

SELGYC

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE LITERATURA GENERAL
Y COMPARADA

Estudios de Literatura Comparada 1 (Vol. 1)

LAS ARTES DE LA VANGUARDIA LITERARIA

EDITORA GENERAL

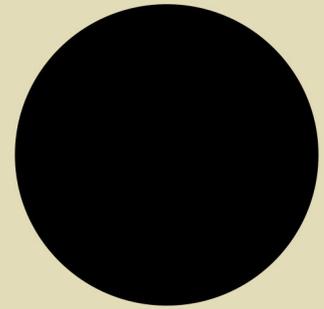
Ana González-Rivas Fernández

EDITORES

Luis Martínez-Falero Galindo

José Antonio Pérez Bowie

Keith Gregor



Estudios de Literatura 1: 978-84-697-5803-8.

Estudios de Literatura 1 (vol. 1): Las Artes de la Vanguardia Literaria: 978-84-697-7808-1

© de la edición: SELGyC

© de los textos e ilustraciones: sus respectivos autores

Estudios de Literatura Comparada 1 (Vol. 1)

LAS ARTES DE LA VANGUARDIA LITERARIA

EDITORA GENERAL

Ana González-Rivas Fernández

EDITORES

Luis Martínez-Falero Galindo

José Antonio Pérez Bowie

Keith Gregor



SELGYC

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE LITERATURA GENERAL
Y COMPARADA

Índice

MERCEDES JIMÉNEZ DE LA FUENTE	
<i>Mitos del surrealismo en Memorias de abajo, de Leonora Carrington</i>	7
HEIDRUN KRIEGER OLINTO	
<i>Momentos de supervivencia del espíritu vanguardista</i>	16
ASUNCIÓN LÓPEZ-VARELA	
<i>Hybrid Narratology in Kai-cheung Dung's Atlas: The Archaeology of an Imaginary City</i>	23
MARÍA MARCOS RAMOS	
<i>Arriluce, un proyecto de cine de vanguardias</i>	34
CARLOS MARISCAL DE GANTE CENTENO	
<i>El soneto «A una palmera» de Bernardo Clariana. Entre Catulo y Góngora</i>	45
CATERINA MARRONE	
<i>«El paseo» (1966) surrealista de Tommaso Landolfi</i>	55
LUIS MARTÍNEZ-FALERO	
<i>Paul Celan / Gisèle Celan-Lestrange: poesía y trazo frente al horror</i>	60
SARA MOLPECERES ARNÁIZ	
<i>Muñecas, maniqués y mujeres robóticas: la construcción de la otredad femenina en las vanguardias europeas</i>	72
LOURDES OTAEGI IMAZ Y ALEXANDER GURRUTXAGA MUXIKA	
<i>Diálogos vanguardistas entre la música de Mikel Laboa y la poesía de Joxanton Artze</i>	83
JOSH TORABI	
<i>Joyce and music: the sound of avant-garde prose</i>	93

Diálogos vanguardistas entre la música de Mikel Laboa y la poesía de Joxanton Artze

LOURDES OTAEGI IMAZ Y ALEXANDER GURRUTXAGA MUXIKA

Euskal Herriko Unibertsitatea - Universidad del País Vasco

alexander.gurrutxaga@ehu.eus

Resumen

Nuestro artículo plantea un acercamiento comparatista a las obras vanguardistas y experimentales del cantante Mikel Laboa (1934-2008) y el poeta Joxanton Artze (1939), para plantear la relevancia que tienen sus obras en la recuperación y la renovación cultural y artística vascas, y situarlos en un contexto más amplio que los liga directamente con la segunda oleada de las vanguardias a nivel peninsular y europeo. Las obras de Laboa y Artze elaboran lenguajes musicales y poéticos experimentales (*txalaparta*, ruido, poesía visual, performance, etc.), que combinados entre sí como *ensemble* tienden hacia un lenguaje total. Ese lenguaje artístico, lejos de quedar en mero artificio, plantea tanto una respuesta a la situación cultural y política peninsular de los años 60 y 70 como un acto de rebeldía contra la lógica del mercado.

PALABRAS CLAVE: vanguardia, experimentalismo, poesía visual, arte total.

Abstract

Our article proposes a comparative approach to the avant-garde and experimental works of the singer Mikel Laboa (1934-2008) and the poet Joxanton Artze (1939), to reflect on the relevance of their works in Basque cultural and artistic revival and to set them in a wider context that links their artistic production with the second movement of the avant-gardes in Spain and Europe. The works of Laboa and Artze play with musical and poetic experimental languages (*txalaparta*, noise, visual poetry, performance, etc.) which, combined as an *ensemble*, tend towards a total language. This artistic language, far from being mere artifice, offers an answer to the cultural and political situation of Spain in the 60s and 70s; moreover, the language itself becomes an act of rebellion against the logic of the artistic market.

KEY WORDS: avant-garde, experimentalism, visual poetry, total work of art.

1. Introducción

El objetivo de este artículo es proponer un somero acercamiento comparatista a las obras vanguardistas y experimentales del cantante Mikel Laboa (Donostia, 1934-2008) y el poeta Joxanton Artze (Usurbil, 1939), para plantear la relevancia que tienen sus obras en la recuperación y la renovación cultural y artística vascas, y situarlos en un contexto más amplio que los liga directamente con la segunda oleada de las vanguardias a nivel peninsular y europeo.

Para ello, en primer lugar, situaremos las obras de Laboa y Artze en el contexto histórico y cultural de los años 60 y 70, y veremos cómo sus obras aúnan la recuperación cultural con una vanguardia de clara intención renovadora, en la que la *txalaparta* y la poesía visual juegan un papel crucial. Seguidamente, trataremos de dar algunas pinceladas sobre el diálogo artístico y transdisciplinar entre la música de Laboa y la poesía de Artze. Por último, dedicaremos algunas líneas a la poesía de Artze. De esta manera, el artículo quiere plantear un recorrido que transite por varias disciplinas artísticas, centrado en especial en la música y la poesía, siempre con el telón de fondo de las artes de vanguardia.

2. *El contexto cultural: tradición y vanguardia*

En la década de 1960 España empezó a experimentar una ligera apertura hacia Europa y hacia el mundo, emprendida por el Ministerio de Información y Turismo bajo la dirección de Manuel Fraga Iribarne con el objetivo de hacer homologable el régimen español ante la Comunidad Económica Europea en la que solicitaba su ingreso. Esta nueva política se concretó en la campaña propagandística bajo el lema “25 años de paz” de 1963 y la derogación de la ley de Censura en 1962, además de una modernización económica y otras reformas de signo liberal en lo político, lo cual no impide que la represión de las voces disidentes siga siendo muy firme. Así lo sintetiza el especialista en cultura vasca y censura Joan Mari Torrealdai en *La censura de Franco y el tema vasco*:

La represión muestra la cara feroz del régimen: ejecución de Grimau (1963), ejecución de los militantes anarquistas Granados y Delgado (1963), la creación del tristemente célebre TOP (Tribunal de Orden Público, 1963), la expulsión del abad de Montserrat, Aureli Escarté (1964), los estados de excepción para Euskadi o para todo el Estado (1962, 1967, 1968, 1969, 1970, 1971). (1999:58-59)

Como es bien sabido, uno de los fenómenos culturales más destacados de esta época, y que plasma el ansia del pueblo de escapar a la cerrazón franquista, es el fenómeno de los llamados cantautores (estudiado en profundidad por autores como Claudín 1981, González Lucini 1984, 1998 y 2006, Torrego Egido 1999 y otros. En los Países Catalanes y el País Vasco el fenómeno de los cantautores cobra especial relevancia por el papel fundamental que jugaron en el renacimiento cultural los grupos *Els Setze Jutges* y *Ez dok Amairu*, respectivamente. La doctora Belén Oronoz (2000), cuya tesis se centra en la figura de Joxanton Artze, ha estudiado en profundidad la relación entre estos dos movimientos, mostrando las importantes convergencias que se dieron entre ambos y el vigor que generaron en la renovación cultural de los últimos años de la dictadura franquista. En 1965, los dos autores a los que nos referiremos en las siguientes líneas, fueron dos de los principales creadores del grupo de músicos y artistas de *Ez dok Amairu*. El grupo trabajó desde 1965 hasta 1972, y su éxito fue muy notable tanto en el País Vasco como fuera de él.

Joxanton Artze, que había pasado varios años a lo largo de los sesenta viajando por diversas capitales europeas, publicó su primer libro, *Isturitzetik Tolosan barru*, en 1969. Ese mismo año diseñó (bajo la dirección del escultor Oteiza) una obra colectiva llamada *Baga, biga, higa*, que combinaba la recuperación cultural con el experimentalismo. La obra incidía en la idea de grupo y creación colectiva, y combinaba la interpretación musical de los participantes con una escenificación elaborada, incluyendo coreografías, bailes, recitaciones, etc. Cuando en 1972 el grupo *Ez dok Amairu* cesó su colaboración, Artze montó junto con su hermano Jesús y los músicos José Mari Zabala y Mikel Laboa el espectáculo *Ikimilikiliklik*. En líneas generales, el espectáculo seguía la línea de *Baga-Biga-Higa*, combinando poesía, música, txalaparta, canción, audiovisuales, etc. Cabe destacar la resonancia que tanto *Baga, biga, higa* como *Ikimilikiliklik* adquirieron, ya sea en el Estado como a nivel internacional, hasta llegar a actuar en la Bienale de Venecia en 1976.

Hay en este proceso de recuperación y vanguardia experimental una intervención sustancial que debemos a la genial creatividad de los hermanos Artze. Un instrumento de comunicación ancestral en el País Vasco fue convertido en instrumento musical que cobró gran relevancia simbólica. Hablamos de la txalaparta. Tal como la define Enrique Hurtado,

la txalaparta es una tradición percusiva originaria de las zonas rurales del País Vasco que es tocada por al menos dos intérpretes en alternancia, lo que genera un ritmo de gran riqueza y complejidad, habitualmente improvisado. El instrumento consiste en una o más tablas de madera dispuestas horizontalmente sobre soportes y que son percutidas verticalmente por palos de madera, llamados makilas. La txalaparta es improvisada mediante un juego de acción-respuesta entre los intérpretes que se reparten el compás en alternancia. (2015:59)

Sin duda, dos de las características más importantes de la txalaparta son, por una parte, que la toquen dos personas, y, por otra parte, la importancia que adquiere la improvisación. Según afirma Hurtado,

esta forma de interpretación es muy poco habitual y da lugar a una peculiar y compleja forma de interacción entre los intérpretes. A principios de los años 60 estaba prácticamente desaparecida, cuando a mitad de la década, y dentro del movimiento de renovación de la cultura vasca, se produce su redescubrimiento y recuperación. (2015:59)

En efecto, Joxanton Artze fue, junto a su hermano Jesús, uno de los más importantes recuperadores del instrumento.

Es muy interesante observar que dicho instrumento generó gran interés en los años 60 y 70. En 1962, la televisión sueca grabó a los hermanos Zuaznabar tocando la txalaparta en su forma tradicional. Un año después, Jorge Oteiza escribió sobre la txalaparta en su libro *Quous-que tándem: interpretación estética del alma vasca*, un libro sin cuya influencia no se podría entender la vanguardia artística vasca. Oteiza escribía en su libro ya canónico la siguiente explicación que merece ser leída en su totalidad:

La *txalaparta* es un ritmo primitivo, ritual, que aún se conserva, casi perdido, en algún lugar guipuzcoano, que sirve para avisar en el campo que ya ha concluido la elaboración de la sidra en ese determinado lugar. Con unos tablones aislados del suelo, horizontalmente, se produce por percusión un canto compuesto por dos voces, de dos líneas rítmicas (una regular y la otra libre), más exactamente, es un canto (regular) descompuesto y dominado por un contracanto. No es el tam-tam de pueblos culturalmente primitivos, ni las combinaciones más modernas (sólo en apariencia más libre y menos geométrica) de ese tipo de ritmo, en el que sustantivamente se juega con repeticiones por las que se produce, en el actor y en el oyente, frente a la Naturaleza, un estado obsesionante, que hace al hombre entrar en trance, le obliga a transformarse. (1963:241; recogido también por Beltran 2009)

Poco después, el compositor Francisco Escudero integró el instrumento en una ópera (concretamente, en el tercer acto de *Zigor*, 1967) y los hermanos Artze grabaron un disco con la casa Ricordi de Milán en 1975.

Pero, sin duda, el acontecimiento más relevante fueron las jornadas de música contemporánea de Pamplona celebradas en 1972. Los hermanos Artze ofrecieron un espectáculo de *txalaparta* el 27 de junio de 1972 en el Museo de Bellas Artes de Pamplona, al que asistieron muchos artistas internacionales de la época. Fue un acontecimiento excepcional, más si cabe si tenemos en cuenta la tensión de los últimos años del franquismo. ETA, de hecho, realizó dos atentados, y un año después secuestró a un miembro de la familia Huarte, familia cercana al régimen que actuó de mecenas de dichas jornadas.

Aquellos días la txalaparta generó gran interés en personajes de la talla de John Cage o Steve Reich, por ejemplo. Este último dejó escrito en su libro de anotaciones el interés que sentía por aquella música. Reich escribe que él percibe la txalaparta no solo como un instrumento, sino como un tipo de música o un estilo de música. Posteriormente, el mismo Reich admitiría que la txalaparta influyó de manera clave en la creación de su *Music for Pieces of Wood*, creada en 1973. Además, según la reconocida performer Esther Ferrer, quien era miembro del grupo ZAJ desde 1967, es probable que John Cage conociera el trabajo de los hermanos Artze incluso antes de las reuniones de Pamplona.

Los investigadores del instrumento como Juan Mari Beltrán han destacado que los hermanos Artze aunaban la tradición olvidada de la *txalaparta* y la música vanguardista de la época; curiosamente, los elementos característicos del instrumento coincidían con las características de la música experimental. Ahí reside el objeto de la fascinación de John Cage y Steve Reich (entre otros): experimentan con lo tradicional, con improvisaciones de pulso cambiante, ritmos difusos, estructuras orgánicas complejas (casi a punto de colapso), siempre sobre una base estable mínima. Todo ello, como sabemos, muy en sintonía con la música contemporánea, sobre todo la ligada al jazz, la improvisación, etc.

Después del éxito de estas jornadas, los hermanos Artze grabaron un disco en la casa *Ricordi* de Milán con la discográfica *Cramps Records*, especializada en música contemporánea. De la producción se encargó Walter Marchetti, un músico y artista conceptual, colaborador habitual de John Cage y miembro del grupo *ZAJ*. Un año después, los hermanos realizaron una gira con el grupo *Area*, un grupo de jazz fusion.

3. La música experimental y mikel laboa

Como hemos comentado más arriba, ese mismo año ofrecieron el espectáculo *Ikimilikiliklik* en la Bienale de Venecia. En este espectáculo, además de Artze, el otro gran protagonista era Mikel Laboa, músico y cantautor fallecido en 2008, según muchos la voz más emblemática de la música vasca, cuya trayectoria artística estuvo largamente ligada a la de Joxanton Artze. Ya desde los inicios de *Ez dok Amairu* mantuvieron una estrecha amistad y colaboración, y algunos de los éxitos musicales de Laboa se asientan sobre poemas de Artze. Un ejemplo de ello es el conocido “Txoria txori”, grabado, por ejemplo, por Joan Baez en su *Concert in the Bullring*, y que, tal como afirma Leire Arrieta Alberdi en *100 símbolos vascos*, “pronto pasó a formar parte del arsenal musical simbólico de aquella generación, sumándose a *Gu gera Euskadiko*, de Michel Labereguerie y otras canciones de Lourdes Iriondo, Benito Lertxundi o Xabier Lete, entre otros” (2016:130).

Pero Laboa recurrió no solo al minimalismo poético de Artze, sino también a la sonoridad experimental, integrando disonancias y gritos en sus canciones, para transmitir tanto la imposibilidad comunicativa (“Komunikazio-inkomunikazioa”, 1976) como la memoria silenciada (“Gernika”, 1972). Laboa integra la txalaparta en su música con un claro propósito experimental. Digamos de paso que Laboa dedicó una canción a John Cage y Camarón de la Isla (“Mugak”, 1994), una pieza de once minutos en la que se combinan las improvisaciones de la voz, el piano y la txalaparta.

Asimismo, tal como ha destacado la doctora Otaegi en algún otro trabajo (Otaegi 2016), han de tenerse muy en cuenta las puestas en escena de Mikel Laboa, ya que es en ese momento en el que el músico aúna diversas formas de arte, acercándose a una fórmula escénica de *ensemble* (Lotman 1996) en el que se combinan varios tipos de signos artísticos. Podemos destacar, en este caso, la puesta en escena de la canción “Gernika” en la ya citada Bienale de Venecia de 1976. La idea de la cantata “Gernika” surge, tal como explicó el mismo Laboa, de la unión de tres ideas: sus recuerdos infantiles en Lekeitio, localidad cercana a Gernika, el cuadro de Picasso y el famoso salto a lo bonzo ante Franco del ex-combatiente Joseba Elozegi en 1970. Tal como explica Marisol Bastida (2014), la puesta en escena de “Gernika” comenzaba en la Bienale con la proyección de un poema visual sobre la familia, acompañado con el sonido de la txalaparta que sugería el bombardeo de Gernika. Seguidamente se iluminaba toda la escena con el color rojo, y al fondo se proyectaban los pájaros del pintor Zumeta (que también pueden verse en varios libros de poemas de Artze) como amenazantes aviones. Era entonces cuando Laboa acometía la cantata, una pieza musical que puede definirse como hiriente y desgarradora, cuyos principales elementos son la disonancia y el grito. Mediante la combinación de los diversos signos artísticos se generaba una obra poética y musical dramatizada de gran poder sugestivo, en la que todos los signos confluían para transmitir el dolor humano del bombardeo de la villa vizcaína y en la que el músico lograba, yendo más allá del sentido de las palabras, transmitir lo indecible¹.

4. La poesía visual y la obra de joxanton artze

Los cuatro poemarios de los años sesenta y setenta conforman el primer núcleo poético de Artze. En ellos, tal como indicara Amaia Iturbide (2000), aflora un claro afán por compaginar lo viejo y la vanguardia desde la vía experimental.

¹ Véase también Otaegi, Lourdes (2016) “Memorias cantadas. Os cantos lekeitios de Mikel Laboa”, *Grial* n^o 212, 46-53.

El propio autor delimitó mediante los títulos de los libros un macrotexto formado por los cuatro libros: de hecho, los títulos componen una única frase, un antiguo lema de tradición oral que habitualmente se liga a los hechizos y las brujerías: “Isturitzetik Tolosan barru (1967)/ Sasi guztien gainetik (1973)/ Eta laino guztien azpitik (1973)/ Bide bazterrean hi eta ni kantari (1979)”. Los libros de Artze, estéticamente muy elaborados, son auténticas obras plásticas, con abundantes recursos gráficos, en los que predomina la poesía visual. Además, el autor integra múltiples iconos y elementos gráficos, desde la portada hasta cada uno de los renglones dispuestos en el texto. Como ejemplo, basta citar la portada de *Isturitzetik Tolosan barru*, un collage desplegable en el que se combinan docenas de fotos e imágenes de personalidades de todo tipo de la cultura y la historia vasca proyectando en su organización una lectura irónica y crítica.

Posteriormente, Artze continuó indagando en esa línea, experimentando también con la poesía visual, pero avanzando hacia la espiritualidad oriental, más concretamente el zen.

En un intento de describir en qué consiste la poesía visual, Marina Bianchi (2014) ensaya una definición que comienza citando la de Juan Antonio Ramírez (1997:190): “es poesía visual un sistema connotado complejo cuyo plano de expresión está constituido por una fusión de la significación del texto y de la significación de la imagen”. En la misma línea, y parafraseando lo afirmado por Xavier Canals (1999), Blanca Millán Domínguez (2014:113-114) remarca que aspira a “la creación de un nuevo género, en función de la especificidad de la integración de lo icónico y lo discursivo”.

Desde una perspectiva más amplia, Gustavo Vega (2005) apunta que la expresión “poesía visual” se refiere a “ciertas formas de creación poética basadas en recursos visuales”, que incluyen productos creativos muy variados: “desde los que son estrictamente lingüístico-estructurales a formas de creación plástica cuyos elementos funcionan como semantemas o referencias metafórico-poéticas”.

Sintetizando lo que las autoridades citadas señalan, vemos que hacen hincapié en los dos aspectos indivisibles de esta forma artística: por un lado, queda patente el protagonismo imprescindible de lo visual; por otro, para que encajen en el nuevo género textual, las obras tienen que guardar alguna relación tanto con la escritura y el lenguaje (o por lo menos con elementos que funcionen como analogía de ellos), como con la poesía y sus procedimientos metafóricos (Vega 2005).

Dada la gran variedad de posibilidades que se abre a partir de dichos elementos, Gustavo Vega (2005) distingue cinco modalidades de la poesía visual:

1. Los poemas visuales texto-discursivos, que son formas poéticas textuales creadas para ser vistas, como el caligrama, las palabras en libertad o los poemas acrósticos.
2. Los poemas texto visuales no discursivos, donde el texto queda reducido a muy pocas palabras o se pierde del todo, permaneciendo tan solo en la presencia de la letra como cuerpo, incluyendo aquí las poéticas concretistas, espacialistas, grafistas, tipoletristas y el Letrismo.
3. Las formas mixtas o poemas texto-icónicos en los que conviven y se interrelacionan el texto y el elemento gráfico; las metáforas icónicas, a veces muy fronterizas y lejanas a la poesía, en las que las palabras se sustituyen por imágenes plásticas que dejan surgir la metáfora a través de su acumulación.
4. Los poemas tridimensionales, como el poema-objeto, el poema-libro, el poema-es-cultura o el poema-instalación.
5. Las poéticas dinámicas, que tienen que ver con la *performance* y otros elementos procedentes del mundo teatral y de la actuación; y las poéticas multimedia, que aprovechan las nuevas tecnologías, como la poesía infográfica o la poesía virtual.

En opinión de Bianchi, sólo las primeras tres pertenecen a la poesía visual en un sentido estricto, quedando las demás en zonas muy fronterizas, en línea tanto con la integración vanguardista de las artes y de éstas con la vida, como con su voluntad de impactar sobre el público, pero muy alejadas de la poesía como género literario.

Hemos de apuntar que en el caso que nos ocupa Artze ha experimentado con casi todas las modalidades o formas señaladas, y que un montaje multimedia reciente en su honor titula-

do *Ikimilikiliklik*, *JA Artzeren unibertsoa* [*Ikimilikiliklik. El universo de J.A. Artze*] ha servido para poner de manifiesto con medios contemporáneos las múltiples facetas de su creatividad. Se trata de una videoinstalación realizada por Alberto Lizarralde y Carlos Rodríguez, estrenada en el Museo San Telmo de Donostia en 2015, patrocinada por la Cátedra Mikel Laboa de la Universidad del País Vasco y Morgancreea².

La poesía visual, que implica “el desplazamiento de la base del poema desde el verso hacia la disposición visual de la palabra sobre la página” tiene orígenes muy antiguos (Cózar, 1991), aunque el siglo xx lo ha revitalizado de forma revolucionaria y con implicaciones muy distintas. En palabras de Rafael de Cózar, se podría afirmar que hay una tradición literaria formalista y artificiosa tan antigua y continuada como la de la poesía discursiva, aunque a menudo haya sido denostada por la teoría literaria. De facto, se ha hablado de ello como poesía artificiosa, extravagancias literarias, esfuerzos de ingenio, incluso rarezas literarias, todo ello antes de iniciarse la vanguardia (Cózar, 2013:7).

En esta línea, Enric Bou señala que “la estética hasta el siglo xix fue presidida por la obsesión de conseguir obras bellas y no obras nuevas [...] la delectación del público y no la alteración o la provocación. [...] El arte nuevo, entonces, surgió del abandono sistemático del arte antiguo” (Bou, 2001:57).

Haciendo un enorme paréntesis que va desde la Antigüedad alejandrina hasta el siglo xix y tras la mimesis radical del Realismo, a finales del siglo xix, las vanguardias contestan la postura que pretende ilustrar lo que ocurre en el mundo con una finalidad evidentemente pedagógica, alejándose de la realidad para crear otra realidad distinta en la obra de arte. Siguiendo a Cózar, la conclusión parece evidente: el arte puro, el esteticismo o el artificio por sí mismo se produce en las etapas de crisis, de decadencia de una cultura, mientras en los momentos en que un nuevo sistema se está asentando el arte y la literatura se vuelcan en apoyarlo. Cuando el sistema ya está asentado y empieza a mostrar sus fisuras el arte reacciona encerrándose en sí mismo y oponiéndose de frente al sistema. Un ejemplo de ello es el movimiento Dadaísta, que no puede entenderse fuera del contexto de la Primera Guerra Mundial (que siguiendo a Cózar debe entenderse como fisura del sistema), y que se basó en el rechazo de todo el arte anterior y de sus museos, por ser parte intrínseca del sistema (Cózar, 2013:13).

Por otra parte, la hegemonía de la forma conlleva la superación de las barreras entre las diferentes artes. Así, cuando el objeto artístico deja de ser vehículo para la transmisión de información, queda abierta una vía para el nacimiento de una música que sea puro encadenamiento de sonidos o una literatura que nazca de la combinación, con más o menos lógica semántica, de diversos signos gráficos. Es en ese marco en que nace la poesía visual, como lenguaje que vaya más allá de un solo esquema de signos, aspirando a un lenguaje total.

Volviendo al marco histórico, la vanguardia, como sabemos, suele dividirse en dos fases históricas, divididas por la II. Guerra Mundial. La primera se desarrolla en las tres primeras décadas del siglo xx, y se asienta en España gracias a la Generación del 27, truncada por la Guerra Civil y el franquismo. La segunda sucede a partir de los años 50, y en el caso peninsular especialmente con la vuelta al esteticismo en la poesía experimental de los setenta. En ambos momentos históricos, todavía hoy se suele considerar (vía Umberto Eco, 1988:103), que las características generales de la vanguardia son aquellas que, admitiendo matizaciones, señalara Renato Poggioli en su *Teoria dell'arte di avanguardia*: activismo (entusiasmo), antagonismo (se actúa contra alguien), nihilismo (contra los valores corrientes), culto a la juventud, ludismo, agonismo, revolucionarismo y terrorismo (en sentido cultural), autopropaganda y predominio de la poética sobre la obra.

En el caso de la poesía visual, los referentes directos son Stéphane Mallarmé, con su poema tipográficamente atípico “Un golpe de dados” de 1897, y Guillaume Apollinaire, con el uso plástico de la palabra en los *Calligrammes* (1912-1917). Millán Domínguez menciona también

² Puede verse un breve extracto en la dirección <https://vimeo.com/147239035>

las palabras en libertad y las “tavole parolibere” del Futurismo italiano, la tipografía revolucionaria de los movimientos de vanguardia rusos, el collage dadaísta, la reducción del texto verbal a simples letras del Letrismo de los años cuarenta o el Concretismo brasileño de los cincuenta (2014:114-115). Ya desde la segunda mitad de los años sesenta, época en que España sale del aislamiento y asiste a un rápido crecimiento económico que conlleva la difusión de los medios de comunicación de masas, empiezan a surgir distintos grupos y personalidades – todos desde la experimentación vanguardista pero sin juntar sus esfuerzos–, que se encaminan hacia el activismo crítico, denunciando los efectos del capitalismo y reafirmando la libertad personal (Orihuela, 2014:62-65). Esta actitud se va reforzando con el final de la dictadura franquista, momento en que la publicidad y las leyes del mercado se imponen de forma aún más evidente: en 1975, se publica la antología *La escritura en libertad*, en edición de Jesús García Sánchez y Fernando Millán (1975), primer volumen fácilmente accesible al público no especializado, que recoge a autores de la poesía visual de diecinueve países, incluyendo España.

Artze pertenece a la generación de los poetas que conocieron aquella fase experimentalista bajo el influjo de la literatura comprometida. Otros autores en euskera como Xabier Lete o Bitoriano Gandiaga comparten una estrecha relación con el gran artista y escultor Jorge Oteiza, quien infundió en muchos escritores una voluntad de recuperación cultural y ruptura experimental que marcó muchas obras. En ese sentido, merece la pena recordar cómo Ibón Sarasola apuntó (según recoge la Enciclopedia Auñamendi) que el primer libro de Artze era “Poesía de composición, en la que las técnicas de la poesía espacial y concreta vehiculan una temática en la que pesa decisivamente el pensamiento del escultor Jorge Oteiza”. Oteiza alentó el desarrollo de mundos creativos desde desarrollos estéticos muy peculiares, pero sin duda, la obra de Joxean Artze es la que mejor encarna el espíritu creativo de aquellas décadas.

5. *Los puentes brossianos, hacia un arte total*

En las partes anteriores hemos tratado de señalar las aportaciones más notables que Laboa y Artze hicieron a la poesía y a la música experimental de los años sesenta y setenta, relacionando dichas aportaciones con las tendencias generales de las vanguardias que han sido definidas y detalladas por especialistas que hemos ido señalando. No obstante, no podríamos terminar sin subrayar los puentes existentes con las referencias vanguardistas de nivel nacional e internacional. Si en las líneas anteriores hemos mencionado a autores pertenecientes a las primeras vanguardias, como por ejemplo Mallarmé o Apollinaire, queremos ahora centrar el foco en la cultura catalana, de la que tanto absorbieron los autores pertenecientes al grupo *Ez dok Amairu*. En efecto, parece inevitable la alusión a los rasgos que la poesía visual de Joan Brossa despliega en las múltiples manifestaciones en el arte de la posguerra catalana, ya que la vanguardia vasca de aquellos años se halla íntimamente ligada a la Barcelona de los años sesenta y setenta. A nivel comparatista, es preciso subrayar esta irradiación cultural de la literatura peninsular más innovadora en la vanguardia.

La extensa obra de Brossa, que combina su creatividad en el campo de la escena mediante *performances* y la poesía visual, se dio a conocer con mayor amplitud llegados los años setenta (*Poesía rasa*, 1970), y es pertinente recordar que tanto Laboa como Artze desarrollaron ambas disciplinas en los citados espectáculos escénico-musicales titulados *Baga*, *Biga*, *Higa* y *Ikilikilikiliklik*. Por otra parte, y retomando la idea de la irradiación de las vanguardias peninsulares, la obra de Brossa anticipó desarrollos artísticos que a nivel internacional fueron dados a conocer por el intérprete John Cage y el grupo *Fluxus* en Alemania, *ZAJ* en Italia o Tadeusz Kantor en Polonia.

En todos ellos el arte se abre a la interdisciplinariedad y se encamina hacia el “arte total”, integrando la palabra escrita y el lenguaje en sus manifestaciones. Como consecuencia, el arte experimentado como visualidad y espectáculo genera en el ámbito de la poesía una búsqueda del lector-espectador por vías más apremiantes, hasta hacerlo cómplice del acto creativo mediante recursos cercanos, casi minimalistas, pero más impactantes y directos.

Para ello, el artista visual busca sorprender y provocar al espectador mediante diversas estrategias plásticas y lingüísticas. Entre ellas destacan cuatro tendencias destacables:

1. Por una parte, se activa violentamente el ámbito semántico mediante la irreverencia y la ironía. Un ejemplo del objetivo provocador de los textos de Artze puede ser el poema titulado “Gernika”, en el que parafrasea irónicamente una balada tradicional vasca titulada *Bereterretxen kantorea* [El cantar de Bereterretxe]³.
2. Por otra parte, se trabaja la forma visual del poema de la que se ha de derivar el contenido. Por ejemplo, el poema “makina” elabora un texto en el que la repetición de *makina* y *lana* [trabajo] escritas al recto y al envés crean un efecto espejo.
3. Se juega con la arbitrariedad del lenguaje para sugerir contenidos paradójicos: hay, por ejemplo, juegos de palabras y de letra, que pudieran parecer meras piruetas o juegos caligramáticos, como por ejemplo “hi/hitz” o las onomatopeyas.
4. Se sugieren sentidos metafóricos o juegos de ingenio mediante el recurso a la composición de palabras, partiendo de una única raíz a la que en lengua vasca, como lengua aglutinante que es, se le van adhiriendo prefijos, sufijos, otras raíces que conforman un compuesto, etc.
5. Hay experimentos que requieren del lector una participación activa: en su libro *Bide bazterrean hi eta ni kantari*, Artze sorprendió a todos con una obra en la que no aparecían palabras, sino unos números minúsculos. Siguiendo la senda propuesta por los números, era el lector el que acababa escribiendo las palabras. El ludismo estaba muy presente.
6. A pesar del aparente ludismo, los objetos visuales y lingüísticos así constituidos trasladan al espectador un mensaje cargado de sentido. Volviendo al ejemplo del poema “Gernika”, el poema se inicia con una sucesión de fechas históricamente significativas. Y el poema incluye asimismo la repetición de la palabra *kateak* [cadenas] en doble referencia a las cadenas del escudo de Navarra y la victoria del rey navarro en la batalla de Navas de Tolosa, por una parte, y el sonido del mecanismo que lanzó las bombas sobre Gernika por otra. Así, construyen Artze en su texto y Laboa en su representación (1969-70) una expresiva manifestación artística de la memoria silenciada por el franquismo pero muy viva en el colectivo vasco.

Volviendo a la obra de Joan Brossa, sabemos que su obra revela su interés por la psicología e incluye la utilización del automatismo psíquico y el neosurrealismo. Pero al mismo tiempo, el arte de Brossa tuvo una vertiente política de clase y de nación muy marcada, rasgos que con cierta seguridad conformaron la influencia que tuvo sobre los artistas vascos de los sesenta que como Laboa compartían intereses e ideología con aquel. Obras tempranas del vanguardismo brossiano como el “Or i sal” en las que Brossa contó con escenografías de Antoni Tàpies y en las que se incluyen acciones que son precedentes de lo que luego se denominarían *happening* o *performance*, fueron modelos que inspiraron a Artze y Laboa en la configuración de espectáculos en los que la luz, los decorados del pintor Jose Luis Zumeta, las proyecciones fílmicas y de los poemas visuales de Artze contextualizan los experimentos vocales de Mikel Laboa y su guitarra.

Y es que, más allá de clasificaciones terminológicas y separación de disciplinas artísticas, para Brossa no existían diferencias entre los diversos géneros que cultivó. Para él «els gèneres artístics són mitjans diferents per expressar una realitat idèntica. Són els costats d’una mateixa piràmide que coincideix al punt més alt»⁴. Así, observamos ya en Brossa esa voluntad de *arte total* al que hemos hecho referencia más arriba.

Terminamos, a modo de conclusión, recogiendo una cita de Antonio Orihuela, extraída del artículo “La poesía experimental en España (1964-2004)” (2014), en la que se sintetizan algunas de las principales ideas que enmarcan y se describen la producción artística en las

³ Puede consultarse una versión traducida en el artículo “Memorias cantadas...” (Otaegi 2016, *Grial*, 2012, p. 59).

⁴ Cita recogida de la página web del *Institut del Teatre* de la Diputación de Barcelona: <http://www.cdmae.cat/joan-brossa-al-mae/>. Consultado por última vez el 30/07/2017.

que vemos confluencias entre Mikel Laboa, Joxanton Artze y el maestro Joan Brossa: “Bastó que en occidente, a partir de los años cincuenta, se consiguiera alcanzar el grado de acumulación suficiente como para que el capital se convirtiera definitivamente en imagen, para que comenzara entonces la sociedad del espectáculo” (2014:57). Frente a esta situación, el artista tiene que elegir entre rendirse al consumismo que ha convertido al hombre en una máquina o desertar. Pese a sus diferencias, todas las vanguardias que se han sucedido desde comienzos del siglo pasado han preferido la segunda opción, rebelándose a la lógica del mercado desde formalizaciones icónicas que no son sino

un lenguaje interceptado, descoyuntado, incoherente, inconsciente, descontrolado, fragmentado, mezclado y desmontado que se formalizará como poesía escénica, caligrama, collage dadaísta, poesía cubista, frottage, cadáveres exquisitos, fotomontaje, ready made, poligrafía, dripping, letrismo, concretismo, decollage, conceptualismo, tergiversación, distanciamiento, camuflaje, graffitis, assemblages, etc. para recomponer, con sentido crítico, un ataque a las leyes asociativas de lo lógico y lo normal. (2014:60)

Bibliografía

- ARTZE, J. *Isturitzetik Tolosan barru* 1969
 –, *Laino guztien azpitik* 1973
 –, *Eta sasi guztien gainetik* 1973
 –, *Bide bazterrean hi eta ni kantari* 1979
- AURTENETXE, A. “Ez dok amairu tradizioa eta modernitatea, nortasunaren bila” in *Jentilbaratz, cuadernos de folklore* 12 (2010) 135-157.
 –, “Mikel Laboa (1958-1978), tradizioa eta abangoardia, kantagintza berriaren sortzaile” in *Musiker, cuadernos de música* 18 (2011) 385-402.
- BASTIDA, M. *Mikel Laboa. Memoriak*. Donostia: Elkar 2014.
- BELTRAN, J. M. *Txalaparta*. Donostia: Nerea 2009.
- BIANCHI, M. “La heterodoxia en la poesía visual española del siglo XXI”, in *Kamchatka* 4 (2014), 435-455.
- BOU, E. *Pintura en el aire*. Valencia: Pre-textos 2001.
- CANALS, X. “No caduda. Una historia de la poesía visual catalana”, in *Poesía visual catalana* [catálogo]. Barcelona: Centre d’art Santa Mónica 1999.
- CLAUDÍN, V. *Canción de autor en España (apuntes para su historia)*. Gijón: Ediciones Júcar 1981.
- CÓZAR, R. DE. “Apuntes para una prehistoria de la vanguardia”, in *Tintas*, número extraordinario (2014), 3-30.
 –, “La experimentación con la palabra y su contexto histórico”, in *La manzana poética* 34-35 (2013), 7-13.
 –, *Poesía e imagen*. Sevilla: El Carro de la Nieve 1991.
- ECO, U. *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen 1988.
- GONZÁLEZ LUCINI, F. *Veinte años de canción en España*. Grupo Zeta Cultural 1984.
 –, *Crónica cantada de los silencios rotos: voces y canciones de autor 1963-1997*. Madrid: Alianza 1998.
 –, *Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España*. Madrid: Iberoautor, Fundación autor 2006.
- HURTADO MENDIETA, E. “Txalaparta y vanguardia, ruido y música” in *AusArt Journal for Research in Art*. 3 (2015), 2, 58-68.
- ITURBIDE, A. B. *Gandiaga, J.A. Artze eta X. Leteren poemagintza*. Donostia: Erein 2000.
- KORTAZAR, J. “Artzeren poesiaren pentsakizunaz”, in *Lapurdum* 8 (2003), 285-328.
 –, “Abangoardia”, in VV.AA., *Literatura Terminoen Hiztegia*. Bilbao: Euskaltzaindia (2008) 1-5.
- KORTAZAR URIARTE, J. “Artzeren poesiaren pentsakizunaz”, in *Lapurdum* 8 (1998), 285-328.
- LOTMAN, I. *La semiosfera* (tercer tomo). Madrid: Frónesis, Cátedra, Universitat de València 1996.
- MILLÁN, B. “Visualidad y experimentación en la poesía de neovanguardia española”, in *Tintas*, número extraordinario (2014), 113-140.

- ORIHUELA, A. "Ciclo cerrado: la poesía experimental en España (1964-2004)", in *Tintas*, número extraordinario (2014) 57-111.
- ORONÓZ, B. *Gazteri berria, kantagintza berria*. Donostia: Erein 2000.
- , *Josanton Artze "Harzabal": inguruaren eragina poesiagintzan (1969-1979)*. Tesis doctoral, UPV-EHU 2011.
- OTAEGI, L. "Mikel Laboaren Lekeitioak: esanezina oihu bilakatua" in Otaegi L. y Arroita, I., *Oroimenaren lekuak eta lekukoak*. Bilbao: EHU-UPV 2016.
- OTAEGI, L.; GURRUTXAGA, A. "Cuerpos ausentes y literatura: Aproximación comparatística a la representación literaria de los poetas fusilados". SELGYC, en prensa 2017.
- OTAEGI, L. "Memorias cantadas. Os cantos lekeitios de Mikel Laboa" *Grial* n^o212 (2016), 46-53.
- OTEIZA, J. *Quousque tandem. Interpretación estética del alma vasca*. Donostia: Auñamendi 1963.
- PABLO, S. DE (COORD.) *100 símbolos vascos*. Madrid: Tecnos 2016.
- POGGIOLI, R. *Teoria dell'arte di avanguardia*. Bolonia: Il mulino 1962.
- SUSO BIAIN, M. L. "La txalaparta y su cambio de contexto en la sociedad vasca", in *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología* 21:1 (2004), 253-264.
- TORREALDAI, J. M. *La censura de Franco y el tema vasco*. Donostia: Kutxa Obra Social 1999.
- TORREGO EGIDO, L. *Canción de autor y educación popular (1960-1980)*. Madrid: Ediciones de la Torre 1999.
- VEGA, G. "Poéticas tridimensionales (España 1970-1995)", in *Tintas*, número extraordinario, (2014), 151-166.
- , "Poéticas de creación visual", in *Alga. Revista de literatura* 54 (2005).
- ZABALA, J. L. *Jesus Mari Artze, ttakunaren esku isila*. Usurbil: Zumarte 2003.