

## El concepto de documento en poesía: experimentaciones contemporáneas

Marc Audi (Université Michel de Montaigne - Bordeaux-3)

### RESUMEN

El artículo propone un análisis de algunas prácticas poéticas experimentales a partir del concepto actual de TIC, y de sus usos en el campo de la crítica literaria. Nociones como simultaneidad, reciprocidad o publicidad aparecen desde los años sesenta como piedras de toque para imaginar nuevos métodos de creación en el campo de la poesía. Añadiendo nociones acuñadas por la crítica más reciente, como la de documento poético, de archivo o de redescipción, podemos vislumbrar una cronología, en el campo creativo, anterior a la era digital, afín de observar obras y hechos pasados con los instrumentos teóricos y prácticos más actuales.

**Palabras clave:** TIC, poesía experimental, Joan Brossa, archivo digital, poesía visual

### ABSTRACT

The paper aims to analyse some tendencies in experimental poetry after the contemporary concept of ICT, considering how it has been used in literary scholarship. Such notions as simultaneity, reciprocity or publicity emerged in the 1960s as landmarks for the upcoming creative methods in poetry. Thanks to other concepts that have been used in most contemporary scholarship, such as poetic document, archive or redescription, one can discern a somehow longer chronology in the field of creation, previous to the digital era, in order to examine past works and events with the utmost practical and theoretical tools.

**Keywords:** ICT, experimental poetry, Joan Brossa, digital archive, visual poetry

## El concepto de documento en poesía: experimentaciones contemporáneas

**Marc Audí (Université Michel de Montaigne - Bordeaux-3)**

Resulta una obviedad subrayar el papel determinante que tienen las nuevas tecnologías en nuestras vidas cotidianas. Ya sea como lectores, investigadores o público en general, la práctica y la fábrica del saber y de las artes es hoy indisociable de su manejo y aprendizaje, con sendas consecuencias sobre la identidad de nuestras experiencias estéticas y críticas. Ahora bien, cuando tratamos de valorar el papel activo que las tecnologías de la información y de la comunicación [TIC] han tenido y tienen en la creación misma, es a veces difícil superar una visión de ellas como simples suplementos formales, meros instrumentos para expandir el campo creativo<sup>1</sup>, vectores para su mayor difusión, desligados o posteriores al acto creativo mismo. Mi propósito inicial, en este artículo, no es presentar obras de nuestra contemporaneidad más directa que empleen sus técnicas y canales más nuevos, aunque el campo de la poesía experimental sea hoy uno de los más fértiles al respecto, sino retomar algunos de los planteamientos creativos en el campo particular de este tipo de poesía –y en sus apelaciones anteriores, como es la de poesía visual, por parte de autores como Joan Brossa<sup>2</sup> muy a finales de los años cincuenta– desde la perspectiva de nuestra práctica cotidiana de las TIC. Una exploración de las cuestiones que emergieron en el campo de la poesía expandida puede ayudarnos a poner en perspectiva prácticas mucho más recientes –en el campo literario, teatral o plástico–, viendo de qué manera la cuestión de la relación entre tecnología, comunicación e información estuvo presente en numerosas prácticas creativas, como motor para abrir nuevos campos. En breve, que la cuestión de las TIC es también poética y por ende literaria desde mediados del siglo pasado.

---

<sup>1</sup> Retomamos el concepto de « campo expandido » propuesto por Rosalind Krauss en « La escultura en el campo expandido », in *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. (Madrid, Alianza Editorial, 1996: 289-303). La autora propone el término para analizar los cambios experimentados por el concepto mismo de escultura precisamente en los mismos años que trataremos aquí, a partir entre otros del minimalismo norteamericano, en las obras de Carl Andre (que incidió también en el campo de la poesía experimental) o Donald Judd.

<sup>2</sup> Ya que en el presente artículo nos centraremos en particular en la obra del poeta catalán, cabe subrayar que según la cronología que el mismo autor elaboró para su obra, sus *Poemes experimentals* corresponden a su obra visual y objetual entre 1941 y 1959. A partir de diciembre de este mismo año, y coincidiendo con sus primeras *Suites de poesia visual* –libros de poemas visuales–, Brossa empezó a utilizar la etiqueta de « poesía visual ».

Para justificar mi planteamiento inicial, que puede parecer intempestivo, cabe recordar cuál fue el anclaje, más o menos consciente, de numerosos poetas que participaron en lo que a partir de los años setenta se conocería por poesía experimental. El movimiento nace en paralelo a la emergencia de las segundas vanguardias o neovanguardias<sup>3</sup>, que tras el fin de la Segunda Guerra Mundial retoman explícitamente técnicas y principios inmediatamente anteriores y posteriores a la Primera Guerra. Las primeras vanguardias o vanguardias históricas siguen teniendo un papel determinante en las múltiples prácticas artísticas contemporáneas. El concepto de «resurgimiento» de la vanguardia –en palabras de Hal Foster, entre otros críticos–, intenta definir la manera como la neovanguardia retoma las herencias de Marcel Duchamp, Filippo Tommaso Marinetti, Kurt Schwitters, Francis Picabia o Raoul Hausmann, construyendo a partir de ellas distintas técnicas como la *performance* de Fluxus entre muchos otros, el *décollage* de los Nouveaux Réalistes, el *détournement* situacionista, etc. Era una manera de reconocer, justamente cuando se empezaba a labrar el campo del arte contemporáneo, la validez de las investigaciones propiamente tecnológicas de quienes iniciaron el arte moderno. Sin entrar en el detalle de las investigaciones técnicas de las vanguardias, cabe recordar su voluntad de fundir la creación artística con la vida cotidiana del ciudadano urbano, que descubría entonces la electricidad, la velocidad del motor a explosión, la retransmisión por radio, el teléfono, el desarrollo del consumo de productos industriales –con el homenaje implícito que podemos percibir en *Fountain*, de Duchamp, retomado por el apropiacionismo Pop–, la multiplicación de los canales de difusión publicitaria, etc. Los primeros manifiestos de Marinetti constituyen un homenaje exacerbado a las tecnologías de la modernidad, que deben a su parecer destruir a bombazos no solamente los medios tradicionales, sino también el lirismo subjetivo. En el primer autor del futurismo, como también en el poema «Zone» de Apollinaire, el cuestionamiento sobre la creación plástica o literaria parte de una atención decidida a la innovación tecnológica, y a su transformación en medios de expresión. No nos resulta difícil percibir los puentes que pueden unir nuestro presente a estos autores de hace un siglo: inmersión de la creación en las tecnologías nuevas, en la cotidianidad de la comunidad de ciudadanos, así como un rechazo radical de la singularidad y unicidad de la voz poética heredera del paradigma lírico. Este último punto, en particular, acerca la crítica futurista a algunas de las calidades formales de la creación *online*, en particular en lo que atañe a la revisión de la autoridad singular que a menudo supone.

Las segundas vanguardias retomaron numerosos aspectos de las vanguardias, incidiendo en particular en la manera como los discursos –institucionales, oficiales o disidentes– ocupaban el espacio público. Si bien

<sup>3</sup> Según la definición de Hal Foster, las segundas vanguardias o neovanguardia son «une étiquette suffisamment vague pour désigner des artistes nord-américains et européens des années 1950 et 1960 qui reprirent des procédés avant-gardistes des années 1910 et 1920, tels que le collage et l'assemblage, le *ready-made* et la structure primaire, le monochrome et la sculpture construite. Ces retours ne suivent aucune règle : aucun n'est strictement révisionniste, progressiste ou compulsif.» (Foster: 23-24).

el primer Dada establecía, desde la ciudad neutral de Zürich, una crítica radical de los discursos que habían podido justificar la carnicería de la guerra desde la reivindicación del sinsentido, los años sesenta fueron también fértiles para las protestas internacionales frente a una guerra a penas fría o soterrada, y a sociedades conformadas por los incipientes medios de comunicación de masas. La innovación tecnológica deviene indisoluble del debate sobre las formas de comunicación y de información, como veremos en el caso específico de la poesía visual y experimental.

El presente artículo tiene dos puntos de partida, sugeridos a la par por el proyecto del congreso y por mi trabajo de investigación –recogido en mi tesis doctoral sobre la poesía visual de Joan Brossa, en particular sobre su ingente parte inédita, que cubre fundamentalmente los años sesenta del siglo pasado–. El primer punto trata de la importancia, siempre en el campo de la poesía experimental, de los tres sustantivos « tecnología – información – comunicación » a lo largo de su historia, y en particular en sus momentos iniciales. Me acercaré a ella de manera parcial, a partir de la obra de Brossa sobretodo, aunque su obra visual exceda los límites que la terminología crítica<sup>4</sup> fija generalmente. Y tendré que subvertir la cronología propuesta en el coloquio, añadiéndole elementos venidos de la década de las neovanguardias, sin las cuales me parece difícil poder observar los desarrollos más recientes de la cuestión.

---

<sup>4</sup> Indicamos en particular uno de los trabajos de catalogación y exposición más recientes, elaborado por uno de los protagonistas de la poesía experimental en España, Fernando Millán. En el texto de introducción, « UTOPIA, TRANSGRESIÓN, NEOVANGUARDIA Y RADICALISMO La poesía experimental en el Estado español » (DDAA 2009), Millán define el término mismo de poesía experimental de la siguiente manera: « La denominación “poesía experimental” responde en primer lugar a un periodo histórico, en segundo lugar a unos planteamientos teóricos, estéticos y sociales, y en último lugar a unos autores que dentro de ese periodo cronológico han producido unas obras intencionalmente estéticas, que se agrupan en tipologías, modelos y formas de producción concordantes. Ese periodo histórico es en Europa, América del Sur y América del Norte, el de la década de los sesenta y setenta, dentro de lo que en Italia se bautizó como las neovanguardias, para diferenciarlas de las primeras vanguardias. Es también el periodo del nacimiento y consolidación de las sociedades de masas, la cultura como industria, y la popularización de las tecnologías de la información y la comunicación. En el Estado español, a pesar del control asfixiante y empobrecedor del franquismo y la Iglesia católica, las neovanguardias, en paralelo con lo sucedido en Europa y América, alcanzan en ese mismo periodo, un considerable desarrollo, especialmente en el campo de la poesía experimental. En esos años, la poesía experimental comparte escenario con otras manifestaciones artísticas que desde la música, la pintura, el cine y el teatro ponen también su acento en la experimentación, e incluso producen obras que, por adentrarse en las formas «abiertas», coinciden llamativamente con las que la poesía experimental considera propias. Es el momento del cuestionamiento de los géneros tradicionales, y la aparición y consolidación de nuevos géneros intermedia. La poesía experimental comparte con el arte de neovanguardia de las décadas sesenta-setenta una serie de características fundamentales: la utopía como motor de cambio y transformación; la radicalidad como sistema vital y guía de las producciones estéticas; y la transgresión como fórmula para superar las contradicciones vitales, culturales y sociológicas. Este repertorio se complementa con la referencia constante a los modelos iniciados por algunos movimientos de las primeras vanguardias (futurismo, dadaísmo...), y el rechazo de otros (surrealismo), así como por la presencia destacada de varias figuras consideradas arquetípicas: Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, John Cage. »

¿Por qué hablar de documento, y de «documento poético»? ¿Qué pertinencia tiene tal concepto y qué tipo de técnicas viene a situar? ¿Por qué razón dejaríamos de utilizar el término de «poema», sencillamente? De la exploración del debate pasado, y del relativo silencio crítico que rodea a la poesía experimental más allá de los trabajos historiográficos, surgió la necesidad de proponer, desde la vigencia que siguen teniendo estas poéticas, nuevos instrumentos para entenderlas. El filólogo encuentra un vacío teórico y metodológico si se acerca a la obra visual de Brossa, como a la de otros poetas españoles, franceses, brasileños, italianos, etc., que trabajaron y trabajan con multitud de materiales, de soportes, y de técnicas, sin que en su momento sus trabajos fueran necesariamente justificados, relatados, analizados o explicados por sus propios autores. En la obra de varios teóricos de la poesía actuales, el concepto de documento poético –siendo la palabra documento una de las más utilizadas en las TIC– nos puede ayudar a analizar ciertos poemas sin salir del debate que mencionábamos anteriormente.

El artículo tiene también dos puntos de llegada, o mejor dicho de salida, claramente relacionados con la cuestión de las TIC y su impacto en distintos géneros o *corpus* de obras mismas, aun sean del pasado relativamente reciente. Cuando tratamos de poesía experimental, y especialmente en el contexto catalán y español, uno de los problemas principales es su archivo, difusión y edición. Se trata a menudo de obras efímeras, que carecen algunas veces de soporte físico –especialmente en el caso de las acciones *in situ*–, a pesar de que desde los años sesenta hayan constituido una parte fundamental de la modernidad en el conjunto de España. Intentaré mostrar las paradojas que presenta el término de «conservación», presente en el de archivo y también en el de documento, y que aquí cabe retomar en su acepción museográfica, frente al corpus de poesía experimental. El primer punto de salida incide de nuevo en mi trabajo de tesis doctoral y la elaboración, como anexo, de un catálogo razonado digital del millar largo de poemas visuales de Joan Brossa, que pueda ser utilizado y corregido por múltiples usuarios. Su construcción, y los efectos que pueda tener sobre la manera como se percibe hoy la obra de Brossa, ha hecho patente la necesidad de interrogar el rol que puedan tener las TIC en la elaboración de archivos abiertos de obras que justamente lucharon en su momento contra la idea de totalidad orgánica, así como contra el paradigma del autor transmisor de su subjetividad.

El segundo punto de salida está aún en proceso de elaboración, junto a mi equipo de investigación en la Universitat de Barcelona. Se trata de establecer un archivo digital y *online* de poesía experimental catalana de 1959 a 2004, que sirva de antología abierta de todos los autores que han participado en el movimiento a lo largo del pasado medio siglo, juntando también documentación anexa y material fílmico inédito<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Disponible en <http://pocio.documenta.cat/>. El grupo de investigación Poció – Poesia i Educació (SGR, 2009) de la Universitat de Barcelona elabora el archivo en el marco del proyecto competitivo del Ministerio de Ciencia e Innovación «La poesía experimental catalana 1959–2004» (FFI2010–18880), subprograma FILO.

## **Las TIC a debate en la poesía experimental**

¿Cómo se planteó el debate en torno a las TIC en la poesía experimental, y en particular en la obra de Joan Brossa? ¿Qué conceptos nos puede aportar la crítica contemporánea para esclarecer las innovaciones propuestas en el campo poético? ¿De qué manera las TIC actuales pueden influir en nuestra percepción de estas obras que en su momento indagaron concretamente sobre esta influencia?

Intentaré responder primero desde la práctica misma de la poesía experimental. Como he dicho, los poetas que justificaron o bien analizaron teóricamente sus propias prácticas experimentales fueron más bien escasos. Se trata a menudo de «formas sin teoría»<sup>6</sup>. Joan Brossa, que fue interrogado numerosas veces al respecto por la notoriedad que fue adquiriendo su obra visual a partir de los años 1970, siempre fue fiel a la repetición de fórmulas muy generales, que le permitían conservar todo el margen de libertad creativa. Brossa solía decir que «la poesía visual es un servicio a la comunicación». Su definición subrayaba sobretudo su voluntad de utilizar en el campo poético técnicas como el *collage* y el *assemblage* para llegar con mayor inmediatez a su lector/espectador, haciendo de tal capacidad el centro mismo de su obra. El poeta catalán heredaba esta problemática, lo hemos apuntado muy rápidamente, en particular del futurismo y de Dada: la transmisión por medio de la escritura y de la lectura –que el mismo Brossa nunca abandonó, por otra parte– parecía demasiado mediata, incapaz de generar en el lector un sentimiento de comunicación instantánea. De nuevo encontramos en los inicios de la poesía visual brossiana una de las cuestiones centrales para los poetas y pintores de principios de la década de 1910 –en particular los Delaunay, Cendrars o Apollinaire. La búsqueda del poema inmediato por su simultaneidad fue una de las piedras de toque que llevaron a Apollinaire a disposiciones formales del texto que él llamaría caligramas<sup>7</sup>. El poema visual brossiano, en la gran mayoría de casos dispuesto sobre una única hoja de papel, añadió a la simultaneidad y inmediatez perceptiva la idea de reciprocidad creativa, invitando al lector –convertido en espectador y también en usuario– a utilizar los poemas visuales, a reiterarlos o bien a manipularlos para activarlos en otros contextos que no fueran el libro mismo de poesía, incluyendo en el libro

---

<sup>6</sup> Retomamos la definición del poeta visual Santi Pau, formulada en 1972. (Pau sin paginar)

<sup>7</sup> Apollinaire fue muy activo durante una polémica sobre un arte «simultaneista», que defendió en numerosos artículos de prensa. «L'idée de simultanité préoccupe depuis longtemps les artistes ; en 1907 déjà, elle préoccupait un Picasso, un Braque, qui s'efforçaient de représenter des figures et des objets sous plusieurs faces à la fois. [...] Duchamp, Picabia explorèrent un moment les abords de la simultanité ; ce fut alors Delaunay qui s'en déclara le champion, qui en fit la base de son esthétique. Il opposa le simultanisme au successif et y vit le nouvel élément de tous les arts modernes : plastique, littérature, musique, etc.» (Apollinaire: 974-979). Apollinaire se refiere indirectamente a *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913) de Blaise Cendrars, poema impreso en una única hoja desplegable, sobre la cual la escritura y las acuarelas de Sonia Delaunay quedan entrelazadas.

mismo de poesía la práctica por aquél entonces incipiente del *happening*<sup>8</sup>. Reciprocidad, inmediatez, simultaneidad: todos ellos conceptos determinantes para entender los retos que suponen hoy día las TIC en la creación literaria y plástica. Y en el caso de Brossa, la supeditación de las investigaciones formales a la voluntad incesante de comunicar con la mayor nitidez con una instancia, el lector, que cambia de identidad y de atributos con cada uno de los cambios formales.

Pero otros poetas fueron más explícitos que Brossa, dejando más claras las cuestiones que les empujaban a investigar nuevas formas. Por lo innovadoras que resultaban muy a finales de los años cincuenta, y ya entrados los sesenta, poetas visuales, sonoros y pioneros de la *performance* escribieron también manifiestos a la vez prospectivos y reflexivos: en ellos, surgen muy a menudo los términos de tecnología, información y comunicación, y también la necesidad de poder llegar con mayor inmediatez al lector<sup>9</sup>. Es un hecho conocido que la poesía experimental nace en un momento de evolución de los *media*, de irrupción generalizada de nuevas maneras de recibir contenidos –la televisión, la prensa gráfica a color con la generalización de la impresión en *offset*–, y de nuevas maneras de transmitir contenidos e intenciones a través de ellos, y en particular en el campo publicitario. Se revalúa entonces tanto la función del lenguaje como el de la imagen, y se miden las fuerzas expresivas de ambos de distintas maneras. Evidentemente, todo ello tampoco era radicalmente nuevo, y pensamos aquí en los textos fundamentales de Mallarmé sobre la disposición de la página impresa del periódico. Pero tanto en el caso de Apollinaire, de Brossa, como en la obra de un autor fundamental como Kurt Schwitters, aparece la importancia del soporte como tal, de la materialidad del poema como mínimo al mismo nivel de su presunto «contenido». Otorgar una mayor importancia a las formas nuevas para comunicar implica entonces una mayor atención a sus constituyentes, a los *media* y formas que usa el poema para impactar al lector/espectador. Encontramos de nuevo, en este punto, una de las problemáticas que habíamos formulado inicialmente: la innovación tecnológica, más allá del trazo de la pluma sobre el papel, correspondería a una focalización errónea sobre el soporte, y no sobre el mensaje.

---

<sup>8</sup> Pensamos en particular en algunos de los libros de la serie *Poemes habitables* de 1970. En particular a *Set poemes entremig dels fulls d'un llibre*, pero también *Poema destruït, D'A a Z*, o *Pluja*.

<sup>9</sup> Reproducimos uno de los primeros textos, de Pierre Garnier, pionero de la poesía visual en Francia, a la cual dio el nombre de «spatialisme»: «Comment les mots pourraient-ils supporter d'être encore enveloppés dans l'air des phrases? [...] Il s'agit de faire du poème une matière brute – quelque chose de scintillant. [...] Chaque mot est une peinture abstraite. Une surface. Un volume. Surface sur la page. Volume dans la voix. [...] L'œil, dans la poésie nouvelle, capte le mot globalement – le mot objet – celui-ci déclenche dans le psychisme du 'lecteur' une série illimitée d'échos sonores – puis d'échos de pensées. Alors le corps entier s'engouffre dans cette forêt d'échos. La poésie nouvelle fait bouger les mots sur la page : ils ont des pattes, ils ont des ailes, des roues, des mains, des pieds, des lumières proches et lointaines. Ça bouge comme un œil. » Garnier, Pierre. «Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique». (DDAA, 1993: 533).

Hoy aún, las críticas que reciben las obras de muchos de estos poetas experimentales –a veces por parte de ellos mismos, años después–, parten de la idea según la cual existiría una noción de «verdadera poesía», en la cual justamente –ya sea en la alternativa genettiana entre ficción y dicción o en los análisis de Jakobson o Barthes– fundamentalmente el poeta plantearía un trabajo no sólo sobre el lenguaje únicamente, pero *dentro* del lenguaje, en una reflexividad a menudo confundida con la introspección. Nada más alejado de la obra de los primeros poetas de las vanguardias históricas, y aún más si cabe de los poetas experimentales. Ligado a los principios enunciados anteriormente –simultaneidad, reciprocidad e inmediatez–, la poesía experimental ancla a menudo sus investigaciones en la utilización de materiales cotidianos– en el caso de Brossa, a menudo de desecho. En particular en su obra visual inédita –*Suites de poesia visual* y *Poemes habitables*, de 1959 a 1970–, Brossa recoge sobre la página de papel fragmentos de la realidad –superficies y objetos–, descontextualizándolos, y redistribuyéndolos en cada una de las obras. La apertura hacia el lector/espectador es coetánea de una apertura hacia la materialidad misma de nuestra experiencia cotidiana. Hoy en día, ciertos teóricos como Jean-René Étienne o Olivier Quintyn hablan de *sampling* y generalizan este término musical a un conjunto de poéticas entre las cuales, por anticipación, pueden estar los poemas de Brossa. La creación poética a partir de los años cincuenta reencuentra el *collage*, lo hemos indicado ya, así como su capacidad de fundirse en la realidad.

A partir de este punto, las poéticas experimentales nacen como un espacio de debate, una manera de abrir preguntas ante lo que se percibe como el inicio de la « sociedad del espectáculo» –término acuñado por Debord en 1967, y que tuvo un papel significativo durante el mayo francés–. Se considera como fundacional, en el marco internacional, el congreso «Arte y Comunicación» en Florencia en 1963, en el cual participan poetas italianos, y también semiólogos como Umberto Eco. El título mismo del congreso coincide con la definición brossiana de la poesía visual. Poetas, músicos, filósofos y pintores preocupados por los fenómenos de comunicación de masas como Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti, Mauricio Kagel, Aldo Rossi, o el mismo Eco, dialogaron desde sus respectivas disciplinas acerca del valor de la letra y de la palabra sobre la página, del lenguaje verbal y visual de los *mass media*, sobre la necesidad de inventar una escritura no mimética y encontrar nuevas formas para el realismo, etc<sup>10</sup>. Formularon algunas propuestas, que dieron paso a la *poesia visiva*

<sup>10</sup> «La poésie visuelle correspond à l'intégration des nouvelles possibilités apportées par la technique de l'offset, permettant la prise en compte de la photographie, de l'écriture manuelle à travers brouillons et manuscrits. La poésie visuelle aussi, par rapport à la société de consommation qui se développe dans les années 1960 et par son intérêt pour les cultures de masse, recoupe, par les dates et par ses préoccupations d'ordre idéologique, les théories situationnistes [...]» (Donguy: 185). Numerosos críticos subrayan la toma de consciencia, a principios de los años sesenta, del inicio de nuevas maneras de concebir la comunidad social: «Más que un simple rasgo de estilo o una extravagancia personal o de grupo, nos hallamos ante unas escrituras revolucionarias que apuntan hacia nuevos modos de entender la realidad física y psicofísica y, como tal, se pueden ver como precursoras de un cambio de época y de paradigma.» López Fernández, L. «Percepción e información estética en la poesía visual». (DDAA, 2009: 33).



italiana, así como al Gruppo Settanta. No debemos olvidar el contexto en el cual emergen estas prácticas poéticas nuevas. En lo que hoy se conoce como los inicios de la French Theory están los textos fundamentales de Jacques Derrida y también de Jean-François Lyotard, que emmarcan la década, de *De la grammatologie* en 1963 a *Discours, figure* en 1971<sup>11</sup>.

Así pues, la poesía visual –parte fundamental de la poesía experimental– trabajó desde sus inicios en la captación de los nuevos medios de comunicación, con una dimensión viral que analizaremos seguidamente. La capacidad de los poemas visuales de Brossa a adaptarse al papel, a la escena, al espacio público o a la televisión, muestran siempre una voluntad de ubicuidad para la creación poética.

### **Documentos poéticos**

¿De qué instrumentos teóricos disponemos hoy para dar cuenta de estos cambios en la naturaleza misma de la poesía? Surge hoy día la necesidad, en particular en el marco de la teoría literaria, de mirar hacia autores y obras no tan alejados de nuestro siglo XXI, pero que han quedado ampliamente silenciados, apartados o menoscabados por la academia y el discurso metaliterario, caído a menudo, en palabras del crítico C. Hanna, en un «estupor crítico ante prácticas que difieren de la ‘verdadera poesía’». Desde el contexto francés, me parecen hoy fundamentales los textos publicados por un grupo de tres poetas y teóricos, Franck Leibovici, Christophe Hanna y Olivier Quintyn. Sin que sea aquí el sitio adecuado para exponer las conclusiones de sus trabajos, publicados estos últimos años, nos centraremos aquí en la exposición del concepto de documento poético, uno de los más fecundos dentro de la problemática del arte y de las TIC. Desde principios de los años 2000, estos críticos, venidos del campo de la filosofía y de la estética pragmatista anglosajona, han empezado un trabajo de análisis radical del concepto de literatura, de poesía y de poema. Podemos definir este trabajo como una denuncia de la insuficiencia de la alternancia, presente desde el romanticismo y hasta el estructuralismo, entre la ficción y la dicción, a partir del rol primordial que dan al contexto, y al efecto que algunas poéticas – entre las cuales contamos a algunos autores y obras ya citados – tienen sobre él.

Para ellos, la poesía es un «arte performable», es decir, cuyo funcionamiento es más importante aún que la forma que pueda revestir. Cabe dar al sufijo –able toda su fuerza: el poema es un espacio de posibilidad de acción antes de ser la marca de una expresión individual, y debe de abrirse en dirección del presente de la existencia y de los eventuales ejecutantes de la obra, así como de los distintos contextos que puedan realizarla, acogerla. Esta idea, en la obra de R. Shusterman, es indisociable

<sup>11</sup> En un texto que nos recuerda el manifiesto ya citado de Pierre Garnier, Lyotard afirma: «L'œil, c'est la force. [...] Le tableau n'est pas à lire, comme le disent les sémiologues d'aujourd'hui, Klee disait qu'il est à brouter, il fait voir, il s'offre à l'œil comme une chose exemplaire, comme une nature naturante, disait encore Klee, puisqu'il fait voir ce qu'est voir.» (Lyotard: 14).

de la definición de las obras literarias como «fórmulas verbales»<sup>12</sup>. La idea según la cual la obra no sería sino una fórmula, una propuesta que puede ser activada o realizada en un libro o en cualquier otro sitio, nos parece fundamental para entender una de las características de la poesía visual brossiana, pero también de la poesía experimental en su conjunto, su cualidad incoativa. Numerosos poemas brossianos apelan a una realización ulterior, que escapa de la temporalidad del autor mismo: el libro de artista *Pluja* (1970), por ejemplo, puede ser reactivado cada vez que alguien abre un cuaderno en blanco un día lluvioso. El cuaderno original no lleva firma alguna que pueda identificar al autor, separándolo del espectador/utilizador. El original conservado en el archivo del poeta no es más que una propuesta de fórmula. Shusterman subraya también que tal definición permite acercar los conceptos de alógrafo y autógrafo: la propiedad constitutiva de *Pluja* es el gesto ejecutado en ciertas condiciones independientes del autor o del utilizador; un día lluvioso. Sin que sea necesario subrayar la proximidad de Brossa con artistas conceptuales contemporáneos, que escogieron principalmente la *performance* como *medium*, como Lawrence Weiner, Esther Ferrer o Yoko Ono, ni tampoco las poéticas del *détournement* situacionista de eslóganes, Brossa llega a definirse como un «creador de estrategias»<sup>13</sup>:

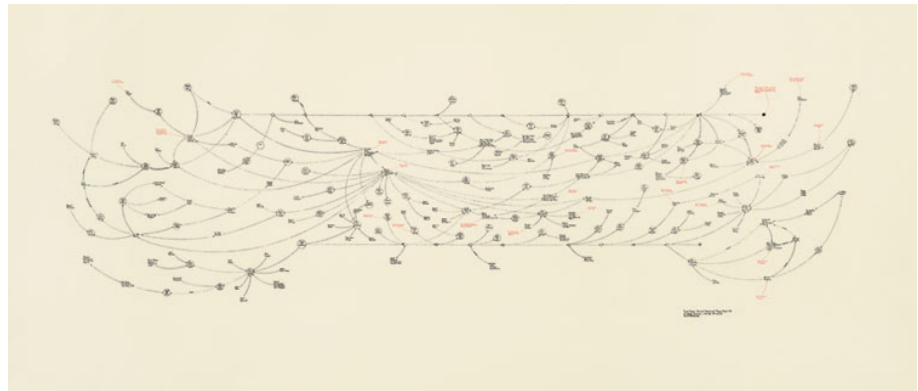
Ser poeta no es escribir versos, sino entender el mundo de una manera determinada. El poeta aprecia cosas que los otros no ven, no captan, porque no tienen unas antenas tan finas. Yo, personalmente, me considero un inventor de estrategias. En cuanto a la poesía, creo que debe integrarse en la actividad que cada uno desarrolla y debe reflejar cada época. No comprendo a esos que se llaman poetas, que además son médicos, funcionarios o ingenieros, y que escriben poesía floral, que es algo muerto. A quién le interesa que un señor hable de lo mucho que le gusta su amada. Se trata de una actitud muy humana, pero es algo que se ha hecho tanto y tan bien que volver sobre el tema es estéril. Alguien dijo una vez que el primer hombre que comparó la mujer a una flor era un poeta, pero el segundo era un imbécil.

---

<sup>12</sup> «La notion de formule verbale contribue aussi à lever la difficulté posée par les œuvres littéraires n'ayant jamais fait l'objet d'une exécution ou d'une inscription. Dès que l'auteur a conçu un poème, on a tendance à dire que ce dernier existe, même s'il n'en existe aucune copie ni récitation qui pourrait en constituer une manifestation. Qu'est-ce qui, dès lors, existe de façon à garantir l'existence de l'œuvre littéraire? Il ne s'agit pas d'une copie mentale, ni d'une exécution silencieuse ou imaginée ; car l'œuvre peut exister sans que cela même existe. Ce qui, au fond, doit exister, c'est une formule permettant de produire des copies et des exécutions. Une œuvre de littérature existe quand, et tant qu'il existe une formule susceptible d'être adéquatement exprimée dans des mots et prescrivant quelles manifestations verbales peuvent prétendre constituer des manifestations de l'œuvre. L'existence d'une telle formule peut être vue comme une condition nécessaire et suffisante de l'existence de l'œuvre d'art littéraire.» (Shusterman: 119). Subrayamos.

<sup>13</sup> (Ricart: 52-58).

Franck Leibovici ha propuesto estos últimos años el concepto de documento poético, para describir precisamente aquellas obras cuyas propiedades intencionales importan más que sus propiedades formales. El crítico cita autores como Mark Lombardi, *La Rédaction* o Charles Reznikoff –cuyas obras son apropiaciones de documentos oficiales, ejerciendo de parásito, proponiendo esquemas explicativos: «le document poétique [est] un dispositif mettant en place un système de retraitement de matériaux déjà existants, en vue d'une production nouvelle de savoir»<sup>14</sup>.



Mark Lombardi  
*World Finance Corporation Miami and Nugan Hand ltd. of Sydney, Australia, c. 1972-80 (8th version), 1997*, Grito sobre papel.

Mark Lombardi –cuyos esquemas acabaron interesando a la CIA–, retoma la forma de los organigramas institucionales y corporativos para disponer y figurar las relaciones subterráneas entre poderes políticos, económicos y religiosos, entre los garantes de la legitimidad y las organizaciones criminales. Lombardi procede recogiendo datos, constituyendo bases de datos de nombres propios para denunciar las redes –visualmente tan fuertes como las cosmogonías medievales o las figuraciones cartográficas– de intereses.

El libro *Testimony* de Charles Reznikoff consiste en una operación de muestreo en archivos judiciales, y propone un retrato de las instituciones legales a partir de la técnica de descontextualización<sup>15</sup>, del *collage*, y de la redistribución en una nueva continuidad. Leibovici describe entonces

<sup>5</sup> Hace referencia al concepto de los “plateau” de Deleuze y Guattari, en Deleuze y Guattari 2004: *Mille plateaux*, Paris: Ed. Minuit.

<sup>14</sup> (Leibovici: 58).

<sup>15</sup> «Le document poétique a comme propriété d'être immédiatement décontextualisant : chaque phrase tirée d'un discours ou d'un livre, chaque image photographiée lors de tel événement ou tirée de tel film, acquiert, par le simple fait d'être répétée au sein d'un document poétique, le statut d'«énoncé», c'est-à-dire d'objet flottant en attente d'une recontextualisation [...]» (Leibovici: 69).

de qué manera un texto literario puede resultar de la implementación de materiales del mundo cotidiano en el mundo del arte. La noción de documento poético permite pensar la obra literaria como el momento en el cual se procede a una muestra, verbal o no, tomada en un contexto dado, para proponer maneras de explicarlo, aun sin hacerlo explícito. La poeticidad de su lenguaje no se transfiere a la función referencial jakobsoniana: el documento no aparece como narración, ni como explicación susceptible de ser verificada. Sus técnicas intentan retomar explicaciones y discursos de la verdad, para subvertirlos. Podemos ver aquí la pertinencia que puede tener la idea de documento poético en el campo de la poesía experimental, y en especial en nuestra contemporaneidad marcada por el contexto globalizado –que no descontextualizado– de las redes virtuales.

Si algo bueno tiene la sociedad de consumo es que, entre otras cosas, ofrece nuevas plataformas para la poesía visual. En este sentido, puedes conseguir que, por ejemplo, la poesía se introduzca en la arquitectura y la modifique. Sin embargo, para lograrlo no es suficiente con escribir un poema sobre una pared, como se ha hecho hasta ahora<sup>16</sup>.

Brossa habla aquí de plataformas sobre las cuales activar poemas visuales, y no del soporte tradicional de la página: deben quedar habitadas por los poemas que las utilizan para subvertirlas.

El documento poético no es reconocible según los criterios de la teoría literaria, y no pide a su lector o espectador una «experiencia estética desinteresada». Hemos subrayado anteriormente que el poema visual rompe con la idea de un diálogo exclusivo entre el lector y el texto: los poemas exigen una percepción multisensorial, multidireccional de objetos híbridos, aunque la composición sea, en el caso de Brossa, muy simple. Pero la idea de documento poético y la de dispositivo – analizada por Christophe Hanna recientemente – van más allá. Defienden que la experiencia literaria de tales objetos apela directamente al público, al debate público<sup>17</sup>. La experiencia cotidiana de las TIC es también la de objetos textuales y visuales híbridos, coexistiendo en un espacio público y relacional. Entre los rasgos determinantes está el de la necesaria *operatividad* de los documentos poéticos<sup>18</sup>. Y de una operatividad en una red de producción de saberes. Incidimos aquí en el término de *información*, que habíamos dejado hasta ahora de lado. Leibovici defiende que una de las funciones del

---

<sup>16</sup> (Ricart: 52-58).

<sup>17</sup> «Construire une littérature autre implique alors de concevoir un mode de relation différent entre le sujet et sa production. Une conception non plus duelle et réflexive mais collective, pratique, dans laquelle la question de l'écriture n'est plus présentée comme une activité privée (de soi pour soi par la médiation de l'écriture) mais une action prenant en charge des problèmes publics.» (Hanna: 12).

<sup>18</sup> «[Le dispositif] n'est pas une machine qui exécute un programme prévu à l'aide de pièces expressément adaptées à son plan de montage, mais un bricolage assemblé en vue de circonscrire un problème local et tenter de le surmonter.» (Hanna: 17).

documento poético es la de producir formas de saber. El crítico defiende la idea que la poesía podría ser, en este contexto, un espacio de tratamiento de textos y de discursos, de redistribución de contenidos e informaciones, antes de que todas ellas se reencuentren con la circulación general de nuestro mundo *online*.

Tras haber estudiado los vectores iniciales de la poesía experimental –inmediatez, simultaneidad, reciprocidad, publicidad–, hemos visto de qué manera la teoría literaria se acerca a ellos hoy día, constatando su capacidad de producir y crear formas de saber. Las poesías experimentales han sido y son prácticas del contexto, a partir de él, espacios pues donde el diálogo nunca es único ni cerrado. Características, todas ellas, valoradas en nuestra práctica de las TIC.

### Archivar modernidades

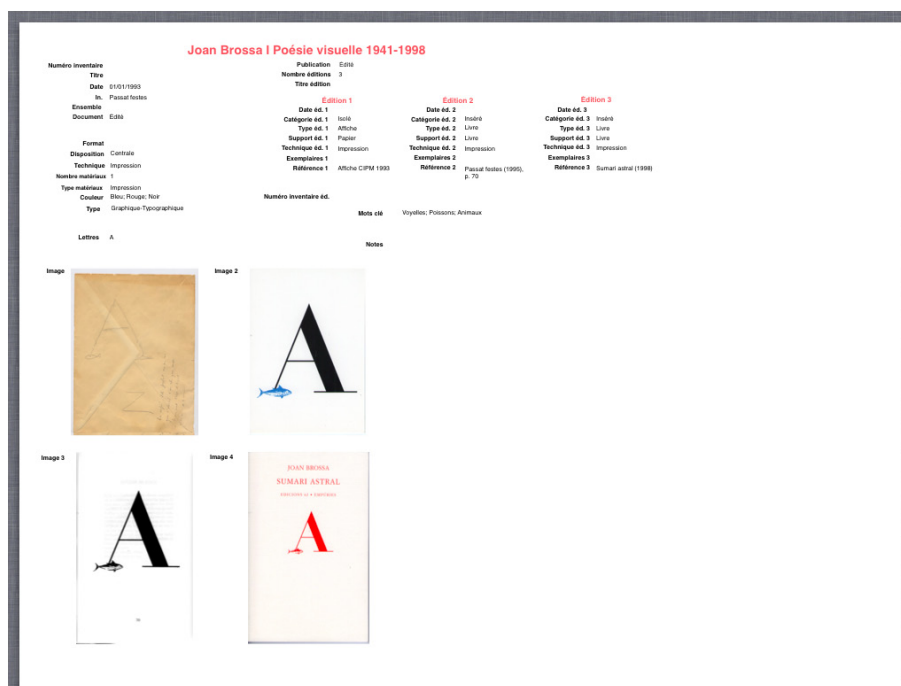
Cabe mostrar, brevemente, algunas de las interacciones entre TIC y *corpus* de obras ejemplares de estas poéticas. Son, si se quiere, puntos de salida para tratar de la cuestión de las TIC en las modernidades poéticas. Cuando inicié el trabajo sobre la obra visual inédita de Joan Brossa, me di cuenta de la necesidad de elaborar una herramienta compleja que me permitiera trazar caminos en medio de la ingente cantidad de información que iba recopilando. El más que notable trabajo de archivo de la Fundació Joan Brossa había indexado los poemas, los había clasificado y permitía situarlos en la obra misma del autor, con la mirada puesta en la conservación de objetos de por sí frágiles. Así, los poemas habían sido escaneados en gran medida, poseían un número de catálogo, y fichas que recogían datos esenciales. Pero la base de datos existente no me permitía proceder, desde la descripción, al análisis y a la interpretación.

Apareció entonces la necesidad de establecer un orden nuevo y abierto, en el cual volver a describir –la *redescrición* es uno de los conceptos desarrollados por F. Leibovici, relacionado con el de documento poético– todos y cada uno de los más de mil poemas visuales. Para ello, era necesario actualizar tecnológicamente el *corpus* brossiano mismo. Decidí entonces elaborar una nueva base de datos, que permitiera cruzar búsquedas, y salir de la mera descripción. Ello tenía por meta la conservación

---

<sup>19</sup> «La première chose que produisent ces objets, nous l'appellerons une forme de savoir, à clairement distinguer de la pure information. Leur lecture permet, en effet, d'accroître non seulement un savoir personnel, informationnel ou factuel, mais aussi une capacité descriptive des sujets traités – ce qu'une ode à un pommier se défend de faire, proposant plutôt un autre regard sur l'arbre, une sensibilité particulière, une transfiguration même de l'objet, mais en aucun cas un retraitement exhibé et revendiqué de savoirs produits par d'autres disciplines (la botanique, les sciences de la nature, du vivant) sur un thème particulier. Ainsi, un document poétique se constitue par la traversée d'autres disciplines, productrices d'un savoir propre. [...] La poésie, productrice elle-même d'un savoir particulier, devient une "zone de recoupements". Il n'est pas pour autant nécessaire de penser la poésie comme une méta-discipline, une archi-énonciation surplombant superbement ses inférieures, comme ont pu le faire les romantiques. Peut-être nous sera-t-il plus utile de la considérer, pour user du vocabulaire de la théorie des réseaux, comme un "nœud", ou un espace que les discours traversent, et où ils sont retraités, avant de retrouver le circuit général. Non pas au-dessus, mais toujours au milieu, in medias res.» (Leibovici: 43).

del archivo mismo, conociendo los detalles y ubicaciones de documentos con precisión, pero sobretodo su activación en el contexto de un trabajo de investigación. Era fundamental, también disponer de una herramienta que pudiera siempre ser corregida y aumentada.



¿Qué hacer con una cantidad de datos en crecimiento exponencial? ¿Cómo construir un archivo? La idea de archivo está presente en la obra misma de Brossa, que se asemeja a una colección no sistemática de la vida cotidiana, como un archivo aleatorio de los objetos que pueblan la vida de un hombre cualquiera. F. Leibovici señala el parentesco del documento poético –hablando de nuevo de *Testimony*– con la manera como se construyen los archivos<sup>20</sup>. La estructura misma del archivo es ante todo una respuesta a necesidades presentes, y no podría de ninguna manera pretender ser la única manera de presentar un contenido en el futuro. Nos arriesgamos pues a convertir nuestro *corpus* en un documento poético, y decidimos adoptar una estructura nueva, que pueda gestionar y proporcionar datos cuantitativos.

<sup>20</sup> «Élément d'une classe plus générale, ce cas particulier de document [les minutes d'un procès judiciaire] n'est en rien un matériau brut, mais toujours un dispositif, simple ou complexe, informé par ses supports, ses formatages, ses modes de classement, d'indexation, ses conditions de production, de lisibilité. Ensemble de données organisées selon des règles relativement fluctuantes, l'archive est toujours à construire, le propre d'une archive est bien d'être montée, démontée, remontée, au regard non du passé, mais du présent, et selon les problématiques diverses et variées qui s'y appliquent. C'est la raison pour laquelle une archive sera toujours suspecte aux yeux de ceux qui associent le montage à la falsification. Mais, une fois le doute jeté sur la dimension construite de l'archive, c'est la notion même de preuve qui se trouve ébranlée. En effet, si une archive produit de la preuve, le régime de preuve semble, alors, bien étrange : la preuve n'est plus déjà donnée, toute faite, mais construite et montée avant d'être soumise à évaluation.» (Leibovici: 44).

La base de datos, en actual ampliación a partir de la incorporación de toda la obra publicada, contiene una ficha para cada poema visual. Dimensiones, fecha, título eventual, número y tipo de materiales utilizados, ediciones, cambios de títulos, colores, técnicas compositivas, modificaciones del original en ediciones sucesivas, tipos de disposición en la página, etc., constituyen los datos descriptivos. Pero también creamos un tesoro de términos que permiten cruzar búsquedas temáticas. Fue muy interesante comprobar cómo en el momento de llegar al análisis más detallado de los componentes de cada poema, la descripción se convertía necesariamente en interpretación y análisis, y la tarea de observación de los poemas se convertía también en una manera de orientar la mirada de la base de datos misma. Brossa teje una red de sugerencias, alusiones, metonimias y sinédoques que transforman toda tarea de descripción en un listado imposible de elementos dispares –recordando la «monstruosidad» que Foucault encuentra en Borges al principio de *Les mots et les choses*. Habiendo casi dejado de lado el lenguaje en la poesía visual, volvíamos a correr el riesgo de archivar un conjunto de heterotopias para hacer con ellas una «utopía consoladora» que permitiera, dice Foucault, «las fábulas y los discursos»<sup>21</sup>, entre las cuales una interpretación general que justificara una tesis. ¿Era pertinente resaltar un contexto político en tal poema? La presencia de un color rojo en tal poema, ¿podía acaso indicárnoslo? ¿Percibiría otra persona, en otro contexto, un dato impreso en un billete de tranvía como una alusión, si era fechado de un 18 de julio? ¿Entendería un espectador ajeno al contexto catalán ciertos poemas?

La base de datos debía poder aceptar esta dimensión interpretativa, y poder luego proponer y justificar análisis en sincronía y diacronía, en función de todos y cada uno de los criterios seleccionados. El tesoro, la lista «monstruosa» de palabras clave, irá siendo cada vez más heterotópica, pero también permitirá aumentar las miradas sobre un corpus tan determinante para la historia de la poesía experimental. Es indudable, tras haber iniciado este trabajo, que el conocimiento de las TIC volvía a ser central en la percepción de la obra brossiana nacida, lo hemos visto, en un contexto de crítica y ocupación de los nuevos *media*. Se trata hoy de obtener, para estos objetos nacidos para incidir en contextos contemporáneos, un marco de observación la estructura del cual sea móvil y adaptable.

Con este fin también, pero desde una perspectiva más historiográfica, surgió la necesidad de establecer una base de datos de la poesía experimental catalana de 1959 a 2004 (disponible en <http://pocio.documenta.cat/>), inspirada en la tarea extraordinaria de recuperación, indexación y difusión llevada a término en la Universidade Fernando Pessoa de Oporto sobre la poesía experimental portuguesa (disponible en <http://po-ex.net/>). El grupo de investigación Poció – Poesia i Educació de la Universitat de Barcelona ha puesto en marcha una tarea de recopilación, selección, archivo y difusión de materiales casi siempre difíciles de consulta, cuando no imposibles. La poesía experimental existió en los márgenes de la vida

---

<sup>21</sup> (Foucault: 9).

cultural española, aunque algunos de los que participaran en ella tuvieran un papel destacado en otros círculos. Y poco nos queda acerca de ciertos eventos, acciones, ediciones clandestinas de poca tirada, sin hablar de la poesía pública<sup>22</sup>, desarrollada en espacios alternativos y basada casi siempre en la improvisación. La versatilidad de las TIC permite este encuentro, en una misma superficie, de la percepción de las obras mismas –ya sean revistas, poemas aislados, grabaciones audio y vídeo de obras y de entrevistas con los autores– y de la investigación científica –con la constitución de una antología de textos críticos fundamentales para entender este tipo de poesía. La actualidad museográfica española marca un interés creciente por estas cuestiones, como lo muestra la programación de los últimos años tanto en Madrid como en Barcelona –recuperando el grupo Zaj, el conceptualismo catalán, los Encuentros de Pamplona de 1972, etc.

### **Conclusiones**

Al término de este recorrido por una modernidad ya añeja, con la focal puesta en la importancia de las TIC, hemos podido ver que hay distintas maneras de abordar la cuestión. Los términos mismos de tecnología, información y comunicación estuvieron a debate en la poesía experimental, que nació en un contexto de revisión de los canales o *media* que los ciudadanos utilizaban en su vida cotidiana. El desarrollo de una poesía contextual, que pudiera retomar, ocupar y subvertir estos nuevos canales a partir de técnicas de apropiación heredadas de las vanguardias históricas establece un diálogo abierto, desde la creación, con las TIC. Pero hemos visto también que la crítica contemporánea utiliza nociones habituales en el mundo de las TIC –documento, dispositivo– para proponer nuevos conceptos descriptivos para estos tipos de poéticas. La noción de documento poético reconoce al poema experimental como un espacio de archivo de lo efímero y también como un instrumento de observación de la realidad. Y finalmente, hemos propuesto dos proyectos en curso, que a partir de los *corpus* marginales de la poesía experimental intentan crear nuevos archivos, la forma de los cuales mantenga una apertura no sólo en el tiempo, sino también en la estructura. Un archivo debe de ser una plataforma de encuentro entre investigadores y documentos, y las TIC permiten hoy pensar en evoluciones futuras de las búsquedas. Probablemente no buscaremos lo mismo en unas décadas a propósito de tal o tal autor o revista olvidada, y las tecnologías actuales deben de poder ofrecer soluciones a las prácticas siempre cambiantes de la investigación científica.

---

<sup>22</sup> Término propuesto por Lis Costa. (Costa: 107-122).



## **Bibliografía**

Apollinaire, Guillaume (1991). *Œuvres en prose complètes II*. París: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Audí, Marc (2011). *La poésie visuelle de Joan Brossa (1919-1998): description et analyse intégrales*. París: Université Paris-Sorbonne.

Costa, Lis (2012). «Poesia alterada: els inicis de la poesia pública a la Barcelona dels anys vuitanta», en *Catalan Review: international journal of Catalan culture*, vol. 26, 107-122.

DD. AA (2011). « Toi aussi, tu as des armes ». *poésie & politique*. París: La fabrique éditions.

DD. AA (2011). *De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)*. Madrid: MNCARS.

DD. AA (2009). *Escrito está. Poesía experimental en España*. Vitoria-Gasteiz: Artium.

DD. AA (1993). *Poésure et peinture, d'un art l'autre*. Marsella: RMN.

Derrida, Jacques (1963). *De la grammatologie*. París: Minuit.

Donguy, Jacques (2007). *Poésie(s) expérimentale(s). Zone numérique (1953-2007)*. Dijon: les presses du réel.

Foucault, Michel (1966). *Les mots et les choses*. París: Gallimard.

Foster, Hal (2005) [1996]. *Le retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*. Bruselas: La lettre volée.

Hanna, Christophe (hiver 2011-2012). «L'“artification” de la poésie», en *art21*, n°32, París: Association Francophone d'Esthétique, 64-67.

--- (2010). *Nos dispositifs poétiques*. París: Questions théoriques.

Krauss, Rosalind (1996). «La escultura en el campo expandido», en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial, 289-303.

Leibovici, Franck (2007). *des documents poétiques*. París: Al Dante.

Lytard, Jean-François (1971). *Discours, figure*. París: Klincksieck.

Pau, Santi (1972). *Els jardins de Kronenburg*. Barcelona: Llibres del Mall.

Perloff, Marjorie (2010). *unoriginal genius: poetry by other means in the new century*. Chicago: The University of Chicago Press.

Quintyn, Olivier (2007). *Dispositifs / Dislocations*. París: Al Dante/Questions théoriques.

Shusterman, Richard (2009). *L'objet de la critique littéraire*. París: Questions théoriques.