

Poesía experimental catalana: reflexiones sobre experimentalidad, aprendizaje y emoción

(Catalan experimental poetry: Reflections on experimentalism, learning
and emotion)

GLÒRIA BORDONS DE PORRATA-DORIA , *Universitat de Barcelona, Catalunya España*

Volumen 1, Número 1

Edición especial. Febrero de 2016

p. 1-25

Este número se publicó el 5 de febrero de 2016

Artículo recibido: 30 de mayo de 2015

Artículo aprobado: 7 de diciembre de 2015

ISSN: 2448-5942, doi <https://doi.org/10.36799/el.v1i1.7>

Citar este artículo como:

Bordons De Porrata-Doria, G. (2016). Poesía experimental catalana: reflexiones sobre experimentalidad, aprendizaje y emoción. *Estudios lambda. Teoría y práctica de la didáctica en lengua y literatura*, 1(1), 1-25. <https://doi.org/10.36799/el.v1i1.7>

Derechos de autor: El autor o autores conservan en todo momento sus derechos morales y patrimoniales sobre la obra; la obra no se puede alterar, transformar o ampliar; siempre debe reconocerse la autoría del documento referido. Ninguna de las modalidades de los documentos publicados en *Estudios lambda. Teoría y práctica de la didáctica en lengua y literatura* tienen fines comerciales de naturaleza alguna.

Los contenidos de este artículo están bajo una licencia de Creative Commons Atribución no comercial- Sin Derivadas 4.0 Internacional 

Poesía experimental catalana: reflexiones sobre experimentalidad, aprendizaje y emoción¹

Catalan experimental poetry: Reflections on experimentalism, learning and emotion

GLÒRIA BORDONS DE PORRATA-DORIA²

RESUMEN

En el presente artículo se analiza la relación entre motivación y emoción y la enseñanza de la lengua y la literatura a través de la poesía experimental. Para ello se justifica el uso de este tipo de textos en las aulas y se exponen criterios para seleccionarlos. En segundo lugar, se dilucidan las características de este tipo de poesía y sus precedentes, se exponen los diferentes subgéneros que ha desarrollado a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y se repasa brevemente la historia de la poesía experimental catalana hasta llegar a la actualidad. Este planteamiento más teórico y cronológico pretende demostrar que las características de esta poesía, alejada de los cánones y en la frontera entre literatura, arte y música contienen todos los elementos enumerados en la primera parte para conseguir motivación entre el alumnado si se sigue una metodología didáctica basada en la libre interpretación, el diálogo y la creación.

PALABRAS CLAVE: Motivación, experimentalidad, aprendizaje, poesía catalana, metodología.

ABSTRACT

In this article the relation between motivation and emotion and the teaching of language and literature is analyzed through experimental poetry. In order to do that we justify the use of this type of texts in the classroom, and we also set out criteria for their selection. In a second place, characteristics of this poetry and its predecessors are clarified; exposed different subgenres developed during the second half of the twentieth century and briefly presented the history of the experimental Catalan prose till the present. This approach theoretical and chronological pretends to demonstrate that the characteristics of this poetry, away from the canon and situated in the borderline between literature, art and music, have all the enumerated elements, mentioned in the first part, to obtain motivation between the students when a didactic methodology, based on free interpretation, dialogue and creativity is applied.

KEYWORDS: Motivation, experimentality, learning, catalan poetry, methodology.

¹ El presente artículo se inscribe en el proyecto “La poesía experimental catalana (1959-2004): características, relaciones internacionales y genéricas, recepción entre los más jóvenes” (FFI2013-41063-P), y ha contado con la ayuda del Institut Ramon Llull de la Generalitat de Catalunya y la Facultat d’Educació de la Universitat de Barcelona.

² Profesora titular de la Universidad de Barcelona.

Doctora en Filología Catalana y Licenciada en Historia del Arte.

Patrona y Directora Ejecutiva de la Fundación Joan Brossa. gbordons@gmail.com

Artículo recibido: 30 de mayo de 2015

Aprobado: 7 de diciembre de 2015

1. MOTIVACIÓN Y EMOCIÓN

Hablar de poesía en educación es principalmente hablar de motivación porque la literatura lleva incorporada este ingrediente. Efectivamente un texto literario puede interesar, relacionarse personalmente con el alumnado y desarrollar emociones positivas, elementos claves todos ellos para conseguir esta finalidad en la que todos los docentes sueñan (Dörnyei 2008).

En el caso de la poesía experimental, la motivación puede producirse desde el primer momento por el hecho de que el tema es, en muchas ocasiones, una incógnita por resolver. Por ejemplo, si presentamos en un aula un poema de piedra de Josep Vicenç Foix³ (Foix 2006), se puede preguntar al alumnado qué es lo que ve en esa piedra. Podríamos decir que se trata de “descubrir un enigma”. Ante él, los estudiantes responden con simbolismos o personificaciones diversas y muy pocos son los que dicen que se trata simplemente de una piedra. En el fondo la persona interrogada propone respuestas poéticas sin saber que el escritor había escogido aquel objeto inanimado por su capacidad metafórica.

En la misma pregunta y en el intento por encontrar una solución al problema se produce una implicación que proviene de la misma acción y de la relación personal e interpersonal con ese objeto. Asimismo se desarrolla un sentimiento de satisfacción tanto por el clima de diálogo con los iguales como por las emociones experimentadas tanto de tipo intelectual como sensorial (al relacionar asociativamente el objeto con experiencias visuales vividas o con recuerdos).

Todo ello obedece a un proceso de estimulación, muy pensado por el docente, que se basa en la inteligencia emocional del alumnado, entendiéndola como una forma de interacción con el mundo que tiene en cuenta especialmente los sentimientos y engloba habilidades como la autoconciencia, la motivación, el entusiasmo, la perseverancia, la empatía, la agilidad mental, etc. (Goleman 1999: 13).

³ J. V. Foix fue un poeta de vanguardia que introdujo el surrealismo y el dadaísmo en Catalunya a mediados de los años veinte del siglo XX. A parte de escribir, durante muchos años recopiló piedras “especiales” en los paisajes cercanos a su casa en Port de la Selva, localidad marinera de la Costa Brava, próxima a Port Lligat (Cadaqués), donde Salvador Dalí y su esposa Gala tenían una casa, famosa por ser el escenario de muchas de sus pinturas. A esas “piedras”, Foix las llamó “poemas de piedra”.

Este tipo de procesos ha sido desarrollado en distintas ocasiones potenciando la relación entre las emociones y la literatura⁴ y las reflexiones sobre esta relación es lo que nos ha conducido a las propuestas que en los últimos años ha desarrollado nuestro grupo de investigación⁵ tanto sobre poesía convencional como sobre poesía experimental. Los resultados nos confirman que esta última, por su originalidad e impacto, es una buena herramienta para motivar al alumnado y potenciar la reflexión y la creatividad.

2. RAZONES PARA USAR POESÍA EXPERIMENTAL EN LAS AULAS

El ejemplo anterior nos da razones para usar la poesía experimental en clases de lengua y literatura de todas las edades y niveles. En primer lugar, porque es motivadora. Como hemos visto en el apartado anterior, sorprende y por ello pide respuestas. Pero, además, es un tipo de poesía que resulta divertida en un gran número de ocasiones. En la poesía visual encontraríamos muchas veces guiños al espectador o simplemente “chistes” que surgen de la combinación de la palabra con la imagen. Así por ejemplo en el poema visual “Historia de amor” de Rodolfo Franco, en el que dicha historia se sintetiza en tres señales de tránsito: la indicación de encontrar un lugar con teléfono, la de lugar donde comer y la de “hotel” (representadas las dos últimas por una cuchara y un tenedor y una cama, respectivamente).⁶

También la motivación puede surgir por el carácter crítico que posee gran número de poemas experimentales. Las representaciones visuales plantean una reflexión sobre la sociedad que va más allá de las fronteras de cualquier país, así como sobre el papel que la poesía puede tener en la denuncia de injusticias. Uno de los ejemplos más paradigmáticos es el célebre poema visual que Joan Brossa concibió en 1970 (Figura 1):

⁴ Véase por ejemplo la memoria de licencia de estudios de una profesora de Secundaria de Catalunya que experimentó sobre el tema: <http://www.xtec.cat/sgfp/licencias/201011/memories/2077m.pdf> [última consulta 2-04-2015] y la web que desarrolló alrededor de los trabajos del alumnado: <http://emocions.mydocumenta.com/> [última consulta 2-04-2015].

⁵ Poció (Poesia i Educació), grupo consolidado por la Generalitat de Catalunya (2014 SGR 1067).

⁶ Poema visual con propuestas didácticas en la página “Viu la poesia”:
http://www.viulapoesia.com/pagina_5.php?tipus=2&subtipus=2&itinerari=25&idpoema=370 [última consulta 2-04-2015].



Fig.1. Poema visual Joan Brossa, 1970-1975. @ Fundació Joan Brossa

Es cierto que la poesía experimental puede tratar tantos temas como la “otra” poesía, pero es mucho más directa e impacta inmediatamente. De alguna manera puede ser un vehículo extraordinario “para hacer pensar”. Por otra parte, su lenguaje es casi siempre universal, con lo que establece vínculos entre culturas muy distantes. Un ejemplo de ello puede ser el uso de la poesía visual en países que han sufrido dictaduras, genocidios u otras barbaries. Poemas como “Terror” del argentino Juan Carlos Romero o “Canción de protesta náhuatl” del uruguayo Clemente Padín⁷ presentan, de una manera directa y fácil, el terror que propició la dictadura argentina o la eliminación de culturas primitivas, gracias al uso de un determinado tipo de letra (deformando las letras de “terror” se consigue el efecto del concepto que se ha escrito) o gracias al contraste de los códigos que la misma sociedad usaba en 1500 o en 2005.

El carácter diferente y directo del mensaje convierte la poesía experimental en una literatura aparentemente más fácil, pero no siempre es así, ya que son diferentes lenguajes los que se ponen en juego. Sobre el papel, la interrelación entre imagen y palabra o letra es la clave para “descifrar” poemas. Pero la imagen puede pertenecer a entornos que de alguna manera conllevan sus propios códigos o son fácilmente convertibles en metáforas. Es el caso de los juegos de cartas españolas o napolitanas en los que las espadas, los “bastos”, las copas y las monedas de oro pueden representar fácilmente la violencia, la alegría y la riqueza. O, en la poesía sonora, lo podría ser la repetición anafórica de ciertas expresiones. En cualquier caso, se trata

⁷ Poemas disponibles en http://www.viulapoesia.com/pagina_5.php?tipus=2&subtipus=2&itinerari=28&idpoema=665 y http://www.viulapoesia.com/pagina_5.php?tipus=2&subtipus=2&itinerari=28&idpoema=852 [última consulta 2-04-2015].

siempre de un tipo de poesía que promueve el diálogo entre las personas, con lo cual es una herramienta idónea para estimular el uso de la lengua en clase y para mejorar la capacidad expresiva y creativa del alumnado.

3. CRITERIOS DE SELECCIÓN DE TEXTOS

Si el profesor quiere introducir este tipo de poesía en el aula deberá tener en cuenta una serie de criterios que exponemos a continuación:

- Interés del tema para los estudiantes.
- Nivel lingüístico o conceptual comprensible y capacidad del texto para “disparar” la creatividad.
- Vinculación del motivo del texto con las experiencias personales y emocionales del alumnado.
- Relaciones del poema con otros textos, otras artes, otras culturas u otros conocimientos que permitan ir “más allá”.
- Potencialidad reflexiva y posibilidades de desarrollo didáctico.

3.1 INTERÉS DEL TEMA PARA LOS ESTUDIANTES

El tema es básico para captar la atención de los estudiantes. Según como sean estos, sus intereses pueden ir por un camino u otro. No quiere ello decir que tengamos que atenernos simplemente a lo que guste al alumnado y que no podamos salir de ahí. Esto sería frenar su conocimiento y la obligación de todo profesor es estimular a sus alumnos a leer y conocer más y a ir subiendo escalones en la escala del saber. Así pues, temas que podrían estar muy alejados del mundo de las personas que tenemos en el aula pueden convertirse en atractivos por la manera de presentarlos y por el interés que, como profesores, hayamos sabido suscitar.

Aún así, la literatura contiene todo tipo de temáticas y hasta incluso un tópico como el deporte puede suscitar un auténtico debate, como sucedió con el poema de Joan Brossa que se reproduce a continuación. Un grupo de estudiantes del Grado de Maestro de Educación Física

no mostraba interés alguno hacia la poesía hasta que le planteamos la organización de un debate a partir del poema siguiente:⁸

TANT SE ME'N DÓNA

El que em molesta de les competicions
és que sempre es tracta de guanyar
o de perdre i no tant només de córrer
amigablement una petita aventura.

Joan Brossa, *Mapa de lluites*, 1979-1984⁹

Gracias a ello, no solo se practicó y se mejoró con entusiasmo la escritura y la oralidad del texto argumentativo, sino que a partir de ahí se buscaron otros poemas de esta temática en el mismo registro, así como poemas visuales, y al alumnado le empezó a gustar la poesía.

Otro poema de resultado certero entre adolescentes o jóvenes es “Van a por nosotros”, sugestivo poema experimental a modo de diálogo persuasivo, escrito e interpretado por el dúo catalán “Accidents polipoètics”.¹⁰ La repetición de consignas imperativas recibidas, el ritmo con el que se reproduce el texto, la escenificación y el mensaje permiten una fácil identificación con el poema por parte de la persona que todavía vive con sus padres o que se encuentra atada por una sociedad que no permite ningún paso fuera de lo que marcan “las pautas sociales”.

Interés, originalidad y crítica social son elementos que no pueden fallar en el momento de encontrar poemas que “arrastren” y complazcan a los estudiantes.

3.2 NIVEL LINGÜÍSTICO O CONCEPTUAL COMPENSABLE Y CAPACIDAD DEL TEXTO PARA “DISPARAR” LA CREATIVIDAD

El segundo criterio a tener en cuenta es el del nivel del texto asequible para el receptor, tanto lingüístico como conceptual o culturalmente ya que puede dificultar la comprensión y, con

⁸ La experiencia y el análisis de la experiencia se cuentan con detalle en G. Bordons (2009: 39-60).

⁹ El poema y las propuestas están en

http://www.viulapoesia.com/pagina_2.php?tipus=1&subtipus=2&itinerari=17&idpoema=191 [última consulta 2-04-2015].

Una traducción literal al español sería la siguiente: TANTO ME DA / Lo que me molesta de las competiciones / es que siempre se trata de ganar / o perder y no solo / correr amigablemente una pequeña aventura.

¹⁰ Poema escrito, interpretación y amplias propuestas en

http://www.viulapoesia.com/pagina_4.php?tipus=2&subtipus=2&itinerari=26&idpoema=759 [última consulta 2-04-2015].

ello, entorpecer el posible goce por parte de los usuarios. En este sentido la poesía experimental ofrece muchos ejemplos de fácil comprensión, en los que a veces es solo necesario explicar mínimamente el contexto (como era el caso de los poemas de Juan Carlos Romero o Clemente Padín antes mencionados).

Una vez más, regresando a Joan Brossa y a su poesía visual, son innumerables los poemas usados en escuelas de Infantil y Primaria para trabajar la creatividad desde una sencillez de fácil comprensión.¹¹ En este sentido quisiera poner como ejemplo el proyecto que se desarrolló el curso 2014-2015 con estudiantes de la doble titulación de Maestro (Infantil y Primaria) en la Facultad de Educación de la UB.¹² Se escogió el cuento como uno de los géneros que un maestro tiene que dominar. Pero, como se pretendía que los alumnos fueran creativos, se reflexionó con ellos sobre lo que entendían por “creativo”. Después de una pequeña encuesta, se concluyó que un texto creativo es aquel que es original, que tiene un estilo propio personal, que “sorprende”, que rompe esquemas y que, además, en un género como el cuento infantil, es divertido.

Teniendo en cuenta estos parámetros, se propuso partir de un poema visual de Joan Brossa (Figura 2), con potencial creativo. La realidad transformada era la base.

Las consignas que tenían que seguir eran parecidas a la propuesta que un maestro, Jaume Centelles, había realizado para la página web “Viu la poesia”: explicar la fábula escondida bajo el poema.¹³ Pero en este caso la consigna era más libre. Se trataba de escribir un cuento para niños a partir de algunas señales de tránsito reales, de otros países (se mostraron señales de Australia, por ejemplo) o hasta incluso inventadas y explicarlo luego a un hipotético público infantil con el acompañamiento de las imágenes.

¹¹ Véase el completo blog didáctico dedicado a su poesía: www.laberintsbrossians.com.

¹² Proyecto incluido en la comunicación “La importància del desenvolupament de la creativitat i de l'eixamplament d'horitzons culturals en la formació de mestres”, presentada por A. Perearnau y G. Bordons al XV Congreso Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y de la Literatura en la Universitat de Valencia del 19 al 21 de noviembre de 2014 (en prensa).

¹³ Véase la propuesta en http://www.viulapoesia.com/pagina_6.php?tipus=1&subtipus=1&itinerari=1&idpoema=289 [última consulta 2-04-2015].

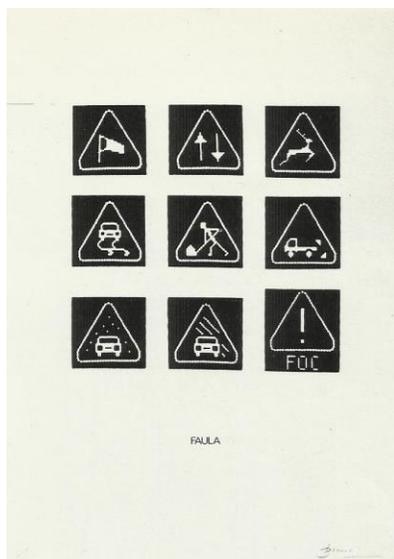


Fig. 2. Faula, Joan Brossa, 1982.
@Fundació Joan Brossa



Fig. 3. Presentación visual de un cuento, realizado por alumnas de 1r. Curso de la Facultad de Educación. 2013-2014

Las sesiones de cuentacuentos se grabaron y de la simple observación de vídeos se puede constatar el grado de implicación y motivación del alumnado. No hubo dos cuentos iguales. Se usaron todo tipo de recursos (verbales, visuales, auditivos, olfativos y hasta incluso “gustativos”) y se llegaron a escribir cuentos “metaliterarios” o en algún caso se rompieron las expectativas del receptor, de modo que se sorprendía doblemente.

3.3 VINCULACIÓN DEL MOTIVO DEL TEXTO CON LAS EXPERIENCIAS PERSONALES Y EMOCIONALES DEL ALUMNADO

Si la creatividad produce un grado alto de implicación en un alumnado predispuesto a ello, ésta puede asegurarse desde el principio cuando el motivo o tema del texto se relaciona con experiencias personales y emocionales. Aunque los estudiantes sean jóvenes y, por lo tanto, con escasas vivencias, siempre hay emociones que despiertan por la evocación de una imagen. Puede ser una apelación a la identidad como la que realizó Brossa en el cartel “Volem viure plenament en català” (Queremos vivir plenamente en catalán) de 1997 (Figura 4), todavía vigente hoy en día por no haber llegado a una situación normalizada del catalán. O puede ser la sempiterna opresión que ejerce el capital (representado por un vampiro, acompañado de un sombrero de

copa, que aparece sobre una hipoteca) (Figura 5). En un caso y otro, los temas generarán pensamientos de adhesión o recusación según sean las experiencias evocadas.



Fig. 4. Cartel “Volem viure plenament en català”, J. Brossa, 1997 @ Fundació Joan Brossa.

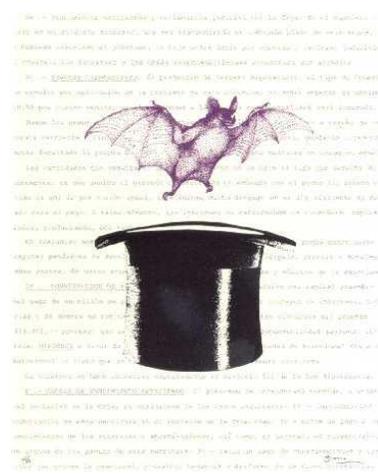


Fig. 5. Vampir, J. Brossa, 1989 @ Fundació Joan Brossa.

3.4 RELACIONES DEL POEMA CON OTROS TEXTOS, OTRAS ARTES, OTRAS CULTURAS U OTROS CONOCIMIENTOS QUE PERMITAN IR “MÁS ALLÁ”

Hasta aquí hemos hablado de poemas aislados pero es evidente que podemos relacionar obras de un autor con otro o con obras plásticas para así promover una reflexión más profunda que remueva alguna fibra sensible. Un ejemplo sería la comparación entre un poema brevísimo de Joan Brossa: “Escolteu aquest silenci” (Escuchad este silencio) de 1963 con un poema concreto de Eugen Gomringer de 1968 (Figura 6):

silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio

Fig. 6. Silencio, E. Gomringer, 1968. @ E. Gomringer.

La ausencia de sonido que produce el silencio después de la lectura o el vacío espacial que intenta reflejar el poema de Gomringer conllevan una reflexión que podría verse redondeada

por la visión del cuadro d'Edvard Munch "El grito". ¿Qué refleja el silencio? ¿Y el grito? ¿Qué puede querer expresar la persona retratada en el cuadro de Munch? Una constelación de preguntas se despliega y con ella un diálogo muy necesario en un aula.

Pero las emociones no solo se producen por el hecho de compartir preocupaciones, dolores o malestares. También se manifiestan ante piezas musicales u obras de arte. Es preciso, en este caso, implicar al alumnado a través de la pregunta que le pueda ayudar a sacar de su interior lo más oculto o aquello que no se atreve a decir. Los ejercicios pueden ser muy sencillos: apuntar las primeras palabras que vengan a nuestro inconsciente ante una escultura móvil o unos compases. De esa manera ayudaremos a la expresión emocional de los estudiantes y a reflexionar sobre la necesidad de expresar lo que nos conmueve en una obra artística.

3.5 POTENCIALIDAD REFLEXIVA Y POSIBILIDADES DE DESARROLLO DIDÁCTICO

El último criterio para elegir un texto (literario y más concretamente de poesía experimental) con la finalidad de implicar al alumnado y conseguir así motivación está relacionado con sus potencialidades reflexivas y didácticas. Como profesores, debemos tener un olfato especial para elegir obras que nos permitan preguntar sobre los elementos que las integran, sobre el tipo de relación que se puede establecer entre ellos y especialmente sobre el enlace entre aquella obra en concreto y las circunstancias del momento actual. Así, una instalación de Joan Brossa de 1991 (Figura 7) puede conducir a la reflexión con una sucesión de preguntas como las que siguen:

1. ¿Qué elementos se pueden ver en esta instalación? Descríbelos.
2. ¿Qué significado se le da a la palabra "Intermedio" y qué relación guarda con alguno de los elementos que antes has descrito?
3. Uno de los elementos no encaja pero es el que le da significación a toda la instalación. ¿Cuál es? ¿Cómo interpretas la pieza?
4. Busca información sobre los conflictos bélicos que sucedieron en 1991. ¿Hay alguno que destaque? ¿Crees que la instalación se refiere a él?
5. Mirando la instalación hoy en día, ¿crees que mantiene su vigencia?, ¿a qué conflicto se podría referir?

6. ¿Crees que la denuncia que contiene el poema tiene fuerza? ¿Por qué?

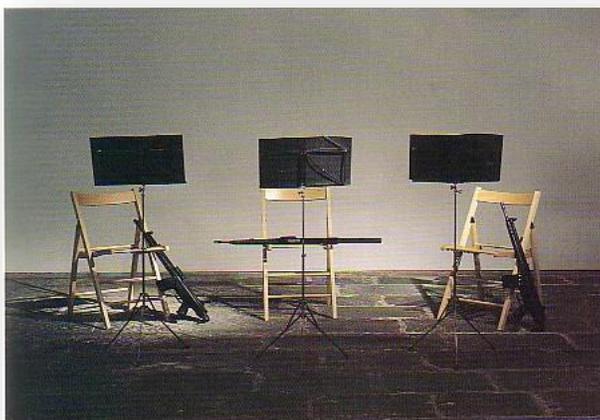


Fig 7. Intermedi J. Brossa, 1991. @ Fundació Joan Brossa

En otro tipo de poema experimental, la forma de expresión permite, además de la reflexión, practicar elementos lingüísticos ideales para jóvenes o adultos que estén aprendiendo español como segunda lengua:¹⁴

Yo amo Tú amas Él ama Nosotros amamos Vosotros amáis Ellos nos odian	Yo bailo Tú bailas Él baila Nosotros bailamos Vosotros bailáis Ellos nos inmovilizan	Yo elijo Tú eliges Él elige Nosotros elegimos Vosotros elegís Ellos nos dirigen
Yo canto Tú cantas Él canta Nosotros cantamos Vosotros cantáis Ellos nos silencian	Yo trabajo Tú trabajas Él trabaja Nosotros trabajamos Vosotros trabajáis Ellos nos explotan	Yo copulo Tú copulas Él copula Nosotros copulamos Vosotros copuláis Ellos nos joden
Yo como Tú comes Él come Nosotros comemos Vosotros coméis Ellos nos devoran	Yo leo Tú lees Él lee Nosotros leemos Vosotros leéis Ellos nos censuran	Yo creo Tú creas Él crea Nosotros creamos Vosotros creáis Ellos nos destruyen
Yo ando Tú andas Él anda Nosotros andamos Vosotros andáis Ellos nos paran	Yo estudio Tú estudias Él estudia Nosotros estudiamos Vosotros estudias Ellos nos examinan	Yo soy Yo Tú eres Tú Él es Él Nosotros somos Nosotros Vosotros sois Vosotros Ellos somos Todos

Fig. 8. Tiempos verbales, J. M. Calleja, 2012. @ J. M. Calleja

¹⁴ No nos detenemos en las posibles propuestas porque en “Viu la poesia” se despliegan tanto las posibilidades lingüísticas como las reflexivas: http://www.viulapoesia.com/pagina_6.php?tipus=2&subtipus=2&itinerari=26&idpoema=893 [última consulta 2-04-2015].

En conclusión, los distintos criterios se mezclan y pueden dar muy buenos resultados combinando distintos tipos de ellos.

4. LA POESÍA EXPERIMENTAL

Una vez vistas las potencialidades didácticas de la poesía experimental analizaremos el concepto de experimentalidad, expondremos los distintos tipos estudiados por los expertos y trazaremos un leve recorrido por la poesía catalana que lleva esta etiqueta.

Como indican Marc Audí, Lis Costa y la que suscribe este artículo (Audí, Bordons y Costa eds., en prensa), el debate teórico sobre la literatura no se ha ocupado demasiado de las poéticas experimentales ni se ha interesado en analizar las prácticas más radicales e innovadoras. El estudioso que pretenda entrar en estos terrenos, tiene que acudir a disciplinas muy diversas (de la teoría literaria a la crítica de arte, el discurso histórico, la estética, la semiótica, la sociología del arte, la filosofía, etc.) y estar preparado a que los objetos que estudia se le escurran delante de los métodos más canónicos.

No obstante, las poéticas experimentales han existido desde tiempos ancestrales y, desde los inicios, han estado en el espacio de debate teórico sobre el discurso, la literatura, la poesía y las artes. El concepto “poesía visual” consiguió un lugar fundacional en Florencia, en 1963, durante las Jornadas “Arte y comunicación”, en las cuales participó Umberto Eco. A partir de ahí, otros poetas elaboraron textos programáticos para intentar definir unas prácticas que en realidad provenían de las vanguardias históricas y que a principios del siglo XX ya se habían explicitado en múltiples manifiestos y artes poéticas, sin acabar de fijar nunca una teoría. Especialmente el dadaísmo ya lo había inventado todo: la poesía puesta en escena, la poesía fonética, el collage literario, etc. sin querer llegar a definiciones o teorías que hubiesen vulnerado, en parte, el objetivo de total libertad que les caracterizaba.

Es de destacar la aportación de Jean-Marie Gleize (Audí, Bordons y Costa eds., en prensa), en el camino por dilucidar qué es la poesía experimental: para él no hay definiciones. Hay usos. Y, dentro de ellos, la “auténtica” poesía es experimental. Porque la poesía es un proceso en el que el poeta busca y experimenta constantemente con la materia de la que parte: la palabra, la cual es imagen y sonido (recoge, pues, visualidad y sonoridad), al mismo tiempo

que parte del contexto y está en permanente diálogo con las experiencias anteriores y presentes. En la poesía experimental “verdadera” la respuesta al pasado no es nunca una negación, sino una construcción hacia nuevos horizontes.

Este tipo de poesía ha sido y es un fenómeno universal. Hoy en día, gracias a las nuevas tecnologías, se difunde perfectamente a través de la red, gracias a su lenguaje universal. Detrás, no obstante, hay un largo recorrido histórico muy estudiado¹⁵ y unas prácticas que se han movido siempre en la marginalidad de las distintas disciplinas implicadas (literatura, arte, música, teatro).

Son precedentes de este tipo de poesía los caligramas griegos, las cruces de los códices medievales o los juegos letristas del Barroco, entre otras muchas obras en las que el ingenio era lo que predominaba.¹⁶ Pero la historia de la poesía experimental surge con las vanguardias históricas, en la encrucijada estética más importante del siglo pasado. Como subrayan los catálogos del último decenio sobre la modernidad artística de principios de la segunda década del siglo XX –como por ejemplo el que se dedicó a *Dada* (Laurent Le Bon 2005) – los poetas dieron impulso y contenido teórico a estos movimientos. Así el Futurismo fue iniciado por Marinetti, Merz por Kurt Schwitters (promotor también de la poesía sonora con su *Ursonate*), Dada Zürich por Tristan Tzara, Dada Berlín por Raul Hausmann, el Surrealismo por André Breton, etc. La poesía estuvo presente en todo momento en la creación de nuevos tipos de expresión que modificaban claramente la concepción tradicional del poema como *mimesis* emocional romántica para darle fuerza cognitiva y activa.

4.1 TIPOS DE POESÍA EXPERIMENTAL¹⁷

La llamada poesía experimental ha tenido diversas ramificaciones con etiquetas múltiples, algunas de las cuales con más éxito que otras, como la poesía visual o la poesía sonora. En general se busca una mayor expresividad para llegar de manera directa al destinatario. Según el tipo de expresividad que se busque, identificaríamos tres tipos distintos de poesía experimental: la

¹⁵ Dos libros imprescindibles en este recorrido son *Poesure et Peintrie, “d’un art l’autre”* (1993) y J. Donguy (2007) para un estudio diacrónico e internacional de la poesía experimental y de sus confluencias con los movimientos artísticos.

¹⁶ En este sentido fue muy rica la exposición *Imagen en el verso. Del siglo de oro al siglo XX* en la Biblioteca Nacional de Madrid, comisariada por José María Díaz Borque (2008).

¹⁷ Para la elaboración de este apartado nos hemos basado en un fragmento elaborado por Lis Costa dentro de Audi, Bordons y Costa, 2009.

visual, ya sea estática o en movimiento (video poesía, ciberpoesía); la **poesía sonora**, que utiliza las posibilidades expresivas de los sonidos y las articulaciones vocales, sea de manera desnuda o trabajando con cintas magnetofónicas o con programas de tratamiento de sonido en el ordenador; y la **poesía acción**, en la que confluye la palabra en toda su dimensión –semántica o no–, además de otros elementos como el sonido, la luz, los movimientos escénicos, etc. Muchas de estas técnicas han sido desarrolladas en paralelo en los diversos ámbitos creativos, el literario, el plástico, el musical, el teatral... Y esto ha tenido consecuencias significativas en la manera de analizar la poesía experimental, es decir, en la manera de integrarla dentro de estrategias puramente plásticas, musicales o escénicas.

El *collage* es una de estas técnicas, junto con el *assemblage* (que añade la tercera dimensión). Lejos de la autoreferencia estetizante del lenguaje poético según R. Jakobson, el mensaje pierde las fronteras textuales y lingüísticas estableciendo una estética chocante, abierta, entre superficies, objetos, contextos, materiales, etc. Se trata de una “técnica o estrategia composicional resultante de la copresencia crítica de formas, simultaneidades y presentaciones” (Quintyn 2007: 19). Encontramos diversas formas –billetes, cordeles, trozos de papel, etc.– que se combinan sin homogeneidad. Muchos de los libros de poesía visual de Brossa están constituidos por *collages*; a menudo el texto utilizado y pegado no lleva la firma del autor, como por ejemplo en los textos de *Novel·la*, libro de Brossa y Tàpies (1965) donde el poeta importa el texto de documentos oficiales y administrativos y lo dispone, como si fueran imágenes, entre los dibujos del artista. Algo parecido sucede cuando el poeta incorpora fragmentos de discursos reales en lengua española en su obra, contrastados en muchas ocasiones con palabras llanas en catalán:

CAGATÒRIA

Esta batalla fue el triunfo
más glorioso que registra la Historia.
El enemigo, que amenazaba conquistar
el país, fue derrotado. La Iglesia
conmemora este despertar de la raza...

Sí, però aquesta no és la veritable
història del pa.

El cigne i l'oc, 1964 (Brossa 1980: 12)

Se trata, como ha dicho Frank Leibovici (2007) de documentos poéticos que en un principio han tenido otra función pero que el hecho de aislarlos en la página de un libro de poesía los convierte en poéticos así como en instrumentos de reflexión sobre el poder.

La poesía sonora, con técnicas de montaje similares al *collage*, rompe con la idea de una presencia libresca, impresa, de la poesía, que no se lee sino que se ejecuta, y que desarrolla los elementos básicos del lenguaje musical —la intensidad, el tiempo, el tono...— de manera que se constituye en discurso y música al mismo tiempo. Esta estrecha relación entre música y palabra ha producido que a menudo se hable de arte sonoro para designar todo aquello que abarca desde la poesía sonora a la música experimental electroacústica. Y una relación similar es la que se establece entre la poesía acción y la performance artística, que a menudo reciben denominaciones híbridas como *poesía performática* o *performance poética* porque no hay líneas divisorias que las separen sino líneas convergentes que las confunden.

Resulta destacable la contribución del poeta y crítico Enzo Minarelli (1987), que designó con el nombre de *polipoesía* el tipo de producciones poéticas que consisten en crear alrededor del núcleo de la voz una serie de intervenciones que se mezclan con medios de comunicación. Su propuesta aglutina muchas poéticas y considera que la *polipoesía* está concebida para el espectáculo en vivo con el fin de interrelacionar la música, el gesto, la danza, la imagen, la luz, el espacio, la indumentaria y los objetos, sin ser, pero, ni performance, ni teatro experimental, ni música concreta ni la simple lectura de un poema.

Es obvio, pues, que la poesía experimental rompe las fronteras del sentido, de los géneros, de la lectura, y también de la eterna inspiración y autoría absoluta del poeta, que utiliza elementos de la realidad directamente, siguiendo la técnica del *ready-made*. La poesía experimental se escapa de las definiciones cerradas.

4.2 PEQUEÑA HISTORIA DE LA POESÍA EXPERIMENTAL CATALANA

Para un panorama detallado de las vanguardias catalanas del primer tercio del siglo veinte sigue siendo hoy en día imprescindible la consulta del manual sobre literatura catalana de vanguardia de Joaquim Molas (1983). En él se distinguían claramente dos períodos: 1) el que representaba la entrada de las primeras vanguardias históricas que abarca desde 1917 a 1924 y 2)

la consolidación del vanguardismo en el período desde 1925 hasta la guerra civil española (1936-1939). Durante la primera época poetas como Josep Maria Junoy y Joaquim Folguera introdujeron el caligrama en Catalunya. El primero era amigo d'Apollinaire y sus caligramas coinciden en el tiempo con los primeros del escritor francés. Su "Oda a Guynemer" es sin duda uno de los mejores poemas dedicados al aviador francés muerto durante la Primera Guerra Mundial.

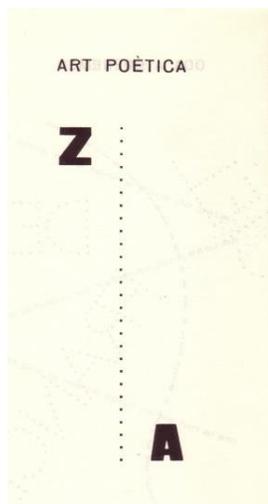


Fig. 9. J. M. Junoy, 1916 (1984, s/n)
@ Herederos J. M. Junoy



Fig. 10. J. Brossa, Poema visual, 1998, instalado en una pared de la calle Valencia de Barcelona. @ Fundació Joan Brossa

Los caligramas publicados en la revista *Trossos*, introductora del futurismo y el cubismo literario en Catalunya, son avanzados para su tiempo y sorprenden por su experimentación formal, alejándose de las convenciones de los caligramas de la época. Destaca especialmente el poema titulado "Arte poética" (1916), precedente clarísimo de la poesía visual (Figura 9). No en vano el Ayuntamiento de Barcelona lo reprodujo en una pared en pleno Ensanche de la ciudad, en frente de un poema parecido de Brossa (Figura 10). No obstante, el de Junoy es más transgresor, ya que su "Arte poética" empieza por la Z y termina por la A, dejando en medio tantos puntos como letras tiene nuestro alfabeto, es decir que la poesía no solo está en todas las letras del alfabeto, sino también en su inversión.

Otro poeta muy importante del período y que con su muerte marca también el final de esta primera etapa vanguardista es Joan Salvat-Papasseit, el cual, además de escribir manifiestos inspirados en las consignas futuristas pero sin llegar a los extremos de Marinetti, desplegó una

producción lírica de primer nivel que fue mucho más allá de las experimentaciones de vanguardia.¹⁸ Dentro de éstas destacan el poemario *Poemes en ondes hertzianes* (1919) y *L'irradiador del port i les gavines* (1921), donde se ubica uno de los poemas más transgresores del primer vanguardismo catalán: “Marxa nupcial”.

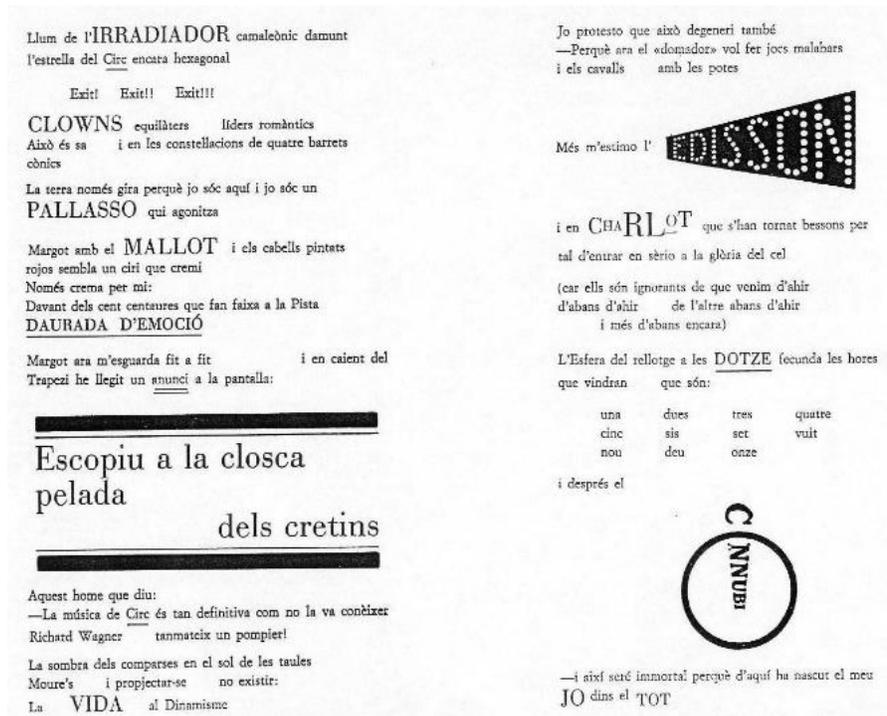


Fig. 11. Marxa nupcial, J. Salvat- Papasseit, 1921 (2006: 80-88) @ Herederos J. Salvat- Papasseit.

El segundo vanguardismo catalán tiene su punto culminante entre 1929 y 1932 y se distingue del primero básicamente por dos aspectos: 1) la consideración del vanguardismo como un auténtico movimiento de agitación cultural y no tanto como el producto de una moda europea que es preciso imitar. Y 2) la constitución de un grupo básico que se convertirá en un revulsivo de la vida intelectual catalana (el colectivo Dalí, Montanyà y Gasch), siguiendo una de las premisas de todos los ismos europeos: la provocación. Por otra parte dos nuevos ismos pasan a sustituir al futurismo y al cubismo predominante hasta entonces: el dadaísmo y el surrealismo.

¹⁸ Uno de los libros que todavía hoy en día leen los adolescentes es el *Poema de la rosa als llavis*, escrito el 1923 y reeditado constantemente.

El cambio se produce en 1925. Distintos hechos avalan este año como el momento de la transición. Entre los más importantes destacaremos:

- La publicación del artículo de J. V. Foix *Algunes consideracions sobre la literatura d'avantguarda* en *Revista de poesia*, donde se propone al surrealismo como alternativa.
- Salvador Dalí realiza su primera exposición en las Galeries Dalmau.
- Sebastià Gasch inicia su labor como crítico de arte con un artículo publicado en la *Gasetà de les arts*, sobre el pintor Joan Miró, protagonista también de esta segunda vanguardia.
- Federico García Lorca llega a Catalunya, invitado por Dalí, y se introduce en los círculos vanguardistas.

Uno de los principales canales de divulgación del surrealismo y dadaísmo fue la revista *L'Amic de les Arts*, fundada en Sitges el año 1926. Especialmente destacable es el artículo "Superrealisme" de Lluís Montanyà del núm.10 de 1927 y la publicación del número 31 (1929), dirigido por Dalí, Montanyà y Gasch. Los artículos fueron de una gran virulencia así como una apuesta muy clara por el surrealismo. Pero la manifestación más evidente de la aventura surrealista catalana fue el *Manifest groc*, un pequeño panfleto firmado por el trío Dalí, Montanyà y Gasch, donde se realizaban una serie de ataques contra la literatura y el arte burgués.

La marcha de Dalí a París, y otros hechos como su ruptura con Gasch, provocaron un cierto desencanto. Por otro lado, el advenimiento de la Segunda República y la restauración de la Generalitat crearon un clima cultural en el que la vanguardia pasó a ser asimilada, con lo que perdió todo tipo de agresividad. Este carácter de revisión o síntesis de las vanguardias es el que planteó ADLAN, asociación de los amigos del arte nuevo. Creada en 1932, reunió gente que había estado en *L'Amic de les Arts*, pero también otros que formaban el GATCPAC, grupo de arquitectos y técnicos catalanes para el progreso de la arquitectura contemporánea. La asociación organizó conferencias, lecturas y conciertos, con la intención de hacer un arte vivo, nuevo y sincero. Una de sus empresas más importantes fue un monográfico de la revista *D'ací d'allà* (1934), dedicado a dar un panorama global del vanguardismo. De hecho fue la última manifestación escrita de las vanguardias catalanas, ya que la guerra civil española lo destruyó todo. De todos modos, fue gracias a este grupo que fue posible la impulsión de un nuevo grupo de vanguardia en la postguerra: Dau al Set.

Después de la hecatombe de la Guerra Civil, que también acalló tantos referentes de la vida intelectual del país, las experimentaciones poéticas fueron retomadas poco a poco y de nuevo junto con las artísticas. El poeta Joan Brossa fue uno de los iniciadores de las segundas vanguardias –con el grupo y revista *Dau al Set* y como coordinada importante en los primeros momentos del grupo madrileño *El Paso*–, y en su obra dilatada no dejaría nunca de apoyarlas, aún después del cambio generacional de los años 1960.¹⁹ Sus primeros poemas experimentales fueron expuestos en 1951 en la primera exposición colectiva del grupo *Dau al Set* y sorprenden por su planteamiento radicalmente distinto a todo lo que se había hecho en Catalunya hasta el momento:



Fig. 13: J. Brossa, 1950.
@ Fundació Joan Brossa



Fig. 14: J. Brossa, Poema experimental 1947.
@ Fundació Joan Brossa

Durante los años cuarenta, Brossa empieza a escribir sus acciones espectáculo, verdaderos precedentes del *happening* y de la *performance*, aunque no será hasta el 65 cuando, gracias a las traducciones al inglés, al francés y al italiano realizadas por sus amigos Alain Arias-Misson y Adriano Spatola, empezarán a ser conocidas en el extranjero. Por otra parte, Barcelona fue escenario durante aquellos años de las actuaciones de John Cage o del grupo Zaj, que Brossa conocía muy bien. Todo ello permitió el desarrollo de los “conceptualismos” desde finales de los años 1960 (Parcerisas 2007) y en la afirmación de un arte político y paralelo a las instituciones durante la transición democrática y en los años 1980.²⁰ Tanto en sus vertientes visual, sonora y

¹⁹ Como se puede comprobar en la recopilación de sus prosas (Brossa 2013). Allí se puede encontrar una auténtica “constelación” brossiana, resultado de la compilación de sus prólogos, programas de mano o presentaciones de todo tipo de personas vinculadas a la creación literaria, artística o teatral de esos años.

²⁰ Este punto ha sido muy estudiado. Véase la amplia información aportada en *Desacuerdos* 1, 2, 3, 4, 5 (Sobre art, polítiques i esfera pública a l'Estat espanyol). San Sebastián – Barcelona – Sevilla: Arteleku – MACBA – UNIA-arteypensamiento, 2004-2008. O en *Art i utopia. L'acció restringida*. Barcelona: MACBA/ Actar, 2005.

performática como en la polipoesía que se desarrolló de manera exponencial en los años 1990, la escena barcelonesa y catalana en general han tenido un papel determinante. Las últimas exposiciones realizadas en torno a estos movimientos poéticos en España²¹ han reconocido la importancia absoluta de los poetas catalanes en este desarrollo.

Yendo hacia atrás de nuevo cabe hablar de la recepción de la poesía concreta en Catalunya y de la influencia que tuvo en el desarrollo de la poesía visual en nuestro país. Son de sobras conocidos los inicios de este tipo de poesía, por una parte en Brasil de la mano del grupo Noigandres con los hermanos Campos y Décio Pignatari; y de la otra, en Alemania, de la mano de Eugen Gomringer.²² Fue este básicamente el que, durante la segunda mitad de los cincuenta, divulgó la poesía concreta en toda Europa a través de los Institutos Alemanes de Cultura. En Barcelona el Club 49 le invitó en 1967. El mismo año se realizaron en Madrid una serie de conferencias sobre la poesía concreta, a partir de las cuales se editó un catálogo,²³ que tanto Brossa como Guillem Viladot, un poeta de Lleida, tenían. Por otra parte Ángel Crespo dirigió la *Revista de Cultura Brasileña* entre 1962 y 1970. En 1963 (núm. 5) él mismo y Pilar Gómez esbozaron la situación de la poesía concreta en aquel momento. Asimismo, Iglesias del Marquet, periodista y artista plástico que había estado en París, Gran Bretaña y Canadá, realizó una gran labor de divulgación de las características y los autores de la poesía concreta en los periódicos catalanes.

Aunque las publicaciones de Brossa, Viladot e Iglesias del Marquet ya contenían elementos “concretos” o “letristas” en su producción anterior a aquellos años, alrededor de 1969 coincidieron en la edición de libros muy cercanos a la poesía concreta: *Quadern de poemes* de Brossa donde se incluía por primera vez la famosa “Elegía al Che”; *5 + 1 lais concrets d’homenatge a Antoni Tàpies* y *Llibre del joc de les macarulles verdes* de Viladot; o *POEMAS VISUALES* de Iglesias del Marquet. En estos libros se puede ver un predominio de las letras en el marco de la página

²¹ En 2009, hubo dos grandes exposiciones: la de José Antonio SARMIENTO en *Escrituras en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX*. Madrid: Instituto Cervantes. Y la de Fernando MILLÁN en *Escrito está, poesía experimental en España*. Álava/Valladolid: Artium/Patio Herreriano.

²² En Alemania el movimiento nace derivado del arte concreto a partir de la Hochschule für die Gestaltung d’Ulm, promovida por Max Bill. Eugen Gomringer, que vio la exposición internacional de arte concreto organizada por Bill el año 1944 en Basilea, sería el iniciador en poesía a partir de su libro *Konstellationen* de 1953. Paralelamente el año 1952, Décio Pignatari y Augusto y Haroldo de Campos editan el núm. 1 de la revista *Noigandres*. Entre 1954 y 1956 Pignatari viaja a Europa y conoce a Gomringer en Ulm. A partir de este momento, podríamos decir que el movimiento se extiende por todas partes con el nombre de “poesía concreta” (Donguy 2007: 11-119).

²³ *poesía experimental, estudios y teoría, letras, imágenes, texto*. Madrid: Instituto Alemán, 1968. Se editó un texto de Eugen Gomringer y otro de Reinhard Döhl en los que se dibujaba la historia de las relaciones entre escritura e imagen.

blanca, la importancia de las geometrías y de la perspectiva, la repetición de algunas palabras o letras (sobre todo en el caso de Viladot), el uso de unas determinadas tipografías y, especialmente, del *collage*.

Esta fiebre “concreta” condujo a la exposición de la Petite Galerie de 1971, patrocinada por la Alliance Française & L’Esbart Màrius Torres del Sícoris Club de Lleida. Se exhibieron obras de Joan Brossa, Guillem Viladot y Josep Iglesias del Marquet y en su inauguración Francesc Vicens pronunció la conferencia “Poesía Concreta i Art Contemporani”. Era la primera aparición pública de la poesía catalana experimental, aunque los tres poetas no habían sido nunca un grupo. A partir de aquel año se incrementaron las ediciones de poesía visual de los tres y concretamente Brossa y Viladot llegaron a un público más amplio gracias a ediciones de sus libros en editoriales más convencionales o a estudios específicos sobre su obra, como *T/47* de Viladot (1971) o el libro que Jordi Coca (1971) escribió sobre Brossa.

A este hecho se sucedieron otras exposiciones colectivas como la exposición internacional comisariada por Fernando Millán que se celebró en Burgos en 1972 (*Odología* 2000), donde los tres de La Petite Galerie estaban al lado de nombres como Gomringer, Blaine, Sarenco, Padín, Melo e Castro, etc. En Catalunya, en 1973 se celebró la exposición *Poesía experimental* –catalana, española e internacional– en el Col·legi d’Arquitectes de Barcelona y paralelamente se realizaron actividades en el Institut Alemany. Brossa hizo un poema visual²⁴ para el programa de mano y participaron los nombres más celebrados del momento. También el mismo año se celebró la *Exposició de poesia visual* en la Galeria d’Art de Valls, con Brossa, Iglesias del Marquet y Viladot, al lado de gente más joven como Santi Pau, Francesc Torres, Jordi Vallés, etc.

A pesar de todas estas actividades, Brossa se desentendió muy pronto del activismo del grupo y continuó su creación por otras vías. Iglesias del Marquet y Viladot todavía continuaron realizando actividades conjuntamente y editaron sus libros en la editorial Lo Pardal entre 1964 y 1975. A partir de esta última fecha cada uno seguirá su camino y poco a poco el nombre de “poesía visual” ganará terreno. Tanto Joan Brossa como Guillem Viladot seguirán con las experimentaciones poéticas (en poemas visuales o en objetos), pero alternándolas con formas tradicionales o versos libres. Iglesias del Marquet proseguirá con los *collages*. La efervescencia, no

²⁴ Una “i” con punto y acento, poema que después reproduciría en litografía.

obstante, serviría para crear una escuela en Catalunya²⁵ que todavía hoy en día reconoce a los tres poetas como a sus maestros.

Entre estos seguidores tenemos en primer lugar a J. M. Calleja, Gustavo Vega y Xavier Canals. Pero después vendrán muchos más: Carles Camps, Gabriel Guasch, Joaquim Brustenga, Sergi Quiñonero, Pau Pérez, Àngels Sagués, Toni Prat, Abel Figueres, y un largo etcétera que llega hasta las últimas generaciones. Las posibilidades digitales y el uso de herramientas que convierten el collage fotográfico casi en un juego han diversificado los formatos y han permitido, a través de Internet, una gran difusión. En este sentido cabe destacar Boek visual,²⁶ que lleva ya un largo recorrido en este ámbito.

Paralelamente, los poetas sonoros han estado presentes en todos los acontecimientos y festivales de este tipo. Lis Costa (2012: 114) ha estudiado con detenimiento la eclosión de lo que ella ha dado en llamar “poesía pública” desde 1984 hasta 2004, dentro de la cual han destacado acontecimientos como los Festivales de Polipoesía (desde 1991), dirigidos por Xavier Sabater, o “Viatge a la Polinèsia” (1997-2000) y “Proposta” (2000-2004), dirigidos por Eduard Escoffet, joven poeta sonoro y *performer*. Estos festivales han aparejado los poetas catalanes (como Bartomeu Ferrando, uno de los pioneros en el ámbito de la poesía sonora en nuestro país, amigo de Brossa), con los internacionales (Lydia Lunch, John Giorno, Americo Rodrigues, Julien Blaine, y muchos más figuran en la larga lista de participantes de estos festivales) y han permitido el acceso de las nuevas generaciones a un tipo de poesía que parecía reservado a una elite.

5. CONCLUSIONES

Después de este recorrido por la poesía experimental catalana, una de las muchas “poesías experimentales” del mundo, podríamos decir que este tipo de poesía no es ya una desconocida, aunque la academia literaria no la tenga en cuenta ni en su canon ni en la crítica literaria ni tampoco figure entre los textos que se estudian en la escuela.

A pesar de ello, es totalmente apta para desarrollar una metodología creativa y participativa que promueva el desarrollo del lenguaje oral y escrito y el conocimiento del entorno social y cultural, y que permita especialmente “ir más allá”. A través de las experimentaciones

²⁵ X. Canals ha recogido en diversos estudios esta pequeña historia de la poesía visual catalana. Entre otros, véase la introducción al catálogo *Poesia visual catalana* (1999).

²⁶ <http://boek861.blog.com.es/disp/bloglist/62628/>.

realizadas²⁷ se demuestra que este tipo de poesía es totalmente adecuada para el aprendizaje a través de las emociones en una escuela donde no se enseña sino que se aprende (es decir, el protagonista es el alumno, y no el profesor, el cual es simplemente el guía y el facilitador del camino para conseguirlo), porque hay voluntad de cambiar las cosas, entusiasmo para la creación y disposición para la investigación racional y afectiva.

Como dijo Joan Brossa en 1983: “No puede haber verdadera cultura sin afán de transformación y libertad de creación” (Brossa 2013: 510). Y esto es lo que todo maestro tiene que intentar alcanzar, siguiendo el consejo del poeta catalán: “forzando los medios habituales de percepción para descubrir nuevos espacios de sensibilidad” (Brossa 2013: 666).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Audí, M.; Bordons, G.; Costa, L. “La poesía experimental, poesía fronterera: concepte, característiques i recepció”. En Gregori, A. (coord.) *Discurs sobre fronteres - fronteres del discurs: estudis del àmbit ibèric e iberoamericà*. Lask: Oficyna Wydawnicza LEKSEM, p. 383-393. 2009.
- Audí, M.; Bordons, G.; Costa, L. (eds.) (en prensa). *Poesia experimental: poètiques, crítica i recepció*. Madrid: Casa de Velázquez.
- Bordons, G. (coord.); Artigues, A.; Costa, L.; Ferrer, J.; Manuel, J. *La poesia contemporània. Una eina per canviar actituds en els futurs mestres i per millorar la llengua*. Barcelona: Editorial Graó (Premi Escola Normal de la Generalitat de reconeixement d'experiències innovadores en formació inicial del professorat). 2009.
- Brossa, J. *Poemes de seny i cabell*. Esplugues de Llobregat: Editorial Ariel. 1977.
- Brossa, J. *Rua de llibres*. Sant Joan Despí: Editorial Ariel. 1980.
- Brossa, J. *Prosa completa i textos esparsos* (ed. Glòria Bordons). Barcelona: RBA La Magrana. 2013.
- Brossa, J. y Tàpies, A. *Novel·la*. Barcelona: Sala Gaspar. 1965.
- Canals, X. Introducción a *Poesia visual catalana*. Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica. 1999.

²⁷ La pedagogía desarrollada alrededor de la obra de Brossa es cuantiosa y de calidad, como ya se ha comentado. Además el grupo Poció (Poesia i Educació) ha experimentado ampliamente las posibilidades de la poesía experimental en todo tipo de aulas.

- Coca, J. *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*. Barcelona: Editorial Pòrtic. 1971.
- Costa, L. “Poesia alterada. Els inicis de la poesia pública a Barcelona durant els anys vuitanta”. *Catalan Review*, 26, p. 107-122. 2012.
- Díaz Borque, J. M. *Imagen en el verso. Del siglo de oro al siglo XX*. Madrid: Biblioteca Nacional. 2008.
- Donguy, J. *Poésies expérimentales – Zones numériques (1953-2007)*. París: les presses du réel. 2007.
- Dörnyei, Z. *Estratègies de motivació a l’aula de llengües*. Barcelona: Editorial UOC. Traducció de Yannick Garcia Porres. 2008.
- Foix, J. V. *Poemes de pedra*. Lleida: Punctum & Aula Màrius Torres. 2006.
- Gleize, J. M. (en prensa) “Transformateurs”, en Audí, M.; Bordons, G.; Costa, L. (eds.). *Poesia experimental: poètiques, crítica i recepció*. Madrid: Casa de Velázquez.
- Goleman, D. *La práctica de la inteligencia emocional*. Barcelona: Kairós. 1999.
- Junoy, J. M. *Obra poética* (Jaume VallcorbaPlana ed.). Barcelona: Quaderns crema. 1984.
- Le Bon, L. *Dadá*. París: Musée National d’Art Moderne. 2005.
- Leibovici, F. *Des documents poétiques*. París: Al Dante. 2007.
- Millán, F. *Escrito está, poesía experimental en España*. Álava/Valladolid: Artium/Patio Herreriano. 2009.
- Minarelli, E. “Manifest de la Polipoesia”. En Josep Pérez Montaner (coord.). *Tramesa d’Art en favor de la creativitat*. València, 1987.
- Molas, J. *La literatura catalana d’avantguarda 1916-1938*. Barcelona: Antoni Bosch editor. 1983.
- Parcerisas, P. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos i periféricos – En torno al Arte Conceptual en España 1964-1980*. Madrid: Ediciones AKAL. 2007.
- Poésure et Peintrie, “d’un art l’autre”*. Marsella: Musées de Marseille, Réunion des Musées Nationaux. 1993.
- Quintyn, O. *Dispositifs / Dislocations*. París: Questions théoriques/Forbidden Beach. París: Al Dante/Transbordeurs. 2007.

Salvat-Papasseit, J. *Obra completa* (Carme Arenas ed.). Barcelona: Galàxia Gutenberg. Cercle de Lectors. 2006.

Sarmiento, J. A. *Escrituras en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX*. Madrid: Instituto Cervantes. 2009.

Viladot, G. *T/47*. Barcelona: Editorial Pòrtic. 1971.