticas frente al establecimiento y ven hacia un superlenguaje que, desbordando la escritura, se plantea la muerte de la poesía. Sin embargo, en el grupo Zero de Alemania y el Letrismo francés emergen, en la década del 50; equivalencias con el abstraccionismo geométrico y eso inclina a creer en la sobrevivencia de las vanguardias, de hecho presentes en estos movimientos, si bien este convencimiento durará poco. Un ejemplo de los compromisos que el experimentalismo de posguerra adquirió con los nuevos medios es la obra del alemán Ferdinand Kriweet, quien llega a postular la teatralización de la palabra como una forma de comunicación superior. Desde este punto de vista, la alianza con lenguajes como la fotografía, el film, la televisión, la radio, es decir, tal como la practica este creador, supone la materialización de un arte que hace depender su eficiencia de la actuación personal y que genera por igual proselitismos y enemistades. Tal como se observa en el arte corporal cuando trata de presentarse como poesía. Lo que de él queda no es el libro sino el testimonio fotográfico o fílmico. Entretanto, la poesía resiste porque se ha acostumbrado a que siempre esté en tela de juicio. Su esencia es la contradicción, y cuanto poder la niega sólo la está confirmando en su esencia. El camino se ha despejado

mucho en los últimos tiempos de radicalismos a ultranza, lo que no impide que sigan proliferando, con mayor o menor éxito, pero siempre en posiciones extremas, los ismos dispuestos a asumir los tics de la renovación. ¿Y por qué no? Hay que dejarlos.

Como ejemplo de la intención paródica o crítica de la experimentación con la palabra transcribimos el imitado soneto del alemán Gerhard Rühn:

Soneto

primer cuarteto primer verso
primer cuarteto segundo verso
primer cuarteto tercer verso
primer cuarteto cuarto verso

segundo cuarteto primer verso
segundo cuarteto segundo verso
segundo cuarteto tercer verso
segundo cuarteto cuarto verso

primer terceto primer verso
primer terceto segundo verso
primer terceto tercer verso

segundo terceto primer verso
segundo terceto segundo verso
segundo terceto tercer verso

En América Latina

Trasladando esta digresión a América Latina, habría que decir que las poéticas de la primera vanguardia tienen entre nosotros un impacto moderado y siempre siguiendo a modelos o precedentes tomados de Europa. Impacto que repercutió de

acuerdo con la situación en que, respecto al progreso, se encontraba cada país. Las condiciones económicas fueron importantes en nuestro desarrollo cultural. Pero en general fue sólo el desplazamiento al viejo mundo lo que posibilitó el más pronto acceso a la modernidad. Argentina, Chile y Brasil figuran a la cabeza en el renglón de las innovaciones vanguardistas. En Argentina, por ejemplo, el surrealismo circuló de manera temprana, casi simultáneamente con la publicación del Primer Manifiesto de Breton, en 1924. Oliverio Girando, del grupo *Martín Fierro*, de Buenos Aires, fue la chispa de ignición, sus vínculos con el grupo ultraísta de los españoles Cansino Assens y Guillermo de Torres, quienes a su vez mira hacia el Dada, se trasuntan de algún modo en su libro *Calcomanías*, de 1925. Esta poesía gestual, si bien no introduce elementos espacialistas y visivos en la composición del texto, presenta un ludicismo contagioso que raya en el desenfado y en una gran inventiva verbal. Poesía de signo ecuménico, como ha sido la cultura argentina, a diferencia de lo que ocurrió en Brasil, en donde la Semana de la Poesía, movimiento con que irrumpió el llamado modernismo en 1922, el cual tuvo en principio cariz en principio vanguardista pero que pronto se revertirá hacia la apropiación del idioma portugués desde una perspectiva francamente nacionalista y autóctona, sin perder de vista una perspectiva universal. Era lo que desde un comienzo había que hacer en Latinoamérica. Como lo prueba la riqueza y fecundidad de la moderna poesía brasilera.

En Chile es hartamente conocida la figura de Vicente Huidobro, quien mezcló en sus comienzos influencias muy heterogéneas, pero principalmente las del ultraísmo y la poesía cubista de Apollinaire y Reverdy para crear un idioma personal que él denominó creacionismo. No cantes a la rosa. Hazla florecer en el poema. En su libro más importante *Altazor*, la invención verbal de Huidobro puede compararse con unos juegos pirotécnicos disparados sobre un tablero de ajedrez. El vigor con que se exaltan aquí las bondades materiales del nuevo

siglo, tal como se aprecia en ese optimismo que desarrochan sus metáforas, es en rigor parte de este discurso ingenioso con que Huidobro maneja el espacio hasta servirse de la poesía como de un campo de maniobras. Maniobras por momentos brillantes, pero en todo caso acrobáticas. No en vano es un fiel representante del nuevo siglo; gran viajero astral que pretendía, como Blaise Cendrars, reducir el universo del mundo al de la palabra. ¿Y esto no es lo que en el fondo quiere todo poeta?

Concretismo y poesía visiva.

Después de 1952 Brasil ocupa lugar de primer rango en la producción de poesía experimental. Aquel año surgió en Sao Paulo el movimiento de poesía concreta, lanzado por Haroldo y Augusto de Campos y Decio Pignatari, en torno a la revista *Noigrandes*. Desde Sao Paulo este movimiento se ha extendido a muchos países hasta adquirir categoría de movimiento mundial. En principio, el concretismo es un producto genuino de la vanguardia y su relación con la pintura abstracta pura, que es también un fenómeno latinoamericano de la década del 50, apunta indiscutiblemente a remarcar su carácter objetualista y visual. También tiene evidente nexos con el letrismo de Francia tan vinculado al cinetismo. Las coincidencias que hay entre la disposición geométrica de las palabras en el poema concreto y las formas ortogonales de la pintura abstracta, son bastante evidentes y constituyen una relación que también se pone de manifiesto en la tendencia de la poesía concreta a la formulación y sistematización de la experiencia, de manera teórica. Hay en esta poesía, si así pudiera continuar llamándosela, un espíritu mondrianesco, tal como lo ha expresado mejor que ninguno el experimentalista José María Iglesias en un poema donde el apellido MONDRIAN está distribuido de tal forma en el papel que con sus letras se forma un cuadro de composición ortogonal, como los que elaboraba el gran teórico y pintor holandés.

Lo dicho sólo vale en cuanto al origen y a una parte del movimiento concretista, ya que esta escuela es extraordinariamente rica en propuestas y no siempre revela intenciones puramente formales o esteticistas, como le han atribuido sus críticos, derivando también sus planteamientos hacia el mensaje o a las formaciones imaginativas e incluso figurativas, con la finalidad de crear iconos con las palabras o letras, según se tomen. En todo caso, es característica del concretismo el que la unidad compositiva del poema sigue siendo el vocablo, tanto como lo es también el carácter cerrado del texto en función de una estructura objetiva, cuya decodificación varía de un texto a otro. La evolución de la poesía concreta halló en el llamado Poema-proceso una derivación igualmente feliz y exitosa. En el poema-proceso el texto ya no aparece como conclusivo y objetivamente resuelto en una unidad cerrada, sino que apunta a sintetizar en uno solo los procesos de realización y de percepción. La estructura ya no es sólo gramatical y puede prescindir de ésta. Solicita, además, mayor participación del interlocutor para completarse, y pone en juego medios muy diversos, casi los que crea necesario, deborando el campo exclusivo del texto.

José Juan Tablada

Algo parecido, pero en el extremo opuesto, puede decirse del bardo mexicano José Juan Tablada, poeta cosmopolita y erudito cuyas principales virtudes en el verso les vienen del modernismo y de su maestro Rubén Darío. El exilio y la diplomacia le facilitan el acceso al conocimiento de los vanguardias, en Nueva York (en donde, desde 1915 ya estaba instalado Duchamp) y en París. En 1900 viajó al Japón y descubrió para nuestra lengua castellana las propiedades del haikú, cuya forma adapta a un versátil metro de tres versos cortos, de concisión impresionista. En Bogotá y en Caracas escribe Tablada el núcleo más influyente de su obra, *Poema*

Sintéticos y Li Po y otros poemas, publicados ambos en Venezuela, entre 1919 y 1920, al calor de las productivas tertulias con los pintores modernistas. La novedad de *Poemas Sintéticos* está en su carácter de propuesta, pues Tablada mismo realiza los dibujos con que hace acompañar cada poema de forma tal que estos no vienen a llenar una función ilustrativa del texto, sino que componen con éste una unidad visual, resuelta con propósito de que el lector participe coloreando los dibujos.

Li Po y otros poemas es un libro más experimental y quizás constituye la mayor contribución que por entonces un poeta latinoamericano dio a la vanguardia literaria. El poemario está inspirado, ni más ni menos, en los primeros caligramas de Apollinaire, publicados en 1908, pero es anterior a la edición definitiva del texto del gran poeta francés. Tablada también emplea la grafía de la escritura y la tipografía combinadas en poemas separados para construir con las palabras las figuras y objetos del libro. Ejercicios de imaginación poco comprendidos en aquella época y que quedaron sin repercusión y como olvidados en las letras latinoamericanas.

Conclusión en torno al fin de la modernidad en poesía

Hoy día en Latinoamérica las distintas direcciones tomadas por las poéticas concretistas y experimentalistas no constituyen una vanguardia, o han perdido peso y sus relaciones con el arte tampoco tienen la intensidad de antes. Aunque no se supeditan o subordinan a las formas de la poesía ortodoxa o tradicional, tampoco son concluyentes en cuanto a que marquen o anuncien el curso que seguirá nuestra poesía en los años venideros, curso por supuesto inexplicablemente hibridado con las tendencias universales de la lírica. Siendo el género literario que acepta el mayor número de transgresiones y la máxima libertad, de hecho la poesía no necesita llegar a una situación límite tal que se pida de ella su separación radical del

cuerpo de la literatura o la gramática, para que pueda seguir teniendo vigencia en el mundo, aún si llegáramos, como parece ser, a un estadio oral en los próximos tiempos. Por el contrario, hay actualmente un renacer de las poéticas de signo tradicional, en tanto que la poesía experimental, y especialmente la que se hace con los multimedia y asociada al arte conceptual, no encuentra aún terreno en el consenso de los numerosos eventos que a la poesía se le consagran en muchas partes del mundo, y especialmente en Latinoamérica. Los compromisos con la tecnología siempre llevan implícito una aprobación del progreso, y aunque éste no se niegue a las creencias de hoy, pareciera ser que, a los ojos de nuestra época, el éxito de la poesía reside en que es por excelencia el género que fracasa. Habría que cambiar la mentalidad de nuestro tiempo. Pero si nuestra época sigue pensando así de nuestra poesía, es porque tiene a la poesía en el peor de los conceptos.

El papel renovador de la poesía experimental sigue, así pues, referido a lo que se pueda hacer con los medios que emplee y dependiendo del porvenir de éstos en la sociedad contemporánea, en estrecho contubernio con modas y vanguardias, lo que quiere decir que, en lo intrínseco, no será más original o artística por el hecho de que utilice medios más avanzados o porque excluya, subordine a eclipse, tal como se desearía, el texto gramatical. Pareciera ser que, en cuanto prescinde de éste o persiste en hacer de los vocablos cosas o valores plásticos, el poder de innovación de lo experimental, para darle algún nombre, se pone más del lado de la pictoricidad que del logos. Entendida de lo contrario, con la humildad necesaria, la experimentalidad tiene asegurada una cuota de participación en el pluralismo poético de nuestros días, en cuyo caso podría también seguir llamándose poesía y quedar en armonía con el resto de los lenguajes poéticos, en el marco de ese mismo pluralismo que encontramos afectando a la totalidad de las expresiones de arte de la actualidad. Vendría a ser una parte del conjunto,

del mismo modo que los llamados lenguajes no convencionales, en artes plásticas, permanecen adscritos a éstas como manifestaciones derivadas de ese universo que reconocemos, aquí y en cualquier parte, ahora y para siempre, como poesía.