La poesía del espacio: del concretismo de Ángel Crespo a la poesía visual

Alfonso Hernández Torres
Instituto Cervantes de Brasilia

Sentir y soñar en libertad era muy difícil en la España del régimen, no eran buenos tiempos para la literatura y menos aún para la poesía que era considerada para muchos un arma peligrosa por su valor abstracto y subjetivo. Ángel Crespo fue uno de los poetas que intentaron sobrevivir el franquismo pero que finalmente tuvo que exiliarse; 1967 fue el año en el que se fue a Puerto Rico, voluntariamente y forzado al mismo tiempo. Como todos los intelectuales de su época intentó encontrar su espacio literario en el mundo, ya que su propio país no estaba como para acoger aquellos movimientos que podían traer ideas fuera de lo que consideraban su propia verdad.

Después de la guerra civil, nuestra literatura, que no había dejado pasar ningún movimiento internacional (aquellas vanguardias de los años veinte habían sido interrumpidas), desembocó en una poesía social, y los poetas que se salieron de estas normas vivían en el exilio. Ángel Crespo, que tuvo una gran importancia en la poesía experimental, incluso tomó su propia posición en defensa del arte en la *Revista de Cultura Brasileña,* que había fundado con la complicidad de João Cabral de Melo Neto y que defendía un tipo de poesía experimental, de intención revolucionaria tanto en el fondo como en la forma, que estaba en estrecha relación con lo que eran las vanguardias europeas, sin censura. En este punto la poesía española iba por nuevos caminos estéticos que llegarían hasta la poesía visual.

I. ÁNGEL CRESPO EN BUSCA DE UNA NUEVA CONCEPCIÓN POÉTICA

Para entender el universo poético de Ángel Crespo tenemos que tener en cuenta un factor realmente importante: nuestro poeta está en una búsqueda continua dentro de su creación literaria, todo su mundo poético gira en torno a una nueva concepción artística, va a intentar sobrevivir dentro de la dictadura franquista y va a intentar encontrar su espacio, pero todo esto es difícil para un poeta que quiere desarrollar su creación literaria fuera de las tradiciones y quiere explorar la nueva poesía. Al final tendrá que exiliarse voluntariamente en 1967 para lograr aquel espacio físico y poético. Durante la postguerra el mundo literario español vive de espaldas a las nuevas corrientes literarias, lo que no pasa desapercibido para nuestro poeta, que se quedó prácticamente solo para desarrollar aquella segunda vanguardia como continuación a aquella primera de los años veinte.

En el siglo xx, la crítica literaria había encontrado una respuesta para entender aquella evolución poética y explicar las vanguardias, la poesía había dejado de ser representación de la realidad o tener función de mediadora para ser realmente un mundo aparte. Las nuevas corrientes literarias explican que la nueva poesía responde a la dicotomía *legibilidad/ilegibilidad* (Farra, 1986: 27) y que está implícita en la teoría literaria benjaminiana. La modernidad afecta a las relaciones entre poeta y lector, modificando la experiencia de lectura. A partir de ahora lo legible se concibe como un espejo de la realidad y el lenguaje se convierte en mediador de la misma. El «arte por el arte» pertenece al mundo de lo ilegible y la poesía se concibe como independiente de lo real y autónoma por sí misma. Ahora el poema no quiere comunicar ni mediar, solamente quiere desentrañar un mundo desconocido que todavía no ha sido manipulado por las relaciones deshumanizadas que lo oprimen.

La poesía se distanciará de la realidad extralingüística, va a olvidar su papel mediador (Mukarovsky, 1970: 392-398) aunque tenemos que tener en cuenta que lo real también forma parte del mundo poético. El poema ilegible es el texto donde la relación significante/significado todavía no produce un concepto. El poema no solo es ilegible para presentar dificultades al lector, sino que también intenta deslumbrarlo con aquello que nunca había leído antes (Mendoza, 1990: 49-78).

El texto acaba regresando al propio texto (Guimarães, 1973: 30-43) y el poema desarrolla un «lenguaje de nadie» (Guimarães, 1971: 31-44). El espacio del poema es libre y deshabitado. El poeta es *el otro*, alteridad fundada por un lenguaje que busca en sí mismo el trayecto de lo indecible y de lo desconocido, donde el poeta «va a morir inmensamente asesinado» (Hélder: 1996).

Un poema «va a permitir innumerables, tal vez infinitas lecturas creadoras» (Hatherly: 1975: 24). Seguirá por tanto los planteamientos de Wolfgang Iser, al que le interesa estudiar los efectos del texto literario sobre el lector porque, a su vez, la misma naturaleza del texto permite una cantidad ilimitada de lecturas. Asimismo, defenderá la idea de lector implícito y lector real y observará que el lector real se ha condicionado inevitablemente por la experiencia subjetiva de la lectura. De esto podemos concluir que nuestra concepción crea el mundo y que cuando leemos realizamos una serie de ajustes y completamos el texto.

De este modo, lo ilegible nos llevará al «descubrimiento de un nuevo universo y a un lenguaje sin propietario» (Farra, 1986: 30). La lectura no será una sola, sino plural, y el mismo texto se transformará en otro a partir de otras lecturas, irá adquiriendo nuevas tonalidades. El silencio propone una «lectura anagramática», pide una lectura por encima del propio texto y, por tanto, un nuevo camino para el signo. Ahora hacemos referencia a Umberto Eco y su noción de significado: Eco plantea que el significado responde a convencionalismos culturales, sin tener ninguna lógica, y deja por tanto abierto el camino a cualquier interpretación del signo. Encontramos respuestas también en la semiótica, en la que observamos cómo se interesa por una situación comunicativa concreta. Se basa en el signo de

Saussure, en el esquema comunicativo de Jakobson y en la teoría de la comunicación de Shamon y Wearner, y estudia el proceso de transmisión de la información independientemente del mensaje.

Para Mukarovsky el lenguaje poético es aquel que se vale del lenguaje estándar, «se puede volver en contra de ese *background*, con el fin de promover una violación intencional de la norma existente. En ese caso, la función del lenguaje poético se ejerce por medio de un máximo de *foregrounding* de emisión, ya que éste comprende lo opuesto a la automatización, implicando un acto conscientemente ejecutado en la quiebra del esquema vigente» (Mukarovsky, 1970: 40-56).

El formalismo ruso y su búsqueda de la especificidad en la lengua literaria también estuvieron ligados a aquellos movimientos de vanguardia: el estudio de la literariedad, lo específico literario, esa literariedad que hace al texto literario y no otra cosa. La fenomenología desemboca en este tipo de estudios. El lenguaje literario no está en función de la historia, ni en función del espíritu, sino que hay que verlo dentro de su propia composición. Esta sería una primera idea central: la literariedad.

Los formalistas rusos se concentran en la investigación de las formas técnicas de la literatura. Debemos destacar entre ellos la obra de Shklovski, *La resurrección de la palabra*: en ella hay una relación muy directa entre los críticos y los que practican la vanguardia, entre los teóricos y los poetas. Shklovski dice: «Hoy día el viejo arte ha muerto, y el arte nuevo no ha nacido todavía… resucitar las cosas y matar el pesimismo». La poética anterior se había preocupado por los temas y contenidos. Ahora se quieren preocupar por la palabra. Maiakovski pertenece a la vanguardia poética (¿cómo hacer versos?) y nos explica cómo se construye un poema. Para Maiakovski y su escuela, la función referencial es el texto poético que, a su vez, es autónomo y creativo. Va a ser una vertiente donde se construya una poesía que sea una poesía fonética, que no utiliza lo referente, sino un lenguaje nuevo y creativo donde lo fundamental es lo fónico.

Esta será la vertiente más general del futurismo ruso. Hace que la palabra conocida sea autónoma. La palabra autónoma crea su propia idea del mundo. Lo literario es expresión fónica y, precisamente, se pretende hacer una poesía fónica. Según los teóricos de la literatura que se separan de la literariedad, incluso un poema fónico tiene su significado. Algunos críticos literarios que confundían el significado con la referencia, intentan liberar a la palabra del referente y del significado. El significado sería un elemento más del poema.

Tinianov nos propone la creación de una nueva función para los elementos formales ya utilizados (Tinianov, 1965). Pero si buscamos dar énfasis a la ilegibilidad como garantía de las más recientes concepciones sobre la función poética, es porque suponemos que lo ilegible se vuelve, en la edad de la modernidad, una práctica contra los impulsos sociales precisos respecto a su relación con el modo de producción capitalista. «Hay siempre en la obra de arte una superación de los cánones de una memoria histórica. El proyecto de la obra, cuando está terminado,

no muere. En las generaciones posteriores aparece aquel reducto sin terminar, aquello que habita sin estar acabado, aquel residuo opaco de aquello que no puede ser descodificado, quien decide sobrevivir no es porque pueda más» (Farra, 1986:34).

El concepto de «tradición» (Eliot, 1962) y el de historicidad de la literatura (Jauss, 1974) están basados en una *estética de la recepción*. A partir de la *estética de la recepción* y la Escuela de Frankfurt entendemos la obra literaria como producto de consumo y nos planteamos cómo la utiliza un determinado número de lectores, siguiendo dos claves (temporalidad e historicidad). El lector adquiere una gran importancia dentro de este movimiento ya que una de las ideas claves sería la estética del efecto receptivo, donde el papel del lector tiene una mayor importancia.

La recepción hasta 1967 había interesado como círculo sociológico. Es decir, el receptor se considera un factor más dentro de la comunicación literaria. Sin embargo, desde la *estética de la recepción*, el receptor se considera una perspectiva que interviene en la formación del proceso textual. A la hora de abordar el fenómeno literario se tiene en cuenta tanto el proceso histórico como la valoración. También se incide sobre el proceso creador.

Existe una aproximación a la *estética de la recepción* en Umberto Eco en su obra *Lector in fabula*, que nos habla de que hay obras abiertas y otras en las que el texto condiciona la respuesta del lector. Es posible hacer una historia de la recepción literaria. Será importante su «fusión de expectativas»: no se puede entender la literatura del pasado solo a través de la mediación del presente. Es lo que se denomina en hermenéutica como comprensión.

«El poema moderno se instituye en el horizonte de la insignificación justamente porque busca el significado más radical de su viabilidad en relación a los modos de nombrar las circunstancias del poeta. ¿El carácter radical de poner en jaque aquello que funda la misma existencia del lenguaje de la poesía constituye el mecanismo analógico de vinculación entre palabra y realidad?» (Barbosa, 1980: 12).

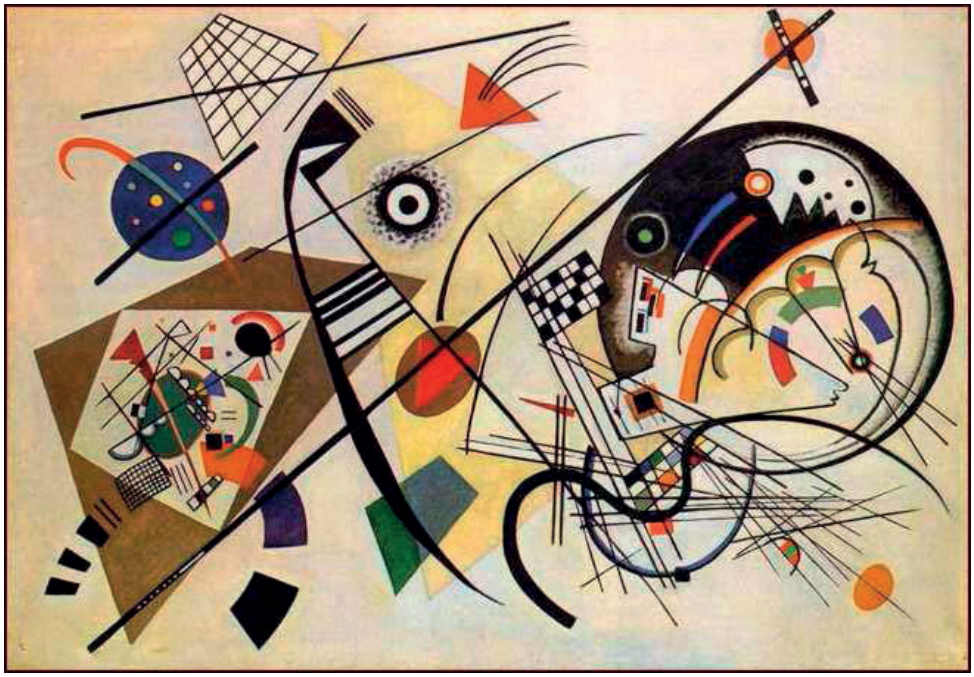
A esta evolución ideológica asiste la poesía de Ángel Crespo, una poesía que se ocupa de desentrañar un mundo desconocido, no quiere ser mediadora ni tampoco quiere explicar la realidad, quiere acercarnos al universo de la poesía y contarnos sus secretos, en definitiva se trata de concebir la poesía como una obra de arte, representante de su propio mundo.

II. LA VANGUARDIA ETERNA, LO ABSTRACTO, LO CONCRETO Y LO EXPERIMENTAL

Como ya hablábamos al comienzo de nuestro estudio, la vanguardia española había sufrido una ruptura con la guerra civil y la dictadura, razones de peso para no poder evolucionar aquellas manifestaciones artísticas que estaban cobrando

tanta fuerza y que se quedaron paralizadas con el franquismo. En los años sesenta en muchos países resurgen aquellas vanguardias de nuevo, podemos hablar incluso de que para muchos aquella vanguardia había sido eterna y que aquella segunda etapa era una prolongación de la anterior. Nos planteamos la siguiente pregunta: ¿todo lo que consideramos vanguardia es nuevo? Podíamos responder que sí, si tenemos en cuenta que aquella primera vanguardia realmente estaba experimentando novedades, pero tenemos que comentar también que una vez que se tiene experiencia de una manifestación artística anterior, por muy novedosa que sea la segunda, no será más que una evolución o prolongación de la primera, algo que observamos en la segunda vanguardia. Ángel Crespo se valió de las primeras vanguardias para su creación literaria y su nueva propuesta poética. Su poesía se describió como experimental y concreta.

¿Qué es en realidad lo concreto y qué es lo abstracto? Si observamos este cuadro de Wassily Kandinsky, podemos decir que es arte abstracto, pero en realidad es una abstracción de la realidad de algo concreto, por tanto lo podemos definir como arte concreto.



Fuente: Wassily Kandinsky (1866-1944) *Transverse Line,*1923.

La poesía concreta no deja de ser una abstracción de pensamientos concretos y, en definitiva, uno de los principales movimientos de aquella segunda vanguardia de la que Ángel Crespo es partícipe. En cuanto al interrogante ¿poeta experimental o concreto? tanto un término como el otro son prácticamente sinónimos para nuestro poeta.

Algunos poetas han orientado su obra a experimentar o construir objetos poéticos, persiguiendo importantes intuiciones en relación dialéctica con los signos a los que se unen. Estos recursos varían entre el automatismo surrealista y la exploración planeada a partir de un análisis combinatorio previamente aplicado a las estructuras morfológicas y sintácticas y todos los tipos de rima, a las analogías verbales (homónimos, parónimos, anagramas) o, simplemente, a la distribución visual de los espacios y de los caracteres gráficos. Es lo que también sucede con la escuela concretista brasileña (1956) y otras corrientes, que pretenden teorizar tales experiencias en base a disciplinas matemáticas, como la topología y la informática. Se trata de una tendencia genérica, la tendencia para explorar al máximo las posibilidades estructurales de un lado material artístico (música serial y electrónica, pintura abstracta, arte cinético, etc.), independientemente de cualquier intención significativa, o suscitando esa intención a nuestros propios actos y sucesos con respecto a experiencias combinatorias, que pueden ser computadorizadas y asociadas a medios audiovisuales, holográficos o cinéticos.

Esta poesía se caracteriza, igualmente, por el automatismo surrealista y por un análisis aplicado a las estructuras morfológicas y sintácticas, a la rima, a las analogías verbales y a la distribución visual de los espacios y de los caracteres gráficos. La principal tendencia de la poesía experimental consiste en explorar al máximo las posibilidades estructurales de un aspecto material artístico independientemente de cualquier intención significativa.

El concretismo, ¿capricho luso? Debemos comentar que este movimiento tuvo mayor importancia en los países lusófonos que hispanohablantes. Ángel Crespo desarrolló gran parte de su creación literaria en aquel exilio voluntario y apoyó a la poesía experimental incondicionalmente. En Brasil funda la *Revista de Cultura Brasileña* junto con João Cabral de Melo Neto que, a su vez, tiene una gran repercusión en el ambiente intelectual de la época.

III. UN POEMA PARA CONTEMPLAR Y CONCLUSIONES

En la misma posición que nos pondríamos para contemplar un cuadro, nos pondríamos para observar un poema. Como hablábamos anteriormente, la poesía en el siglo xx va a desentrañar un mundo aparte que es diferente al real. El poeta experimental quiere un impacto en el lector que vaya más allá de las palabras. En el poema que vamos a ver a continuación Ángel Crespo nos quiere seducir con los símbolos y las metáforas, nos presenta una realidad en movimiento que a su vez nos evoca diversas sensaciones, el paso del tiempo y de la vida, una lectura de las muchas que nos propone el poeta.

Lluvia

(Florencia)

Agua que alumbra y luz que baña
del cielo al capitel los ojos llevan.
Llueven hojas de viento, caen del arco
a la luciente losa. Se levanta
rumor de pasos. Alguien
estaba en esta esquina
desenredando el tiempo,
mas ahora
pregunta si ha llovido
in prò del mondo che mal vive, y llueve.

El tema del *Carpe Diem*, aprovecha la vida y el momento, está siempre presente en la historia de la literatura. La originalidad de la poesía experimental está en la manera en la que el poeta escoge algunas imágenes en movimiento para captar la atención del lector y a su vez envolverlo en la historia.

CONCLUSIONES

- Podemos observar que lo legible puede desencadenar lo ilegible. En este sentido, vemos cómo la poesía de Ángel Crespo va más allá de la propia realidad y nos muestra un mundo de sensaciones, fuera de lo común.
- Atendemos a la literariedad en cada uno de sus poemas, ya que sus poemas son obras de arte y ofrecen al lector diferentes lecturas, diversas interpretaciones que pueden variar de un lector a otro.
- Contemplamos sus poemas: es aquí donde queremos demostrar que Ángel Crespo va de la poesía concreta a la visual.
- El poeta nos presenta imágenes de la realidad a través de sus palabras, como hemos visto en el poema que hemos leído más arriba.

BILBLIOGRAFÍA

Beltrán, J. C. (2002). «Texto de la conferencia pronunciada por José-Carlos Beltrán», en la *I Bienal Internacional de poesia do Douro e Vale do Côa de Portugal*. Documento en línea disponible en: <http://www.poesiavisual.com.ar/escritos/actualidad_de_la_poesia_visual_espanola.html>. Fecha de consulta 17.10.2009.

Bertolloni, M. T. (1996). *El mundo poético de Ángel Crespo*. Madrid: Huerga y Fierro. Documento en línea disponible en: <http://books.google.com>. Fecha de consulta 05.10.2010.

Luis, L. de (1965). *Poesía social. Antología*. Madrid: Alfaguara, pp. 303-305.

Barbosa, J. A. (1980). *As ilusoões da modernidade*, p. 12.
Crespo, Á. (1964). *Poesie* (ed. de Mario di Pinto). Caltanissetta-Roma: Salvatore Sciacia Editore.
— (2001). *Por los siglos*. Valencia: Pre-Texos.
— (1964). *Poesie* (ed. de Mario di Pinto). Caltanissetta-Roma: Salvatore Sciacia Editore.
Cózar, R. de (1991). *Poesía e Imagen: Poesía visual y otras formas literarias desde el siglo iv a.c. hasta el siglo xx*. Sevilla: El carro de la nieve. Documento en línea disponible en: <http://boek861.com/r_cozar/po_ex_esp.htm>. Fecha de consulta 05.10.2010.
Eliot, T. S. (1962). *Ensayos de doctrina estética*. Guimarães editores.
Farra, M. L. D. (1986). *A Alquimia da Linguagem-leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Colecção Temas portugueses.
Guimarães, F. (1973). «Um novo caminho na poesia portuguesa contemporânea», en *Colóquio/Letras* (Calouste Gulbenkian). 16: 30-43.
— (1971). «Revisão da moderna poesia portuguesa», en *Colóquio/ Letras 1* (Calouste Gulbenkian). 1: 31-44.
Hatherly, A. y Pimenta, A. (1981). «Una aproximación a la poesía», en *Quimera 8*: 29-39.
Helder, H. (1996). *Poesía toda*. Lisboa: Assirio&Alvim.
Hernández Torres, A. (2008). «Poeta en Nueva York y el surrealismo», en *Actas del I Simposio Internacional de Poesía española e hispanoamericana*. Brasilia.
Jauss, H. R. (1974). *História Literária como desafio à ciência literária. A literatura medieval e teoria dos Géneros*. Porto: Livros zero.
Luis, L. (1965). *Poesía social. Antología*. Madrid: Alfaguara, pp. 303-305.
Mendoza, F. (1990). «Códigos poéticos do novecentismo português», en *A literatura portuguesa na século xx*. São Paulo: HUCITEC, pp.49-78.
Mukarovsky, J. (1970). «La dénomination poétique et la fonction esthétique de la langue», en *Poétique* 3: 392-398.
— (1970). «L`art comme fait sémiologique», en *Poétique* 3: 386-392.
— (1970). «Standard language and poetic language», en *Linguistic and Literary Style*. New York: Holt, pp.40-56
Tinianov, J. (1965). «De l'évolution littéraire», en *Theorie de la littérature* (textes des formalistes russes). Paris: Seuill.
VV. AA. (2000). «Una aproximación a los dioses de Ángel Crespo: de *Claro: oscuro* a *Ocupación del fuego*», en *Florencia, para Ángel Crespo y su poesía, en Atti della Giornata di Studi*. Florencia: Alinea Editrice.