

TRES PERFILES DE LA POESIA CANARIA ULTIMA:
 JUAN JIMENEZ, ANGEL SANCHEZ Y
 JUAN PEDRO CASTAÑEDA (*)

(*) El presente ensayo es una versión ampliada, en cuanto a notas, y actualizada del texto de una conferencia que con el mismo título dictamos en la Universidad de La Laguna, dentro del Cursillo de Estudios Canarios, organizado por el Instituto del mismo nombre, en diciembre del 76.

Por Juan-Manuel GARCIA RAMOS

La elección de estos tres nombres, a más de un lector atento de nuestra más reciente poesía, puede parecerle arbitraria, arriesgada, en el sentido de que tanto Angel Sánchez como Juan Pedro Castañeda —aceptando las afinidades de sus obras frente al experimentalismo— no le parezcan en nada relacionables con el de Juan Jiménez, si no es en la aparente diferencia de sus líneas creativas. Esta observación que me permito la libertad de resaltar no está en función de aumentar el grado de posible perplejidad del virtual interesado, sino como preocupación primera de partir de un plano de reflexión común. Es decir, no es que estos tres poetas aparezcan como contornos en un corte vertical en la historia de nuestra última poesía, sino más bien como representantes de los repliegues más evidentes sufridos por aquélla en los últimos diez años.

Es ya un lugar común, comentar el grado de desinterés que en el archipiélago se viene ofreciendo a la literatura aquí elaborada. A pe-

sar de todo, y como se podrá inferir a través del encabezamiento de este trabajo, hemos abandonado tan sugestivo tema para, aun conscientes de tal divorcio, referirnos a un género tremendamente elitizado en cualquier sociedad, como es la poesía. Género literario que, paradójicamente, ha sido cultivado en Canarias desde la segunda mitad de la centuria anterior con palmaria continuidad: desde la Escuela de La Laguna, informada por los principios revolucionarios del Romanticismo y Post-romanticismo, y parapetada tras los muros del regionalismo, hasta los recientes ensayos de poesía semiótica, cuyo análisis va a ocupar parte de nuestro tiempo, pasando sucesivamente por los importantes momentos que atravesaron movimientos como el Modernismo y el Surrealismo, hasta la inauguración de la poesía social en España, con la publicación de la *Antología Cercada*, en 1947, en nuestras islas, con la que un grupo de poetas, como ha dicho el sutil ensayista Ventura Doreste, venía a «afirmar públicamente la unidad de su intención lírica ante los acontecimientos de aquellos años» (1), de sobra conocidos para todos nosotros. Pero no nos mueve en esta ocasión, como dejamos ya apuntado, la finalidad histórica, sino más bien el propósito de, a través de las obras de los tres autores elegidos, advertir la presencia de algunos saltos cualitativos observados en estos últimos años.

I.—JIMENEZ O EL NUEVO SESGO DE LO «SOCIAL».

El primero y más alejado en el tiempo de estos saltos, nos viene dado a través de la obra de Juan Jiménez, y su característica fundamental es más resultado del grado de calidad de una actitud, que de la originalidad de la misma. Es más resultado del grado de superación que presenta su poesía con respecto al movimiento social que arranca de la citada *Antología Cercada*, que del olvido estético que dicho movimiento sufre avanzada la década de los sesenta.

En Juan Jiménez concurren las saludables circunstancias de una enseñanza asumida con aprovechamiento pero sin estrecheces a la hora de buscarle una nueva proyección. En efecto, su obra toda trasluce, aunque posiblemente no se haya dado por influencia directa —como he tenido la ocasión de oír por boca del mismo autor—, la fijación personal de un nuevo norte para el lenguaje poético de sus mayores: Millares, Lezcano..., en las islas; Celaya, Otero..., en la zona peninsular, ¿y Vallejo?

Jiménez ha publicado hasta hoy dos libros: *La canción necesaria con María C.* (Las Palmas, Tagoro, 1966) y *Y no es por el peso del sol por lo que cae* (En volumen con obras de Doreste Silva y García Ysábal, Las Palmas, Ediciones del Cabildo, 1968), mereciendo este último el «Premio Ansite», convocado por la entidad editora el año anterior de su publicación. Inédito tiene su *Mitin sobre España*.

Su nombre también figuró entre los de la *Antología de la poesía canaria última* (2), aparecida el mismo año de la publicación de su primer libro, y en la que es fácil adivinar ya, a través de algunos de los poemas allí recogidos, el nuevo rumbo al que antes aludíamos. «La parte más considerable de (este) libro —como ha apuntado con precisión Lázaro Santana— (evidencia que algunos poetas), sin abdicar en su obra de ciertas actitudes de inconformismo, han rechazado lasrarla con preocupaciones éticas y estéticas heredadas y ya ajenas a su propio sentimiento y convicción sobre la poesía y sus funciones» (3). En este intento de replantearse el hecho poético, Jiménez juega, creemos, el papel más arriesgado al no abandonar en ningún momento, su compromiso con la realidad, con los acontecimientos que habían venido preocupando a sus antecesores, pero entronizando simultáneamente la destrucción del aparato sintáctico y el vocabulario de ostentación épica que sus mayores, con la impronta de lo «social», habían venido utilizando. Es palpable esta personal tarea en uno de los poemas de su primera obra:

(1) Cfr.: Doreste, Ventura: *Prólogo a Antología Canaria Última*. Las Palmas, Ed. Museo Canario, 1966. h.III.

(2) Y además en la realizada por Lázaro Santana: *Poesía Canaria Contemporánea*. Las Palmas, Tagoro, 1969.

(3) Santana, Lázaro: *Ibidem*, p. 65. Además, para un conocimiento pormenorizado de la actividad editorial de estos años, véase el trabajo del doctor Sebastián de la Nuez: «Introducción a la Poesía Contemporánea en Canarias (1939 - 1969)», en la revista universitaria *Campus*, número 1, 1976, pp. 33 - 41.

II. SOBRE LA TIERRA

DIVIDO, disiento, levanto la mano, palpo tuyo lo
 político del nombre, te hablo
 discretamente y veo
 los pares de mis nones cómo lucharán
 y, a las claras de mis besos, fundiéndose
 de infinito llorar su parecido
 de llanto,
 pero no llanto,
 no parecido,
 no corazón
 y ausente,
 no jardín,
 ni música.
 no nunca su jamás,
 no su te querré por siempre,
 sino solo, puro, bobo, acústico
 mi ser y su familia. Se nos va Este-Oeste un lejano
 bramido muy mortal... Es este
 corazón escondido en el renglón del horizonte, sin vahídos,
 normal, consciente, tuyo, mío, aquél. En alto.
 Lleno de días llenos de deseos.

La agobiante marcha de la historia española fue estrangulando los enunciados performativos (Benveniste) con los que la poesía española de los años 50 intentaba cambiar la terca realidad, según ha visto inteligentemente Juan Goytisolo. Otero, Celaya y Nora, veían caer sus premoniciones en sacos rotos por los años de desasosiego, en los cuales las palabras iban acrecentando su lejanía con respecto a la acción. Su lenguaje, más herencia del 98 que del «idioma poético» nacido a raíz de los hombres de la generación del 27, crítica implacable en principio, estaba cayendo peligrosamente en lo caricaturesco, en la oratoria hueca; mientras, España se entregaba fervorosa a las redes del consumismo neocapitalista, galopando con prisa hacia sus 25 años de paz.

En Canarias, los hombres de la *Antología Cercada* y todos aquellos poetas (Juan Mederos) que habían escrito con la misma vehemencia, van viendo aparecer sus canas, observando el paso inaplazable de

la historia del estado español. Como arma política, la poesía se consumía en el fracaso. El poeta pasa a inventariar esta situación desde su íntima experiencia, sin incitar sustancialmente a los posibles «compañeros de viaje», casi todos descabalgados de sus monturas.

Jiménez es testigo de excepción de esta incertidumbre nacional; sus versos como vimos en el poema anteriormente leído, se sumen más en el reflejo de una desazón que en el mensaje cifrado.

Todos los temas valen para la referencia, como lo ha demostrado el catalán Gil de Biedma; la soledad y el desconcierto ocupan todo espacio vital.

Jiménez refiere con inteligencia, y desde la difícil perspectiva de un poema amoroso, este segundo instante poético de la posguerra:

SOLOS tú y yo donde los muslos
 entrecomillan un doloroso
 enrizamiento
de oscuridad latente.

Solos tú y yo,
 con la blancura enorme de tus senos.

El nuevo rumbo está iniciado: la poesía, el órgano más sensible de la cultura, como la ha designado el filósofo y sociólogo alemán, Theodor W. Adorno, se revelaba ineficaz para transmitir los efectos didáctico-políticos que corporativamente se le venían asignando, y al mismo tiempo que iba soslayando el señuelo de ser entendida sólo como «voz del pueblo», se acercaba a su conversión —autonomástica— en «palabra del solitario».

Era obvio que de una actitud activa, la poesía estaba pasando a aceptar y a adoptar una actitud contemplativa, reflexiva, con respecto a la realidad, ahora vista desde el ángulo personal e íntimo, no desde el colectivo-combativo.

La originalidad de la obra de Jiménez radica, amén de en la reconfiguración del lenguaje poético heredado, en haber sabido dar una justa versión de este proceso desde la estricta historia personal; en haber sabido proyectar en su circunstancia individual los rigores diversos que la sociedad española experimentaba en un silencio de retreta.

No obstante, la obra posterior de Jiménez no ha seguido un desarrollo consecuente con el sentido apuntado, y aunque parezca paradójico, hay que constatar una involución hacia un tipo de preocupación ideológica más directa en el seno de su literatura; cercana, en la forma de increpar a la *misma* realidad, al de la poesía que, en un primer momento del movimiento social español, realizaron tanto Blas de Otero como Celaya y la larga epigonía; involución que le da en su segundo libro ya citado: *No es por el peso del sol por lo que cae*, al que pertenece este poema:

A golpes de mochazo el sol, ardiendo.
A pasos de barranco el sol ardiendo.

El camino lleno de sol,
el patio lleno de sol,
el mundo lleno de sol,
mis hermanas llenas de sol,
las manos
llenas de sol
no pueden
más;
ramírez tristes,
estupiñanes tristes,
milanes tristes, sánchez tristes,
cabreras tristes, santanas tristes, el sol
ardiendo sobre la tierra blanca
de la mesa.

Más no sufras no obstante, muerto bueno.
Desde hace cientos de años esta tierra levanta
un muro con tu sombra.

Pero no era tanto el estudio pormenorizado de la obra de Jiménez la labor que nos habíamos impuesto en el presente trabajo, como el delimitar la aportación de su primer libro a las cercanas trayectorias de la poesía hecha en nuestras islas.

En cualquier caso, habríamos de aclarar que la aludida y paradójica involución no sólo queda de manifiesto a lo largo de su segundo li-

bro, *No es por el peso del sol por lo que cae*, obra a través de la cual se enfrenta el poeta a sus tierras del Sur y a todas las complejidades que ese mundo conlleva («Lo que queda es una ausencia sangrante, inevitable como el mar»); aunque visto, en ocasiones, desde una perspectiva de preocupación nacional, como en «En Carrizal del Poeta», poema de ese mismo libro donde quedan condensados ambos planos de nuestra realidad:

19 de abril,
año de la esperanza
mil novecientos sesenta y uno,
quemamos el sol,
 estamos en el sur
de una isla olvidada,
líbranos, dios, cuántos
gritos,
hiede la palabra, el poeta
declina, sigue sus pasos, pasa,
cruzan la calle un ganado y un olor
 a cumbre,
dijérase España. Siento
crujimientos anuales, son la sed.
Los páramos los miro, no dan ganas
de nada.

sino que además está presente, con mucho más persistencia, aunque ya soslayando las alusiones a las tierras de Carrizal, en su último libro, inédito aún, *Mitin sobre España* (*).

(*) Lecturas de sus últimas creaciones me inducen a creer en una tercera etapa de su poesía, en la que se observa nítidamente una posición crítica ante esa literatura primariamente social que inauguró en algunas composiciones de *No es por el peso del sol por lo que cae* y continuó, con carácter definitivo, en su inédito *Mitin sobre España*.

II.—SANCHEZ Y CASTAÑEDA: LA NUEVA MITOLOGIA.

Habíamos anticipado que las poéticas de Juan Jiménez por una parte, y las de Angel Sánchez y Juan Pedro Castañeda por otra, presentaban una nítida diferenciación. Y es que si todavía en la obra de Jiménez, y en la de mucha de sus compañeros de generación, se observa una creencia en que, sólo a través de introducir algún cambio en el código expresivo de sus mayores, había aún posibilidad de salvar la funcionalidad poética como espejo de una observación de la realidad, en muchos casos también heredada; en la generación nacida ya avanzada la posguerra, de la que tanto Angel Sánchez como Castañeda son valedores, se produce lo que José María Castellet había advertido con respecto a los poetas que él denomina pertenecientes a *la coqueluche*, dentro de sus *Novísimos*: no sólo la ruptura con todo lo que había significado el movimiento poético social, sino su relegación al más absoluto olvido. Ahora ya no se trataba de una simple reestructuración del planteo poético, sino del nacimiento de una nueva mitología que ha venido a desarticular todas las formas literarias —artísticas— tradicionales. Estaban llegando al momento creativo jóvenes nacidos más propiamente en la galaxia MacLuhan que en la de Gutenberg, más hijos de la civilización de los Mass media que de la del Humanismo literario, *sensu stricto*. Y este hecho generacional se daba simultáneamente a algo perteneciente al terreno particular —¿cómo consecuencia?— de la estética literaria que el profesor polaco Jan Kott ha sintetizado breve e inteligentemente: «...lo que es característica de nuestro propio tiempo —dice— es que la literatura se ha convertido deliberadamente, conscientemente, en el criticismo del lenguaje» (4).

En síntesis, se estaba produciendo, en el ámbito de la sociedad occidental fundamentalmente, la asunción de una nueva cultura, con la que el capitalismo ha venido ralentizando su proceso de descalabro, que empezaba a ser tenida en cuenta por primera vez desde la perspectiva literaria pura. La trivilización del hecho cultural que los Mass media llevan a cabo, produce una reacción en las formas literarias tradicionales que si en un principio se refugian en el desván de la élite, poco a poco, y a través claro está de fórmulas expresivas adecuadas —el poeta llega a descubrir que su experiencia es prioritariamente

(4) En *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre. Controversia estructuralista*, de R. Macksey y E. Donato. Barcelona, Barral, 1972. p. 165.

verbal—, han empezado a abrir un proceso de descalificación de esa avalancha de infravaloraciones y estandarizaciones arrojada por el nuevo canal de conocimiento que constituyen los nuevos medios de comunicación.

Productos de esta contradicción, hijos directos de ella, somos todos aquellos nacidos a partir de nuestra posguerra, momento en el cual nuestra sociedad entra de lleno en este universo mítico.

Y quisiéramos, una vez establecidos los patrones estéticos y culturales del tiempo histórico que le ha tocado vivir tanto a Sánchez como a Castañeda, detenernos un poco, en la parte final de nuestro trabajo, en destacar, a través de la obra de cada uno de ellos, hasta qué punto dichos supuestos se han hecho configurantes de sus corpus creativos.

En la producción de Angel Sánchez hay que observar dos momentos, pertenecientes ambos a dos actitudes con respecto al signo lingüístico: una primera, que compartirá con Juan Pedro Castañeda, de fuerte influencia beat —el primer libro lo abre con una cita de Allen Ginsberg, iracundo y temerario sacerdote de aquella generación— y en la que por tanto se contempla ya una puesta en duda de todas las formas convencionales del mundo —aunque, hemos de decirlo, falte ese acercamiento, esa identificación con la naturaleza, rasgo determinante de este movimiento americano, aparte de su rechazo por todo lo que en aquellos años había llegado ya a conocerse como «el progreso de la máquina»—, la preocupación por fijar ésta en un nuevo orden lingüístico —o mejor, para entendernos, en un desorden, en un campo alógico—, y además el firme propósito de, a través de la parodia, la ridiculización directa, el desafío verbal o la simple repetición de textos originales contrastados (5), llevar a cabo la dinamitización de los falsos valores en los que se cobija (que encubre) la infra-cultura de masas de la que ellos no dudan en reconocerse hijos. Otra actitud en la obra de Sánchez, la segunda de las que venimos comentando, ha traspasado ya los límites de significación de la lingüística (6)

(5) Véase el libro de Angel Sánchez, *Parches*; los poemas en los que utiliza textos pertenecientes a manuales de instrucción militar.

(6) En la polémica teórica que se viene sosteniendo sobre la posibilidad de la existencia de sistemas de signos no necesariamente reductibles a las leyes del lenguaje entre, las afirmaciones de Saussure, Barthes y Umberto Eco, nos quedamos con la del investigador italiano, que viene sosteniendo dicha posibilidad.

para arribar a otros sistemas semióticos que pasaremos a comentar más adelante.

Al primer momento creativo de Angel Sánchez pertenecen sus tres primeros libros, *29 Poemas*, en colaboración con el poeta salmantino Aníbal Núñez, que publican en Salamanca (1967), *Naumaquia* (Salamanca, 1971) y *Parches* (Madrid, 1972), y ejemplos de su línea creativa pueden ser los poemas siguientes:

Por siete días ya se pudre mi envoltorio amarillo
 una sombra de cadmio me persigue quiere hurgar mis
 gónadas instalar sus reales en mis huesos hacerse
 con ellos poner el cartel no funciona paludismo
 prospección más allá de lo admisible escalada
 lacerante por mi litoral humano conflicto sin
 cazabombarderos

fiebre

viva muerte lenta paz seca de sed relación de
 caídos yo medito en mi palúdico reposo
 la gente invade los circos elige candidatos al
 crimen listas completas flamean por los muros
 yo apuesto al colorado la verdad todos la ignoran
 ponen micrófonos secretos escriben tratados sobre
 micrometeoritos ponen en órbita volutas de virginio
 en posición confortable hacen el amor
 oblicuamente caramba calados cromados juegos
 de manos dan propinas cumplen deudas son padres
 se atortillan se atomizan en voz baja se vengan
 con imágenes la verdad todos la ignoran
 gritan aplauden vagamente acumulan eventualidades
 se esconde la verdad no se consulta al pueblo
 daría mi vida prontamente por estar con ellos cerraría
 con silencios tal complot las imágenes
 particularmente claras daría bofetadas cuatro
 a cuatro eh sin gritar escupiría roncas
 cápsulas del aire que me falta ya la verdad
 me sentiré un cobaya deshonorado si hanoi
 dejara de existir.

(de *29 Poemas*)

COSAS DE VEINTE AÑOS ATRAS DE LAS

que paso falta: diego valor a las siete y media las minas
del pan bizcochado

el viejo fotingo que desmembró su dueño cuando pidió
la extradicción el catre de viento casi nuevo por el mucho
uso la jáquima y la albarda del preconocimiento los ali-
cates la barra fija del circo americano el sarampión la tierra
vista a cuatro patas la sacarina el hongo multiplicador
los trompos acribillados a puazos bob steele siempre bajo
la acechanza de cuatrereros un imán de juguete angkor-vat
como fetiche mayor de unos ojos asombrados un tibio co-
razón solar en la almohada y aquella colección de billiken
hecha a trozos por la que ahora mismo daría un cheque en
blanco si algún blanco quisiera hacerse cargo de mi desas-
trosa marcha atrás cuenta impar de niño fallecido vivo y
desenterrado

(de *Naumaquia*)

DA GUSTO TENER SED

sólo por saborear el suave suave
suave sabor de los productos de esta
firma americana con hielo soda
bitter
solo u on the rocks

da gusto tener fe
en que el metabolismo asimile
el suave suave
suave contenido del atractivo envase
amplificado por las burbujas
salvadoras
para el mejor goce y disfrute
de las vigentes disposiciones

da gusto tener la libido
colonizada y disponible no
corriendo el riesgo de beber en
aguas licenciosas que nada
aportan al bien común

please
 tamaño familiar (de preferencia)
 oh please don't go home!
 no te vayas de nuestra pobre vida
 porque contigo
 con bitter soda hielo solo u on
 the rocks

—cruces del k.k.k. en
 little rock—

da gusto tener sed

(de *Parches*)

Cuando cantaba
 libertad lamarque el día que
 me quieras en la banda
 sonora de una de las películas
 el sistema contra incendios del
 cine viejo del puerto era
 movilizado
 para mitigar la ardiente
 convulsión de los espectadores

mientras la radio
 de una vecina de los tarahales
 reproducía el mismo tema y
 era escuchado sin pasión
 más bien con envilecimiento

(de *Parches*)

En unos y otros puede apreciarse la presencia de una serie de constantes: rechazo de la nueva tecnología, inserción en el poema de vocablos que apuntan a una mitología generacional, antipublicidad, reacción ante la oleada de cultura yanki, etc.; y en el terreno, digamos estilístico: ausencia de signos de puntuación que generan más una lectura en mosaico que lineal, presencia de barbarismos ya asumidos, prosaísmo intencionado, etc.

La lectura de los *Poemas horrorosos* (Santa Cruz de Tenerife, 1975), el primer libro y hasta ahora el único publicado por Juan Pedro Castañeda, revela la sustancial conexión con toda aquella mitología contemporánea de los *media* de la que hemos venido hablando, y más directamente con el mundo del miedo, nacido a finales del siglo XVIII con las novelas de Horacio Walpole (*El castillo de Otranto*), Mary Wollstonecraft Shelley, con su célebre personaje Frankenstein, y Bram Stoker, con el Conde Drácula; pero, en esta ocasión, utilizado a través de sus efectos cinematográficos, de los que se encargaron Fritz Lang, Whale y Browning mucho más tardíamente.

Mitología contemporánea a partir de la cual Castañeda, con constantes empleos de la más fina ironía y acertado sarcasmo, penetra en el conocimiento de una realidad por configurar y determinar en la que van teniendo cabida, por la magia cinematográfica, estos elementos. Muestra de esta novedosa argucia puede ser el poema «El encuentro», perteneciente al libro citado:

EL ENCUESTRO

En un cine de barrio crujían las butacas cada cinco minutos
el bellaco Van Helsing empeñado en darle muerte:
pensando empezar a dar órdenes ya durante el entierro.

Una virgen rasgada con el cuello-amor
pálida como la muchacha a mi derecha sentada
buscaba entre las sombras el placer de las alas.
Más allá de las nubes más allá de la muerte:
los espectadores golpeados en los ojos en los oídos
gestos de espanto y duda en la penumbra:
presagios de liberación en la pantalla:
pensábamos en las cenizas del «The End».

Sentimos un terror acojonante
cuando se hizo la luz y el verdadero Drácula
dio paso a sucedáneos de la calle.

(de *Poemas Horrorosos*)

Juan Pedro Castañeda fue finalista el pasado año en el premio Julio Tovar de poesía con un libro que titulaba *Cantos para my darling*, en el que tuvimos la posibilidad de percibir una desconexión con respecto a la línea inaugurada en *Poemas horrorosos*, que sí que está presente de nuevo, y revitalizada, en su último libro, aún también inédito en el momento de redactar este trabajo, *Ohrrohrrr*, en el que además se observan felices incursiones en el más avanzado experimentalismo (*).

III.—ANGEL SANCHEZ TRAS LOS NUEVOS SISTEMAS DE SIGNOS.

La segunda actitud en la producción de Angel Sánchez, que anunciamos como transgresora de los límites de la significación lingüística, marca en la poesía canaria última el hito más avanzado del experimentalismo. Es la que ha hecho posible sus libros, *Pasa la bola* (Treinta y seis pictografías), Salamanca, 1974, y *Logística del tapir*, Las Palmas 1976. Obviamente estos libros vienen a ser el resultado de una imposibilidad: la de seguir expresándose el artista, el poeta en este caso, dentro de los cauces de la escritura tradicional, dentro de las limitaciones a las que se venía sometiendo el mensaje poético al considerar la página sólo como *depósito* de signos gráficos (7), y el de dar posibilidad a su imaginación de plasmar, en un nuevo modelo de texto, el caudal de experiencias y sensaciones nacidos de una nueva concepción del mundo, de la moderna consciencia. Nuevo modelo de texto que ha llegado a definir Max Bense con gran oportunidad: Texto es —afirma— todo lo «que unifica en partes o en un todo a base de ciertas reglas un conjunto, ordenado de un modo lineal, superficial o espacial de elementos dados material y discretamente, que pueden funcionar como signos» (8). Realmente estos libros —toda la nueva poesía— vienen a poner de manifiesto un principio ya establecido en esa obra, sumamente citada, de Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*: «El signo aparece porque el espíritu analiza. El análisis

(*) *Ohrrohrrr* obtuvo en 1976 el «Premio Julio Tovar de Poesía», convocado por Ediciones Nuestro Arte de Santa Cruz de Tenerife.

(7) G. Genet: *Figuras*. Córdoba, Argentina, Nagelkop, 1969. p. 79. Citamos por *La versatilidad del signo*, de José M. Bardavio. Madrid, Alberto C., 1975.

(8) Bense, Max: *Estática de la información*. Madrid, Alberto C., 1972. p. 131. y todo el capítulo II, «Pequeña teoría del texto».

sis prosigue porque el espíritu dispone de signos» (9). En la tarea de darles cartas de naturaleza, a través de un nuevo sistema de signos, a toda la avalancha de contenidos vitales con los que el hombre de hoy se encuentra, persiste esta nueva poesía, que se halla en el camino de enriquecer y desbordar el tradicional concepto de escritura. Y en el ínterin de ese recorrido se descubren toda una serie de movimientos —¿tendencias, vulneraciones?— que van desde el Letrismo, fundado por Isidore Isou en 1945, y definido por él mismo como «el arte que acepta la materia de las letras reducidas y convertidas simplemente en ellas mismas para vaciarlas en un molde de obras coherentes», el Happening o su versión literaria de «poemas semánticos de acción», hasta la poesía concreta, «movimiento internacional —según uno de sus primeros teóricos y pionero de su cultivo, Haroldo de Campos— que nació en los primeros años de la década del 50 por el trabajo simultáneo, más independiente, del grupo brasileño Noigandres (después Invención), de Sao Paulo, (y) del poeta suizo Eugen Gomringer (nacido en Cachuela Esperanza, Bolivia, de madre boliviana) (aparte de los trabajos que en esos años, realiza en Suecia, Oyvind Falhström —su «Manifiesto por una poesía concreta», está fechado en 1953 exactamente—, que aunque asimismo nacido en Latinoamérica, Brasil, ha realizado toda su obra en Suecia). La primera muestra del movimiento —sigue diciendo Haroldo de Campos—, en términos mundiales, fue la brasileña, llevada a efecto en 1956, en el Museo de Arte Moderno de Sao Paulo» (10).

Esta poesía se ha visto como el resultado lógico de los paulatinos cuestionamientos del lenguaje que se vienen verificando desde las investigaciones de Mallarmé en torno a la sintaxis visual y al aprovechamiento de los espacios («La escritura poética —afirma Octavio Paz, refiriéndose al poema más controvertido del simbolista: *Un coup de dés*— alcanza en este texto su máxima condensación y su extrema dispersión. Al mismo tiempo es el apogeo de la página, como espacio litera-

(9) Foucault, Michel: *Las palabras y las cosas*. México, Siglo XXI, 1966. p. 67.

(10) Cfr. Fernández Moreno, César: *América Latina en su Literatura*. Parte IV, «El lenguaje de la literatura», por Haroldo de Campos. México, Siglo XXI, 1976. 3.^a ed.

rio, y el comienzo de otro espacio. El poema cesa de ser una sucesión lineal y escapa así de la tiranía tipográfica que nos impone una visión longitudinal del mundo, como si las imágenes y las cosas se presentasen unas detrás de otras y no, según realmente ocurre, en momentos simultáneos y en diferentes zonas de un mismo espacio o en diferentes espacios») (11) en blanco de la página; de las técnicas ideográficas de Ezra Pound; de los caligramas de Apollinaire; los, de alguna forma relacionados con éste, poemas-pintura de Max Ernst, y los poemas-objeto de A. Breton (12); la percepción simultánea que se plantea el Cubismo desde sus inicios, así como las formulaciones que hicieron tanto el futurismo como el dadaísmo; la gesticulación tipográfica de e.e. cummings; etc... Y también, y ya desde la perspectiva de la literatura brasileña: como resultante de los ensayos de reducciones lingüísticas y técnicas de montaje iniciados por la poesía palo-brasil de Oswald de Andrade y los alardes de rigor constructivo de los poemas de Joao Cabral. Fuera del terreno literario se han observado influencias que apuntan al cine de Eisenstein, la música de Webern, los trabajos en la plástica de Max Bill y de los pintores concretos del grupo «Ruptura», de Sao Paulo; y, junto a todo ello, las publicaciones periódicas, el mundo de la publicidad y de los medios de comunicación de masas en general. La poesía concreta, definida más recientemente por el ya citado filósofo alemán, Max Bense, como un contexto en el que se dan en cohabitación nexos semánticos, visuales y fonéticos, ha venido, sobre todo, a alterar definitivamente el concepto tradicional de *lenguaje* y a dotar a éste de más valor en cuanto tenga de no intercambiable, de intraducible, de irreductible a otros lenguajes: «El arte más interesante y creador de nuestra época no está abierto al poseedor de una cultura general; exige un esfuerzo específico; habla un lenguaje especializado», advierte la escritora neoyorquina, Susan Sontag. Pero como ponen de manifiesto Fernando Millán y Jesús García Sánchez en

(11) Paz, Octavio: en «Los signos en rotación», en *El arco y la lira*. México, F.C.E. 1972 (3.^a ed.). p. 271.

(12) Vid. José M. Bardavio, op. cit., pp. 65 - 66.

unas reflexiones que colocan como palabras preliminares a la obra *La escritura en libertad*, estos movimientos, el Letrismo, el Happening, la Poesía Concreta, dejan actualmente sitio a otras alternativas representadas esencialmente por lo que hoy se viene aceptando como poesía visiva, poesía especialista y poesía semiótica, alternativas que otros no dudan en verlas comprendidas —como única e inequívoca revolución— dentro de los límites, aún indefinidos, de la Poesía Concreta (13). En cualquier caso, a esta fase del experimentalismo pertenecen las obras (*Pasa la bola*, *Logística del tapir*) de Angel Sánchez, que como decíamos anteriormente vienen a establecer un hito no sólo en la poesía canaria sino en la española en general, compartiendo tal merecimiento —¿tal valentía?— con Fernando Millán, con su obra temprana *Textos y antitextos*, aparecida en 1970; con los trabajos de Castillejo y el Grupo N.P.; y con los dos últimos libros de José-Miguel Ullán: *Frases*, premio —consecuente— de la Joven Crítica el pasado año, y *Alarma*, publicación que cierra —según rumor no confirmado— la colección Trece de Nieve del editor Mauricio D'Ors.

«...en la pintura, a menudo presentimos hoy que lo que ella intenta crear, sus «producciones», ya no pueden ser obras, sino que quisieran responder a algo para lo cual aún no tenemos nombre. *Lo mismo ocurre con la literatura. Esto hacia donde vamos tal vez no sea de ningún modo lo que nos brindará el porvenir. Pero esto hacia donde vamos es pobre y rico de un porvenir que no debemos inmovilizar en la tradición de nuestras viejas estructuras.*

Maurice Blanchot (14)

(13) Este carácter de ambigüedad que se presenta en la utilización del término queda de alguna forma justificado por las razones que aduce Bardavio (Op. cit. p. 59): «La poesía concreta en nuestra época insinúa una fuerza todavía poco clara, aún indefinible, que se desplaza y vive entre aspectos distintos del arte contemporáneo. Hay un deseo de encontrar «nuevos alfabetos»; hay un deseo de suturar la expresión escrita con otros lenguajes; hay una conciencia de relatar (visualmente, o no) al propio lenguaje».

(14) Vid. *El libro que vendrá*. Caracas, Monte Avila, 1962. p. 274.

