

El momento analírico. Una historia expandida de la poesía en España de 1964 a 1983

María Salgado

Madrid: Akal, 2023

512 páginas

«Recreador de la lengua
anapoeta será
quien salvándola de mengua
su caudal conservará».

Miguel de Unamuno, *Cancionero*

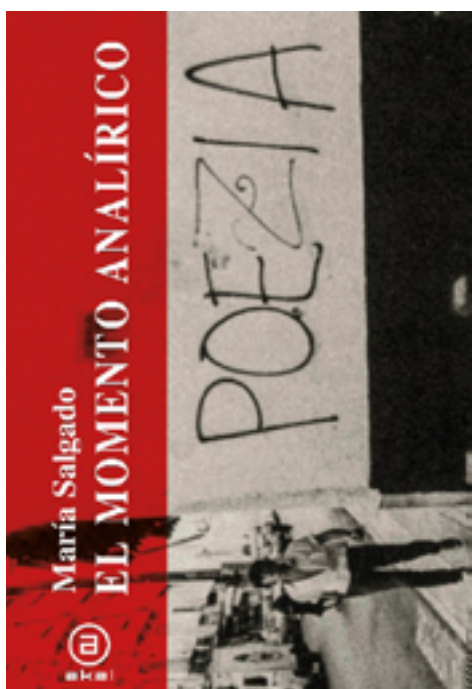
«A esta energía de sonido —diferencia textural, diferente textura— de las nuevas superficies textuales expandidas —y sus sentidos y sus sueños— me gustaría llamar Analira. A esta ficción crítica que en algún punto también podría llamarse “proceso de liberación del verso medido impreso” y que, muy someramente, consiste en la expansión de las operaciones de traslación de sonido en escritura y de escritura en sonido, me gustaría llamar Analírica para subrayar su contraste con la Lírica —entendida también como ficción crítica que nombraría un régimen anterior».

¿Quién tiene derecho a narrar la historia? ¿Quién, a contar cuentos? ¿Será posible volver sobre nuestra historia reciente para barajar y volver a repartir las cartas? ¿Para recuperar fragmentos ignorados y piezas descartadas? ¿Para introducir nuevas cartas y proponer otras reglas de juego, otros modos de lectura? ¿Para inventar, volviendo sobre nuestro pasado, nuevos modos de agenciamiento e intervención? *El momento analírico. Una historia expandida de la poesía en España de 1964 a 1983* bien puede ser leído desde las facultades de Filología españolas, a partir de estas pocas preguntas, como una posibilidad de repensar la historia de nuestra poesía reciente y, con ello, de reformular nuestra contemporaneidad poética, sacándola de sus casillas. Lo que implica una ética y una política de la crítica de la que cabe destacar algunos aspectos. En primer lugar, que no es posible prescindir de la imaginación crítica a la hora de estudiar la literatura y los objetos culturales. En segundo lugar, que no cabe dejar de lado la poesía para estudiar la poesía, sino que estudiarla ha de implicar, de un modo u otro, dejarse afectar por ella. Como escribía Raúl Antelo (2020): «Como poesía, filología». En tercer lugar, que los procedimientos de la

«...este es un texto que humildemente se añade a la larga serie de los escritos por investigadoras nacidas tras 1977, de Maite Gabayo a Germán Labrador, Brice Chamouleau o Alberto Berzosa, o, mucho más allá, en la potente obra de Luis López Carrasco, con que vinimos a revisar ese periodo denominado Transición, y sus ecos, desde la larga crisis neoliberal...».

crítica son tan importantes como sus discursos y los objetos con los que trabaja. El estudio que tenemos entre las manos evidencia en su propio montaje una tensión o *fricción crítica* entre la ficción crítica que propone y los materiales que dispone, y con los que entra en contacto.

& / &



Este artefacto crítico —resultado de una tesis doctoral y de más de una década de trabajo con el archivo de las artes verbales de los años sesenta y setenta— presupone que los modos de escritura, y de construcción del objeto libro en este caso, no pueden desentenderse de las singularidades de lo estudiado. En ese sentido, salta a los ojos cómo una de las problemáticas centrales de *El momento analírico* aparecería ya en la fotografía de la portada, tomada en Málaga, en 1983, por José Antonio Berrocal, y que recoge una pintada del colectivo artístico Agustín Parejo School. ¿Cuál es la distancia que va de la poesía a la POEZIA? ¿De la biblioteca a la calle? ¿De la lengua al

dialecto? ¿Del soporte papel a los muros y paredes de las ciudades? ¿De S a Z? ¿De la ortografía a la heterografía? ¿De la autoría individual al anonimato? ¿De la escritura a la performance? ¿Cuáles serían, al fin, los límites de la poesía, y en qué sentido esta podría hacerse anárquica? O dicho aun en otros términos, ¿en qué sentido lo *analírico* se anudaría con el anarquismo, tal como propone la intervención sobre la fotografía inscrita en la portada del volumen?

A partir de esas problemáticas, Salgado propone un relato y una poética, que es también una cartografía provisional para los usos del presente. Para ello, la autora trama una ficción crítica que da a leer un *momento* de la poesía en España: el *momento analírico*, el cual se propone dar a pensar «fenómenos de intensificación gráfica, oral y performativa» que habían sido agrupados muchas veces hasta ahora bajo las etiquetas de «poesía visual» o «poesía sonora». Una de las virtudes de su teorización es que permite pensar conjuntamente un corpus que había sido escindido por la tradición historiográfica y minorizado por la crítica. Lo *analírico* se deja entender en contacto con las prácticas *anartísticas* de Duchamp, así

como con el *analfabetismo*, del que escribe Salgado que «probablemente no sea sino otro nombre, menor y al paso, de la *différance* derrideana», y que permitiría «describir las cualidades textuales de dichas piezas sorteando las atribuciones “visual” y “sonora”» —analfabetismo cuya reivindicación cabría remontar hasta José Bergamín, quien leyera en 1930 en la Residencia de Señoritas de Madrid su conferencia *La decadencia del analfabetismo*.

El período estudiado se extiende desde la emergencia del *momento analírico* en 1964 hasta su clausura oficial en 1983, fecha desde la que se impondría en España un *monolingüismo poético* al que los cuerpos más diversos tenderán a conformarse al entrar en poesía. La tensión interna entre la lengua y el dialecto que habitaría la poesía según Pasolini y Agamben quedaría muchas veces neutralizada por el «consenso formal» que implica, a partir de 1983, «la vuelta al orden lirista», en lo que supone un «complejo proceso de despolitización de la lengua» y de «ideologización progresista del poeta» que desemboca en «la escasa indagación y la tenue innovación que se da en la poesía española actual».

Esa situación, de hecho, no es propia solo de la poesía, sino que va asociada a una crítica y a una historiografía que hasta hace poco han sido hegemónicas en nuestro país, y que, institucionalmente, siguen detentando el acceso a los medios de reproducción en escuelas, institutos y universidades, así como en los medios de comunicación de mayor

«El impulso con el que arranqué el estudio que en este libro presento fue el de exceder, como poeta y como investigadora, la estrecha normatividad formal del marco de lectura habilitado por el bipartidismo de no solo dos estilos versales, sino de una cosmovisión política y cultural de parecida condición binarista y ultraestabilizada en el neoliberalismo sin alternativa».

difusión. No deja de ser significativo el carácter normalizador de las propuestas hegemónicas de la crítica, la historiografía, la literatura y la poesía durante la posdictadura española, las cuales a veces producen una sensación de anacronismo al ser comparadas con las vigentes en algunos países latinoamericanos, como Brasil o Argentina, propuestas que cabe considerar, si no necesariamente

más contemporáneas, en cualquier caso, menos conservadoras o reaccionarias que las dominantes en España. Podemos hablar, en este sentido, de una configuración normativa, monárquica y policial que la mayoría de nosotras hemos padecido durante nuestros estudios primarios, secundarios y, tantas veces, universitarios, y que sigue determinando gran parte de la poesía y de la crítica española contemporáneas. Esa configuración es normativa porque define, selecciona y evalúa la multiplicidad de lo real a través de un sistema de principios y desviaciones respecto a unos parámetros preceptivos que distribuyen cronologías, poéticas y formas de escritura; monárquica porque —además de ejer-

cerse en el marco de una monarquía parlamentaria— está basada en un único principio o *arché*, el cual es un principio unitario; y policial porque, siendo un discurso sobre lo real, se presenta, según la caracterización de Rancière, como un orden natural que reposa en una distribución jerárquica de los lugares y las funciones de los sujetos y de los objetos sin poner en duda en ningún momento su propio principio de organización. Lo que implica la denegación de la dimensión política del discurso, así como la evacuación de cualquier reflexión que pudiera asomarnos al inconsciente teórico del que se constituye en agente.

«La pérdida de legibilidad en que cayeron durante el medio siglo las técnicas compositivas de las vanguardias históricas explica en buena medida el porqué de que ciertos procedimientos pudieran seguir resultando sospechosos a lectores y escritores de 1974, 1986 y hasta 2008, cuando yo quise hacer públicas mis investigaciones».

Es ese sistema de control invisible —naturalizado hasta el día de hoy en tantos ámbitos, a pesar de hacer aguas desde hace tiempo— el que obliga a la autora a partir de una impugnación de la que fue la poética hegemónica desde los años ochenta, la cual llega hasta hoy en día. Caracterizada a grandes rasgos bajo el nombre de nueva sentimentalidad u otra sentimentalidad, se trata de una poesía que respeta el orden discursivo y que se construye, siempre en términos expresivos, a través de los patrones versificatorios heredados, que constituyen el cuerpo del poema. La «transparencia semántica» y el «optimismo comunicativo», ligados a una crítica de cualquier actitud experimental o de vanguardia, son otros de los rasgos característicos de esta poesía, que encontraría en la figura de García Montero un caso paradigmático tanto a nivel poético como institucional. Se trataría, en palabras de Salgado, del «programa de una “poesía en vaqueros”, que exalta la normalidad subjetiva (la gente normal), política (el Estado democrático) y cultural (sus instituciones) como valores defendibles y deseables», y que tiene como supuestos de base al «yo» y a la conciencia como instancia autoevidente que le dota de centro. En esa configuración se hace posible leer en qué sentido el cierre antropológico del franquismo marcó de modo violento los límites de los modos de lo sensible y de lo pensable en el cuerpo político de la nación. A pesar de que haya sido un marxista althusseriano como Juan Carlos Rodríguez uno de los promotores de la llamada *poesía de la experiencia*, no sería difícil trazar una genealogía que iría de Carlos Bousoño a García Montero, y en la cual cumpliría un lugar clave la figura de Dámaso Alonso y el cierre nacional-católico de la cultura posterior a la Guerra Civil, para señalar de qué modo problemas provenientes de otros tiempos siguen afectando y constituyendo —tantas veces silenciosamente— a la poesía contemporánea. Volver sobre esas figuras nos permite ver en qué sentido

la poesía, la crítica y la historiografía españolas han quedado encerradas durante tanto tiempo, y a veces hasta hoy en día, en las certezas del yo, condenándose a las cárceles de lo posible. El *momento analírico* sobre el que vuelve este libro, trayéndolo al presente, pone así en cuestión el fundamento metafísico implícito en la vuelta al orden decretada oficialmente por la crítica y la poesía españolas de los años ochenta.

El libro de Salgado, que implica la construcción de un corpus y de un cuerpo lector nuevos, consigue romper con las políticas del consenso y liberar la fuerza de unas prácticas poéticas y artísticas que raras veces han sido contempladas por la historiografía y la crítica, que además ha tendido a disociarlas en dos bloques estancos: el de la poesía y el del arte.

& / /

¿Cómo construir un corpus? *El momento analírico* propone leer a Joan Brossa, Esther Ferrer, Justo Alejo, Felipe Boso, Pere Gimferrer, Fernando Millán, Julio Campal, Ángel Crespo o Carles Camps poniéndolos al lado de Isidoro Valcárcel Medina o Rogelio López Cuenca, de colectivos y grupos como Problemática 63, CPAA, ZAJ, Gran de Gracia, NO o ZAJ, y de Gertrude Stein, Hélio Oiticica, Ronaldo Azeredo, Pedro Xisto, Henri Chopin, Alain Arias-Misson, Eugen Gomringer o Robert Smithson. Escribe la autora al respecto de esos nombres y de algunos más: «Consideré que mi tarea no era reivindicar unas obras y prácticas suficientemente documentadas como para merecer sitio en la historiografía del arte del siglo XX, sino armar una poética que permitiera leerlas dentro de un corpus de poesía que también incluyera las reediciones o reimpresiones de las obras completas de Aníbal Núñez, Merlo, Panero, Ullán, Prat, Hervás, etcétera». Salgado también señala la escasez de mujeres en su estudio, la cual, aunque «es sin duda responsabilidad de quien esto escribe», tiene que ver al mismo tiempo con que «la poesía era un mundo de hombres donde las mujeres habían de conformarse con ocupar un segundo o tercer o cuarto plano», tendencia que solo se transformaría de manera evidente a partir de los años noventa. La autora, de hecho, dedica un último capítulo («Unos poemas por venir (y algunas preguntas abiertas) desde 1983») a estudiar cómo, más allá de la homogeneidad autorial masculina, «incluso cuando alguna mujer o persona de orientación sexual no normativa entre en el canon, el índice, el corpus y los puestos, permanece intacta la configuración de la textualidad patriarcal». Lo que muestra que lo que estaría en juego no sería solo un problema de autorías, sino también de textualidades. Aquí se impone una pregunta, que abre ese último capítulo: ¿cómo despatriarcalizar el lenguaje y los modos de estudio de las artes verbales y los objetos culturales?

/ / &

Se trataría de hacer legible la poesía española a partir de un movimiento excéntrico, enfrentándola a toda una serie de producciones que han sido calificadas (cuando no estigmatizadas) como marginales o ilegibles; de prestar atención a esas producciones tantas veces marginadas, llevándolas al centro y haciendo estallar desde ahí los relatos y los procedimientos críticos heredados, que no las contienen; de interpretar esas producciones a partir de un desplazamiento material y geográfico: salir de la página y de España para desplazarnos a Brasil y traer hasta nosotras —*onde quer que você esteja*— los parangolés de Hélio Oiticica que visten a Caetano Veloso, imagen que abre el libro «por condensar una suerte de cruce entre estética y política, juventud y cambio, espacio público y transgresión, representativo de un momento cultural y político» que no solo se dio en España. Con todo ello, se trata de tramar una serie de agenciamientos que provoquen transformaciones.

Así es como el *momento analírico* se coloca en serie con otros libros ya existentes, e intenta dar voz a una potencia de transformación que tiene en la primavera de 2011 —momento en el que el libro empezó a escribirse— y en los acontecimientos políticos asociados a la misma su momento de emergencia. No está de más recordar cómo *Hacia un ruido. Frases para un film político* (Contrabando, 2016), artefacto analírico de la misma autora, gira en torno a ese mismo acontecimiento. *El momento analírico*, partiendo de ahí, apunta al mismo tiempo a una comunidad, a un pueblo-que-no-existe (como le gustaba decir a Agustín García Calvo): aquel que, retomando la analira y llevándola más allá de sí, acaso salga al encuentro de otra lira por venir. Cabe aquí volver sobre los versos de Unamuno citados al comienzo, los cuales dan una idea de lo poético y de la tradición en tanto que flujo anónimo en el que el poeta se inserta, en ritmos y rimas, para conservar y acrecentar el cauce de una lengua que es como un río sonoro y caudaloso que se convierte en imagen de lo vivo de un pueblo. Esa figura poética, que remite a una cierta idea de tradición, es en último término unificadora: una lengua, un pueblo, una nación, una sola tradición. Y un sujeto masculino que la expresa en nombre propio, representándola, para fundirse y anonimizarse en ella. En las múltiples declinaciones poéticas de la tradición, la propuesta de Salgado rompe con esa concepción en lo que concierne a su dimensión patriarcal y a su carácter unitario y continuista para abrir la poesía a los flujos y las potencias del afuera. En ese sentido, el *momento analírico* presenta, entre otras cosas, una crítica a los moldes métricos y versificatorios heredados.

/ & &

El momento analítico despliega «un movimiento de estratificación de un regimen textual *otro* o *nuevo* que se va deslizando dentro del régimen *uno* o *viejo*». Ese nuevo regimen textual se da por la liberación del patrón versificatorio y del espacio gráfico (liberar el verso o liberarse del verso, liberar el espacio gráfico y liberarse del espacio gráfico), lo que implica muchas veces la abertura hacia el campo artístico y performático. En ese sentido, Salgado subraya en su reconstrucción histórica que «la visualidad de la “poesía visual” sería, pues, y sobre todo, un asunto relacionado con el significado y la materialidad lingüística, esto es, solo un caso más del amplio espectro de la escritura expandida cuya historia se inicia *narrativamente* con el *Un coup de dés* (1897-1914) de Mallarmé». El verso libre «inicia un problema compositivo de largo más productivo y complejo que el problema de la “poesía visual”, a saber, cómo va la escritura poética a articular el tiempo y el espacio de las lenguas empleadas en ausencia de un metro y una línea horizontal impresa que eran las unidades rítmicas codificadas para ello». Se trata, así, de ver cuáles serán los nuevos *principios constructivos* de la poesía y de preguntarse en qué se sostiene. Con ello, Salgado propone poner entre paréntesis la noción de «poesía visual», la cual aprisionaría en una nueva categoría la poesía que desafía sus prisiones.

En esa misma línea, *El momento analítico* muestra los límites de las versiones *caligramáticas* de la «poesía visual», las cuales se limitan a «representar miméticamente un objeto del mundo», reforzando, a través de la iconicidad, «la muy extendida ilusión de una posible equivalencia entre significado, significante y referente», crítica que ya fue planteada por los poetas concretos brasileños para desestimar los caligramas de Apollinaire. De ese modo, cabe oponer al caligrafismo (pretendidamente) transparente de algunos herederos del poeta francés, junto con las *logofagias* estudiadas por Túa Blesa, el arte antirretiniano de Duchamp, tendencias que resistirían a aquella vertiente de la poesía visual que presentaría la lengua «como un cristal transparente» que se trataría de utilizar de la forma más rentable posible, transmitiendo lo máximo con el mínimo de recursos. Sucede que «la tendencia caligramática de la poesía visual posterior a los años setenta nos distrae del *ritmo de la inscripción* mediante poemas tendidos hacia la máxima transparencia semántica para la plena comunicación, *como en la señalética*».

Se trata, a su vez, de una apuesta por ir más allá de los moldes y los límites recibidos. El libro que tenemos entre las manos no solo disputa el bloque hegemónico de la poesía, sino también la construcción de un canon de vanguardia que excluiría a «la serie que conforman el *collage*, el *ready-made*, el *detournement*, la *performance* y, en fin, toda suerte de escrituras fuera de formato exploradas por la heterogénea constelación de prácticas intermediae, anartísticas, *povera* y antiinstitucionales de los años 60 y 70», las cuales quedan desplazadas «fuera de la fotografía». Así, cuan-

do Salgado se aproxima a la trayectoria de Gimferrer apunta a la constitución de «una genealogía de la modernidad estética no radicalizada políticamente ni crítica con su autonomía para caracterizar una noción de vanguardia que [...] perdurará durante

«¿Cuál es la historia de formación de un campo poético tan formalmente continuista y verbalmente homogéneo *a interior* de las superficies versales de toda la segunda mitad del siglo como escindido *a exterior* no ya solo del campo de la “poesía experimental” sino de los usos de las otras artes que le van siendo coetáneas? Y esta exclusión de las formas [...], ¿no tendría relación con la falta de innovación de que adolecen las prácticas de escritura y modos de lectura hegemónicos de la poesía publicada actualmente en España?».

años como noción prestigiada de lo que quiera que sea la innovación poética en España». De ese modo, «la noción de vanguardia poética que no ocupe la etiqueta de “poesía experimental/visual” en el campo literario español va a tender a ser asociada con una posición autorial individual, en nada colectiva ni, digamos, activista, muy poco materialista (*económica y estéticamente*), formalista y tendente a la conservación de algunos valores formales como pueda ser cierta (suave) indeterminación semántica».

Salgado se pregunta por una comunidad que siempre está por reinventar e intenta darse una tradición y colocarse en posición de heredarla: de abrir un porvenir. Es de ese modo como, apoyándose en experiencias colectivas como la del colectivo Seminario Euraca (<https://seminarioeuraca.wordpress.com/>), *el momento analírico* pretende contribuir a construir críticamente, casi como su epílogo, un lugar para la poesía contemporánea, y para una poesía por-venir, desde «una mirada feminista y *queer*» que podría «darle la vuelta al poema español estándar tanto como a la textura neovanguardista estandarizada».

& & &

El momento analírico apunta hacia el *afuera*. «Porque cualquier libro al cabo se construye *fuera del libro* también», porque su potencia deriva de la posibilidad de hacer rizoma con series heterogéneas. Como escribía Deleuze, «ningún libro *contra* lo que sea tiene importancia; solo cuentan los libros “a favor de” algo nuevo, y que saben producirlo» (1973: 599).

Como si cantáramos con Sérgio Sampaio: «Eu quero é botar meu bloco na rua».

Referencias bibliográficas

ANTELO, R. (2020): «Como poesía, filología», *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos* («Filologías latinoamericanas»), vol. 7, 9, 338-382, <<https://revistas.untref.edu.ar/index.php/chuy/article/view/915>>.

DELEUZE, G. (1973): «¿En qué se reconoce el estructuralismo?» en Châtelet, F. (ed.), *Historia de la filosofía (Tomo IV)*, Barcelona: Espasa-Calpe, 567-599.