

## PROCESOS CREATIVOS EN LA POESÍA EXPERIMENTAL

### *CREATIVE PROCESSES IN THE EXPERIMENTAL POETRY*

REMEDIOS ZAFRA ALCARAZ  
Universidad de Sevilla

#### RESUMEN

Esta comunicación se plantea como una disertación sobre las problemáticas que se suscitan a la hora de conceptualizar prácticas artísticas producidas en los márgenes de la adscripción genérica, imbuidas en la complejidad creativa del último siglo. Nos aproximaremos al territorio experimental del arte como un enclave de cultivo de juegos de metaforicidad, un espacio heterogéneo donde confluyen fuerzas, transferencias y traducciones de distintos lenguajes que convergen en la denominada "poesía experimental". Considerando la experimentación como una de las formas más sugerentes y creativas de acercarnos a la complejidad cultural de nuestra época, distanciándonos de las metodologías basadas en un entendimiento metafísico del arte y en la cosificación del objeto artístico dentro de una categoría única y cerrada. Asimismo, reflexionaremos sobre los procesos de creación de estas prácticas desde la consideración del artista como sujeto desmitificado, con conciencia de su proceso de creación. Para ello, partiremos de un acercamiento al contexto histórico y cultural en que surge la poesía experimental y de una reflexión sobre la dificultad de su estudio desde la interdisciplinariedad.

#### ABSTRACT

This paper is proposed as a dissertation on the problems raising in the conceptualization of the artistic practices produced in the margins of the genre adscription, imbued in the creative complexity of last century. We will approach to the experimental field of the art as an enclave for the promotion of metaphoric games, an heterogeneous field where forces, transferences and traductions of different languages concur on the so called "experimental poetry". Considering experimentation as one of the more suggestive and creative forms to approach ourselves to the cultural complexity of our time, getting far from the methodology based on a metaphysical understanding of art and on the reduction of the art object into an exclusive and closed category. Besides that, we will reflect on the process of creation of these practices from the consideration of the artist as a desmitified subject, conscious of his creative process. In order to do it, we will depart from an approach to the historical and cultural context in which experimental poetry emerges and from a meditation on the difficulty of its study from an interdisciplinary point of view..

*Desde ahora en adelante se concede un lugar a la experimentación en el dominio del arte: la obra ya no emerge toda armada como Atenea del cerebro de Zeus. La creación es un proceso; ya no es una emanación, el creador no está -cercado- por su obra<sup>1</sup>. (MOLES, A.)*

Reflexionar sobre los procesos creativos seguidos por artistas en la denominada poesía experimental, nos obliga a hacer continuas referencias a las maneras en que

1. MOLES, A.: (1971): "El lenguaje y los Problemas del conocimiento. Poesía experimental, poética y arte permutacional". Rodolfo Alonso Editor. Buenos Aires.

históricamente se nos ha presentado el arte y, por consiguiente, a la adscripción genérica delimitada convencionalmente por imágenes estáticas que, en función de su formalidad, eran consideradas, clasificadas y conceptuadas como pintura, escultura, dibujo o literatura. En este sentido, la creación experimental no puede permanecer ajena a la clasificación que en la historia se ha hecho de los "géneros", como toda práctica cultural ha de ser entendida en el palimpsesto de su situación temporal. Estas prácticas se nutren de los géneros, los utilizan, los comparten, los integran, los deshacen y los cuestionan.

En este acercamiento contamos con una serie de inconvenientes propios de la complejidad del hecho creativo y concretamente de la creación experimental. Muchos de los términos que vamos a utilizar presentan claros síntomas de polisemia y muchas de las creaciones experimentales son propensas a la multinominalización atendiendo a los diferentes enfoques de su estudio. Algo lógico si pensamos que la creación experimental se nutre de los márgenes de distintos géneros artísticos, desde sus fronteras juega con la producción de nuevas formas creativas, explotando al máximo la "posibilidad" y huyendo de la reproducción, de lo que está hecho, de la "realidad". Ésta es, sin duda, una de las grandes dificultades de su estudio pero también uno de los más interesantes retos, sobre todos, si tenemos en cuenta que el proceso de creación de la obra artística pasó de ser un misterio alimentado por los mitos y leyendas en torno al genio creador<sup>2</sup>, a ser una pieza clave en la comprensión del hecho creativo y del arte de nuestro siglo.

Por otra parte, pensamos que al tomar conciencia de los procesos creativos mediante los que se genera la obra de arte se facilitan nuevos recursos psico-creativos de experimentación derivados de los propios procesos de creación y producción artística (Mckim 1972, Marín y Torre 1991)<sup>3</sup>. A partir de ello, nos preguntamos si no es acaso la creación experimental una de las formas más creativas y deconstructivas de producción artística ¿No es acaso el territorio experimental un enclave de cultivo de juegos de metaforicidad, un "espacio heterogéneo de un conflicto de fuerzas (y ya, ante todo, de fuerza y sentido)"<sup>4</sup>.

Para reflexionar al respecto vamos a realizar un acercamiento a la cuestión desde un enfoque múltiple e integrador, a partir de las creaciones y los procesos, los contextos histórico-culturales y los ámbitos que se ocupan de su estudio.

---

2. ROMO, M. (1997): "Psicología de la creatividad". Paidós. Barcelona

3. HUETE, A. (1996): "Los procesos creativos en la experimentación plástica". Colección monografías del Master Internacional de Creatividad Aplicada Total. Universidad de Santiago de Compostela.

4. PEÑALVER, P. (1987). Introducción a DERRIDA, J.: "La deconstrucción en las fronteras de la filosofía". Paidós, Barcelona. 1993: p. 10.

## Lo experimental en la poesía

La experimentación es el camino que ha seguido la ciencia en su estudio de la realidad, no importa cual sea la naturaleza del objeto experimentado.

Según Moles la poesía experimental se fija objetivos que están ligados de manera explícita a la comunicación “el poeta ya no canta para sí mismo su propio acuerdo con el universo ni la belleza de los claros de luna de Sorrento”. Por ello para su estudio ha de valerse de la Estética y más concretamente de la Poética.

Esta nueva concepción de la poesía va unida a un mayor conocimiento de los procesos de creación, puesto que el artista ya no puede encerrarse en la torre de marfil del genio que le ha mantenido idealizado por los siglos, por el contrario comienza a tomar conciencia de su proceso creativo, considerando como parte de él factores, hasta entonces disimulados bajo el aura de su idealización, como por ejemplo el azar.

Esta intención de explicitar los procesos seguidos por los artistas en la experimentación ha sido censurada por los propios artistas, especialmente en épocas pasadas. La mitificación del artista y la idea de genio alimentaban un distanciamiento de todo aquello que pudiera poner en peligro la mitificación artística, de hecho podía considerarse un atropello a su genio la tentativa de evidenciar sus procesos de pensamiento y su creatividad. En este sentido, Válerly sería una figura destacable al plantear y reflexionar de manera clara sobre los mecanismos de la creación artística, y lograr que fueran reconocidos por los poetas.

Otra característica sustancial de la creación experimental es que la obra de arte se vuelve cada vez más colectiva. El creador en muchos casos deja la obra inacabada o propone su continuación al lector-espectador. Se trata, en mayor medida, de la exploración sistemática del campo de lo posible, donde intervienen las facultades combinatorias. Éstas se caracterizarían por la capacidad de complejidad que permite la pluralidad de combinaciones de lo que Castillejo denomina un “multiverso desarticulado”<sup>5</sup>.

*Si se admite, siguiendo a Propp, un estructuralismo de los elementos semánticos, es decir, la existencia de elementos simples relativamente aislables, que se encuentran combinados según las leyes de la estructura para constituir un producto, lo que caracteriza a nuestra época en particular es la multiplicidad de los elementos que tendrá que incluir en su repertorio el -estudioso de la poesía- para analizar al poeta y la complejidad de las reglas de combinación que convergerán en la estructura<sup>6</sup>. (MOLES, A.)*

5. FERNÁNDEZ de CASTILLEJO, J.L. (1968): “La sensibilidad de lo actual”, libro primero de “Actualidad y participación”. Tecnos. Madrid

6. MOLES, A.: (1971) “El lenguaje y los Problemas del conocimiento”. Poesía experimental, poética y arte permutacional. Rodolfo Alonso Editor. Buenos Aires.

### **La importancia del pasado: productos similares en épocas diferentes**

Hemos de considerar la importancia de la época y el contexto en que aparecen estas creaciones, valorando que, en esencia, la poesía experimental se plantea la exploración de un campo fenoménico actual, determinado por toda la evolución de la poesía en los siglos anteriores.

Hay que tener presente que la experimentación ha existido siempre así como las creaciones intermedia, pero sí podemos afirmar que la concepción de las obras que estamos tratando difiere de la que se ha tenido de ellas a lo largo de la Historia. De hecho, son muy numerosas las creaciones interdisciplinares, encontradas antes del siglo XX, sin embargo, tal como señala Cózar<sup>7</sup>, en el caso de las creaciones “plástico-literarias” han tenido una intención funcional, lúdica o artificiosa y han sido consideradas por los especialistas como artificios del lenguaje. Desde el ámbito de la creación plástica hablaríamos de obras, en muchos casos, cercanas al arte conceptual (aunque dentro de la poesía experimental esta relación sea rechazada por varios teóricos).

Estas experimentaciones realizadas con presupuestos integradores y mixtos, esbozan unos procesos creativos donde las reglas (de haberlas) las fija el artista, materializándose (o desmaterializándose) como formalizaciones estéticas en la integración de diversos códigos o en márgenes de fusión de distintos lenguajes artísticos.

### **La importancia del contexto**

Hemos de acudir a comienzos de siglo cuando se van gestando los principios creadores de un nuevo arte, cambios en la orientación estética basados en la búsqueda de nuevas formas de producción en los distintos campos artísticos. En este sentido, observamos cómo los medios y formas expresivas que han estado convencionalmente establecidos revisan y cuestionan su identidad, evolucionando hacia la ruptura de las fronteras conceptuales establecidas tradicionalmente y a la interacción con otras expresiones, buscando la creatividad y la libertad sin restricción.

De esta manera, podemos intentar comprender el proceso que se ha seguido para, amparados en una búsqueda de la especificidad de cada lenguaje artístico, llegar a la conjugación de diferentes expresiones en la creación de productos intermedia. Podemos analizar como a medida que se profundiza en cada forma expresiva vamos reduciendo el símbolo a sus cualidades primigenias. En el caso de la palabra, por ejemplo, descubrimos cualidades visuales y auditivas que confluyen en un significante gráfico y sonoro. Llegados a este punto, sin caer en la disolución, podemos volver a recomponer las disciplinas artísticas o podemos volver a construir y experimentar en la creación de nuevas posibilidades. Crear sin límites ni disciplinas preestablecidas, buscando el mestizaje y la integración de campos diferentes, en la riqueza que otorga

---

7. COZAR, R. (1991): “Poesía e Imagen”. El Carro de la Nieve. Sevilla.

la posibilidad, manipular los elementos mínimos de las gramáticas artísticas y hacerlos confluír con otros de “gramáticas” vitales, enriquecidos por el contexto social en el que surgen. Recordando nuevamente a Moles “la creación es un proceso, ya no es una emanación, el creador ya no está “cercado por su obra”, o como sugiere Beuys, las actividades artísticas, “cada vez están más alejadas de la condición tradicionalista”, se expanden hacia territorios mentales.

La poesía experimental, a partir de obras de Stein, Tzara, Raymond Queneau, los letristas, etc. se pregunta cómo el poeta produce su juego limitado por una serie de reglas que se ha impuesto con anterioridad. Según Moles la obra creadora no es tanto el poema, sino el conjunto de reglas que el poeta se impone. En este sentido, nos enfrentaríamos a la productividad como una característica fundamental en el arte experimental, sin que esto implique una equivalencia de calidad. De hecho, la valoración de la obra está en función de una papelera siempre hambrienta de esbozos, pruebas e intentos fallidos, propios de la experimentación.

### **La importancia del cómo te llamas**

Desde la ruptura en la definición y en la práctica de las artes que provoca el Romanticismo y la posterior revolución estética de nuestro siglo hasta las propuestas posmodernas, hemos asistido a una progresiva huida de las definiciones en términos estancos. Especialmente cuando la realidad se conforma con permanentes intercambios expresivos. Este hecho exige una toma de conciencia del tipo de enfoque conceptual y metodológico que empleamos en el estudio de la obra, y nos incita a reflexionar sobre el carácter obsoleto no ya del contenido artístico que analizamos sino de los modos y la actitud con los que nos enfrentamos a su estudio.

*Las explicaciones totalizadoras propias de la modernidad con la razón al frente de sus argumentaciones han sido sustituidas con visiones integradoras, por la dispersión, la pluralidad, lo fragmentario, la sensibilidad hacia las diferencias. Con lo que supone una nueva valoración, o mejor dicho, una nueva actitud del hecho artístico<sup>8</sup>. (DE VICENTE, A.)*

Por otra parte, hemos de reconocer la incomodidad y la confusión que a todos, agarrados al universo lingüístico que representa y abstrae nuestra visión del mundo, nos genera la ambigüedad y la polisemia de muchos de los fenómenos creativos y artísticos del último siglo. Parece lógico que en una época posmoderna –por algunos ya considerada pos-posmoderna– las categorías a las que se adscriben las prácticas artísticas interdisciplinarias sean consideradas confusas, porosas y llenas de ambigüedad, sobre todo si esto forma parte de su carácter más diferencial. También hemos de insistir en que este carácter se acentúa cuando queremos analizarlas desde perspectivas *esencialistas* que intentan ceñirlas a una clasificación estática. Pensamos que la creación experimental más creativa tiene nombres en movimiento, no se define,

---

8. DE VICENTE, A. (1989): “El arte de la posmodernidad. Todo Vale”. Ediciones del Drac. Barcelona.

más bien, acontece, está basada en la posibilidad, y ésta sigue siendo más rica y compleja que la realidad.

### **La importancia de las distintas perspectivas de su estudio**

Parece claro que la ruptura de las barreras entre las distintas expresiones artísticas es el motivo estético mayoritario del arte contemporáneo. Esta utilización de diversos lenguajes provoca confusión a la hora de estudiar e historiar el arte de nuestro siglo. En relación a la poesía experimental vemos que las perspectivas de las Artes Plásticas y de la Literatura generan valoraciones siempre marginales. Fernando Millán<sup>9</sup> plantea que esta marginalidad se debe a la compartimentación que sufren las artes a la hora de su estudio por parte de la historiografía. La rigidez con que se delimitan campos reconocidos históricamente perjudica y debilita los nuevos presupuestos interdisciplinares.

Hemos de tener en cuenta que hasta hace muy poco las Letras, por ejemplo, formaban parte de un mundo separado de las Artes Plásticas. Los caligramas de Apollinaire han sido considerados como algo "literario" y no como algo "pictórico". En relación a este problema hay que tener en cuenta que los especialistas de cada campo consideran de manera diferente productos creados bajo un presupuesto interdisciplinar. Está claro que el nominalismo condiciona el conocimiento y, suele pasar que un mismo objeto o práctica artística se considera de manera diferente por los profesionales de los ámbitos que lo vienen analizando. Por ejemplo, la poesía visual ha sido valorada –estética y formalmente– de distinta manera por los especialistas de la pintura y por los de la literatura.

Si comparamos lo que Millán denomina un poema semiótico<sup>10</sup> y una obra de Miró podemos establecer varias semejanzas entre ambos, de hecho la concepción estética puede ser muy similar y en última instancia podríamos establecer una diferencia de soporte y exposición ¿Podríamos considerar una obra de Miró como un poema semiótico? Tal vez sí, ya que los límites están poco claros, salvo si hablamos del mercado, donde la diferencia entre una obra enmarcada y una obra sobre papel y normalmente difundida en libros, sigue siendo más que evidente.

Este mismo problema de las denominaciones lo han tenido los artistas experimentales a la hora de ser considerados por algunos críticos como conceptuales, frente a lo que muchos de ellos reaccionan, al considerar los presupuestos conceptuales (tal como los definió Kosuth) diferentes a los de la poesía experimental.

La poesía visual, el poema objeto, la acción, la instalación, etc. comparten una interactividad multimediática que mezcla los medios-soportes, y los lenguajes-códigos construidos para significar a distintos niveles, creando productos integrados por otros productos artísticos o no artísticos, así como por distintos lenguajes. Su complejidad

9. MILLÁN, F. (1998): "La poesía experimental en España en una conversación con Fernando Millán". Chema de Francisco Guinea. Revista *Espéculo*. <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/número6/millan.htm> Facultad de Ciencias de la Información. Madrid.

10. MILLÁN, F. (1975): "La escritura en libertad, Antología de poesía experimental." Alianza tres, Madrid.

formal-estructural y conceptual es diferente a la de una obra creada bajo un planteamiento artístico meramente plástico. No olvidemos que participan de distintos elementos y medios y las dimensiones se multiplican, produciéndose una potenciación de la capacidad de crear significado, haciendo que la obra sea efectivamente signo.

El arte experimental es reflejo de una sociedad multimediática y curiosa que reconoce en el arte formas de expresión e investigación que cada individuo puede utilizar e integrar con intención creativa. La búsqueda llevada a cabo en esta experimentación no puede construirse sobre las técnicas tradicionales, basadas en un entendimiento metafísico y limitador del arte. La creación experimental se entiende desde la libertad que implica trabajar con la posibilidad, todavía más interesante que la realidad. Se entiende más como una mirada hacia el futuro y no al conformismo limitado a la reproducción de lo existente. Se entiende, también, desde la toma de conciencia de los procesos creativos del artista, desde la reivindicación de una creatividad democrática. Pensamos que la creación experimental es una de las mejores aliadas de la creatividad, mas si cabe, en un tiempo cansado de siglos de géneros, de consideraciones *esencialistas* del sujeto, de mitificaciones del genio, un tiempo necesitado de experimentación y de posibilidad.

### **Bibliografía**

- BOSO, F. (1972). "El proceso de absolutización del lenguaje en España". Poesía Hispánica.
- CAMARENO, J. SERNA, A. (1994): "Escritura y multimedia". Actas del I Encuentro Internacional sobre Lenguajes Artísticos Inter-medios, Universidad del País Vasco. Vitoria.
- COZAR, R. (1991): "Poesía e Imagen". El Carro de la Nieve. Sevilla.
- DERRIDA, J.: (1993): "La deconstrucción en las fronteras de la filosofía". Paidós, Barcelona.
- DE VICENTE, Alfonso (1989): "El arte de la posmodernidad. Todo vale". Ediciones del Drac. Barcelona.
- FERNÁNDEZ de CASTILLEJO, J.L. (1968): "La sensibilidad de lo actual", libro primero de "Actualidad y participación". Tecnos. Madrid
- HUETE, A. (1996): "Los procesos creativos en la experimentación plástica". Colección monografías MICAT. Univ. Santiago de Compostela.
- MILLÁN, F.: (1975): "La escritura en libertad, Antología de poesía experimental." Alianza tres. Madrid.
- (1997): "La poesía experimental en España en una conversación con Fernando Millán". Chema de Francisco Guinea. Revista Espéculo.
- <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/número6/millan.htm>. Facultad de Ciencias de la Información. Madrid.
- MOLES, A. (1971): "El lenguaje y los Problemas del conocimiento". Poesía experimental, poética y arte permutacional. Rodolfo Alonso Editor. Buenos Aires.
- PINTO, L.A. y PIGNATARI, D. (1964): "Nuevo lenguaje, nueva poesía". Revista de Cultura Brasileña.
- ROMO, M. (1997): "Psicología de la creatividad". Paidós. Barcelona