

**Problemática 63 y la revista *Aulas: educación y cultura*.
Estrategias del experimentalismo tras el silencio¹**

Iñaki Estella

La historia del arte contemporáneo en España ha empezado muy tarde a saldar las cuentas pendientes con la poesía visual. Medio marginado desde mitad de la década de los 60 y gran parte de los 80 y 90, su introducción en el discurso de la historia del arte ha pasado por una serie de vicisitudes que han dificultado su oportuno abordaje por parte de la investigación académica. Esta marginación explica que el trabajo que se le presupone a la universidad fuera realizado por aquellos que habían sido partícipes de la historia que contaban. Quizás este hecho explique por qué las iniciativas historiográficas y expositivas, hasta hace poco, han permanecido silenciadas remarcando un carácter minoritario incapaz de impactar en ambientes que no fueran los previamente convencidos.

La exposición *Desacuerdos: sobre arte, política y esfera pública*, realizada en 2005 en el MACBA y el Centro José Guerrero, demostró ser a la postre uno de los inicios de una recuperación de la poesía visual a nivel estatal: parte del archivo de Fernando Millán fue expuesto en vitrinas acompañado de un importante número de libros que dotaban de contexto a lo mucho que allí se veía por primera vez. A pesar de que la exposición ampliara el contexto en el que se insertaba la poesía visual, también fracasó a la hora de dar relevancia a las obras: en un intento de rechazar el formato catálogo, ni el listado de las obras ni su ordenación tuvieron presencia en los cuatro primeros boletines de *Desacuerdos* que se publicaron imposibilitando la reconstrucción de la exposición y, en lo que respecta a la poesía visual, empañando nuevamente su aportación. Tan sólo el tercer boletín de *Desacuerdos* contaba con un texto sobre la poesía visual que, escrito por quien firma estas líneas, introducía las inercias historiográficas que, ya en aquella época, eran conocidas.

Desde entonces el número de trabajos que se han realizado sobre esta materia han ido en claro aumento. El conocimiento que se ha adquirido de los

pormenores historiográficos ha llegado a tal grado de sofisticación que parece difícil aportar nada nuevo: se conocen fechas, nombres de participantes y muchos detalles. El qué, el quién y el cuándo del primer momento de la poesía visual parecen estar clarificados.

A falta de un debate sobre el sentido o la interpretación de estos pormenores en un contexto más amplio, este cambio de actitud es especialmente evidente en los archivos: mientras antes contábamos escasos libros, además de con la buena voluntad de quien quisiera compartir su biblioteca y sus recuerdos, ahora tenemos a nuestra disposición relevantes colecciones de documentación original. El Archivo Lafuente se ha convertido en una referencia ineludible a la espera de que su acceso se abra a todos los investigadores. El archivo de Fernando Millán, allí depositado, espera ser revisado con la profusión que merece uno de los protagonistas más relevantes de la poesía visual en España. El archivo, también de Millán, sobre Problemática 63, que ocupará parte de estas páginas, puede ser consultado en la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía, al que, según se corrigen estas líneas, se ha sumado el archivo de la revista *Perdura* (1972–1974), donado por su editor Mariano Hernández-Ossorno. La suma de estos y otros archivos, aún en vías de negociación, harán de esta biblioteca una referencia ineludible para quien quiera investigar sobre estos asuntos, si no lo es ya. En un Estado como el español, en el que los archivos de arte contemporáneo han sido tantas veces menospreciados, es de agradecer que no se hayan seguido las advertencias de Hal Foster, crítico omnipresente en la postmodernidad crítica española, para el que la noción de archivo debía deshacerse de los “áridos documentos de la erudición académica” (Foster 65). La necesidad de volver al archivo y a una documentación que no siempre estuvo allí se impone ahora más que nunca si se desea evitar una historiografía repetitiva que se disfraza de contra-hegemónica para esconder su posición dominante.

Las recientes exposiciones realizadas, especialmente *Escrito está*, comisariada por Millán en Artium y Museo Patio Herreriano (2009), y *La escritura experimental en España: 1963–1983*, organizada por Javier Maderuelo en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 2014, parecen haber marcado un antes y un después en la recepción de la poesía visual. Ambas exposiciones han puesto en circulación una ingente cantidad de obras y acercamientos dotados de sentido. Incluso la investigación académica ha mostrado ser más sensible que antaño si atendemos a la presencia de una sección sobre el particular en el manual de Cátedra de Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo. Esto último debe ser resaltado porque es reflejo del reconocimiento institucional a esta actividad, cosa que otros manuales anteriores no planteaban.

En este sentido, el propio Maderuelo, en el catálogo de *La escritura experimental en España*, apuntaba que una de las razones que explicaba la escasez

de producción bibliográfica sobre la poesía visual residía en la desidia de los historiadores del arte que tan sólo se habían preocupado de los medios que entendían como legítimos. En efecto, en un país en el que la pintura se concibe como esencia del devenir institucional del arte y su historia—evidente en el Museo del Prado, una pinacoteca regia—y donde la estampa se consideró ya en los 60 el más avanzado medio de producción de imágenes—comparable, según Fernando Claudín (47), a los vuelos aeroespaciales y los misiles nucleares—, la experimentación podría pensarse como una verdadera *rara avis*, incluso para aquellos que, en principio, debieron tenerla entre sus preocupaciones. Ni siquiera la postmodernidad crítica recuperó la poesía visual para eludir la hegemonía de la pintura. En este contexto las iniciativas antes comentadas ponen remedio a una carencia que se ha sentido con especial intensidad en el ámbito del arte contemporáneo español.

Sin embargo, a pesar del cambio que revelan estos datos, la poesía visual sigue considerándose un medio marginal, prácticamente subcultural, lo cual, en palabras del propio Maderuelo, “se debe también a la propia desidia de sus creadores que, operando de manera *underground*, se han regodeado de un cierto victimismo por parte de los estamentos oficiales, explotando la exclusión y el rechazo como justificación” (23). Esta imagen marginal dominante en la actualidad ha llegado a abarcar incluso a la totalidad de la historia de la poesía visual en España representada como si se tratara de los intereses de un grupúsculo bien definido, pero con nula representación de puertas afuera. Una imagen semejante fue la que ofreció Jesús Carrillo en 2011 cuando, en la publicación que acompañaba a la nueva colección del Museo Reina Sofía *De la Revuelta a la Postmodernidad (1962–1982)*, explicaba cómo la excepcional situación política de España facilitó que la experimentación poética se recluyera en espacios menores ajenos a lo oficial. En este marco, las tendencias experimentales, especialmente la poesía visual, debían considerarse “ínsulas o excepciones en el ámbito general de la sociedad en la que tienen lugar” (57). Una “vanguardia de papel” que encontró en los espacios universitarios el marco adecuado para generar esa dinámica vanguardista de grupos en la cual, siguiendo aún a Carrillo, las ideas sobre la experimentación convivían con la oposición al franquismo.

En efecto, los colegios mayores fueron ámbitos que, debido probablemente a la disponibilidad de medios tecnológicos—proyectores y salas de cine, magnetófonos y máquinas multicopistas—y espaciales—aulas, salas de reuniones y conciertos—, produjeron una fuerte atracción en la juventud inquieta. Pero tampoco se debe olvidar que estos espacios que hoy entendemos como marginales, aparecieron en un momento en el que la tertulia, la conferencia pública y otros modos semejantes de socialización estaban aceptados en un ambiente que los potenciaba.

En esta coyuntura, un análisis pormenorizado de Juventudes Musicales, Problemática 63 y la revista *Aulas: educación y cultura* ofrece interpretaciones y lecturas que superan la insularidad y extra-oficialidad que, *stricto sensu*, puede aplicarse a la práctica totalidad del arte producido en España en los 60. Estos ejemplos nos servirán para mostrar cómo en sus orígenes la poesía visual deseaba ocupar un espacio relevante, en absoluto marginal; el desarrollismo, su apertura a lo internacional y su redefinición de la educación y la cultura proyectaron un futuro mucho más prometedor para la poesía del que luego, en efecto, se desplegó. Como veremos gracias a estos tres ejemplos relacionados entre sí, la poesía visual fue capaz de representar, aunque solo fuera durante un breve espacio de tiempo, valores vinculados a la modernización: internacionalismo, contemporaneidad, objetividad científica o progreso tecnológico. Una imagen que compartió con otras esferas de la cultura, especialmente con la música contemporánea.

Problemática 63, el grupo que vio emerger las primeras actividades de poesía visual con cierta continuidad, es generalmente considerado uno de los orígenes del experimentalismo que desembocaría en el “final de partida” de los Encuentros de Pamplona (Cuyás). Si bien existen antecedentes—como por ejemplo Joan Brossa o el vínculo de Jorge Oteiza con los poetas concretos brasileños de Noigandres, algunos de cuyos miembros le visitaron en fecha tan temprana como 1958—, estos se caracterizan por la falta de continuidad. En cualquier caso, los análisis que han abordado los orígenes de la poesía visual en España no han profundizado en el contexto específico en el que surge Problemática 63, un contexto que aunque no era exactamente universitario, sí compartía muchas de las dinámicas y preocupaciones que entonces caracterizaban a la cultura universitaria. Sin ir más lejos, las reuniones de Problemática se realizaban en la sede de Juventudes Musicales de Madrid, en la calle San Bernardo, en frente del Conservatorio de Madrid y en una zona de residencias universitarias; localización por tanto privilegiada para vincularse de modo natural con los universitarios más inquietos. Del mismo modo, *Aulas: educación y cultura*, revista aparecida en diciembre de 1962 y auspiciada por la Delegación Nacional de Organizaciones dependiente del Ministerio del Movimiento, fue uno de los medios con los que el Régimen intentó ofrecer una imagen más actual de la cultura. El hecho de que Julio Campal fuera uno de los coordinadores de la sección de poesía de esta publicación desde 1964 revela que fue también el medio empleado para divulgar muchas de las ideas que salieron del entorno del uruguayo—entre los cuales estaba Problemática.

La investigación que se presenta en estas páginas pretende abordar algunos aspectos relacionados con el surgimiento de la poesía visual en España que han sido ignorados hasta el momento como, por ejemplo, el vínculo específico entre esta y la música contemporánea que le dio acogida—tal y como

revela el mismo ejemplo de Juventudes—, el contexto del desarrollismo y su aperturismo internacional, la educación universitaria, y una política cultural del Régimen que encontró en el experimentalismo de los primeros 60 la vía para su particular *aggiornamento*. Estas coordenadas—universidad, internacionalismo y experimentalismo en el contexto de los 60—conforman, como veremos, un conjunto específico del cual se puede deducir que el objetivo de la poesía visual en sus orígenes distaba mucho de convertirse en una dinámica minoritaria.

Este contrapunto nos lo da, por ejemplo, el texto de presentación del Seminario de Información Lírica de Vanguardia, realizado en febrero de 1967 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central, en el que participaron Ignacio Gómez de Liaño, Fernando Millán y Julio Campal, entre otros, y donde se podía leer: “La nueva poesía nace de la necesidad de que esta sea un bien social de consumo. De la necesidad de romper el círculo minoritario de lectores.” Este mismo objetivo aparece un tanto amortiguado en otras convocatorias, como por ejemplo en la exposición de poesía visual de la Galería Juana Mordó realizada durante la primavera de 1966: “La aparición en los últimos años de una nueva vanguardia poética, que en corto tiempo se ha extendido a escala mundial, ha obligado a un replanteo de la poesía, de sus formas, sus técnicas y su futuro. La poesía concreta, espacialista, se presenta como nuevo representante de la verdadera tradición poética y de su socialización” (*Exposición internacional*). El texto también fue empleado en la exposición de la Galería Barandarián, San Sebastián, en julio de 1966, y revela muy claramente cómo la poesía visual pretendía copar la posición de la poesía en su totalidad, a costa incluso de aceptar como propia la tradición que la vanguardia rechazaba.

Que Julio Campal, considerado como la figura clave en el desarrollo de la poesía visual en España, fuera organizador de las primeras actividades públicas de la Galería Barandarián es claro testigo de la capacidad de difusión que poseía su voz. Según Fernando Golvano, fue el empresario Dionisio Barandarián (Golvano 40) quien abrió esta Galería a instancias de Javier Sistiaga. Constructor y aficionado a las artes, Barandarián amasó su fortuna gracias a la hostelería y a la construcción de hoteles, por lo que encaja en la figura de mecenas del arte y la cultura surgido del “desarrollismo”, muy en la línea de la familia Huarte. Fue Campal quien llevó a cabo múltiples actividades en esta Galería e incluso Golvano le considera director de esta Galería, memorable por dar cobijo al Grupo Gaur. Reflejo de la importancia que llegaron a tener tanto la Galería como el director es que algunos miembros de Gaur presionaron para que Campal dejara de organizar actividades (Millán, *Escrito está*).

Tras la desgraciada muerte accidental de Campal en 1968, Problemática se desvanece, Millán pone en marcha el Grupo N.O. e Ignacio Gómez de

Liaño continúa con la Cooperativa de Producción Artística y Artesana, creada poco tiempo antes. Ambos colectivos realizaron actividades en diferentes espacios de cierto peso: Millán organiza conferencias y otras actividades en la Galería Danae, en la Asociación Dante Alighieri, en el Instituto Francés o, ya en 1973, en el Centro Cultural de los Estados Unidos. Liaño, por su parte, empezó a colaborar con el Instituto Alemán, que alojaba actividades culturales gracias al empeño de su director, incluso antes de la muerte de Campal. Según parece, el Instituto acogía conciertos de Juventudes formando un vínculo que le sirvió a Gómez de Liaño para introducirse en aquel ambiente. Así, en 1967 participa en la organización del seminario *Nuevas tendencias: poesía, música, cine* (1967). Eugene Gomringer y Max Bense, teóricos fundamentales del Grupo de Noigandres y de la teoría cibernética, participaron en algunas de esas actividades estableciendo las redes que con posterioridad harían posible la realización del mítico Nuevos Comportamientos Artísticos (1974). La trayectoria de ambos grupos es relevante especialmente en sus inicios, entre 1963 y 1967: en tan sólo 4 años los miembros de Problemática pasaron de reunirse en los sótanos de Juventudes a exponer en las galerías más señeras del Estado así como en importantes instituciones educativas de carácter internacional.

En este sentido, la influencia de la poesía concreta brasileña pudo funcionar como fuente de inspiración no sólo formal. En 1956 los poetas concretos participaron en la Exposición Nacional de Arte Concreta en el Museo de Arte Moderno de São Paulo, que al año siguiente pasaría a la explanada del Ministerio de Cultura y Educación de Río de Janeiro. Dos hechos son relevantes en este ejemplo: en primer lugar, la ocupación de un espacio expositivo que a la poesía le era desconocido hasta entonces. Gracias a esta exposición la poesía de Haroldo y Augusto de Campos, Decio Pignatari, Ferreira Gullar y Ronaldo Acedo se desprendía de la página y del recital para pasar a la exposición que, en principio, no era un espacio poético legítimo. Pero además de “colocar la poética en un paradigma que le es, histórica y formalmente, ajeno” (Aguilar 61), la exposición poseía implicaciones que van más allá. La exposición es clave ya que permitió que estos poetas fueran vistos públicamente como los representantes legítimos de la poesía más moderna del Brasil del momento. En un contexto como el de Brasil de finales de los años 50 y principios de los 60, caracterizado por un intento de deshacerse del imperialismo americano y soviético personificando al nuevo actor del momento—el tercer mundo—, la poesía parecía capaz de encarnar las aspiraciones más relevantes de la modernización desarrollista.

La noción de “modernismo,” que en Brasil tiene las mismas connotaciones que en países de habla anglosajona, es relevante para aclarar el ideario de la poesía concreta: frente a un vanguardismo tradicionalmente asociado a

la destrucción futurista o al nihilismo dadaísta, el programa de los concretos poseía un carácter historicista, ya que sus propuestas suponían la renovación del repertorio histórico de la poesía. Para ellos, el pasado no se debía enterrar, sino exactamente lo contrario: se debía rescatar conformando un nuevo modelo de poesía en el que ellos mismos se pudieran insertar como continuadores. La incorporación de una visión muy cercana al progreso científico-técnico característico de la modernidad determinaba el objetivo que adoptaba el programa de la poesía concreta. El “Plan piloto de la poesía concreta,” firmado por Pignatari y los hermanos De Campos (1958), es evidente reflejo de esta dimensión desde su mismo título, que emulaba al “Plano-piloto de la ciudad de Brasilia” de Óscar Niemeyer (1957), cumbre de la modernidad arquitectónica internacional. Tal era la confianza de los concretos brasileños en la Modernidad representada por Brasilia que Haroldo de Campos no dudó en señalarla como la ciudad que mejor representaba las “condiciones para la producción y consumo del arte verdaderamente contemporáneo” (Aguilar 80). En este sentido, el concretismo brasileño podría considerarse no sólo una influencia formal sino también un modelo de representación de lo moderno y del lugar que podía llegar a ocupar la poesía en una sociedad desarrollista.

Internacionalismo y experimentación a principios de los años 60

La traducción del Brasil desarrollista al desarrollismo peninsular no podía ser literal: el particular socialismo de Juscelino Kubitschek no era comparable con el Régimen franquista. El desarrollismo español, iniciado con el Plan de Estabilización de 1959 y continuado con los sucesivos Planes de Desarrollo Económico, provocó el tránsito desde un estado autárquico en quiebra a un pujante auge económico acompañado de un tímido aperturismo evidente en el turismo pero también en la llegada de empresas e instituciones extranjeras. Los tres ejes del desarrollismo español—liberalización del mercado, aparición de la tecnocracia y el *aggiornamento* de la Iglesia—producen un contraste muy marcado con anteriores décadas. Desde el punto de vista internacional, gran parte de la política de los 50 estuvo dirigida hacia Latinoamérica, pero ya en la segunda mitad de la década se produce un progresivo giro hacia Europa que continúa la relación establecida con Estados Unidos desde los Pactos de Madrid. Es en este momento en el que la empresa de construcción Huarte despunta al serle encargada la construcción de varias bases militares estadounidenses.

Las consecuencias de este proceso no solo fueron económicas sino también educativas y culturales. En 1955 se realiza en España una importante exposición, *Arte norteamericano*, que, con una perspectiva histórica, contó

con la colaboración de la Dirección General de Bellas Artes. El espacio que acogió la exposición, la Casa Americana, se inauguró en 1943 como oficina de información durante la II Guerra Mundial. La exposición es reflejo del cambio de función de la Casa una vez terminada la contienda. El Instituto Alemán en Madrid abre sus puertas en 1957 y un año más tarde la Universidad de Nueva York inaugura una sede permanente en Madrid convirtiéndose en una de las primeras universidades extranjeras en España. Es en ese contexto en el que adquiere relevancia Juventudes Musicales, fundada en 1951 y dependiente de la UNESCO, ya que es una de las instituciones que encabezaron este proceso de internacionalización. El hecho de que España ingresara en la UNESCO en 1952, después de la apertura de Juventudes, es indicativo del carácter de avanzadilla que se depositó en aquella organización.

A finales de los 50 y ya de forma evidente en los 60, las funciones que se depositaron en la cultura, la educación y el arte se transformaron en el panorama español como refleja esta afluencia de instituciones culturales y educativas internacionales. En su libro *El recurso de la cultura*, George Yúdice ha analizado las mutaciones que se producen en el concepto de cultura hacia finales del milenio. Para este autor, la caída del muro de Berlín y la desaparición del bloque soviético supusieron una profunda transformación de las funciones que cumplía la cultura como termómetro del desarrollo de las dos potencias en conflicto durante la Guerra Fría. Según su análisis, la desaparición de la competencia cultural entre potencias durante la Guerra Fría permitió la conversión de la cultura en un activo económico y la despedida de los valores humanistas y autónomos que—supuestamente—se depositaban en ella. Sin embargo, al haber concentrado gran parte de sus investigaciones en el contexto particular de Latinoamérica, el análisis de Yúdice no puede trasladarse al contexto español de los 50 y 60, en primer lugar porque la situación de España en el entramado de la Guerra Fría es paradójica: su marginación del Plan Marshall se salda con los Pactos de Madrid (1953) que, en definitiva, aseguran las inversiones económicas a cambio de favores—las bases militares—y de un progresivo aperturismo que le introdujera en el flujo del liberalismo económico. La situación económica de finales de los 50 y la contestación, en forma de Plan de Estabilización, provocan la referida salida de la autarquía. En segundo lugar, desde el punto de vista de la Guerra Fría cultural, España no jugaba un papel importante: su oposición a la URSS era un *a priori* de su política internacional—de hecho, asumir que España ejerciera de competidora cultural contra la URSS resulta un tanto forzado—; pero de forma más paradójica aún, esto no le equiparaba a ninguno de los países liberales. En esta situación de servidumbre, los artistas españoles que triunfaron en el extranjero lo hicieron, en parte, por la adopción del lenguaje pictórico internacional, si bien acompañado de valores tradicionalmente españoles—la religión, la es-

piritualidad, el individualismo—que aseguraban un grado de diferencia en el entramado internacional (Díaz Sánchez 105). Muy al contrario de lo que piensa Yúdice, en el contexto español del tránsito de los 50 a los 60, la cultura tuvo un importante papel como mediadora diplomática vinculada directamente al desarrollo—especialmente económico—inculcado desde diversas instancias internacionales.

Un ejemplo particularmente ilustrativo al respecto es el caso de la *Revista Brasileña de Cultura*, dirigida por Ángel Crespo asistido por Pilar Gómez Bedate. Esta revista fue la principal difusora de la poesía concreta en España gracias al propio Crespo y sus artículos sobre esta materia que fueron tremendamente influyentes en el contexto de la poesía visual emergente. Según parece, animado por el poeta brasileño João Cabral de Melo Neto, en aquella época corresponsal diplomático en Madrid—en continuidad con la capacidad representativa de los poetas a la que aludíamos más arriba—, Crespo accedió a la dirección de la revista a la que imprimió ese carácter de experimentalismo atemperado que había desarrollado desde los tiempos del postismo. El primer número contaba con un prólogo en el que se justificaba la edición de la revista como forma de superar la “gran laguna” entre Brasil y España. Firmado por Paulo Nonato de Silva, quizás no haya sido suficientemente remarcado el hecho de que éste no desempeñara ninguna responsabilidad cultural en la embajada sino que, dentro de la lógica que estamos intentando remarcar, ocupaba el puesto de jefe de Propaganda y Expansión Económica de la Embajada Brasileña (Maura 160 y Masucci).

Junto a la inauguración del flamante edificio de la Casa do Brasil en 1962, la aparición de esta revista ese mismo año culminaba todo un proceso de penetración de la cultura brasileña en España cuyos antecedentes se pueden encontrar en la “Semana Brasileña,” una convocatoria de carácter también cultural que se llevaba realizando al menos desde 1956. El objetivo de tal política tenía lógicas razones diplomáticas, pero tampoco se puede negar una intención económica a través de la cual construir los puentes que facilitarían futuras relaciones comerciales.

Como se puede ver gran parte de los espacios que son testigos del surgimiento de la poesía visual en España, tienen su origen en este momento de avance hacia el desarrollismo. Especialmente relevante fue al respecto, como ya hemos hecho ver, Juventudes Musicales en Madrid. Su trascendencia no sólo se deriva de su vínculo con la UNESCO, organismo internacional de referencia, sino también por el hecho de ocuparse de un medio, la música, que padeció de forma especialmente áspera los primeros años de la Dictadura. Como generalmente suelen reflejar las monografías sobre música contemporánea española, la dictadura supuso un abrupto corte que tan sólo se recuperaría con la Generación del 51 de Cristóbal Halfter, Tomás Marco o Luis de Pablo—quien de hecho presidió Juventudes desde 1960.

La perspectiva que esta institución adopta en su contexto madrileño resalta más si cabe si se la compara con la de Barcelona. Dirigida por Manuel Capdevila con el objetivo de “promocionar la música entre la juventud” (Fernández-Cid 375), entre sus tareas principales se encontraban el apoyo a conjuntos instrumentales jóvenes; la organización de festivales y audiciones para escolares y, en líneas generales, la divulgación, promoción y difusión musical en su entorno inmediato con preferencia hacia el público joven y preadolescente. En cambio, en Madrid, una vez pasados los primeros años—sobre los cuales no hay documentación²—, la dirección que tomó la organización fue muy próxima a la música estrictamente contemporánea con figuras que habían empezado a despuntar y que se organizarían, ya en 1958, en torno al grupo Nueva Música formado por Halfter, De Pablo, Ramón Barce o Fernando Embler—antecesor de De Pablo en la dirección de Juventudes Musicales.

Muy poco se ha reflexionado, desde la historia del arte, sobre la relevancia del lenguaje musical en la cultura del tránsito de los 50 a los 60. En este momento, la música pasó de ser una “novedad poco grata,” como Manuel Sacristán escribiera en 1952 (Gracia 62), a encarnar uno de los lenguajes más renovadores y experimentales del momento llegando a encapsular, de forma muy evidente —por su diferencia con el lenguaje clásico—, la renovación y modernización que se asociaba a los nuevos tiempos.

En su libro *Arte y Estado. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo*, Jordi Gracia ha tenido en cuenta cómo fue exactamente este conjunto de compositores que entonces rondaban la treintena, quienes recibieron el apoyo de un Régimen deseoso de actualizar su política cultural en el interior. Según Gracia, la aceptación de Nueva Música en el Aula de Música del Ateneo de Madrid, escenario de la renovación del Opus Dei, y en la sala de conciertos del Instituto Hispánico de Cultura en 1959, supusieron el reconocimiento oficial del nuevo lenguaje heredado de la atonalidad y el dodecafonismo. Este reconocimiento llegó incluso a materializarse tiempo después cuando se le encargó a Halfter la composición de una obra para el concierto de celebración de los “XXV años de Paz,” la *Misa de la Juventud* (1965).

La relación entre arte moderno y franquismo ha sido uno de los más importantes dilemas en el estudio del arte español de los años 50 y 60. Desde que Jorge Luis Marzo publicara su *¿Puedo hablarle con libertad excelencia? Arte y poder en España desde 1950*, cualquier relación entre el arte de vanguardia y el Régimen se percibe como colaboracionismo. Desde otras ópticas, también se ha intentado dar una respuesta diferente a esta especificidad del franquismo. Giulia Quaggio ha indicado cómo fueron las propias estructuras franquistas las que hicieron posible que durante los 60 se produjera un tipo de cultura equiparable con la europea, lo cual, en definitiva, alimentó la democratización del país (56). Noemí de Haro y Julián Díaz Sánchez se han apoya-

do en la hispanista Jo Labanyi para proponer una imagen de la cultura bajo el franquismo que bebía de la idea gramsciana de hegemonía. Según este modelo, el Régimen intervenía sobre los significados determinando la recepción de la cultura que se desarrollaba con autonomía del propio Régimen. El principal objeto que enmarca la reflexión de De Haro y Díaz Sánchez, las referencias a los grandes maestros—El Greco, Velázquez, etc.—en la pintura de los años 60 y 70, centra su interpretación en la utilización de los clásicos españoles por los pintores de aquellos años. El ejemplo de Luis de Pablo, Cristóbal Halfter y de la Generación del 51 de música contemporánea abre este mismo debate a otros ámbitos de la producción cultural, como es el experimentalismo musical de finales de los años 50. Dicha apertura revela que la hegemonía no era un proceso tan sólo vinculado a la gran tradición pictórica, sino que también se vertía sobre las nuevas experiencias que podían abanderar una nueva imagen de progreso y apertura.

La música contemporánea y toda la experimentación a ella vinculada—la música aleatoria, el naciente arte de acción de Zaj, la experimentación con la notación musical paralela a la poesía visual y su experimentalismo—, dibujaban el campo de batalla por la representación de la modernidad. Una respuesta demasiado cerrada, como la del “colaboracionismo”, dejará de tener en cuenta que, por ejemplo, Luis de Pablo dirigió la sección musical de *Acento cultural*, en la que también escribían algunos miembros del PCE (Gracia 63) o que, tiempo después, ya en el 72, el documento “Tendencias conflictivas en cultura popular” (Ysás 236–251), encargado por el Ministro de Información y Turismo, Alfredo Sánchez Bella, le listara como una de las personas conflictivas en el ámbito cultural.

Cuando en 1962 aparece Problemática 63 en el seno de Juventudes, gracias al abanderado de la renovación musical Ricardo Bellés, se amplía su ámbito de acción mediante la creación de grupos dedicados a diferentes ramas artísticas. La ambición por el internacionalismo, el deseo de experimentación y la ampliación del marco disciplinar, características que, como vemos, ya estaban presentes en la música contemporánea, pasan inmediatamente a estos grupos. Según parece, fue Tomás Marco quien introdujo a Julio Campal en el ámbito de Problemática dando al grupo un dinamismo que hasta ese momento parecía inimaginable en el ámbito de la poesía. Su procedencia uruguaya y su formación en Buenos Aires le aportaron unos conocimientos que inmediatamente vertió sobre Problemática, como demuestran los visionados de las películas fonéticas de Henri Chopin y Luc Pierre, los homenajes a Tristán Tzara tras su muerte o las ponencias sobre poesía concreta y espacial. Los textos fotocopiados que surgieron desde Problemática, con poemas de autores extranjeros y en otras lenguas, o la transcripción de ponencias son reflejo de la sofisticación de los medios disponibles y, al mismo tiempo, de su escasa dimensión pública.

En enero de 1964 Campal recibe el encargo de coordinar la sección de poesía de la revista *Aulas: Educación y Cultura*. Se abre así la posibilidad de superar la escasa proyección social de Juventudes y de Problemática llegando a un público más amplio. Como ya hemos indicado, *Aulas* dependía de la Delegación Nacional de Organizaciones, concretamente del Servicio de Educación y Cultura, cuyo ordenamiento se encontraba regido por el *Reglamento Orgánico de la Delegación* publicado en 1960. El artículo 22 de dicho reglamento establecía que el “Servicio agrupará de la forma más conveniente a todos aquellos afiliados con una mayor preocupación de orden cultural y artístico,” y para llevar este objetivo a cabo participaría en la “creación, dirección y fomento de actividades tendentes al mejoramiento cultural del afiliado” colaborando en “la confección de programas en las actuaciones colectivas o de sección, organización de conferencias y acopio y distribución de material de lectura y medios audiovisuales” (art. 24 a).

Cumpliendo con este Reglamento, uno de los programas que puso en marcha el Servicio fue la realización de seminarios en varios campos de la cultura que recibieron el nombre de “Aulas,” seguido del área específica que abordaban: Aula de Teatro, Aula de Música, Aula de Artes Plásticas, Aula de Cinematografía y Televisión. *Aulas: educación y cultura* fue el medio que daba publicidad a estos seminarios: publicaba los programas, revisaba su desarrollo, incluía traducciones de autores extranjeros, artículos de los conferenciantes sobre los temas de los seminarios, etc. A pesar de ser una revista organizada desde el Movimiento, *Aulas* dio cabida a los primeros textos publicados sobre poesía visual, concreta y fonética fuera del reducido margen de Problemática; las primeras traducciones de Karlheinz Stockhausen; textos publicados sobre John Cage e, incluso, divulgó ideas sobre la participación del público en la obra de arte. Algunos de los críticos que tan solo unos años después se identificarían con la oposición al franquismo publicaron también en *Aulas*.

Aulas: educación y cultura

La revista *Aulas* inició su andadura en diciembre de 1962. Su director fue Félix María Ezquerro, un funcionario de la Comisaría de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, tal y como apareció referido en el V Congreso Nacional de Religiosos de la Enseñanza, también de 1962. La información sobre su trayectoria anterior y posterior es muy escasa.³ Se sabe que era miembro habitual en los jurados de los Certámenes Nacionales de Artes Plásticas y en otros concursos generados en torno a este evento. También sabemos que, por su declarada admiración a los principios de *Cuadernos*

para el diálogo,⁴ debía situarse en la estela de los cristianos reformistas de Joaquín Ruiz Giménez.

Las intenciones de la revista, al menos las enunciadas, tampoco son del todo claras: el primer número carecía de una introducción editorial, que sí apareció en la siguiente entrega. En ella, con un tono bastante elíptico, se solicitaba amplitud de miras a quienes la leyesen. Un párrafo resultaba muy ilustrativo: “Queremos ser la *avanzada* de una verdad que, en muchos casos, resultará amarga y, por tanto, corremos el peligro de que se nos confunda con los que quieren ser amargos disfrazándose con la verdad” (“Ante una tarea” 5). A pesar de la vaguedad, la revista, de hecho, fue una de las más importantes herramientas de expresión de la cultura más avanzada del momento y, salvo en contadas ocasiones en las que se tenía que dar cuenta de alguna efeméride—la muerte de Juan XXIII o el IV centenario de la construcción de El Escorial, por ejemplo—, los artículos abordaban temas relacionados con la cultura del momento.

No se debe menospreciar la importancia de las “Aulas”—es decir, los seminarios temáticos a los que aludimos más arriba—a las que la revista debía su existencia. Por ejemplo, un repaso a la nómina de participantes del seminario *Situación y problemática del arte actual* del Aula de Artes Plásticas revela la capacidad de congregación de los más importantes críticos y pensadores del momento: Aleixandre Cirici-Pellicier, Carlos Areán, Antonio Bonet Correa, Gaya Nuño, Víctor Nieto Alcaide, Moreno Galván, el poeta José Hierro, Juan Eduardo Cirlot y Ángel Crespo. El listado también revela que el acercamiento que se hacía en estos seminarios potenciaba la presencia de diferentes disciplinas, siendo por tanto un planteamiento más heterodoxo. Otro ejemplo, más cercano al tema de la poesía de vanguardia, es también elocuente: Campal, junto con Crespo, Gerardo Diego, Rafael de la Vega y Julián Marcos participaron en el *Ciclo: orígenes de la poesía actual* organizado en el Aula de Literatura y celebrado durante 1964, año en el que el propio Campal empezó a colaborar en la revista.

Aulas: Educación y Cultura no era tan sólo un medio de divulgación de las conferencias sino que, además, funcionaba como acicate de la producción cultural del momento: promovía concursos literarios gracias a los cuales algunos críticos jóvenes—como el propio Valeriano Bozal—publicaron artículos premiados; organizaba el concurso de carteles del Certamen Nacional de Artes Plásticas cobijado por la Delegación Nacional; daba publicidad a convocatorias provinciales de teatro, poesía, etc. y cada uno de los números estaba ilustrado por un joven dibujante o fotógrafo cuya trayectoria era presentada en la propia publicación. La revista, como fácilmente se puede percibir, tenía como destinatario ideal a la masa de universitarios recién licenciados o aún en plena formación.

El contexto universitario de principios de los años 60 se encontraba en plena efervescencia política: las revueltas de 1956, particularmente contra la representación de los estudiantes en el Sindicato de Estudiantes Universitarios (SEU), acabaron en 1957 con la muerte de un estudiante, el cierre temporal de la universidad y la destitución de Pedro Laín Entralgo, Rector de la Universidad Central, y Joaquín Ruiz Giménez, Ministro de Educación. Este primer levantamiento, que supuso una sorpresa para el Régimen dado que se trataba de los “hijos de los vencedores” (Gómez Oliver 66 y Mangini 99), vino seguido de una estrategia orquestada por los estudiantes opositores: el *entrismo* pretendía desarticular a las organizaciones estudiantiles del Régimen, entre ellos el propio SEU, desde su interior. A ello hay que añadir la reunión de 1959 en la tumba de Machado en Colliure, animada por el PCE, a donde van a conmemorar la muerte del poeta franquistas arrepentidos—los propios Entralgo y Ruiz Giménez asisten—, claros opositores y algunos miembros destacados del comunismo. Es difícil no ver en *Aulas: educación y cultura* una estrategia de atracción para la juventud descontenta que en aquel momento estudiaba en la universidad o acababa de licenciarse. La atención que durante los primeros números se dio a la educación universitaria—Ruiz Giménez publicó un artículo en el que hacía “Examen de conciencia sobre la universidad”—revela que la situación y reforma de la educación universitaria era un tema que preocupaba a la revista.

El interés por lo actual se percibe desde el mismo número cero. Junto con un texto de Moreno Galván sobre “El legado de las primeras vanguardias,” en el que realizaba una introducción básica a la historia de las vanguardias históricas, se presentaba en la sección de música el texto “Invención y descubrimiento,” que Karlheinz Stockhausen había publicado tan solo un año antes y cuya traducción en *Aulas* se prolongaría a lo largo de dos números más. Este artículo no sólo da cuenta del interés por lo actual—ya en aquella época el compositor alemán era reconocido como el más importante representante europeo de la música actual—sino también por lo internacional. Apartados como “el teatro en el mundo,” “el cine en el mundo,” “el arte en el mundo” fueron secciones habituales en la revista, que se combinaban con el interés por la producción cultural de otras latitudes—Argentina, Italia y EE.UU.

La Bienal Internacional de Música Contemporánea de 1964 fue el escaparate más importante en el que la Delegación, y con ella *Aulas*, demostraron su capacidad para encarnar experimentalismo e internacionalismo. Ya en el número 4 de *Aulas*, de junio de 1964, se anunciaba la organización de un Festival Internacional de Música Contemporánea que con posterioridad adoptaría el nombre de Bienal por una supuesta periodicidad que nunca llegó a prosperar. El objetivo en aquel momento consistía en la “creación de un festival—casi diríamos *el* festival—que sirviera, frente a toda Europa, de pantalla para

la música española, entendiéndola como tal a la que de veras puede interesar a los círculos operantes europeos” (“Un festival y un concurso” 32).

La Bienal supuso el gran salto de los compositores que desde finales de los 50 se estaban haciendo un hueco en el panorama cultural. Por ejemplo, para Luis de Pablo fue el trampolín que le permitió empezar a escribir en la revista *Triunfo*, con capacidad para llegar a un público más amplio. Organizada en torno a un conjunto de conciertos acompañados de conferencias, atrajo a personalidades tan diversas como el director de la Radio Experimental de Polonia Josef Patkowski,⁵ el compositor Earl Brown⁶ de la escuela de post-Cage—como diría Michael Nyman—, la crítica alemana Helga Bohmer y un grupo de compositores, especialmente italianos, alemanes, latinoamericanos y españoles en el exilio. El evento tuvo tanta resonancia que incluso el infante músico, Eugenio de Baviera y Borbón, fue invitado a introducir algunas de las conferencias en calidad de representante institucional.

Estas conferencias, realizadas en el Club Pueblo ante la atenta mirada de los retratos de Ortega y Gasset, Unamuno y otras referencias esenciales de la cultura española, tuvieron una importante presencia en *Aulas* con transcripciones muy detalladas, críticas y biografías de los participantes. En la conferencia de Massimo Mila dedicada a la música aleatoria se introducían las últimas consecuencias de esta estética abanderada por Cage:

el elemento más aleatorio en un concierto no es tanto la música ejecutada cuanto el lugar y el ambiente, las dimensiones de la sala, la presencia más o menos numerosa del público que sugieren al intérprete sensible imperceptibles pero importantes decisiones en la selección de los tiempos y de la dinámica. / Se puede imaginar una música aleatoria que en lugar de relegar al público en un compartimiento estanco aparte de la ejecución, lo incluya en la obra musical, utilizando su presencia, sus ruidos, cuchicheos, su respiración colectiva, etc. (*II ponencia* 40–41).

De hecho, no será la última vez que se hable de Cage en *Aulas*: los números 21 y 22 contenían un estudio sobre este compositor realizado por Ramón Barce. En este sentido no se debe olvidar que *Aulas* convivió entre el apoyo a la innovación y el reconocimiento del Movimiento: incluso en 1974, a pesar de la brevedad de la revista, fue tenida en cuenta para ilustrar los “Cuarenta años de cultura del Movimiento” junto con revistas como *Escorial*, *Arriba*, *Vértice* o *Doncel* en una exposición homónima que finalmente no llegó a realizarse.⁷

La importancia de la revista fue enorme en el momento, ya que en ella se gestaron y afirmaron las voces más relevantes de la cultura española de la segunda mitad de los 60 y de gran parte de los 70 en música, teatro, cine, artes plásticas y en medios como la televisión, aún hoy marginal entre las preocupaciones académicas de la historia del arte. Incluso los teóricos del PCE que ya estaban despuntando tuvieron en *Aulas* una buena acogida. Es importante tener en cuenta que varios de ellos emplearon publicaciones como *Aulas* para acceder posteriormente a otras revistas políticamente posicionadas. El ejemplo de la *Revista Realidad*, publicada en el exilio de Roma desde 1963 y que se puede considerar el órgano de difusión del PCE—puesto que era donde escribían Santiago Carrillo, Claudín e incluso Josep Renau—, es relevante al respecto: ya no solo es que varios críticos que escribieron en *Aulas* luego lo hicieran en *Realidad*—como Alfonso Sastre o el propio Bozal—sino que el apoyo que ambas revistas empezaron a dar los mismos fenómenos—como Estampa Popular o el escultor Alberto—era estrictamente contemporáneo.⁸ Es más, a medida que avanza *Aulas* se percibe cómo el apoyo a una cierta tendencia realista, claramente vinculada a Estampa Popular y la disidencia antifranquista, fue creciente hasta mediados de 1965. En cierto modo, este fue uno de los primeros espacios que dieron cobijo a la oposición, el experimentalismo y el realismo.⁹

Por el lado del franquismo, *Aulas* también albergó las primeras publicaciones de los que luego serían destacados representantes del Movimiento, como el propio Juan van Halen, que, como ha investigado Daniel Verdú, se convertiría a finales de los 60 en Jefe de la Sección de Actividades Culturales de la Delegación Nacional de Juventudes—de hecho, la institución en la que desembocó la Delegación Nacional de Organizaciones. Una de sus primeras publicaciones, “La Juventud Europea,” vio la luz en esta revista como consecuencia de la obtención de un premio.

Esta capacidad para albergar contrarios políticos pudiera muy bien deberse al espíritu de diálogo que, como hemos visto, profesaba el director de *Aulas*. Aunque quizás también pudiera deberse a un cierto descontrol en la dirección de la revista. Muestra de esto último es, por ejemplo, que *Aulas* fuera la revista que publicase por primera vez un artículo firmado por “Ladrón” de Guevara, pseudónimo de Eduardo Rodríguez de Vera, a quien Ezquerra había solicitado que buscara a un crítico reconocido por los círculos culturales para que escribiera sobre Paul Claudel. Según parece, Ezquerra tan solo se percató de que el autor era en realidad el propio Rodríguez de Vera cuando la revista estaba ya en imprenta (Díaz Puertas 7). Por su parte, Fernando Millán ha indicado cómo algunas revistas vinculadas al Régimen, entre ellas la que ocupa estas páginas, parecían contar con una suerte de bula administrativa por la que evitaban su paso por la censura, lo cual generaba un espacio de permisividad

dentro del propio sistema. En este sentido es relevante tener en cuenta cómo en la propia *Aulas* se habló de censura—siquiera en términos un tanto indirectos—sin que ello implicara su secuestro.

En líneas generales, como hemos indicado, *Aulas* fue una revista de divulgación cultural para una gran parte de la comunidad universitaria del momento, es decir, estaba destinada a un público en vías de formación que en el futuro ocuparía puestos técnicos y profesionales remunerados de acuerdo con una formación universitaria en aquel momento escasa. Es importante tener esto en cuenta puesto que con ello se estaba formando a la población que en un futuro próximo debería convertirse en el público potencial que mantuviera económicamente la cultura que en aquellas páginas se estaba poniendo en circulación. Al respecto, el propio Ezquerro tenía pocas dudas acerca de la relevancia esencial de la educación en los planes de desarrollo. Para él, el desarrollismo en su plano económico tenía que ir íntimamente vinculado a un desarrollo semejante de la educación, conformando una unidad inseparable (Ezquerro “Desarrollo económico” 7). Este vínculo entre la educación y la creación de públicos que apoyaran los productos culturales más contemporáneos estaba clara incluso para los propios participantes en la revista. Así, la Bienal de Música anteriormente citada—recordémoslo, la más importante actividad cultural producida por la Delegación y publicitada en *Aulas*—se interpretaba del siguiente modo: “No nos olvidemos de que aún no somos mercado y que si queremos llegar a serlo el movimiento de aproximación ha de partir de nuestras filas, pues somos nosotros los interesados” (“Un festival y” 32).

Cuando Julio Campal aparece por primera vez en *Aulas*, en enero de 1964, lo hace publicando unos versos rimados que continúan lo aparecido en anteriores números de la revista. En realidad tampoco se diferenciaban mucho de los poemas copiados en la multicopista de Juventudes y que se distribuyeron gracias a los Boletines de Problemática 63. La diferencia se encontraba en la calidad de la revista, en los que escribían en ella, en lo que representaba *Aulas*, en el público al que iba destinado. En el número siguiente, de febrero de 1964, nuevamente Campal publicaba otro artículo: realmente se trataba de la transcripción de la participación de Cirilo Popovici en el seminario de Problemática. Según parece el crítico de arte centró su participación en la denuncia del estado de ensimismamiento de la poesía, que parecía “impermeable a todo cambio” y ajena a las transformaciones que se veían en otras latitudes. Frente a este ensimismamiento, Popovici—y Campal a través de él—contraponía los éxitos internacionales de la plástica que habían permitido restablecer el contacto con el arte europeo antes negado. El artículo concluía con una llamada a la discusión pública sobre la situación de la poesía contemporánea española que, a falta de espacio, Campal tan solo podía proponer.

Es difícil no ver en este artículo una llamada a la internacionalización de la poesía española así como a una experimentación ampliada que retomase, sin complejo, el repertorio de las vanguardias históricas. Una comprensión histórica de las vanguardias—entendidas sin el compromiso asociado a ellas sino como archivo del cual poder escoger sin limitarse a un estilo concreto—parecía ir parejo al anhelo de contacto con Europa que la poesía había perdido debido al aislamiento.

Pocos meses después, en el número 12 de septiembre del mismo año, aparecerá la publicación de unos poemas visuales de Joan Brossa traducidos por Manuela Viola, que se pueden considerar como uno de los antecedentes en España de toda la renovación que Campal había introducido en su artículo anterior. La imagen que se daba del poeta era la de una absoluta contemporaneidad ya que sus obras, especialmente las teatrales, se presentaban como el paralelo español de los happenings americanos. Esta comparación deshacía la trayectoria única del poeta, sin parangón en España o en el exterior, al asociarla a modelos extranjeros que aseguraban su interpretación como un fenómeno absolutamente actual. Era esa interpretación la que permitía que el ejemplo de Brossa, en el contexto de *Aulas*, representase el programa de renovación de la poesía más actual.

Es relevante observar cómo lo publicado en *Aulas* se encontraba antecedido en *Problemática* 63. Uno de los boletines de *Problemática*, concretamente el número 3 de marzo de 1964, contenía varios de los poemas de Brossa traducidos por Viola que posteriormente aparecerían en *Aulas*; llama la atención que no se hiciera ninguna mención en esta primera publicación a los happenings, por lo que se puede pensar que fue interés particular de *Aulas* añadir esas referencias. Este mismo boletín incluía además una transcripción de la conferencia de Campal realizada con ocasión al homenaje a Tristán Tzara, realizado también en *Problemática*, en la que se subrayaban varios aspectos también presentes en los artículos de *Aulas* ya mencionados. Así, por ejemplo, el aislamiento—o como él decía, “aislacionismo”—de la poesía española y su claro rechazo a la experimentación vanguardista fueron puestos de relieve. El tono de Campal llegaba a la polémica al abordar la presencia de la vanguardia en España: los libros sobre vanguardia que se habían publicado en España en los últimos 25 años “se pueden contar con los dedos (de una sola mano)” (Campal *Notas y noticias*), y la propia divulgación de sus logros se topaba con la incompreensión de aquellos que creían que cultura y creación no iban necesariamente de la mano. Campal recurría a la bibliografía internacional para remarcar cómo en el extranjero la vanguardia poética—surrealismo en Francia, expresionismo en Alemania y la obra de Pound y Eliot en Inglaterra—era reconocida sin complejo alguno. Ante ese desequilibrio, la principal labor que Campal proponía para los poetas y artistas era la educación. En sus propias

palabras: “se trata de contribuir a una tarea social y urgente a mi manera de ver. Aportar al medio artístico nuestra colaboración como artistas y escritores, elevando el nivel medio de la cultura general” (Campal *Notas y noticias*). Es probable que ante esa situación Campal viera cómo *Aulas* podía contribuir a esa función del artista/profesor, más aún teniendo en cuenta la decidida apuesta de Ezquerro—y de la publicación que dirigía—por la renovación educativa.

En el número 22 (1964) de *Aulas* apareció otro relevante artículo de Campal “Poesía concreta y la música concreta.” El texto comenzaba advirtiendo sobre la polisemia del concepto “modernismo” en español y cómo, especialmente en poesía, éste servía para denominar fenómenos muy diferentes dentro de la vanguardia. Frente a ello exponía el uso que se hacía en música del concepto “concreto” que entendía como heredero del “racionalismo americano” y como catalizador de toda una tendencia específica del arte europeo. Finalmente, apostaba por la utilización del concepto “racionalismo concreto (o arte concreto)” ya que “su existencia es demasiado evidente como para que prescindamos de su uso” (35). El artículo era una decidida apuesta por terminar con las confusiones derivadas del concepto “modernismo” en español y no cabe duda de que Campal quería darle un significado más cercano al que la palabra posee en su traducción al inglés—o el portugués. Así, las referencias que Campal maneja en el artículo—Eugem Gomringer y Pierre Garnier—reafirman esta deriva racionalista de un modo muy marcado. Será precisamente Garnier quien ocupe un espacio preferente en los siguientes números de *Aulas*.

El mismo Garnier amplió con dos artículos la presencia de la poesía experimental en *Aulas*. Ambos, con un marcado enfoque teórico, daban la imagen de internacionalismo, modernidad y objetividad que se quería imprimir en ese momento a la poesía visual. El primero, “Espacialismo. Manifiesto por una poesía nueva visual y fónica,” traducido por Enrique Uribe, introducía una particular interpretación sobre lo visual y lo sonoro en la poesía contemporánea. Su cualidad de manifiesto, algo ya raro después de 1960, quedaba desbordada, sin embargo, con “De lo concreto a lo espacial” donde se atendía a la poesía de un modo más específico, ofreciendo una imagen más completa de su modernidad. Traducido en parte por Millán, el texto partía de una radical expulsión de la herencia romántica de la poesía; de hecho, eran la “inspiración” y los “dictados de las fuerzas superiores” lo que el poeta debía dejar atrás, según Garnier, para conseguir el grado de objetividad científica que se asociaba a lo moderno. El conjunto de referencias teóricas, de Max Bense al “Plano Piloto” de los poetas concretos, debía ofrecer, en el contexto cultural español de la primera mitad de los 60, una imagen absolutamente particular de la nueva poesía en la que el *pathos* poético se dejaba a un lado en favor de la objetividad, la repetición y la tecnología. Al respecto de esta última, la

mención que el artículo hacía del magnetófono como recurso de la poesía fonética debía ser completamente extraño en un ambiente en el que la imagen del trabajo del poeta remitía a la hoja de papel, la pluma y la soledad del estudio. Varias de las aplicaciones de este artilugio remarcadas por el artículo consistían en la transformación de la velocidad de la cinta, el cambio de los tonos, el montaje de sonidos, es decir, recursos empleados ya en la música electroacústica que era el epítome de la moderna tecnología musical. El ensayo concluía con una advertencia sobre los dos peligros que la poesía sonora debía rechazar: el ruido, concepto esencial en la teoría de la información, y el desarrollo de lo salvaje que le desviaría del marco del “arte nuevo.” Las implicaciones que ambos conceptos acarrearaban en ese momento se reforzaban mutuamente para ofrecer una imagen indudable de modernidad. Por último, también se debe destacar el énfasis que el artículo hacía sobre la dimensión que había adoptado la poesía contemporánea: las referencias a los diferentes grupos—entre los que destacan el Letrismo de Isidore Isou—, su procedencia, la importancia de la diversidad idiomática como fuente para la experimentación así como el continuo listado de nombres y tendencias permitía engarzar directamente con el ambiente extranjero.

Aulas desaparece en 1965 sin que otra revista diese continuidad al proyecto. Su director prácticamente desaparece de la escena pública. Las razones de esta abrupta interrupción nos son desconocidas, aunque nos atrevemos a proponer que el creciente ambiente de confrontación en la universidad determinó la desaparición de una revista que había dado pábulo a la izquierda, a los partidarios del Régimen y a los claros defensores de la modernización cultural. En la universidad, la substitución del SEU, en 1965, por las Asociaciones Profesionales de Estudiantes y la expulsión ese mismo año de los profesores García Calvo, Aranguren y Tierno, tuvieron su refrendo con la “guerra de las cartas” en las que más de un millar de intelectuales demostraban su apoyo a obreros y estudiantes a la par que reclamaban la ampliación de las libertades.

El caso de *Aulas* revela que la naciente poesía visual y experimental no rechazaba el escenario público en favor de su propia marginación. Los agentes más relevantes en este ámbito emplearon los medios que tenían a su disposición para salir de lo gregario y ocupar el escenario público. Que *Aulas* fuera un espacio avalado por la oficialidad y que diese cabida a las voces más importantes del mundo de la cultura por venir en años siguientes—tanto del propio Régimen como de la disidencia—es un claro indicador de que la poesía visual estaba posicionándose para ocupar un puesto semejante al de aquellas otras prácticas que luego despuntaron. Que la poesía experimental no lo consiguiera puede deberse a muchas razones; entre ellas lo accidental pero también el gran empuje que la educación necesitaba.

Notas

1. Durante la investigación de este artículo pude realizar entrevistas a Ignacio Gómez de Liaño y a Fernando Millán en el verano de 2016. Sus aclaraciones me fueron muy útiles a la hora de abordar el tema que se presenta en estas páginas. Álvaro Martínez Novillo también me ayudó a abordar varios aspectos de la revista *Aulas* que me eran desconocidos, por lo que le estoy agradecido. Jesusa Vega hizo observaciones esenciales en el desarrollo de la investigación y la redacción de este estudio. Algunas de las ideas que generosamente compartió conmigo han quedado recogidas en este ensayo. Les agradezco a todos ellos su amabilidad y generosidad. La investigación que se presenta en estas líneas se ha desarrollado en el marco del proyecto “La Historia del Arte en España: devenir, discursos y propuestas” (HAR2012–32609).
2. Según parece, en algún momento de la Transición la sede de Juventudes fue anegada por una inundación, perdiéndose toda la información que en ella se depositaba.
3. He realizado una investigación en el Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares (AGA) donde no he encontrado referencia alguna sobre Ezquerria, la Delegación Nacional de Organizaciones, ni sobre la propia revista *Aulas*. La información encontrada parece remitirse tan sólo a la institución heredera de la anterior, la Delegación Nacional de Cultura formada en 1966 y, por tanto, posterior a la revista *Aulas*.
4. “Diálogos para la convivencia” escrito por Ezquerria en *Aulas* era una clarísima y explícita adhesión a los principios inaugurados por *Cuadernos para el diálogo*.
5. La presencia de Patkowski en la Bienal revela lo actual de la selección de invitados. Como ha revelado la exposición de Petra Stegman, *Fluxus East*, Patkowski es un agente esencial en la divulgación de la estética Fluxus en Europa del Este. Ya en 1964, es decir, el mismo año de la Bienal, acogió un concierto de Fluxus en la Radio que dirigía. Posteriormente realizó otras actividades vinculadas al colectivo en 1966, 1969 y 1977.
6. Según Fernando Millán fue la presencia de Earle Brown quien introdujo, gracias a conversaciones informales, gran parte del conocimiento sobre Cage a los jóvenes poetas visuales, entre ellos el propio Julio Campal.
7. J. Van Halen, “Nota para el Delegado Nacional. *Exposición sobre 40 años de cultura del Movimiento*,” 1974. AGA (03)051.001 grupo 13, nº 7, caja 57.
8. Manteniendo los ejemplos de Alberto y de Estampa Popular, podemos indicar que en el número de septiembre de 1963 Bozal publicó el artículo sobre Alberto en *Aulas*, y en el primer número de *Realidad*, el mismo año, se publicaba un apartado especial sobre el mismo escultor. En cuanto a Estampa Popular, su presencia fue más habitual en *Aulas*, siendo también un tema recurrente en los artículos de *Realidad*.
9. Como indica Fernando Millán, el peso del realismo en gran parte de la historiografía ha impedido el abordaje a aspectos más experimentales: “Desde luego, si nos atenemos a los datos objetivos, las aportaciones más innovadoras y transgresoras de los años 60 siguen activas, ya que sólo en parte han sido asimiladas en los últimos cuaren-

ta años, se han agotado o están totalmente obsoletas. Una simple mirada a las historias de la literatura española escritas durante estos años nos deja ver que la idea que vertebra las producciones de la poesía oficial es la del *realismo*. Realismo, a veces, con adjetivos, y otras veces, incluso algunas formas de antirrealismo. Pero realismo al fin, con todo lo que ello significa de desconocimiento de los caminos que la poesía del siglo XX ha recorrido en sus autores más productivos. Y junto a esa *vocación realista*, su contraria, alternativa o a veces complementaria: la línea intimista, subjetiva o romántica (de lo cual, por cierto, el surrealismo es, en cierto modo, una versión extremada pero versión al fin)." (Millán, *Campal, Boso, Castillejo*).

Obras citadas

- Aguilar, Gonzalo. *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- Barce, Ramón. "El estudio sobre John Cage." *Aulas: educación y cultura* 22 (1964): 32–33.
- Bozal, Valeriano. "4 notas en torno al arte popular." *Aulas: educación y cultura* 9 (1963): 20–21.
- _____. "Alberto Sánchez." *Aulas: educación y cultura* 7 (1963): 18–19.
- Brossa, Joan. "Poemas." *Aulas: educación y cultura* 19 (1964): 16–17.
- Campal, Julio. "Poemas." *Aulas: educación y cultura* 11 (1964): 42–43.
- _____. "Poesía, pintura y música. Comentando a Popovici." *Aulas: educación y cultura* 12 (1964): 15–16.
- _____. "Notas y noticias." *Problemática* 63. *Boletín* 3 (1964): sin paginar.
- _____. "Poesía concreta y música concreta. Hacia un concepto general del arte abstracto." *Aulas: educación y cultura* 22 (1964): 34–35.
- Carrillo, Jesús; Estella, Iñaki; Merás, Lidia, eds. *Desacuerdos. Sobre arte, política y esfera pública en el Estado español*. Barcelona: MACBA, UNIA, Arteleku y Centro José Guerrero (4 vols.), 2004–2007.
- Carrillo, Jesús. "Recuerdos y desacuerdos. A propósito de las narraciones del arte español de los 60 y 70." *De la revuelta a la postmodernidad (1962–1982)*. Madrid: Museo Reina Sofía, 2011. 51–75.
- Claudín, Fernando. "La revolución pictórica de nuestro tiempo." *Realidad* 1 (1964): 21–48.
- Crespo, Ángel y Gómez Bedate, Pilar. *Situación de la poesía concreta (y otros ensayos sobre poesía brasileña)*. Madrid: Libros de la resistencia, 2013.
- Díaz Cuyás, José (org.). *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*. Madrid: Museo Reina Sofía, 2010.
- Díaz Puertas, Emeterio. "Eduardo Ladrón de Guevara: una voz crítica y desencantada de la cultura del ocio." *Querido maestro. Dos en un sofá*. Madrid: Fundamentos, 2003. 7–33. Web. 5 Aug. 2016.

- Díaz Sánchez, Julián. “La configuración del término Moderno en el contexto de las bienales hispanoamericanas.” *La idea de arte abstracto en la España de Franco*. Madrid: Cátedra, 2013. 103-146.
- Ezquerro, Félix M^a. “Desarrollo económico y educación.” *Aulas: educación y cultura* 2 (1963): 7.
- _____. “Diálogos para la convivencia.” *Aulas: educación y cultura* 5 (1963): 5. Impreso.
- Fernández-Cid, Antonio. *La música española en el siglo XX*. Madrid: Fundación Juan March. 1973.
- Foster, Hal. *Diseño y delito (y otras diatribas)*. Madrid: Akal, 2004. Impreso.
- Garnier, Pierre. “De lo concreto a lo espacial.” *Aulas: educación y cultura* 30/31 (1965): 12–13.
- _____. “Espacialismo. Manifiesto por una poesía nueva visual y fónica.” *Aulas: educación y cultura* 24/25 (1965): 24–25.
- Golvano, Fernando, ed. *Constelación Gaur (1966–2016)*. Donostia: Museo San Telmo, 2016.
- Gómez Oliver, Miguel. “El movimiento estudiantil español durante el Franquismo (1965–1975).” *Revista de Ciencias Sociales* 81 (2008): 93–110. Web. 5 Aug. 2016.
- Gracia, Jordi. *Arte y Estado. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo*. Barcelona, Anagrama, 2006.
- Hallen, Juan van. “La Juventud Europea.” *Aulas: educación y cultura* 7 (1963): 40.
- Haro, Noemí de and Julián Díaz Sánchez. “Artistic Dissidence under Francoism: The Subversion of the Cliché.” *Bulletin of Spanish Studies* XCI, 5 (2014): 735–754. Web. 5 Aug. 2016.
- Llorens, Tomás. “El realismo de Monjales.” *Aulas: educación y cultura* 10 (1963): 28.
- Maderuelo, Javier, ed. *Escritura experimental en España (1963–1983)*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2014.
- Mangini, Shirley. *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*. Barcelona: Anthropos, 1987.
- Marzo, Jorge Luis y Mayayo, Patricia. *Arte en España (1939–2015): ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra, 2015.
- Marzo, Jorge Luis. “Una vanguardia colaboracionista.” ¿Puedo hablarle con libertad excelencia? Arte y poder en España desde 1950. Murcia: CENDEAC, 2009. 115–128.
- Masucci, Sergio. “La literatura brasileña en España a lo largo del tiempo: intentos de divulgación.” *Espéculo: revista de estudios literarios* 43 (2009). Web. 5 Aug. 2016.
- Maura, Antonio. “La *Revista de Cultura Brasileña*: historia de un recorrido por la poesía y la cultura brasileña.” *Anuario brasileño de estudios hispánicos* XXIV (2014): 159–165. Web. 5 Aug. 2016.
- Mila, Massimo. “II ponencia, significado general de la obra aleatoria.” *Aulas: educación y cultura* 22 (1964): 40–41.
- Millán, Fernando. *Campal, Boso, Castillejo. La escritura como idea y transgresión*. 2000. Web. 5 Aug. 2016.

- ____. *Escrito está. Poesía experimental en España (1963–1984)*. Artium: Vitoria Gasteiz, 2009. Web. 5 Aug. 2016.
- Moreno Galván, José María. “El legado de la primeras Vanguardia.” *Aulas: educación y cultura* 0 (1962): 6–7. Web. 5 Aug. 2016.
- Parcerisas, Pilar. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos*. Madrid: Akal, 2007.
- Quaggio, Giulia. *La cultura en Transición. Reconciliación política cultura en España (1976 1986)*, Madrid: Alianza, 2014.
- Ruiz Giménez, Joaquín. “Examen de Conciencia sobre la Universidad.” *Aulas: educación y cultura* 4 (1963): 6–8.
- Sin autor. “Ante una tarea bien definida.” *Aulas: educación y cultura* 1 (1963): 5. Impreso.
- Sin autor. “Censura teatral. Discriminaciones enojosas y poco eficaces.” *Aulas: educación y cultura* 5 (1963): 48.
- Sin autor. “Libertad, censura, información.” *Aulas: educación y cultura* 3 (1963): 2.
- Sin autor. *Reglamento Orgánico de la Delegación Nacional de Organizaciones*. Madrid: Secretaría General del Movimiento, 1960.
- Sin autor. “Un festival y un concurso.” *Aulas: educación y cultura* 4 (1963): 32.
- Sin autor. *Exposición internacional de poesía de vanguardia: carteles poemas, opennings, poemas fonéticos, objetos poéticos, móviles, etc.* Madrid: Galería Juana Mordó. 1966. Brouchure.
- Sin autor. *Seminario de información lírica de vanguardia*. Madrid: Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, 1967. Brouchure.
- Stockhausen, Karlheinz. “Invención y descubrimiento I.” *Aulas: educación y cultura* 0 (1962): 18–21.
- Verdú, Daniel. “La sala Amadís. Arte y/o franquismo.” *Espacio, tiempo y forma* 3 (2015): 223–244. Web. 5 Aug. 2016.
- Ysás, Pere. *Disidencia y subversión. La lucha del régimen franquista por su supervivencia*. Barcelona: Crítica, 2004.
- Yúdice, George. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa, 2008.

Estella, Iñaki. “Problemática 63 y la revista *Aulas: educación y cultura*. Estrategias del experimentalismo tras el silencio.” *Ensayo/Error. Arte y escritura experimentales en España (1960–1980)*. Ed. Juan Albarrán Diego y Rosa Benítez Andrés. *Hispanic Issues On Line* 21 (2018): 74–97.