

La poesía visual en España (s. XX): del vanguardismo al neovanguardismo

Veronica Orazi
Università degli Studi di Torino

1. Introducción

La reflexión teórica y crítica sobre la ‘poesía visual’ ha atraído y sigue atrayendo la atención de los estudiosos. Es precisamente la necesidad de claridad que inclina a profundizar en este tema: si por un lado era urgente llevar a cabo un análisis sistemático de la poesía visual tal y como se ha manifestado en la Vanguardia y Neovanguardia españolas (Bonet 1978; Bohn 1986; Monegal 1998; Díez de Revenga 1999; Monegal 2000; Muriel Durán 2000; Orazi 2004; Orazi 2016), por otro lado era igualmente imprescindible identificar los rasgos fundamentales de este fenómeno artístico, tanto en lo que se refiere a la producción lírica de aquellos años como a las diferentes fases de la poesía visual tal y como se ha manifestado en distintas épocas y latitudes (Zárate; Ors 1977; Higgins; Mosher; Cózar 1991; Cózar 2014). Los resultados de tales investigaciones permiten comprender que la poesía visual de las Vanguardias del siglo XX y los testimonios antecedentes del fenómeno no identifican una continuidad ideológica y estética, sino que se originan de supuestos y objetivos diferentes, propios de cada momento en que la hibridación de palabra y figura se ha producido. Paradójicamente, uno de los elementos de desviación al aislar las diferentes etapas de la unión texto-imagen y reconocerles su autonomía es su progresiva aclimatación en la sensibilidad moderna, porque la difusión de la denominación general ha complicado la percepción de los aspectos diferenciales de cada fase. La poesía visual, por tanto, como fenómeno macroscópico, es un marcador de género que define la aparición en el tiempo de la combinación de dimensión poética y figurativa que, en sus distintas manifestaciones, se perfila como un arquetipo de la creatividad humana.¹ Para comprender la contribución de las Vanguardias y las Neovanguardias a su desarrollo, hay que distinguir entre la definición del fenómeno y cada una de sus fases, en las que esta unión la determinan supuestos, objetivos y técnicas que varían a lo largo de los siglos. Entre las diferentes etapas de la poesía visual, su reaparición en las Vanguardias y Neovanguardias del siglo XX se caracteriza por la voluntad de innovación radical y de superación de los límites de la palabra, que asientan una nueva concepción del arte, cuestión que merece ser investigada ulteriormente.

2. La Vanguardia histórica

La poesía visual del siglo XX apunta a la síntesis de las artes, que convergen en una obra inédita, fruto de una intención programática que nunca había surgido en estos términos. Apollinaire, iniciador del caligrama vanguardista, publica en 1913 *Méditations esthétiques. Les peintres cubiste*, con el intento de interpretar y difundir la nueva estética. Según un proyecto compartido, las Vanguardias de principios de siglo teorizan la coexistencia de los diferentes componentes artísticos en un resultado simultáneo, cuyo objetivo es la renovación de la misma concepción del arte. Ahora, la escritura, la representación gráfica, caligráfica y caligrámica del texto, el uso transgresor de técnicas tipográficas, se utilizan para conseguir resultados inéditos o inéditamente cargados de significado (Bonet 1978, 16-17). Así pues, los caligramas, *Poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916*, que Apollinaire empieza a publicar en

¹ La representación en signos de la experiencia común es la proyección del inconsciente colectivo, según esquemas definidos arquetipos, que constituyen una especie de mitología inconsciente (Jung). Sobre las teorías de la producción arquetípica del inconsciente en relación con las artes figurativas, ver al menos Jaffé.

1914 y que recoge en volumen en 1918 renuevan la omnipresente tendencia a escribir por imágenes.

Todo ello contribuye a crear una expresión poética que debe su novedad no tanto y solo a la reaparición de la poesía visual, sino a una nueva concepción del arte. El componente hedonista de los autores alejandrinos y orientales, la complicación formal de los escritores latinos tardo-imperiales, la reflexión ético-religiosa de los poetas de la Alta Edad Media, marcan una distancia innegable respecto a los supuestos y objetivos estéticos que animan la producción de los artistas de principios del siglo XX, basada en el deseo de innovar y en la concepción totalizadora del arte. Otro rasgos fundamentales son la emancipación del pasado y un poderoso impulso de renovación que determinan la actitud crítica e iconoclasta y la voluntad de proyectarse hacia una dimensión capaz de trascender una estética considerada estéril.

Entre las peculiaridades de la poesía visual de Vanguardia, cabe incluir las mismas técnicas de composición: si para entender los testimonios antiguos era necesario identificar las líneas de lectura, que se cruzaban horizontal, vertical y/o transversalmente y cuya descodificación se lograba leyendo los versos en una u otra dirección, lo mismo vale a la hora de descifrar cualquier ejemplo de poesía visual vanguardista. La diferencia estriba en el hecho de que ahora la antigua complicación de los *versus intexti* da paso a un procedimiento compartido por los diferentes Ismos de la época: el efecto que antes se obtenía cruzando los grafismos, se produce ahora por yuxtaposición de metáforas e imágenes, siguiendo un hilo asociativo que constituye el orden subyacente a la serie de imágenes conectadas por libre asociación. La descodificación de esta concatenación de fotogramas de una hiperrealidad mediada expresionísticamente por la sensibilidad deformante e informante del autor no es menos compleja para el lector. Ahora, la dificultad radica en el peculiar entramado de metáforas hibridadas, determinado por una inédita voluntad de innovación y la comprensión de la obra se logra identificando el mecanismo asociativo del encadenamiento de imágenes, reflejo de una realidad evocada mediante el uso de metáforas inéditas, fruto de la creatividad del autor (Pérez Bazo 1991, 15-16). De todo ello depende el reconocimiento del mensaje fijado en el soporte (textual y/o pictórico) después de una serie de violentos giros analógicos e imaginativos.

La poesía de la Vanguardia histórica, por tanto, se muestra partidaria de todas las infracciones y establece una ruptura con la tradición anterior, apuntando a un futuro experimental. En general, es posible identificar un alejamiento progresivo del referente, sustituido por la imagen libre y la metáfora disímil, cuyos antecedentes inmediatos son Baudelaire, Mallarmé, el Cubismo y Apollinaire (Torre 1967; Torre 1978).

En este nuevo microcosmos lírico los enunciados poéticos no encuentran su coherencia en la relación con el mundo externo, sino de manera autorreferencial, creando un sistema con su propio equilibrio interno. Todo ello queda confirmado por la dificultad de interpretación de estas obras, ya que, al forzar su significado en sentido racional, se pierde de vista su efecto sobre el receptor. Tal efecto genera un tipo de mimesis poética que constituye la base de la nueva estética: el poeta crea ahora imágenes mediante asociaciones discontinuas, que originan un mundo poético dinámico (Torre 1970).² Por consiguiente, el objeto poético, en el que se combinan aspectos heterogéneos, se convierte en el núcleo de un estilo individual, basado en series de asociaciones discontinuas; la poesía acaba por expresarse como un arte combinatorio, llegando a reformular la misma base material de lo real; las imágenes se superponen por contaminación alusiva y expansión arbitraria e indeterminada del significado (Julián Pérez 1993, 20-21); y la palabra recupera su valor primigenio, casi ritual, y el vínculo

² Gerardo Diego (1919) habla de imagen, imagen doble, imagen triple, cuádruple, imagen múltiple (Videla 1971, 108-109; Villar 1980).

con la dimensión onírica. Para los poetas vanguardistas el principal poder de la metáfora es la capacidad de sorprender y alejar al receptor de los objetos, de los que se muestran los aspectos inusuales (Julián Pérez 1992, 178). Es Guillermo de Torre quien, en *Ultra-Manifeistos*, define con exactitud los límites entre los tipos de asociaciones y la creación de imágenes que caracterizan la Vanguardia: “la originalidad, más que una irradiación exterior proyectada hacia el horizonte estético, es, a mi ver, una secreción interna, producto del automatismo supraconsciente al advenir en los momentos lúcidos del intelecto vigilante” (Torre 1921). Nada que ver con la escritura automática de Dada o los automatismos psíquicos del Surrealismo, contenidos por “el intelecto vigilante” y los “momentos lúcidos.”

2.1. La Vanguardia histórica española: el Ultraísmo

Es en la pluralidad de los Ismos europeos donde la Vanguardia española encuentra su punto de arranque (Brihuega 1981; Wentzlaff-Eggebert). Durante su evolución, se suelen identificar dos etapas: la primera, ultraísta y destructiva (1919-1923); la segunda (1925-1935), caracterizada por la búsqueda constructiva de una estética y una concepción vital y artística que se origina de la sensibilidad asentada por los antecedentes inmediatos (Buckley & Crispin, 9-10). De las dos, es la primera fase la que gana la primacía en la experimentación de la poesía visual, hasta llegar a la producción de caligramas. Los inspiradores de este interés por las renovadas tendencias artísticas e ideológicas son Ramón Gómez de la Serna y Juan Ramón Jiménez.

Ramón se puede considerar precursor del movimiento Ultraísta (García de la Concha 1977; Barrera López 1988) por el interés por la novedad, la profusión de imágenes y metáforas, los juegos de palabras ingeniosos y las asociaciones chocantes, el humor y la concepción de arte intrascendente. También juega un papel decisivo como promotor: en 1915 impulsa la realización de la primera exposición sobre el cubismo en Madrid y su revista *Prometeo* (1908-1912) anticipa las revistas ultraístas (Cansinos-Asséns 1919b; Cansinos-Asséns 1919c; Ilie, 165-169; Videla 1971, 19; Torre 1974, I, 196-197; Brihuega 1988, 410-413; Soria Olmedo, 29-38). Además, es uno de los escritores más imaginativos a la hora de aprovechar la tipografía: aunque no compone caligramas, al menos en sentido estricto, tampoco queda insensible a la libertad de la escritura caligramática: en *Pombo* hay ejemplos de hibridación de palabra e imagen y en *Ismos* la composición *Lo nuevo* se desborda de la página; en esta misma obra aparece el texto ramoniano más cercano al caligrama, *Abanico de palabras* para Sonia Delaunay (Bonet 1978, 18-19).

Juan Ramón, en cambio, juega un papel en apariencia menos relevante por lo que atañe a la reaparición y difusión de la poesía visual. Sin embargo, su aportación es fundamental, por su tendencia a situar el arte por encima de la existencia, el acentuado individualismo, el frecuente uso de imágenes y procedimientos irracionales (como la imagen visionaria continua), en los que parece perder de vista lo real para introducir elementos que se justifican a través de la propia imagen, o también por la intención de honda renovación de aspectos extra-poéticos (Videla 1971, 22-24). Además, aboga por un arte deshumanizado, que niega lo anecdótico, emocional, sentimental o el apego a la realidad concreta.

Tal y como había ocurrido con el Modernismo y como volverá a ocurrir con la Neovanguardia, en esta fase del desarrollo de las letras hispánicas las relaciones con el continente americano vuelven a ser fundamentales: Vicente Huidobro se puede considerar el catalizador del espíritu vanguardista en España (Gullón 1979, 336; Pérez Bazo 1998, 161-180), según demuestran sus relaciones con Larrea y Diego (Gurney 1974, 1; Videla 1979, 45-46; Bary 1984; Díez de Revenga 1985; Bernal 1987b; García Sánchez; Díez de Revenga 1992; Gurney 1993, 134; Nieto; Morelli 1995; Díez de Revenga 2014). Sus inicios son modernistas, aunque la etapa chilena previa a su salida para Europa en 1916 muestra rasgos que anuncian la incipiente evolución hacia

tendencias vanguardistas (Costa 1975a; Costa 1984, 42). Por ejemplo, en la sección “Japonerías de estío” del poemario *Canciones en la noche* (Santiago 1913, que incluye *Triángulo armónico* –ya publicado en 1912 en la revista chilena *Musa Joven*–, *Nipona*, *Fresco nipón* y *La capilla aldeana*) el poeta manifiesta una clara preocupación por la disposición espacial del texto y la técnica del caligrama (Wood): los versos componen figuras geométricas e incluso una capilla de campo coronada por una cruz. En las “Japonerías”, por tanto, el simbolismo se convierte en intuición vanguardista y la antropomorfización de la naturaleza y los objetos y la cosificación del hombre, detectables en *La capilla aldeana*, anuncian la evolución hacia nuevas concepciones poéticas.

En 1916 Huidobro llega a Madrid por primera vez; el año siguiente se instala París donde funda con Reverdy la revista *Nord-Sud* y entra en contacto con Apollinaire, los futuristas y los cubistas literarios y con Breton y Aragon (Larrea, 213; Huidobro 1974, xxx-xxxii). Esta convergencia es fundamental: la disposición tipográfica de los versos, los espacios en blanco, la supresión de la puntuación, los experimentos caligramáticos, son un patrimonio común para estos autores. La presencia del chileno en las páginas de *Nord-Sud* evoluciona de manera significativa, de las traducciones de poemas de *El espejo del agua* a composiciones originales en francés, cada vez más cercanas a las técnicas cubistas (Costa 1975a, 263). En el verano de 1918, Huidobro regresa a Madrid, da a conocer su propia lírica y sus personales teorías literarias, pero también los autores y las obras de las Vanguardias europeas, y publica *Ecuatorial*, *Poemas árticos*, *Tour Eiffel* y *Hallali* (Cansinos-Asséns 1919a; Ilie, 171, 185-190). También hace conocer *Horizon carré* (París 1917), que muestra su creciente interés por la representación gráfica del texto, los aspectos relacionados con la tipografía y el caligrama, la técnica cubista de yuxtaposición de imágenes para expresar la pluralidad de perspectivas simultáneas, que crea una nueva realidad verbal por asociación metafórica (Costa 1975a, 267; Morelli 1987). Quizás sea *Horizon carré* la colección que mejor encarna el impulso de superación del Modernismo, la afirmación de la Vanguardia y la elaboración de una poética original (Costa 1975a, 268, 274; Costa 1975b). En 1922, el poeta expone en París una serie de poemas pintados: la invitación-catálogo presenta trece *poèmes-peints* (*Océan*, *Tour Eiffel*, *Arc-en-ciel 1*, *Minuit*, *Piano*, *Arc-en-ciel 2*, *Marine*, *Arc-en-ciel 3*, *Couchant*, *Kaléidoscope*, *6 Heures Octobre*, *Paysage*, *Mer*) y uno más, *Moulin*, acompañado por la transcripción lineal de los versos (Diego 1975, 225; Bonet 1978, 20; Larrea, 214; Costa 1984, 125-130; Galindo Mateo). El chileno anuncia su intención de publicar un álbum en color con las obras expuestas, titulado *Salle 14*; sin embargo, el proyecto nunca se realizará. Durante mucho tiempo los poemas pintados se consideraron perdidos: Gerardo Diego los había visto y transcrito en un cuaderno, que luego desapareció; tras la muerte del poeta, su hija Elena lo encontró entre los papeles paternos (Costa 1993, 21). Actualmente los poemas pintados forman parte de colecciones privadas y en 2001 una exposición los devolvió a la atención del público (Costa 1996, 112-115; Huidobro 2001).

Así, la experiencia caligramática de Huidobro se desarrolla en París y luego se enriquece con la adición del color, en una progresiva intensificación de la relación entre dimensión lírica y pictórica. Se llega entonces al *poème-peint*, que culmina en *Salle 14* (Costa 1978; Costa 1984, 39-42). Por tanto, la línea *Canciones en la noche* – *Horizon carré* – *Salle 14*, es decir, 1913-1917-1922, permite detectar la evolución hacia el simultaneísmo y la búsqueda de la intersección de los dos planos.

En España, es el Ultraísmo que consagra el vanguardismo aprovechando los recursos ofrecidos por las demás Vanguardias europeas y perfilándose como convergencia de los Ismos de la época (Videla 1971; Fuentes Florido, 43-49; Torre 1974, II, 173-288; Gullón 1976; Barrera López 1987; Urrutia; Pérez Bazo 1998, 101-159). El movimiento se desarrolla entre 1919 y principios de los 20 y se caracteriza por

el culto a la imagen, la tendencia extravagante y lúdica, la exclusión del mundo emotivo-sentimental y anecdótico, el ingenio, la intrascendencia del arte y el humor; concreta una vigorosa revisitación de los aspectos comunes a otros movimientos, provoca el público y rompe con la estética modernista; utiliza a menudo el caligrama con intenciones provocadoras y se siente futurista, cubista, heredero de Apollinaire y Dada y afín al Expresionismo alemán (Brihuega 1988, 422). Estos poetas, experimentadores de la metáfora asociativa e ingeniosa (Bonet 1978, 22), promueven un lenguaje anárquico que se convierte en terreno fértil para nuevas asociaciones.

Los ultraístas introducen en sus poemas el maquinismo, los neologismos, desarticulan la sintaxis y la disposición tradicional del texto, creado por superposición de imágenes y eliminación de los vínculos conectivos; anulan la secuencialidad del discurso lógico, favoreciendo las percepciones fragmentarias, para redefinir las jerarquías estéticas convencionales (Torre 1974, II, 214; Gullón 1979, 337). Sus innovaciones tipográficas, vinculadas a la dimensión figurativa, reafirman la posibilidad de escribir poemas que dependen tanto del componente visual como del auditivo (Gullón 1979, 340), lo que explica el uso intensivo de la tipografía, uno de los aspectos más característicos de Ultra, cuya intención subyacente coincide con el deseo de combinar efectos visuales y fónicos (Gullón 1979, 339) y que apunta a la plasmación de una especie de código expresivo (Videla 1971, 110-114; Bohn 1981; Bohn 1983). Se entiende, entonces, que Ultra concreta la transición del Modernismo a la Generación del 27, aunque su importancia es más instrumental que creativa (Alonso 1969, 245-246; Videla 1971, 12, 167-169; Gullón 1979, 335-337; Diego 1984; Bernal 1988; Bernal 1995).

Se suele afirmar, además, que el Ultraísmo ha producido pocos libros: entre las colecciones aparecidas en esos años cabe recordar *Mercedes* de Raida (1920), *Imagen* (1922) y *Manual de espumas* (1924) –creacionistas– de Diego, *Hélices* (1923) de Guillermo de Torre, *La rueda de color* de Buendía (1923), *La sombrilla japonesa* de Isaac del Vando-Villar (1924), los *Poemas póstumos* (1924) de Ciria y Escalante, *El ala del sur. Poemas* de Garfias, (1926) y *Primavera portátil (1920-23)* de Adriano del Valle (1934). Estas obras alcanzan una recepción limitada (Bernal 1988) y es evidente que el canal de expresión privilegiado por los poetas ultraístas son las revistas (Paniagua; Osuna; Soria Olmedo, 68-97, 125-131; Fuentes Florido, 21-31; Pérez Bazo 1998, 329-349). Entre las ya existentes, que publican las experimentaciones ultraístas, cabe recordarse *Los Quijotes* (Madrid 1915-1918; García de la Concha 1981; López Llera), *España* (Madrid 1915-1924; ed. facs. *España*), *Cervantes* (Madrid 1916-1920, fase ultraísta 1919-1920; Bianchi; García de la Concha 1981), *Cosmópolis* (Madrid 1919-1922; Sabugo Abril), *La Pluma* (Madrid 1920-1923; ed. facs. *La Pluma*), *Horizonte* (Madrid 1922-1923; ed. facs. *Horizonte*), *Alfar* (La Coruña 1923-1927, luego Montevideo 1929-1954; Molina 1983; Molina 1984; García de la Concha 1971), *Parábola* (Burgos 1923, luego 1927-1928) y *Ronsel* (Lugo 1924; ed. facs. *Ronsel*; García de la Concha 1970; Correa Calderón). Es precisamente en *Cervantes*, *Cosmópolis* y *Grecia* donde se realiza la evolución hacia la plena Vanguardia: esta, antes modernista, en su segunda fase se convierte en la revista del Ultraísmo, bajo la dirección de Isaac del Vando-Villar (Sevilla-Madrid 1918-1920; Guijarro Hernaiz; Barrera López 1997; Barrera López 1998). Mientras tanto, aparecen las revistas ultraístas: *Perseo* (núm. único, Madrid 1919), *Reflector* (núm. único, Madrid 1920; Barrera López & Sarmiento 1993a; Campos), *Gran Guiñol* (Sevilla 1920), *Ultra* de Oviedo (1919-1920; Bernal 1987a; Roca Martínez), *Ultra* de Madrid (1921-1922; Barrera López & Sarmiento 1993b), *Tableros* (Madrid 1921-1922), *Vértices* (Madrid 1923), *Tobogán* (núm. único, Madrid 1924) y *Plural* (Madrid 1925). En América Latina, las revistas de la Vanguardia americana dan testimonio de la simultaneidad de intenciones y manifestaciones y de las relaciones entre el Ultraísmo español y el

argentino (Borges 1921; Torre 1974, II, 260-274; Soria Olmedo, 223-237, 243-253; Videla 1990, I, 27-35; Olea Franco, 117-127; Borges 1997). La estancia de Borges en España en 1918 y su inicial adhesión al Ultraísmo son decisivas (Cansinos-Assén 1925-1927, III, 280-281; Running; Soria Olmedo, 116-119) y sus primeras experimentaciones poéticas, que luego rechazaría, aparecen en revistas ultraístas o frecuentadas por los poetas ultraístas (Maier). En diciembre de 1921, el argentino hasta publica un manifiesto ultraísta en la revista bonaerense *Nosotros* (Borges 1921; Torre 1976; Meneses 1978; Meneses 1999).

A principios del siglo XX, por tanto, empieza una nueva era. En virtud de esta orientación, los jóvenes poetas aprovechan todo tipo de recurso tipográfico y del uso inusual de la tipografía se llega a la aproximación y luego a la fusión de las dimensiones plástica y lírica, que desembocará en la escritura caligramática y en el caligrama (Pérez Bazo 1991; *El Ultraísmo* 1996; Orazi 2004). El objetivo de estas infracciones compositivas es lograr la simultaneidad de expresión típica de la hibridación de texto e imagen, para expresar la idea de absoluta libertad de inspiración y el uso de las técnicas más innovadoras.

El grado de experimentalismo tipográfico es muy variado: se utilizan con intención rupturista las mayúsculas, los caracteres de diferentes tipos y tamaños, la letra cursiva, negrita y el subrayado; la disposición vertical, transversal, cruzada, circular, elíptica, ondulada y sinuosa de letras, palabras y sintagmas, para sugerir la idea de movimiento, pero también el desarrollo del pensamiento en la mente del yo poético; la fragmentación de palabras y frases y la inusual dislocación de los distintos segmentos, que forman una escala ascendiente o descendiente, columnas, listas o bloques semánticamente opuestos o que evocan la mirada que vaga de un punto a otro; o bien el espaciamiento de letras, palabras o fragmentos de verso, para evocar la extensión o prolongación en el espacio y el tiempo. En la escritura poética también irrumpen otros elementos inusuales, como paréntesis y corchetes, números y signos matemáticos; incluso secuencias de líneas y puntos, como para simular el alfabeto Morse; palabras y frases en otros idiomas, etiquetas, viñetas y pequeños dibujos; la transcripción de sonidos onomatopéyicos y el uso hiperenfático de la puntuación. En fin, se difunde el uso de una amplia gama –tanto por el número de elementos como por las potenciales combinaciones– de grafismos, a menudo caracterizados por un valor semántico preciso.

De la difusión de las aplicaciones de la tipografía se acaba generando un impulso potente hacia la hibridación de palabra y figura, apoyada ideológica y programáticamente en la llamada a la síntesis de las artes. Es entonces cuando el texto acaba asumiendo los contornos del caligrama (Bohn 1986, 30-45): así, Raida ofrece en algunos poemas de *Mercedes* (1920) interpretaciones caligramáticas de temas automovilísticos o báquicos, mientras que en otros incluye hojas de calendario; igual que Diego en *Atrás (Grecia, 35, 1919)*, más tarde integrado en *Limbo* (1951), que ofrece una amplia muestra de técnicas tipográficas, aprovechadas también por Garfías e incluso Dámaso Alonso. Este, a pesar de su actitud crítica hacia el Ultraísmo, es sensible a las nuevas técnicas, como demuestran sus *Poemas puros. Poemillas de la ciudad* (1921); además, bajo el seudónimo de Ángel Cándiz, publica en *Grecia* un caligrama con intención paródica (*Poema ultraísta*), imitando un crucigrama (Debicki, 30; Videla 1971, 114; Bonet 1978, 22).

Así pues, en esta fase la poesía visual concreta una peculiar hibridación de figura y palabra, en la que el componente plástico pasa de una mínima dislocación inusual de las palabras a un máximo de construcción caligramática. Animados por la intención de síntesis artística, los poetas de la época experimentan –a través del uso de la imagen visual– utilizando elementos gráficos, tipográficos, figurativos y dibujos. Así, se llega al caligrama, uno los recursos que la Vanguardia histórica española utiliza para llevar a cabo sus intenciones de renovación. El examen de las revistas literarias y el censo de las

colecciones personales revela un interés generalizado por la escritura caligramática y permite identificar la cúspide del fenómeno en ámbito hispánico en el período junio-diciembre de 1919, con una inflexión en el año siguiente. Desde 1921, los jóvenes poetas españoles parecen desinteresarse por el caligrama (Díez de Revenga 1999; Pérez Bazo 1998, 130-136): solo Guillermo de Torre seguirá por este camino experimental, como demuestran los ejemplos recogidos en *Hélices* (Torre 2000).

3. La evolución hacia la poesía visual contemporánea

La hibridación de texto e imagen no acaba con la Vanguardia histórica: intentos afines más o menos esporádicos aparecen en los años siguientes, sin embargo sin definirse en una tendencia homogénea. Una experiencia parecida, aplicada a la crítica literaria, es digna de mención: en 1925 Ernesto Giménez Caballero empieza a publicar en *El Sol* (Madrid) sus *Carteles*. El experimento revela sus limitaciones y termina por desplazarse hacia otra esfera: los *Carteles literarios*, expuestos en Madrid en 1927 y en Barcelona en 1928, son un homenaje a figuras de la cultura de la época –críticos, poetas, pintores–, en los que Gecé combina materiales heterogéneos (escritura, dibujos, caricaturas, postales, recortes de periódico, fragmentos de cartas), y marcan el final de su experimentación (Rodríguez Amaya; Galindo Mateo).

En los años siguientes el fenómeno vuelve a emerger, como en la yuxtaposición de texto y dibujo (o pintura, collage, etc.) realizada por algunos miembros de la Generación del 27. Se trata de manifestaciones poco frecuentes y, en general, no comparables con los antecedentes inmediatos: en 1929 Moreno Villa publica *Jacinta la pelirroja. Poema en poemas y dibujos*; en 1934 García Lorca compone el poema *Rosa de la muerte*, por el fallecimiento prematuro del poeta Stefan George, y en su producción a menudo texto e imagen convergen en diferente grado (Hernández; Gebser; Cavanaugh). Sin embargo, es Rafael Alberti el experimentador más interesante desde este punto de vista (Winckelmann; Manteiga; Areán; Rivera; Henares; García Montero; Guerrero Ruiz): compone liricografías, collages y acrósticos, que muestran una concepción del texto visual no episódica y superficial, sino inherente a la propia sensibilidad del artista. Se puede afirmar que Alberti ha conseguido transfundir su pintura en el signo lírico y su tendencia a enfatizar el componente visual y plástico en la imagen poética. En él es evidente el legado de la Vanguardia histórica, que se combina con la vena surrealista personal: en sus composiciones la disposición gráfica adquiere un valor semántico preciso y el movimiento tipográfico enfatiza –y a veces hasta crea– el significado.³ Pensemos, por ejemplo, en las liricografías expuestas en Buenos Aires durante los 50⁴ o las incluidas en la colección *Escrito en el aire (nueve poemas para nueve dibujos de León Ferrari)* (1964) o en *Roma, peligro para caminantes* (1968), o las presentadas en la exposición romana *La parola e il segno*, en la Galleria Rondanini en 1972, o aún *Maravillas con variaciones acrósticas en el jardín de Miró* (1975), hasta la exposición *Liricografías y dibujos* en la Galería Arco de Madrid en 1991. No cabe duda de que Alberti comparte con las generaciones posteriores a la del 27 la revisión innovadora de la hibridación lirismo-grafismo: tras componer unos poemas de carácter caligramático, según la concepción de la Vanguardia histórica, compartirá la fuerte inclinación de la poesía visual hacia el componente plástico, que acabará prevaleciendo.

³ Cabe recordar su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Letras de San Fernando, titulado *La poesía ensalza el signo*, aparecido en *ABC*, Madrid, el 15 de junio de 1989.

⁴ *Exposición de liricografías*, Buenos Aires, Galleria Vian, 1951; *Exposición de cuadros y liricografías*, Buenos Aires, Galleria Vian, 1952; *Diez Liricografías de Rafael Alberti. Ojas sueltas de su nueva obra poética “Baladas y canciones del Paraná”*, Buenos Aires, Gallerie Bonino, 1954; *Rafael Alberti: Ojas sueltas de su nueva obra poética “Baladas y canciones del Paraná”*, Buenos Aires, Galleria Galatea, 1954; *Exposición de poemas ilustrados y liricografías*, Morón (Buenos Aires), Museo Histórico y de Artes, 1959.

Tal línea de desarrollo, que representa una novedad más en la reaparición del fenómeno desde mediados del siglo XX, confirma la evolución de Alberti en consonancia con las tendencias surgidas durante las décadas de los 50 y 60. El interés innato e inalienable del poeta-pintor por el aspecto figurativo evoluciona hacia la progresiva visualización del texto, en una fusión que representa quizás uno de los mayores logros de la llamada a la síntesis de las artes formulada desde principios de siglo por las Vanguardias europeas. El Alberti de la palabra-signo y del liricograma es uno de los más atrevidos intérpretes de la estética del siglo XX y consigue el desplazamiento textual hacia la imagen, según demuestran sus líricas, las letras pintadas y el dibujo alfabético, en los que la lectura y la observación de la obra convergen en un solo acto, reafirmando de forma original el concepto de poesía como expresión consustancial a la dimensión plástica.

4. Las Neovanguardias

Hacia mediados del siglo XX la poesía visual vuelve a manifestarse de forma renovada y asume un perfil y unos rasgos que marcan su progresivo alejamiento de la matriz apolineriana. El Postismo (Pont; Navas Ocaña), por ejemplo, produce interesantes aunque esporádicos experimentos entre 1945 y 1950.⁵ Sucesivamente, la tendencia se intensifica con el auge de las Neovanguardias, como el *Lettrisme* francés (1945), que utiliza la letra por su propia materialidad plástica o fónica (Curtay); el Concretismo brasileño de los 50 (Torre 1974, III, 111-138); lo *Spazialismo* italiano (1946) y el *Espacialisme* francés, desde principio de los 60, convergencia voluntaria de letra y figura (Garnier). Todo ello es expresión de un espíritu, unas técnicas y unos objetivos distintos de la poesía visual de la Vanguardia histórica: en la Poesía Concreta, en el Espacialismo y en la Poesía Visual y Experimental (Millán 1973; Villar 1973; García Berrio & Hernández; Parreño; *La imagen gráfica*; Millán 2009), se vuelve a proponer la síntesis de expresiones artísticas distintas, pero con objetivos y resultados renovados. El Concretismo, en particular, pretende liberar la palabra de los límites que la frase y el discurso lógico le imponen, volviéndola autónoma y enfatizando su componente visual (Crespo & Gómez Betade; Campos, Pignatari & Campos; Williams; Solt; Gomringer 1968; Díez Borque). El plan discursivo se desintegra y la expresión poética se realiza a través del componente fónico y figurativo, a partir de los elementos mínimos de la escritura, como la letra y el fonema; la página se transforma en espacio pictórico, hasta la reificación de la composición, considerada como un objeto e incluso como un acto. Estas tendencias pretenden llenar los vacíos comunicativos del lenguaje y la poesía empieza a privilegiar los elementos visuales, que se vuelven fundamentales en el estudio de la relación entre palabra y realidad, mientras que las letras se convierten en portadoras de un significado accesorio. Así, se asiste a un proceso de materialización poética, en el que el mismo objeto irrumpe en la escritura. Esta evolución parte de la poesía para proyectarse, a través del texto, la palabra y la letra, en la dimensión figurativa y plástica: la anulación de los límites entre las dos dimensiones se realiza ahora a través de la progresiva visualización, la transposición hacia la pintura, la intención de atribuir autonomía y valor semántico al significante. Así pues, el componente plástico logra el predominio, identificando una etapa ulterior en el proceso empezado con el *technopaegnon* griego hasta las diferentes manifestaciones de los años 50 y 60 y las décadas sucesivas.

4.1. La Neovanguardia española

En estos años, también en España surgen nuevas tendencias, como la poesía experimental, fonética, visual (Miranda; Boso 1981; Sarmiento 1982; Sarmiento 1990;

⁵ Como el *Caligrama* de Montesinos, Valverde y Garcés, en *Postismo 1* (1945): 15; o *Escena de guerra* de Pilares, en *La Cerbatana 1* (1945): 15, entre otros.

Poesía visual; Lanz Rivera 1992; Millán 1993; *Paraula*; Millán Domínguez 1999; Barrado; Gómez; Pozanco; Orihuela 2007; López Gradolí; Orihuela 2014; Millán Domínguez 2014; Ferrando 2014), que representan la alternativa al Garcilasismo y al Realismo.

En esta fase se revisan los supuestos programáticos de los caligramas apolinerianos –como la intención de renovación radical y el simultaneísmo– y se enfatiza el componente visual, a partir de la idea de limitación expresiva de la palabra y el texto escrito. Para colmar estas lagunas comunicativas se aprovechan la letra, el elemento fonético y figurativo y se genera un fuerte desequilibrio hacia la dimensión plástica, por lo que la exposición acabará sustituyendo el poemario. La poesía visual de la Neovanguardia rechaza la concepción subjetiva del lenguaje y apunta al concepto de interrelación entre los códigos expresivos, no sólo los verbales e icónicos (Thornton). Partiendo de las teorías de Max Bense, el arte ahora se considera un medio de expresión, no de comunicación, por lo que la función de la obra ya no es reflejar lo real sino trascenderlo, producir una ‘co-realidad’ con respecto a la realidad trascendida, según sugiere la Poesía Concreta.

Al igual que en el pasado con Vicente Huidobro, es un artista latinoamericano el catalizador de las tendencias emergentes: desde 1962, el uruguayo Julio Campal logra despertar el interés de las generaciones más jóvenes de artistas (pero también de figuras maduras, como Miguel Labordeta y Gabriel Celaya). A partir de los 60, por tanto, en un panorama internacional como el que se ha descrito, España vuelve a emerger, gracias a una figura clave como Campal (López Fernández; Muriel Durán 2009; Muriel Durán 2010; Millán 2010), quien evolucionará desde posiciones en parte relacionadas con el Creacionismo y el Futurismo, hacia la poesía permutatoria, hasta concretar su propio caligrama personal.

Desde 1962 hasta su muerte en 1968, Campal orienta la Neovanguardia española: a finales de 1962, promueve la formación del grupo Problemática-63, del que derivarán otros grupos como la Cooperativa de Producción Artística y Artesana (1966) y el grupo N.O. (1968) (García Gabaldón & Valcárcel, 452-467), en los que participan artistas como Fernando Millán, Ignacio Gómez de Liaño y Bartolomé Ferrando, entre otros. En 1964 se funda el grupo Zaj, interesado en la música pero también en la escritura y las artes figurativas (*Zaj*; Figaredo).⁶ Debido la peculiar orientación de estas corrientes artísticas –proyectadas hacia la dimensión figurativa y pictórica–, más que las revistas especializadas (*Artesa*, *Metáfora*, *Doña Berta*, etc.), es la exposición colectiva que se convierte en el canal privilegiado de expresión y difusión del nuevo arte, promovido por el propio Campal: puesto que según la renovada estética experimental el lenguaje es insuficiente e inadecuado para la creación poética, en el acto creativo convergen otras formas de comunicación, que se integran para expresar el mensaje, ya no limitado a la esfera de la palabra, sino enriquecido por otras dimensiones (la figura, el objeto, la acción). Esto produce la convergencia de escritura, pintura, fotografía, cine, teatro y danza, en un simultaneísmo totalizador, única posible concepción de la expresión artística (Nicolás). La poesía, entonces, supera la palabra y crea un mensaje simultáneo, basado en la percepción instantánea, que aprovecha el redescubrimiento del valor plástico de la letra y la semantización del espacio gráfico y tipográfico. De hecho, el principal canal de difusión de este tipo de producción será el cartel, que puede lograr una difusión más capilar.

En 1965 se produce un cambio radical en la trayectoria de Campal y empieza su segunda fase: el artista se convierte en el principal difusor en España de la poesía experimental y de los movimientos que persiguen la ‘otra escritura’; el artista sigue

⁶ En 1996, el Museo Reina Sofia de Madrid presentó la exposición *Zaj (1964-1995)*, en cuyo catálogo se recogen los cartones creados por el grupo entre 1964 y 1970.

trabajando con Ignacio Gómez de Liaño, Fernando Millán, pero ahora también con Enrique Uribe, José Antonio Cáceres, Jokin Díez, Juan Carlos Aberás; y promueve varias exposiciones colectivas, como *Poesía concreta*, en la Galería Grises di Bilbao (1965); *Poesía fónica, visual, espacial y concreta*, en la Sociedad Dante Alighieri de Zaragoza (1965); *Exposición internacional de poesía de Vanguardia*, en la Galería Juana Mordó de Madrid (1966); *Semana de poesía concreta y espacial* y *Semana de poesía de Vanguardia*, en la Galería Barandiarán de San Sebastián (1966).

La visión de la cultura de Campal es universal, no descarta cierta continuidad con el pasado, con vistas a un debate entre Clasicismo y Modernidad, y en su concepción estética no hay lugar para el individualismo, según él mismo afirma en su discurso con motivo del homenaje a Tristán Tzara de 1964 (Domínguez Rey, 112). El artista identifica dos derivaciones en la poesía, la concreta (y visual) y la fonética: de la primera, iniciada por Gomringer, destaca la importancia de la sustitución de la frase por la palabra, que se convierte en elemento fundamental, y el uso del espacio en blanco con valor plástico y rítmico.

En 1967, Ignacio Gómez de Liaño y otros artistas que habían mantenido contactos y colaborado con Problemática-63, fundan la Cooperativa de Producción Artística con el objetivo de lograr el *diseño estético* de la sociedad, según afirman en su *Declaración de principios. Estética y Sociedad* (Sarmiento 1990, 266-271). Entre 1967 y 1969 la Cooperativa realiza cinco exposiciones colectivas, en las que se deja amplio espacio a la poesía visual; Gómez de Liaño publica dos carteles (en 1969 y 1971), en los que aboga por el abandono de la escritura para inventar formas de expresión con las que crear el mundo, ya que este se puede recrear pero no se puede conocer. Según el artista, la escritura es destrucción y anulación, puesto que por su misma limitación no permite expresarse y expresar lo real de manera eficaz (Careaga & Cámara: 53-54). A partir de esta perspectiva, Gómez de Liaño organiza una serie de *happenings* que define poemas públicos, antes en colaboración con Alain Arias-Misson y luego autónomamente (desarrollados, en los 80, por las acciones poéticas de Bartolomé Ferrando).

Tras la muerte de Campal, en 1968, un grupo de jóvenes artistas que habían colaborado con él decide redactar una carta abierta, para expresar la intención de difundir su obra inédita, continuar su trabajo y transmitir su legado a las futuras generaciones. La carta la firman Juan Carlos Aberásturi, Jokin Díez, Fernando Millán, Jesús García Sánchez y Enrique Uribe y es el punto de partida para la fundación del Grupo N.O. en los meses sucesivos. El objetivo del colectivo es fomentar la creación a través del experimentalismo e incentivar su uso social (Sarmiento 1990, 26), rechazando todo tipo de implicación política y la visión propagandística del arte. El grupo organiza exposiciones de poesía vanguardista, la publicación de obras personales y colectivas e insiste en la búsqueda de nuevos lenguajes. En 1970 N.O. monta su primera exposición en la galería madrileña Eurocasa, publica su propia antología (*Situación cinco*) e inaugura dos colecciones editoriales⁷. El grupo integra elementos dadaístas, constructivistas y neoconcretos e investiga nuevas formas de expresión autónomas, apuntando a la absolutización del lenguaje (Lanz Rivera 1992: 56).

Campal se convierte, por tanto, en el principal referente del panorama de la Vanguardia española de posguerra (Campal 1998b): en 1969 –un año después de su muerte– se publican sus *Caligramas* (Campal 1969) y en 1998 se saca a luz y se edita *7 caligramas. Carpeta de escritura* (Campal 1998a), en que aparece el elemento cromático. Los caligramas campalianos se alejan de las experimentaciones anteriores, porque en ellos predomina el gesto caligráfico: el objeto y su percepción visual quedan en segundo término, anulados casi por el movimiento de la mano, en cuyo trazo estriba el sentido de la obra. La escritura se diluye en la forma, que adquiere un nuevo

⁷ El anillo del cocodrilo y Lentes de contacto, donde se publica la colección *Poemas* de Campal.

significado, según la concepción de la escritura como signo que hay que recibir visualmente y del que se enfatizan el trazo, el perfil y la silueta de los caracteres y el color. En tres casos, el soporte del caligrama campaliano es una página impresa (una hoja de periódico u otro texto), a la que se superpone el gesto del artista, en una cooperación ideal y funcional entre las (limitadas) posibilidades comunicativas del lenguaje y el texto (lenguaje primario) por un lado y por otro lado la máxima expresividad estética del movimiento de la mano que traza el signo (lenguaje estético). Esto permite transmitir el mensaje de manera más eficaz respecto a la palabra y la escritura, estimulando la emocionalidad en el acto de la recepción, incluso antes de la misma percepción racional, porque el efecto que se busca es antes emocional y visual y solo después lógico y discursivo. En sus caligramas, Campal exalta al extremo la potencialidad del trazo de la escritura y su pontencial expresivo: el lenguaje se disuelve en el signo trazado en el soporte pictórico, cuyas características comunicativas se condensan en la percepción emocional y sustituyen el concepto mismo de texto escrito y su significado referencial, para transmitir las sensaciones suscitadas por una danza de líneas, que sustituye el lenguaje codificado, en crisis por ser insuficiente.

A partir de la conciencia de los límites del lenguaje y del texto escrito, una vez más, y con mayor ímpetu, surge la necesidad de involucrar otros tipos de expresión que se integran en la emisión del mensaje, ya no circunscritos a la palabra, sino enriquecidos por otros modos de comunicación, como la figura, la materia, el gesto, hasta lograr la cosificación.

A finales de los 60, el grupo de poetas visuales españoles es numeroso e incluye artistas que habían expresado en sus comienzos otras concepciones estéticas: es el caso de José Luis Castillejo, que de 1966 a 1968 se incorpora al grupo Zaj, transforma la escritura y luego la abandona por completo, haciendo desaparecer la palabra de su propia producción, en la que solo sobrevive la letra, utilizada no como mínima unidad fónica sino como elemento espacial (Sarmiento 1990, 21). Entre la segunda mitad de los 60 y principios de los 70, con la afirmación del arte conceptual, empieza una nueva etapa y en 1972 aparece la primera antología de poesía experimental española (Boso 1972), editada por el poeta y crítico Felipe Boso en colaboración con Gómez de Liaño, que recoge obras de veintinueve autores y sirve de puente entre ambas épocas. A partir de este momento, Boso realizará una promoción sistemática de la poesía experimental española, acompañada por contribuciones críticas sobre el tema.

Entre 1970 y 1975 la poesía visual sigue desarrollándose de manera sugerente (Fernández Serrato 2014): en 1972, por ejemplo, se funda el Grupo de Cuenca, que publica la antología *20 poemas experimentales*, y en Barcelona nace el colectivo Universitat Nova; el resultado de las relaciones entre estas generaciones emergentes es *Antología 17* (Sarmiento & Calleja). Pronto esta fase se atenúa y se inaugura otra, caracterizada por la afirmación del arte conceptual: se disuelven los grupos existentes y se forman otros nuevos, como Odología poética (Burgos), Neón de Suro (Palma de Mallorca), Texto Poético (Valencia), entre otros, cuya actividad culminará a finales de la década. Algunas derivaciones experimentales enfatizan el cambio poético hacia dimensiones paralelas: además del componente figurativo, la base lírica se combina ahora con el objeto e incluso con la acción y se llega al poema-objeto y a las instalaciones (relacionados con el *objet trouvé* surrealista y el *ready made* dadaísta y de la poesía conceptual), a la poesía de acción (una especie de variante del *happening*) y a los ambientes (equivalentes a los *environments* neo-dada y pop), cuyo fondo ya no es la página del libro, ni el soporte gráfico-pictórico, sino el espacio y, en el caso de las acciones poéticas, el espacio urbano, con el objetivo de implicar al público. Se trata de tendencias experimentales que realizan la hibridación de escritura, pintura, fotografía, cine, teatro y danza, en una síntesis totalizadora que concreta de manera actualizada la llamada al simultaneísmo.

A mediados de los 70 se publica una obra fundamental: *La escritura en libertad. Antología de poesía experimental*, editada por García Sánchez y Millán (1975), la primera contribución protagonizada por la poesía visual dirigida a un público más amplio y ya no sólo a los iniciados. El volumen contiene una selección de poemas visuales y documentos sobre *happenings* e instalaciones de autores de diecinueve países, entre los que se encuentra España, la cual desempeña un papel unificador de las distintas tendencias experimentales de los 70, anticipando el desarrollo de las Neovanguardias de las décadas siguientes.

Los 80, en lo que respecta a la poesía visual, se pueden dividir en dos fases: la primera empieza a finales de los 70 y alcanza su máximo esplendor alrededor de 1983; está marcada por acontecimientos como la organización del *Encuentro de poesía experimental* de Santander (1979), la exposición sevillana *Concretismo 80* (1980), el inicio de la publicación de la revista *Metáfora* (1, 1981) dirigida por Boso y Millán o el evento sobre *Lo experimental en lo poético de Mérida* (1981) (Muriel Durán 1997). La segunda fase empieza en 1983, con la muerte de Boso y el abandono por parte de algunos fundadores (el propio Millán, por ejemplo). La situación evoluciona y a partir de este momento el desarrollo de la poesía visual se proyectará cada vez más hacia una forma de arte que integre acción, *mail-art* (Lázaro & Reglero) y poema objeto o poema libro (Millán 2003; Vega Mansilla).

En los 90, los artistas siguen elaborando las líneas de investigación de los años anteriores. Sin embargo, la generalización del uso de internet, que facilita y amplía el acceso a todo tipo de público y la hibridación con otras formas de expresión, se revela decisiva: por poner tan sólo un ejemplo, el grupo Delta nueve de Madrid, fundado en 1993, recupera y revitaliza las tendencias vanguardistas y neovanguardistas proponiendo la combinación de texto e imagen mediante originales técnicas de serigrafía (Francotirador; Pérez Bazo 1996).

5. Conclusiones

Con el comienzo del nuevo milenio, se consolida el reconocimiento en el campo crítico de la contribución de la poesía visual del siglo XX: empiezan a aparecer publicaciones científicas y académicas (y no solo fruto del trabajo de los artistas), que apuntan a una profundización ulterior de estos temas y demuestran su asentamiento y la amplia difusión que ha alcanzado. El momento clave de esta transformación lo representa la publicación en 2003 del estudio de Fernández Serrato, *¿Cómo se lee un poema visual? Retórica y poética del Experimentalismo español (1975-1980)*, que ofrece el primer análisis crítico y sistemático de la poesía visual española contemporánea, de sus componentes y de los factores ideológicos y sociales que la sustentan.

En 2009, Barber y Palacios, publican otro ensayo fundamental, *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*, en apariencia dedicado a la música pero en realidad centrado en el concepto de arte neovanguardista, que cabe considerar como una forma de expresión global, como demuestran las continuas referencias a la poesía experimental y la inclusión en el volumen de figuras como Ferrando o Millán.

Otro ejemplo significativo lo ofrecen las aportaciones de Túa Blesa, que estudia la ‘ilegibilidad’, analizando la obra de artistas figurativos que, desde los 90, utilizan tipologías y fórmulas de poesía experimental por su valor plástico. Según este concepto, la lectura se ve alterada por una ilegibilidad que transforma las letras en “fantasmas de las letras” (Blesa, 64).

También el papel de las exposiciones (individuales o colectivas) sigue siendo estratégico, aún más en estos años, debido al hecho de que ahora son los centros institucionales que las promueven. Es el caso de *Desacuerdos*, en el MACBA de Barcelona (2005); *La palabra imaginada. Diálogos entre plástica y literatura en el arte*

español, en el Museo de Arte Contemporáneo de Segovia (2007); *Imagen en el verso. Del Siglo de Oro al siglo XX*, en la Biblioteca Nacional de Madrid (2008); *Escritura en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX*, en el Instituto Cervantes de Madrid (2009); o *Escrito está. Poesía experimental en España (1963-1984)*, en el Museo ARTIUM de Vitoria (2009), por poner tan sólo algunos ejemplos.

Además, cabe subrayar que en los desarrollos más recientes destaca el debilitamiento de la actitud radical que había caracterizado las décadas anteriores, debido al contexto histórico y sociopolítico del momento: ahora el impulso hacia el compromiso ideológico ha dado paso a una actitud comprometida en sentido ético y social más que estrictamente político. Baste con recordar el *Archivo de poesía experimental. Cronología 1964-2006* (2007) de Orihuela; o *Arte y Cotidianidad. Hacia la transformación de la vida en el Arte* (2013) de Ferrando, cuya actividad sigue sintetizando diferentes formas artísticas, desde la poesía experimental y visual hasta la poesía-objeto, la música y la acción, de acuerdo con los principios fundacionales de la Neovanguardia; o el *Ensayos sobre arte y escritura* (2013) de Castillejo, publicado un año antes de la muerte del autor. En fin, el sustrato revolucionario y transgresor característico de los inicios se ha ido transformando, tanto por la situación política como por la progresiva expansión del público alcanzado y sensibilizado, gracias también a fenómenos como el *street art* y la *performance*.

Todo ello demuestra que este tipo de experimentaciones representa la mayor contribución del siglo XX a la difusión de las nuevas corrientes artísticas, a su acercamiento a un público cada vez más amplio y a su penetración en el lenguaje y el imaginario colectivo. La poesía visual, que ha hibridado diferentes componentes artísticos a lo largo de los siglos y que durante su desarrollo se ha diversificado en *technopaegnon*, *carmen figuratum*, caligrama, poesía concreta, hasta las tendencias actuales, se reafirma como arquetipo de la sensibilidad humana, según se decía en apertura, independientemente de las peculiaridades culturales y epocales que han caracterizado cada fase de su manifestación. Según se ha ilustrado, la reaparición periódica del fenómeno da voz a tendencias cada vez renovadas, que marcan los momentos más destacados de su evolución. La poesía visual del siglo XX representa uno de estos momentos, por cierto uno de los más sugerentes y cargados de implicaciones estéticas e ideológicas, por el anhelo de renovación, la originalidad de las intenciones programáticas, la estética y las técnicas de realización, como confirma el experimentalismo innovador de la Vanguardia histórica y de la Neovanguardia españolas del siglo XX.

Obras citadas

- Alonso, Dámaso. *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos, 1969.
- Areán, Carlos. "Rafael Alberti en la poesía de la pintura." *Arbor* 461 (1984): 91-107.
- Barber, Llorenç & Palacios, Montserrat. *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*. Madrid: Fundación Autor - SGAE, 2009.
- Barrado, Juan Manuel. *Poesía experimental*. Oviedo: Galería Dasto, 2002.
- Barrera López, José María. *El Ultraísmo de Sevilla*. Sevilla: Alfar, 1987. 2 vols.
- . "Afinidades y diferencias: Ramón y el "ultra"." *Cuadernos Hispanoamericanos* 461 (1988): 29-37.
- . *La revista "Grecia" y las primeras vanguardias*. Sevilla: Alfar, 1997.
- . *Grecia, revista de literatura (1918-1920)*. Málaga: Diputación de Málaga, 1998. 2 vols.
- Barrera López, José María & Sarmiento, José Antonio. eds. *Reflector*. Ed. facs. Madrid: Visor, 1993a.
- . *ULTRA. Poesía. Crítica. Arte* (Madrid). Ed. facs. Madrid: Visor, 1993b.
- Bary, David. *Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea*. Valencia: Pre-Textos, 1984.
- Bense, Max. *Estética. Consideraciones metafísicas sobre bello*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1960.
- Bernal, Jose Luis. "La revista *Ultra* de Oviedo en el mar revuelto del ultra." *Anuario de Estudios Filológicos* 10 (1987a): 25-45.
- . *La biografía ultraísta de Gerardo Diego*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1987b.
- . *El Ultraísmo ¿Historia de un fracaso?* Cáceres: Universidad de Extremadura, 1988.
- . "Los frutos de la vanguardia histórica." En Fidel López Criado ed. *Voces de vanguardia*. La Coruña: Universidade da Coruña, 1995. 97-121.
- Bianchi, Letizia. "Cronaca e storia di una rivista spagnola d'avanguardia: *Cervantes*." En *Studi di letteratura spagnola 1968-1970*. Roma: Facoltà di Magistero, 1972. 279-329.
- Blesa, Túa. *Lecturas de la ilegibilidad en el Arte*. Salamanca: Delirios, 2011.
- Bonet, Juan Manuel. "El caligrama y sus alrededores." *Poesía* 3 (1978): 8-26.
- . ed. *Carteles Literarios de Gecé*. Madrid/Barcelona: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/PUB, 1994.
- Bohn, Willard. "Apollinaire's Reign in Spain." *Symposium* 35/3 (1981): 186-214.
- . "Guillermo de Torre and the 'Typographical Method'." *Dada/Surrealism* 12 (1983): 48-59.
- . *The Aesthetics of Visual Poetry (1914-1928)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Borges, Jorge Luis. "Ultraísmo." *Nosotros* 151 (1921): 466-471.
- . *Textos recuperados (1919-1929)*. María Kodama ed. Buenos Aires: Emecé, 1997.
- Boso, Felipe. "Poesía concreta 1972 in Neunundzwanzig Beispielen." *Akzente* 4 (1972): 18-34.
- . "Poesía visual en España hoy." *Poesía* 11 (1981): 115-125.
- Brihuega, Jaime. *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Madrid: Istmo, 1981.
- . "Futurismo, Ultraísmo e culture politiche nell'area ispanica." En Renzo de Felice ed. *Futurismo, cultura e politica*. Torino: Fondazione Agnelli, 1988. 407-437.
- Buckley, Ramón & Crispin, John. *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Madrid: Alianza, 1973.
- Campal, Julio. *Caligramas*. Elvira Alfageme ed. Madrid: s.e., 1969.
- . *7 caligramas. Carpeta de escritura*. Colmenar Viejo: Información y Producciones, 1998a.

- Campal, Jose Luis. "Noticia de Julio Campal en el XXX aniversario de su muerte." Discurso con ocasión del V Encuentro Internacional de Editores Independientes. Punta Umbría (Huelva). 7-9 mayo 1998b. <<http://www.merzmail.net/jucampal.htm>>.
- Campos, Augusto de; Pignatari, Décio & Campos, Haroldo de. *Teoría da poesia concreta. Textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Invenção, 1965.
- Cansinos-Asséns, Rafael. "Vicente Huidobro y el Creacionismo." *Cosmópolis* 1 (1919a): 68-73.
- . "El arte nuevo." *Cosmópolis* 2 (1919b): 262-267.
- . "La nueva lírica." *Cosmópolis* 5 (1919c): 72-80.
- . *El Movimiento V.P.* Madrid: Mundo Latino, 1921.
- . *La nueva literatura*. Madrid: Páez, 1925-1927. 4 vols.
- Careaga, Virginia & Cámara, Carmen. *Aparición de la poesía experimental en España. Inventario* 2 (1994-1995): 39-58.
- Castillejo, J.L. *Ensayos sobre arte y escritura*. Heras: La Bahía, 2013.
- Cavanaugh, C.J. *Lorca's Drawings and Poems. Forming the Eye of the Reader*. Lewisburg - London: Bucknell University Press - Associated University Presses, 1995.
- Correa Calderón, Evaristo. "Cincuenta años después. Pequeña historia de una revista." En *Ronsel*, ed. facs. Barcelona: Sotelo Blanco, 1982. xv-xxvi.
- Costa, René de. "Del Modernismo a la Vanguardia: el Creacionismo pre-polémico." *Hispanic Review* 43 (1975a): 261-274.
- . *Vicente Huidobro y el Creacionismo*. Madrid: Taurus, 1975b.
- . "Trayectoria del caligrama en Huidobro." *Poesía* 3 (1978): 27-44.
- . *Huidobro. Los oficios de un poeta*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- . "Posibilidades creacionistas: Gerardo Diego." En J.L. Bernal ed. *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1993. 11-24.
- . *Poesía y poética (1911-1948)*. Madrid: Alianza. 1996.
- Cózar, Rafael de. *Poesía e imagen. Formas difíciles del ingenio literario*. Sevilla: El carro de nieve, 1991.
- . *Apuntes para una prehistoria de la vanguardia*. En Raúl Díaz Rosales ed. *Experimental. I. Estudios. Monográfico de Tintas*. 2014. 3-30. <<https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/3879>>.
- Crespo, Ángel; Gómez Bedate, Pilar. "Situación de la poesía concreta." *Revista de Cultura Brasileña* 5/2 (1963): 89-130.
- Curtay, J.-P. *La poésie lettriste*. Paris: Seghers, 1974.
- Debicki, A.P. *Dámaso Alonso*. New York: Twayne, 1970.
- Diego, Gerardo. "Poesía y creacionismo de Vicente Huidobro." *Cuadernos Hispanoamericanos* 222 (1968): 528-544.
- . "Del Modernismo al Ultra, al Creacionismo y al Grupo poético del 27." En Gerardo Diego. *Crítica y poesía*. Madrid: Júcar, 1984. 387-389.
- Díez Borque, José M. "La destrucción del verso: Poesía concreta y sus derivaciones." *El Urogallo* 19 (1973): 38-43.
- Díez de Revenga, Francisco Jávier. "Ultraísmo, Creacionismo y ¿Surrealismo? en Gerardo Diego." *Los cuadernos del 27* 1 (1985): 41-47.
- . "Gerardo Diego y los orígenes de la literatura de vanguardia en España." En *Las vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos*. Madrid: Júcar, 1992. 149-167.
- . "Gerardo Diego y los orígenes del Creacionismo en España: experimentalismo y abstracción." En Raúl Díaz Rosales ed. *Experimental. I. Estudios. Monográfico de Tintas*. 2014. 331-349. <<https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/3952>>.

- Domínguez Rey, Antonio. *Novema versus povema (pautas líricas del 60)*. Madrid: Torre Manrique, 1987.
- España. Ed. facs. Vaduz/Madrid: Topos Verlag/Turner, 1982.
- Fernández Serrato, Juan Carlos. *¿Cómo se lee un poema visual? Retórica y poética del Experimentalismo español (1975-1980)*. Sevilla: Alfar, 2003.
- . “Textualidad y poesía experimental en la generación del 70.” En Raúl Díaz Rosales ed. *Experimental. I. Estudios*. Monográfico de *Tintas*. 2014. 141-150. <<https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/3846>>.
- Ferrando, Bartolomé. *Arte y Cotidianeidad: Hacia la transformación de la vida en el Arte*. Madrid: Árdora, 2013.
- . “Espacios y territorios de la poesía visual.” En Raúl Díaz Rosales ed. *Experimental. I. Estudios*. Monográfico de *Tintas*. 2014. 253-267. <<https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/3850>>.
- Figaredo, Rubén. “Zaj. Un código para los descaminados.” En Raúl Díaz Rosales ed. *Experimental. I. Estudios*. Monográfico de *Tintas*. 2014. 453-468. <<https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/3954>>.
- Francotirador, Rodolfo. *Corazones (tarjetas con poemas visuales)*. Madrid: G. de Luis Editor, 1996.
- Fuentes Florido, Francisco. *Poesía y poética del Ultraísmo*. Barcelona: Mitre, 1989.
- Galindo Mateo, Inocencio. “Dos muestras de literatura visual hispánica en la época de los Ismos: *Salle XIV* y *Carteles literarios*.” *Ínsula* 603-604 (1997): 17-18, 31.
- García Berrio, Antonio & Hernández, Teresa. *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*. Madrid: Tecnos, 1988.
- García de la Concha, Víctor. “*Ronsel. Revista de Literatura y Arte*, Lugo, 1924.” *Papeles de Son Armadans* 68/203 (1970): 19-36.
- . “Alfar: historia de dos revistas literarias.” *Cuadernos Hispanoamericanos* 255 (1971): 500-534.
- . “La generación unipersonal de Gómez de la Serna.” *Cuadernos de Investigación Filológica* 3 (1977): 63-86.
- . “Dos revistas cervantinas en las primeras escaramuzas de la vanguardia.” En *Homenaje a G. Torrente Ballester*. Salamanca: Biblioteca de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1981. 409-423.
- García Gabaldón, Jesús & Valcárcel, Carmen. “La neoavanguardia literaria española y sus relaciones artísticas.” En Javier Pérez Bazo ed. *La vanguardia en España. Arte y Literatura*. Toulouse: Cric & Ophrys, 1998. 439-482.
- García Montero, Luis, “Rafael Alberti y la pintura.” *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 9 (1991): 51-64.
- García Sánchez, Jesús. “Juan Larrea.” En Gabriele Morelli ed. *Trent’anni di avanguardia spagnola*. Milano: Jaca Book, 1987. 185-202.
- García Sánchez, Jesús & Millán, Fernando eds. *La escritura en libertad. Antología de poesía experimental*. Madrid: Visor, 1975.
- Garnier, Pierre. *Spatialisme et poésie concrète*. Paris: Gallimard, 1968.
- Gebser, Jean. *Lorca, poète-dessinateur*. Paris: GLM, 1949.
- Giménez Caballero, Ernesto. *Carteles*. Madrid: Espasa-Calpe, 1927.
- Gómez, Antonio. *Poesía experimental en Extremadura*. Cáceres: Real Academia de las Letras, 2000.
- Gomringer, Eugen. “La poesía concreta como lengua supranacional.” En Eugen Gomringer & Reinhard Döhl eds. *Poesía experimental. Estudios y teoría*. Madrid: Instituto Alemán de Madrid, 1968. 14-28.
- Guerrero Ruiz, Pedro. *Rafael Alberti. Arte y poesía de vanguardia*. Murcia: Universidad de Murcia, 1991.
- Guijarro Hernaiz, María Cristina. “*Grecia*” 1918-1920. *Una revista de literatura en el*

- vanguardismo español*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. 1972. [Tesis inédita]
- Gullón, Germán. "Limitaciones del Ultraísmo." En *Vicente Huidobro y la vanguardia*. Monográfico de *Revista Iberoamericana* 45/106-107 (1979). 335-342.
- Gullón, Ricardo. *Balance del Ultraísmo*. Santander: Gonzalo Bedia, 1976.
- Gurney, Robert Eduard. "Vicente Huidobro y Juan Larrea." *Ínsula* 337 (1974): 1.
- . "El creacionismo de Juan Larrea." En Jose Luis Bernal ed. *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1993. 125-138.
- Henares, Ignacio. "La pintura y la estética en Alberti." *Cuadernos Hispanoamericanos* 485-486 (1990): 193-202.
- Hernández, Mario. *Federico García Lorca. Dibujos*. Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo, 1986.
- Higgins, Dick. *Pattern Poetry*. New York: State University of New York Press, 1987.
- Horizonte. Revista de arte*. Director Pedro Garfias. Edición y prólogo de J.M. Barrera López. Sevilla: Renacimiento, 1991.
- Huidobro, Vicente. *Obra selecta*. Luis Navarrete Orta ed. Caracas: Ayacucho, 1974.
- . *Salle XIV. Vicente Huidobro y las artes plásticas*. Exposición, abril-junio 2001. Madrid/Barcelona: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Àmbit Serveis Editorials, 2001.
- Ilie, Paul ed. *Documents of the Spanish Vanguard*. Chapel Hill: University of North Carolina, 1968.
- Jaffé, Aniela. "Il simbolismo nelle arti figurative", En C.G. Jung ed. *L'uomo e i suoi simboli*. Milano: TEA, 1992. 191-234.
- Julián Pérez, Alberto. "Cómo leer a las vanguardias." En *Actas del X Congreso de la AIH*. Barcelona: PPU, 1992, vol. 3. 175-181.
- . "El efecto estético vanguardista." *Hispanófila* 108 (1993): 15-23.
- Jung, C.G. *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*. Torino: Boringhieri, 1992.
- La imagen gráfica del verso*. Monográfico de *Ínsula*, 603-604 (1997).
- Lanz Rivera, J.J. "Datos para una historia de la poesía experimental en España." *Zurgai* s.n. (1991): 34-38. <<http://www.zurgai.com/archivos/201304/061991034.pdf?1>>.
- . "La poesía experimental en España: historia y reflexión teórica." *Iberoamericana* 16, 1/45 (1992): 52-70.
- La Pluma*. Ed. facs. Prólogo de Manuel Martínez Azaña. Vaduz/Madrid: Kraus Reprint/Turner, 1980.
- Larrea, Juan. "Vicente Huidobro en vanguardia." En *Vicente Huidobro y la vanguardia*. Monográfico de *Revista Iberoamericana* 45/106-107 (1979): 213-273.
- Lázaro, Isabel & Reglero, César. *Mail art y poesía visual: un parto natural*. En Raúl Díaz Rosales ed. *Experimental. I. Estudios*. Monográfico de *Tintas*. 2014. 197-235. <<https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/3964>>.
- López Fernández, Laura. "Un acercamiento a la poesía visual en España: Julio Campal y Fernando Millán." *Especulo. Revista de estudios literarios* 18 (2001): s.p. <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero18/campal_m.html>.
- López Gradolí, Alfonso ed. *Poesía visual en España*. Madrid: Calambur, 2007.
- López Llera, César. "La revista *Los Quijotes* (Madrid 1915-1918) en la encrucijada del Modernismo y la Vanguardia." *Cuadernos para investigación de la Literatura Hispánica* 13 (1990): 247-257.
- Maier, L.S. *Borges and the European Avant-garde*. New York: Peter Lang, 1996.
- Manteiga, R.C. *The Poetry of Rafael Alberti. A Visual Approach*. London: Tamesis Books, 1978.
- Meneses, Carlos. *La poesía juvenil de Jorge Luis Borges*. Barcelona/Palma de Mallorca: José Olañeta, 1978.
- . *El primer Borges*. Madrid: Fundamentos, 1999.

- Millán, Fernando. "La poesía experimental y su método." *El Urogallo* 19 (1973): 45-47.
- . *Poesía experimental en España. Datos teóricos, críticos e históricos*. Madrid: Información y Ediciones, 1993.
- . "Apuntes para una historia del libro de artista, el libro objeto o el libro-obra-de-arte en España (1965-1990)." *Escáner cultural* 5/47 (2003): s.p. <<http://www.escaner.cl/escaner47/articulo.htm>>.
- . "Sobre la poesía visual y experimental." *Sequoyah virtual* 44 (2009): s.p. <<http://sequoyahmagazine.blogspot.com/2009/10/edicion-especial-octubre-31-no-44.html>>.
- . "Campal, Boso y Castillejo. La escritura como idea y transgresión." *Merzmail* (2010): s.p. <<http://www.merzmail.net/laescritura.htm>>.
- Millán, Fernando & García Sánchez, Jesús eds. *La escritura en libertad*. Madrid: Visor, 1975.
- Millán Domínguez, Blanca. *Poesía visual en España*. Madrid: Información y Producciones, 1999.
- . "Visualidad y experimentación en la poesía de neovanguardia española." En Raúl Díaz Rosales ed. *Experimental. I. Estudios*. Monográfico de *Tintas*. 2014. 113-140. <<https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/3914>>.
- Miranda, Julio E. "Poesía concreta española: jalones de una aventura." *Cuadernos Hispanoamericanos* 273 (1973): 512-533.
- Molina, César Antonio. ed. *Alfar*. Ed. facs. La Coruña: Nos, 1983. 5 vols.
- . *La revista "Alfar" y la prensa literaria de su época (1920-1930)*. A Coruña: Nos, 1984.
- Monegal, Antonio. *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Madrid: Tecnos, 1998.
- . *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros, 2000.
- Morelli, Gabriele. "Huidobro e l'immagine 'creativa' nell'avanguardia spagnola." En Gabriele Morelli ed. *Trent'anni di avanguardia spagnola*. Milano: Jaca Book, 1987. 91-120.
- . "Del ultraísmo al creacionismo: los poemas de Larrea en Grecia." *Ínsula* 586 (1995): 7-8.
- Mosher, Nicole Marie. *Le texte visualisé. Le calligramme de l'époque alexandrine à l'époque cubiste*. New York: Peter Lang, 1990.
- Muriel Durán, Felipe. "La escritura poética vanguardista de los 70." *Ínsula* 603-604 (1997): 40-42.
- . *La poesía visual en España*. Salamanca: Almar, 2000.
- . "Pintar con la palabra." *Séneca digital* 3 (2010): 1-2. <<http://www.iesseneca.net/revista/spip.php?article409&artpage=3-3>>.
- Navas Ocaña, M^a Isabel. *El Postismo*. Cuenca: El Toro de Barro, 2000.
- Nicolás, César. "Componentes semióticos de la poesía: el ojo y la lámpara." *Correspondence* 4 (1995): 30-50.
- Nieto, Miguel. "Juan Larrea y la vanguardia hispánica." En Jose Luis Bernal ed. *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1993. 137-155.
- Olea Franco, Rafael. *El otro Borges. El primer Borges*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Orazi, Veronica. *Il calligramma nell'Avanguardia spagnola*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2004.
- . "Dai Calligrammes di Apollinaire ai Caligramas di Campal e oltre: Neoavanguardie e poesia visiva e sperimentale in Spagna dagli anni '60 a oggi." En Orietta Abbati ed. *Intrecci romanzi. Trame e incontri di culture*. Torino: Nuova Trauben, 2016. 201-213.

- Orihuela, Antonio. *Archivo de poesía experimental. Cronología 1964-2006*. Málaga: Corona del Sur, 2007.
- . “Ciclo cerrado: la poesía experimental en España (1964-2004).” En Raúl Díaz Rosales ed. *Experimental. I. Estudios*. Monográfico de *Tintas*. 2014. 57-111. <<https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/3854>>.
- Ors, Miguel d'. *El 'caligrama' de Simias a Apollinaire. Historia y antología de una tradición clásica*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1977.
- Osuna, Rafael. “Revistas literarias y culturales españolas: (1920-1936) bibliografía comentada.” *Ottawa Hispánica* 7 (1985): 50-86.
- Paniagua, Domingo. *Revistas culturales contemporáneas. II. El Ultraísmo en España*. Madrid: Punta Europa, 1970.
- Paraula imatge idea sobre poesia visual*. Barcelona: PUB, 1995.
- Parreño, José M^a. “La poesía visual en el territorio de las artes plásticas.” *Ínsula* 603-604 (1997): 44-46.
- Pérez Bazo, Javier. “El componente gráfico-textual como base de la imagen creacionista y ultraísta.” En *Actas du XXVème Congrès de la Société d'Hispanistes Française*, Lyon: Université Lumière Lyon II, 1991. 221-237.
- . “Dos últimas décadas de poesía española fin de siglo: Tradición y neoavanguardia (1975-1995).” En *Notre fin de siècle. Culture hispanique*. Monográfico de *Hispanística XX* 13 (1996): 317-339.
- . *La vanguardia en España. Arte y literatura*. Toulouse: Cric & Ophrys, 1998.
- Poesia visual de l'Estat espanyol*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1990.
- Pont, Jaume. *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*. Barcelona: Llibres del Mall, 1987.
- Pozanco, Víctor. *Antología de la poesía visual*. Barcelona: Aiguafreda, 2005. 3 vols.
- Rivera, Luis. *Rafael Alberti: Pintura Poesía y Política*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1985.
- Roca Martínez, José Luís. “Noticia sobre la revista ovetense *Ultra* (1919-1920).” En *Homenaje a A. Galmés de Fuentes*. Madrid: Gredos, 1985. 425-434.
- Rodríguez Amaya, Fabio. “I *Carteles literarios* di Giménez Caballero (Gecé): invención e crítica tra *ludus*, poesía e pittura.” En Gabriele Morelli ed. *Ludus. Gioco, sport, cinema nell'avanguardia spagnola*. Milano: Jaka Book, 1994. 351-367.
- Ronsel*. Ed. facs. Barcelona: Sotelo Blanco, 1982.
- Running, Thorpe. *Borges' Ultraist Movement and Its Poets*. Lathrup Village (Michigan): International Book Publishers, 1981.
- Sabugo Abril, Amancio. “*Cosmópolis*.” *Cuadernos Hispanoamericanos* 430 (1986): 181-192.
- Sarmiento, Jose Antonio. ed. *L'Avant-garde poétique en Espagne (1963-1981)*. Monográfico de *Doc(k)s* 50 (1982).
- . *La otra escritura. La poesía experimental española (1960-1973)*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla - La Mancha, 1990.
- Sarmiento, Jose Antonio & Calleja, J. Manuel. eds. *Antología 17*. Barcelona: La Cloaca, 1980.
- Solt, Mary Ellen. *Concrete Poetry: A World View*. Bloomington: Indiana University Press, 1968.
- Soria Olmedo, Andrés. *Vanguardismo y crítica literaria en España*. Madrid: Istmo, 1988.
- Thornton, Alejandro. *Poesía visual. En busca de una definición*. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional de Arte, 2012. [Tesis]
- Torre, Guillermo de. “Ultra-Manifiestos.” *Cosmópolis* 29 (1921): 51-61.
- . *Guillaume Apollinaire y las teorías del cubismo*. Barcelona/Buenos Aires: Edhasa,

- 1967.
- . “Imagen y metáfora en la poesía de vanguardia.” En Guillermo de Torre ed. *Vigencia de Rubén Darío y otras páginas*. Madrid: Guadarrama, 1969. 97-126.
- . *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Guadarrama, 1974. 3 vols. [1ª ed. 1965].
- . “Para la prehistoria ultraísta de Jorge Luis Borges.” En Jaime Alazraki ed. *Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus, 1976. 81-91.
- . “Palabras en libertad.” *Poesía* 3 (1978): 55-64.
- . *Hélices. Poemas 1918-1922*. Madrid: Mundo Latino, 1923.
- Urrutia, Jorge. “El movimiento Ultraísta.” En Gabriele Morelli ed. *Trent’anni di avanguardia spagnola*. Milano: Jaca Book, 1987. 77-90.
- Vega Mansilla, Gustavo. “Poéticas tridimensionales. España 1970-1995.” En Raúl Díaz Rosales ed. *Experimental. I. Estudios*. Monográfico de *Tintas*. 2014. 151-166. <<https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/3892>>.
- Videla, Gloria. *El Ultraísmo*. Madrid: Gredos, 1971. [1ª ed. 1963]
- . “Huidobro en España.” En *Vicente Huidobro y la vanguardia*. Monográfico de *Revista Iberoamericana* 45/106-107 (1979): 37-48.
- . *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*. Mendoza (Argentina): Universidad Nacional de Cuyo, 1990. 2 vols.
- Villar, Arturo del. “La poesía experimental.” *Arbor* 330 (1973): 43-64.
- . *Imagen múltiple de Gerardo Diego*. Madrid: El Toro de Barro, 1980.
- Wentzlaff-Eggebert, Harald. *Las vanguardias literarias en España*. Frankfurt a.M.: Vervuert Verlag, 1999.
- Williams, Emmet. *Anthology of Concrete Poetry*. New York: Something Else Press, 1967.
- Winckelmann, Ana Maria. “Pintura y poesía en Rafael Alberti.” *Papeles de Son Armadans* 88 (1963): 148-162.
- Wood, Cecil G. “Japonerías de estío: primeras tentativas de una nueva expresión poética.” En *Vicente Huidobro y la vanguardia*. Monográfico de *Revista Iberoamericana* 45/106-107 (1979): 58-63.
- Zaj. Gran Canaria: Consejería de Cultura y Deportes, 1987.
- Zárate, Armando. *Antes de la vanguardia. Historia y morfología de la experimentación visual: de Teócrito a la poesía concreta*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso, 1976.