

Expresión y experimentación en la poesía no discursiva en España y Cuba

Laura López Fernández

CADERNOS CIPPCE SOBRE EMERXENCIA CULTURAL

DIRECTOR

Arturo Casas Vales

CONSELLO EDITORIAL

Á. Enrique Carretero Pasín
Fausto Dopico Gutiérrez del Arroyo
Nieves Herrero Pérez
Juan José López Rivera
Manuela Palacios González
María do Cebreiro Rábade Villar
M. Felisa Rodríguez Prado
Anxo Tarrío Varela

CONSELLO CIENTÍFICO

Josetxo Beriain (Universidad Pública de Navarra)
Antón Figueroa (Universidade de Santiago de Compostela)
Florencia Garramuño (Universidad de San Andrés, Buenos Aires)
Kirsty Hooper (University of Warwick)
María Lozano Mantecón (Universidad Autónoma de Madrid)
Michel Maffesoli (Institut Universitaire de France / Université Paris Descartes)
Francisco Pedro dos Santos Noa (Universidade Eduardo Mondlane, Maputo)
Mari Jose Olaziregi (Euskal Herriko Unibertsitatea)
Juan Luis Pintos de Cea-Naharro (Universidade de Santiago de Compostela)
Sharon Roseman (Memorial University of Newfoundland)

CADERNOS CIPPCE SOBRE EMERXENCIA CULTURAL é unha colección de libros electrónicos do Centro de Investigación de Procesos e Prácticas Culturais Emerxentes (CIPPCE, <http://www.usc.es/gl/institutos/cippce>), centro propio da Universidade de Santiago de Compostela constituído formalmente no ano 2010. Os promotores do Centro foron oito grupos de investigación, seis deles pertencentes á área de Artes e Humanidades e outros dous á área de Ciencias Sociais e Xurídicas. A especialización destes últimos é en socioloxía, imaxinarios sociais, historia económica e demografía, mentres que a dos primeiros corresponde a teoría literaria, lingüística, filoloxía, antropoloxía social, análise do discurso, estudos sistémicos e empíricos sobre cultura, comparatismo cultural e literario e análise de redes. Segundo os seus estatutos fundacionais, o CIPPCE ten encomendado o estudo científico de fenómenos de emerxencia artístico-literaria e máis en xeral de procesos culturais emerxentes, sen restricións territoriais nin lingüísticas. O Centro ocúpase asemade de documentar e analizar alternativas metodolóxicas e heurísticas xurdidas na investigación sobre o cambio e a emerxencia culturais.

CADERNOS CIPPCE SOBRE EMERXENCIA CULTURAL constitúe unha serie aberta, sen periodicidade preestablecida, destinada ao público universitario e investigador nacional e internacional. Compilará achegas significativas nos campos de investigación específicos do Centro, tanto internas como externas. Entre elas, as procedentes dos simposios e conferencias organizados polo CIPPCE, complementadas no seu caso por propostas de interese conceptual, metodolóxico ou analítico que se valoren polo Consello Editorial como contributos de entidade respecto da emerxencia cultural. Tales propostas poderán proceder de investigadores individuais ou de grupos externos que formulen, seguindo as directrices técnicas do Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da USC, iniciativas situadas nos marcos de competencia e actuación propios do Centro. Darase cabida así mesmo a traballos en progreso ou ocasionais, sempre de alcanzaren estes no criterio do Consello Editorial a calidade esixíbel.

Os CADERNOS CIPPCE líganse desde os seus inicios á plataforma de código aberto Open Monograph Press, implementada polo Servizo de Publicacións da USC a finais de 2013, no mesmo momento no que a serie se materializaba por acordo da Xunta de Centro do CIPPCE e alcanzaba vida pública.

**Expresión y experimentación en la poesía
no discursiva en España y Cuba**

CADERNOS CIPPCE
SOBRE EMERXENCIA CULTURAL

N.º 4

LAURA LÓPEZ FERNÁNDEZ

**Expresión y experimentación
en la poesía no discursiva
en España y Cuba**

2016

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Esta obra atópase baixo unha licenza internacional Creative Commons BY-NC-ND 4.0. Calquera forma de reprodución, distribución, comunicación pública ou transformación desta obra non incluída na licenza Creative Commons BY-NC-ND 4.0 só pode ser realizada coa autorización expresa dos titulares, salvo excepción prevista pola lei. Pode acceder Vde. ao texto completo da licenza nesta ligazón:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.gl>

© Universidade de Santiago de Compostela, 2016

Deseño de cuberta

Ildefonso Vidal Ocampo

Servizo de Publicacións e Intercambio Científico
da Universidade de Santiago de Compostela

Maqueta

Antón García

Imprenta Universitaria

Edita

Edicións USC

Campus Vida

usc.es/publicacions

DOI

<http://dx.doi.org/10.15304/9788416954254>

ÍNDICE

7	Agradecimientos
9	Introducción
15	Capítulo 1. Continuidad dialógica en las escrituras intermedias
33	Capítulo 2. Aproximaciones de género a las escrituras de vanguardias y experimentales
61	Capítulo 3. Cuestiones de género en torno al postismo
87	Capítulo 4. Experimentación y expresión en Cuba
131	Capítulo 5. Discursos de emergencia cultural. Galicia: poesía visual-objetual en la obra de Pepe Cáccamo y Baldo Ramos
159	Capítulo 6. Representación autorial en la producción experimental y de vanguardias
171	Capítulo 7. Corpus poético-experimental
193	Selección de recursos útiles
196	Referencias bibliográficas
212	ANEXO. Corpus poético experimental: España/Cuba

Agradecimientos

LA INFORMACIÓN en forma de mapas y gráficos fue realizada por Carlos Galcerán, especialista en G.I.S., quien ha contribuido en calidad de investigador asociado y voluntario a este proyecto. En el proceso de recopilación de información agradezco sinceramente las contribuciones personales de algunos poetas y críticos como Carlos M. Luis (1932-2013) y Carlos Sotuyo, ambos desde Miami, Rafael Almanza desde Cuba, Carlos Manresa desde Cuba y Canadá y Baldo Ramos y Xosé María Álvarez Cáccamo desde Galicia, España. Y, de modo especial, quiero agradecer al Dr. Arturo Casas, director de Cadernos CIPPCE, el estímulo para llevar a cabo este proyecto.

De forma retrospectiva quiero agradecer a Ruth y a Marvin Sackner el haberme permitido ver su casa museo en Miami, Florida, sede de una de las más importantes colecciones de arte y escrituras experimentales del siglo XX. También quiero agradecer a Pepa Llopis, viuda de Joan Brossa, por habernos abierto su casa museo (fundación privada) en Barcelona. Del mismo modo, mis agradecimientos a Montserrat Felip i Iglésias, viuda de Guillem Viladot, por haber podido visitar su casa museo Lo Pardal, fundación privada en Agramunt, Lleida. Otros agradecimientos van al ya fallecido José Carlos Beltrán (1953-2006), al impulsor de la polipoesía Xavier Sabater (1953-2014), a Nieves Salvador, a Ángela Serna, a J. M. Calleja, a Fernando Millán, a Fátima Miranda y a Ramon Dachs por su apoyo y diálogo y por el envío de numerosas publicaciones y materiales poéticos a lo largo de varios años.

Mis agradecimientos a los bibliotecarios de la Universidad de Waikato por atender mis continuas solicitudes y por facilitar el acceso a archivos, páginas, revistas electrónicas y material impreso digitalizado.

Introducción

Uno de los objetivos de este estudio es ofrecer un acercamiento plural que contribuya a mejorar el entendimiento de la interdependencia que existe entre varios sistemas representativos, tradicionales y experimentales, en el ámbito de la poesía no discursiva en España y Cuba. Para ello se han utilizado diversos métodos de análisis textual, estadístico y teórico. También se analizan obras particulares de autores representativos y se incluye una base de datos así como mapas y gráficos que permiten visualizar esta producción poética en periodos específicos. A la vez se intenta presentar una visión múltiple del fenómeno poético experimental en dos países hispanos que manifiestan trayectorias diferenciadas pero también similares. La naturaleza híbrida e interdependiente entre distintos géneros literarios y artísticos acentúa, contrariamente a lo que pueda parecer, la proyección de un *continuum* en el espectro poético experimental.

Los poetas seleccionados en este estudio pertenecen a países, contextos, culturas y épocas diferentes. Emplean distintos estilos en sus obras pero en sus diferencias comparten un sentido de urgencia, producido en parte por las condiciones sociopolíticas de los regímenes totalitarios y, en parte, debido a un agotamiento de las formas tradicionales de escritura y por emulación de técnicas y motivos populares entre movimientos internacionales como el dadaísmo, el futurismo, el surrealismo, el concretismo, el letrismo y el espacialismo. En todo caso, algunos poetas no renuncian totalmente a las formas tradicionales sino que mezclan tradición y experimentación (los postistas en España o Rafael Almanza en Cuba). Otros practican diversos géneros por separado (experimental y verbal) como es el caso de Baldo Ramos, Pepe Cáccamo, el grupo Diáspora(s) y, en cierto grado, Severo Sarduy, quien desde París ha creado una

escritura formal pionera en su época. Y en otros casos hay poetas como Lezama Lima, de por sí un tema de estudio aparte, que destaca por trabajar lo experimental dentro de un imaginario poético verbal único y personal.

La escritura singular y plural de los creadores experimentales de la segunda mitad del siglo XX no se identifica con el tono bélico o exagerado de los futuristas ni con el hermetismo cubista ni con los mecanismos de disociación y escritura automática de los surrealistas, pero sí participa de una voluntad estética de ruptura formal, técnica y expresiva. Los poetas aquí seleccionados elaboran su particular *poiesis* con una actitud de renovación, integración y reflexión ante lo creativo. En sus distintos estilos, comparten técnicas de apropiación de las vanguardias (futurismo, dadaísmo, surrealismo, cubismo, letrismo, concretismo y las artes plásticas), y presentan proyectos de escritura usando modos alternativos de representación estética y de identidad cultural. Los autores componen escrituras híbridas y en algunos géneros las obras no son reproducibles por la imprenta.

En los distintos capítulos de este libro se exploran aspectos relevantes pero también problemáticos asociados al estado intrínseco de cada género: límites, medios, formatos, el estatus del arte objetual y de la obra literaria, el estatus de referencialidad, la (meta)-(re)presentación y temas particulares planteados por los propios poetas. En este recorrido se pone de manifiesto la actualidad de algunas propuestas socioestéticas y de género planteadas hace más de un siglo en la época de las primeras vanguardias (escritura iconoclasta, arte-tecnología, el concepto de arte total, vida-arte, escritura multigenérica, etc.), las cuales contribuyen hoy en día de modo heterogéneo rompiendo esquemas y generando «formas difíciles de ingenio literario» como diría el recién fallecido crítico y poeta visual Rafael de Cózar, con referencia a la poesía figurada («pattern poetry») previa al siglo XX.

El primer capítulo, «Continuidad dialógica en las escrituras intermedias», se inicia con una referencia a los estudios cognitivos y el concepto de un pensamiento no lingüístico (José Luis Bermúdez, P. Jonhson-Laird). Se menciona la importancia del alfabeto fonético con respecto al desarrollo de la escritura y al condicionamiento de un tipo particular de procesos cognitivos y artísticos. Posteriormente se hace una revisión histórica de la problemática de género y de la categorización de la poesía intermedia de la mano de Dick Higgins. También se examina la metáfora de los límites articulada por Eugenio Trías, entre otros, y se comparan las posibilidades de estas escrituras en relación a la creación de nuevos paradigmas incorporando en estos debates voces de obligada referencia como Marshall McLuhan, el propio Dick Higgins y Willard Bohn.

En el segundo capítulo, «Aproximaciones de género a las escrituras de vanguardias y experimentales», se exploran aspectos intrínsecos al objeto de estudio de las escrituras experimentales, tales como la cuestión del género y la génesis de estas poéticas en constante cambio. También se valoran parcialmente algunos contextos geopolíticos en los que surgieron dichos estilos y la importancia de los avances tecnológicos y científicos actuales en esta escritura. Se incluyen referencias a estudios de crítica literaria, cultural y sociológica (D. Higgins, M. Perloff, O. Paz, P. Virilio, H. Lefebvre, Pinheiro dos Santos, L. Manovich, R. Tsur y otros) que ofrecen múltiples acercamientos.

El tercer capítulo, «Cuestiones de género en torno al postismo», explora las condiciones históricas y estéticas en las que se produjo el postismo poético, uno de los primeros movimientos poéticos españoles de la postguerra que en el contexto internacional de la época coincide con el final de la segunda guerra mundial (1945-1950). El postismo ha sido estudiado y definido desde ángulos muy diferentes. En este capítulo se exponen algunas de estas diferencias. Si bien se han publicado estudios importantes al respecto (Jaume Pont 1987, 1999; Raúl Herrero 1998; José Fernández Arroyo 2007; Jaime Parra 2003 y muchos otros) el postismo también se puede ver a la luz de marcos artísticos alternativos que ayudan a entender este movimiento desde una perspectiva de género experimental.

En el cuarto capítulo, «Experimentación y expresión en Cuba», se hace una revisión de las vanguardias poéticas en Cuba, país que ofrece una trayectoria poético-visual diferente del resto de Latinoamérica. Cuba cuenta con una literatura muy influyente en las letras hispanas. Algunas figuras son José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Cintio Vitier, Reynaldo Arenas, Alejo Carpentier, etc., pero, en sentido estricto, la poesía de vanguardias casi no se dio. En este capítulo se examinan ciertas prácticas poéticas intermedias y obras de poetas representativos como los camagüeyanos Severo Sarduy (fuera de Cuba), Francisco Garzón Céspedes (dentro y fuera de Cuba), Carlos A. Aguilera (dentro y fuera de Cuba), Francis Sánchez (dentro de Cuba), Rafael Almanza (dentro de Cuba) y Carlos M. Luis (fuera de Cuba) tomando como marcos de estudio un contexto nacional, experimental y discursivo, en el que además se utiliza el motivo de la fe como estímulo creador y agente de cambio (fe en la palabra, fe en la comunicación y en la experimentación). Se puede afirmar que la experimentación en las letras cubanas procede de un sincretismo formal entre tradición y vanguardia y en las últimas décadas esta estrategia ha operado como objeto de resistencia y como marca de innovación. En algunas poéticas los límites existenciales y espirituales devienen

signos de resistencia y cobran agencia en el texto. Si bien algunas de estas obras son dispares entre sí, sus distintas esferas existenciales y topográficas comparten al igual que en España un sentido de emergencia ideo-estética.

En Cuba, al igual que en España, se ha criticado la ausencia de una vanguardia propia y se ha hablado de vanguardistas más que de vanguardias, es decir, de personas o poetas particulares (Retamar, Sarriguarte, 2008: 257). Las inestabilidades políticas, la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), la guerra civil (1936-1939) y la dictadura de Franco (1939-1975, especialmente hasta los años 60) forman parte activa de una serie de agendas que reducen los estímulos de formación de grupos y que limitan la sincronización del arte y la cultura de España con los países europeos –Francia, Inglaterra, Alemania, Bélgica, etc. En Cuba tenemos una trayectoria paralela. En la primera mitad del siglo la isla sufre grandes cambios, primero con la independencia de España y luego con sucesivas luchas por el poder y cambios económicos e ideológicos que culminan con el gobierno dictatorial de Batista. Posteriormente, a partir de la segunda mitad del siglo XX, la dictadura militar castrista (1959-presente) impide la creación de una vanguardia propia a través de un brutal intervencionismo estatal. Su trayectoria hay que analizarla teniendo en cuenta la escritura de la diáspora y el exilio.

En el quinto capítulo, «Discursos de emergencia cultural», se estudia la poesía visual y experimental de dos poetas gallegos representativos, Pepe Cáccamo y Baldo Ramos. La obra poética visual y objetual de estos artistas se analiza a la luz de diversos marcos teóricos, como los discursos minoritarios e identitarios y la estética de género intermedio. El espacio poético visual y experimental gallego confirma una conciencia geopolítica con propuestas revisionistas que retoman la tradición y la contemporaneidad artística. La escritura experimental, minoritaria y anticánónica, ha configurado nuevos espacios discursivos con características propias.

El sexto capítulo, «Representación autorial en la producción experimental y de vanguardias», compara la participación autorial (hombres y mujeres) en la poesía experimental de Cuba y España del siglo XX. Los resultados muestran una producción casi exclusivamente de hombres. Estos datos problematizan lo experimental como una práctica representativa.

En el séptimo capítulo, «Corpus poético-experimental», se presentan los objetivos y las limitaciones de la creación de un corpus poético experimental. Se estudian los grupos y movimientos más representativos y se delimitan las características de las revistas y grupos literarios, también se incluye al final una selección de recursos útiles. En este capítulo se incorporan mapas y

gráficos creados con la base de datos del Anexo que está a disposición en Google Docs: <http://tinyurl.com/ojccogm>. El corpus (un trabajo en proceso) reúne información cronológica de obras, autores, grupos, contextos históricos y movimientos poético-experimentales.

La información del corpus sirve de instrumento de análisis para visualizar relaciones que quizás sin él no se hubieran hecho y permite establecer análisis comparativos de contextos cronológicos, políticos, culturales, autoriales y de movimientos, revistas literarias, obras colectivas y producción individual, duración de grupos y movimientos, género biológico de los autores, etc. Los criterios de análisis son múltiples y variados.

Debido a la insuficiencia de publicaciones especializadas en formato físico, se ha tenido que acudir a referencias digitales de diversa naturaleza como blogs, fundaciones, páginas personales, Wikipedia (autores) y páginas generales. Algunas fuentes digitales han sido creadas por los propios autores o por especialistas.

CAPÍTULO 1

Continuidad dialógica en las escrituras intermedias

A linguagem nasce da segregação.
H. KATZ E C. GREINER (2005)

*What the particle is for Newtonian
paradigm, the field is for the new paradigm.*
N. KATHERINE HAYLES (1999)

Introducción

¿Qué se entiende por poesía intermedia, experimental e interartística? ¿Cuál debe ser su caracterización metodológica? ¿Dónde comienza y dónde termina este tipo de producción interartística? ¿Cuáles son sus límites cronológicos y semánticos? Estas y otras preguntas, fundamentales en la delimitación de estas poéticas, son temas de debate actual por parte de la crítica y de los propios poetas y también han sido objeto de estudio desde hace más de medio siglo con la teorización de las vanguardias y neovanguardias. El objetivo del presente estudio no es entrar en estos debates pero conviene mencionar que tanto la crítica tradicional como la crítica más reciente no proveen una terminología y una metodología consensual, única y representativa a este fenómeno interartístico que problematiza la cuestión del canon, las especificidades de lo literario, el sujeto, la identidad, lo corporal, la formación de prácticas culturales y estéticas que no encajan dentro de los marcos críticos

tradicionales y a su vez entra en diálogo con códigos, técnicas y sistemas representativos para-verbales.

Ante la falta de un consenso terminológico para referirse a estas prácticas poéticas no verbales, y debido a que los propios poetas utilizan una plétora de términos diferentes para referirse a sus propias escrituras, se utilizarán aquí tres términos de modo inclusivo e intercambiable: poesía experimental, poesía intermedia y poesía interartística. Si bien no son sinónimos, sí responden al fenómeno de las poéticas no verbales que forman parte de este estudio. La poesía experimental se puede concebir como un macrogénero que abarca una gran modalidad de escrituras poéticas no convencionales como la poesía visual, la poesía digital, la poesía fractal, la poesía matemática, la poesía de performance, los libros de artista, etc. En estos estilos se emplean distintos lenguajes artísticos, científicos y tecnológicos (de ahí el nombre de poesía interartística) como el dibujo, la caligrafía, el diseño gráfico, la pintura, la música, el lenguaje verbal, la oralidad, la geometría, las matemáticas, etc. Estas escrituras también se pueden definir como intermediales en el sentido de que se pueden componer en y para distintos medios: digital, impreso, sonoro, libros objeto, etc. La acepción anglosajona clásica de poesía intermedia incluye este aspecto pero existen otras formas de conceptualizar las escrituras intermedias sin tener que ser definidas exclusivamente por el uso de componentes de los nuevos medios de comunicación digital (de audio y de video) como afirma Holly Pester en «New Definitions for Intermedia» (2010). Estas acepciones de lo experimental, lo intermedio y lo interartístico son quizás las más indicadas para entender la naturaleza híbrida de estas poéticas.¹

Debido a su carácter experimental estas escrituras también se pueden conceptualizar como una «poesía de los límites», como veremos. La naturaleza compositiva, formal y material de estas escrituras admite múltiples acercamientos. Un marco teórico útil para estudiar la poesía experimental y sus antecedentes más inmediatos, las prácticas interartísticas de vanguardias es el estudio de los procesos de percepción. La percepción, como se sabe, es un proceso fisiológico y mental muy complejo. Estudios cognitivos y neurofilosóficos clásicos (Bruner y Goodman 1947) del movimiento New Look en psicología afirman que la percepción no es un registro fotográfico pasivo de la imagen retiniana. En estos y otros estudios posteriores (Dunning y Balcetis

¹ Para otras aproximaciones y prácticas poéticas no incluidas en este trabajo véase por ejemplo *A poesía actual no espacio público. Intervención, transferencia e performatividade*. <http://dinolipoe.blogspot.co.es>.

2010) se evidencia que nuestra percepción de la realidad está directamente influenciada por nuestra relación ante el objeto que percibimos. Nuestro interés, concepción del objeto y carga emocional ante el mismo cambia la manera en la que identificamos la percepción visual. Esto revela el carácter subjetivo y motivado de la percepción, la cual depende de los estímulos, de los receptores, de determinadas zonas corticales, así como también del sujeto que percibe (su conocimiento ante lo que observa, su estado anímico, etc.). Como afirma Juan Vázquez Sánchez: «La identificación que hacemos de lo que vemos depende de la estimulación que llega a nuestros receptores sensoriales pero también depende de los marcos conceptuales disponibles. Quien no disponga del concepto de copa no podrá ver una copa en el dibujo del «vaso y las caras» de Rubin» (2007: 93).

Además se sabe que fisiológicamente el cerebro procesa la información visual muy rápido. El significado de una imagen o de una escena es interpretado por el cerebro en 1/20 de segundo. El cerebro primero selecciona rasgos a gran escala que son procesados en un tiempo de 50 milisegundos. A continuación, aproximadamente a los 100 milisegundos, procesa rasgos menores. Inmediatamente toda la información procesada de los distintos canales se recombina en áreas del córtex visual para producir una imagen coherente y generalmente desambiguada:

The work carried out by Oliva's group shows that the brain extracts large-scale features slightly earlier than fine-grained features. Large scale features are processed within 50 milliseconds, giving an overall impression of the visual scene. The processing of fine-grained details begins slightly later, at around 100 milliseconds. The fine- and coarse-grained features are extracted separately, and processed in parallel through different channels, in successively higher order areas of the visual cortex. In a process called perceptual grouping, the information from the channels is then seamlessly recombined at visual cortical areas of the highest order to produce a coherent, and usually unambiguous, image.²

La naturaleza híbrida y la multiplicidad de medios, lenguajes y formatos de la poesía experimental dificultan el proceso de percepción de los poemas, es decir, la «traducción» e interpretación objetiva de lo que registramos visualmente, materialmente, de forma sonora, etc. La percepción de estas

² Mo (2007) <<http://scienceblogs.com/neurophilosophy/2007/07/18/interpreting-hybrid-images/>>.

escrituras, que rompen los cánones de lectura lineal e invitan a ser constantemente reinterpretadas, exige un procesamiento particular del objeto artístico que activa una lectura multimodal.

Otro aspecto diferenciador de estas escrituras es que su sistema visual y espacial privilegia un tipo de pensamiento visual (cromático, de textura, geométrico, etc.) además del pensamiento lingüístico. Nos hallamos ante una estética de los límites que requiere un pensamiento no lingüístico en el proceso de búsqueda de sentido. El lenguaje verbal está tan integrado en nuestra manera de pensar, expresarnos y actuar, que es difícil imaginarse qué sería de nuestro mundo sin él, aunque existe evidencia de un pensamiento no verbal. Hay informes de artistas, científicos (Silverman 2002; Rudolph Arnheim 1969) profesionales y personas que no han sido expuestas a procesos de aprendizaje de una lengua que testifican que piensan en imágenes en sus procesos internos cuando tienen que resolver algún problema. Para estas personas los conceptos no son palabras sino imágenes. Además existe una abundante bibliografía científica al respecto que indica la posibilidad de pensar en imágenes. Especialistas en ciencias cognitivas, psicolingüística y filosofía (José Luis Bermúdez 2007; Hurlburt & Akhter 2008; Philip N. Johnson-Laird 1983, 2001) han publicado estudios sobre modos de pensamiento no lingüístico, presente en los animales, infantes y en algunos homínidos (aunque existen claros límites a la hora de expresar el pensamiento no lingüístico). Otros científicos como Hurlburt y Akhter hablan de un pensamiento no simbólico (primario) que no necesita palabras, ni imágenes ni símbolos.³ Una modalidad adicional estudiada es el pensamiento meta-representacional o metacognitivo, que no requiere conceptos verbales como objetos de pensamientos consecutivos sino una dinámica cognitiva de segundo orden que reemplaza los estados mentales del individuo por los pensamientos externos.⁴

Otro aspecto a tener en cuenta es que no existe una lógica común de lo que es una representación del mundo referencial. Nuestros sistemas mentales consisten en percibir, registrar, procesar, interpretar y representar estímulos externos (en su mayor parte). La interpretación y la representación (las dos últimas fases) se realizan normalmente a través del lenguaje verbal pero este no es el único. A veces se usa el lenguaje numérico, visual, pictórico y simbólico en la interpretación y la representación. Linda Kreger Silverman (2002)⁵

³ Consúltese R. T. Hurlburt, & Akhter, S.A. (2008) y R.T. Hurlburt, Cpt. 15, (2011).

⁴ Ref. José Luis Bermúdez, Cpt. 9 «The Limits of thinking without words» (2007).

⁵ Linda Silverman acuñó el término «visual-spatial learner» en 1981 para describir procesos mentales de las personas que piensan en imágenes.

sugiere que solo un 25% de la población piensa exclusivamente en palabras, menos del 30% de la población privilegia un pensamiento visual y espacial y un 45% usa ambos sistemas de pensamiento, visual-espacial y verbal. Si este análisis es válido, la concepción cultural de que el pensar está íntegramente asociado al decir, esto es, al lenguaje verbal, tendría que ser reevaluada.

La percepción en las correlaciones lenguaje-pensamiento

Las correlaciones entre lenguaje y pensamiento forman un objeto de estudio polémico y que ha sido muy debatido en distintas disciplinas como la lingüística, la antropología, la psicología, la filosofía y la metafísica. Dos líneas básicas y opuestas de investigación son, por una parte, la que sustentan los partidarios de un determinismo lingüístico, que parte de la base de que nuestro pensamiento (verbal) está fuertemente influenciado por las estructuras y patrones lingüísticos. Véase, por ejemplo, la hipótesis de Edward Sapir (1929) y Benjamin Lee Whorf (1940), que presupone que las diferencias entre los distintos lenguajes influyen en el pensamiento y la cultura de la sociedad que usa ese determinado lenguaje: es decir, las categorías lingüísticas pueden determinar lo cognitivo. La otra línea es la de los lingüistas relativistas que teorizan sobre una falta de demarcación clara entre las influencias del lenguaje en el pensamiento. Y otra noción debatida es que la percepción es previa al lenguaje. Para ilustrar la complejidad del tema, el lingüista francés George Mounin afirma que «no existe un corte abrupto, metafísico y fijista entre pensamiento sin lenguaje y pensamiento verbalizado, sin una mutación gradual, azarosa, tanteante, continua del uno al otro» (1979:159). En la actualidad este argumento permanece irresuelto o lo que es lo mismo no se ha llegado a un consenso científico aunque sí existe evidencia de que la información percibida a través de los órganos de los sentidos es procesada y seleccionada por el cerebro para luego ser interpretada. Otra noción generalizada por Kenneth Craik (1943) es que la interpretación forma parte del pensamiento, el cual consiste en manipular las representaciones internas del mundo.

El alfabeto fonético privilegia una percepción secuencial y especializada

Los órganos de los sentidos procesan varios tipos de información pero en Occidente debido a nuestros hábitos culturales el lenguaje verbal se convirtió con el tiempo en el medio privilegiado de expresión del pensamiento. Nuestro

sistema lingüístico nos remite al alfabeto fonético griego del cual se deriva el alfabeto latino, que es el sistema de escritura predominante desde hace más de 500 años. El alfabeto fonético ha influenciado la forma de expresión usada para (re)presentar el mundo y que está vinculada a los procesos de pensamiento y, de modo más general, es el vehículo principal en el proceso de construcción de prácticas discursivas. El uso predominante y exclusivo del alfabeto fonético ha ejercido además una función relevante en los procesos cognitivos y artísticos de representación y codificación.⁶ Un aspecto funcional en el uso del alfabeto fonético es su economía de signos y el hecho de estar basado en signos arbitrarios y no motivados favoreciendo el desarrollo de los medios de comunicación, oral y escrito. Esto contrasta con otros lenguajes como el ideográfico, el jeroglífico, que no son tan funcionales. El alfabeto fonético se convirtió en un vehículo de comunicación global y funcional en la transmisión y perpetuación de la información, desde la utilización de los viejos códigos: códigos legales, económicos, políticos, lingüísticos, religiosos, etc., pasando por la invención de la imprenta y de la tecnología moderna (ordenador, etc.).

Sin embargo, si bien el uso del alfabeto fue instrumental en el desarrollo de la cultura impresa así como también lo es en la actual cultura digital (el sistema ASCII –*American Standard Code for Information*- usa el alfabeto latino para definir cómo los ordenadores codifican sus caracteres) también ha contribuido hacia una progresiva disociación y especialización de los procesos perceptivos y de representación sensorial –modular, simultánea y multisensorial- al privilegiar un modo de codificación secuencial y especializado, el cual difiere de otros sistemas no alfabéticos (silábicos, cuneiformes, logográficos o ideográficos, pictográficos). Dicho de otro modo, la estructura fonológica y fonética de los sistemas alfabéticos condiciona la manera de codificar y representar la realidad sensorial que percibimos. Otras teorías que estudian correlaciones entre la mente, la adquisición del lenguaje y el desarrollo cognitivo, perceptivo y articulatorio (Bloom y Keil 2001) afirman que la adquisición de una lengua natural crea su propio medio de representación alternativo con el cual pensamos e interactuamos. El poeta Ramon Dachy a su vez destacaba en 2003 una disociación entre los procesos naturales de estructuración de la mente y las reglas de la gramática (sistema de escritura alfabético): «... la escritura lineal (es decir, oracional) que practicamos, heredera del discurso oral,

⁶ El alfabeto fonético griego el cual se desarrolló en torno al siglo VIII a.C., procedía del alfabeto consonántico fenicio. Este alfabeto había surgido por razones económicas para crear un sistema de registro por parte de los fenicios en sus viajes de comercio por Europa. Para una visualización de estos alfabetos, véase Dennis J. Stallings (2005).

nos obliga a una secuencia temporal de enunciados, secuencia que no se corresponde a la concepción simultánea en que la mente estructura las ideas.»⁷

Los efectos del predominio del alfabeto han sido estudiados por teóricos de los medios de comunicación como Marshall McLuhan quien ya en 1962 afirmaba que las nuevas tecnologías, entre las que se incluyen la invención del alfabeto y la máquina de escribir, permitieron nuevos patrones culturales y artísticos y, con ello, cambiaron hábitos de percepción, a favor del predominio de una mirada especializada y una compartimentalización de los sentidos: «New technologies such as the invention of the alphabet and the movable type accelerated, enabled new patterns of culture and art, changing our perceptual habits with a predominance of the visual over the aural/oral bringing a compartmentalization of the senses and a specialist outlook»⁸

Con el advenimiento y el predominio de la cultura escrita, consolidada con el uso de la imprenta, la representación del mundo vivido e imaginado se comienza a clasificar y percibir de modo especializado. En el curso de la historia, el arte se va categorizando de manera diferente (época romana, renacentista, romántica, neoclásica, etc.)⁹ y se va especializando de acuerdo a las reglas impuestas por cada época y género. Una de las divisiones más aclamadas, pero un tanto forzadas, sobre todo desde el Renacimiento, fue la división entre artes temporales –música, danza, literatura– y artes espaciales –arquitectura, pintura, escultura–. Hoy en día el debate entre los teóricos de la estética y la filosofía continúa, lo cual revela la complejidad de articular y categorizar las distintas manifestaciones artísticas. Sin embargo, debemos notar que las tipologías no son un mero ejercicio externo al objeto de estudio sino que bajo esos nombres y clasificaciones que reflejan un ejercicio selectivo, se activa un

⁷ Entrevista de José A. Martínez Muñoz a Ramon Dachs «Eurasia: libro de libros, mundo de mundos» (2003: 33).

⁸ Otros teóricos de los lenguajes de comunicación son Frieder Kittler, Lev Manovich y Mark Hansen. En la actualidad las nuevas tecnologías digitales nos permiten experimentar con nuevas percepciones hasta el punto de que estas se pueden convertir en nuestras prótesis (extensiones de nuestros pensamientos más que aparatos externos) como dijo McLuhan con respecto a los *mass media*.

⁹ Algunas tipologías clásicas de las artes en la historia de Occidente son las establecidas por Aristóteles (*Poética*, el arte como mimesis, etc.), Platón (*Protágoras y La República*, la mimesis no es buena en arte), Quintiliano (artes teóricas, artes prácticas y artes poéticas), Cicerón (artes menores, artes mayores y artes medianas), Plotino (arquitectura, medicina y agricultura, pintura, política y retórica y geometría) Galeno (artes liberales –trivium y quadrivium- y artes vulgares), en la Edad Media Boecio (ars y artificium), Giambattista Vico (artes agradables) Claude-François Menestrier, creó la idea de artes pictóricas, Lessing (*Laoconte*, 1766), Kant (artes mecánicas y artes estéticas), Hegel (arte simbólico –arquitectura–, clásico –escultura– y romántico –pintura, música y poesía).

condicionamiento perceptivo y de interpretación y su uso prolongado tiende a ejercer una influencia también en los procesos creativos (se nombran y se patrocinan o favorecen ciertos géneros creando un mercado para ciertas modalidades y no otras). Si pensamos en la «pattern poetry», la poesía de (neo) vanguardias y la poesía experimental (término que todavía hoy está en debate) vemos que esta tipología incluye distintos estilos poéticos que forman una parte importante de la expresión interartística de los distintos pueblos. Se trata de una práctica histórica («pattern poems») y también contemporánea que no ha sido propiamente articulada en el pasado. Si olvidamos o no vemos estas modalidades híbridas y plurales y si no intentamos explorar sus posibles propiedades estamos olvidando una importante producción del ‘pensamiento’ artístico de nuestra cultura.

Un modelo clasificatorio relativamente reciente de las artes, en general, es el propuesto por Eugenio Trías expuesto en *Lógica del límite* (1991). Trías toma como punto de referencia conceptual el logos y la metáfora de los límites y hace una clasificación en dos tipos de artes: las artes fronterizas (la música y la arquitectura) que son «las que hacen habitable esa frontera del mundo» (Trías, 1991: 405) y las artes apofánticas (la pintura y las artes del lenguaje) que son las que revelan la presencia del habitante del mundo, dándole figura y representación. La poesía experimental compartiría elementos de ambas artes. Trías profundiza en la metáfora del límite para hablar, entre otros temas, de las fronteras del arte y la estética. El término *límite* fue creado por los romanos y era un concepto fronterizo que se refería a los habitantes del *limes*, al ejército que acampaba en el *limes* del imperio.¹⁰ Trías conceptualiza la estética como la parte más extrema del logos que ocupa el lugar del límite y es un lugar en diálogo con lo hermético: el símbolo. El pensar y el decir (el lenguaje) son, según el filósofo, un todo indisoluble. Se deduce que no existe pensamiento sin lenguaje, sin embargo, quizás se deba entender lenguaje de manera inclusiva. Quizás lo visual, lo musical, lo sonoro, lo matemático y lo geométrico no sean aspectos pre o post lingüísticos sino otras modalidades de lenguaje y, por lo tanto, de pensamiento.

¹⁰ Yuri Lotman (1996) también hace referencia al imperio romano para articular su concepto de límite. Recordemos al respecto de los límites la proposición 5.6 de *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921) de Ludwig Wittgenstein, quien afirmó que «los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo». El autor escribió las notas de este libro cuando era soldado durante la primera guerra mundial. El concepto de límite fue tratado por numerosos filósofos (Descartes, Kant, Hegel, Heidegger, etc.).

Del pensamiento sobre estética de Eugenio Trías me interesa destacar el concepto de arte fronterizo y de límite en su carácter positivo y no negativo, como ha sido articulado históricamente. Trías profundiza en el concepto de límite y establece tres ámbitos o cercos en los que se ejerce presión por contacto y por distancia y en la formación de envolturas. Trías define el cerco del aparecer (el movimiento del logos = pensar-decir, lo perceptible y tangible), el cerco hermético (solo puede ser pensado) y el cerco fronterizo (este tiene la capacidad de mantener contacto con ambos, siendo instancia hermenéutica y simbólica). Si pensamos en el género experimental, el cerco fronterizo se podría emplear como premisa de la escritura experimental.

En las vanguardias y en las escrituras experimentales lo fronterizo y el concepto de límite se activan formal y temáticamente. Los géneros intermedios extreman el mundo representativo conocido y habitan en los intersticios y los proyectan. Las tendencias y estilos artísticos convencionales practicados por una mayoría contrastan con los procesos de vanguardias (musicales, pictóricas, poéticas, plásticas) que proceden por ruptura y por minoría, creando un criterio estético propio (rechazado al principio) que se adscribe a la obra en sí misma. El estilo creado condiciona no solo un tipo de estética sino también un tipo de pensamiento y percepción. Los estilos de estas prácticas dialógicas precipitan un pensamiento limítrofe de atomización y expansión y que tensa los hilos conductores entre categorías estables e inestables –secuencialidad, lógica, dicción, unidad y simultaneidad, no causalidad, multiplicidad, visualidad, sonoridad–. La lógica de los límites (el logos del pensar-decir) se manifiesta en los géneros intermedios en los que coexisten distintas artes, lenguajes, medios y formatos y una nueva dimensión temporal-espacial en la que se privilegia la simultaneidad espacial, sintáctica, sonora, visual, etc.

Dick Higgins, crítico, editor y artista polifacético, afirmaba que el concepto de separación entre los distintos géneros surgió en el Renacimiento. Según el autor, la idea de que un cuadro debe estar en un lienzo o que una escultura no debe ser pintada son pensamientos sociales divisorios. Se trata de un acercamiento mecanicista y reduccionista que se afianzó en la época de las dos revoluciones industriales y en la presente era de automatismo que constituye una tercera revolución industrial.¹¹ Para Higgins (2001) las mejores obras contemporáneas no pertenecen a géneros convencionales sino a los géneros intermedia. Y esto no es por casualidad sino por las limitaciones y separaciones ejercidas entre los distintos lenguajes artísticos desde el Renacimiento.

¹¹ En Dick Higgins (1983) y también en *Leonardo* (2001 [1966]).

Así pues la poesía «experimental» entendida de modo inclusivo, no surgió en un vacío a fines del siglo XIX sino que existe toda una tradición de poesía figurativa («Pattern Poetry») término acuñado por Dick Higgins (1987), que comprende desde el 1700 A.C. hasta el 1897 D.C., y que era practicada en muchas culturas diferentes –musulmana, judía, hebrea, grecolatina, en Oriente, etc.- Estos precedentes muestran que el impulso de combinar lo visual y lo literario ya existía en la antigüedad:

The story of pattern poetry is, in fact, not the story of a single development or of one simple form, but the story of an ongoing human wish to combine the visual and literary impulses, to tie together the experience of these two areas into an aesthetic whole. Pattern poetry did not originate in any one simple situation or even century, [...] it is, rather, a maze within a maze covered over with obscurity, an attempt which recurs century after century to make the synthesis, in almost every Western literature and many Eastern ones (Higgins 1987: 6).

Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature (Higgins 1987) es uno de los primeros estudios historiográficos que investiga estas prácticas poéticas desde un ángulo de continuidad entre lo escrito y lo visual. Algunos «pattern poems» o poemas figurados típicos de la Europa grecolatina y medieval son los *carmina figurata*, los acrósticos, los mesósticos, los poemas circulares, los laberintos, poemas en forma de sol, poemas geométricos, ideogramas, etc.

Lo que sí ocurre a fines del siglo XIX marcando un hito en la poesía de corte experimental es que se produce un salto cualitativo con nuevos modos poéticos iconoclastas de la mano de Stéphane Mallarmé («Un coup de dés jamais n'abolira le hasard» 1897) y Guillaume Apollinaire (*Calligrammes* 1918). Y en la actualidad, casi un siglo después, la poesía experimental continúa diversificándose en distintos modos artísticos, medios, formatos y lenguajes: el cubo-futurismo, el dadaísmo, el letrismo, la poesía concreta, fluxus, la escritura asémica, la poesía fractal, la holopoesía, la biopoesía, etc. Las distintas modalidades, vanguardistas y experimentales han logrado romper con muchas convenciones y han posibilitado un modo diferente de percepción que pide una redefinición y una recontextualización de lo poético.

Como afirma Willard Bohn, la poesía ha expandido su ámbito formal al romper las barreras entre sí misma y otros tipos de literatura y las otras artes: «poetry has enlarged its formal scope by breaking down barriers between itself and other types of literature as well as other arts» (2000: 143). La evolución de la escritura poética en el siglo XX favoreció interferencias notables entre

los distintos géneros ejerciendo cambios socioestéticos y de paradigma. Un gráfico de Higgins de 1995 nos ayuda a visualizar las interferencias compositivas y de género para las prácticas intermedias del siglo XX. En este dibujo Higgins identificó más de catorce escrituras intermedias:

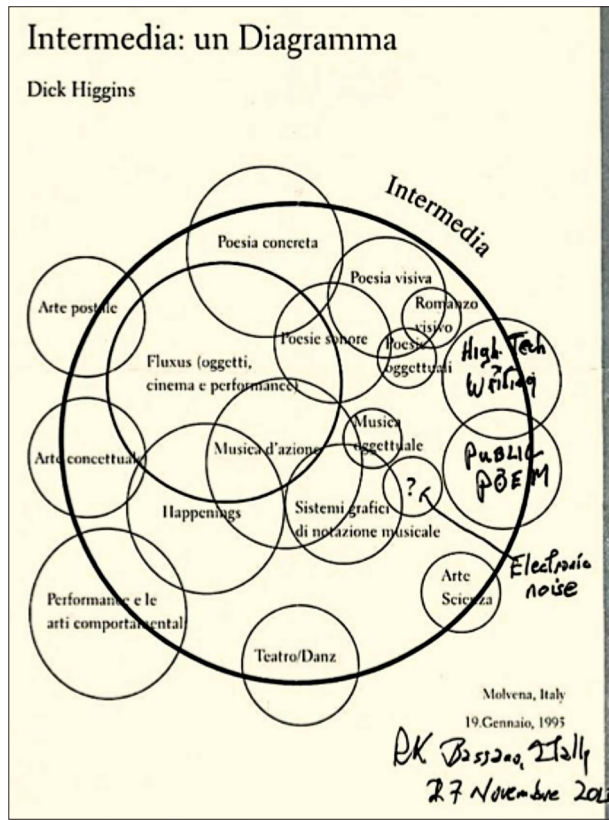


Figura 1. Higgins (1995) *Fondazione Bonotto. Fluxus*¹²

El gráfico original compuesto por Dick Higgins (1995) en Molvena, Italia durante una conversación con Luigi Bonotto ilustra su concepto de intermedia, concepto extraído de Samuel Taylor Coleridge (1912) como explica el mismo Higgins (1966).¹³ El gráfico también incluye una adición

¹² Dick Higgins: <<http://www.fondazionebonotto.org/fluxus/higginsdick/edition/0536e13.html?page=2>>.

¹³ «The vehicle I chose, the word «intermedia,» appears in the writings of Samuel Taylor Coleridge in 1812 in exactly its contemporary sense—to define works which fall conceptually

posterior de Richard Kostelanetz con fecha de 27 de noviembre de 2013 en la que se añaden tres géneros más: «Electronic Noise», «Public Poem» y «High Tech Writing». Este esquema evidencia el principio de continuidad e interferencia intrínseca en los modos intermedios y muestra la necesidad de revisar el canon y la historiografía literaria. El esquema de estos autores indica además que las influencias no se dan solo entre las distintas artes, sino entre otras disciplinas más alejadas entre sí, como las ciencias y la tecnología. Y los círculos no son meros ornamentos sino que anticipan futuros géneros intermedios como es el caso de la poesía fractal (Ramon Dachs, Roger Olivella), de la biopoesía, la holopoesía, la poesía transgénica (Eduardo Kac), etc. Estas interferencias revelan la coexistencia de principios y lenguajes dispares pero también manifiestan tendencias afines como pluralidad e hibridez en el uso de los materiales y lenguajes empleados, y una exaltación de los efectos multisensoriales.

Ya en 1965, Dick Higgins hablaba de la universalidad y la continuidad de estas prácticas intermedias, lo cual nos hace pensar en un movimiento *intermedium*, interartístico, inclusivo y continuo, en el tiempo y en el espacio que subordina la importancia de las categorizaciones fijas:

I would like to suggest that the use of intermedia is more or less universal throughout the fine arts, since continuity rather than categorization is the hallmark of our new mentality. There are parallels to the happening in music, for example in the work of such composers as Philip Corner and John Cage, who explore the intermedia between music and philosophy, or Joe Jones, whose self-playing musical instruments fall into the intermedium between music and sculpture. The constructed poems of Emmett Williams and Robert Filliou certainly constitute an intermedium between poetry and sculpture. Is it possible to speak of the use of intermedia as a huge and inclusive movement of which dada, futurism and surrealism are early phases [...] preceding the huge ground swell that is taking place now? Or is it more reasonable to regard the use of intermedia as an irreversible historical innovation, more comparable, for example, to the development of instrumental music than, for example, to the development of romanticism?¹⁴

between media that are already known, and I had been using the term for several years in lectures and discussions before my little essay was written» (Dick Higgins 1966) <<http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/intermedia.html>>.

¹⁴ Ref. < <http://muse.jhu.edu/journals/leonardo/v034/34.1higgins.pdf> > (2001).

Dentro de ese *continuum* se produce una dinámica que concibe nuevos géneros intermedios como el «poema público» o la escritura tecnológica («high tech writing»), añadidos por Kostelanetz en el año 2013 al esquema original de Higgins. Otros géneros son la poesía fractal, la biopoesía, la holopoesía, etc. Higgins resalta en ese *continuum* artístico la universalidad de las prácticas intermedias, las cuales forman parte de un movimiento que coexiste con los géneros convencionales y se contraponen a marcos cronológicos que clasifican estos géneros como modos aislados, separados y marginales. Debe reiterarse que estudiar y acomodar estos géneros en un *continuum* interartístico requiere hacer una revisión del canon literario, plástico, pictórico, de performance, musical y escultórico.

Retomando el tema de la supremacía de la cultura escrita, uno de los logros de los géneros intermedio¹⁵ a lo largo del siglo XX es que, en sus composiciones multimodales y multisensoriales, han descentralizado la hegemonía de la escritura alfabética y abierto nuevas vías para la producción y percepción artística. Como se verá más adelante, una constante de los géneros intermedios es la apropiación de varias tecnologías –desde el lápiz y la hoja hasta los microchips– para producir un arte híbrido, a veces lúdico y/o contestatario, en diálogo con su época y ante las presiones del intervencionismo estatal en el caso de Cuba y España en ciertas etapas históricas.

Otra particularidad de los modos intermedios es que, a pesar de que suelen tener un carácter marginal, sus efectos no desaparecen cuando se desvanece dicha práctica artística. Algunas de estas prácticas cuestionan los límites de la escritura convencional y ejercen una presencia indeleble en el desarrollo del arte y la cultura. También tienen la capacidad de influir en modos y medios de producción convencionales. Véase, por ejemplo, el concretismo, el cubismo, el dadaísmo.

En sus distintas expresiones, la poesía experimental opera en un marco amplio de acción combinando la escritura alfabética y la no alfabética y otros

¹⁵ Algunos géneros intermedios ya de carácter histórico son *Poesía Concreta*: Decio Pignatari, «Beba Coca-Cola» (1957); Haroldo de Campos, «Untitled poem» (1962); Eugen Gonringer, *The Book of Hours and Constellations* (1968); *Fluxus*: George Brecht, «George Brecht + James Tenney with George Maciunas... Exit (excerpt)», 1:45; Augusto de Campos, «Hearthead» (1980); *Escritura Asémica*: Mirtha Dermisache, «Newsletter» dermisache-9 Newsletters & 1 Reportaje 2000: Newsletter, 2000, Mirtha Dermisache, Nueve Newsletters & Un Reportaje, Buenos Aires: El borde, Marseille: Mobil-Home, Montpellier: Manglar, 2004. *Holopoesía y Biopoesía*: Eduardo Kac. «Adhuc» (1991) (digital holopoem); *Poesía Fractal*: Kaz Maslanka, Marco Niemi, Ramon Dachs, Roger Olivella; Ramon Dachs, *Codex Mundi: Escritura Fractal Completa*. Ediciones Amargord, 2012.

lenguajes como la pintura, la música, el dibujo, la caligrafía, la geometría, las matemáticas, los objetos, etc. El arte experimental tiene la capacidad de reinscribir nuevas relaciones culturales e identitarias así como de influir en nuestra percepción del tiempo y el espacio en una tendencia hacia la aceleración progresiva.

Otra constante de las producciones intermedias es la doble interferencia entre géneros convencionales y experimentales y entre lenguajes artísticos, científicos y tecnológicos como signos de un mismo tejido constructivo. Katherine Hayles estudia estas convergencias o zonas intermedias entre tecnología, ciencia y literatura y observa la relación entre modelos científicos y estrategias literarias en *The Cosmic Web: Scientific Field Models and Literary Strategies in the Twentieth Century* (1984) y *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics* (1999).

En la época actual del microchip y de las comunicaciones virtuales, el lector quiere algo cercano a los efectos que producen las tecnologías de los actuales medios de comunicación de masas. Estas expectativas afectan también a la escritura convencional, impresa. Como intuye Vicente Luis Mora (2009) el futuro de la novela va a estar ligado a las tecnologías digitales. Así, hoy en día, es habitual que narradores y poetas discursivos introduzcan en distinto grado, lo visual, lo sonoro, lo gráfico, lo digital y lo experimental en sus textos. Hay novelas que introducen música, textos con imágenes digitales, interactivas, etc. Las nuevas tecnologías de la escritura ejercen un poder más allá del instrumental y de medio y forman parte integral de la recepción de la obra. La poesía experimental se fundamenta de modo natural en lenguajes gráficos, sonoros, visuales, espaciales, geométricos y objetuales. Este género exige que el espectador-lector active varios órganos sensoriales en su «lectura». No basta con leer o ver de modo separado. Se trata de un lenguaje multimodal con efectos parcialmente desintegradores que fragmenta y espacializa la percepción y representación del tiempo. Es un arte en movimiento, múltiple, incompleto y fragmentado.

Las tecnologías recientes, como afirma Stuart Hall (1990), han fomentado en esta época postfordista o postcapitalista el privilegio de mercados financieros multinacionales y globales así como la progresiva robotización y reducción de la mano de obra, la industria mediática y las tecnologías de la información. En arte se hacen más populares formas antes ignoradas o marginales como el apropiacionismo, el *ready made*, la eliminación del concepto de obra original y la elaboración a partir de materias primas como fuentes y formas artísticas, el empleo de lenguajes integrados que sustituyen a los lenguajes primarios, la reprogramación, etc. Este nuevo 'orden' de lo artístico, que da paso a los

tecnотextos se ubica en un contexto predominantemente mediático y nos enmarca en un presente histórico inestable y de carácter relativista, propiciando representaciones interartísticas alternativas y axiomas de fe en una nueva escritura.

Esta es una época que pide nuevos modelos culturales, artísticos, científicos, tecnológicos y espirituales. En el mundo del arte los poetas experimentales se inspiran en espacios culturales heterogéneos, en espacios plurales, a veces enraizados en la tradición y en la ruptura, con el objetivo de construir 'textualidades' (inter)subjetivas que respondan a esas nuevas demandas. Un análisis sistemático y multidisciplinar de los géneros intermedios puede contribuir a expandir nuestros horizontes como lectores en una sociedad en la que predomina lo multisensorial y el estado de emergencia informativa. Y, como sucedió en las vanguardias históricas, la forma y los medios utilizados no son mero ornamento sino que están semantizados y presentan, en diversos grados, una faceta contestataria, social y geopolítica, creando en muchos casos, discursos de emergencia minoritarios de carácter regional, nacional y transnacional.¹⁶

Las escrituras híbridas crean un caleidoscopio de formas potencialmente revolucionarias. Sus códigos formales surgen como respuesta a las tensiones de la cultura y la política del momento, desde un ángulo existencial diverso y a través de prácticas comprometidas con los discursos hegemónicos en crisis. Algunos aspectos formales de estos géneros revelan tensiones entre lo público y lo privado, el yo y el otro, el pasado y el presente. La forma se convierte en contenido dialógico y diacrítico. La forma es estructura de un proceso creativo que activa múltiples lecturas pero también una intimidad 'intersticial'.

Las diferentes prácticas interartísticas –visuales, sonoras, instalaciones, performances– son hoy en día un lugar común y en términos perceptivos el lector está más familiarizado que antes con estas escrituras que en muchas ocasiones desean provocar un desajuste ideoestético y dejar un tipo de huella en su corta duración, como propugnaban en su día los movimientos vanguardistas más radicales y más tarde las internacionales letristas y situacionistas (1952, 1958) que buscaban una percepción utilitaria del objeto artístico, querían abolir los museos y producir un arte abierto y de espacios públicos, alejándose de una visión separada de género, impulsando la reapropiación de fragmentos y objetos artísticos y reconvertirlos de nuevo en escritura. Esta

¹⁶ Para información en torno a la poesía visual en el mundo hispánico se pueden consultar varios libros y artículos donde analizo aspectos específicos de la obra de varios autores: <http://www.waikato.ac.nz/fass/about/staff/lopez> .

intensidad e intencionalidad autorial y de grupos requiere distanciamiento y una aproximación interdisciplinaria que permita entender las nuevas dinámicas y tendencias poéticas.

Una nota relevante es que cada etapa histórica suele estar asociada a un estadio tecnológico particular (que influye en el arte y viceversa) en el que se impone una percepción y dinámica específica del tiempo y el espacio. En las últimas décadas uno de los efectos de las nuevas tecnologías móviles y digitales es que precipitan una percepción más inmediata del tiempo y del espacio -la distinción entre lo virtual y lo real se reduce- y esto ocurre también en las distintas esferas de la vida cotidiana, pública y privada. Las escrituras experimentales codifican, en su lenguaje y modo particular, los cambios de percepción y sensibilidad derivados de los nuevos medios tecnológicos -y, en menor medida, de los lenguajes científicos-, que, al principio, suelen pasar desapercibidos por el público. Los poetas experimentales son conscientes de estas crisis socio-estéticas y reescriben los signos predominantes de los nuevos tiempos antes de convertirse en algo cotidiano.

Los poetas experimentales crean nuevos lenguajes artísticos que reaccionan a los cambios como la poesía concreta y su crítica a la globalización o los primeros libros de artista y su reacción contra los efectos deshumanizadores de la producción industrial. Estos géneros instauran una nueva forma de agencia que motiva una cultura de uso la cual tiene la capacidad de transformar el estatuto ontológico tradicional de la obra de arte que pasa de ser un receptáculo de la visión del artista para operar como un agente mediador y reproductor de lecturas múltiples. El usuario se convierte en co-productor y el autor pasa a ser un emisor al igual que sus lectores. El arte contemporáneo es, desde esta perspectiva, un arte de superposiciones, montajes, cortes, reciclajes y desmantelamientos dispuestos a ser leídos, procesados e interpretados por sus lectores. Un ejemplo en este contexto es el *Grup de Treball* (1973-1978)¹⁷ en Barcelona, de carácter contestatario e ideológico, que en 1975 solicitaba expresamente un estatuto para el artista vinculado a una política cultural.

En los distintos géneros experimentales se observa que los autores han producido una escritura intencionadamente dialógica, en el sentido de diálogo entre el objeto y el sujeto descodificador, en el sentido de polifonía o presencia de distintas voces en el texto y, en el sentido de continuidad y ruptura de técnicas, medios, formatos y lenguajes. Se trata de una escritura heterogénea e intensa

¹⁷ El crítico Simón Marchán (1972) ha analizado en profundidad la dinámica y el estatuto artístico e ideológico de este grupo. En su libro analiza el arte experimental de la época.

(de intensidad y que entra en tensión) y de corta duración (los grupos permanecen activos a lo sumo 7-10 años). Es además una escritura radical que opera en una especie de «zona franca» o territorio intermedio, donde hay mayores libertades técnicas y compositivas que en los géneros habituales, lo cual les permite habitar en un *continuum* alternativo a la plástica y la lírica, explorando los límites de la comunicabilidad y lo poético para indagar en las raíces mismas del arte y la escritura como expresión de lenguajes integrales y primarios –el cuerpo, el gesto, el movimiento, los objetos–, pero también son expresión del lenguaje cibernético, genético y matemático así como de lenguajes integrados.

En *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason* (1987) Mark Johnson revisa la literatura científica, filosófica y cognitiva y revela que el cuerpo humano ha sido ignorado en los estudios sobre objetividad, significado y racionalidad. Se creía que el cuerpo humano introducía experiencias subjetivas y estas eran irrelevantes en la naturaleza objetiva de la significación. Pero diversos estudios científicos confirman que la experiencia corporal (*embodied experience*) y las estructuras de la imaginación (*image schemata* que provienen de estructuras de interacciones corporales y proyecciones metafóricas) son una parte integral en los procesos cognitivos. Existe una relación intrínseca entre cuerpo, movimiento y cognición. Los procesos cognitivos se originan en la motricidad y el cuerpo actúa como receptáculo. Nuestra realidad no es, como se pensaba, resultado de procesos mentales independientes del resto del cuerpo sino que se origina en una serie de movimientos corporales y formas de interacción con los objetos que condicionan posteriormente estructuras para crear significación abstracta y patrones de interferencia.

Algunos géneros experimentales incorporan la conciencia corporal como signo y crean escrituras primarias que se canalizan en la poesía acción (performance) y escrituras biotecnológicas como la biopoesía del poeta y crítico brasileño Eduardo Kac. No solo hay una concepción biológica y sensorial del arte sino también una crítica filosófica y literaria que estudia estos procesos prementales, intrínsecos a lo estético. Un pionero que estudió la importancia de la estética sensorial es Alexander Baumgarten (1714-1762) quien la identificó como una ciencia de la percepción de los sentidos. Estudios sistemáticos posteriores sobre pensamiento visual son los realizados por la escuela de la Gestalt y el trabajo de Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception* (1954/1974), *Visual Thinking* (1969), *Entropy and Art* (1971). La teoría de base es que todo pensamiento es perceptivo por naturaleza y la percepción es definida como un todo estructural y ordenado sistemáticamente en patrones.

La creciente atención prestada por la crítica cultural y literaria al concepto de materialidad, lo corporal y las tecnologías de la comunicación es un

aspecto relevante en el estudio de la percepción de los géneros intermedios.¹⁸ Algunos críticos que estudian distintos aspectos de lo material y el arte son Susan Sontag *Against interpretation and other essays* (1964) y Katherine Hayles (1999). Hayles critica la noción aplaudida de que la información es algo más importante que la materialidad y que se vean como dos conceptos separados. Hayles cuestiona esta tendencia de subordinación de lo material y lo corporal (*erasure of the body*) ante lo informativo reclamando al igual que Mark Johnson la importancia de lo corporal en los debates contemporáneos sobre arte y (ciber) literatura y la identidad de los sujetos. Hayles estudia la materialidad del artefacto literario como un elemento esencial en literatura contemporánea para la creación de metáforas y tecno-textos y su relación con los medios en los que se inscriben.

La poesía experimental comparte en su heterogeneidad, la hibridez formal y compositiva, el empleo de distintos ritmos –espaciales, visuales, sonoros y verbales–, y la no linealidad como punto de partida de una escritura ininteligible e ilógica que toca los límites del hermetismo. Igualmente, hay una tendencia a recrear en sus obras la idea de una escritura intraducible e intransferible en el tiempo y en el espacio y simultáneamente material e inmaterial. Tanto los poetas de las primeras vanguardias como los poetas experimentales actuales configuran una cartografía no lineal que impacta (en virtud de la experimentación y el distanciamiento) en el modo de percepción y cognición habitual.

Las escrituras experimentales proyectan una percepción de discontinuidad en virtud de signos múltiples, (verbo)-visuales, espaciales, vacíos, ausencias y desplazamientos, lo cual es posible al no depender de las reglas de secuencialidad de la escritura verbal, creando un tipo de experiencia que predice y confirma procesos de la vida colectiva, así como crisis estéticas y sociales. Otra zona «intermedia» (en palabras de Hayles) en la que operan estas meta-escrituras es la materialidad del signo y la dispersión de tiempos y ritmos (pre)históricos (anteriores a la escritura) proyectando distintas experiencias de duración a través de la combinación de varios códigos, medios, estilos, lenguajes y formatos. En los distintos capítulos sobre escritura experimental en España y Cuba veremos cómo se entretrejen estas ideas en sus respectivos contextos y a la luz de un parámetro comparativo.

¹⁸ Véase la colección de ensayos publicada por Ingvarsson, Jonas y Olsson, Jesper (eds.) (2012).

CAPÍTULO 2

Aproximaciones de género a las escrituras de vanguardias y experimentales

The style arises out [...] between the spirit of the time and the artist. The spirit of a time is probably a fact as objective as any fact in natural science, and this spirit brings out certain features in the world.

WERNER HEISENBERG. *Physics and Philosophy* (1958)

Introducción

Hablar de géneros literarios en una época en la que la literatura, ese viejo territorio como diría Moretti,¹⁹ está en crisis o en proceso de transformación interna puede parecer anacrónico, especialmente cuando se exploran las posibilidades de las tecnologías digitales como medio interactivo de comunicación artística. Por ejemplo, cabe mencionar al respecto a Gustavo Romano, artista argentino, codirector del sitio net.art y fundador del proyecto artístico *Fin del mundo* (1996-), que, según el autor «constituye una amenaza a la idea de género en el terreno de las diferentes disciplinas artísticas».²⁰ Sin embargo, un

¹⁹ Franco Moretti: «To begin with, this is an essay on literary history; literature, the old territory (more or less) unlike the drift towards other discourses so typical of recent years. But within that old territory, a new object of study;» (2005): 1.

²⁰ Gustavo Romano: <http://www.findelmundo.com.ar/intro21.htm>. Su proyecto IP Poetry (Internet Protocol) es definido por él mismo como poesía experimental y «se basa en la generación de poesía a partir de la búsqueda en tiempo real de material textual en la web. Robots

atributo de los géneros es proporcionar una estructura particular a la obra. Esto no implica que los géneros sean moldes fijos y totalmente preestablecidos, pero tienen sus propios códigos, valores y expectativas (incluida la escritura experimental). Los atributos de los géneros no impiden que una obra literaria o artística combine y manipule propiedades de distintos géneros como es el caso de las novelas gráficas, las novelas epistolares o de los poemas interactivos en forma gráfica o narrativa, o la hiperficción con estructuras rizomáticas, etc. Las posibilidades de generar arte a partir de estructuras básicas que proceden de los distintos géneros y lenguajes informáticos son múltiples.

Las vanguardias artísticas del siglo XX configuran el primer intento sistemático de ruptura con la idea de un molde fijo y clásico de género. Las poéticas y manifiestos –algunos más radicales que otros– promovieron la tradición de la ruptura (en términos de Octavio Paz). En lo formal los distintos ismos han creado rupturas formales pero sin independizarse del todo de las normas gramaticales y de la expresión verbal. Han incorporado otros lenguajes, especialmente el lenguaje visual y geométrico y han creado en base a la destrucción parcial de la relación significante significado. Este arte ha sido criticado por su excesivo formalismo o experimentalismo pero en algunos casos –surrealismo, cubismo, dadaísmo– fue progresivamente asimilado y utilizado por autores posteriores haciéndose más familiar al lector contemporáneo. Hay que añadir que las rupturas formales y estructurales creadas por los distintos ismos surgieron como reacción no solo a los moldes literarios tradicionales sino también fueron motivados por un contexto de crisis económicas y sociopolíticas. Según Clement Greenberg (1989 [1961]) el arte y la pintura abstracta vanguardista poseen la singularidad de ser un arte no imitativo y no predecible en oposición al kitsch y no es casualidad que las vanguardias nazcan en un periodo científicamente revolucionario en Europa: «It was no accident, therefore, that the birth of the avant-garde coincided chronologically – and geographically, too – with the first bold development of scientifically revolutionary thought in Europe.»

Otra observación significativa del mismo autor es que la evolución de la historia de la pintura vanguardista (género cercano a la poesía experimental) se puede definir como una relajación progresiva a las resistencias de su medio

conectados a Internet convierten los textos encontrados en sonidos de imágenes pregrabados de una boca humana recitando fonemas. Las diferentes instrucciones de búsqueda (por ejemplo, todas las frases que comiencen con las palabras «sueño que soy») conformarán la estructura y el sentido de cada poema IP»: <http://ip-poetry.findelmundo.com.ar/> y <http://ip-poetry.findelmundo.com.ar/localviewer.cgi>.

(la dimensión plana).²¹ Sin embargo, en el caso de la poesía de vanguardias y experimental se puede inferir que estas siguen una trayectoria diferente a la pintura vanguardista, es decir, en vez de producirse una relajación de medios (el lenguaje verbal y un plano en 2D) se produce una progresiva manipulación de los medios tradicionales y se presenta una creciente interacción con otros lenguajes artísticos –gráficos, visuales, escultura– y tecnológicos. Dicho de otro modo, en la poesía experimental se ha producido una sucesiva recontextualización de géneros, medios y formatos así como una recontextualización y revalorización del lenguaje verbal. En algunos géneros experimentales no se ha abandonado el proceso normativo verbal.

En realidad, por más formales y experimentales que sean los géneros literarios estos no se pueden estudiar independientemente de los medios que utilizan y de los contextos sociopolíticos en los que se producen. La influencia de los medios en la obra pasa desapercibida, especialmente cuando en la mayoría de los géneros predomina casi exclusivamente un medio y un sistema de escritura. En el caso de la poesía experimental nos vemos obligados a hacer un recorrido multidisciplinario. La adopción mayoritaria de un medio (oral, pictográfico, ideográfico, sistema alfabético) para transmitir y crear información –ideológica, estética o científica–, condiciona la manera de procesar dicha información. En nuestra sociedad actual el progresivo avance de las tecnologías está afectando no solo la manera de producir el arte sino también de percibirlo. En las últimas décadas se han publicado numerosos estudios y se ha debatido mucho en torno a la importancia de la materialidad del arte y de la influencia de las tecnologías en la escritura y sus posibles efectos. Recordemos como punto de partida de este debate a Marshall McLuhan quien afirmaba ya en 1964 que el medio era el mensaje.

Una particularidad tanto de los viejos sistemas de escritura (jeroglíficos, ideogramas, la literatura impresa) como de los nuevos medios como la escritura electrónica basada en la tecnología análoga de códigos binarios que transmiten y archivan información y en la tecnología digital que no depende de un código para transmitir y archivar información es que una vez que se vuelven predominantes en una cultura, tienen la capacidad de condicionar y fomentar nuevos epistemes y patrones de pensamiento, nuevas formas de conocimiento y a escalas diferentes de las prácticas anteriores. Como sabemos, las nuevas tecnologías digitales son más que medios externos donde se transmite y archiva la información pues tienen la capacidad de alterar nuestra percepción de

²¹ Ref. Francis Frascina (Ed.) (2000): 68. [1985].

las experiencias cotidianas, del tiempo y el espacio, así como de crear la ilusión de eliminar distancias entre espacios físicos y virtuales. La convergencia entre arte y tecnología es particularmente relevante en las escrituras experimentales pues este es el género que más se ha adaptado a los nuevos medios.

La génesis de la escritura de vanguardias se debe a múltiples factores que han sido muy estudiados por la crítica literaria desde hace ya un siglo.²² En este capítulo se quiere incidir en la cuestión de género experimental, destacar la utilidad de ciertos estudios críticos y revelar algunas esferas de influencias que confluyen en torno a este arte. Una observación inicial es que la escritura poética del siglo XX en Occidente se diversificó en dos modalidades principales. Una línea predominante, encabezada por la poesía discursiva tradicional y de versos libres y una poesía vanguardista y posteriormente experimental que se resiste a ser categorizada y que emplea múltiples medios con intenciones disímiles.

Una manera de estudiar las escrituras (pos)vanguardistas es interpretarlas como manifestaciones de un macro género –poesía experimental e intermedia–, caracterizado por la hibridez de lenguajes y espacios discursivos. Un denominador común de estas poéticas no líricas es la tendencia a borrar los límites entre medios, temas, soportes y géneros. Asimismo, hay que tener en cuenta que estas poéticas no surgen al azar en un vacío histórico y cultural, sino que son manifestaciones influenciadas, directa e indirectamente, por una gran variedad de contextos: históricos, tecnológicos, políticos, culturales, económicos y científicos.

Con respecto al término poesía experimental no existen claras demarcaciones ni una aceptación canónica del mismo pero de modo general podemos definirlo como un macro termino que incluye escrituras poéticas de corte experimental (tecnoescrituras, poesía visual, poesía sonora, instalaciones, etc). Otro concepto igualmente útil en este estudio es el de escritura «intermedia» desarrollado por Dick Higgins en la segunda mitad del siglo XX y que incluye a su vez varias modalidades con características propias como la poesía sonora, visual, tipográfica, concreta, fonética, asémica, objetual, el mail art, etc. Las poéticas intermediales que surgen a mediados del siglo XX en Europa son un tipo de poesía no lírica que continúa la tradición de la ruptura iniciada por

²² La expresión *literatura de vanguardias* surgió en la Primera Guerra Mundial para referirse a una serie de prácticas literarias que se situaban en la ‘avanzadilla’ de esa época. Para más información sobre la génesis de las vanguardias pueden consultarse los siguientes estudios: Peter Bürger (1997), Matei Calinescu (1987), Hans Magnus Enzensberger (1963), Hal Foster (2001) Eduardo Subirats (1984).

algunos proyectos vanguardistas.²³ La popularidad de estas escrituras y la flexibilidad que ofrecen a nivel compositivo, confirman que nos hallamos ante una nueva 'Poética', especialmente a partir de los años 60.

Con respecto a la escritura de vanguardias hay que recordar que estas utilizan elementos de la tradición moderna y al mismo tiempo los «deforman», los destituyen, los explotan, los exageran, los reubican en contextos inesperados y, a menudo, los vuelven irreconocibles (Matei Călinescu 1987: 96). Como ha dicho Greenbert, la verdadera función y la más importante del arte de vanguardias no fue experimentar sino hallar una vía que posibilitara la continuidad de la cultura en un ambiente de violencia y confusión (1989: 5). La escritura de vanguardias se basa en distintos grados de ruptura formal, técnica y compositiva (a veces, operando al servicio de fuerzas sociopolíticas).

A partir de los años 60 las primeras vanguardias ceden el paso a unas poéticas que se radicalizan y se manifiestan como escritura experimental en el marco de otro orden sociocultural que en la actualidad fomenta la interconectividad virtual, los tecnotextos y poemas en distintos géneros. Un aspecto característico en la formación de los movimientos literarios y artísticos de las vanguardias históricas es su ubicación e interacción entre las distintas artes. París es uno de los centros «magnéticos» de las vanguardias que atrae a artistas internacionales. Y también se da la particularidad de que cada poeta practica otras artes (música, pintura, dibujo, narrativa, escultura, fotografía, etc.). Una característica de las escrituras de vanguardias y experimentales es que el periodo de duración de los movimientos suele ser breve. Si dura más de 7 u 8 años es transformando su estética.²⁴ En general, se observa que algunos movimientos como el fauvismo (1899-1909), futurismo (1909-1929), creacionismo (1918-1930s), ultraísmo (1918-1925), expresionismo (1905-1920), imaginismo (1912-1927), cubismo (1907-1922), dadaísmo (1916-1922), De Stijl (1917-1931)...²⁵ suelen aparecer y disolverse de modo abrupto, a diferencia de otros más convencionales cuya duración y producción es más regular y

²³ Recordemos que la etimología de la palabra 'vanguardia' es un término militar medieval francés que se refería a los soldados que iban delante en primera fila, pavimentando el camino para los que vienen detrás. No será hasta el siglo XIX que la palabra *vanguardia* se comienza a usar como metáfora y género literario en el campo político y en literatura.

²⁴ Para una información cronológica, comparativa y detallada de grupos vanguardistas en Europa, por años, países, fechas y eventos véase «Chronology of the European Avant-Garde. 1900-1937» *British Library*, 2007. <<http://www.bl.uk/onlinegallery/features/breaking-the-rules/images/AvantGardeChronology.pdf>>.

²⁵ Las fechas son aproximativas y varían de acuerdo al criterio empleado al respecto de estos movimientos.

prolongada. Esto no significa que la popularidad y la recepción de un género y su duración guarden relación directa con la calidad estética de las obras. Hay muchos factores que influyen en la duración, la popularidad y la percibida calidad estética de las obras.

Desde una perspectiva histórica se puede indicar que el siglo XX en Occidente ha sido el siglo de la experimentación formal que tiene sus raíces en el agotamiento de las formas tradicionales de escritura y en inestabilidades políticas y económicas. Las primeras décadas del siglo han producido numerosos movimientos de vanguardia y a lo largo del siglo se siguen produciendo nuevos estilos experimentales que a pesar de su breve duración y marginalidad han influenciado y formado a generaciones posteriores hacia una sensibilidad diferente. Por ejemplo, a partir de los años 60 se revalora el arte objetual, el arte intermedio y la fusión de códigos artísticos y científicos en poesía. También se producen muchas manifestaciones de arte colectivo, de arte de acción, y actividades de grupo que a su vez dieron nacimiento a corrientes poéticas como el «arte povera» (1962-1972), Fluxus (1959-1978), happenings (1958-1970s), o el arte cinético (1954-1970), cuyas primeras manifestaciones fueron iniciadas por los futuristas y Dada. La esfera de influencias de estos movimientos no está restringida a su propio movimiento y periodo cronológico sino que se extiende en el tiempo y el espacio dejando huellas en corrientes posteriores.

Un factor externo que influye en la creación de los primeros movimientos de vanguardia es el ámbito político contextual. Como dice J. G. Oinhex:

La génesis de los movimientos de Vanguardia responde a las características agitadas por las que atravesaba el mundo a principios del siglo XX: los conflictos balcánicos (1908, 1912-1913), la crisis de Marruecos (1905-1906, 1911), la Revolución Mexicana (1910-1940), la Primera Guerra Mundial (1914-1918), la Revolución Bolchevique (1917), la Reforma Universitaria en Argentina (1918), la depresión de 1929. Todos estos acontecimientos influyen indiscutiblemente en el arte y en la literatura y constituyen el marco histórico dentro del que surgen las propuestas cuestionadoras de la Vanguardia en Europa y América Latina.²⁶

Otro marco útil de estudio en el que se pueden inscribir y reinterpretar las literaturas de vanguardias es el concepto de ciclos históricos. Críticos como Octavio Paz (1974) aplicando una visión historiográfica y occidental y otros

²⁶ Ref. J. G. Oinhex (2005) <<http://www.monografias.com/trabajos26/tiempo-de-vanguardias/tiempo-de-vanguardias2.shtml#ixzz3aBNlYvYu>>.

estudiosos enfocados en literaturas específicas y en un marco nacional como Jorge Cabezas Miranda (2005) o Yaumara Esquivel (2007) en el caso de la poesía cubana destacan la repetición cíclica de ciertas tendencias literarias. Paz observa que existen ciertos principios estéticos del romanticismo que se repiten en la modernidad. Cabezas Miranda observa ciclos análogos en la poesía experimental en dos décadas en el siglo XX y Esquivel ve una tendencia cíclica que se repite en la literatura finisecular de los últimos tres siglos en Cuba (siglos XVIII-XX).

Algunos estudios críticos

Algunos estudios críticos que pueden ser útiles para entender desde distintos ángulos la poesía experimental son M. Bakhtin (1937), Sypher (1955), A. Ehrenzweig (1965), D. Higgins (1966; 1987), R. Curtius (1974), R. Tsur (1977; 1992), P. Virilio (1988; 1991), F. Moretti (1998; 2005), R. de Cózar (1991) y José A. de la Fuente (2005). Estos autores han hecho posible un nuevo entendimiento de lo literario en virtud de distintos marcos teóricos –historiografía literaria, estudios cognitivos, estudios culturales y estudios de género.

Los estudios cognitivos de Reuven Tsur sobre formas manieristas en literatura muestran que en épocas de grandes inestabilidades hay una tendencia artística a crear excesos formales, manierismos. Tsur estudia también el efecto de la implementación de programas culturales a nivel nacional bajo distintos regímenes represivos. Otros marcos de estudio son de tipo estadístico y geográfico-económico y la creación de mapas y atlas literarios de Franco Moretti que explican en parte la aparición y desaparición de géneros literarios. Otro aspecto estudiado por Paul Virilio es la creación y evolución de algunos movimientos vanguardistas a la luz de las tecnologías bélicas y sus efectos de alteración y aceleración del ritmo en la vida y la cultura. José A. de la Fuente estudia los contextos de crisis, de superabundancia de recursos, y de avances tecnológicos en relación con la literatura y la sociedad. Yaumara Esquivel analiza las tendencias que se repiten en la literatura finisecular de varios siglos en Cuba y Mikhail Bakhtin acuña el concepto de cronotopo literario en la novela.

De la obra de Bakhtin interesa destacar su análisis de las categorías de tiempo y el espacio en la novela. En «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica» en *Teoría y estética de la novela* (1989), toma el concepto de cronotopo de la teoría de la relatividad de Einstein y lo aplica de modo metafórico a la literatura. El autor define el cronotopo como: «...la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura [...] El tiempo se condensa aquí, se

comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo» (Bakhtin 1989: 238).

Bakhtin aplica este concepto a la novela, el género predominante en ciertas épocas y culturas. Según Bakhtin, el proceso de asimilación del tiempo real histórico y el espacio en literatura tiene una historia compleja y errática. En su estudio del cronotopo literario, Bakhtin habla de la relación intrínseca entre tiempo y espacio (en un todo inteligible y concreto) y constata que cada género posee su propio cronotopo, su propio espacio y que cada espacio genera su propio género. Las categorías de tiempo y espacio cobran significación específica dentro de cada género. El autor analiza distintos cronotopos en la literatura occidental y dependiendo de las respectivas condiciones históricas delimita varios como el -bucólico, idílico-pastoril, el cronotopo de la épica y la tragedia griegas, el cronotopo moderno, etc. Algunos cronotopos se caracterizan por la espacialización del tiempo como el cronotopo del «castillo» (novela caballerescas a fines del siglo XVIII), el cronotopo del «salón-recibidor» (se refiere a la novela de Stendhal y Balzac que representan el tiempo pasado en el espacio –calles, casas...) etc.

En la novela de fines del siglo XIX prevalece el cronotopo moderno u occidental caracterizado por una ruptura del tiempo y el espacio y por funcionar en una época individualista. El cronotopo del «umbral» y el cronotopo de la novela de emergencia y el del «encuentro» son relevantes en nuestra cultura y quizás para un análisis de las escrituras poéticas intermedias y experimentales contemporáneas. En el «umbral» el tiempo no tiene duración. Predominan momentos decisivos. En los poemas experimentales predomina la especialización del tiempo dominada por momentos decisivos. En el cronotopo de la novela de emergencia, el individuo co-emerge con el mundo y lo sorprende a medida que el mundo cambia. El sentido de co-existencia, de co-autoría con el mundo asignado a este cronotopo puede servir como código de interpretación en las poéticas experimentales.

Como constata Hongyu Wang, en nuestra sociedad se da la coexistencia de distintas épocas en lugares diferentes debido a la globalización: «Today the nation is in transition, the world is changing, and the future is uncertain. Different epochs co-exist in different places due to both the globalizing tide and divergent locality»²⁷ Si aplicamos la noción de cronotopo(s) a los géneros

²⁷ Hongyu Wang (2009) <<http://journal.jctonline.org/index.php/jct/article/viewFile/35/16>>.

poéticos intermedios podemos observar que, al igual que en la novela, estos actúan como centros generadores de significación. Y si tenemos en cuenta una perspectiva historiográfica y cíclica de la literatura esto también nos permite vislumbrar tendencias y paralelismos entre distintos movimientos.

Dinámica conceptual de grupo y generación: Karl Mannheim

Otro estudio relevante para contrastar la dinámica conceptual de grupo y generación es la obra clásica de Karl Mannheim, quien empleando un marco teórico basado en la sociología estudia la noción de tiempo, ritmo y generación en *The Problem of Generations* (1923). La tesis de este autor nos invita a revisar el concepto de historiografía y generación literaria. En general, tendemos a identificar movimientos y grupos literarios en términos temporales fijos o estáticos e identificar a grupos generacionales como pertenecientes a una edad similar y que participan de una trayectoria vital y creativa común pero como afirma Karl Mannheim (1923) la mera contemporaneidad cronológica no es suficiente para producir una conciencia generacional común. El factor que crea una conciencia diferencial depende del ritmo de los cambios sociales («tempo of change»). Para Mannheim una generación social es el grupo de personas que vivieron condiciones de cambios sociales importantes lo cual difiere del término comúnmente aceptado –biológico o cronológico– de generación. Esto implica tener en cuenta las relaciones entre cambios personales, biológicos y cambios sociales generales. En un marco más general, Mannheim (1952) afirma que para entender el ritmo de la historia hay que estudiar los procesos sociales y su influencia en el fenómeno de las generaciones puesto que cualquier ritmo biológico funciona a través del medio de los eventos sociales (86).

Algunos factores relevantes en la creación de una conciencia histórica son la naturaleza múltiple del tiempo: el tiempo personal biológico, el tiempo social e histórico y el lugar de una persona en la estructura social, la clase social a la que ‘pertenece’. Estos componentes establecen los parámetros de experiencia de los eventos que viven las personas en sus años de formación. Según Mannheim, los adultos ya están «prefijados» dentro del mundo socio histórico que predominó en su juventud.²⁸ Y esta experiencia vital de forma-

²⁸ Marjorie Perloff (2016). La clasificación de Perloff en *Siete casos diferentes de vanguardias y vanguardismos* admite variantes. Véanse, por ejemplo, los principios ideológicos en torno a los que se movían los surrealistas, clasificados aquí desde otra perspectiva. Si observamos el aspecto geográfico como centro de formación de los movimientos de vanguardia debemos incluir a una buena parte de los movimientos poético, visuales, pictóricos en París.

ción continúa ejerciendo influencia durante el resto de la vida. De este modo, cada generación social, aunque sea contemporánea a otras generaciones sociales, puede tener una conciencia histórica diferente que los conduce a experimentar el mismo fenómeno cultural de modo diferente. Esto puede explicar la existencia simultánea de distintos géneros y movimientos creativos en un mismo país o espacio cultural.

Génesis de grupo y generación: Marjorie Perloff

Otras contribuciones con respecto al concepto de formación de grupo y generación en las vanguardias históricas son las de Marjorie Perloff,¹¹ quien al estudiar la génesis de grupo de los movimientos de vanguardias aclara que no todas las vanguardias son producto de movimientos o de grupos: «The dialectic between individual artist and avant-garde groups is seminal to twentieth-century art-making. But not every «movement» is an avant-garde and not every avant-garde poet or artist is associated with a movement.»

De acuerdo con Perloff, existen vanguardistas que no pertenecen a un movimiento y también hay distintas modalidades de grupos. Perloff distingue seis formaciones de vanguardias. El primero es el prototipo convencional de grupo vanguardista formado por mentes, personas que comparten ideas similares, como por ejemplo, las vanguardias rusas de 1912 a mediados de los años veinte, y el surrealismo y el expresionismo alemán. El segundo, el futurismo italiano, no es calificado como movimiento dentro de la modernidad y se caracteriza por un fuerte *ethos*. Marinetti revolucionó la función artística de distintos medios como la fotografía, el cine, la arquitectura, la novela y el drama. El tercer tipo de movimiento, antitético del dadaísmo de Zúrich es New York Dada, y el situacionismo de Guy Debord. Un cuarto tipo de movimiento vanguardista es el centrado en torno a un lugar geográfico, como Black Mountain College, New York School. Una variante del grupo comunitario anterior es, según Perloff, *Oulipo*, centrado en Francia y su análogo en lo visual, Fluxus. Un quinto tipo de movimiento, más reciente, denominado a veces como vanguardista, es el de carácter ideológico o basado en temas de identidad, como Black Arts Movement, el arte de performance feminista, etc. Un último movimiento, antitético al resto de los mencionados es el de artistas que no se consideran a sí mismos como parte de un movimiento. El poeta sueco concretista Oyvind Fahlström es un ejemplo.

Emergencia y caída de los géneros: Franco Moretti

Otro tema relevante en el estudio de las vanguardias es el concepto de la emergencia y caída de los géneros literarios. Este marco de estudio es el propuesto por Franco Moretti. En *Atlas of the European Novel 1800-1900* (1999) y en *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History* (2005), Moretti estudia los distintos géneros de la novela inglesa desde 1740-1900. En este periodo en Inglaterra se produjeron 44 géneros narrativos pero la mayoría de ellos, dos tercios, surge en un periodo de 30 años solamente. Moretti también observó que los géneros tienden a aparecer y desaparecer en grupos y no tienen regularidad cronológica ni geográfica o espacial. Estos resultados generan nuevos acercamientos al fenómeno de los géneros literarios y constatan una nueva problemática entre los estilos literarios que no ha sido percibida anteriormente: «Forty-four genres over 160 years; but instead of finding one new genre every four years or so, as a random distribution would have it, over two thirds of them cluster in just thirty years, divided in six major bursts of creativity: the late 1760s, early 1790s, late 1820s, 1850, early 1870s, and mid-late 1880s. And the genres also tend to disappear in clusters» (Moretti 2005: 18).

Según los estudios realizados por Moretti, el ritmo habitual de descenso en popularidad de la novela después de 25 o 30 años tiene una explicación generacional. Si pensamos en la duración de movimientos particulares de vanguardia, esta suele ser inferior a 20 años y la duración de las escrituras experimentales suele ser de menos de 10 años (el ritmo actual de ruptura e intensidad de ciertas practicas es mas acelerado que en la poesía de vanguardias) pero su influencia no decae sino que de algún modo ejerce una influencia (in)directa en grupos y estéticas posteriores. Para Moretti la literatura «normal» permanece activa unos 25 años pero cuando varios géneros activos y hegemónicos aparecen, reaparecen y desaparecen en un momento dado, de manera aparentemente azarosa, esto no se puede explicar a través del concepto generacional. Otra observación de Moretti es que no solo los géneros hegemónicos sino también todos los géneros activos tienen una vida irregular y, en un momento dado, aparecen o se disuelven, de acuerdo a un ritmo escondido o invisible: «Normal literature remains in place for twenty-five years or so... But where does rhythm come from? Shklovsky's hypothesis (however modified) cannot explain it, because the connexion between the decline of an old form and the rise of a new one implies nothing about regularity of the replacement. A widespread regularity: not just the few hegemonic genres, but (almost) all genres active at any given time seem to arise and disappear together according to some hidden rhythm» (Moretti 2005: 20).

En el mismo estudio Moretti nos habla de que existe un patrón similar en el cine (comedias) en EEUU: «in the sample decade (1986-1995), comedies amounted to 20% of the top box office hits within the United States ...» (2005: 24). Para explicar el surgimiento y desaparición de la novela histórica como género literario, Moretti se refiere a la condición elusiva de un «hidden rhythm», «hidden tempo», «internal shape» mencionando que los ciclos y géneros no son el único factor para explicar estas irregularidades pero que traen a la luz la idea de un ritmo escondido y sugieren que reflexionemos sobre el concepto de forma interna: «Do cycles and genres explain everything, in the history of the novel? Of course not. But they bring to light its hidden tempo, and suggest some questions on what we could call its internal shape» (2005: 29).

Hacer un mapeo analítico como el que ha hecho Moretti en *Atlas of the European Novel 1800-1900*, (1999) con respecto a la novela inglesa y a la novela europea, produce una nueva dimensión de estudio que se puede aplicar a otros géneros como las prácticas experimentales y vanguardistas del siglo XX y XXI que comparten las constantes de corta duración y disolución abrupta. Un mapeo de estos movimientos enfocado en la aparición, duración y disolución de los géneros poéticos de vanguardias y experimentales contribuiría a un mayor entendimiento de dichos géneros.

Génesis de los géneros experimentales: R. Tsur, E. Curtius, W. Sypher, O. Paz

El surgimiento y popularidad de géneros literarios experimentales en ciertos periodos históricos como el barroco y el romanticismo también ha sido analizado por especialistas en estudios cognitivos e historiográficos. Algunos críticos literarios como Reuven Tsur (1987), Ernest Curtius (1974) o Wylie Sypher (1955) defienden la idea de que cuando se produce una multitud de géneros manieristas, estos están fuertemente vinculados a períodos históricos de crisis ideológicas e inestabilidades, es decir, períodos culturales y económicos en los que prevalece más de una escala de valores como ha ocurrido al final de la Edad Media Latina, en el Romanticismo tardío y en el Barroco. En el siglo XX hemos visto la emergencia de las primeras vanguardias y de las corrientes experimentales a partir de los sesenta y nuevos modos de emergencia cultural e interartística a fines del siglo XX.

En el arte y pensamiento manierista la armonía entre el microcosmos y el macrocosmos no está sintonizada. El artista manierista siempre está experimentando con distintos puntos de vista (Sypher 1955; 118, 156). Reuven

Tsur menciona posibles causas –apuntadas por Sir James Frazer en 1922– que ocasionan que ciertos géneros literarios sean populares en ciertos periodos históricos. Un factor es el colonialismo. Como sabemos en muchos países se han imitado servilmente los estilos literarios de los países colonizadores. Otros factores son psicológicos, es decir, la mente humana funciona de la misma manera en circunstancias similares y así pueden surgir estilos similares en distintos países simultáneamente o progresivamente, es decir, que un estilo se haya inventado más de una vez.

En *Some Cognitive Foundations of «Cultural Programs»* (2002) Tsur hace un estudio cognitivo de la poesía y la literatura en periodos históricos específicos como el romanticismo, el siglo XVII y el siglo XX:

If a considerable number of members of a given society have acquired such coping mechanisms for adaptive purposes, they cannot be stopped from applying them for poetic purposes, and from putting them to work in a given poetic praxis, such as Mannerism. When the reader in a mannerist age contemplates such disorienting qualities as surprise, perplexity, startling, or astounding effects, or similar things associated with sensuous metaphors or metaphysical puns and conceits, far from having a painful experience, he may derive pleasure from the recognition that he is well equipped with the cognitive equipment required for coping with a reality in which the regular orientation devices are of little use. Poetry that utilises only such adaptive devices that have been superseded by more radical ones is usually experienced as affectedly delicate, or ‘nice’, or childish.²⁹

Según Tsur no solo el manierismo sino también la poesía romántica prevalecieron en una sociedad marcada por cambios radicales, luchas y desorientación. La poesía romántica empleó mecanismos integradores para tratar tanta desintegración, al igual que en el siglo XVII y en el siglo XX, épocas que difieren entre sí solo por su relativo grado de desintegración. Cuando el ambiente de desintegración se escapa de los mecanismos integradores, se crea otro tipo de procedimiento que, a falta de mejor término, Tsur denomina meta-conciencia («meta-awareness»). En dicho estudio, Tsur afirma que la poesía y el arte moderno tratan tanto de procesos cognitivos como de su propio tema, la poesía y el arte. Una de las funciones más relevantes de la poesía es promover una conciencia lúcida de la realidad percibida o de los mecanismos cognitivos que nos permiten percibir la realidad. En general, los movimientos

²⁹ Reuven Tsur < <http://poeticstoday.dukejournals.org/content/23/1.toc.>>.

vanguardistas y de estéticas intermedias, se caracterizan en lo formal por una profusión de técnicas compositivas de desintegración y fragmentación, y de ruptura de estéticas anteriores, que propugnan ideas estéticas novedosas, lo cual es relevante a la hora de estudiar su aparición en un periodo y no en otro.

Otro estudioso del fenómeno de las vanguardias europeas es Octavio Paz. En *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia* (1974) Paz percibe principios comunes entre las vanguardias y movimientos literarios del siglo anterior aunque en sentido inverso ya que según él el modernismo de los poetas anglo-americanos es una tentativa de regreso a la tradición central de Occidente, lo contrario del romanticismo inglés y alemán, mientras que el surrealismo francés extrema las tendencias del romanticismo alemán.

De acuerdo a esta observación, un mismo principio inspira a los románticos alemanes e ingleses, a los simbolistas franceses y a la vanguardia cosmopolita de la primera mitad del siglo XX. De este análisis se deduce la existencia de un movimiento de carácter pendular y, en parte cíclico, en la historia de los géneros literarios. Asimismo, según esta perspectiva existe una continuidad dentro de la ruptura visible de géneros y estéticas. Las contribuciones de Octavio Paz crean una nueva línea de interpretación historiográfica en la interpretación de la literatura y otros géneros artísticos. Su perspectiva de análisis apoya la existencia de un macro-ritmo en la historia de la literatura y de las ideas que se manifiesta de manera pendular. La idea de principios comunes entre movimientos de distintas épocas que se repiten, aunque de manera inversa, guarda relación con la idea sugerida de ritmo escondido formulada por Moretti.

Con respecto a las vanguardias latinoamericanas, Nelson Osorio afirma que se debe superar un enfoque atomista de la literatura por países para visualizar un espacio continental:

[el fenómeno de las vanguardias hay que] dejar de considerarlo como un epifenómeno de las vanguardias europeas para tratar de comprenderlo como respuesta a condiciones históricas concretas, el superar el enfoque atomista de la literatura por países para visualizar un espacio continental, y el dejar de reducirlo a sus expresiones en la poesía lírica para incorporar la totalidad de sus manifestaciones son sólo algunas de las tareas de superación de un enfoque limitante que se hacen hoy en día necesarias para una adecuada caracterización del vanguardismo hispanoamericano (Osorio 1985: 46).

El siglo XX ha producido una gran multiplicidad de géneros literarios intermedios, tanto en Europa como en EEUU, y quizás la emergencia de dichas prácticas está relacionada con una tendencia o un ritmo cíclico, especialmente

si consideramos la aparición y disolución de estos grupos. Moretti analiza esto en la novela inglesa (1740-1900). En Europa en un lapso breve de tiempo han surgido y desaparecido más géneros que en el resto del siglo. La distribución cronológica y espacial de estos géneros no es simétrica, ni regular y tampoco se puede explicar exclusivamente como una reacción de protesta ante la crisis generada por ciertos sistemas políticos o económicos.

Utilizando el criterio de ciclos históricos, Yaumara Esquivel Rodríguez (2007) compara la literatura cubana de fines del siglo XVIII, de fines del siglo XIX y de fines del siglo XX y ve «curiosas» coincidencias que sugieren el concepto de ritmos, ciclos y repetición de ciertas tendencias:

Es curioso cómo los fines de siglo –del XVIII a la fecha– han coincidido con períodos favorables para el desarrollo de la literatura cubana. Las décadas finales de estas centurias han sido testigos de diversos procesos de maduración y creatividad que han marcado algunas de las etapas más pródigas, complejas y definitivas de la literatura nacional. La Cuba finisecular del XX reproduce las dos tendencias culturales de la Cuba finisecular del XIX: la crítica positivista o positivizante (cientificista, descriptiva y reformista, sujetas las manos y los pies y la cabeza a lo posible) frente a la creación martiana, al espíritu revolucionario.³⁰

La cronología de los primeros movimientos vanguardistas europeos indica que estos se crearon en períodos muy cercanos entre sí. En solo nueve años (1909-1918) se produjeron al menos seis grandes movimientos vanguardistas: cubismo, futurismo, expresionismo, dadaísmo, ultraísmo, creacionismo e imaginismo, la mayoría concentrados en la ciudad de París y, en menor escala, en Berlín, Londres, Zúrich, y Milán. El surrealismo surge oficialmente más tarde, en 1924, y ejercerá una influencia sólida por varias décadas. Aunque de modo similar al futurismo, que se inspiró en el fascismo y la guerra de Libia, el surrealismo se ve influenciado no solo por el psicoanálisis de Freud sino también, desde otro ángulo, por la guerra del Rif, que condujo a un grupo de artistas y escritores (Louis Aragón, Buñuel, Dalí, Paul Éluard, Max Ernst, Yves Tanguy y Tristan Tzara) a hacerse más radicales ideológicamente y convertirse al comunismo.

Las dos primeras décadas del siglo XX están marcadas políticamente por una gran inestabilidad, tanto en España como en Europa. Sin embargo, en

³⁰ Yaumara Esquivel Rodríguez <<http://www.monografias.com/trabajos49/critica-literaria-cuba/critica-literaria-cuba.shtml>>

estas fechas se producen las primeras vanguardias plástico-literarias. Los primeros movimientos vanguardistas surgen a finales de la primera década con el cubismo pictórico (1907-1914) en París; el futurismo (1909-1929) en Milán; el imaginismo (1909-1917) en Londres y Estados Unidos; el creacionismo (1912-1932) en París, Chile, España; el constructivismo (1914-1922) en Moscú y luego en Berlín; el suprematismo (1915-1924) con exhibiciones desde el 1912 en Rusia; el dadaísmo (1916-1922) en Zúrich; el ultraísmo (1918-1925) en Madrid. Más tarde, según se ha anticipado ya, aparece el surrealismo (1924-1945). Los estudios de Sigmund Freud sobre el subconsciente y el psicoanálisis constituyeron el eje fundacional de este movimiento.

Veamos, a modo de sinopsis, los movimientos más relevantes de las primeras vanguardias europeas. Las fechas son aproximadas:

Primeras vanguardias europeas	Nombres, Obras	Desde	Hasta (aprox.)	Centros
Georges Braque, Pablo Picasso, Juan Gris, Jean Metzinger, Albert Gleizes, Robert Delaunay	Cubismo	1907	1914	París
Filippo Tommaso Marinetti	Futurismo	1909	1929s	Milán
T.E. Hulme, Ezra Pound	Imagismo	1909	1917	Londres, EUA
Vicente Huidobro; Gerardo Diego, Juan Larrea, Pierre Reverdy	Creacionismo	1912	1932	París
I Guerra Mundial	I Guerra Mundial	1914	1918	
Vladimir Tatlin y otros	Constructivismo ruso	1914	1922	Moscú, Berlín
K. Malévich, Lisitski	Suprematismo	1915	1924	Exhibiciones desde 1912, Rusia
Tristan Tzara	Dadaísmo	1916	1922	Manif. (1916) en el Cabaret Voltaire, Zurich, Suiza
Juan Larrea, Gerardo Diego, Guillermo de Torre, Fernando Iglesias, Pedro Garfías, Jorge Luis Borges, Lucía Sánchez S., César A. Comet y otros.	Ultraísmo	1918	1925	Manif. (1918) Madrid. Tertulias. Café Colonial (Rafael Cansinos Assens)
Guerra del Rif	Marruecos-España	1911	1927	
Miguel Primo de Rivera	Dictadura en España	1923	1930	
Guillermo de Torre	Hélices	1923		
Apollinaire (1917) André Breton (1924)	Surrealismo	1924	1945s	París.

Aragon, Buñuel, Dalí, Paul Éluard, Max Ernst, Yves Tanguy y Tristan Tzara	Surrealismo	1925		Los surrealistas se radicalizan (comunismo) con la Guerra del Rif
---------------------------------------------------------------------------------	-------------	------	--	----------------------------------------------------------------------------

Figura 2. Tabla 1. «Europa. Primeras Vanguardias»

Como ya se ha mencionado antes, los primeros movimientos artístico-literarios de vanguardia, que coexistían con otros géneros convencionales, surgen en una época de grandes inestabilidades políticas, sociales y económicas pero también en una era de grandes avances tecnológicos y científicos. En el ámbito político europeo recordemos conflictos bélicos como la primera guerra mundial (1914-1918) y la revolución rusa (1917). En España se produce un estado de guerra en 1901 en distintas provincias; hay revueltas anarquistas, hay una huelga general en Barcelona en 1902, donde se proclama el estado de guerra; en julio de 1909 ocurre la semana trágica de Barcelona; en 1911 hay huelgas generales en toda España; en 1917 hay crisis generales y huelgas generales revolucionarias y una gran emigración a Francia debido a la crisis agraria. También hay guerras intermitentes con Marruecos en estos años. Estas inestabilidades desembocan en la dictadura de Miguel Primo de Rivera (1923-1930) quien presenta su dimisión al Rey en 1930.

Las crisis económicas en Europa son generalizadas. Recordemos que Alemania en 1921 sufría de hiperinflación. Este evento tiene un correlato internacional en 1929 con la caída de la bolsa en Nueva York. Al mismo tiempo se seguían produciendo importantes descubrimientos científicos (algunos iniciados a fines del siglo XIX) en todos los campos: medicina, psicología, ingeniería, química, astronomía, tecnología, etc.

Si pensamos en el fenómeno de las vanguardias europeas y en la antigua URSS, y en su contexto histórico-político y económico, podemos ver una serie de correlatos que producen cambios a todos los niveles. Según José Alberto de la Fuente (2005) hay agentes que provocan cambios simultáneos en el ámbito artístico-literario, el sociocultural y el político, a nivel internacional:

A partir de los años centrales del decenio de 1920, la economía mundial se sumerge en una crisis dramática que no se conocía desde la Revolución Industrial. La humanidad se replantea sus formas de organización y convivencia; los artistas y escritores de la época hacen lo propio en la producción de nuevos discursos estéticos y políticos. [...] De acuerdo a las diversas lecturas historiográficas que se pueden hacer para delimitar una época, es posible acordar que la vanguardia aparece en un período de transición marcado por el fin de la

Época Moderna (alrededor de 1910) y el inicio de la Época Contemporánea (comienzo del siglo XX después de la Primera Guerra Mundial).³¹

Utilizando un análisis de tipo comparativo y sincrónico, Íñigo Sarriugarte observa la falta de una verdadera vanguardia en España, aunque sí habla de la presencia de vanguardistas. El autor indica la falta de estilos propios y la ausencia de una colectividad de artistas y de intelectuales así como la dependencia de estos artistas aislados a lo que se produce fuera del país (Sarriugarte 2008: 257). Más adelante, se verá una trayectoria paralela con respecto a las vanguardias en Cuba.

Los avances tecnológicos estimulan nuevos modos de creatividad artística entre los autores de las nuevas estéticas así como apoyan la creación de nuevos géneros artísticos como la fotografía, el cubismo pictórico y, posteriormente, el cine, gracias a pioneros como Émile Reynaud y su teatro óptico (1888) y los hermanos Lumière quienes desarrollaron en 1903 el sistema de emulsión de placas. Además, cabe mencionar que en 1900 Max Plank sienta las bases para la teoría cuántica. Años más tarde aparece la *Teoría de la Relatividad Especial* (1905) y la *Teoría de la Relatividad General* (1915) de Albert Einstein. Esta última teoría releva a la teoría de la gravedad de Newton y décadas después surge un nuevo paradigma de grandes repercusiones en múltiples disciplinas.

La aviación es otro avance tecnológico trascendente no solo en el plano social y militar sino también en el artístico y en el aspecto de cambiar la percepción tradicional real del tiempo y del espacio. Con estos inventos la distancia entre el tiempo imaginado y el tiempo real es cada vez menor. En 1903 se inventan los vuelos con motor de los hermanos Wright en EEUU, pioneros de la aviación. En 1908 se industrializa el automóvil. Esto tendrá repercusiones no solo en la vida diaria sino también en el arte y en concreto en movimientos vanguardistas como el futurismo. En 1911 el físico neozelandés Ernest Rutherford, conocido como el padre de la física nuclear, descubre la estructura interna del átomo. Este descubrimiento influyó en distintos grados grandes corrientes plásticas literarias la poesía y la música concreta entre otras que se basó en 'atomizar' el lenguaje, maximizando las posibilidades combinatorias de sus unidades mínimas. Otros avances significativos que expanden la visión convencional de nuestro planeta en relación con el universo ocurren en astronomía. En 1924 el astrónomo Edwin Hubble evidencia una nueva perspectiva

³¹ José Alberto de la Fuente <<http://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112005000100003>>.

del universo anunciando una nueva galaxia además de la nuestra (Andrómeda), es decir, no estamos solos en el universo, expandiendo las observaciones de Galileo. Antes de Copérnico y de Galileo se operaba con el paradigma de que «nuestro» sol y planeta eran el centro del universo.

Véase, a modo esquemático, un inventario cronológico sucinto de avances tecnológicos y descubrimientos científicos que influirán de manera directa e indirecta (medios, modos de composición y motivos) en las artes plástico-literarias:

1901	Comunicaciones inalámbricas (la radiofonía Marconi)
1903	El desarrollo de la fotografía (los hermanos Lumière)
1903	El primer coche que recorre EEUU de este a oeste
1903	Histórico vuelo de los hermanos Wright en EEUU
1905	Teoría de la Relatividad Especial (A. Einstein)
1907	Los primeros transatlánticos (El Mauritania y el Lusitania. Atlántico Norte)
1908	Industrialización del automóvil (Henry Ford)
1911	Ernest Rutherford y la estructura interna del átomo
1915	Bragg y la cristalografía
1915	Teoría de la Relatividad General (A. Einstein)
1924	Edwin Hubble: nueva perspectiva del universo
1927	Telefonía transatlántica

Figura 3. Tabla 2. «Avances tecnológicos. Primeras décadas del siglo XX»³²

La estética de la guerra y la velocidad: Paul Virilio

Los movimientos de las primeras vanguardias, inspirándose en los avances tecnológicos, civiles y militares, así como en algunos descubrimientos científicos y ante el cansancio de las formas literarias previas, crean una estética acorde con los nuevos tiempos. Conviene citar en este contexto a Paul Virilio y sus estudios en torno a la relación entre cultura y guerra, velocidad y tecnologías de percepción. Virilio analizó los efectos perceptivos de distintos espacios públicos –espacio rural y urbano en China, meta-ciudades, la ultra-ciudad del futuro etc. – y estudió las implicaciones del desplazamiento de centros y espacios artísticos de peregrinaje. Así, nos recuerda en *The Vision Machine* (1994[1988]) que, después de las guerras napoleónicas, Londres y Gran Bretaña (que nos dieron la industria del vapor) suplantaron a Italia y

³² Ref. «Principales hitos durante los últimos 100 años» <<http://www.paralibros.com/passim/sumario/ciencia.htm>>.

luego, París y Francia (que nos dieron la fotografía, el cine y la aviación) reemplazaron a Londres y después estos son reemplazados por Nueva York y EEUU, triunfadores de la segunda guerra mundial (Virilio 1994: 30).

Otro aspecto mencionado por Virilio es la inspiración que ejercieron los artistas-soldados como Marinetti. Si bien el constructivismo es definido como una estética que banaliza la forma, el caso de Marinetti y el futurismo es más radical. Marinetti es corresponsal de guerra en Libia y para componer sus poemas se inspira en la tecnología de la telegrafía inalámbrica y en otras técnicas topográficas de amnesia, y en artefactos bélicos como explosivos, proyectiles, aviones y en coches rápidos. Virilio indica que Marinetti era íntimo amigo de Il Duce, pero los futuristas fueron rápidamente alejados del poder y reprimidos (11). En la misma línea menciona al poeta portugués Mario de Sá-Carneiro (1916) y dice que el futurismo italiano fue responsable de los movimientos anarquistas y fascistas. En *Art and Fear* (2010) Virilio analiza el slogan del primer manifiesto futurista publicado en 1909 que dice que la guerra es la única higiene del mundo «War is the world's only hygiene». Este eslogan, según el autor, condujo directamente –aunque 30 años más tarde– al «shower block» de Auschwitz-Birkenau. Y el surrealismo de André Breton siguiendo a los dadaístas, emergió completamente armado después de la primera guerra mundial, en la que los artistas estaban transfigurados por la magia de los explosivos como parte de una realidad común. Igualmente, en una conferencia en 1918 el padre de los dadaístas mencionó «We were for the war. Dada is still for war. Life should hurt. There is not enough cruelty» (Virilio 2010: 16).

En *The Vision Machine* (1994) Virilio discute la relación entre medios de representación y modos de percepción y explica que si bien para Paul Valéry el ser humano ha expandido sus modos de percepción y acción en mayor medida que los medios de representación, para los futuristas los medios de acción son al mismo tiempo medios de representación. Y lo que pasó con el cine no es diferente a lo que pasó con la pintura y las otras artes tradicionales cuando los futuristas y Dada entraron en escena. A principios del siglo XX con Dada y los futuristas el mundo estaba yendo hacia una total despersonalización, primero del objeto percibido pero también del observador. El juego dialéctico entre las artes y las ciencias se estaba erosionando creando una lógica paradójica, la cual prefiguró la lógica delirante de las tecnociencias (Virilio 1994: 51).

En *Art and Fear* (2010) Virilio nos recuerda que el arte moderno es un arte colmado de excesos, un arte que no representa nada sino que presenta la inmediatez del abismo del cuerpo y nos desensibiliza del shock de imágenes y palabras sin sentido. Un arte en el que el autor es redundante. Vivimos en una época

de deportes extremos, ciencias extremas (genética, clones) y arte extremo, donde el horror, la tanatofilia y la necro-tecnología es la moneda común. Los avances tecno-científicos del siglo XX han acelerado el ritmo de la vida cotidiana y la cultura y han ido reduciendo y casi eliminando la distancia entre física y tecnología, desplazando nuestra percepción tradicional del tiempo y el espacio.

La velocidad es un concepto clave en las escrituras vanguardistas y experimentales. La realidad ya no se define por las coordenadas de tiempo y espacio sino por escenarios virtuales en los que la tecnología permite la paradoja de estar en todas partes y en ninguna al mismo tiempo. Todo esto es relevante en el entramado de la formación y percepción de las estéticas vanguardistas y experimentales.

Virilio nos obliga a repensar el papel del arte en la cultura contemporánea. Su planteamiento es que el siglo XX y el XXI están dominados en lo cultural por el arte de la guerra. Uno de los ataques más visibles del autor es al arte de vanguardias porque fomentó una cultura del horror y la muerte, de la velocidad y la máquina. Virilio critica los excesos de estas prácticas, las tecnociencias y la nueva estética contemporánea en la que el artista es redundante. En el arte contemporáneo Virilio ve una estética del silencio y una estética de la ausencia y de la desesperación. Es un arte cruel, inhumano y que santifica la muerte. El arte vanguardista y el arte experimental actual pueden considerarse desde esta perspectiva, reflejo y causa de los excesos tecnológicos y científicos.

En contraste con las primeras décadas del siglo e inmediatamente después de las primeras vanguardias, surgen muy pocos movimientos de carácter experimental en Europa. Algunos eventos externos que enmarcan los años 30 y 40 son la segunda guerra mundial (1939-1945) y, en España, la guerra civil española (1936-1939) y la dictadura político-militar (1939-1975). El contexto nacional de penurias y escaseces no es muy propicio para la creación y desarrollo de nuevos movimientos poéticos y artísticos. La única corriente de envergadura con influencia será el surrealismo. Las pocas modalidades que se activan en esa época no duran y son más bien de carácter periférico. En España, el pos-tismo (Madrid, Ciudad Real) y el grupo Dau al Set (Barcelona). El surrealismo artístico había nacido en la Viena de Gustav Klimt, Egon Schiele y Oskar Kokoschka durante la decadencia del imperio austrohúngaro. Los surrealistas, que eran estudiosos de Freud (*La interpretación de los sueños*, 1900 en Viena) y el inconsciente, intentaron simular los efectos de la locura tanto en la escritura automática como en el arte. En 1924 André Breton definió en su primer manifiesto surrealista a este movimiento como un automatismo psíquico. El psicoanálisis influyó en el surrealismo pero Freud no estaba de acuerdo con

las aplicaciones artísticas que estos hacían de su método, calificando a los surrealistas de «chiflados redomados». Después de la Segunda Guerra Mundial se desarrollan distintas variedades del psicoanálisis, como la idea de los arquetipos y el inconsciente colectivo de Carl Jung, lo cual contrasta con los estudios anteriores de la psique individual de Freud. Otras líneas en el psicoanálisis son las de Jacques Lacan o Julia Kristeva. El surrealismo está presente como estética a lo largo del siglo XX, especialmente en situaciones de crisis colectivas, crisis políticas, epidemias como el sida y la década de 1990, etc.³³

Algunos descubrimientos e inventos que han ejercido cierta influencia en géneros experimentales durante el periodo 1930-1990 son los que se recogen en este cuadro:

1930	Plutón: hallazgo del noveno planeta
1932	Radioastronomía, su origen
1935-45	Konrad Zuse (computadora digital bajo el Third Reich). Z1, Z2, Z3
1939	Descubrimiento de la fusión nuclear
1945	Primera explosión nuclear experimental
1952	Aceleradores de partículas
1953	ADN: el secreto del código de la vida
1954	En la URSS: la primera central nuclear
1958	El Nautilus navega bajo el Polo Norte
1960	Primeros laser y robots industriales
1960	Inmersión récord del batiscafo Trieste
1965	Partículas de antimateria
1969	Aviación comercial supersónica
1973	Códigos de barras estandarizados
1975	Software: origen de Microsoft
1979	Teoría de la unificación: avances
1981	IBM: computadores personales y robots
1990	Telescopio espacial Hubble

Figura 4. Tabla 3. «Descubrimientos e inventos (1930-1990)»

La literatura, especialmente los géneros experimentales y vanguardistas, está vinculada formal y temáticamente a factores sincrónicos y asincrónicos (avances científicos y tecnológicos pero también paradigmas culturales y factores sociopolíticos y económicos). Las guerras y regímenes dictatoriales y represivos son un factor crítico, las crisis económicas y los cambios de un tipo

³³ Véase Hal Foster, Rosalind E. Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh (2006).

de sociedad agraria a una industrial o tecnológica son otros factores que provocan un cambio perceptivo y de estética. El factor sociológico generacional también influye. La clase social a la que pertenecen los artistas es otro factor que influye en el desarrollo de los géneros. La influencia de los avances tecnológicos y científicos es visible en todos los géneros. El futurismo se inspira como hemos visto en acciones bélicas y las nuevas tecnologías del momento. El surrealismo se inspira en el psicoanálisis de Freud (el subconsciente, el consciente y el super ego). El concretismo se inspira en los avances científicos sobre el átomo y la física y mecánica cuántica y en los sistemas de escritura ideográfica oriental entre otras influencias. Una práctica de los poetas concretistas fue atomizar el lenguaje hasta conseguir unidades de significación mínima que producen significación de modo asociativo. Además de estas fuentes de inspiración hay otras fuentes y causas difíciles de cuantificar como ritmos cíclicos que van más allá de la sincronía de los eventos que enmarcan la época en la que surgen los movimientos estéticos. Las teorías de Tsur, Octavio Paz, Moretti, A. Pinheiro dos Santos indican la posibilidad de ritmos escondidos, pendulares y ciclos dentro de ciclos.

Las teorías fractales también se han utilizado para explicar principios que gobiernan las nuevas estéticas. A fines del siglo XX hay una conciencia de fractalización en el arte, la cual se ha convertido en un sistema autorreferencial y auto reproductivo. Klaus Ottmann (1992) curador de arte moderno, piensa que existe una revolución fractal en el arte actual: «We might speak of a fractalist activity as we once spoke of a surrealist or a structuralist activity. [...] Fractalist artists are both a mirror of the psychological and social state of society and an interface. They no longer concern themselves with the mere manufacturing of objects but with the experience of fractalization» (Briggs 1992: 166).

Ritmoanálisis: Lúcio Alberto Pinheiro dos Santos, Gaston Bachelard, Henri Lefebvre.

Otro marco de análisis útil es el de ritmo-análisis del filósofo portugués Lúcio Alberto Pinheiro dos Santos (1889-1950), poco conocido pero muy influyente en el pensamiento de Gaston Bachelard y Henri Lefebvre. Un colaborador de Pinheiro dos Santos en la teorización del ritmo-análisis fue Leonardo Coimbra (1883-1936). Dos Santos fue matemático, psicólogo, profesor, filósofo y político y desarrolló una teoría experimental del ritmo que acuñó con el nombre de *ritmo-análisis* y fue simplificada y difundida por Gaston Bachelard en el capítulo VIII «La Rhythmanalyse» de *La dialectique de la durée* (1936). La teorización experimental del ritmo por Pinheiro dos Santos consideraba este concepto desde varios campos científicos, la física ondulatoria (cuántica),

la biología, la antropología, la cosmología y la psicología. También conviene citar a Santa Ana Dionizio, (1950) quien analiza el ritmoanálisis de Pinheiro dos Santos desde la tradición pitagórica enfocándose en la idea-creencia de que el Ser es en su aspecto más íntimo sustancia, figura y número, así como armonía y manifestación de las leyes del ritmo.

Estos autores influenciaron a Henri Lefebvre y su obra *Elements of Rhythmanalysis* (1992). Y como afirma Rodrigo Sobral Cunha (2014: 229-239) los textos originales de Pinheiro dos Santos de 1931 están perdidos y la copia que él le había enviado a Bachelard también. Esto limita el conocimiento original de sus tesis. Según Sobral Cunha (2014) el concepto de ritmo-análisis implica que a la idea monotonal de un tiempo uniforme, continuo y abstracto se sobrepone el ritmo-análisis, la ley del ritmo, la ley de una pluralidad de tiempos concretos y de vibración multiforme, pero nos aclara que no es la vibración de la materia sino la misma vibración la que se materializa:

A matéria e a radiação não existem senão no ritmo e pelo ritmo». A energia vibratória, em determinadas frequências, é a própria *energia de existência*. Se isto é válido tanto ao nível corpuscular como ondulatório, o mesmo se passa com a matéria. Tudo vibra e o tempo só existe, pois, enquanto frequência regular. Somos iluminados e aquecidos por ondas, caminhamos e respiramos numa Terra vibrante de ritmos sobrepostos. [...] Não é, note-se, a matéria que vibra, é a vibração que se materializa e é assim, em última análise, a regularidade da frequência ou ritmo aquilo que se faz matéria. Esta mudança metafísica de perspectiva implica, para o horizonte cognitivo, que o espaço-tempo da era pré-broglieana seja substituído pela simetria-ritmia e caberá considerar doravante substâncias com o espaço-tempo simetrizado e ritmado. Se esta mudança de ângulo metafísico parece constituir, ainda em 2013, o maior obstáculo epistemológico à compreensão da física ritmanalítica, no entanto alguns modelos da física contemporânea, como a «teoria das cordas» ou a «ritmodinâmica», têm receptividade virtual para uma analítica do ritmo desta ordem (Sobral Cunha 234).

Siguiendo a Bachelard (1950 [1936]) que también se nutre de la filosofía de Henri Bergson sobre el ritmo, lo que importa en poesía es el carácter primordial del verso psíquico, un ritmo puramente psíquico afín a la poesía surrealista y este concepto no es místico sino una intuición sólida fundamentada bajo los principios de la física ondulatoria: «Ce n'est pas là, comme trop souvent, une déclaration inspirée par une mystique du rythme ; c'est vraiment une intuition nouvelle solidement fondée sur les principes de la physique ondulatoire contemporaine» (Bachelard 130).

Bachelard explica que Dos Santos estudia la fenomenología rítmica desde tres puntos de vista, material, biológico, y psicológico. Así como la materia se transforma en ondas, las ondas recíprocamente se transforman en materia. Este principio de transformación de la física contemporánea nos conduce a pensar que la materia y las radiaciones son semejantes pero la materia no subsiste inerte en una duración uniforme. La materia no es solo sensible a diferentes ritmos sino que existe en un plan rítmico y con la regularidad de la frecuencia de cada ritmo:

La matière n'est pas étalée dans l'espace, indifférente au temps ; elle ne subsiste pas toute constante, tout inerte, dans une durée uniforme. Elle n'y vit pas non plus comme quelque chose qui s'use et se disperse. Elle est, non seulement sensible aux rythmes ; elle *existe*, dans toute la force du terme, sur le plan du rythme, et le temps où elle développe certaines manifestations délicates est un temps ondulante, temps qui n'a qu'une manière d'être uniforme : la régularité de sa fréquence (Bachelard 128).

Para Lefebvre el ritmo es un concepto inseparable del tiempo y de la repetición pero no se debe identificar con movimiento. El ritmo no es movimiento ni velocidad. El ritmo implica repetición pero no hay repetición idéntica y absoluta. Así como hay varios tiempos a distintas escalas, un tiempo cronológico, un tiempo biológico y celular, un tiempo lineal, un tiempo cíclico, un tiempo no lineal, un tiempo cósmico, social, cultural, etc., también existen varios espacios sociales, urbanos, etc. En la era moderna la vida cotidiana impone un ritmo marcado por el sistema de producción. Lo cíclico se origina en la naturaleza, en el ritmo de los días, las noches, etc. Lo lineal se origina en las prácticas sociales. La relación entre lo cíclico y lo lineal constituye la medida del tiempo (de los ritmos). El tiempo y el espacio, lo cíclico y lo lineal, ejercen una acción recíproca. Existen interferencias en los procesos lineales y cíclicos. La noción de tiempo está íntimamente asociada a la experiencia del tiempo. El análisis del ritmo se convierte en un 'nuevo' campo de estudio analítico y científico.

Otro teórico del ritmo (no métrico) es Henri Meschonnic. En su obra *Critique du rythme: anthropologie historique du langage* (1981), el ritmo se entiende como un concepto clave en la relación entre sujeto y discurso. El ritmo implica una organización del discurso y produce y transforma el sujeto. Los espacios imponen un ritmo particular. Las ciudades son un ejemplo.

Las distintas concepciones de ritmo y tiempo son relevantes en poesía lírica y experimental pues ambos tipos de escrituras operan de modo primordial con (im)posiciones organizativas (dis)continuas de la materia y de las ideas. Si bien Franco Moretti no profundiza en una definición del concepto de ritmo

escondido (*hidden rhythm*), se intuye que existen tendencias y macro-ritmos o ritmos cíclicos que imponen distintos tipos de regularización del pensamiento y esto apoya cambios (surgimiento y desaparición) en los géneros literarios. El concepto de ritmo-análisis en Pinheiro dos Santos es concebido también como un agente promotor de cambios; se trata de un fenómeno natural complejo íntimamente relacionado con una visión fisiológica y cuántica de la materia que repercute en nuestro modo de pensar, actuar y crear. Estos dos teóricos han articulado dos concepciones del ritmo diferente y en ambas teorías se implica el concepto de ritmo como agente de cambio en los procesos artísticos.

Medios de comunicación: Lev Manovich, Jay David Bolter y Richard Grusin

Los estudios de los nuevos medios de comunicación son también pertinentes en las escrituras experimentales. En arte estos lenguajes se están imponiendo ya no como motivos compositivos sino como modos creativos. Lev Manovich en *The Language of the New Media* (2001) indica que se está produciendo un nuevo meta-lenguaje cultural, algo que será tan significativo como lo ha sido la palabra impresa y el cine con la invención de la imagen dinámica: «Thus, the era of the dynamic screen that began with cinema is now ending. And it is this disappearing of the screen –its splitting into many windows in window interface, its complete takeover of the visual field in VR that allows us today to recognize it as a cultural category and begin to *trace* its history» (Manovich 2001: 97-98).

Más adelante Manovich cuestiona los principios tradicionales sobre los que se basa la estética y la representación y expande la noción de proceso estético al formular las preguntas de si el arte tiene que ser exclusivamente limitado a un objeto finito –una obra– y si el proceso de búsqueda de información puede ser entendido también como un proceso estético:

By foregrounding telecommunication, both real-time and asynchronous, as a fundamental cultural activity, the Internet asks us to reconsider the very paradigm of an aesthetic object. Is it necessary for the concept of the aesthetic to assume representation? Does art necessarily involve a finite object? Can telecommunication between users by itself be the subject of an aesthetic? Similarly, can the user's search for information be understood aesthetically? In short, if a user accessing information and a user telecommunicating with other(s) are as common in computer culture as a user interacting with a representation, can we expand our aesthetic theories to include these two new situations? (Manovich 2001: 163-164).

En *Remediation: Understanding New Media* (1999) Jay David Bolter y Richard Grusin definen *medio* como algo que re-media («that which remediates»). Frente a las propiedades esenciales de cada medio, estudiadas en el pasado, los medios son empleados como remediación, traduciendo, desplazando y cambiando contenidos y otros medios. Este es un patrón habitual en los distintos modos creativos actuales.

A la luz de los nuevos lenguajes tecnológicos y de los nuevos contextos geopolíticos cabe reflexionar sobre cuáles serían los mejores posicionamientos críticos para valorar las nuevas obras artísticas. Es útil tener en cuenta distintos marcos de referencia a la hora de acercarnos a los nuevos modos híbridos de producción poética (lírica y no lírica) y, como sugiere Manovich, debemos preguntarnos qué entendemos por objeto estético y por poema, y reflexionar en qué consiste la (re)presentación.

Las interrelaciones entre las distintas artes son un tema clásico estudiado por la crítica durante siglos³⁴ y más recientemente por críticos y poetas de la talla de Dick Higgins (1987), Rafael de Cózar (1991) y Johanna Drucker (1994; 2014). Estas interacciones generan tensiones, posibilidades y límites entre lo textual, lo experimental y lo discursivo y cuestionan el concepto de separación entre los géneros y su discontinuidad.

Los textos poéticos contemporáneos pueden ser considerados como espacios de convergencia de varios modos de comunicación, estética, social e informativa. Estos textos generan interacciones múltiples, no obvias, entre los distintos lenguajes. Los sentidos del texto dependen del modo particular de decodificación y recodificación que uno haga en un momento dado. Los límites entre unos lenguajes y otros –sonidos, música, fonética, dibujo, artes gráficas, pintura, caligrafía, etc.– se difuminan en una escritura híbrida cuyas unidades de significación se componen de varios lenguajes simultáneamente. Los géneros, consecuentemente, tampoco operan como modos independientes (Jewitt, 2009; Kress, 2010; Elleström, 2010). Nos hallamos con formas diversas de arte intermedio que dan cabida a nuevas expectativas y a modos diferentes de procesar la información.

La poesía experimental ha surgido en múltiples lugares y contextos simultáneamente y en las últimas décadas es una práctica muy popular en España, EEUU, Italia, Francia, Bélgica, Alemania, Argentina, Chile, México y Japón. En otros países como Cuba ha llegado tarde. Si empleamos los argumentos de Tsur y Dick Higgins, podemos decir que el surgimiento de estos géneros, en

³⁴ Cabe recordar la frase «la poesía es pintura que habla y la pintura poesía muda» atribuida a Simónedes de Ceos y posteriormente “ut pictura poesis” de Horacio. Otra referencia clásica es *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) de G. E. Lessing.

distintas fases y lugares a lo largo del siglo XX –las primeras vanguardias, las neovanguardistas de los años 60 y 70 y la última fase de escrituras experimentales a finales del siglo XX– prefigura nuevos paradigmas inspirados por crisis de valores e inestabilidades en todos los planos (económico, político, religioso, individual, sexual, social, educativo, filosófico, tecnológico).

En su fase más reciente, estas escrituras se caracterizan por una multiplicidad de centros de información, visual, auditiva, tecnológica, de medios y digital en constante cambio. Los géneros experimentales distorsionan y alteran, en su marginalidad, la sensibilidad estética predominante. Si utilizamos, sin embargo, la creencia griega clásica de que no existe evolución continua en el tiempo sino una progresiva degeneración y decadencia de un momento creado y todo cambio es visto como una caída del estado mítico original, entonces la trayectoria cronológica de escrituras poéticas vanguardistas en el siglo XX sería interpretada como una progresiva involución de la poesía inicial creada en un tiempo y ritmos primordiales. La nota común entre esta antigua creencia griega que utiliza el referente inicial como punto de partida climático y las distintas perspectivas teóricas aquí mencionadas que son menos jerárquicas, es notar el cambio progresivo de un modo y medio de escritura a otro. Estos cambios de estilo, marginales en las primeras vanguardias, analizados desde diversas perspectivas teóricas como caída de lo primordial primigenio, como producto de un contexto sociopolítico inestable y de crisis de valores, como manifestación particular de un macro o micro-ritmo, como producto de una estética de la guerra y la velocidad, como producto de la convergencia de las nuevas tecnologías, como interacción entre el espíritu de una época y el artista, como adelanto o proyección de una nueva sensibilidad estética, como producto de la nueva sociedad de la información, etc., ratifican un orden diferente de lectura y de placer estético que opera de acuerdo a modelos relacionales diferentes produce cambios de expectativas y de modo continuado puede desembocar en un nuevo paradigma.

CAPÍTULO 3

Cuestiones de género en torno al postismo

Lo mismo puede decirse en materia de arte y de literatura: durante el último siglo y medio se han sucedido los cambios y las revoluciones estéticas, pero ¿cómo no advertir que esa sucesión de rupturas es asimismo una continuidad? El tema de este libro es mostrar que un mismo principio inspira a los románticos alemanes e ingleses, a los simbolistas franceses y a la vanguardia cosmopolita de la primera mitad del siglo XX.

O. PAZ. *Los hijos del limo* 1974

Limitar un movimiento artístico al instante en que cronológicamente tiene lugar y a sus fundadores constituye uno de los errores de los estudiosos habituales.

RAÚL CLAUDIO HERRERO (1998)

*Um poeta é sempre irmão do vento e da água:
deixa seu ritmo por onde passa.*

CECILIA MEIRELES «Discurso» *Viagem* (1939)

Consideraciones generales

Un movimiento literario se suele definir por la presencia de un grupo de poetas, escritores o artistas que comparten técnicas similares e ideas sobre arte, estilo, contenido, pensamiento y actitudes. Una actitud compartida y común que caracteriza a los movimientos de vanguardia es la negación, la ruptura y la protesta. Los manifiestos, principios y declaraciones de muchos ismos

están fundamentados en el rechazo a estéticas previas o a estilos ya agotados, y se hacen eco de novedades en el campo de las ciencias (psicoanálisis, arquitectura, física cuántica, y sobre todo se acogen a avances tecnológicos aplicándolos a sus estéticas).

Cronológicamente hablando, algunas fechas de los movimientos de vanguardia coinciden con momentos importantes en un cambio de periodo histórico y pueden estar influenciados por eventos históricos o ejercer una influencia mutua, es decir, un movimiento literario puede influenciar estimulando una ideología y viceversa, como es el caso del Romanticismo y la Revolución Francesa (1789), fechas históricas de influencias mutuas y de cambios propicios al desarrollo del individualismo (de estilo, de pensamiento, de géneros, etc.) que dan pie al inicio de la democracia en el plano institucional. Más recientemente, en el siglo XX tenemos algunos ejemplos como el futurismo y el fascismo y el surrealismo y el comunismo.³⁵ Como afirma Luis Reyes: «Es notable cómo los dos primeros totalitarismos que se implantan en Europa en el siglo XX, el comunismo ruso (1917) y el fascismo italiano (1922), pese a ocupar ideológicamente los extremos opuestos, coinciden en su complicidad con las vanguardias artísticas» (Reyes 2014).³⁶

Y como dice Gutiérrez Álvarez con respecto al surrealismo en «Michel Lequenne. Surrealismo y Comunismo»:

Los surrealistas llegan al marxismo a través de la dialéctica hegeliana, de la crítica despiadada de la cultura burguesa y, en el caso de Breton, por la lectura del Lénine de Trotsky...Es también destacable que los que más arrastran los pies al acercarse al comunismo son los que, más tarde, se mostrarán buenos estalinistas: Aragón de nuevo, Eluard. [...] a pesar de la dificultad de estos poetas mal preparados para afrontar el análisis de una evolución política tan compleja y nueva, el movimiento surrealista [...] se volvió rápidamente más comunista que los partidos comunistas y continuó profundizando en los aportes culturales de la revolución (Gutiérrez Álvarez 2013).

³⁵ Con respecto a las influencias mutuas entre futurismo y fascismo, véase Luis Reyes (2014). Sobre las relaciones entre comunismo, estalinismo y surrealismo véase Pepe Gutiérrez Álvarez (2013). La edición de *Tracts surréalistes et déclarations collectives (1922-1969)* [...] es indispensable para quien quiera comprender el movimiento surrealista en relación con la vida literaria, artística y política de la época. [...] <<http://anticapitalistas.org/spip.php?article29020>>.

³⁶ Luis Reyes <<http://www.tiempodehoy.com/cultura/historia/futurismo-la-estetica-del-fascismo>>.

La estética del fascismo coincide con las intenciones del futurismo y el Primer Manifiesto (1909) escritas por Marinetti diez años antes de que Mussolini llegara al poder:

Nosotros queremos cantar el amor al peligro, el hábito de la energía y de la temeridad... Queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, la carrera, el salto mortal, la bofetada y el puñetazo... Queremos glorificar la guerra –única higiene del mundo– el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las hermosas ideas por las cuales se muere y el desprecio a la mujer... Nosotros queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de todo tipo, y combatir contra el moralismo, el feminismo y toda cobardía oportunista o utilitaria.

Entre Marinetti y Mussolini no todo eran acuerdos pero este se sirvió del futurismo para impulsar su propia agenda:

Mussolini llegó enseguida al poder y, a ojos de Marinetti, se aburguesó. Su alianza con la dinastía reinante, que mantuvo la monarquía en la Italia fascista, y con la Iglesia, reconociendo estatuto de independencia al Vaticano, fue rechazada por Marinetti, que intermitentemente se acercaba o se alejaba del poder *mussoliniano*. No obstante, el nuevo régimen se engalanó con la estética del futurismo, y muchos artistas futuristas colaboraron activamente en su propaganda, como Fortunato Depero (*ver recuadro*), cuyo talento de pintor se empleó a fondo en la publicidad (Reyes 2014).

El periodo estético y político de la época en la que surgen estos movimientos es un elemento clave que influye en la creación, evolución y disolución de los mismos. La cronología es significativa en relación a su contexto sincrónico inmediato y en referencia a su contexto de época, o histórico pero el orden cronológico de sus movimientos no es lineal o progresivo sino que estos campos de acción son discontinuos e irregulares en el tiempo.

Por otra parte, estas escrituras de vanguardia nacen en una época de ritmos irregulares y en un contexto en el que los grandes relatos y las metanarrativas ceden el paso a un espíritu de asimetrías, impulsividad, e intensidad breve. Los géneros de vanguardias y subsiguientes se acogen a estos nuevos ritmos y centros de producción con una sintaxis espacial, ilógica, versátil, corporal, tecnológica y dramática. La época de las grandes narrativas (Lyotard 1979) da paso a la época de las micronarrativas, a la poesía experimental y a los tecnotextos, producto de una confluencia de fenómenos complejos entre los que se incluye el desarrollo e implementación de nuevas tecnologías en la

vida militar y civil, la industrialización y la comercialización de productos artísticos y de uso funcional.

Otro aspecto dentro de los ciclos históricos de la modernidad y la posmodernidad que afecta a los movimientos literarios son los micro-ritmos que permiten la superposición de unos estilos en otros y la coexistencia de estéticas antipuestas en un mismo periodo marcadas por estilos divergentes que se oponen en sus intenciones programáticas como es el caso de la poesía oficial y las poéticas de vanguardias en regímenes totalitarios, como el franquismo y el castrismo aunque en estos periodos ambas escrituras gozan de distinto estatus. También se da el caso de autores individuales que componen en estilos contrapuestos como Gerardo Diego (ultraísmo, creacionismo y poesía más convencional), Rafael Alberti con poemas vanguardistas en *Cal y Canto*, y poemas surrealistas en *Sobre los ángeles*, y poesía lírica en *Sermones y moradas* o Francisco Pino (1910-2002) quien compuso mucha poesía experimental de influencia surrealista y poesía tipográfica, fotográfica, carteles así como poesía más conversacional, religiosa, católica y amorosa.³⁷ En general, los autores vanguardistas españoles pasan de una época de experimentación en las primeras vanguardias a una escritura más comprometida en las siguientes décadas, debido en parte a los efectos de los conflictos bélicos nacionales e internacionales.

El postismo

El movimiento interartístico del postismo ³⁸ constituye un caso de estudio en sí mismo debido, entre otros factores, al posicionamiento de la crítica

³⁷ Para mayor información véase la entrevista realizada al hijo de Francisco Pino así como dos páginas digitales sobre su obra: <<https://www.poeticous.com/francisco-pino?locale=en>>, <http://es.wikipedia.org/wiki/Francisco_Pino>.

³⁸ Algunos estudios sobre el postismo son los monográficos de *Ínsula* 510 (junio 1989) e *Ínsula* 511 (julio 1989); Fanny Rubio, *Revistas poéticas españolas 1936-1975*. Turner: Madrid, 1976, y *Las revistas poéticas españolas, 1939-1975*. Universidad de Alicante, 2003; Jaume Pont, *Historia y poética del postismo*. <http://www.zurgai.com/archivos/201304/061991004.Pdf?1>; Jaume Pont y José Manuel Polo de Bernabé «El postismo y Carlos Edmundo de Ory» en *Historia y Crítica de la Literatura Española (HCLE)*. Volumen 8. 2, primer suplemento (1999): 184-187; J. C. Mainer «La vida cultural (1936-1980)» y «La reanudación de la vida literaria al final de la Guerra Civil» en *Historia y Crítica de la Literatura Española (HCLL)* Vol. 8.1. Época Contemporánea (1999): 5-12; 46-52. Editorial Crítica: Barcelona, 1981; Víctor García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975*, «De la preguerra a los años oscuros», VI., Cátedra: Madrid, 1987; F. Grande, *Apuntes sobre poesía española de posguerra*. Taurus: Madrid, 1970; Ricardo y José Ramón Gullón y Marra-López, «Dos grupos generacionales de posguerra.» *HCLE* Fco Rico, Vol. 8. Editorial Crítica: Barcelona (1981):17-28; Guillermo

en cuestiones de clasificación del género. Curiosamente, a pesar de su corta vida oficial, el postismo (1945-1950) se ha clasificado de distinta manera, como movimiento epigonal, como un post-ismo, como movimiento derivado de las vanguardias anteriores, especialmente del surrealismo y de la psicología freudiana, como género menor y primer movimiento de la postguerra y como movimiento de reacción en contra de la poesía aceptada por el régimen franquista. Otros críticos, sin embargo, lo definieron como un ismo que precede a las segundas vanguardias de los cincuenta y sesenta en España y otros lo califican como una pirueta literaria. «El postismo es la última pirueta literaria de estos años, y cuyas pretensiones no significan absolutamente nada.»³⁹ Además, el postismo ha sido desconocido por un tiempo, especialmente por la crítica angloamericana y no ha sido tomado en serio por parte de la crítica española hasta los años 70, constituyendo uno de los *silencios más penosos* en la historia de la literatura española, como afirma Jaume Pont: «La edición antológica que Félix Grande realizara en 1970 de la obra poética de Carlos Edmundo de Ory, *Poesía: 1945-1969* (I), constituye el primer eslabón crítico sobre el Postismo (1945), movimiento estético literario de vanguardia sometido hasta aquel momento a uno de los silencios más penosos de nuestra historia literaria de posguerra» (Pont 1986: 37).

Como se sabe, inmediatamente después de las primeras vanguardias europeas surgen muy pocos movimientos de carácter vanguardista y experimental. Algunos de los eventos externos que enmarcan los años 30 y 40 en España son la guerra civil española (1936-1939), de modo general, la segunda guerra mundial (1939-1945), pues aunque España no participó el conflicto hizo que regresaran muchos exiliados y emigrantes que se habían ido a Francia o a otros países de Europa, y la dictadura político-militar de Franco (1939-1975). Estos eventos desestabilizaron el país y limitaron considerablemente la creación y desarrollo de movimientos artísticos. Los pocos géneros poéticos que se producen en esta época en España no duran mucho tiempo y están aislados por regiones. En este periodo destacan el postismo (1945-1950), centrado en Madrid y Ciudad Real, y el grupo Dau al Set (1948-1954) en Barcelona. En

Carnero, «Surrealismos y experimentalismos: Cirlot, Labordeta y Pino.» *HCLE*. Vol. 8.2. Primer suplemento (1999):194-202; J. P. Ayuso, *Primeras promociones y grupos de posguerra*, en *HCLE I*. «De la poesía como morada cordial (Coherencia y relevancia de una generación controvertida: 1936).» *Hispanorama* 48, (1988): 69-80; Jaime D. Parra, *Místicos y heterodoxos*. Barcelona: March Editor, 2003.

³⁹ «Manifiesto anti-postista» de Andrés Flores en *La Gaceta Literaria* en 1945. Cita en Raúl Herrero (1998): 441.

París el rumano Isidore Isou funda el letrismo (1942-1952) que tendrá influencia en movimientos y grupos posteriores en los sesenta y setenta en España.

Las dos primeras décadas del régimen franquista, años 40 y 50, están circunscritas a la emigración, el exilio, la escasez y el hambre. Estos factores sociopolíticos explican parcialmente la emergencia y la caída del postismo, de Dau al Set y de otros grupos y revistas literarias. Dos eventos sociopolíticos que intervienen en la breve existencia de grupos vanguardistas y en la ausencia de actividad experimental fueron la guerra civil y la represión de la dictadura franquista, que entre otras cosas impidieron un ambiente propicio para la creatividad artística. Como afirma Oswaldo Guerra Sánchez, la guerra civil española fue un agente obvio que precipitó la caída de las vanguardias en España: «con la Guerra Civil española (1936-1939) se trunca el proceso vanguardista y hay un giro radical en la creación literaria.»⁴⁰ Por otra parte, hay críticos que ven en los ismos una continuidad más allá de su época. Así, para Claudio Herrero:

Limitar un movimiento artístico al instante en que cronológicamente tiene lugar y a sus fundadores constituye uno de los errores habituales. Hay que diferenciar el romanticismo como circunstancia histórico-artística del siglo XIX, y de los hallazgos y las nuevas lecturas que sobre la literatura anterior y posterior propone –se han reseñado chispazos románticos en pleno barroco y resultan evidentes en las propias vanguardias. Lo mismo sucede con el Modernismo, el Surrealismo, el Postismo y, en general, con todos los ismos. Resulta, por tanto, grotesco referirse a la vanguardia como elemento anacrónico. Es descabellado suponer que la disolución de un grupo de personas organizado en torno a una ideología vaya a desarticular sus preceptos teóricos, presentes a partir de ese momento, y para siempre, en el hilo continuo del pensamiento (Claudio Herrero 1998: VIII-IX).

El contexto sociocultural en el que se produce el postismo está marcado por múltiples crisis, represión y carencias de todo tipo. Como afirma Josefina Tafalla Brotons, «La década de los 40 es un período oscuro en la que coexisten los escritores partidarios y los enfrentados ideológicamente al Régimen donde era difícil ajustarse a la ley» (Tafalla Brotons 2014: 9). Como se sabe, ni el postismo ni Dau al Set se alineaban a las directrices artísticas del régimen represivo franquista de los años 40-60, quien consentía otro tipo de poesía, más convencional y de evasión. También se constata que además de la corta

⁴⁰ Oswaldo Guerra Sánchez: «Introducción a la literatura canaria». *Gobierno de Canarias*, 2009: <<http://www.gobiernodecanarias.org/educacion/culturacanaria/litera/literatura.htm>>.

duración de este género, la literatura de posguerra ha sido olvidada por parte de la crítica durante cuatro décadas, como afirma Andreu Van Hooft Comajuncosas: «De hecho, el Postismo y sus fundadores, Carlos Edmundo de Ory (1923), Eduardo Chicharro (1905-1964) y Silvano Sernesi (1923), han sido olvidados y marginados, cuando no completamente ignorados, durante casi cuatro largas y penosas décadas. Simplemente y salvando aquí contadísimas y muy valiosas excepciones, para la historiografía y crítica literaria del franquismo, el Postismo no existió» (Van Hooft Comajuncosas 1999: 6).

La poesía oficial que coexistía con el postismo ha sido calificada como una poesía de evasión y ha surgido de la mano de los poetas garcilasistas: José García Nieto, Juan Garcés, Jesús Revuelta, Pedro Lorenzo. Más tarde se produjo una poesía de tipo existencial (poesía arraigada) con poetas como Luis Rosales, Leopoldo Panero, Luis Felipe Vivanco, Dionisio Ridruejo, y luego una poesía desarraigada en poetas como Dámaso Alonso y Blas de Otero. Recordemos, por ejemplo, que la agenda político cultural de censura del régimen prohibió la revista *Postismo* (1945) después de que se publicó el primer manifiesto. Como atestigua Fernández Arroyo: «El tal manifiesto debió de parecer escandaloso y sospechoso de rebeldía a las autoridades culturales de entonces, y la revista fue inmediatamente prohibida» (Fernández Arroyo 2007:352).

El otro grupo en Cataluña que se distanció de la poesía oficial fue Dau al Set. La originalidad literario-plástica de este grupo, formado por Joan Brossa, Josep Ponç, Enric Tormo, Jaume Mercadé, Francesc Boadella i Arnau Puig, es una nota a destacar en el ámbito español de esa época. Hay que citar que el grupo tuvo una primera revista, *Algol* que solo publicó un número en 1947 antes de la creación de la revista homónima.⁴¹

Como indica Íñigo Sarriugarte Gómez, los años 40 están marcados por una larga lista de artistas en el exilio y la vuelta a un arte 'oficial' clasicista y de corte académico, típico de un régimen autártico, lo cual implica, un desierto para las vanguardias literarias, salvo raras excepciones como en el caso de Dau al Set y el postismo (Sarriugarte 2008: 258).

El postismo no desapareció totalmente después del año 1950. Como dice Jaime D. Parra: «El postismo fue como el mito de Hidra: desaparecida su cabeza, aun brillaron sus múltiples ojos» (Parra 2003: 15). En movimientos poéticos posteriores de corte experimental se acude a la influencia de la técnica combinatoria y como nota José Rafael Mesado, se usa la técnica postista del

⁴¹ Para más información sobre la historia del grupo poético experimental Dau al Set, véase el artículo de Gloria Bordons: «Dau al Set (1948-1956)».

enderezamiento «mediante la cual se pueden crear, con una serie de mínimas variaciones, infinitos textos a partir de un texto matriz. Técnica que tiene que ver con la práctica de la intertextualidad y de la deconstrucción» (2012:13). En narrativa los postistas también ensayan nuevas formas literarias y se adelantan al género del microrrelato o, en palabras de Mesado, una especie de «haikus narrativos» que transmiten atmósferas (2012: 9). También se adelantan a la escritura colectiva en varios textos de distintos autores que poseen continuidad narrativa la cual se pondrá de moda a partir de los 80 en España.

Así pues aunque ya en los años 60 haya desaparecido el postismo de manera oficial, sus influencias, sus hallazgos serán tenidos en cuenta de diversos modos en la España de los años sesenta. Como sabemos, en los años 60 la poesía española inició un proceso de renovación del lenguaje dejando a un lado la estética social predominante en la primera época franquista. En esta época en España emerge un tipo de poesía experimental denominado por algunos críticos como poesía neovanguardista (Felipe Muriel Durán 2009).⁴² Entre 1962 y 1964 surgen grupos poéticos de carácter internacional y experimental como Fluxus, Problemática 63, el Espacialismo, el grupo Zaj y la poesía visual. Algunas de estas corrientes estarán influenciadas por el surrealismo y por la poesía concreta. La libertad de expresión sigue siendo censurada pero en esta década hay signos de expansión de lo experimental. Así en 1960 escribe José Fernández Arroyo (2007) en su segundo diario, *No es un sueño (Diario: 1954-2006)*:

10 de febrero de 1960. Estoy trabajando ahora en un nuevo poema cuyo tema es la religión. Pero, debido a la terrible censura literaria que padecemos, he de usar un lenguaje tan lleno de disimulados simbolismos, tan escondido de imágenes y metáforas para hacer publicable aquí este tema prohibido, que las ideas tropiezan con un complicado sistema de filtros selectivos, con lo que la elaboración de un poema se me hace enormemente ardua y lenta (Fernández Arroyo 2007: 141).

Fernando Millán (2003) resume esta década en España bajo la influencia del surrealismo francés y el concretismo:

Hasta mediados de los años sesenta, no aparecen en España manifestaciones directamente relacionadas con los distintos movimientos e ismos de

⁴² No es el objetivo de este trabajo adentrarnos en las neovanguardias poéticas pero se puede consultar al respecto el estudio de Felipe Muriel Durán «La vanguardia neopoética en España» *Revista Laboratorio* n. o. <http://revistalaboratorio.udp.cl/num0_2009_art1_muriel/>

neovanguardia desarrollados en Europa y América desde el final de la Segunda Guerra Mundial. Hasta ese momento, todas las manifestaciones más o menos declaradamente de vanguardia tanto en la poesía como en la plástica, tienen su origen directamente en el surrealismo francés (Postismo (1943), Dau al set (1948), Grupo El Paso (1959), o en las tendencias concretas y racionalistas de la primera anteguerra mundial (Jorge Oteiza, Grupo 57 (1956)...). Estas primeras manifestaciones las protagonizan el grupo zaj, creado en 1964 por Juan Hidalgo, Walther Marchetti y Ramón Barce; y Problemática-63, creado por Julio Campal. Aunque los miembros del grupo zaj tenían una formación musical, y Campal y las personas que con él colaboraron tenían una formación literaria, todos ellos convergieron hacia prácticas intermedias, y de forma especial hacia la escritura.

Desde otra perspectiva más general e, igualmente relevante, algunos críticos como Roberto Fernández Retamar y Octavio Paz, usando distintos argumentos, hablan de un arte pendular en las letras hispanas. Retamar explica que la presencia de cambios generales de estilo en varios países simultáneamente es debida al cansancio de las formas. Con respecto a los años 60 y la poesía coloquial en Latinoamérica, Carmen Alemany Bay (1997) entrevista a Retamar:

¿Por qué desde diferentes puntos de América Latina poetas como Ernesto Cardenal, Mario Benedetti, Roberto Fernández Retamar, Roque Dalton o Jaime Sabines, por citar algunos nombres, empiezan a escribir un tipo de poesía muy similar sin tener relación entre ellos? Con esta curiosidad, en la citada entrevista, le formulamos la pregunta a Roberto Fernández Retamar [...]: «El arte procede pendularmente y a veces se produce lo que algunos teóricos han llamado ‘cansancio de las formas’. Cuando una forma artística ha cumplido su camino se busca una forma alternativa. Yo creo que esto puede ser una razón de por qué en distintas partes de Hispanoamérica se fue creando esta poesía por poetas que después íbamos a conocernos y a querernos mucho y a sentirnos fraternalmente unidos».

Indirectamente relacionado con el concepto de un movimiento pendular en el arte conviene recordar a Octavio Paz en *Los hijos del limo* quien ve una continuidad en las aparentes rupturas de estilos y géneros. Así, expone:

En el siglo XX las vanguardias dibujan las mismas figuras que en el siglo anterior, sólo que en sentido inverso: el modernismo de los poetas angloamericanos es una tentativa de regreso a la tradición central de Occidente —precisamente lo contrario de lo que habían sido el romanticismo inglés y alemán—, mientras

que el surrealismo francés extrema las tendencias del romanticismo alemán (pg. 2) [...] un mismo principio inspira a los románticos alemanes e ingleses, a los simbolistas franceses y a la vanguardia cosmopolita de la primera mitad del siglo XX (pg. 7) [...] La lista de las oposiciones es interminable. Hasta en los «errores» políticos y morales *la simetría de la oposición reaparece*: al fascismo de Pound corresponde el estalinismo de Aragón, Éluard y Neruda (pg. 92) [...] Pero hay algo que distingue a los movimientos de vanguardia de los anteriores: la violencia de las actitudes y los programas, el radicalismo de las obras. La vanguardia es una exasperación y una exageración de las tendencias que la precedieron. La violencia y el extremismo enfrentan rápidamente al artista con los límites de su arte o de su talento: Picasso y Braque exploran y agotan en unos cuantos años las posibilidades del cubismo; [...] Aunque la vanguardia abre nuevos caminos, los artistas y poetas los recorren con tal prisa, que no tardan en llegar al fin y tropezar con un muro. No queda más recurso que una nueva transgresión: perforar el muro, saltar el abismo. A cada transgresión sucede un nuevo obstáculo y a cada obstáculo otro salto. Siempre entre la espada y la pared, *la vanguardia es una intensificación de la estética del cambio inaugurada por el romanticismo. Aceleración y multiplicación: los cambios estéticos dejan de coincidir con el paso de las generaciones y ocurren dentro de la vida de un artista*. Picasso es ejemplar precisamente por ser el caso más extremo: la vertiginosa y contradictoria sucesión de rupturas y hallazgos que es su obra no niega, sino que confirma la dirección general de la época (pg. 74).⁴³

Paz analiza las vanguardias europeas a la luz de ritmos pendulares en el estilo y en el pensamiento, dentro de movimientos histórico-literarios gradualmente acentuados. Las vanguardias como expresión extrema de un macro-ritmo en el que se incluye el Romanticismo. En el periodo vanguardista se aceleran y multiplican los cambios estéticos llegando a extremos estéticos, políticos e ideológicos. Por ejemplo, el futurismo con Marinetti se alía al fascismo y el dadaísmo con Tzara (judío) y otros seguidores con la ascensión de Hitler al poder (1933) eliminando las vanguardias en Alemania, se alían paradójicamente al marxismo cuyo materialismo dialéctico iba en contra del espíritu libertario y estético inicial del dadaísmo. Aunque estos extremos parecen radicalmente diferentes de la poesía, el pensamiento y la actitud de los románticos, desde el enfoque de Paz, son una continuación de las rupturas iniciadas un siglo antes aproximadamente. El postismo puede verse a la luz del ensayo mencionado de Octavio Paz, como una manifestación vanguardista, dentro de

⁴³ Las cursivas son mías.

un ritmo histórico mayor de rupturas de pensamiento, estilo y género, iniciadas en el Romanticismo. Un bosquejo que muestra parcialmente la relación concatenada de movimientos pendulares indicada por Paz es:

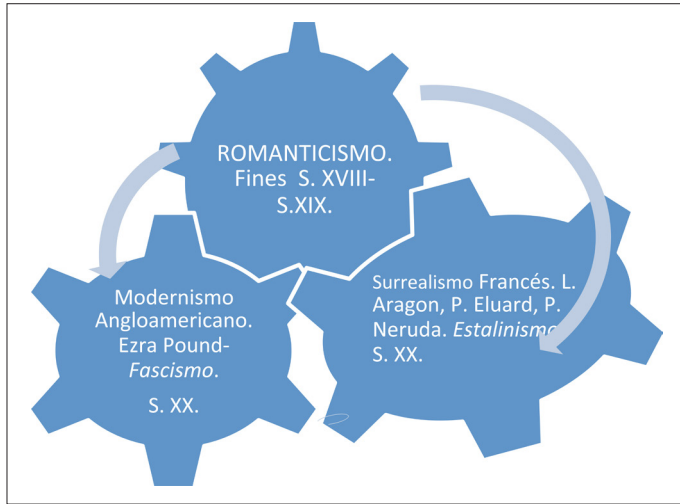


Figura 5. «Movimientos pendulares dentro de la Modernidad»

Y más concretamente, en el postismo se suman o coinciden principios y actitudes similares a otros movimientos (pos)vanguardistas: principios interartísticos, motivos antiestéticos y circunstancias históricas. Y hay características que hacen que el grupo se consolide como su cohesión interna (rasgo no muy habitual entre los grupos de vanguardia y experimentales) y la elaboración de cuatro manifiestos.

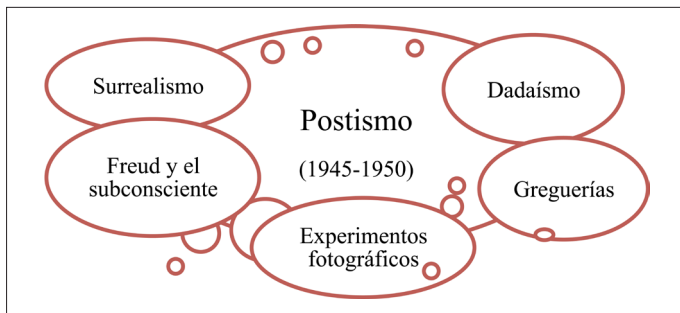


Figura 6. «Influencias del postismo»

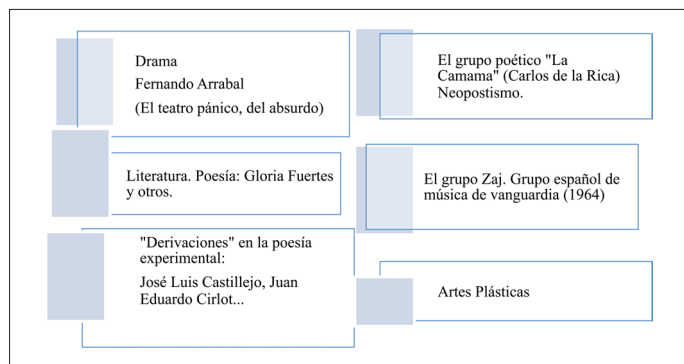


Figura 7. «Repercusiones del postismo en otros géneros»

Una fuente de inspiración para los postistas ha sido la imaginación, trabajada años antes por el surrealismo a través del subconsciente (Sigmund Freud y el psicoanálisis) y la escritura automática. Los postistas también practicaban la libertad en la ordenación de las palabras y el desorden, que el dadaísmo había llevado a sus extremos. Otra característica de los poemas postistas son los juegos de palabras, el carácter lúdico y un sentido del humor inocente o superficial, casi infantil, como estrategia creativa y de indiferencia ante el arte oficial. Otro agente motivador en sus composiciones es la influencia de las artes plásticas, la pintura y la escultura. Al surgir después de todos los ismos vanguardistas, se ha calificado al postismo de arte integracionista, a diferencia de los primeros movimientos de vanguardias que eran más rompedores y acusaban más la atracción de lo nuevo, lo bélico o la captación del instante.

En este contexto de influencias plásticas, José Fernández-Arroyo, poeta y pintor postista, menciona que el postismo fue resultado de unos experimentos fotográficos organizados en los años treinta y tantos por Gregorio Prieto y Eduardo Chicharro «Chebe»:

El postismo es en realidad el resultado de unos experimentos fotográficos que organizaron por los años treinta y tantos mis ya desaparecidos amigos Gregorio Prieto y Eduardo Chicharro «Chebé», durante los años que vivieron como becados en la Academia de España, en Roma. Chicharro, gran aficionado a la fotografía y buen fotógrafo, con su sensibilidad de pintor, realizó una serie de fotografías y montajes tomando como motivo ruinas de estatuas y templos romanos y utilizando como modelo a Gregorio Prieto. Medio en serio medio en broma, Chicharro denominó a su estilo «postista», queriendo significar con este nombre una tendencia que sobrepasaba el último «ismo»

entonces imperante en el arte y la literatura, que era el surrealismo francés. Ellos decidieron que su nuevo estilo estaba más allá de todos los «ismos» (Fernández Arroyo 2007: 351).

Claudio Herrero menciona que se ha dividido a las vanguardias de modo simplista en dos grupos. El primero, el Futurismo y el Dadaísmo, caracterizados por el nihilismo y objetivos destructivos y el segundo, el Surrealismo y el Postismo. Movimientos estos que aportan mensajes más integradores: «En una entrevista Eduardo Chicharro dice: «Más que creador del Postismo he sido su descubridor (...) Porque el Postismo existe ya en las obras de algunos artistas, existe involuntariamente y espontáneamente; va en el aire y fecunda la opinión» (Herrero, 1998: XII-XIII). Y en el «Tercer Manifiesto» postista los poetas se identifican como movimiento de vanguardia basándose en la condición de euritmia: «... la condición principal del postismo es la euritmia, el Postismo tiene una característica propia, como para figurar, en tal sentido, entre los primerísimos ismos» (Herrero, 1998: 420). En *No es un sueño (Diario: 1954-2006)*, José Fernández Arroyo describe el Postismo como movimiento poco estructurado y alternativo al estilo neoclasicista oficial:

Pero lo cierto es que, a pesar de estos tres «Manifiestos» en los que el pretendido movimiento cultural no parece manifestarse muy sólidamente estructurado, sino que, antes bien, parece quedar reducido a una especie de divertimento cultural, el postismo conoce un breve periodo de vigencia entre los poetas fundadores, a los que muy pronto se van incorporando mis también queridos y desaparecidos amigos Ángel Crespo, Gabino-Alejandro Carriedo y Félix Casanova de Ayala y, poco tiempo después, Antonio Fernández Molina, Carlos de la Rica y yo mismo. La verdad es que, únicamente a ellos se debe la escasa obra que puede considerarse realmente postista, aparte de la de Carlos Edmundo de Ory y la del propio Chicharro, pese a que, posteriormente, se hayan adherido otros nombres (entre ellos, Arrabal) y otras escasa obras más o menos lejanamente emparentadas con la ortodoxia postista en la que, por otra parte, toda heterodoxia podía tener cabida.

No deja de resultar curioso cómo un casi insignificante fenómeno de vanguardia poética, que pretendía fundamentalmente enfrentarse como alternativa (quizás más divertida que profunda) al estilo neoclasicista permitido por el régimen franquista, y representado por un grupo de poetas que se denominaba «garcilasista», haya logrado atraer, al cabo de los años, tanto interés y tanta atención como parece despertar ahora el postismo. Yo pienso que ello ha de estar motivado, precisamente, porque el postismo fue el único conato de ruptura (siquiera fuera más bien formal, antes que

ideológica) surgido contra el trasnochado y uniforme estilo generalizado entre los poetas amparados por el régimen y acaparadores exclusivos de todas las publicaciones literarias permitidas por el «movimiento nacionalsindicalista imperial (Fernández Arroyo 2007: 352).

Según Jaume Pont (1999), *El pájaro de paja*, *Deucalión* y *Doña Endri-na*, Carriedo, Crespo y Fernández Molina alentaron en sus páginas el legado postista como el primer teatro de Fernando Arrabal (*Pic-nic*, *El cementerio de automóviles...*) y más aún, el «Teatro furioso», el «Teatro de farsa y calamidad» y el «Teatro de crónica y stampa» de Francisco Nieva, «exponente mayor de asimilación directa e indirecta de las tesis postistas en el campo teatral: estampas carnavalescas, irracionalidad que sublima críticamente lo grotesco, simbiosis plástica de las diversas artes, humor desenfadado y, de modo relevante, una funcionalidad teatral de la palabra que potencia las tres claves mágicas tantas veces aireadas por Chicharro, Ory y Sernesi en sus manifiestos: el absurdo, la locura y el disparate.»

Dependiendo de cómo se defina el postismo, se puede decir que ha habido «derivaciones del postismo» o que el postismo ha continuado en la obra de José Luis Castillejo y Juan Eduardo Cirlot y en parte en el grupo Zaj. Carlos de la Rica (poeta, editor y sacerdote) también intentó revitalizar la estética del Postismo e impulsó el Neopostismo a través del grupo poético *La Camama* protagonizado por José del Saz Orozo, Manuel San Martín, Carlos Asorey y Luis Lloret, apoyados por medio de su editorial El Toro de Barro,⁴⁴ fundada en 1965 y de significativa labor en la década de los ochenta.

El postismo repercutió en las artes plásticas, en el drama y en la literatura. Como movimiento poético reacciona contra las corrientes contemporáneas que Dámaso Alonso definió como poesía desarraigada y poesía arraigada. Se trata de una corriente que pretende sintetizar las estéticas de vanguardia de preguerra en una especie de neodadaísmo germinal y, como tal, rechaza todo dogmatismo o imposición. Según José Manuel Polo Bernabé el postismo se reduce a cinco principios: supremacía de la imaginación que depende del subconsciente y la razón; utilización de materiales sensoriales; su carácter lúdico, dionisiaco y humorístico; control técnico que incluye la exploración de las posibilidades del lenguaje, rasgo éste quizás que le distingue

⁴⁴ Véase «Autores de la editorial El Toro de Barro» publicado en un blog en honor a Carlos de la Rica: <<http://autores-de-el-toro-de-barro.blogspot.co.nz/2007/08/carlos-de-la-rica.html>>.

de otros movimientos vanguardistas y voluntad de destruir prejuicios. Estos principios se hallan apuntados en el primer *Manifiesto*:

El resultado de un movimiento profundo y semiconfuso de resortes del subconsciente tocados por nosotros en sincronía directa o indirecta (memoria) con elementos sensoriales del mundo exterior, por cuya función o ejercicio la imaginación, exaltada automáticamente, pero siempre con alegría, queda captada para proporcionar la sensación de la belleza o la belleza misma, contenida en normas técnicas controladas y de índole tal que ninguna clase de prejuicios o miramientos cívicos, históricos o académicos puedan cohibir el impulso imaginativo.

Carlos Edmundo de Ory definió el postismo en 1946 como «la locura inventada» y Eduardo Chicharro como «culto del disparate». El postismo inició un cambio de actitud con respecto a las vanguardias y su afinidad a las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, inventor de dicha estética caracterizada por frases breves con efecto lúdico y de sorpresa (humorismo + metáfora = greguería). En *Greguerías* (1917), *Flor de greguerías* (1933), o *Total de greguerías* (1955) se privilegia la asociación visual de referentes dispares tales como «La luna es el ojo de buey del barco de la noche», «La ü con diéresis: dos íes siamesas». Otro postista célebre, Gabino-Alejandro Carriedo definía el postismo en 1949 como «un estado de ánimo, un modo de ser, un aspecto del arte y de la naturaleza [...] Es la sensación pura explotada científica y conscientemente. Postismo es el regodeo íntimo de los dioses.»

El postismo adquiere relevancia dentro y fuera de sus circunstancias históricas, no solo como continuidad del espíritu vanguardista europeo, especialmente del surrealismo, sino también como producto de una experiencia poética de corte español con intenciones lúdicas y creativas (no bélicas) particulares de una cultura hispánica y no francesa o anglosajona. El postismo es también un movimiento interartístico. Hay dramas postistas, poemas y prosa postista, y algunos autores son también pintores, dramaturgos como hemos visto y artistas plásticos. Silvano Sernesi era pintor, Gregorio Prieto y Eduardo Chicharro «Chebé» se iniciaron como fotógrafos experimentales. Sus manifiestos y poemas se pueden ver como prácticas de un arte no oficial con una estética que proyectaba el espectáculo carnavalesco del sistema totalitario que estaban viviendo. De modo similar a lo que ocurrió en Cuba con el intervencionismo de la literatura por parte del régimen castrista, en España los postistas acuden parcialmente a lo grotesco, a lo lúdico, a una estética combinatoria, a juegos de palabras o de letras sin sentido, que luego serán desarrolladas en

las poéticas posteriores de cada uno de sus miembros (como, por ejemplo, la poesía de Gloria Fuertes, y de Carlos Edmundo de Ory, etc.).⁴⁵

En su contexto histórico e interartístico y de breve duración (5 años), el postismo es testimonio de una escritura poética marginal y marginada, con lazos en la tradición y en las vanguardias. El cultivo de juegos de palabras, la atención a aspectos sensoriales fónicos y de ritmo, la irreverencia que cultivan entre lenguaje y poder político a través de lo lúdico, lo cotidiano y lo no transcendente, son marcas que definen al postismo. Sus influencias más cercanas se hacen ver en la creación de revistas estético-sociales como *El pájaro de paja*, *Doña Endrina*, *Trilce*, pero también en el estímulo de poetas y escritores individuales que posteriormente cultivaron una estética particular como Eduardo Chicharro, Fernando Arrabal, Gloria Fuertes, Edmundo de Ory, Francisco Nieva, y Ángel Crespo. Recordemos asimismo que la esfera de influencias de los movimientos de carácter vanguardista no depende en sentido estricto de una cronología lineal o de su exacta duración física. El teatro de Nieva, la poesía de Edmundo de Ory, de Gloria Fuertes o de Ángel Crespo marcan hitos singulares en la poesía y el teatro español y son testimonio del desarrollo personal y de grupo iniciado por el espíritu particular de ruptura del postismo.

La estructura de la antología consultada de poesía postista de Raúl Herro es significativa de modo conceptual. El libro incluye un estudio introductorio sobre la vanguardia y posibles definiciones del postismo en los distintos géneros; poesía, narrativa, teatro, y plástica. Luego comienza la Antología propiamente dicha organizada en cuatro secciones tituladas: «Antecedentes», «Postistas», «Filopostistas, colindantes y otras variantes» y «Apéndice» en el que incluye cuatro manifiestos y el Manifiesto Anti-Postista (1945) de Andrés Flores. Esta estructuración señala la dificultad de clasificar el postismo (y, por extensión, en otros ismos) exclusivamente por las actividades y obras de su vida oficial (unos cinco años). De acuerdo al pensamiento del autor, un movimiento no se debe definir solamente por su momento cronológico, esto sería limitarlo, sino que hay que incluir las esferas de influencias previas, coetáneas y posteriores tanto en estilos como en poetas y artistas individuales y en actividad de grupos. Desde este marco contextual es que Herrero estudia y concibe el postismo poético. Además, los antecedentes del postismo no son necesariamente los ismos anteriores sino que son mucho más variados y, según Chicharro pueden hallarse hasta en la Biblia. Dentro de la sección de antecedentes

⁴⁵ Véase «El estudio como aventura de lenguaje en la poesía de postguerra en España» de José Manuel Polo de Bernabé (1977).

se incluye Lope de Vega, Miguel de Unamuno, Carlos Miranda, Pablo Picasso, Juan Ramón Jiménez, Cesar Vallejo, Juan Larrea, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Luis Buñuel, Rafael Alberti, Salvador Dalí, Emeterio Gutiérrez Albelo y Juan Ismael González. Como vemos, la obra de estos autores pertenece a distintas épocas, países, estilos y géneros literarios y plásticos, y amplia y nos hace profundizar en la pluralidad de puntos de mira del postismo.

La sección dedicada a los postistas incluye poemas de Eduardo Chicharro, Silvano Sernesi, Carlos Edmundo de Ory, Félix Casanova de Ayala, Gabino-Alejandro Carriedo y Ángel Crespo. En la sección de Filopostistas y colindantes aparece una lista mucho mayor y de artistas reconocidos que adquieren un estilo propio en su género –drama, poesía, cine, narrativa–: Francisco Pino, Gloria Fuertes, Camilo José Cela, Miguel Labordeta, Juan-Eduardo Cirlot, Jesús Juan Garcés, Juan Alcaide Sánchez, Manolo Millares, Antonio Fernández-Molina, José Fernández Arroyo, Carlos de la Rica, Antonio Saura, Javier Tomeo, Fernando Arrabal, y Antonio Beneyto. La última sección, «Apéndice» incluye el «Manifiesto Anti-postista», publicado por Andrés Flores en *La Gaceta Literaria* en 1945. Flores no aparece como poeta postista ni como poeta colindante o filopostista, es decir, el postismo se define también por sus ataques. Este manifiesto es una diatriba que ridiculiza el movimiento y se cierra con la siguiente aseveración: «La sola justificación que encuentro al nombre de postismo es su situación cronológica. Otra no creo que pueda hallarse fácilmente» (Herrero 1998: 444).

Carlos Edmundo de Ory

Es pertinente ver la escritura poética de los poetas postistas de décadas posteriores y de influencias postistas. Ambos factores constituyen una marca de continuidad de este movimiento. El poeta postista Carlos Edmundo de Ory sigue publicando poemas postistas en los años sesenta y setenta. En este sentido existe una continuidad física y estilística del postismo más allá de sus cinco atribuidos cinco años de vida oficial. Veamos, por ejemplo, «Fonemoramas» un poema de Ory escrito en París en 1963:

Fonemoramas

Si canto soy un cantueso
Si leo soy un león
Si emano soy una mano

Si amo soy un amasijo
Si lucho soy un río de risa
Si como soy como soy
Si duermo enfermo de dormir
Si fumo me fumo hasta el humo
Si hablo me escucha el diablo
Si miento invento una verdad
Si me hundo me Carlos Edmundo
«Fonemoramas» (Raúl Herrero 1998: 134).

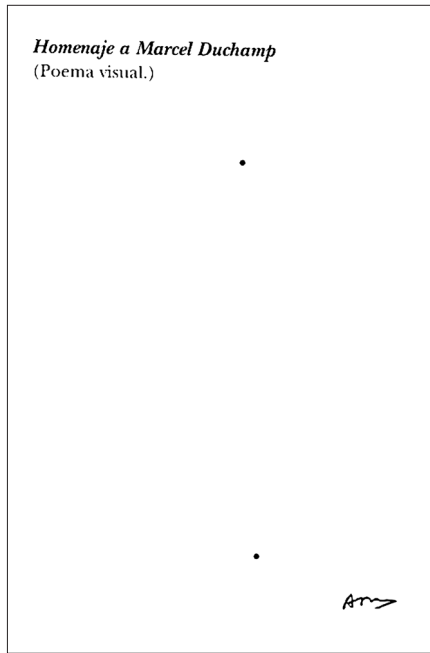
«Fonemoramas» es un poema típicamente postista, como los poemas escritos durante el periodo de auge del postismo. Algunos rasgos fonético-estilísticos son la aliteración y la anáfora, derivación léxica, también hay repetición a nivel sintáctico y estructural, sentido del humor, exageración temática, paronomasias, y asociaciones de palabras. El título mismo es una combinación lúdica de dos palabras fonemas + ramas, la primera levemente modificada en «fonemo» que muestran una variante de la matriz combinatoria léxica de cada verso del poema basada en conjugar en primera persona los verbos y utilizar una segunda palabra inventada o asociada que rime con ese verbo: «canto-cantueso», «leo-león», «emano-mano», «amo-amasijo», «como (verbo)-como (conjunción)», «me hundo-Edmundo», notemos también que la palabra mundo de Edmundo contrasta con hundo. Esta técnica ha sido utilizada por muchos poetas postistas con fines lúdicos y con efecto de sorpresa.

Antonio Fernández-Molina

En la sección de filopostistas y colindantes, Raúl Herrero ha incluido una gran cantidad de poemas de Antonio Fernández-Molina (1929-2005), artista polifacético –poeta, dramaturgo, narrador, traductor, ensayista, artista plástico– y editor de revistas. Merece la pena destacar el «Homenaje a Marcel Duchamp (poema visual)».⁴⁶ Se trata de un poema visual cuyo único contenido verbal reside en el título. El poema consta de dos puntos situados, a una distancia vertical, uno encima del otro, y al final una firma ilegible. Sabemos que la obra artístico conceptual de Marcel Duchamp (1887-1968), especialmente los «readymades» cuestionaban la noción establecida de arte y el arte que daba placer a la vista («retinal art») y propugnaban una relación conceptual con el objeto artístico. Duchamp solía evitar referencias directas entre título y

⁴⁶ En Raúl Herrero, 1998: 302.

obra. Era tarea del autor establecer el significado. Asociado a Dada y al efecto sorpresa, Duchamp fue una figura que trascendió su época y los postistas hicieron de estos procedimientos una escritura de grupo. Veamos «Homenaje a Marcel Duchamp (Poema visual)»:



[A] "Homenaje a Marcel Duchamp (Poema visual)"

El poema de Molina constata en su silencio un espacio estético visual experimental pero también expresa una relación personal de admiración a Duchamp (el título del poema) y su firma incluida de cierre. Este poema visual de dos puntos, de apertura y cierre, encerrados en un espacio vacío o silencio son un homenaje al arte conceptual y del *objet trouvé*. Duchamp fue asociado al dadaísmo pero el no se identificaba totalmente con este movimiento o con ningún otro vanguardismo aunque los conocía todos de cerca.

Juan-Eduardo Cirlot

Otro autor calificado de filopostista en la antología de Raúl Herrero es el poeta experimental, traductor, crítico de arte, hermeneuta, mitólogo y músico

Juan-Eduardo Cirlot (1916-1973). Cirlot estuvo asociado, al principio, con el surrealismo francés (con el pintor Alfonso Buñuel) y con el dadaísmo y, también colaboró con los artistas del grupo vanguardista Dau al Set (Joan Brossa y Antoni Tapies) y además trabajó con el etnólogo y musicólogo alemán Marius Schneider quien lo inició en la ciencia de la simbología. Cirlot es también un estudioso de la historia de las religiones, de la antropología, del psicoanálisis, de la historia del arte, de la música, de la espiritualidad y de las artes plásticas. En el poema «Cristo cristal» vemos la presencia de muchas de sus filiaciones; postismo, experimentalismo visual y permutatorio, religión, mística y simbolismo:⁴⁷

Cristo cristal

Cristo, cristal
to, al
alto.

Cristo, cristal
to, al
total.

Cristal
tal
tel
Él
Eli, Eli

[...]
Soy en lo mismo que doy,
en la paz de la palma,
en la calma del alma,
en la cruz de la luz

Clavo
lavo, esclavo.
Ni cristal ni crisol.

[...]

Jesús, *Je suis*.
Cristo, cristal, cris...

⁴⁷ El poema completo «Cristo cristal» de Juan Eduardo Cirlot está en Raúl Herrero (1998: 218-221).

Ist
Sthal.
Stahl, stella.

cr, cr, cr, cr,
ss, ss, ss, ss,
t, t, t, t.

O
AL
EL
«Cristo cristal» Juan Eduardo Cirlot.

El plano compositivo y estilístico de este poema sobresale por su lograda y progresiva desmembración verbal sin abandonar totalmente el verbo, que es explotado en sus unidades mínimas –frases, palabras, morfemas, lexemas, fonemas, sonidos. El texto presenta una estructura rítmica espacial, vertical, que está semantizada con el título del poema «Cristo cristal» –título que condensa de manera combinatoria las dos variantes temáticas del texto. El poeta se sirve de una estructura paralelística y de la técnica permutatoria que comenzó a practicar en 1954 cuando trabajaba con una rima de Bécquer «Volverán las oscuras golondrinas».

El propio Cirlot (1971) menciona que las asociaciones de palabras no son un procedimiento inventado por él sino que este ya era usado en la Edad Media y en la época clásica se jugaba con el ritmo silábico de versos cortos y largos.⁴⁸ El postismo practica la denominada «técnica de enderezamiento» basada en una matriz que admite múltiples variantes. Esta técnica está íntimamente relacionada con la técnica de la permutación y la poesía permutatoria basada en repeticiones analógicas de la que Cirlot es su creador y el más alto exponente en el territorio español.

⁴⁸ Juan Eduardo Cirlot: «Con las 12 notas cromáticas (do, do sostenido, re, re sostenido, mi, fa, fa sostenido, sol, sol sostenido, la, si bemol, si natural) se pueden lograr: $1 \times 2 \times 3 \times 4 \times 5 \times 6 \times 7 \times 8 \times 9 \times 10 \times 11 \times 12$ combinaciones = 479,001,600. Se comprende que la repetición esté prohibida donde, sin repetir, puede hacerse tal número de permutaciones. Naturalmente, cabe opinar que la poesía no debe someterse a sistemas apriorísticos como el descrito. Pero, desde siempre, en la labor poética creadora han colaborado el factor irracional (inconsciente) y el racional. Ciertos procedimientos que parecen ultramodernos y alambicados como asociar palabras (cristalizado, cristal izado) se usaban ya en la Edad Media, y no hay duda de que los versos griegos y latinos, basados en el ritmo de las sílabas cortas y largas eran, de suyo, más complejos que los meramente métricos» (1971). Cirlot también habla de las relaciones de la técnica permutatoria con la pintura cinética, la música y la escultura.

Cirlot creó la técnica permutatoria y la maximizó en su poesía. Cirlot es además el mejor teórico de este proceso creativo. Así nos dice en «La poesía permutatoria» publicado en 1971:

En 1955 escribí y publiqué un poema [...] titulado *El Palacio de la Plata*, basado en la técnica permutatoria. En tanto ya había comprendido que esta técnica, de origen matemático (abc, acb, bac, bca, cab, cba) no era, en el fondo, sino una adaptación a la poesía de la música dodecafónica de Arnold Schoenberg (1923) que se funda en una serie de 12 sonidos cromáticos, la cual es la base de toda la composición, con recurrencia, inversiones, etc. y con la exigencia precisa de que no se puede repetir una nota sin haber dado ya todas las de la serie más las anteriores a la misma en la nueva serie (o en una de sus permutaciones).

De igual modo, la poesía permutatoria se basa en la creación de un poematipo o modelo; por ejemplo, tres cuartetos endecasílabos, con perfecto sentido lógico. Un primer desarrollo se obtiene permutando el orden de los versos sin cambiar nada en la ordenación de cada uno de éstos. La siguiente fase se logra por el cambio de la estructura de cada verso (como en las frases dadas anteriormente como ejemplo). Es preciso: a) no perder el sistema métrico tomado como base; b) no repetir ni un solo elemento; c) no introducir ni un solo elemento nuevo. Pueden escribirse decenas de versos sólo a base de ir cambiando de sitio sus factores constitutivos, cambio que se agrega al del orden de los versos.

Otra fase más avanzada del progreso consiste en abandonar el patrón métrico aceptado para crear dentro de una métrica no regular, por ejemplo, haciéndose suceder versos de 11, 9, 7, 4 y 3 sílabas. Esto, agregado a las transformaciones obtenidas por permutación, da el resultado de una poesía absolutamente alógica que, en realidad, proviene de una situación inicial perfectamente «normal». [...]

El valor del procedimiento permutatorio, frente al de la mera improvisación irracional —cual en la poesía automática surrealista y sus derivaciones más o menos ortodoxas— es que asegura la absoluta *unidad* del conjunto a pesar de las mágicas y sorprendentes transformaciones conseguidas. Este, en poesía, es un valor no desdeñable, ya que la métrica, el ritmo, la aliteración, la rima, no tienen, en el fondo, otra finalidad sino la de unificar al máximo los elementos poemáticos, haciendo que así la famosa ley de la «variedad en la unidad» (= armonía) se manifieste plenamente (Cirlot 1971).

Cirlot hace hincapié en cumplir la ley de la variedad en la unidad y enfatiza la armonía, sin descuidar la experimentación tanto formal como temática. Los postistas también son conscientes de mantener, en este mismo sentido, un

ritmo 'armónico', (euritmia). Con respecto a la técnica permutatoria hay que destacar al grupo poético francés Oulipo (*Ouvroir de littérature potentielle*) fundado en los años 60 por Raymond Queneau y François Le Lionnais quienes usarán técnicas combinatorias y permutatorias generando un estilo divergente pero relacionada con las permutaciones de Cirlot.

Volviendo al poema «Cristo cristal» se puede observar una progresiva atomización léxico-verbal del poema hacia el campo morfémico y fonético (técnica central en la poesía concretista) que enfatiza conjuntamente lo visual y lo temático. «Cristo cristal» es en conjunto, un canto espiritual de carácter místico experimental y (pos)moderno. Es también un intento de entender y explicar la esencia espiritual del concepto de Cristo a través del ritmo y la pureza, en virtud de despegarse de la articulación verbal, y usando las mínimas palabras (ruidos) posibles, combinadas de cierta manera para obtener el «cristal», la pureza, la esencia. La vía usada por el poeta es una especie de mística experimental. El poeta da especial significado a la estructura vertical del poema que guarda una relación análoga con la figura de Cristo en la cruz. Hay también un ritmo fluido y rápido y una combinatoria particular de sonidos con efectos abruptos que separan el plano físico del espiritual el sonido del cristal cayéndose en un suelo duro y al final terminan por querer ser puramente sonidos como el sonido líquido del cristal. Esta última dimensión sonora del cristal en el poema es la búsqueda de transparencia de las formas, que el poeta ha logrado bajo una funcionalidad espacial, sonora y verbal extrema, opuesta en su procedimiento a la poesía discursiva de carácter logístico o realista, poesía de moda en su época. A pesar de la experimentación formal, estructural y técnica del poema que a simple vista puede parecer un texto opuesto a la poesía mística de San Juan de la Cruz, el tema es análogo a dicha tradición mística.

El poeta enfatiza el lenguaje de los sentidos a través del contacto directo de la vista y el oído, pero también de la mente intuitiva. Cirlot nos acerca en este poema a la figura histórica de Jesús, clavado en la cruz y presenta a Cristo como conciencia espiritual. El poema transmite una conciencia de separación entre lo terrenal y el sufrimiento, entre el logos (el verbo y lo racional) y lo intuitivo, no verbal indicando que la pureza espiritual es inalcanzable por la vía exclusiva del logos. En esta composición poética, Cirlot capta la esencia del cristianismo y hace referencia también a la persona biográfica histórica llamada Jesús-Cristo. El poeta, filopostista, logra una gran maestría visual y rítmica que va de lo lírico al no lirismo sin perder la esencia de lo poético. El genio singular de Cirlot no se limita o circunscribe a un movimiento particular como el postismo o el surrealismo, ni a un género literario sino que supera los rasgos de época y estilo.

Algunos antecedentes del postismo: Carlos Miranda

Si hacemos un recorrido retrospectivo en relación con el postismo, es igualmente relevante ver algunos antecedentes del postismo, seleccionados en la antología de Raúl Herrero como, por ejemplo, el siguiente poema de Carlos Miranda (1870-1918):⁴⁹

E-timo-logías

Cam descubrió las camuesas; Sara inventó los saraos; nuestro Mesías, las mesas; y Baco, los bacalaos.

La sémola, la hizo Sem; el plato, lo hizo Platón; y las santas, Santarem; y las salas Salomón.

Buda invento los budines; Confucio las «confuciones»; Palanca, los palanquines; y Canals, los «canalones».

Sarthou creó las sartenes; y Balaam, los balandrones; y un tal Edo, los edenes; y un tal Gabas, los gabanes.

Ceres hizo las cerillas; el Cabo Mur, los murmullos; Joaquín Costa las costillas; Zapata, las zapatillas; y un tal A. Rull, los arroyos.

[...]

Este poema de Carlos Miranda participa del postismo en sus rasgos estilísticos; anáforas, aliteraciones, derivaciones léxicas, en el efecto sorprendente en la combinación de palabras y morfemas de palabras que se asemejan fonéticamente, y en un sentido lúdico que enfatiza las asociaciones de palabras como juego intrascendente. No hay intención referencial histórica más allá de la coincidencia de sonidos en palabras similares, algunas inventadas por el poeta. El sin sentido, el contra sentido y el absurdo presentan un grado de aproximación y afinidad con el dadaísmo aunque en los postistas el sin sentido no llega al grado de protesta revolucionaria contra la estética convencional de los dadaístas. Es un poema cuya unidad es la frase simple (sujeto + verbo + complemento directo) a la que le sigue la estructura abreviada (sujeto + complemento directo). El ritmo rápido creado por la estructura sintáctica de la frase que se repite una y otra vez como si fuera una greguería (apoyada por el título *E-timo-logías*) crea una expectativa de sorpresa. En cada frase nueva el lector espera la invención de asociaciones fonéticas que nos haga reír. El aspecto lúdico es el tema central de este poema.

⁴⁹ El poema completo de Carlos Miranda se recoge en Raúl Herrero (1998: 19-22).

Un elemento que diferencia al postismo del resto de las vanguardias españolas es el humor. El recién fallecido poeta y crítico Rafael de Cózar (2005: 69) nos explica que el sentido del humor no es muy común en las vanguardias españolas salvo en las greguerías o en el caso del dramaturgo Jardiel Ponce-la. Este es un aspecto único del postismo, sobre todo por el papel central que adquiere en sus distintos géneros (poesía, drama). Y por ello, quizás uno de los aspectos más relevantes del postismo en el marco de un contexto histórico artístico sea como afirma Cózar, no su calificación de movimiento anacrónico y de evasión lúdica con respecto al proceso español en el que surgió (1945) (dictadura franquista y después de la guerra civil y segunda guerra mundial en la que España no participó) sino el hecho de convertirse en el primero de los ismos de las vanguardias experimentales de la postguerra situándose con ello en «plena sincronía con el proceso artístico europeo» (Cózar 2005: 680).

Euritmia

El ritmo es otro elemento esencial en las intenciones programáticas del postismo. Para Eduardo Chicharro «la música es, como todo el mundo sabe, la mayor fuerza de la poesía, y en unión de los demás elementos ha formado algo así como el color, el aroma, el movimiento de este arte» (Chicharro 1971: 46). En el tercer manifiesto postista, publicado en *El Minuto* n. 1. II época, suplemento de *La Hora* en 1947, por Chicharro hijo, además de explicar las relaciones y diferencias del postismo con los nueve ismos se enfatiza que «... la condición principal del postismo es la euritmia» (Herrero 1998: 420).

La euritmia es un concepto multidisciplinario aplicado en arquitectura, música, poesía y las artes plásticas. En el ámbito fisiológico, la euritmia se refiere a la capacidad de moverse de manera armoniosa en el espacio. Por su etimología, el prefijo «eu» de origen griego significa bueno, armonioso, bello. La palabra euritmia denota un ritmo armonioso, bello. El concepto de euritmia fue usado por el filósofo, científico, crítico y ocultista austríaco Rudolph Steiner a principios del siglo XX en el arte de performance, en educación y como elemento integral del movimiento antroposófico, y a grandes rasgos se basaba en la combinación de la palabra y la música y movimientos rítmicos. Steiner interpretó la euritmia como un arte del alma, como la expresión de una realidad supersensible a través de la armonía entre la palabra, la voz y el ritmo, y el movimiento en el espacio. Jaime D. Parra en *Místicos y heterodoxos* (2003) afirma que Eduardo Chicharro era conocedor del movimiento antroposófico y del concepto de euritmia: «La euritmia, como bien sabía Chicharro, había

surgido del movimiento antroposófico y había hecho fortuna en el mismo hacia 1912, llegando a dar más tarde, su fundador, Steiner, varias conferencias» (Parra 2003: 40). Los postistas al privilegiar el concepto de euritmia expresan una intención de combinar lo verbal y lo rítmico de modo «armonioso», son conscientes de la relación entre el todo y las partes, otorgando un poder especial a cada parte, a cada unidad, frase, palabra, sílabas, letras y sonidos. Esa interacción activa de carácter lúdico guarda, paradójicamente, un sentido suprav verbal del proceso de creación poética.

Los postistas, dentro de su escritura aparentemente intrascendente y de culto a lo ridículo, a lo absurdo y al no sentido, han trabajado técnicas que se adelantan a una escritura posmoderna. Algunos rasgos de estilo mencionados por estudiosos como Jaume Pont, quien cita a Leopoldo Azancot son, la sintaxis analógica, las rupturas temporales, las enumeraciones caóticas, la vindicación de términos sorpresivos, el culto del retruécano, la distorsión léxica, la predicación del absurdo (Pont 1986:43).

A modo de conclusión se puede afirmar que el postismo es el primer movimiento estético literario posvanguardista, de la segunda mitad del siglo XX en España, que potencia de manera sistemática la musicalidad, el ritmo léxico-sintáctico, el juego de palabras, los efectos sorpresa, y los valores gráfico-lúdicos – con afinidades en la obra de Joan Brossa, en el surrealismo, y en el dadaísmo-, elementos que luego serán retomados por la poesía fonética, la poesía combinatoria, y la poesía visual. El postismo se adelanta a la estética de su tiempo no solo en las técnicas empleadas y en la conceptualización de la euritmia como paradigma poético sino también en la génesis de una escritura posmoderna, manifiesta en distintos géneros –pintura, dibujo, teatro, artes plásticas, poesía y narrativa. Operando en un marco multidisciplinario, el postismo se puede identificar como un movimiento que desplaza en sus intenciones a las vanguardias previas y desencadena un ciclo nuevo de rupturas, dentro de un ciclo mayor iniciado en el Romanticismo como diría Octavio Paz.

CAPÍTULO 4

Experimentación y expresión en Cuba

Procesos creativos en la obra de Samuel Feijóo, Severo Sarduy,
Carlos M. Luis, Carlos A. Aguilera, Francis Sánchez y Rafael Almanza

*El horror de escribir en un país congelado por el Estado
es que reduce todo imaginario a la pregunta por la
Nación, al telos y a sus representaciones identitarias;
toda escritura al lugar de máquina de Estado.*

CARLOS A. AGUILERA (2002)

*El del Mariel inevitablemente. Tenía 10 años
y fui obligado junto con toda mi escuela a
gritarle idioteces y a lanzarle huevos a la puerta
de uno de mis mejores amigos.*

CARLOS A. AGUILERA (2013)

*Había renunciado a la UNEAC, me habían quitado el
correo electrónico, trataron de etiquetarme como un
monstruo en un programa de la televisión nacional por
tener un blog independiente.*

FRANCIS SÁNCHEZ (2015)

*Me asombra pues que en un país que cuenta con
una poesía de rango universal como Cuba, la poesía
visual haya llegado tarde y sea escasa [...] estas
Cicatrices son las de la lucha por la libertad en
nuestro país, en el medio social y político y en el de las
aptitudes de la poesía que se escribe entre nosotros.*

RAFAEL ALMANZA (2015)

Retamar optó por renunciar a viajar a Chile (supongo que a su pesar) y se limitó a denunciar el evento como «anticubano», adjetivo que el aparato suele usar para descalificar a todo aquel o a todo aquello que se aleje del discurso estalinista del régimen.

CARLOS A. MONTANER (2010)

La producción poético-visual y experimental cubana, de dentro y fuera de la isla, nos hace reflexionar sobre la relación lenguaje-poder y sobre las posibilidades del lenguaje poético en un estado de emergencia, en un estado individual y colectivo. Otro marco de reflexión viene dado por la constatación de que el corpus poético cubano del siglo XX y XXI muestra una trayectoria única y de gran complejidad. Los parámetros clasificatorios de géneros y estilos, utilizados en otros países con respecto a las escrituras experimentales no se pueden trasplantar literalmente al ámbito cubano de dentro de la isla. También se constata una ausencia de sincronización temporal de movimientos poéticos con el exterior y cuando llegan estímulos literarios a la isla, los poetas los adaptan de acuerdo a su particular idiosincrasia, condicionada por las limitaciones económicas, políticas y artísticas.

En líneas generales, tanto la poesía discursiva como la escritura de carácter experimental en el siglo XX en Cuba se caracteriza por una falta de sincronía con el exterior y por un marcado interés en la (re)presentación de la nación, la isla y la identidad. En la poesía oficial se observa a lo largo del siglo una continua articulación de motivos ideologizados (héroes o antihéroes, la patria, el pasado colonial o la problemática racial). En lo estilístico no se percibe gran experimentación formal pero esto no significa que no haya habido distintos grados de experimentación tanto formal como conceptual. Quizás, el ejemplo más evidente de poesía experimental y de ruptura con los géneros y motivos tradicionales y que contiene un grado de autonomía sea en la década de los 90 cuando aparece dentro de Cuba, el primer proyecto colectivo de escritura experimental contemporánea, el grupo *Díaspóra(s)* (1993-2002). Se trata de un proyecto posmoderno, híbrido y separado de la tradición poética literaria anterior encabezado por Rolando Sánchez Mejía, Carlos A. Aguilera y Pedro Marqués de Armas.⁵⁰ Este proyecto de anti-escritura que se resiste a ser clasificado dentro de un género, rompe brevemente con clichés y prácticas convencionales. Es una escritura que establece rupturas formales y conceptuales.

⁵⁰ Véase Revista *Díaspóra(s)*. Edición facsímil (1997-2002). *Literatura Cubana*. Jorge Cabezas Miranda (ed.). Barcelona: Red Ediciones, S.L., 2013.

Diáspora(s) es el grupo formalmente más radical pero la experimentación en las letras cubanas se manifiesta de múltiples maneras. A veces, como veremos, se camufla dentro de los canales y medios habituales de expresión.

Tanto en narrativa como en poesía existen diversos grados de experimentación formal y conceptual con la palabra, con la imagen, con códigos no verbales, con el ritmo, con la rima, con la tipografía, con los espacios y los signos ortográficos, etc. Autores cubanos, dentro y fuera de Cuba, como Lezama Lima, Cabrera Infante, Samuel Feijóo, Cintio Vitier, Francisco Garzón Céspedes, Severo Sarduy, Francis Sánchez y otros, inventan nuevas escrituras y nuevos mundos a través de elaborados imaginarios personales, unas veces, adoptando un estilo neobarroco, aunque no exclusivamente, como el caso de Lezama, Carpentier y Sarduy. Otras voces experimentan dentro de las convenciones del género lírico como el caso de algunos poemarios de Rafael Almanza quien recientemente incurre en géneros diversos como las video-instalaciones y la poesía objetual. Otros poetas experimentan con aspectos gráficos y con el minimalismo verbal como es el caso de la poesía visual de Francis Sánchez.

Un rasgo destacado de la mencionada poesía cubana es el haber logrado recrear una realidad compleja en la que se distorsiona la correlación espacio-tiempo y se desnaturaliza la relación forma-contenido. Otro rasgo relevante es la dualidad que mantienen estos poetas ante la separación de estilos y géneros y ante la linealidad del lenguaje verbal, el cual se contorsiona y cede el paso a una escritura visual, fragmentada y de emergencia. En las distintas poéticas los referentes temporales, históricos y del presente inmediato, se vuelven material metáfora, se espacializan y lo geográfico se radicaliza, se estiliza y se polariza. Dentro de sus particulares cronotopos y de sus manifestaciones asincrónicas y sus dualidades, la poesía lírica y no lírica cubana presenta a lo largo del siglo XX un abanico de voces y propuestas dignas de estudio.

Como se ha mencionado antes, un referente temporal-espacial constante en la literatura cubana es el motivo de la isla. La isla se convierte en signo y material memoria, en destino y desatino de un pueblo, en prisión, en motivo de esperanza, la isla se reifica y se idealiza. La isla no es un mero referente geográfico sino el motivo central del quehacer poético de varias generaciones de poetas y escritores. La isla es un referente polimorfo. La isla es simultáneamente espacio público y privado, espacio existencial, cuerpo, víctima, herida, fractura, suicidio, muerte, temor, odio, mito, etc. La isla en su reificación, congela el tiempo y crea su propio cronotopo en el que se destacan momentos y recuerdos concretos. La isla es una de las mejores metáforas del límite, de la crisis existencial y del desplazamiento desgarrado entre el ideal, lo vivido y el

imaginario. En general, la isla como referente, no es un lugar de encuentros sino de desencuentros para el cubano, para el intelectual y el artista. La isla no es un cronotopo donde fluye el tiempo sino donde el tiempo personal y colectivo de una nación se endurece y se congela. La isla opera como cronotopo de crisis y tragedia, muerte y sufrimiento o como mito de imaginarios inventados altamente metafóricos –aunque esta capacidad para el imaginario es, a veces, a costa de un desplazamiento obligado de lo tangible, histórico-.

En el siglo XX Cuba es uno de los países con más alto índice de suicidios, no solo de Latinoamérica sino del mundo entero, como ha investigado Louis A. Pérez en *To Die in Cuba: Suicide and Society* (2005).⁵¹ Recordemos la importancia del caso Padilla y de la imposición de normas y represiones:

En la primavera del año 1971 el mundo conoció del Caso Padilla, una gran farsa montada por las llamadas autoridades culturales cubanas y que recordaba a los tristemente célebres Procesos de Moscú, donde intelectuales de prestigio, principalmente poetas y escritores, eran obligados a retractarse de su obra en una especie de autocritica. Este nuevo proceso involucraba a Heberto Padilla y a su esposa Belkis Cuza-Malé, escritores y poetas ambos de reconocida trayectoria, con obras premiadas y un amplio currículo en el mundo de las letras, no solamente cubanas. Ambos intelectuales tuvieron que repetir un guión previamente acordado y orquestado por la Seguridad del Estado. En la llamada autocritica Heberto se declara culpable de su condición de contrarrevolucionario y de haber cometido una serie de ‘crímenes’ eminentemente políticos e implicó, previo acuerdo, a su esposa, Belkis Cuza-Malé, quien a su vez sufrió prisión y una serie de vejámenes por parte de la temible Seguridad del Estado. Esta ‘autocritica’ también incluyó a otros escritores que finalmente, al paso de los años, aceptaron ‘rehabilitarse’ a cambio de prebendas y aún permanecen en la isla. No vale la pena nombrarles. [...]

En ese Congreso también se dictaron normas tan ridículas como de qué forma debían vestirse los jóvenes cubanos, destacando el uso de la guayabera como «prenda de vestir de identidad nacional» y la música que debía escucharse en la radio. Se prohibieron de manera oficial y radical toda música que conllevara al diversionismo ideológico, o sea el rock y otras modalidades.

⁵¹ En Cuba en el siglo XX se observa un comportamiento suicida condicionado por el contexto sociopolítico. Aunque las razones del suicidio han ido cambiando a lo largo de la historia, la práctica del suicidio en Cuba ha ido adquiriendo una lógica interna de aprobación -mártir, sacrificio, héroe, o de negación -traición, crimen, enfermedad mental-. El suicidio está en el imaginario de muchos grupos. Algunos motivos para el suicidio en la época de la colonia y durante la dictadura castrista son la muerte colectiva voluntaria, morir para estar libre, morir por la patria, morir por la revolución... Louis A. Pérez «The recorded history of Cuba begins with suicide» (2005: 5).

Se fustigó a la homosexualidad como figura delictiva y se llegó hasta más lejos cuando, en uno de sus acápites decía: «Un homosexual sería llevado ante las autoridades y procesado legalmente solamente por la pública ostentación de su condición». Y así nació el «parametraje».⁵²

La isla es un referente que expresa múltiples problemáticas de identidad individual, colectiva y nacional. La isla es también un referente de género femenino (objeto de deseo, patria, mujer), un referente político (colonia, nación, república, presidio), signo de insilio y exilio (véanse, por ejemplo, las olas migratorias del Mariel en 1980 y de 1994). La isla es un motivo constante en la poesía cubana y ha tenido funciones diferentes a lo largo de las décadas. Los poetas identificados con el proceso revolucionario utilizarán el motivo de la isla como un referente de identidad colectivo e ideológico sirviéndose del estilo negrista y especialmente del popular estilo conversacional y coloquial. A partir de 1959, época de triunfo de la Revolución, Roberto Fernández Retamar y Fayad Jamís proponen en la *Poesía joven de Cuba* (1959) un estilo coloquial y comprometido a favor del nuevo orden político. Para estos poetas la isla se convierte en mito, en espacio idealizado y modelo a seguir.

Según la época a la que nos referimos, años sesenta, noventa o la actualidad, lo insular puede comunicar un carácter más o menos sensual, racial, radical, nacional, idílico, contestatario e identitario y experimental. Para algunos autores como Severo Sarduy lo insular se manifiesta en su escritura bajo el signo del neobarroquismo plástico. La isla es mito, habitáculo del ser, de la memoria y de los dioses budistas dentro de un imaginario oriental. En Sarduy la isla es un referente implícito, es la huella derridiana, pero también dolor y hueco del ser en constante cambio. Para Feijóo, en cambio, la isla es un referente sensual, corporal, histórico y topográfico, natural y humano, su isla es la casa del ser en un tiempo cíclico natural, donde se aúna arte, política, sensualidad y sexualidad, cuerpo y signo, pintura y letra, sueño y dolor.

Si pensamos en grados de experimentación formal, rítmica, estructural, verbal, visual, espacial, geométrica, discursiva, se puede observar en la poesía cubana una línea poético experimental (corriente minoritaria) a lo largo del siglo XX. En esta línea destacaría la poesía gráfico-visual iniciada por Samuel Feijóo pasando por la poesía visual y experimental de Severo Sarduy en París, los poemas estructura de Francisco Garzón Céspedes, la poesía de Carlos M. Luis en Miami, la escritura de Carlos A. Aguilera y el grupo Diáspora(s), la

⁵² R. Dayre Abella «El caso Padilla y el primer Congreso de Educación y Cultura» *Letralia. Tierra de Letras*, n° 193, 2008. <<http://letralia.com/193/articulo06.htm>>.

poesía visual de Francis Sánchez en Camagüey, o recientemente la videopoesía del camagüeyano Rafael Almanza. En los distintos estilos se manifiestan varios grados de experimentación verbo-visual, fonética, sonora, espacial, geométrica, rítmica y conceptual. Esta poesía que podemos entender como experimental es además una poesía del exilio y del insilio, una poesía compuesta dentro pero también fuera de Cuba y que puede tomar un cariz existencial, espiritual, neobarroco, caricaturesco, contestatario, o ser una poesía del absurdo: Samuel Feijóo (en Cuba, en los 60-70s), Severo Sarduy (fuera de Cuba en los 60-70s), Francisco Garzón Céspedes (en y fuera de Cuba en los 70s-), Carlos M. Luis (fuera de Cuba, desde 1990-2013), Diáspora(s) (en Cuba, desde los 90s-), Francis Sánchez (en Cuba, desde los 90s-), Rafael Almanza (en Cuba, desde los 80s-).

Un sentido más inclusivo de lo poético experimental incluiría a autores de las primeras vanguardias cubanas como Mariano Brull (jitanjáforas, poesía pura, etc.), la poesía «fonética» de Nicolás Guillén y poemas de otros poetas más conocidos y que practican otros géneros. Un recorrido por la historia de la escritura poético visual y experimental en el siglo XX en Cuba y según Nicolás Padrón, en todo el Caribe, muestra una trayectoria singular y diferenciada del resto del mundo hispano. Como es sabido, Cuba tiene una distinguida tradición literaria, plástica y pictórica, musical y de performance. Lo que no abunda es la producción poético vanguardista, experimental, e intermedia, tal y como se ha dado en Europa y en otros países del continente americano. Sin embargo, también se puede decir que en Cuba mucha de la experimentación visual, rítmica, espacial, estructural, versal, tipográfica, etc., se inmiscuye en los géneros convencionales. La crítica Isabel Paraíso menciona que ya en el siglo XIX la poetisa Gertrudis Gómez de Avellaneda compuso en «La noche de insomnio y el alba. Fantasía» en *Poesías* (1841): «la escala más sistemática y con mayor abundancia de metros que existe en lengua española: Contiene versos de todas las medidas, entre las 2 y las 16 sílabas» (Paraíso 2003: 232). Este es uno de los primeros ejemplos de experimentación en polimetría en la historia de la lírica cubana que cuenta con una tradición iconoclasta que merece un estudio sistemático. El modo experimental no ha ocurrido de forma independiente al acontecer político represivo de la isla. Lo experimental se inmiscuye, como se ha dicho antes, en los géneros convencionales, de modo más o menos deliberado y no es un modo exclusivo de producción.

Los poetas que han incidido en lo experimental suelen ser preferentemente poetas discursivos, narradores, cuentistas, ensayistas, etc. En sentido estricto, en Cuba lo experimental es doblemente marginal porque es un modo

practicado por una minoría y no ha sido el modo poético exclusivo de ningún autor, al contrario de lo que pasa en otros países como España donde hay una tradición de poetas exclusivamente experimentales. En Cuba no se ha dado una experimentación poética simultánea al resto de los países de habla hispana. Como afirma Rafael Almanza (2015): «Me asombra pues que en un país que cuenta con una poesía de rango universal como Cuba, la poesía visual haya llegado tarde y sea escasa. [...] estas Cicatrices son las de la lucha por la libertad en nuestro país, en el medio social y político y en el de las aptitudes de la poesía que se escribe entre nosotros»⁵³

La poesía vanguardista cubana

Se puede añadir que en Cuba los poetas han seguido una trayectoria peculiar incluso dentro de las vanguardias. Si consideramos la producción poética vanguardista de los años 20 y 30, la crítica no ha llegado a un consenso. Para Roberto Fernández Retamar, y Enrique Saínz apenas existió una vanguardia poética en la isla o la que hubo era de muy mala calidad. La crítica ha conceptualizado la vanguardia cubana de modo diverso y los mismos términos se pueden referir a distintas épocas y estilos: «poesía de vanguardias», «postvanguardias», «poesía social de vanguardias». Enrique Saínz afirma que «Nuestra vanguardia no dejó textos poéticos verdaderamente memorables, si bien ciertas páginas de Regino Boti y de Nicolás Guillén, este último en sus comienzos entonces, tienen una calidad muy atendible» (Saínz 2013: 25). Según Roberto Fernández Retamar, hubo una gran escasez de producción poética vanguardista en Cuba y lo que existió con respecto a las vanguardias era más en el sustento ideológico que en lo formal es lo que la caracteriza. Según Denia García Ronda (2009) existen distintas acepciones del vanguardismo poético cubano, con una primera vanguardia antes de los años 30 y una «posvanguardia» o «verdadera vanguardia» posterior a esas fechas, término que varía con la crítica:

Casi todos los críticos perciben dos momentos en el vanguardismo poético cubano. Roberto Fernández Retamar llama «vanguardia» a mucho de lo producido antes de 1930 con intenciones renovadoras respecto del modernismo, (y que generalmente se ha considerado sin importancia estética) y posvanguardia a la poesía que se realiza «después» de esa «alharaca vanguardista». Cintio Vitier, por su parte, considera que la verdadera

⁵³ Rafael Almanza, <<http://www.scribd.com/doc/256138109/Catalogo-de-Cicatrices-de-Francis-Sanchez>>.

vanguardia es lo que Retamar llama posvanguardia, y que el primer momento era un puro disparate.

García Ronda (2008) afirma que hay que tener en cuenta no solo el canon europeo sino también las circunstancias sociopolíticas de la isla en la década de los 20:

En el caso cubano, habría que tener en cuenta tanto el canon, como las circunstancias. El primero porque, efectivamente, la experimentación vanguardista no se produce hasta que algunos críticos (entre ellos Alejo Carpentier) empiezan a estudiar y a dar a conocer con detalles las características de las diferentes tendencias de la vanguardia europea, y a publicar a poetas, manifiestos, etc., incluidos en ella. Publicaciones como *Revista de Avance*, *Atuei*, *Aventura en Mal tiempo* (de Santiago de Cuba), *Orto* (de Manzanillo), *Antena* (de Camagüey), entre otras, serán las voceras de las nuevas tendencias.

Lo segundo, porque la emergencia de la producción vanguardista cubana —no solo en la poesía, pero en especial en ella— coincide con una época (la década de los años 20) de convulsiones sociales y de cambios en la mentalidad sociopolítica de buena parte de la intelectualidad cubana. No es extraño entonces que mucha de la primera poesía vanguardista cubana (alguna de muy mala calidad) esté relacionada con lo social y con las circunstancias políticas cubanas de esa década, sobre todo a partir de 1927.

En general, la crítica ha clasificado tres líneas temáticas representativas en la poesía vanguardista de Cuba: la poesía pura, la poesía social y la poesía negra. Y dentro de esas líneas una particularidad de los poetas cubanos de corte vanguardista es, según Denia García que «humanizan» y subjetivizan las primeras vanguardias europeas, al contrario de las fórmulas futuristas. Esto los hace romper con el postmodernismo sin renunciar a sus propias marcas de estilo.

Según Juan Nicolás Padrón, en la lírica del Caribe en los años 20, se mezclaron y confundieron los estilos vanguardistas europeos con la especial problemática de cada país y con la singularidad de cada poeta, dando lugar a un «raro experimento que tomó algunos rasgos temáticos y recursos sonoros de las vanguardias para mezclarlos con sus tradiciones.» Nicolás Padrón menciona *Surco* (1928) de Manuel Navarro Luna como el primer libro de poesía vanguardista de la isla, dentro de ese peculiar contexto e idiosincrasia.

Los poetas cubanos del primer vanguardismo más mencionados por la crítica incluyen a Regino E. Boti con *Kodak-Ensueño* (1929) y *Kindergarten* (1930),

Regino Pedroso (poesía social 1927, 1933), Juan Ramón Breá de filiación surrealista, Mariano Brull, precursor de la poesía pura con *Poemas en menguante* (1928), Félix Pita Rodríguez con poemas en revistas literarias (1927-1930), Manuel Navarro Luna con *Surco* (1928), Emilio Ballagas (que practica entre otros géneros la poesía pura con *Júbilo y fuga* (1931) y Nicolás Guillén *Motivos de son* (1930) y *Sóngoro Cosongo* (1931) poesía negra y social. En estas obras hay cierto grado de experimentación espacial, sonora y visual así como apego a la tradición. El tono y la temática empleados son variados.

Escrituras poéticas posteriores

Después de las primeras vanguardias y al final de la segunda guerra mundial aparece la revista *Orígenes* (1944-1956) con Virgilio Piñera, Eliseo Diego, Gastón Baquero, Lorenzo García Vega y otros. Esta revista constituyó un eje esencial en la promoción y desarrollo de la poesía de corte vanguardista y experimental en los años cuarenta y cincuenta en Cuba. Según Saínz en la poesía de los originistas se manifestó una teleología de lo insular; era una poesía que estaba hondamente enraizada en la Historia, pero como antítesis del suceder (Saínz 2013: 26). Sin embargo, con el triunfo de la Revolución en 1959 y con la imposición del régimen militar, tanto la vida cotidiana, como el arte y la cultura sufrieron las consecuencias. Los artistas y disidentes políticos y sus familiares (Damas de Blanco) sufrieron y siguen sufriendo todo tipo de violaciones de derechos humanos y falta de libertad física y de expresión. Ya se ha mencionado el alto índice de suicidios en el país y solo en materia de asesinatos se estima que hasta 1997 el régimen asesinó de 15.000 a 17.000 personas.⁵⁴

Como afirma Jorge Cabezas Miranda: «Hay que tener en cuenta que la influencia de la Revolución es tan decisiva en la vida de los cubanos que, si bien no podemos subordinar a este factor cualquier análisis interpretativo del texto, es nuestra obligación atenderlo con la atención que sin duda merece» (Cabezas Miranda 2012: 19). En dicho estudio, Cabezas Miranda observa una simetría entre dos periodos (1959-1979) y (1980-2000) que no ha sido buscada y que tampoco es casual. Me interesa enfatizar el enfoque de simetría de Cabezas Miranda porque nos hace pensar en ciclos dentro de ciclos que proyectan tendencias análogas de acuerdo a una serie de factores, en este caso ajenos a lo literario. El año 1980 supone una doble ruptura y cambio de signo: en lo social,

⁵⁴ Courtois, Stéphane. (Ed.) *Le Livre noir du communisme: Crimes, terreur, répression*. 1997: 664.

histórico y político, coincide con una de las olas migratorias más impactantes de la isla (El Mariel. Más de 125.000 cubanos se van de la isla en botes) y en lo lírico se hace visible la necesidad de renovación de la poesía coloquial-revolucionaria. Dentro de cada decenio hay eventos significativos como 1962 con la crisis de los misiles y como se ha mencionado antes en 1971 el «caso Padilla» que produjo la primera ruptura de los intelectuales latinoamericanos con la Revolución Cubana.⁵⁵ Luego acontece el Periodo Estalinista o Quinquenio Gris (1971-1976). Algunos hablan de Decenio Gris en vez de quinquenio. Este fue un periodo de gran represión y en las artes, cientos de narradores, dramaturgos y artistas, en general, fueron perseguidos y expulsados de sus trabajos por ser homosexuales o por no cumplir con los parámetros revolucionarios.

En los noventa aparece el Periodo Especial que viene dado por la disolución de la URSS y su ausencia de envío de crudo a Cuba. Hay una gran escasez de todo, incluido el papel, lo que en literatura restringe la publicación de poemarios. En esta década aparece una escritura más iconoclasta, e intermedia con proyectos de anti-escritura como «Diáspora» (1993-2002) en la que el motivo de la isla no funciona a favor del régimen represivo pero tampoco como mito de construcción de la nación.

En Cuba tanto las poéticas vanguardistas como la escritura experimental tienen su propia afiliación y trayectoria que dificulta un estudio independiente de lo socio-político. Otra dificultad es la ausencia de distinción clara entre géneros convencionales y experimentales. De modo general, se puede decir que la escritura experimental que se genera en Cuba en el siglo XX manifiesta distintos grados de experimentación espacial, tipográfica, versal, o fonética dentro de un abanico más o menos limitado de estilos y credos propios. En este sentido, lo experimental debe incluir el virtuosismo en el uso de las metáforas, metonimias e imágenes verbales. Por ejemplo, el neobarroquismo de Lezama Lima, Alejo Carpentier, Cabrera Infante y Severo Sarduy comparte rasgos y atributos de los géneros intermedios.

La imagen lezamiana y el pensamiento visual: un acto creador y cognitivo

En la escritura de Lezama se puede decir que la imagen deviene culto, credo y marca experimental. Como se ha dicho repetidas veces, pensar en imágenes es esencial en el arte de Lezama. Estas imágenes, puentes entre el aparato

⁵⁵ Véase «Heberto Padilla» de José de la Colina en *Letras Libres*. Nov. 2000.

racional y el subconsciente, se pueden conceptualizar desde lo experimental que, a su vez, es vital y existencial.

Las imágenes de Lezama identificadas como resultado de la técnica de extrañamiento, funcionan como actos creativos y también como actos cognitivos. Las imágenes producen un tipo de percepción en sí misma que es un modo de aprehensión de la realidad, «*perception is cognition*». El pensamiento visual está relacionado con los procesos perceptivos en arte. Un crítico pionero en la articulación de un pensamiento visual fue Rudolph Arnheim quien en *Visual Thinking* (1969) considera que la percepción visual no es un proceso mental pasivo sino activo: «*Visual perception is visual thinking*» [...] «*Visual perception, I tried to show, is not a passive recording of stimulus material but an active concern of the mind*» (Arnheim 1969: 14, 37). El pensamiento visual y la percepción visual no son dos procesos diferentes a nivel cognitivo sino un solo proceso según el autor. Conviene, sin embargo, citar al formalista ruso Víctor Shklovsky, quien en «*Art as technique*» (1917) afirmaba que el pensamiento visual no existía como tal y lo que los poetas y artistas buscaban no era renovar o inventar imágenes sino reordenarlas, recombinar lo ya existente. Según Shklovsky, las imágenes están al otro lado del espectro del pensamiento.

A pesar de estas diferencias conceptuales, Shklovsky fue el primer crítico en definir y explicar la *ostranenie* o técnica de desfamiliarización que está vinculada al pensamiento perceptivo. Aunque Shklovsky participó en la Revolución rusa en 1917 y solo tenía 24 años cuando escribió «*Art as technique*» sus contribuciones son todavía útiles. Según Shklovsky, la técnica de desfamiliarización es necesaria en el lenguaje poético para eliminar la percepción habitual y semiautomática del lenguaje cotidiano. La desfamiliarización prolonga el tiempo de percepción y facilita que lo representado sea percibido, no como se conoce normalmente, sino de una manera diferente, generando vida:

If we start to examine the general laws of perception, we see that as perception becomes habitual, it becomes automatic. Thus, for example, all of our habits retreat into the area of the unconsciously automatic; if one remembers the sensations of holding a pen or of speaking in a foreign language for the first time and compares that with his feeling at performing the action for the ten thousandth time, he will agree with us. Such habituation explains the principles by which, in ordinary speech, we leave phrases unfinished and words half expressed. In this process, ideally realized in algebra, things are replaced by symbols. [...] Habitualization devours work, clothes, furniture, one's wife, and the fear of war. «If the whole complex lives of many people go on unconsciously, then such lives are as if they had never been.» And art exists

that one may recover the sensation of life; it exists to make one feel things, to make the stone stony. The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known. The technique of art is to make objects «unfamiliar,» to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged. Art is a way of experiencing the artfulness of an object: the object is not important... (Shklovsky [1917] 2006: 778).

Parafraseando a Shklovsky, el propósito del arte es impartir la sensación de que las cosas son percibidas de modo diferente a como las conocemos. La técnica del arte es desfamiliarizar el objeto y aumentar la dificultad de percepción para experimentar plenamente lo artístico de un objeto. El objeto no es lo importante. Los hábitos perceptivos inconscientes y automáticos dejan de tener significado. La función del arte es romper con los procesos perceptivos habituales para recuperar la sensación de lo vital en el arte. Shklovsky transmite una idea conceptual del arte, la necesidad de urgencia y la motivación estética de crear a través de la ruptura y la experimentación.

La imagen en la obra de Lezama está construida con la técnica de la desfamiliarización, es decir, en la imagen lezamiana se concilian simultáneamente un modo de conocer, de percibir, de pensar el mundo y de existir. Son también un modo de ruptura estética con respecto a la tradición y a las metáforas habituales. La cosmovisión lezamiana es experimental y visual dentro de sus canales exclusivamente verbales. En el universo lezamiano, heterodoxo, católico y de poeta comprometido con la palabra, la imagen es lo fundamental. No nos podríamos comunicar sin la imagen repite Lezama en algunas entrevistas. Para Lezama el conocimiento de la vida no es directo; la comunicación de ser a ser es a través de imágenes.

La imagen lezamiana es significativa a muchos niveles, por ejemplo, con respecto a la hipótesis científica de un pensamiento visual, estudiado por Arnheim y posteriormente en psicología y en las ciencias cognitivas. Afirma Lezama «[...] Para mí la imagen es lo esencial, es lo fundamenta[1], es la esencia y el fundamento de la poesía y el hombre» (Lezama 1976: 46). Y como afirmó Gastón Baquero: «Él era más bien un ojo en el universo y yo soy un poco un oído».⁵⁶ Lo experimental se logra en la obra de Lezama en virtud de la técnica de desfamiliarización al explotar asociaciones verbales para crear imágenes que aumentan la dificultad de percepción. Pero es que además la imagen lezamiana tiene otra dimensión, la fe y la espiritualidad. Estas son marcas

⁵⁶ En Joaquín Gálvez (2010).

existenciales en su escritura. Como ha escrito Rafael Almanza en «La teología de la poesía en Cuba: Cuatro autores del siglo XX»:

José Lezama Lima nos propone un sistema poético del mundo en que la cultura toda se entiende como sobrenaturaleza, es decir, como una zona intermedia entre la naturaleza creada y la esfera sobrenatural». [...] «Lezama acepta el principio del peregrinaje pero no se conforma con él: quiere habitar ya el Paraíso, la resurrección ahora, en la –su- poesía. ¿Una herejía?. La pregunta nos asalta a los cristianos de Occidente que estamos regidos por la noción de vialidad, o dicho de otra manera: por el culto de la Cruz. Pero la Iglesia oriental «se centra fundamentalmente en la resurrección» y «atribuye una gran importancia a la fiesta de la Transfiguración».⁵⁷

Existe en la imagen lezamiana una marca original y una continuidad de estilo, el azar concurrente, una suerte de ritmo dentro de otro ritmo que condiciona el destino del ser y lo creado. Y si recordamos a José Martí, en su universo además de la fe existe una conciencia del peso y del condicionamiento de la historia. En Cintio Vitier y en los poetas del grupo Orígenes ha habido una búsqueda de lo esencial en el acto creativo, esa búsqueda del «extraño silbo» lezamiano y la imagen poética que han trabajado abiertos a una pulsación y un ritmo internos, casi místico. La metáfora guarda un misterio y un hermetismo experimental y religioso. En la revista *Orígenes* «La calidad de los textos publicados y la heterogeneidad de autores que transitaron por sus páginas hacen de *Orígenes* una de las revistas capitales de la literatura hispanoamericana, a la par de *Sur* y *Contemporáneos*» (Joaquín Gálvez 2010).

La visión sagrada y trascendente del acto poético no se riñe con lo experimental sino que se alimenta de él. La visión lezamiana conjuga lo religioso-espiritual con lo experimental creando una suerte de continuidad de estilo en la poesía cubana de la cual participan en su propio estilo, José Martí, Samuel Feijóo, Eliseo Diego, Cintio Vitier, Dulce M. Loynaz, Fina G. Marruz y la religiosidad negativa de Virgilio Piñera. La visión teológica de la poesía cubana, no necesariamente occidental o católica, a veces tiene un tinte protestante, a veces se hace eco del budismo y a veces proviene de filosofías del siglo XIX, adquiere en algunos autores la marca de una teleología que combina lo experimental y lo creativo, así como lo histórico y lo inmediato. Se trata de enfoques existenciales complejos que operan como actos de fe a largo del siglo XX y lo que va del siglo XXI.

⁵⁷ Rafael Almanza, 2004 <<http://www.vitral.org/vitral/vitral62/lect.htm>>.

Samuel Feijóo

El autodidacta Samuel Feijóo (Las Villas 1914-1992) fue otro artista polifacético, popular y experimental. Fue pintor, narrador, crítico, dibujante, ilustrador, editor, promotor del movimiento de artistas populares en Las Villas y quizás uno de los primeros poetas que compuso poemas visuales dentro de la isla. Feijóo fue también director y fundador de las revistas *Islas* (1958-1968) y *Signos* (1969-1985).⁵⁸ Su obra plástica tiene raíces en el arte popular cubano. Robert Altman (2011), conocedor de los artistas de Las Villas, decía que a Feijóo había que estudiarlo paralelamente en la literatura y en las artes plásticas: «En aquel entonces ya había hecho también dibujos y un día me los enseñó. Me emocionaron enormemente, raras veces he presenciado una invención tan original y de tal profundidad expresiva.» [...] «*Dubuffet, Jorn y Feijóo se identificaron mucho estética y ontológicamente e hicieron varias obras colectivas.*»⁵⁹ Como ensayista sobresale su obra *Crítica Lírica* (1982) en la que estudia la lírica cubana (tomo 1) y la lírica abierta (tomo 2). En un ensayo de esta obra «Asuntos del haiku» estudia el haiku en diferentes lenguas y el haiku en Cuba con ejemplos de Regino Boti y Nicolás Guillén. Según José Luis Rodríguez de Armas (1988) en los años cincuenta los poemas visuales (dibujos) de Feijóo comienzan a hacerse más vigorosos, con trazos gruesos que definen las figuras principales y con trazos cortos y ondulantes, así como el «punteo».

Veamos a continuación un poema visual sin título de Feijóo que se centra en el motivo de Cuba como isla y como cuerpo femenino y también como espacio discursivo, como referente geográfico, ético y estético, como puente y frontera entre lo real sensible y la experiencia subjetiva, como espacio público y espacio privado y de género. Esta composición verbal y visual, suerte de mapa imaginario y topográfico de Cuba, presenta trazos gruesos, trazos breves y trazos redondeados en el mejor estilo visual de Feijóo. Es un poema muy expresivo y complejo a pesar de su aparente sencillez e ingenuidad:

⁵⁸ Para una historia, principios y evolución de las revistas *Signos* e *Islas* véase: «*Islas, Signos y Feijóo: lo insólito y lo contextual*» por Virgilio López Lemus en *Signos* 68 (2014).

⁵⁹ Robert Altman. «Memorias de Robert Altman» *Revista Signos. En la expresión de los pueblos. Gráfica, pentagrama, letra.* <<http://www.revistasignos.com/historia/samuel-feijoo-memorias-de-robert-altman/>>. El danés Dubuffet fue cofundador del movimiento experimental Cobra (1948).

[B] Samuel Feijóo s/t ⁶⁰

Este poema visual y espacial, topográfico y discursivo, pero sin marcas temporales o históricas, situado en un eterno presente, es doblemente referencial. Visual y verbalmente nos hallamos ante un referente topográfico de la isla de Cuba y ante un referente corporal femenino. El plano referencial no pretende legitimar una mimesis sino una recreación personal de ambos. Es un poema analógico que invoca los sentidos de la vista, el tacto, el gusto y un poema para pensar. Es un poema de los sentidos pero también es un poema conceptual. Los significantes del poema conforman una metáfora básica en la que la tierra, la isla, la nación se identifica con lo femenino, con el objeto simbólico del deseo. Se trata de un referente singular y plural en su condicionamiento ahistórico, en su función simbólica de cuerpo femenino y del país de Cuba. El componente léxico verbal referencial incluye las palabras «ojo», «boca», «pelo», «Cuba», «Sí», «brazote». Los referentes verbales se sitúan en la parte del cuerpo a la que se refieren incluso algunas letras como la «a» de boca forman los labios de la mujer. Una lectura sencilla es el estatus afirmativo de Cuba. Cuba Sí. Cuba para ver, Cuba para saborear, para tocar, para besar. Se evocan referencias a un país sensual en las partes del cuerpo pero la misma palabra «Cuba» en trazos gruesos y ocupando un lugar central en el cuerpo del

⁶⁰ En «Poesía experimental cubana: los nuevos códigos y soportes» Clemente Padín. *Escáner cultural* N. 72. 2005.

poema sugiere que el país es mucho más que eso, sugiere que Cuba transciende esas partes como un todo lo que nos remite al concepto de isla-nación, a su presente y a su pasado. Este poema aparentemente sencillo presenta un alto grado de experimentación.

En algunas representaciones visuales de la isla se presenta un espacio fragmentado, inhumano, con heridas, una isla en la que tanto el exilio como el insilio son vías paralelas para la creatividad marcando destinos y desatinos con lo insular. No es casual que las representaciones del espacio público y social del *zoon politikon*, tiendan a ser herméticas, trastocadas, carnavalizadas, metaforizadas y reprimidas en una suerte de estilos varios incluyendo el neobarroco donde los objetos referenciales son prueba de la diferencia.

Años 60

En la década de los sesenta lo que prevalece a nivel poético en Cuba después del triunfo de la Revolución (1959) es, según Jorge Cabezas Miranda, un apoyo férreo a la Revolución: «En los textos cubanos lo que prevalece abrumadoramente es un apoyo férreo a la Revolución, sensibilidad que puede filtrarse en un poema político o amoroso, más personal o más social, [...]» (Cabezas Miranda 2012: 53).

El artista cubano Rafael Zarza en una entrevista realizada en 1997 para la revista *Diáspora(s)* resume los años setenta:

Los setenta se conoce como el *quinquenio gris* y fue, en realidad, un «decenio» y bastante «negro». Estalla a partir de 1971 con el Congreso de Educación y Cultura. Ahí los delegados se reúnen y empiezan a hablar de diversionismo ideológico y de que los artistas influyen sobre determinados sectores de la sociedad. Tu manera de pintar, tu forma de vestirte, de llevar el cabello, se empezó a tomar como fidelidad o no a la «sociedad nueva» (esta atmósfera de represión venía desde los años 60). Si eras revolucionario no podías pintar cualquier cosa, tenías que hacerlo según el principio del Realismo socialista (Aguilera y Bermúdez 2013: 270).

Según Enrique Yepes, a mediados de la década de 1970, la represión militar se hizo más cruda en toda la región, el gobierno de Fidel Castro perdió credibilidad, y el entusiasmo revolucionario se mitigó. Los escritores del «Boom» profundizaron entonces en temas históricos y en la figura del dictador.

Años setenta

Francisco Garzón Céspedes

Francisco Garzón Céspedes (Camagüey, 1947) es otro poeta que participa de lo experimental en los años setenta con *Desde los órganos de puntería. Poemas estructuras* (1971). Esta obra lo situó a la vanguardia del poema estructural en Cuba y lo relacionó con movimientos experimentales internacionales. Según Rafael Almanza este libro se puede considerar como el primer libro de poesía experimental (visual/sonora) de la literatura cubana. En sus poemas estructura, Céspedes se ha servido de algunos principios concretistas como la experimentación gráfico-verbal, la comunicación icónica en virtud del uso geométrico del espacio como plano semántico, la polisemia verbo-visual, la repetición de palabras clave y la atomización léxica o sintáctica.

El siguiente poema «Como un gato» ejemplifica su manejo de la estructura verbo-espacial:

como un gato	cuando convertimos el amor en golpes	como un gato
como un gato	al desperdicio de comida	como un gato
como un gato	que volcaremos estéril	como un gato
como un gato	en el latón de la basura	como un gato
como un gato	comienza la soledad	como un gato
miau	y entonces no podemos	miau
como un gato	dudar de la tristeza o del desamparo	como un gato
como un gato	nos queda solamente	como un gato
como un gato	ocultarnos como un gato en el rincón	como un gato
como un gato	más inaccesible de la casa	como un gato
como un gato	y desconectar el sistema de señales	como un gato

[C] Francisco Garzón Céspedes «Como un gato»⁶¹

Céspedes vive en España desde 1996 y ha compuesto poemas visuales, performance y trabaja la narración oral escénica, género por el que se conoce. En 1975, fundó los Talleres de la Palabra, la Voz y el Gesto Vivos y tiene hasta la fecha unos 43 libros publicados en papel y unos 60 contando los libros digitales. Una de sus obras más recientes es *Hipermicroficción: Historias de una letra a diez palabras* (1995-2010).

⁶¹ Blog de Isaías Peña Gutiérrez. «Un poema de Francisco Garzón Céspedes.» *Escribir como un loco*. 18 de enero 2011. <<http://isaiaspenag.blogspot.co.nz/2011/01/un-poema-de-francisco-garzon-cespedes.html>>.

Severo Sarduy

En la misma época de *Desde los órganos de puntería...* (1971) destaca uno de los más grandes creadores experimentales que ha tenido Cuba, Severo Sarduy (Camagüey 1937- París 1993). Sarduy vivió en París desde 1960 y su obra se publica casi en su totalidad en Francia en el exilio. Sarduy experimenta en varios géneros al mismo tiempo. Para él tanto la escritura como la pintura y las artes plásticas son parte de una misma cosa aunque con resultados diferentes. Los tatuajes de la piel (*Escrito sobre un cuerpo*) son concebidos como escritura y pintura al mismo tiempo.

Sarduy experimenta en el plano estructural, verbal, visual, y metafísico y nos hace reflexionar sobre el proceso creativo. En 1974 publica el poemario *Big Bang*. Sarduy también era ensayista, editor y novelista. Como ensayista cabe destacar *Nueva inestabilidad* (1987) en el que literatura y ciencia están vinculadas de manera esencial bajo pulsiones de repetición. Sarduy también ha publicado novelas experimentales como *De donde son los cantantes* (1967), *Cobra* (1973), *Cocuyo* (1990) y de libros objeto (poemas): *Flamenco* (1969), *Mood Indigo* (1970) y *Merveilles de la Nature* (1971). Estos libros objeto, los primeros en la literatura cubana, se publican en ediciones limitadas y como suele ser en este género, el objeto físico es tan importante artísticamente como los poemas. La poesía, el material físico del poema (la *res poética*), la organización del poema, lo plástico y la pintura, son significativos en el pensamiento creativo de Sarduy. Él mismo decía en su ensayo *Cromoterapia* incluido en *Obras Completas* (1999): «Escribir es pintar. Lo último que queda, una vez terminada la página laboriosa, ajustados los sucesivos párrafos, las frases rápidas, las palabras corriendo como en la cresta de su propio oleaje, es una imagen. Menos que una imagen porque han desaparecido los contornos, se desvanecen como en el sueño, las formas: un color. Menos que un color: la vibración, la incandescencia de una franja del prisma, su idea casi, una reverberación» (Sarduy 1999: 34).

Silvana Santucci (2012) califica la poesía de Sarduy de dispar. La experimentación de Sarduy es heterogénea pues emplea diferentes sistemas y estilos propios, siendo uno de ellos el neobarroco. El poema «A las letras del alfabeto» incorpora un manual para leer el poema. En «THE MOOCHE» hay motivos similares a *Altazor* de Huidobro. En el tatuaje «Irezumi» (*Corpografía* 1992) hay éckfrasis con obras pictóricas de Franz Kline y Mark Rothko. La obra es poética y plástica, para leer y mirar.

Según Héctor Ponce de la Fuente (2002) «La agresión al campo ideológico parte de un ideosistema en el que la literatura es una superescritura o un

tatuaje sobre el cuerpo del lenguaje.» Sarduy estudia y trabaja con las marcas del Barroco y su artificialización (sustitución, proliferación y condensación de significantes). Para Roberto González Echevarría (1987) hay en Sarduy un postmodernismo peculiar, en el que América, Europa y Asia conforman una realidad amalgamada, donde el pastiche y la esquizofrenia ocupan sitios en la periferia de las llamadas sociedades postindustriales. La obra de Sarduy transforma los referentes sensibles en imágenes (estrellas-travestis) y fragmenta el tiempo en una serie de fragmentos perpetuos. Los artificios del Barroco, especialmente en Cuba, y en la obra de Sarduy, forman un eje central de su escritura experimental. Quizás ese referente habitual de algunos artistas cubanos con el estilo barroco se deba a la crisis que les ha tocado vivir. Leamos una síntesis al respecto de la mano de Valeria de los Ríos (2006):

José Antonio Maravall (2000) define el Barroco como un periodo histórico que surge alrededor del siglo XVII por la crisis económica, los trastornos monetarios, las guerras, el fortalecimiento de la propiedad agraria señorial y el empobrecimiento de las masas, que crean un sentimiento de amenaza e inestabilidad en la vida social y personal, dominada por las fuerzas represivas de la monarquía absoluta. Foucault (1997) describe este periodo como «el tiempo privilegiado del *trompe-l'œil*, de la ilusión cómica, del teatro que se desdobra y representa un teatro, del *quid pro quo* de los sueños y de las visiones; es el tiempo de los sentidos engañosos; es el tiempo en que las metáforas, las comparaciones y las alegorías definen el espacio poético del lenguaje». Aunque también se lo ha utilizado para nombrar un estilo que atraviesa periodos históricos, la noción de Sarduy del Barroco está fuertemente conectada con su origen histórico y epistemológico.

Para estudiar el Barroco, [...] Severo Sarduy (1937-1993) estableció una comparación con la ciencia. Tomando como modelo la *Estructura de las revoluciones científicas* de Thomas Kuhn, Sarduy desarrolló un sistema propio[...]. En su ensayo titulado Barroco, el escritor cubano asegura que el paradigma de este periodo histórico surge por la oposición entre dos formas claramente definidas: el círculo de Galileo y la elipse de Kepler. El sistema geocéntrico de Ptolomeo (cosmología prebarroca) que se mantiene casi intacto hasta Copérnico, consiste en un modelo de esferas concéntricas en el que la tierra ocupa el lugar central. La llamada «Revolución Copernicana» no es una transformación de carácter epistémico, sino que consiste, simplemente, en un cambio de eje: la tierra es desplazada por el sol como centro del sistema. El modelo no se reforma ni se subvierte, solamente se modifica, movimiento que el cubano identifica con el tropo retórico de la metonimia.

En contraste, el modelo de Kepler (la cosmología barroca por excelencia) constituye un cambio radical. En él, el centro se ha duplicado (desdoblado) y el círculo se ha transformado en una elipse. El antes centro único, irradiante, luminoso y paternal (sol), ha sido reemplazado por un doble centro que opone al foco visible uno igualmente real, pero obturado, muerto, como si se tratara de su punto ciego. El descentramiento es la «perturbación» del círculo que producirá consecuencias teológicas, espaciales y culturales.

Hay que notar que Sarduy es un pionero en las letras cubanas en la relación que establece en su escritura poética y las ciencias como la astronomía y la geometría. Recordemos que el exilio de Sarduy en Francia estimuló una escritura de corte experimental. En esa época Francia ya tenía grupos experimentales como OULIPO (*Ouvroir de littérature pottentielle*).

Veamos, al respecto, algunos poemas visuales de Sarduy en los que se distingue parcialmente el recurso de la anamorfosis ⁶² que según Baltrusaitis (1977) en vez de reducir las formas a sus límites visibles las proyecta fuera de sí mismo y las distorsiona y al verlas desde cierto punto las vuelve a la normalidad. La imagen visual en los poemas siguientes parece distorsionada, sobre todo si la comparamos con la linealidad de los versos convencionales. El primer poema visual que veremos a continuación y que está publicado en *Mood Indigo* (1971), uno de los libros de poemas junto con *Flamenco, Big Bang y Otros poemas*, que forman *Big Bang o la explosión poética* (1974) se trata de una escritura de explosión de las formas y de interacción con las otras artes. El poema es un homenaje a la vida y obra de Piet Mondrian y a su cuadro «Broadway Boogie Woogie» (1943), y resalta por su estructura verbal geométrica en espiral, rasgo que le da un carácter dinámico y multiplica las posibilidades de lectura del mismo.

La revolución del neoplasticismo y de nuevos estilos de música, danza y pintura en ciudades afines entre sí como Nueva Orleans, Río de Janeiro, París, la Habana, estimula en los poetas la utilización de un dinamismo sensorial nuevo. El segundo poema también tiene forma geométrica y una estructura léxico-verbal parcialmente simétrica. En ambos textos lo visual está compuesto por estructuras léxicas y frases. En el tercer poema «En la Habana» el poeta experimenta con una superposición de versos en múltiples direcciones fijas. La geometría del poema está creada con técnicas de elipsis que infieren dinamismo y ruptura del plano lineal así como distorsiones estructurales, cruces

⁶² Es una técnica de perspectiva que desde el ángulo usual se ve como una imagen distorsionada pero desde un enfoque particular la distorsión desaparece.

de líneas verbales y confrontación. Este poema evoca ciertos efectos de vivir en una ciudad caótica como «La Habana» y con ritmos disparejos como la siesta, la música de Beny Moré, los dioses tomando cerveza, etc.

a Piet Mondrian bailando
al woogie-boogie
al boogie-woogie
con elegancias al Haig
a la Cigale
en los tobillos
al Cotton Club
cajas huesos botellas con campanillas
bambú de las Antillas en las muñecas al Chori otra vez
frascos llenos de piedras a Nueva Orleans
a La Habana al Tin Angel
quijadas de caballo de la Costa de Oro al Ruversde
a Congo Square de Nigeria a Rio del Congo a Virginia al Saint Germain
triángulo banjo cueros del centro negro
de Río a Recife con cascabels al Tabou
con cajas de tabaco del río con castillos de plumas
al Eddie Condon los reyes sometidos con pulseras de oro al Camellón
al Central Plaza las mejillas tatuadas con pueras de oro al Camellón
al Stuyvesant Casino inmóvil como un río spiritual/spiral al Half note
al Jimmy Ryan's want' dat a wide ribber al Cafe Bohemia
al Ember's flechas rojas, minúsculas al Nicky
al Voyager's room al Society
al Composers al Cafe Metropole
al Savoy ballroom al Birdland
al Apollo Theater al Carnegie Hall
al Ecole Julliard

[D] Severo Sarduy *Mood Indigo* s/t (1971)

COMO UNA PIEDRA NEGRA
sobre la cal la sombra
SOBRE UNA PIEDRA BLANCA
afil de los jardines
COMO FIBRA DE VIDRIO
en los sonoros paños
TAPANDO UNA VENTANA
las letras se repiten
HERBERIA BARROCA
formando una cenefa
SOBRE LA CAL LA SOMBRA
(las palabras son muros)
COLORES DILATADOS
la espiral de la frase
HIERROS ENTRELAZÁNDOSE
al fijarse, una espuela
ARABESCOS HERÁLDICOS
la página, una sala
DOBLE QUE EL SOL DESPLAZA
(el palacio es un libro)
SOBRE CAMPO DE CAL
a la vez piedra y letra
ESCRIBIENDO LAS ARMAS
penamiento y soporte
ENTRE CUECERAS LAS LETRAS
armazón y sentido
SOBRE LOS MUROS BLANCOS
la escritura va armado
SI LOS DIBUJOS CAMBIAN
edificios de signos
REVERSO DE LA LUZ
las letras se repiten
PARA MEDIR EL DÍA
el palacio es un libro
la exactitud del agua

[E] Severo Sarduy «Como una piedra negra»⁶³

⁶³ Para un comentario del poema «Como una piedra negra» ver Rolando Pérez, *The Pictorial Figure in the work of Severo Sarduy*. 2008: 170.

desde los años 60. En un plano existencial, la fe ha servido de agente doble, de resistencia política y de estímulo, en muchos artistas tradicionales y experimentales para continuar creando. La fe como motivo de transformación individual y colectiva, sirvió de vehículo para promover el cambio hacia un espacio de mayores respetos y libertades.

El papel de la fe en el arte ha sido muy poco estudiado pero se registra una constante entre distintos artistas. A nivel individual, a modo de supervivencia y para enfrentarse a la miseria diaria, muchos poetas y artistas cubanos han optado por cultivar una espiritualidad íntima. A pesar de que los principios ideológicos del régimen castrista aplicaron el modelo marxista de que la religión era el opio del pueblo, los cubanos católicos, protestantes o practicantes de rituales afrocubanos, practican un tipo de fe y espiritualidad que opera como contracultura. Oficialmente la religión fue calificada como un acto de agresión en contra del gobierno. Sin embargo, los grandes poetas de Cuba han sido, como muchos científicos, gente muy espiritual y practicante que se ha inspirado en lo sagrado, en lo intuitivo y en la fe, como motivo unificador e integral de su actividad creativa. Como ha afirmado el escritor y director de cine ruso Andrei Arsenyevich Tarkovsky, lo absoluto solo se vuelve perceptible a través de la fe y en los actos creativos: «The idea of infinity cannot be expressed in words or even described, but it can be apprehended through art, which makes infinity tangible. The absolute is only attainable through faith and in the creative act» (Tarkovsky 1989: 39).

Años 80

Para entender esta difícil dinámica de los lenguajes creativos que involucran no solo la esfera individual y existencial, sino también los espacios colectivos, económicos, culturales, institucionales y de supervivencia es necesario recordar los eventos principales de las últimas décadas. La década de los 80 se abre con un conflicto con el nombre de éxodo. En abril de 1980 un ómnibus entra a la fuerza en la embajada de Perú en la Habana la cual refugia a más de 10.000 cubanos que piden que les dejen salir de la isla. Esto dio lugar al Mariel. En lo literario, Yaumara Esquivel Rodríguez (2006) afirma que a mediados de los años 80 y luego en los 90 renace una poesía caracterizada por la descentralización y los estilos individuales:

Los años 80 (especialmente su segunda mitad) y la década subsiguiente dan muestras de un fuerte renacer creativo y crítico en la *literatura cubana*, no

obstante el nuevo impacto sicosocial que significaron el «decenio negro», el éxodo masivo de más de 120 mil cubanos por el puerto del Mariel a inicios del verano de 1980 y, más adelante, la crisis de los balseros en 1994. Cuba es un estimulante hervidero de variadas inquietudes y propuestas riesgosas que, salvando las dificultades de publicación particularmente durante el llamado «período especial» (momento de crisis económica y editorial que se vive en Cuba tras el colapso de los regímenes socialistas europeos y de la Unión Soviética en la *frontera* de los años 80-90), logran plasmarse en revistas, libros y antologías muchas veces de precaria *factura*, en plaquettes, hojas sueltas o engrapadas y hasta en textos manufacturados como las Ediciones Vigía y La *Revista del Vigía* en Matanzas.

La creación de muchos de esos autores cuya obra eclosiona a partir de la segunda mitad de los 80 - y quienes en número considerable pasarán a radicar en el extranjero - se halla marcada por la insatisfacción, la revisión cómplice del mejor origenismo, la reasunción de ciertas composiciones métricas tradicionales tales como la décima y el soneto, la iconoclasia, la incisiva ruptura generacional, el cansancio y descrédito de los temas épicos y de la gravitación o imposición de la Historia y sus mártires, la común búsqueda de un ilimitado espacio otro de residencia espiritual, el afán de un viaje hacia la alteridad, las conductas marginales, lo desconocido, así como «lo incondicionado» que tanto había reclamado Lezama Lima. Resulta entonces muy difícil determinar una tendencia prioritaria dentro de la Isla: ante la «dispersión estilística» detectada en ellos por Arturo Arango - y que Sigfredo Ariel entiende como «ausencia de norma de estilo», se ha preferido hablar de poéticas individuales.⁶⁴

Años 90

En lo social la década del 90 está marcada por el éxodo. Como afirma Manuel Díaz Martínez (2015) además de la crisis de abril de 1990 «En agosto de 1994, estalló otra crisis migratoria. Miles de cubanos intentaron cruzar el Estrecho de La Florida en embarcaciones precarias. Muchos de los que tiraron huevos y piedras a los que se iban en 1980, se lanzaron a la travesía, huyendo, 14 años después».

En lo literario en los 90 siguen publicando poetas de distintas generaciones como Cintio Vitier (1921-2009), Fina García Marruz (1923-) y emergen otros artistas experimentales congregados en torno al grupo Diáspora(s),

⁶⁴ Esquivel Rodríguez «De la Literatura cubana en la Revolución. Hablemos de: La poesía». Monografías. 21 Ag. 2006. <<http://www.monografias.com/trabajos36/poesia-cubana/poesia-cubana2.shtml#ixzz3X9uGt5DX>>.

(1997-2002). Los poetas-escritores de este grupo, Carlos A. Aguilera, Pedro Marqués de Armas, Ricardo Alberto Pérez, Rolando Sánchez Mejía y Rogelio Saunders, producen una escritura anticanónica y parcialmente antiorigenista. En 1997 crean la revista del mismo nombre que, según Idalia Morejón Arnaíz «se propuso reivindicar la existencia y validez de formas discursivas atípicas en la poesía cubana» y más adelante comenta que:

Ni el grupo ni la revista se adscribieron a ninguna de las instancias oficiales culturales actuantes en la vida nacional, y cada número editado circuló marginalmente, como samizdat. Su objetivo fundamental, perceptible en la mayoría de sus proyecciones escriturales (poesía, crítica, ensayo) y en las performances, fue romper con la lengua del Estado, con el cuerpo de doctrina de la Nación, sobre todo en su vertiente origenista, para instalarse, más allá de lo post /nacional/vanguardista/ comunista, en un territorio de extrañeza literaria perfectamente acoplado a la categoría deleuziana de literatura menor (Arnaíz 2007: 208).

En «Arte cubano: ¿compromiso o ficción?» (2014) Sussette Martínez analiza la generación del 70 que publica en los años 90 y estudia el contexto literario y político de la isla en los últimos años. Menciona que la crítica situación en Cuba en los años 90 no dejaba mucho espacio al disenso y subraya la disolución de una horizontalidad generacional frente a una radialidad y multiplicidad de poéticas individuales bajo el lema común de la emigración individual:

[...] en buena parte el aislamiento permanece [...]. Las redes sociales borran las fronteras entre lo público y lo privado. La manipulación mediática, la estratificación de los mensajes y la banalización de la cultura también nos alcanzan. [...] La alegoría y la metáfora, cada vez más elaboradas, son parte consubstancial de la creación. Nada puede la censura contra este despliegue de astucia porque los sentidos se solapan y es preferible sospechar que mencionar la soga en casa del ahorcado. Pero la soga está, tensa, resistente. ¿Compromiso o ficción? Las dos cosas, y hasta el tuétano, por cierto, porque el enmascaramiento va a sobrepasar el hecho artístico para erigirse en estrategia de vida [...] A diferencia de lo ocurrido en la década anterior, en estos años no puede hablarse de una horizontalidad generacional, sino en todo caso de una radialidad caracterizada por trayectorias individuales y multiplicidad de poéticas sustentadas por un denominador común: La emigración deviene drama cotidiano, el aislamiento en el plano político y sus implicaciones sociales hacen que la isla se repiense en su condición de fragilidad como un cuerpo a la deriva. No existe un común generacional como no sea, tal vez, la incertidumbre y el escepticismo (Martínez 2014: 55-59).

El grupo Diáspora

En esta década destaca el grupo Diáspora(s) que es un proyecto de escritura (anti)poética y posmoderna. Los integrantes de este grupo son Pedro Marqués de Armas, Ismael González Castañer, José Manuel Prieto, Radamés Molina, Rogelio Saunders, Ricardo Alberto Pérez y Rolando Sánchez Mejías. Carlos A. Aguilera (La Habana, 1970 y fuera de Cuba desde el 2002) es uno de los fundadores de Diáspora(s). En *Epílogo. Memorias de la clase muerta. Poesía cubana 1988-2001*, Aguilera denuncia el contexto represivo del régimen castrista y las condiciones precarias para escribir: «El horror de escribir en un país congelado por el Estado es que reduce todo imaginario a la pregunta por la Nación, al telos y a sus representaciones identitarias; toda escritura al lugar de máquina de Estado» (Aguilera 2002: 161).

En una entrevista realizada por Jorge Cabezas Miranda a Carlos Aguilera,⁶⁵ el artista habla de la evolución de la poesía en Cuba en las últimas décadas y de su intención de romper con la tradición lírica y crear un estilo propio posmoderno. Además rememora algunos sucesos que marcaron su poesía como son el Mariel (1990) cuando Aguilera tenía 10 años y fue obligado junto con toda su escuela a gritarle idioteces y a lanzarle huevos a la puerta de uno de sus mejores amigos. Otro momento fue la caída del comunismo en la Europa del Este, evento del que fue tomando conciencia mucho más tarde debido a la desinformación y manipulación del régimen castrista en la isla acerca de ese evento. Otro momento fue el «maleconazo» del 94.

Algunas obras representativas de la escritura posmoderna e interartística de Carlos A. Aguilera son «Tipologías», «GlaSS» (1994-1995) uno de los poemas teatrales pertenecientes a *Das Kapital* (1997), *Discurso de la madre muerta* (2012) y el video-performance «Retrato de A. Hooper y su esposa» (1994) de 15 minutos de duración, según el cual une el relato de «la vida de Hooper» al movimiento de una boca que a la vez que lo hace real lo expulsa de toda lógica mimética académica. Una de las obras más radicales de Aguilera en los 90 fue *Das Kapital* escrita en 1993 y por la cual ganó el Premio Calendario de poesía en 1996 en La Habana, siendo publicada un año más tarde. «Tipologías» es un texto estético inclasificable o atípico, producto de la resistencia a la influencia del aparato cultural ideológico de autores como Marx o Wittgenstein y producto de intenciones estéticas de ruptura de géneros y de ruptura con la tradición literaria que los precede.

⁶⁵ Notas sobre las poéticas del grupo «Diáspora(s)» con Aguilera de fondo. Fragmento revisitado de *Proyectos poéticos en Cuba (1959-2000)*.

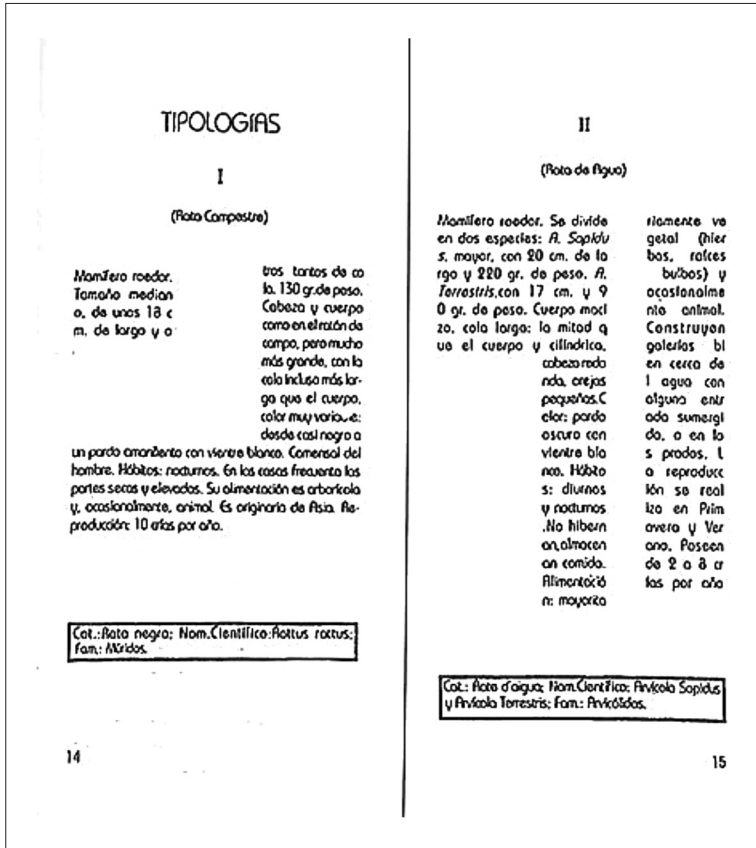
Morejón Arnaiz explica en su artículo «Poesía como acto de riesgo político. *Das Kapital* de Carlos A. Aguilera» que el título de esta obra remite a la obra de Marx pero también a Wittgenstein, a un capital simbólico no marxista y no afinado en la tradición poética local, francesa o española, tradiciones que desembocaron en el barroco y neobarroco americanos: «La obra de Aguilera sigue otra tradición, la tradición de la ruptura simbolista, cubista, concretista y por las performances y poemas sonoros de John Cage» (Morejón Arnaiz 2007: 266). En esta obra Aguilera se enfrentó a varias rupturas corriendo varios riesgos como explica la crítica:

Después de arriesgar la libertad, por tanto, la propia vida, aparece otro riesgo: el exilio. En Cuba, el lugar a partir del cual esos poemas deben ser pensados, este tipo de poesía corre el riesgo de no ser comprendida por no tener una «función social», de no ser reconocida como continuadora de la tradición de la ruptura; corre el riesgo de ser excluida de la tradición hispánico-cubana, a pesar de ser escrita en español. A diferencia de la poesía comprometida que predominó en la Isla durante más de tres décadas, *Das Kapital* representa un tipo de poesía sin ninguna utilidad para el totalitarismo, ya que no sirve como propaganda de la dictadura. Es por ello que premiaron los libros de Aguilera y su recepción fue nula. [...]

Para el propio Aguilera, *Das Kapital* es un libro político, en sentido deleuzeano. O sea, como política ontológica y antitradicional (de la literatura cubana), que arriesga todo en la tentativa de insertarse en la res publica. «GlaSS» es un óptimo ejemplo de poema a través del cual leer Cuba, el espacio Cuba de la tradición y de la censura; mucho más: el país de la tradición de la censura. «Pero también era un juego con Tadeusz Kantor, con su *La clase muerta!!!*», me comentó Aguilera recientemente durante una conversación telefónica (Morejón Arnaiz 2007: 271-272).

Para Gerardo Muñoz (2012) también hay varias formas de lectura de esta obra como son tomar de referente a Mallarmé y Apollinaire, a De Campos y a J. J. Tablada (saturación de las grafías). Otra lectura es ver esta obra como el gran teatro de los signos ready-made del imaginario total del comunismo. Es, según el autor, una obra de automatismo visual, topografías, dislocación de la palabra y teatralidad.

Según el poeta y crítico Víctor Fowler (1999) la obra poética de Aguilera hasta el 1999 nos entrega 'textos', fluidos inclasificables bajo ninguna denominación, porque lo que hace participa al mismo tiempo de todos los géneros. Por su parte Cabezas Miranda califica la poesía de Aguilera y el grupo Diáspora de culturalista, de gran complejidad, escritura conceptual, subversiva,



[G] Carlos A. Aguilera «Tipologías» Das Kapital (1992-1993)

discontinua, inconexa, una poética del pensar, una poética mental y sórdida, y antisistema en la que aparece el suicidio y también el loco como ser marginal, fragmentado, periférico, encerrado, víctima, una poesía de clínicas y pabellones, psiquiátricos... Aguilera y, sobre todo, Rolando Sánchez Mejías son los autores que más la cultivan. Se trata de una escritura metarreflexiva que pretende una descentralización y un alejamiento de la tradición lírica a favor de la revolución pero sin dejar de ser poetas comprometidos con el contexto político y cultural que sufrieron. No en vano el nombre del grupo Diáspora(s) hace mención a esa condición de exiliado, refugiado y al concepto de insilio, de estar exiliado en su propio país.

En la antología *Memorias de la clase muerta. Poesía cubana 1988-2001*, Aguilera critica la poesía cubana escrita a partir de los años noventa pues la mayoría de las poéticas que aparecen o toman fuerza en esta década: gay, freakie, civiles, barrhuecas pueden ser insertadas dentro de una ontología reaccionaria (creencia lírica en una arcadia, mística de la cotidianidad elemental, búsqueda provinciana de la Memoria...) o en el narcisismo palabrero común a un gran segmento de la poesía neoorigenista. Otra antología poética anterior pero relacionada a la anterior es *Mapa imaginario. Dossier. 26 nuevos poetas cubanos* (1995) de Rolando Sánchez Mejías la cual anuncia según Cabezas Miranda una «tercera vía» alternativa al resto de escrituras finiseculares (2012: 432).

Francis Sánchez

Otro poeta igualmente significativo en la poesía cubana de finales del siglo XX y principios del siglo XXI es Francis Sánchez (Ciego de Ávila, 1970). Sánchez, al igual que otros poetas cubanos es un artista polifacético. Es ensayista, narrador y poeta discursivo y editor. También ha realizado audiovisuales como *Árbol invertido* y *Patria de mis ojos* (2009). Es creador y director de *Árbol Invertido*, revista alternativa (2005). Ha publicado *Poesía: Revelaciones atado al mástil* (1996), *Antología cósmica* (México, 2000), *El ángel discierne ante la futura estatua de David* (2000), *Música de trasfondo* (2001); *Luces de la ausencia mía* (premio «Miguel de Cervantes 2000»), *nuez sobre nuez* (2004), *Un pez sobre la roca* (2004), *Extraño niño que dormía sobre un lobo* (2006); *Caja negra* (2006), y *Epitafios de nadie* (2008). En 1985 publicó una plaquette *Empapado por virutas*. Con otros escritores católicos, fundó en 1966 la revista *Imago* y la Unión Católica de Prensa de Cuba (UCLAP-Cuba). Su primer poemario *Revelaciones atado al mástil* (1996), fue nominado al Premio Nacional de la Crítica. Sánchez también seleccionó y prologó la que se considera una de las primeras colecciones de poesía religiosa cubana: «La patria eterna, selección de poesía religiosa cubana» para la revista *Verdad y esperanza*, en ocasión de la visita a Cuba del Papa Juan Pablo II. Posteriormente pasó a ser editor de la revista cultural *Videncia*, de la que llegaría a ser Jefe de Redacción hasta diciembre de 2008.

En febrero de 2015 expuso *Cicatrices*. La exposición «Cicatrices» presenta una muestra de la poesía visual de Sánchez y el propio autor dice por qué lleva ese nombre: «Son las palabras que yo devuelvo, las palabras que me han golpeado,

con que me han herido, con que me han cerrado los caminos de la libertad, que son caminos siempre imprescindibles para un poeta» y también señaló:

[...] Me propuse encontrar un título que ya estuviera allí, en el cuerpo de lo que había hecho y significaba mi trabajo, busqué y busqué, hasta que encontré lo que casi siempre resulta más difícil descubrir, lo que está a la vista. *Cicatrices* porque eso son mis poemas respecto a las heridas profundas de donde surgieron: marcas, signos que cubren, tratan de cerrar o curar pero también revelan, relatan inevitablemente el dolor. Y el proceso de cicatrización se parece a la búsqueda de síntesis que he llevado a cabo en cada poema intentando eliminar todo lo superfluo. Cada poema de los que se reúnen en esta muestra surgió con una necesidad particular y tiene su propia historia.⁶⁶

Veamos a continuación dos poemas visuales incluidos en dicha exposición:



[H] Francis Sánchez. Pieza «Isla»

En Pieza «Isla», poema que presenta una gran condensación verbovisual, se maximiza lo visual y lo verbal a través del uso de técnicas no verbales y de la tipografía de cuatro unidades mínimas verbales que forman por separado y en conjunto cuatro fonemas que producen significación léxica y semántica. «Pieza «Isla» es un poema muy logrado en su condensación de técnicas y efectos. En el plano cromático sobresale la ausencia de color y el contraste blanco y negro de las letras añade un efecto dramático y de tensión al tema político de la isla, nación, país. La textura y grosor de las letras también enfatiza el cuerpo y contenido del poema. La experimentación tipográfica es fundamental en el plano expresivo y visual. La fragmentación visual y verbal es un efecto que

⁶⁶ La entrevista puede leerse en: <http://www.14ymedio.com/entrevista/naturaleza-insatisfeco_0_1728427146.html>.

produce tensión a nivel semántico. Las cuatro letras separadas y a modo de es-cultura nos muestran el referente isla y Cuba como eje central del poema. La «A» situada en la esquina inferior de la «S» tiene un hueco en forma de llave que simboliza un mensaje doble. Por una parte delata el encerramiento de la propia isla y también indica la posibilidad de apertura. La «S» representa el referente topográfico de la isla de Cuba, está colocada de forma horizontal y su cuerpo sinuoso simboliza la geografía de la isla. En la parte superior de la «S» tenemos un icono adicional, minúsculo pero significativo de una mano alzada, como pidiendo ayuda. Esa mano es el referente humano de cientos de miles de personas en busca de auxilio, o desesperadas. La intención del poeta no es dificultar la interpretación sino mostrar con una gran economía de medios una problemática doble, social, humanitaria y también estética (represión, violencia, muerte, desesperación y, por otra parte, crisis en las artes, crisis de representación). Para ello el autor ha escogido crear en un género no muy común en Cuba pero habitual en otros países, como es la poesía visual y tipográfica.

El siguiente poema visual que consta de una palabra «Libertad» habla por sí solo. La primera y última letras, «L» y «d» son respectivamente un recogedor y una escoba barriendo la palabra libertad. La letra «e» al revés en el centro del vocablo y concepto libertad simboliza la falta de libertad y que el concepto está truncado.



[1] Francis Sánchez s/t

En este poema visual tenemos signos verbo-visuales que construyen y niegan simultáneamente el significado construido. El poema se deconstruye a sí mismo en la lectura. Existen varios recursos visuales, estilísticos y gráficos de gran riqueza semiótica que confluyen para problematizar la falta de libertad en la isla. El mensaje se lee en unos segundos y su impacto es inmediato. Las crisis de todo tipo que afectan a Cuba en el siglo XXI son una continuación

de las crisis del siglo XX. El poeta enfatiza la importancia de un compromiso ético y estético en su escritura poética. Y en lo espiritual Francis Sánchez se define como católico. En Cuba, como se ha mencionado antes, la fe y lo espiritual son vehículos que estimulan la creatividad y la experimentación. Rafael Almanza en su catálogo a la exposición *Cicatrices* (2015) contextualiza el arte visual de Francis Sánchez como un arte experimental que va desde Mallarmé y la Revolución Francesa y pasa por Cuba. En el mismo texto Almanza (2015) analiza los rasgos de estilo de la poesía visual de Francis Sánchez:

De la poesía concreta ya canonizada —nada es demasiado nuevo en el mundo de la neofilia—, presenta Francis varias de sus cualidades mejores: el golpe de la síntesis, la economía de medios, la explotación de los sintagmas como discursos, el juego de resignificación de la tipografía, el fotograma incorporado o dominando al texto, los recursos intertextuales, la ironía hasta el sarcasmo, y desde luego la des-enfadada intención política. Como en mucha poesía visual, a veces está al borde de la obra plástica, más que del poema en sí mismo: pe-ro la poesía visual ya vemos que no es ni fue nunca cosa de páginas ni de libros, ni tampoco de palabras dichas o mudas. Me llama la atención, precisamente, la excelencia de los medios puramente plásticos que contienen estos poemas, infrecuente entre los poetas discursivos que hacen poesía visual. El artista que es el poeta maneja con eficacia el color, y, notable, se desenvuelve con igual mérito en lo vertical y en lo horizontal.

Rafael Almanza

Otro poeta discursivo y experimental que merece la pena destacar es el poeta, crítico, esnayista, economista y curador camagüeyano Rafael Almanza (1957). Los poemarios de Almanza han sido recogidos y estructurados en diversas colecciones, algunas de carácter continuo como *El Amor Universal* denominada por el autor «canto vitalicio». Este libro contiene seis poemarios hasta la fecha que se dividen en varias secciones: I. Testigos de la luz que cuenta con dos poemarios *Libro de Joven* (1975-1984) y *El gran camino de la vida* (1985-1990). II. Nada existe. Se incluyen aquí tres poemarios: *El octavo día* (cuentos 1990-1996). *Nada existe* (noveleta, 2001) y *Fívilas u peróvilas* (cuentos, 2002-2003). III HymNos. IV. Elíseo DiEgo; el juego de DiEs? (ensayo 1994-1997). V. Santificada sea mi patria. *Los hechos del Apóstol* (ensayo 1994) y *Vida del padre Olallo* (biografía 2004). VI. El Cancionero Trascendental y otros poemas (2007-).

Otra colección de poemas relevante por su contenido visual es *HymNos* (2014). Este libro se estructura en seis secciones, las cuales a su vez incluyen varios poemarios escritos en las dos últimas décadas: Visiones (1991-1992). II. Iconos (1993-1999). III. Del Amor Divino (2002-2004). IV. Adjetivos (2001-2006). V. Ancora (2001-). Y De las Consignas (2008-). En la obra Visiones, cabe mencionar el poemario *Desde el sueño* (1992) en homenaje a Samuel Feijóo. En estos doce poemas (más la coda), de carácter marcadamente visual, Almanza compone poemas discursivos que tienen espacios en blanco y letras aisladas en negrita en cada estrofa para crear versos y lecturas adicionales. Algunas letras son para leer verticalmente, de abajo hacia arriba y en conjunto crean palabras como CORONA en el poema «Dormido». Otras letras como en el poema «Despertaré» forman la palabra TÁLAMO, verso adicional transversal, creado letra por letra en versos adyacentes. Conviene mencionar otros recursos y estrategias más tradicionales como la paronomasia y paralelismos: «El ojo de la nieve/ El eje de la nube». También hay cambios bruscos de un verso a otro que rompen el ritmo secuencial del poema. Los signos ortográficos, unidades gráficas de mínima significación en el discurso convencional, se convierten en este poemario en elementos transgresores y pasan a tener función autónoma facilitando lecturas adicionales como es el caso de los versos «E(n)ter(n)amente».

Otra obra que presenta grados de experimentación visual, estructural y temática es *Íconos* (1993). Su introducción es una guía de lectura: «El lector puede escoger sus iconos y/o diseñar, meditar, garabatear, colorear, ideogramizar o rezar su(s) propio(s) iconostasio(s). [...] En loor al poeta Reynaldo Hernández Soto cuando patriota estuvo en prisión.» Al igual que los libros anteriores este poemario combina poemas de corte tradicional y recursos visuales y de dicción que alteran la lectura lineal del texto. Se incorporan dibujos y se combinan letras y palabras para formar versos y poemas y también unidades estróficas convencionales. A lo largo de *HymNos* vemos una constante verbovisual, rítmica, estrófica y aestrófica que apoyan la polirritmia constante del poemario, su complejidad estructural y los saltos temáticos.

Temáticamente *HymNos* es un libro antitético pues representa una gran variedad de experiencias y registros del amor: universal, natural, cósmico, personal, sensual y sexual pero también hay signos repetidos de denuncia del dictador a través del recurso de la ironía, la irreverencia y la parodia de la desesperación de escenas cotidianas. Léase, por ejemplo, la sección 4 de Unánime escrita en el 2006:

4

¡ Me gusta el

APAGÓN

Citadino

Total

Usual!

¡No

Hay

Luz!

¿Y

Qué?

Te he cogido la teta, te he rozado la nalga

Te he tirado al colchón cuando el consorte está ausente

[...]

(HymNos pg. 388)

No solo tenemos diferentes ritmos sino también rupturas abruptas del ritmo, silencios, poemas de carácter dramático pero de registro de la vida diaria. Se trata de poemas testimoniales y sociales, poemas visuales y poemas con un tono irreverente y de denuncia. En unas páginas más adelante se señalan algunos de estas características:

10

Dictemos:

¡Abajo el dictador!

¡Viva la victoria!

¡SIEMPRE!

¡HASTA LA VICTORIA!

Morir en la cruz todos los días.

Sieg heil!

[...]

(HymNos pg. 393)

Almanza utiliza en estos versos eslóganes populares del régimen cubano en contra del mismo. Con el mismo registro y vocabulario del régimen denuncia explícitamente al dictador. Es significativo el uso del alemán en referencia al régimen nazi. «Sieg heil!» (Hail victory!) era el saludo nazi adoptado en los años 1930 por el partido Nazi en señal de obediencia a su líder Adolfo Hitler y, para glorificar a la nación alemana.

El poemario contiene además algunas narraciones (Adjetivos. «Unánime»), líneas y letras formando versos enteros y números repetidos o que operan en serie. El último poemario recogido en el libro que no es el más reciente de *HymNos*, *Áncora* (2001) es de ritmo más rápido y de estructuras versales mínimas y para leer verticalmente. Los espacios, los puntos suspensivos, las letras minúsculas y las mayúsculas, los guiones, los signos de admiración, las constantes alusiones al yo, a la luz y a Dios, se conjugan en un canto completo al ser sagrado. En conjunto, *HymNos* tiene una gran complejidad estructural rítmica, versal, verbal, visual y temática, superando muchas corrientes anteriores como la romántica, surrealista, creacionista, social, conversacional, y la poesía de corte amoroso y religioso.

De acuerdo al autor de «La poesía tiene derecho a defenderse» lo experimental no tiene por qué constituir un género o un modo aparte y separado de la lírica tradicional. Como crítico Almanza apunta a una línea innovadora y antitética con respecto a los proyectos de antiescritura de los 90 del grupo Diáspora(s). Una línea que también difiere del experimentalismo de Sarduy y de la poesía visual de Francis Sánchez:

La poesía tiene derecho a defenderse con los dones poéticos de la imagen sin que para eso tenga que abandonar los de la poesía. El poema visual, el poema objeto, el poema video, el libro iluminado para la pantalla o la extensión al performance son algunas de las armas de la delicadeza de mi batalla por la poesía. Ninguna de esas excepciones del poema pretende eliminar la lectura silenciosa de los textos. (...) Pero ahora la imagen y el sonido al alcance de todos permiten entrar en otro período de la expresión poética que no anula las conquistas anteriores sino que las expande y refuerza.⁶⁷

En opinión de Carlos Manresa la experimentación no va reñida con la tradición y este es el caso del poeta Almanza:

Yo creo que cuando hay poética ya hay experimentación. Lo que me llama la atención de la poesía de Almanza es que él no trata de deshacerse de la tradición, sino que más bien le incorpora a la tradición las nuevas técnicas poéticas o maneras de producir poesía. Así, encontramos el himno *Iconos* como objeto *Iconostasio*, pero escrito en endecasílabos; encontramos el himno *Desde el Sueño*, que, en lo textual, más visual no puede ser, pero con la estrofa sáfico-adónica del renacimiento y otras cosas. En fin, encontramos

⁶⁷ Rafael Almanza. Documental *La poesía tiene derecho a defenderse*. Exposición *Teatro Universal*. Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana. Septiembre, 2014.

HymNos, con su discurso particular como un todo artístico, en el que figura un himno ágrafo o fotográfico (12 fotos), pero en *HymNos* hay también más de 3000 endecasílabos y un himno con 102 sonetos.⁶⁸

Pero además de la poesía mencionada que constituye una trayectoria vital en sí misma, hay que mencionar su obra más reciente -poesía objetual, instalaciones, poesía visual, video-poesía y poesía fractal-. Sus poemas objeto son recreaciones de *HymNos* «*Iconostasio*» «*Vórtice*» (Poema video), «*Desde el Sueño*» «*Lámpara*» («*Blasones*», «*Iconos, Iconostasio*»), «*De las consignas*» («*Luces de Neón 1*» «*Luces de Neón 2*»). Algunas muestras de la poesía visual y los videos de Almanza han sido exhibidas por el curador Lester Álvarez en la exposición *Teatro Universal*, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana, 2014.

Las recientes instalaciones y videopoemas de Almanza pertenecen a un género, medio y formato radicalmente diferentes al de su escritura impresa. En estos nuevos medios el autor concede una mayor intermedialidad entre lector y obra, entre poema objeto, autor y sujeto-lector, la cual difiere del espacio en dos dimensiones del papel. Estas obras todavía presentan una continuidad temática espiritual y estética comparable a su obra impresa. Los poemas recrean la misma cosmovisión a través de los distintos medios. Como indicaría Manresa, su poesía vive libre entre tradición y vanguardia y se resiste a ser fácilmente clasificada. De modo similar al espíritu que inspiró la escritura poética y política de Václav Havel (*The Art of the Impossible. Politics as Morality in practice*, 1988; *Antikódy* (1964-1989) Almanza se enfoca en conquistar la libertad individual a través de lo espiritual y lo creativo, a través de la fe en la pureza del verbo y el corazón para que exista un verdadero cambio.⁶⁹ Un rasgo único de su poesía experimental es su vínculo profundo con la teología, con la tradición espiritual y con la fe católica (no necesariamente con la institución de la iglesia). Es relevante citar aquí sus comentarios:

Yo he concebido una versión de mi poema «De la almendra» en un triángulo fractal, puesto que el poema está escrito en versos que oscilan entre uno y tres versos. Quisiera incluir ese poema objeto en el multimedia que hago ahora para completar mi libro. Pero es imposible. Encontrar aquí un pliego de esa calidad y tamaño. También estoy tratando de crear una enorme pirámide

⁶⁸ Re. «Iconostasio de HymNos.» Carlos Manresa. Mensaje del autor. E-mail. 13. Noviembre 2014.

⁶⁹ Almanza depende de las donaciones de sus amigos pues él solo no puede publicar y editar parte de su obra debido a los altos costos del internet y de la imprenta en Cuba.

fractal para un video. Todo es casi imposible aquí. Lo que pasa es que me fascina ese fractal, el Triángulo de Serpinski, porque me parece una metáfora de la vida interna y externa de la Trinidad, según la entiende un católico. Para mí, la matemática es pura teología. Poesía pura también.⁷⁰

Carlos M. Luis

Otro artista polifacético cubano que trabajó en su mayor parte desde el exilio fue Carlos M. Luis (1932-2013). Sus libros experimentales más significativos son *Núcleos* (2000), *Clonarios. Jornadas por entregas* (2002) y *Dilapidarium* (2004). En estos poemarios Carlos M. Luis emplea técnicas de desplazamiento, reduplicación y estrategias post-surrealistas, del mundo del absurdo y de lo grotesco para configurar una estética del pathos.

Núcleos (2000) semeja un poemario convencional pero bajo esa condición externa hay muchos elementos de experimentación visual. Según el propio Carlos M. Luis, él se inspiró en la obra de Degottex, Beckett, Pichette, Webern, G. Perec, Mark Tobey, John Cage y otros. También hay un homenaje a la obra poética del grupo OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle), de Raymond Queneau, François LeLionnais, y Perec. Las desviaciones léxico-sintácticas de este poemario son un ejercicio poético que genera un modo de percepción visual experimental y disociativo.

Las cualidades dramáticas de *Núcleos* son enfatizadas a través de ausencias recurrentes de nombres individuales, silencios y la presencia constante de la muerte. La repetición de la palabra «Personaje» subraya el carácter dramático y meta-literario del libro. Un libro iconoclasta difícilmente clasificable bajo los cánones convencionales de género. Los patrones sintácticos alternativos en los poemas de *Núcleos* forman una estructura recurrente basada en bloques de significación o «núcleos» como indica el título del libro ejerciendo un efecto de desviación de lectura lineal. El autor combina modos de representación diversos para presentar un mundo en crisis y caótico. Los escenarios descentrados de tal mapa imaginario presentan personajes muriéndose, objetos rotos, fragmentados y voces distantes que hablan a través de una letanía de recuerdos presentando lo grotesco y evocando lo onírico como elemento irracional del discurso.

En el plano tipográfico también hay mucha experimentación. Todos los versos están en cursiva y al final de cada página hay un símbolo gráfico griego,

⁷⁰ Re. Rafael Almanza «Libro». Comunicación del autor. E-mail. 5. Dec. 2014.

un tridente (símbolo del *pathos*, enfermedad, tragedia, muerte, destrucción) connotando destrucción, muerte y violencia, reforzando el significado textual de los poemas. Otros mecanismos desviatorios que hacen posible una lectura alternativa son las unidades léxicas que se convierten en estructuras léxico-sintácticas reduciendo el sentido a una palabra, a un color o a un verbo o una preposición. Este mecanismo privilegia lo visual en mínimos núcleos verbales congelando el tiempo y la acción. Este modo poético híbrido y alterado (de lectura y compositivo) crea una nueva lógica de desplazamiento. Los códigos verbales y visuales se refieren a un mundo fragmentado donde no hay posibilidad de una lectura continua o completa sino de historias mínimas, discontinuas y fragmentadas; historias de negación, ausencias dolorosas donde las imágenes verticales, los objetos rotos y cayéndose y las personas muriéndose son una constante.

Habitación (semioscura).

Personaje blanco bosteza.

Personaje rojo estornuda.

Personaje negro corta uñas.

Personaje amarillo mira distraídamente por la ventana.

Personaje azul lee periódico.

Personaje verde da patada en el piso.

Personaje blanco transforma en rojo.

Personaje rojo transforma en negro.

Personaje negro transforma en amarillo.

Personaje amarillo transforma en azul.

Personaje azul transforma en verde.

Personaje verde da otra patada en el piso.

Todos vuelven a su color original.

ψ

[J] Carlos M. Luis, «Habitación (semioscura)» *Núcleos* (pg. 36)

El ordenamiento visual de los poemas tiene también valor semántico. La verticalidad es semántica, como en la obra de varios poetas visuales y experimentales contemporáneos (Clemente Padín, Avelino de Araújo en Brasil, Edgardo Antonio de Vigo, etc.). En poemas como «Habitación (semioscura)» (36), «Aula» (54), o «Letanías del espacio» (68), la ordenación visual de las

estructuras sintácticas activa una lectura vertical y otra horizontal de los versos del poema. La lectura horizontal se puede ver en bloques temáticos y sintácticos enfatizando una lectura paratextual. En «Habitación (semioscura)» la estructura léxica se puede dividir en tres bloques (núcleos) recurrentes. La primera palabra del poema «Personaje» es una anáfora que se repite al principio de cada verso produciendo un ritmo destructivo. El segundo bloque sintáctico se dedica en cada verso a una palabra de un color específico y el tercer bloque está compuesto con verbos de acciones concretas. El primer verso «Habitación (semioscura)», introduce los componentes principales del drama (lugar y luminosidad). El segundo verso «Personaje blanco bosteza» constituye la primera estructura versal reiterativa del poema: «Personaje» colores y verbos de acción. El último verso resume y Cierra la escena con las siguientes palabras: «Todos vuelven a su color original».

La apropiación de la estructura dramática a un texto poético es otro tipo de experimentación que altera las convenciones del género poético. El último poema y verso de *Núcleos*: «Cierra ventana y alguien dice «el cero de las cosas» finaliza el proceso de lectura con una estructura metafísica significativa que añade otra dimensión a la obra completa sugiriendo una estructura circular sin principio ni fin y una visión nihilista de la historia humana.

Clonarios. Jornadas por entregas (2002) proyecta una narrativa gráfica donde el caos, la anarquía, el desorden y la fragmentación formal y temática forman una estrategia de resistencia. En este libro homenaje a las estructuras fragmentadas de *Silence* de John Cage, Carlos M. Luis emplea la técnica descriptiva y acumulativa del catálogo, el fotomontaje, el collage, y el desmontaje. En la obra se incluyen palabras en inglés, español, y en lenguas eslavicas simuladas además de códigos numéricos, simbólicos y abstractos. También incluye varios sistemas de puntuación y yuxtaposición de varias tipografías. La abundancia de signos fragmentados y superpuestos produce una percepción visual defectuosa criticando indirectamente las estrategias publicitarias de la industria consumista y cultural y sus esfuerzos homogeneizadores.

Clonarios, como sugiere el título, se compone con técnicas de recursividad. En un estilo post-vanguardista este libro habla a través de sus múltiples ruidos. El contexto personal del autor cambiando una lengua por otra añade un elemento autobiográfico, un referente de su experiencia en el exilio como cubano viviendo en Estados Unidos. La agonía textual de *Clonarios*, su estructura fragmentada y repetitiva sobrepasa los experimentos poéticos tradicionales de la jitanjáfora en *Altazor* del poeta chileno Vicente Huidobro y se acerca más *Artikulation* (1959) de Franz Mon o a los collages de Max Ernst. También

podemos ver algunos experimentos verbales similares presentes en la década de los ochenta en el grupo argentino «Paralengua» especialmente en la poesía de Carlos Estévez y Fábio Doctorovich.

En *Dilapidarium* (2004), Carlos M. Luis explora una temática que está cada vez más de moda en la actualidad y que tiene implicaciones éticas y también estéticas. De modo general se puede decir que este libro trata de distintos grados de interacción e integración entre el ser humano y las máquinas y robots, entre creatividad y productividad, entre cuerpo natural y cuerpo artificial. El título «Dilapidar+ium» es una palabra clave en el poemario pues refuerza el sentido negativo y de alienación en la relación hombre-máquina y en la relación hombre-naturaleza. Algunos de estos efectos son la superproducción y ver la robotización y la mecanización como símbolo de progreso interminable. Sus textos evocan el concepto de *homo faber* y *zoon politikon* que se han venido manifestando con más fuerza desde la primera fase histórica de la revolución industrial y de la sociedad capitalista y en la sociedad de masas tecnoinformática.

El siguiente poema sin título se centra en la dicotomía vida-trabajo, productividad-creatividad, y en un espacio urbano e industrial. El poema utiliza significantes que son iconos de una fábrica de fundición del hierro y a su vez operan como letras del alfabeto y números en distinto orden y disposición espacial –vertical, horizontal, en ángulo, etc., (J, C, Z, 7, E G...).



[K] Carlos M. Luis, *Dilapidarium* (2004) s/t, s/p

Los códigos alfanuméricos nos remiten a los futuristas y su defensa de la máquina, de la tecnología y lo bélico como única manera de dismantelar la tradición y crear progreso. Pero el título del poemario niega esta lectura. El poeta profundiza en los límites de la retórica bélica y crea una nueva estética expandiendo los confines sociales de las máquinas hasta el aspecto biológico y de la vida como algo orgánico. En algunos poemas incluye el código del ADN. Esta temática ha sido tratada en la obra experimental de Eduardo Kac (biopoesía, literatura aviaria, escritura amébrica, nanopoesía, semántica molecular, etc.). Véase al respecto el poema «Génesis».

Dilapidarium presenta un mundo de producción en masa, un mundo industrial en el que el hombre se vuelve máquina y donde lo humano está fragmentado y tan especializado que desaparece todo signo de vida orgánica y creativa. Otro motivo relacionado con lo anterior y que afecta al mundo de la literatura y la creatividad (véase la forma industrial de las letras y los números como *res ferrum*) es que esta también se vuelve parte de la producción en masa, matando todo intento de individuación y expresión emotiva, la esfera más frágil del mundo creativo.

La naturaleza humana y su lenguaje de programación interno (ADN) forma también parte de las múltiples relaciones entre hombre-máquina. En el motivo recurrente de incluir partes corporales mecánicas se evoca el mundo de los robots y también el mundo del hombre y la mujer biónica. La imagen del cuerpo como *bios-teckne*, tan popular en poetas visuales y artistas como Eduardo Kac, Xul Solar, Edgardo-Antonio Vigo, Antúnez Roca en «The Man of Flesh» y otros, expone la frágil frontera entre lo que vemos y cómo nos vemos en la superficie corporal de nuestra identidad biofísica.

La escritura experimental de Carlos M. Luis presenta una estética comprometida basada en espacios de emergencia cultural, social y política que cuestionan nuestra posición como sujetos individuales y sujetos sociales. Su escritura también reafirma y reinscribe la hibridez como agente de enunciación y creatividad en un mundo de ausencias, caótico y voraz.

A modo de conclusión, hemos visto aquí una breve pero significativa selección de obras y poetas cubanos, de dentro y fuera de la isla, que han practicado la escritura experimental a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI. Si bien estos no son todos los poetas y proyectos experimentales se pretende aquí dar una muestra de la diversidad de escrituras poéticas en las que lo experimental es una marca heterogénea e importante. Por otra parte, aunque los poetas pertenecen a distintas épocas y componen en diferentes géneros y estilos, se observan rasgos temáticos comunes en casi todos ellos como son,

el motivo constante de la isla como referente, no solo geográfico sino también histórico, político y cultural. Otro motivo común es el interés en lo trascendente, natural y sobrenatural, que no siempre está vinculado a lo católico institucional, aunque en su mayoría sean poetas católicos. El motivo de la isla y lo trascendente conforman una trayectoria temática y estilística única en Cuba. Incluso en la obra de Carlos A. Aguilera y del grupo Diáspora, la escritura formalmente más radical y «atea», se usa el motivo de la deconstrucción estética y el canon pero bajo un fondo político cuyo referente es Cuba, eje en torno al cual se crea una antiescritura y una metaescritura poética. La escritura seleccionada de Carlos M. Luis, si bien no presenta los motivos y conflictos isleños de otras escrituras cubanas, sí proyecta, de modo general, una honda preocupación por la humanidad en una época gradualmente impersonal e industrial en la que se han perdido ciertos valores éticos y humanos y una época dominada por la tecnología, los robots y los clones. Esta visión del ser moderno encuentra analogías en el pensamiento de Paul Virilio y sus estudios sobre los efectos del progreso tecnológico que es el resultado de la inversión y experimentación prestada a las guerras, las cuales han acelerado nuestra percepción de la vida cotidiana y la percepción natural de los objetos. La obra de Severo Sarduy en la que aparece una imaginería oriental y neobarroca también alude a la isla como parte intrínseca de una topografía y un imaginario itinerante, donde el azar aparente de su escritura y los dioses desplazados crean un aleatorio accidente del destino, el ser. En este acercamiento a lo experimental hemos visto también la temática de lo sagrado y lo espiritual en la poesía de Rafael Almanza que actúa como subtexto en todos sus libros. Lo espiritual y lo divino, lo sagrado y lo trascendente existe también en Sarduy pero camuflado entre metáforas únicas, máscaras y elementos neobarrocos.

La experimentación formal en la poesía de dentro de Cuba acusa el peso de ir ligada a la tradición pero sigue una trayectoria particular y diferenciada del resto de las poéticas contemporáneas del mundo hispano y en este sentido es única. Quizás la poesía visual cubana más familiar para los lectores no cubanos, sea la poesía de Francis Sánchez. En sus poemas abundan estrategias textuales y gráficas de síntesis y denuncia de contextos y condiciones varias sobre la falta de libertad en la isla. Es un poeta con una sensibilidad artística y de género muy actual e internacional y, como muchos otros, es un poeta que vive en Cuba y que es intensamente católico. En su escritura minimalista se proyecta la problemática del existir, del ser y de participar activamente en un ambiente restrictivo.

Una mirada retrospectiva a la literatura en Cuba en el siglo XX, de la mano de Rogelio Saunders, sirve para entender mejor un ciclo histórico y político y su relación con el lenguaje y la poesía. Saunders afirma que la literatura ha sido el arte más castigado en Cuba: «¿Podrá entonces sonar extraño que en un país como Cuba la más castigada de las artes haya sido la literatura? (En Cuba no puede hablarse de artes más o menos libres, porque ninguna ha sido libre. Solo puede hablarse de artes más o menos castigadas, porque todas han sido castigadas)» (Saunders 2001: 489).

Otro testimonio de Rafael Almanza sobre las limitaciones impuestas por el régimen a los intelectuales, artistas y cubanos es que: «El cubano ha sido atomizado, convertido en un ente de desesperación, que solo intenta salvarse a sí mismo, por lo general huyendo. Los que nos oponemos a esta miseria somos pocos y ni siquiera podemos reunirnos. [...] Pero mi poesía es inimaginable sin mi tradición nacional.»⁷¹

Es de esperar que los límites impuestos a la escritura poética, al arte y al pensamiento crítico en Cuba cambien pronto. Un tema aparte son los efectos potenciales asociados al uso progresivo de los medios tecnológicos tales como inmediatez, instantaneidad, dictadura de la velocidad, etc., que aceleran y distorsionan la percepción del tiempo y del espacio, originando valores inaugurales como el sistema de un tiempo único que predicen una nueva época.

En «Speed and Information: Cyberspace Alarm!» (1995) Paul Virilio reflexiona sobre el concepto de globalización y desarrolla la tesis de un tiempo y pensamiento único de Ignacio Ramonet (1995), afirmando que lo que existe es virtualización, no globalización y lo que ha sido globalizado de modo efectivo por la instantaneidad es el tiempo. Todo ocurre en la perspectiva del tiempo real obligándonos a vivir en un sistema de un solo tiempo: «What is being effectively globalized by instantaneity is time. Everything now happens within the perspective of real time: henceforth we are deemed to live in a «one-time-system» [...] Real time now prevails above both real space and the geosphere. The primacy of real time, of immediacy, over and above space and surface is a *fait accompli* and has inaugural value (ushers a new epoch).»

La percepción de un tiempo único pero también subjetivo y múltiple va íntimamente ligada a una poética de resistencia en Cuba y la metáfora en la que se altera el espacio geográfico es otro tema muy tratado entre los poetas cubanos. Por otra parte, si observamos el contexto de la tecnocultura actual vemos que este estimula y favorece un modo particular de producción artística

⁷¹ Re. Rafael Almanza. Comunicación del autor. E-mail. 10. Octubre. 2014.

y científica más afin con las capacidades técnicas y virtuales de los nuevos avances que con un espíritu de tipo humanista. Los nuevos contextos tecnológicos inducen a la poesía, la literatura y el arte, en general, a transformar la noción misma de arte. Ya en 1960 Paul Valéry había observado que: «Ni la materia ni el *espacio ni el tiempo son desde hace veinte años lo que habían sido siempre*. Debemos esperar innovaciones tan grandes que transformen el conjunto de las técnicas de las artes y afecten así la invención misma y alcancen tal vez finalmente a transformar de manera asombrosa la noción misma del arte» (1960:1284).⁷²

⁷² Paul Valéry, *Pieces sur l'art* («La conquête de l'ubiquité»), en *Oeuvres*, tomo II, La Pléiade, París, 1960 :1284. Traducción: Andrés E.Weikert. Ed. Itaca, México DF, 2003.

CAPÍTULO 5

Discursos de emergencia cultural. Galicia: poesía visual-objetual en la obra de Pepe Cáccamo y Baldo Ramos

«Minority discourse sets the act of emergence in the antagonistic inbetween of image and sign, the accumulative and the adjunct, presence and proxy.» [...] Minority discourse acknowledges the status of national culture –and the people- as a contentious, performative space of the perplexity of the living in the midst of the pedagogical representations of the fullness of life. [...]

HOMI K. BHABHA (1994)

«Tupi or not Tupi»

O. ANDRADE *Cannibalist Manifest.*

La poesía visual es más un cuestionamiento práctico del «hacer» de la poesía y el arte, que una práctica de «género» literaria o plástica.

JUAN ALCÓN ALEGRE (2005)

Contrario a lo que pueda parecer, la escritura experimental (S. XX- XXI), ha desempeñado un papel importante en los procesos evolutivos del arte y la percepción estética. Tanto sus precedentes modernos, las primeras vanguardias históricas como las escrituras de la segunda mitad de siglo (concretismo, espacialismo, etc.,) son testimonio de la capacidad de adelantarse a las convenciones estéticas de su tiempo exponiendo de modo inmediato y emergente

(en el doble sentido de urgencia y surgimiento), crisis de pensamiento y limitaciones de lenguajes, géneros, medios y formatos.⁷³

Desnaturalización de los géneros y múltiples crisis

La escritura experimental desnaturaliza los géneros, los medios y los formatos con fines diversos como la apropiación, la remediación, etc. Los formatos, por ejemplo, dejan de ser un medio para formar parte del entramado semántico textual y exponen en su pluralidad la crisis del estatus del libro, tema tratado en la poesía objetual, visual, e instalaciones desde la década de los 60. Hoy en día la crisis del libro, es decir, la crisis de la cultura impresa en formato tradicional, la hoja de papel, se manifiesta en todos los ámbitos e instituciones públicas y compete en desventaja con los nuevos formatos de la era digital. Un efecto de esta crisis de formatos en el arte es el cambio de prácticas y hábitos culturales de lectura (del formato físico se pasa al digital) lo cual trae consigo una reducción en el número de ejemplares publicados, la desaparición de las pequeñas editoriales y la fusión de las editoriales más poderosas, la digitalización de la imprenta, y con ello un incremento de la piratería y fotocopias ilegales.

Otro aspecto de la crisis del estatus del libro, asociada a nuevos hábitos culturales (más visualidad y sonoridad) es que registra bajos índices de lectura y, en consecuencia, trae una reducción de presupuestos bibliotecarios, lo cual provoca una desvaloración de las bibliotecas tradicionales como centros de saber e información, que ceden el paso a las nuevas tecnologías portátiles y personales que nos ofrecen información instantánea en formatos multimedia. Frente a esta cultura mediática y más versátil, el libro impreso deja de ser un objeto y un medio exclusivo de conocimiento. El espacio de la página de tamaño estándar se reduce al tamaño de la pantalla virtual y la tipografía deja de ser fija para adecuarse al gusto del lector. Esto abre un canal para nuevas posibilidades de composición y lectura.

Un aspecto menos visible de esta crisis producida por la ‘democratización de las tecnologías’, es la crisis de la escritura lineal como lenguaje privilegiado de comunicación. Las tecnologías modernas son aprovechadas al máximo

⁷³ Véanse al respecto algunos estudios que analizan la interferencia de géneros en las escrituras intermedia: Dick Higgins «Synesthesia and Intersenses. Intermedia» [1965] *Leonardo* 34.1 (2001): 49-54; Marjorie Perloff «Avant-garde community and the individual talent. The Case of Language Poetry» Web, 2015; J. Drucker, *Theorizing Modernism*, Columbia University Press, 1994.

por los poetas experimentales, quienes las utilizan como lenguajes estéticos y compositivos para producir carteles y poemas de naturaleza múltiple. En esta versatilidad también se revelan otras crisis como la crisis del género, del canon literario, plástico y pictórico, que problematiza los sistemas de representación convencional y sus modos de percepción. Estas crisis ya fueron anunciadas por las vanguardias de principios de siglo y continúan en los movimientos estéticos experimentales posteriores. Las escrituras experimentales convierten los medios, los géneros y los formatos en material primario que ejerce la función de anunciar y re-presentar otras crisis como la crisis de identidad, crisis epistemológicas, espirituales, estéticas, políticas y crisis institucionales. En este territorio, insuficientemente cartografiado por la crítica, los poetas continúan creando al ritmo de su propio tiempo, sirviéndose del diálogo entre la materialidad, lo social, las tecnologías y los códigos que provienen de distintos lenguajes –caligráficos, pictóricos, matemáticos, genéticos, escrituras ideográficas.

La escritura experimental también problematiza el producto artístico y cuestiona la condición de propiedad intelectual del libro. Esto lo vemos en obras apropicionistas, en obras de autor colectivo o anónimo, en textos sueltos, etc.,. Se trata de una escritura que difumina los límites entre los distintos géneros, entre el original y la copia, entre un autor y otro, entre un texto y otro, entre lo individual y lo colectivo. Desde el marco topográfico de género, se trata de obras que se resisten a clasificaciones y convenciones de género. Así tenemos poemas teatralizados, performances poéticas, poemas adaptados para la red, poemas compuestos exclusivamente para formatos móviles, obras comisariadas, poemas colectivos, new media art, poemas anónimos, mail art, video instalaciones, poemas en 3D, biopoemas, poesía fractal, poesía sonora, etc.

Otros factores relacionados con las crisis provocadas de medios, géneros y formatos son la marginalidad y la fugacidad que proponen paradigmas alternativos. La fugacidad se manifiesta en una poesía de lectura rápida, de menos de un minuto y con múltiples signos y modos de lectura que impiden centrar la mirada en un solo aspecto o leer el poema de manera lineal. La marginalidad se manifiesta en estructuras versátiles (márgenes espaciales o experimentales), tipografía de varios tamaños y texturas). Crea un tipo de fragmentación visual, temática y material y se apoya en la fugacidad que incluye elementos como la improvisación y el cambio. La marginalidad también se manifiesta materialmente en su diseminación, así estas obras se suelen publicar en formatos diversos y en publicaciones menores de carácter independiente, en tiradas mínimas, en blogs, en DVD, etc. Sin embargo, a pesar de su marginalidad

y fugacidad estas escrituras tienen la capacidad de proyectar una percepción diferente y condicionar nuevas trayectorias estético-ideológicas.

El poema objeto y el libro de artista

Dos géneros que ilustran lo anterior son el poema objeto y el libro de artista.⁷⁴ Ambos géneros se convierten en una práctica habitual a partir de la segunda mitad del siglo XX. Los libros de artista cobran popularidad en los años sesenta en los países anglosajones como reacción subjetiva ante la era de la reproducción y mecanización a escala industrial que convertía en obsoleto el arte independiente y manual. Se considera que el primer libro de artista es *Twentysix Gasoline Stations* (1963) del pintor californiano Edward Ruscha.⁷⁵ Estos autores reaccionaron a una sociedad muy inestable en el terreno político y económico que estaba afectando los patrones de la vida diaria, como afirmó Allan Kaprow en «El arte del happening» (1965). Los nuevos géneros «irreproducibles» en muchos casos, utilizan objetos en 3D y expanden los límites de lo poético al hacer converger medios y espacios conflictivos en los que lo marginal, lo nacional, lo local, lo individual, lo colectivo, lo histórico y lo estético, son protagonistas y agentes del proceso de significación reflejando y proyectando un cambio estético (de producción y recepción) e informativo, que afecta a la manera de percibir y registrar la información.

Se puede decir que la experimentación y el compromiso son dos caras de la misma moneda en las escrituras experimentales del siglo XX. Para los poetas experimentales españoles este es también un contexto familiar. Tanto en Galicia como en el resto de España, la escritura de vanguardias y experimental –en gran parte, influenciada por movimientos y estilos extranjeros– ha continuado y, en algunos casos, renovado (Dau al Set, el postismo, la poesía de M. Labordeta), proyectos de ruptura formulados años antes en otros países y

⁷⁴ La expresión libro de artista aparece en 1904 en Francia y es acuñada por el crítico Noël Clément-Janin. Este género, con pioneros famosos como Guillaume Apollinaire, *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*. Paris: Deplanche, 1911, o Max Jacob, *Les Oeuvres burlesques et mystiques de Frère Matorel mort au couvent*. Paris: Henry Kahnweiler, 1912, continúa siendo popular en el siglo XXI.

⁷⁵ *Twentysix Gasoline Stations* se compone de 26 fotografías de gasolineras en blanco y negro en torno a la famosa y mitificada *Route 66* en USA. Un tipo de experimentación reside en la ausencia de textos y otro es el visual y el cultural. Para más información sobre los libros de artista, véase *Beyond Illustration: The Livre d'artiste in the Twentieth Century* en <<http://www.indiana.edu/~liblilly/etexts/beyond/#BIO3>> y léase el libro de Johanna Drucker, *The Century of Artists' Books*, Granary Books, 1995.

que procedían de la tradición neodadaísta, surrealista, letrista (ya Guillermo de Torre (1974) menciona la influencia del letrismo en España fundado en Francia por Isidore Issou en los 50) y concretista (en 1952 se funda la revista *Noigandres* y en 1958 se publica el *Plano Piloto para la poesía concreta*), minimalista, etc.⁷⁶

El concepto de Arte Total

El concepto de arte total es utilizado por los autores experimentales de varias maneras a lo largo del siglo XX y siglo XXI. Por una parte, los vanguardistas aspiraban utópicamente a crear un arte integral sin limitaciones y que incorporara otros géneros artísticos como el teatro, la fotografía, la música, la pintura, la tipografía, las técnicas cinematográficas y cualquier aspecto de la cultura. Aunque el deseo de fusionar las distintas artes existía ya en la antigüedad grecolatina (la tragedia griega) el término «obra de arte total» comienza a ser articulado estéticamente en el siglo XIX. Este término fue usado por primera vez por el filósofo alemán K. F. E. Trahdorff y luego por el compositor de ópera Richard Wagner en 1849 cuyo propósito era integrar la música, el teatro y las artes visuales. En los años 60 el término de arte total vuelve a tomar protagonismo (happenings, fluxus, etc.,) y posteriormente en las últimas décadas del siglo XX se reactiva en distintas modalidades artísticas como la poesía de performance, el arte-correo, happenings, la poesía pública y de espacios urbanos.

El principio de integración de las distintas artes y la integración arte-vida incluye espacios públicos y orgánicos y está vinculado con la idea de arte democrático abierto a la coparticipación. Así podemos ver escrituras poéticas contemporáneas basadas en distintas interpretaciones de arte total como la biopoesía de Eduardo Kac, el arte correo, instalaciones, poesía pública, poesía cibernética, poesía fractal, etc. Otra derivación del principio estético de fusión

⁷⁶ Uno de los miembros más activos en hacer conocer las vanguardias internacionales en los años 50 y 60 en España es Ángel Crespo, a través de la revista *Deucalión* (1951-1986) y otras actividades. Otro será el uruguayo Julio Campal. Para una revisión histórica de la poesía experimental en España véase «Datos para una historia de la poesía experimental en España» de Juan José Lanz en *Zurgai* (1991): 34-37. Un dato crítico que aporta Lanz es que la poesía neovanguardista en la época de la posguerra en España se caracteriza, entre otros rasgos, por la imitación de las corrientes internacionales de vanguardias y la falta de renovación. En mi opinión, el postismo y el grupo Dau al Set, así como algunos poemarios de Miguel Labordeta como, *Los soliloquios*, plantean principios de renovación de las escrituras de vanguardias que tienen bastante originalidad.

de las artes y fusión arte-vida se puede ver en grupos y autores experimentales que producen una escritura comprometida como el grupo cubano Diáspora, ya disuelto, la poesía visual de Francis Sánchez, o la poesía de Rafael Almanza, la poesía del brasileño Avelino de Araújo, la poesía de Fernando Millán, etc. En las últimas décadas muchos poetas visuales y experimentales acuden a la apropiación, a técnicas de collage, fotomontaje y catalogación, a programas de computadora, etc., para crear un arte colectivo y a veces anónimo que también aspira a ser un arte total.

Un tema asociado a la democratización del arte y al arte total son los aspectos políticos de la representación y la relación entre política y literatura.⁷⁷ Esta ha sido una práctica habitual entre los vanguardistas y escritores experimentales y supera la noción de experimentalismo formal y meramente lingüístico. Se trata de un arte de ideas y experimental. Otro tema vinculado a la idea de arte democrático y de arte total es la disolución de arte culto y arte popular. Y otro aspecto relevante a la idea de arte total y arte democrático es la utilización de la lengua autonómica como representación del territorio, la nacionalidad y la identidad.

Otro aspecto vinculado a la idea de arte total viene dado por las crisis actuales del mundo editorial y literario, la crisis del canon, la crisis de la cultura, la crisis de lectura, etc. Se trata de motivos habituales, empleados en las escrituras intermedias. En las últimas décadas asistimos a una efervescencia de lo experimental en España y a un encuentro y diálogo constante entre múltiples disciplinas artísticas que tiende a revalorizar lo poético como un género inclusivo, híbrido y vivo. Se trata de una reactivación del concepto de «arte total» mencionado por Richard Wagner (*Gesamtkunstwerk*)⁷⁸ y posteriormente retomado en los proyectos de vanguardia y en los años 60 por Adriano Spatola:

⁷⁷ Estos temas de experimentación no ocurren solo en el territorio español sino que son de carácter universal, especialmente en contextos dictatoriales o regímenes totalizantes. Un ejemplo es Portugal en diferentes momentos históricos. Véase el libro *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa* (org. E. M. de Melo e Castro & Ana Hatherly, 1981) y también se puede acceder a materiales en el archivo digital de poesía experimental <http://www.po-ex.net/> Rui Torres coord. (PO.EX texts).

⁷⁸ Wagner (Romanticismo alemán) se basó en los clásicos de la tragedia griega para desarrollar una versión moderna de esa época, que se refleja en el *Arte total*. La tragedia griega era una *representación multidisciplinar de una Idea*, una obra que unía la poesía, la danza, la escenografía y la música. No eran simples añadidos, sino que ayudaban a la expresión de la idea de la poesía dramática. Es decir, que todas las disciplinas se integraban para proyectar una misma idea, todas las disciplinas eran necesarias y se complementaban para desarrollar la Idea que solía basarse en pensamientos y sentimientos, no en simples historias (Tutusaus, 2008).

The problem is not only to transform poetry into something new compared to poetic tradition, but above all that through this transformation poetry becomes a total art. New experimental poetry is no longer exclusively interpretable as a force modifying the usual instruments of poetic creation, or as the necessity of overcoming national linguistic barriers to an explicitly international poetry. Today it seeks to become a total medium, to escape all limitations to include theater, photography, music, painting, typography, cinematographic techniques, and every other aspect of culture, in a utopian ambition to return to origins. (*Toward Total Poetry*, epílogo de Guy Bennett, 169)

Análogo a la conceptualización de arte intermedio articulada por Dick Higgins, el arte total de Spatola fue un proyecto abierto multidisciplinario e incompleto que continúa hoy en día como un referente ante nuevas iniciativas poéticas de corte experimental. En su referencia a los orígenes de la era moderna y la cultura impresa, motivos comunes en más de un proyecto (post) vanguardista, se establece una conexión con la noción de escritura corporal, aural y cinética. Como sabemos, el cuerpo, las manos, la voz y el movimiento eran parte de una buscada expresión integral arte-vida. En «*Poesía, Apoesía e Poesía Totale*» Spatola menciona que la única manera de usar positivamente el concepto de arte total es en el sentido de una utopía anárquicamente garantizada en la que la experiencia del lenguaje del poeta sea un fin en sí mismo (Spatola 1969: 64). La materialización del signo, la biopoesía, la poesía de performance, las instalaciones, etc., son géneros poéticos que continúan a su manera la idea de arte total.

Como se ha dicho antes, la idea de lo poético como arte total está cobrando de nuevo emergencia en los últimos años. En Galicia tenemos la obra multidisciplinar de Lois Gil Magariños y COSEGA, las obras de participación colectiva, las performances, los libros de artista, los poemas objeto el *Laboratorio de Indagacións Poéticas*, etc. Como afirma Silvia Bermúdez con respecto al Laboratorio de Ana Romaní y Antón Lopo, este ha sido «creado con el expreso deseo de apoyar experimentaciones que desdibujan los espacios fronterizos entre el teatro, la poesía, la música, las artes plásticas y las tecnologías audiovisuales» (Bermúdez 2003: 54-55).

En España, como se sabe, la prohibición del gallego, catalán y vasco, ha dejado un hueco que, a partir del 1975, empieza a formar parte del proceso histórico, cultural y lingüístico de reconstrucción de las naciones autonómicas. Recordemos que el paso definitivo de normativización de la lengua gallega por la Real Academia Galega y el Instituto da Lingua Galega no se produce hasta julio de 1982.⁷⁹

⁷⁹ Léase al respecto Manuel González González (1994).

La reivindicación de la lengua como vehículo de representación de la identidad colectiva, que abarca temas como la recuperación de voces olvidadas y la denuncia de la política lingüística del régimen franquista, se convierten en una temática central en la poesía de realismo social en las regiones bilingües. Estos son motivos tratados, aunque de modo esporádico, en las poéticas experimentales periféricas. Los poemas visuales, los poemas objeto, la poesía urbana y los poemas carteles de Joan Brossa son quizás los ejemplos más conocidos pero también cabe mencionar la obra poético experimental de Guillem Viladot (la poesía visual y los poemas objeto ubicados en su casa-museo Lo Pardal en Lérida)⁸⁰ no obstante, todavía se necesitan hacer estudios de carácter sistemático al respecto.

La poesía experimental gallega

En la poesía experimental gallega se observa una trayectoria de continuidad interartística entre lo visual, lo plástico, lo sonoro-fonético y lo verbal y en muchos casos hay una escritura reivindicativa y de denuncia de problemáticas sociales entre las que se destaca primariamente la relación nacionalismo y cultura, la articulación de una memoria colectiva, la construcción de una identidad regional, marginal, individual, de género, etc. En general, se trata de una escritura heterogénea, doblemente comprometida (formal y temáticamente) y que habita en diversos géneros y formatos, como happenings, mail art, poesía objetual, libros de artista, instalaciones, poesía sonora, fonética, visual, poesía colectiva, obras individuales, acciones de grupo, colectivos poéticos, exposiciones colectivas, antologías, etc.

Una lista de obras representativas en Galicia de corte (neo)vanguardista y experimental nos permite destacar ⁸¹ *De Catro a Catro* (1928) de Manuel Antonio; *Poemas caligráficos* (1979), «Vietnam canto» (1969) escrito en 1967, de Uxío Novoneyra; *Mesteres* (1976) de Arcadio López Casanova; *Silabario da*

⁸⁰ Véase Guillem Viladot, «Lo Pardal» <<http://www.lopardal.com/>> y la poesía visual de la *Fundació Joan Brossa*: <<http://www.fundaciojoanbrossa.cat/standard.php?idmenu=3&menu2=10&submenu=1>>. Algunos poemas visuales sobre este tema son tratados en mi estudio: «La (re)presentación de España en la poesía visual española» *Encrucijadas Históricas: De la 2ª República al Siglo XXI*. Wendy-Lynn Zaza and Roberto González-Casanovas (eds.), Auckland-Salamanca: Editorial Ambosmundos (2011): 227-243.

⁸¹ Algunas de estas obras han sido estudiadas ampliamente por la crítica como *De catro a catro* o *Poemas caligráficos* pero otras como *Rompente*, la escritura de Lois Gil Magariños, o los poemas objeto de Pepe Cáccamo no lo han sido tanto y son igualmente relevantes en nuestro campo de estudio.

turbina (1978) del grupo poético Rompente (1974-1978) con Antón R. Reixa (*Historia do Rock and Roll*, 1985), Alberto Avendaño (*facer pulgarcitos tres*, 1979) y, Manuel M. Romón (*Galletas kokoschka non*, 1979); *Haikús da costa da morte*, de Alfonso Armada y Antón Patiño; *Un, Dous e Tres (novelas) + poesía gráfica* (1999) de Antón Risco (póstumo); *Poemas obxecto e visuais* (1999), de Lino Braxe, Xavier Seoane y Xosé Garrido; *Rastros de vida e poesía* (2000) de Claudio Rodríguez Fer; *Poesía experimental* (1978) de Xavier Seoane en colaboración con Raúl Reguera; «Interintencións» (2010),⁸² «Poemas visuales» (2010) de Lois Gil Magariños,⁸³ COSEGA (Corporación Semiótica Galega) y el grupo de acción poética Ad Hoc, con libros de edición de autor *De-funcionario* (1998), *SPOT* (1999), *Publipoemas* (1999), o *Futuro. Bolsa de Mareo* (2004),⁸⁴ *Prestidixitador* (2001) de Antón Lopo, *Ó outro extremo do paraíso* (1997), *Lob*s* (1999) y *A Boca Aberta. 1ª madrugada galega de espectáculos poéticos* (2001) del Laboratorio de Indagacións Poéticas, fundado por Ana Romaní y Antón Lopo y, la obra visual y objetual de Pepe Cáccamo y Baldo Ramos.

En estas publicaciones no se incluyen todas las formas de arte como, por ejemplo, el ridiculismo, estudiado por Isaac Lourido en *Livros que nom lê ninquém: Poesía, movementos sociais e antagonismo político na Galiza* (2014) como forma de movimiento social con las poéticas de Séchu Sende y Manolo Pipas. No obstante, se observa un continuo interés en creaciones poéticas de corte experimental y marginal que van desde 1928 hasta hoy en día, con obras experimentales recientes tales como instalaciones, obras poético digitales en la red, poemas objetuales, poesía de acción, etc. Esta presencia indica una continuidad en el proceso creativo de ruptura de formas y escrituras poéticas. Se trata de una continuidad desigual y heterogénea que aporta contribuciones particulares en formatos múltiples.

Las modalidades poéticas interartísticas cobran más popularidad en la década de los 90 con la proliferación de colectivos como «Serán Vencello», «Batallón literario da Costa da Morte», «Letras de Cal», «Sacou» y con el mayor auge del internet. En esta época se registra una mayor actividad de grupos y performances poéticas en la región.⁸⁵

⁸² Ref. <<https://www.youtube.com/watch?v=Nwho5QAKgqE>>.

⁸³ Ref. <https://www.youtube.com/watch?v=7_zuqjvg37M>.

⁸⁴ Lois Gil Magariños da cuenta en su página web de las actividades poéticas de COSEGA –Corporación Semiótica Galega- y el grupo de acción poética Ad Hoc. <http://www.poesiagalega.org/uploads/media/biblcosega_2011_04.pdf>.

⁸⁵ Para ver tendencias genéricas de la poesía en Galicia consúltense: «Poesía: as diversas roupaxes do compromiso.» *Anuario de estudos literarios galegos* (2000): 197-206 de Helena González Fernández; «A poesía galega na fin da milenio» de Teresa Seara: <<http://e-spacio>>.

En este capítulo se analizará la poesía visual y objetual de Xosé María Álvarez Cáceamo o Pepe Cáceamo⁸⁶ y de Baldo Ramos, quienes recrean una multitud de temas y motivos, entre ellos, el nacionalismo gallego y la recuperación de ciertos poetas gallegos, a través de la experimentación gráfica, espacial, estructural, y tipográfica. Como sabemos, el imaginario gallego en la poesía nacionalista es un tema ya clásico pero que propicia nuevos lugares de enunciación y síntesis en los que interviene una confluencia de voces enmarcadas como sujetos históricos.

Pepe Cáceamo (Vigo, 1950) es un artista polifacético y multidisciplinario. Es narrador, cuentista, dramaturgo, crítico, ensayista, traductor, escritor de memorias, escritor de poesía infantil, investigador y crítico literario, poeta discursivo, en gallego y en castellano, poeta visual y objetual. Cáceamo ha recibido varios premios literarios como el premio de la Asociación de Críticos de España en 1987, el premio Esquíu en 1986, el premio de la Crítica Galega en 1998 y el premio Miguel González Garcés en 1999. El poeta también colabora con diversos colectivos sociales y culturales gallegos. Algunas de sus publicaciones más recientes de poesía galega son *Manuscritos do ar* (2007), *Vento de sal* (2008), *Cántico dos topónimos esdrúxulos* (2010) y *Tempo de cristal e sombras* (2014) y uno de sus libros más recientes en conjunción con Baldo Ramos es *Cara Inversa. Follas Novas* (2014).⁸⁷

uned.es/fez/eserv/bibliuned:Llcv-C8627B51-64A5-DD95-E048-3366B1D86BED/Poesia_Galega.pdf>; «La poesía gallega de vanguardia: Hoy más que nunca en las manos de las mujeres» de Xavier Frías Conde (2011) en <<http://www.poesiagallega.org/archivo/ficha/f/823>>; «Poesía gallega joven. Abran buscadores» de Elena Medel en <<http://www.poesiadigital.es/index.php?cmd=documento&id=22>>. Véase también «Modes of Representation in Contemporary Galician Visual Poetry» *Contemporary Galician Cultural Studies: Between the Local and the Global*. Kirsty Hooper and Manuel Puga Moruxa (eds.) New York: MLA, 2011: 258-271.

⁸⁶ Según Eloísa Otero, (2013) «Cáceamo firma sus libros de poesía como Xosé María Álvarez Cáceamo, aunque como autor de poemas-objeto o poemas visuales prefiere un nombre más corto: Pepe Cáceamo.»

⁸⁷ Para mayor información, véase la página web de Pepe Cáceamo: <http://pepecacamo.es/> donde está catalogada su obra completa, incluidas las exposiciones individuales y colectivas. En esa misma página se pueden ver sus poemas visuales y caligráficos, libros de artista, poemas objeto y textos críticos sobre su obra. Otras páginas digitales útiles son: «Underwood de Pepe Cáceamo»: < <https://www.youtube.com/watch?v=rft3W56zVeQ> >, «Material metáfora» <<https://www.youtube.com/watch?v=0cngoql9q6l>> y <boek861.blog.com.es/tags/pepe-cacamo/>. Algunas de sus exposiciones de poesía visual y objetual de carácter individual son: 1989. *Obxectos construídos*. Pub «El Turco». Ourense; 1993. *Ensamblaxes*. Galería AD HOC. Vigo; 1994. *Bonecos perversos*. Café LICEUM. O Porriño; 1995. *Obra perversa*. Galería CI-TANIA. Santiago; 2006. *Underwood. O concepto e a letra*. A CARÓN DO MAR. Cangas do Morrazo; 2007. *Underwood*. Auditorio Municipal. Vilagarcía de Arousa; 2007 *Underwood*. Galería Sargadelos. A Coruña; 2010. *Corpos de letra*. Galería Trisquel e Medulio. Tui; 2010.

Baldo Ramos (Celanova 1971) es también un artista polifacético. Es poeta discursivo, poeta visual, pintor, autor de más de doscientos libros de artista de ejemplar único y artista plástico. En este corto tiempo Ramos dispone ya de una importante obra literaria, plástica, pictórica y de género intermedio, con libros de poesía discursiva en gallego y en castellano (menos), participación en obras colectivas y con varios premios de poesía (2001, 2009). De entre sus obras más recientes destacan *Palimpsesto* (2009) y *Cartografía do exilio* (2014). Algunos de sus libros de artista más recientes son *Aldara* (2009), *Sorga* (2010) y *Candeloria* (2011). Y una obra compartida con cinco grabados de Carlos González Villar es *Onde beben os cervos que amansou o calígrafo* (2013).

De la obra de Ramos y Cáccamo interesa destacar en este capítulo la obra conjunta *Cara Inversa*, publicada por Follas Novas en la colección de Libros da Frouma (2014). Es una obra de autoría plural en la que se combina lo visual y lo objetual con lo poético discursivo. Se trata de un libro de género plural, con poemas discursivos y poemas objeto. Como dice Cáccamo «o libro titulado *Cara Inversa*, [...] é o resultado do diálogo interxenérico e interpersoal dos poemas discursivos e os libros de arte realizados por Baldo Ramos e por min». ⁸⁸

Cara Inversa consta de cuarenta poemas objeto y verbales y está estructurado en dos partes simétricas pero inversas: *libros/Baldo Ramos y poemas Pepe Cáccamo* y *libros/Pepe Cáccamo y poemas/Baldo Ramos*. Cada poema verbal se correlaciona y entra en diálogo con el poema objeto previo. Los poemas objeto en ambos autores son composiciones previas de otros años: 2002, 2010, 2011, y 2013. Los poemas verbales correspondientes han sido compuestos de acuerdo al motivo del poema objeto con el que se relacionan. Esta concatenación de autores y géneros estéticos es una técnica compositiva plural. Es una obra de dos autores, tres géneros, poesía verbal, poesía experimental y libros de artista. Pueden realizarse tres tipos de lectura, por género

Material Metáfora. Aula de Cultura Ponte de Rosas. Gondomar; 2011. *Edición Pirata*. Biblioteca da Facultade de Filoloxía e Tradución. Universidade de Vigo; 2013. *Biblio-grafías*. Sala Provincia. León. Sus exposiciones colectivas incluyen: 1990. *Arte embotellado*. Turón (Astúries). 1992. *O río inferior*. (*Proxecto para unha fosa común*) na colectiva Urxencias. Meira (Moaña). En colaboración con Beatriz García-Ramos, Ánxel Huete e María Xosé Ruíz; 1992 *Artistas do Morrazo. Pola solidariedade*. Cangas do Morrazo; 1994. *A carón do mar*. Cangas do Morrazo; 1995. *Ollo ao lixo*. Itinerante por Galiza; 1998. *Poesía Visual*. Congreso GALEUZCA. C.G.A.C, Santiago.

⁸⁸ «A experiencia obxetual» <<http://palavracomum.com/2014/11/12/pepe-caccamo-a-experiencia-obxetual/>>. Resumo da ponencia presentada no «5º Encontro de Poesía Visual», Peñarroya-Pueblonuevo (Córdoba) outubro 2014.

independiente, por autor independiente o siguiendo el orden de publicación del libro que combina un poema visual de un autor y el correspondiente poema verbal del otro autor. En cualquier caso esta composición aparentemente convencional supera el concepto de unidad compositiva, temática, estructural y de lectura. Si observamos los primeros grados de experimentación de esta obra vemos que tanto el título como la organización externa de los poemas ofrecen un primer grado de experimentación y de lectura. El título *Cara Inversa* combina sintéticamente los nombres y apellidos de los autores (**Ca**-ccamo y **Ra**-mos) condensando la doble táctica de singularidad y multiplicidad de la obra.

La experimentación también se extiende al tipo de lectura que hagamos. Una lectura secuencial requiere concatenar temáticamente el poema objeto, que introduce el tema, y el poema discursivo. Una lectura no secuencial también permite leer los poemas verbales y objetuales de modo autónomo. A su vez, los poemas objeto pueden leerse como artefactos estéticamente independientes, como libros de artista. Otra lectura posible es leer los poemas verbales y los poemas objetos de cada autor por separado. Nuevamente esta tercera lectura nos daría otro resultado. La lectura sugerida por la organización del libro es la de concatenar los poemas objeto con los poemas discursivos y entrar en diálogo con el propio esquema alterno: poema objeto (autor 1)-poema discursivo (autor 2). El resultado perceptivo de cada estrategia de lectura enfatiza un proceso semántico particular y diferente.

Como se ha mencionado antes, los poemas objeto introducen un tema que luego es recreado en el poema verbal inmediato. En ambos poemas, objeto y visual, que pueden ser leídos como unidades independientes, interdependientes o complementarias, los autores emplean técnicas compositivas que proceden de una controlada y persistente reificación visual y verbal del objeto libro y del libro como metáfora de conocimiento y de transmisión cultural y estética. El libro presenta centros temáticos que dan unidad a cada parte de la obra como es el eje discursivo literatura-nación (Galicia) y, la poesía como huella y voz, recreando la historia de un pueblo (guerra civil, emigración, exilio, etc.).

En la sección *libros/Pepe Cáccamo y poemas/Baldo Ramos*, existe una lograda confabulación en el empleo de motivos naturales; el cielo, las estrellas, la luna, las rocas, el mar, la noche, el cuerpo humano (los pies). El cuerpo humano es un medio estético e interartístico si pensamos en la tradición del *body art*, arte epidérmico (tatuajes), biopoesía o poesía genética, que operan como cuerpos intermediarios integrando el arte-vida como experiencia

vivencial. Se trata de espacios físicos íntimos e intransferibles que evocan una experimentación primaria del arte. Los objetos naturales ya mencionados operan como signos, letras y páginas del gran libro del cosmos. Si bien el motivo del mundo natural como libro es un referente conocido y utilizado en otras épocas como en la Europa medieval, el tratamiento artístico y profano de este motivo, en los poemas objeto de Cáccamo y en los poemas verbales de Ramos, adquiere una marca cultural e interartística actual. Destaca además el uso constante del motivo del alfabeto, las letras, el periódico, el libro como fuente de información, que supera la descodificación referencial. Véase, por ejemplo, el poema objeto «O alfabeto da lúa». Este motivo se convierte en un leitmotiv compositivo y en metáfora de conocimiento que nos remite a la prehistoria y a las culturas ancestrales que se servían de la observación de la luna y los astros para sembrar, cosechar, navegar, viajar, etc.

Otro motivo utilizado en este libro con varias funciones es el cuerpo humano. Lo corporal se convierte también en código y vehículo de información, en metáfora de conocimiento y en soporte material. El cuerpo es visto como un medio material, informático y como transmisión de medios, en el sentido de operar como análogo del libro. Los poemas «Ao pé da letra», «Páxinas centrais», y «Obra viva» (re)presentan este motivo. En «Ao pé da letra» los pies son signos superpuestos sobre un soporte –medio- informativo, recortes de periódico de diversa naturaleza, compuestos con la técnica del collage. En el poema destaca la técnica de apropiación de varios géneros. Por un lado tenemos la escritura periodística publicitaria, un periódico y por otro tenemos un collage visual y objetual. La apropiación de símbolos y anuncios verbales y su transposición hacia un medio visual, corporal, y objetual forma un metalenguaje y una textualidad compuesta de lenguajes integrados. Cada signo del poema proviene de un sistema y lenguaje particular y al integrarse en un todo poemático pierde la referencialidad y significación original para adquirir otras funciones dentro de un sistema que privilegia nuevos lenguajes y activa nuevas relaciones temáticas. Los recortes de periódico y los anuncios dejan de significar verbalmente (el contenido referencial no importa) y se convierten en signos visuales que proyectan información general del medio del cual proceden: la prensa escrita. Los recortes de periódico superpuestos en hojas de un libro también sirven de soporte material de otros lenguajes y signos como los pies, que a su vez son símbolos metonímicos del cuerpo y del cerebro en su función de centro organizador de la información. Los pies colocados de modo inverso se convierten en signos antipodales de la información superpuesta. Este poema presenta a su vez un collage (verbal) dentro de un collage (pies =visual, objetual y verbal),

es decir, el collage de periódicos del primer soporte actúa como plataforma de información de otro collage (frases pegadas a los pies).

Otro motivo relevante es el título «Ao pé da letra» que deja de ser utilizado como metáfora para significar en su sentido literal. Los pies están al pie de las letras, de la información. El autor crea una relación semántica de segundo grado entre el título y la obra. Se trata de una meta-escritura en el marco de los géneros intermedios.



[L] «Ao pé da letra» *Cara Inversa*. 2013 (pg. 14)⁸⁹

El siguiente poema «Páginas centrais» está relacionado técnica y temáticamente con «Ao pé da letra». En ambos poemas se privilegia el lenguaje del cuerpo como signo y como medio codificador de la información. El cuerpo (los pies) se convierte en texto, medio y espacio informativo y tecnológico. Los pies en este lenguaje simbólico representan un lenguaje integrado que codifica y transmite información. Se trata de una metaescritura textual que utiliza varios medios y materiales -la fotografía, el yeso o escayola, recortes de noticias y dibujos pegados a las plantas de los pies. Sus significados originales se transforman en significantes en una red de asociaciones en las que el cuerpo como signo es un medio de conocimiento. La posición de los pies al revés produce una ironía visual y actúa como metáfora inversa del conocimiento. Los pies como cabeza, una suerte de antípodas corporal que privilegia lo táctil como medio de transmisión de información.

«Páginas centrais» es un poema objeto que utiliza la superposición de varios medios y materiales, la escayola y la escritura en el yeso. El poema presenta el tema del cuerpo como escritura. No se trata de leer o entender la escritura

⁸⁹ La reproducción de estos poemas ha sido permitida por sus autores.

sino mas bien se privilegia lo simbólico material (los pies) como medio y como texto. Esta lectura evoca la idea de que el conocimiento no existe sin el lenguaje corporal y material y a su vez contrasta con la premisa racionalista que sirvió de episteme desde la era de Descartes *cogito ergo sum* del *Discurso del Método* (1635).⁹⁰



[M] «Páxinas centrais» *Cara Inversa*. 2013 (pg. 22)

Esta serie de poemas también se puede leer en la línea del *body art* (el arte del tatuaje, el arte de los trasplantes epidérmicos, el arte en movimiento, el performance, la biopoesía, etc.). El cuerpo humano, animal, como exploración y expresión artística codificada, ha sido un tema explorado por Eduardo Kac. Véase, por ejemplo, el biopoema «Erratum I» o «The Genesis» o «Alba».⁹¹ Existe un alto grado de invasión corporal e intervención tecnológica en estos biopoemas que crean materialmente un nuevo alfabeto dentro del cuerpo (se trata de letras creadas con nanotubos de carbón y palabras creadas en una nanoescala). En el caso de «Alba» nombre del conejo genéticamente modificado con fines artísticos, esta invasión tecno-corporal es una manifestación extrema, radical y éticamente cuestionable como lenguaje artístico.

Otro motivo presente en *Cara Inversa* es la metáfora clásica del mundo natural como libro. El mundo y la naturaleza sagrada como libro era un

⁹⁰ La filosofía racionalista de Descartes expresada en el «Cogito ergo sum» tenía antecedentes en Gómez Pereira (1554) y Agustín de Hipona (354-430).

⁹¹ Eduardo Kac, <<http://www.ekac.org/erratum.1.html>>.

concepto popular en la filosofía medieval que contrasta en cierto grado con la idea moderna del arte como producto de la creación humana. Cáccamo conjuga y evoca en este libro conceptos adicionales como el hermetismo y la metáfora de la noche y lo nocturno como signo cifrado y hermético.

Algunos poemas de *Cara Inversa* presentan una estructura espacial versal en forma de versos paralelos o simultáneos en el espacio, invitando a hacer lecturas desde varios ángulos, horizontales y verticales. La espacialización versal fue utilizada por poetas gallegos como Manuel Antonio y otros poetas vanguardistas así como por los concretistas. No se trata de un mero recurso ornamental sino de un instrumento de desarticulación de la lectura y de la escritura lineal y de un modo de enfatizar lecturas simultáneas.

La intertextualidad es otra constante compositiva en este libro y está presente en los títulos de algunos poemas objeto y en versos concretos y, una de sus funciones es evocar a poetas gallegos representativos y con ellos recrear el tema del nacionalismo gallego, el exilio, la emigración, etc. Por ejemplo, el poema objeto de Cáccamo «Ter unha casa en Chachahuí» (2013) y el poema discursivo de Baldo Ramos «Terra de acollida» nos remite a *Cantos caucanos* (1985) del poeta Antón Avilés de Taramancos y su exilio en Colombia. Con estas y otras intertextualidades se trata de homenajear a estos poetas evocando con ello una particular topografía literaria en la que se enmarca esta obra. A veces la evocación es un recurso indirecto y no intertextual como los dos primeros versos del poema «Aporía» que recuerdan la obra poética de José Ángel Valente y el motivo de lo inefable, del silencio y de la meditación como proceso de conocimiento.

En parte se evocan las tradiciones místicas pero con un tono y un toque muy actuales. Lo sagrado está en lo profano:

«ao pé da letra
todos os camiños levan á mudez.»
(pg. 15)

En «Esfumindo» hay ecos de la poesía de Manuel Antonio en el uso de algunos vocablos y motivos:

«devala o sol.
o poeta guía os derradeiros barcos
por un río de tinta.»
(pg. 19)

Hay a lo largo de esta obra una reactivación de una conciencia poética con la poesía gallega y con autores gallegos en lengua castellana como José Ángel Valente. En este sentido Cáccamo y Ramos invitan a través de su doble escritura –verbal y visual-objetual- a repensar y recrear el concepto de nacionalismo como discurso colonial y de la otredad. La ubicación de la identidad cultural colectiva del pueblo gallego es un tema instrumental entre los creadores gallegos. La trayectoria histórica de colonización se remonta a siglos atrás y cada vez que hay un régimen totalitario político o económico se aflojan los hilos discursivos de la formación de la nación. Homi Bhabha afirma al respecto que «An important feature of colonial discourse is its dependence on the concept of fixity in the ideological construction of otherness» (Bhabha 1994: 66). Dependiendo de un sistema ideológico de interpretación fija, refleja un rasgo discursivo de tipo colonial. En estos poemas Cáccamo y Ramos entran en diálogo con la tradición poética nacionalista al tiempo que proponen giros creativos híbridos en los que se contraponen tiempos y voces del pasado en el presente y se introduce una alteración estética en el proceso de escritura. Situados en el marco ideológico de una conciencia lingüística nacionalista y en un modo experimental, ambos poetas conceptualizan el presente como una forma de con-temporaneidad y emergencia en estado dinámico que negocia con la tradición y subordina discursos políticos y estéticos de supremacía a través de la materialidad artística. Como afirma Bhabha: «Minority discourse sets the act of emergence in the antagonistic *inbetween* of image and sign, the accumulative and the adjunct, presence and proxy. It contests genealogies of ‘origin’ that lead to claims for cultural supremacy and historical priority» (Bhabha 1994: 157).

Los poemas objeto «Os rumorosos» y «Queixumes dos pinos» que pertenecen al catálogo *Biblio-Grafías*, ambos compuestos por Cáccamo, manifiestan temáticamente uno de los ejes centrales en la construcción discursiva de la nación gallega, que fue fruto de los esfuerzos de la emigración y del rexurdimento. Los títulos de estos poemas en homenaje a Eduardo Pondal y su labor poética reivindican a su vez una revisión histórica desde el arte experimental del concepto literatura-nación a través de la evocación de la poesía y la música del himno gallego «Os rumorosos» icono fundacional. La letra original del himno de Galicia, compuesta en La Habana (en la emigración) proviene del poema en gallego *Os Pinos* de Eduardo Pondal (mayo 1890). Las versiones modernas del himno proceden de *Queixumes dos Pinos* de 1935. Hay que mencionar que en los años de dictadura de Miguel Primo de Rivera (1923-1930) se prohibió el uso del himno gallego y en la época de la dictadura franquista (1939-1975) también se evitó.

Otra nota relevante es que Eduardo Pondal no usa la palabra Galicia en su poema sino Breogán, referente lejano y mitificado en el Romanticismo. Ese mito circulaba en diversas historias que se referían a los orígenes célticos de Galicia, según el cual Breogán era ancestro de los irlandeses y rey de Galicia. Recordemos que el romanticismo tardío ayudó a recrear el imaginario fundacional y celta en Galicia.⁹² En su poema Pondal invoca al pueblo gallego a despertar y tomar conciencia histórica: «*desperta do teu sono fogar de Breogán.*» Cáccamo consigue lo mismo en la recreación por asociación con respecto al motivo referencial de los rumorosos (los pinos) sustituidos en el poema de Cáccamo por mariposas.

A través de un proceso de asociación y sustitución de palabras por objetos tenemos el mismo mensaje de Pondal pero codificado y actualizado en un género objetual. En el poema de Cáccamo no tenemos pinos sino mariposas y sus alas están compuestas con fragmentos de textos escritos en gallego. Cáccamo actualiza de modo objetual el mensaje de Pondal pidiendo despertar de nuestro sueño para una adquirir mayor libertad y conciencia de identidad a través de la lectura de los poetas fundacionales (textos en gallego).

Las mariposas del poema con sus historias mínimas escritas en sus alas y con sus historias paralelas y anónimas que se repiten son un signo importante. En cierto sentido simbolizan la emigración del pueblo gallego. Las mariposas ordenadas verticalmente dentro del libro objeto simbolizan un ritmo cíclico e histórico marcado por la repetición cuya analogía natural se ve en el recorrido anual de emigración masiva de las distintas generaciones de mariposas monarca.

El diálogo textual de Cáccamo con Pondal se manifiesta a varios niveles como hemos visto. «Os rumorosos» es una meta-representación del tema del nacionalismo gallego en el contexto histórico y estético actual de las artes plástico-visuales y representa una reivindicación de conciencia colectiva de

⁹² Para ello se acudió a Irlanda. Una de las versiones de *Lebor Gabála Éirenn* (*El libro de la conquista de Irlanda*) es una colección de poemas y cuentos que narra la creación del mundo hasta la Edad Media y de cómo los gaélicos descienden de Adán. La figura de Breogán estuvo de moda en la época del Rexurdimento gallego y posteriormente fue identificada como mito pero estudios genéticos recientes, *The Blood of the Isles* (2006) de Bryan Sykes muestran vínculos genéticos entre la población actual de las islas británicas y antepasados provenientes de la Galicia celta y, en *Nuestros antepasados* (2007) Spencer Wells afirma la predominancia de unos marcadores genéticos del ADN, los haplogrupos R1b, I1a, en la Península Ibérica en Galicia y el noroeste peninsular desde hace 16.000 años (época del último máximo glacial) y su posterior extensión al noroeste de Europa (Irlanda, Inglaterra, Escocia).

«Queixumes dos pinos» es un poema objeto en honor al libro de Pondal que hace referencia a la fundación del nacionalismo literario gallego. El libro objeto de Cáccamo presenta versos y tachaduras dentro de un texto apropiado. Se incorpora aquí la dimensión ideo-estética de la tachadura practicada desde hace décadas por artistas y poetas experimentales. Esta es una técnica experimental con una doble función, de rompimiento estético y de borrar límites de género entre lo visual y lo verbal, lo pictórico y lo verbal.

Otros poemas que entran en diálogo con otros poetas gallegos son «Ter unha casa en Chachahuí» (2013) (pg. 32) y el poema verbal «Terra de acollida» (pg. 33). Ramos y Cáccamo evocan en ambos poemas –objetual y discursivo– la vida y la poesía de Antón Avilés de Taramancos (1935-1992), su exilio en Colombia por 20 años y su regreso a Galicia como Ulises a Ithaca pero con una conciencia del cambio. El referente del título del poema procede de la obra *De cantos caucanos* (1985) y del poema «Ter unha casa en //Chachahuí sobre do cume//do Cúndur-Cúndur que os// incas bautizaron polas grandes aves míticas. [...]». En el 2003 se le dedicó el Día de las Letras Gallegas.

El poema verbal «Cristal ou Graña» (pg. 37) tiene como referente geográfico e histórico a Cabo Silleiro. En este lugar hay un vertedero de basura y el poema alude al tema de la contaminación. Relacionado con el tema de la contaminación, está en el 2002 el accidente del petrolero Prestige que ocasionó un vertido que provocó uno de los mayores desastres ecológicos de la historia del país. Cabo Silleiro fue también una zona de defensa, en la que hicieron el servicio militar miles de jóvenes en el que se construyó una batería militar tras la guerra civil, en los años 40, como defensa ante un posible ataque a España. El poema objeto anterior «Cristalografía», 2011 (pg. 36) es, en un sentido, una invitación a reflexionar sobre el pasado como un cristal que organiza su materia en el presente de acuerdo a su propia forma y estructura orgánica. Las grañas de los cristales dan su firma e identidad al cristal, al igual que las lenguas alfabéticas, cuneiformes o jeroglíficas dan forma e identidad al pensamiento humano.

Los poemas visuales y libros de arte de Baldo Ramos introducen el motivo de la escritura caligráfica en la que se evoca un estilo oriental, como en «O nobelo do calígrafo». En otros poemas aparece el motivo del exilio, la ausencia, la emigración, la memoria personal, existencial, colectiva, histórica y geográfica: «Metáfora do esquecemento», «O niño da memoria», «O libro das ausencias», «Toponimia do baleiro», «Deshabitada espera», «GZen».

Cara inversa hace un recorrido histórico de recuperación y rememoración de figuras clave en el pensamiento de los poetas gallegos como Manoel Antonio, Eduardo Pondal y otros. También existe una recreación del pasado

tecnológico asociado a la comunicación artística. En su texto de presentación de la exposición *Underwood*, galería Sargadelos, Pepe Cáccamo escribe: «O Telégrafo» de Manuel Antonio envía versos urxentes cuxas pegadas de dramática vangarda oceánica ficaron impresas sobre o rolo de madeira. Do obradoiro lírico de Manuel Antonio procede tamén o «Contador de Ortodrómicas». Todas as ortodrómicas do ceo deitaron a súa impronta sideral sobre a superficie cilíndrica deste misterioso aparello de concentrada artesanía pretecnolóxica (Cáccamo, 2007).



[O] O telégrafo de Manuel Antonio. *El telégrafo de Manuel Antonio*. 2004.
Ensamblaje. 13,5 x 25 x 30 cm. *Catálogo Biblio-Grafías*. 2013 (pg. 25)

En *Biblio-grafías* (2013) exposición de «poesía en tres dimensiones», los poemas objeto son verdaderos objetos artísticos en tres dimensiones que marcan la prehistoria que conduce a nuestra época y cultura: el telégrafo, la luz eléctrica, los relojes de pulsera, las gafas, la máquina de escribir, el fotomatón, la máquina fotográfica, la construcción de rascacielos, etc. Objetos desmitificados pero que revelan su importancia en la construcción y destino de nuestra sociedad, en como percibimos el mundo. También a través de esos poemas objeto están las voces de poetas como Manuel Antonio o Castela. Hay un curso paralelo en esta creación de poemas en tres dimensiones a los poetas catalanes, especialmente Joan Brossa. Hay también una dimensión lúdica desde un contexto de objetos técnicos modernos y premodernos.

En el siguiente poema objeto se concentran varios estadios tecnológicos y de subsistencia agraria que marcaron épocas diferentes en la historia del ser

humano. Así tenemos el rastrillo, el uso del papel impreso y mecanografiado y las teclas del ordenador. Distintas marcas y escrituras sobre la tierra condicionando el pensamiento, resultado de varios desarrollos evolutivos.



[P] Intencions / *Intenciones*. 2005.
Ensamblaje. 28 x 26,5 x 16,5 cm. *Catálogo Biblio-Graffas*. 2013 (pg. 27)

En la misma línea tenemos el poema objeto de Ramos «Abecedario da ferruxe» 2013 (pg. 34). En este poema objeto predomina el objeto caja y las letras juntas sin sentido o aisladas en cuatro esquinas. La palabra «ferruxe» significa oxidación del hierro y evoca instrumentos de hierro en ruinas. La relación del poema objeto con el título del poema evoca una Galicia rural e industrial (naval), atrasada tecnológicamente. El título evoca un territorio olvidado y unos medios en ruinas. En ese imaginario histórico de la Galicia rural evocado por la isotopía de «ferruxe» están los aperos de labranza, instrumentos de hierro y madera que eran el medio tecnológico de la tradicional sociedad agraria, en su mayor parte pobre, desprotegida y analfabeta. El abecedario de un lenguaje en ruinas, de un campo abandonado, o de una historia perdida es una metáfora que ubica al pueblo gallego en un tiempo y un espacio premoderno. Las letras del poema dentro de la caja de hierro oxidada parecen estar colocadas al azar y no contienen explícitamente un significado referencial o metafórico, ningún un valor de uso. Las cuatro letras situadas en las cuatro esquinas «g», «a», «m», «o» leídas vertical y horizontalmente y de izquierda a derecha presentan la palabra «mago» (pensamiento mágico, irracional) en contraposición a la tecnología y a la modernidad.



[Q] «Abecedario da ferruxe» *Cara Inversa*. 2013 (pg. 34)

El libro objeto «Tratado de Hermetismo» incluido en el *Catálogo Bibliografías*, guarda relación parcial con el poema «Trío» (2010), republicado en *Cara Inversa* (2014: 12). El primer poema nos remite a la literatura hermética, mística y ascética y al misterio de la existencia desde una perspectiva transcendental. El primer referente en el que podemos pensar es el «Corpus Hermeticum» de Hermes Trimegistos, tratado famoso atribuido a Hermes. Los textos «sagrados» y ocultistas de Hermes están conservados en manuscritos del siglo XIV-XVI, fueron escritos en griego y, a su vez, son copias que provienen de textos egipcios. Hay muchos principios atribuidos a Hermes relacionados con el conocimiento transcendental, de la naturaleza y del ser humano. Uno de ellos es el dicho «así como es arriba es abajo». La naturaleza humana y la cósmica están relacionadas en orden de escala y similitud. En estos poemas el poeta se hace eco de la llave como metáfora del saber. La llave o llave en el poema objeto es y consiste en abrir un libro, abrirse a un nuevo proceso de percepción. El hermetismo es un sistema filosófico y teosófico de conocimiento de y tiene un carácter transcendental de percibir el mundo que supera la lógica y se fundamenta en principios de analogía y correspondencia entre lo sagrado y lo profano, lo de arriba y lo de abajo, entre el todo y la unidad adquiriendo así un sentido transcendente. El hermetismo tiene resonancias con la cábala y con la alquimia basada en las transmutaciones de la materia para crear algo nuevo y valioso (metales preciosos). La llave del poema objeto en conjunción con el título y el objeto libro simbolizan la entrada a ese proceso alquímico que ocurre entre la mente del lector y el objeto (letras) percibido.



[R] Tratado de hermetismo / Tratado de hermetismo. 2007.
Ensamblaje 24,8 x 26 x 3,2 cm. *Catálogo Biblio-Grafiás*. 2013 (pg. 39).

Otro eje temático de *Cara Inversa* es el exilio y la emigración. Muchos autores gallegos en el exilio, escribieron sobre el exilio, especialmente desde Cuba, Argentina, Uruguay y México. La historia de Galicia está marcada por la emigración y el exilio. Las guerras y los sistemas políticos y económicos han creado en conjunción con su posición de esquina geográfica las condiciones para ese forzado desplazamiento o ausencia de la tierra. La poesía objetual de Cássamo y Ramos en torno al exilio y el pasado retoma los efectos producidos por este, en la psique individual. La soledad, la espera por los seres queridos ausentes, la memoria, la muerte, son los protagonistas de una patria rota o fragmentada por un destino histórico forzado. Un libro roto, un libro con hojas rotas o con alambres. Especialmente en los poemas objeto de Baldo Ramos se recrean estos efectos. «O libro do retorno» (2013: 32) cierra un ciclo temporal, histórico, del exilio y el destierro y un espacio entre dos mundos.

El exilio, la memoria personal e histórica y la genealogía familiar, son algunos de los temas centrales en la poesía objetual de Ramos. Los poetas también utilizan la caligrafía para reforzar las carencias. En algunos poemas la caligrafía se hace eco de una marca ausente creando una escritura no escrita, in-visible y que pesa sobre el presente de los objetos y las letras. Véanse, por ejemplo, «Metáfora do esquecemento» (pg. 44), «Xenealoxía da vide» (pg. 20), «Deshabitada espera» (pg. 24).

Estos poemas objeto nos invitan a reflexionar además en torno a la crisis del formato libro y, por extensión, a reconceptualizar la historia de la cultura impresa (máquina de escribir) maximizada en el formato en papel como el

folleto y la cuartilla. La cultura impresa y el uso del alfabeto greco-fenicio nos condicionaron a unos modelos de lectura lineal y secuencial, lo cual contrasta con la era digital que estamos viviendo que ha hecho posible una multiplicidad de espacios y formatos diferentes. Esta era abre nuevas posibilidades estéticas, de re-mediación y de nuevas fronteras.

El concepto de libro como objeto estético no es algo nuevo sino que comienza a ser articulado a fines del siglo XIX con el poeta simbolista Stéphane Mallarmé, entre otros. Décadas más tarde, la invención del libro de artista favoreció la experimentación y la originalidad dentro de un sistema de mercado primordialmente automatizado que limitaba la reproducción de caligrafía manual y de objetos únicos. En esos poemas objeto el autor hace un recorrido doble por la literatura nacionalista gallega y hace un homenaje a viejas tecnologías de comunicación (telégrafo, máquina de escribir, etc.). En estos poemas hay una conciencia de la importancia de los medios en la comunicación y un homenaje al libro como instrumento de comunicación y como objeto estético.

Los libros de artista son una marca individual del autor que contrasta parcialmente con los principios y logros adquiridos por la mecanización y reproducción de la imprenta a escala industrial, época que facilitó que el libro llegara a ser un instrumento «democrático» al alcance de la mayoría de la población. En ese proceso de democratización o difusión masiva se pierde cierta cualidad única y en poesía experimental es lo manual, el toque personal, la caligrafía particular, el objeto artístico irreproducible.

El poema objeto y el libro de artista cuestionan el mercado del arte y de la reproducción en masa. Una dimensión implícita en ambos es facilitar o producir una experiencia íntima -informativa, estética, ideológica-, entre el sujeto y el objeto. Los poemas objeto de *Cara Inversa* desplazan la mercadotecnia a favor de una relación más íntima y personal entre el objeto de arte y el lector-espectador. Estos libros objeto se proponen exaltar no solo una experiencia estética individual sino también la memoria histórica de un pueblo. En este sentido son meta-representaciones de la historia de una nación pues incluyen voces de otros poetas gallegos. Ramos y Cáccamo presentan una escritura visual y objetual en un momento de transición, de cambios tecnológicos y culturales en los que la (re)producción fija, propiciada por los viejos medios y epistemes cede el paso a múltiples variantes de una versión original incompleta, como dice Lev Manovich: «Instead of identical copies, a new media object typically gives rise to many different versions. And rather than being created completely» (2001: 36).

La nueva era multimedia y de sistemas de información es otro motivo de exploración estética intermedia. Así las instalaciones virtuales y multimedia,

los videopoemas, los biopoemas, etc., tienen la capacidad de producir un arte interactivo sin la intervención del objeto. Jack Burnham (1970) a finales de los años 60 fue de los primeros críticos en anunciar una nueva estética sistémica, es decir, una estética basada en los sistemas cibernéticos que incluyera conjuntamente temas sociales y estéticos. El creciente interés por parte de las disciplinas científicas, del ejército y de los gobiernos por manejar los análisis de sistemas y la interpretación de metadatos está creando un cambio de paradigma en las ciencias sociales y está afectando a la poesía también. Véase, por ejemplo, la poesía holográfica, la poesía transgénica y la biopoesía de Eduardo Kac basada en la interacción entre ciencias, tecnología y arte o estética. *Place–Ruhr* «Computer graphic/video installation» (2000) de Jeffrey Shaw es otra obra en la que se exploran sistemas tecnológicos de información espacial en interacción con la estética de esos medios. En esta instalación el lector tiene que negociar once ambientes activos y escenarios virtuales tridimensionales de la región alemana industrial de Ruhrgebiet.⁹³ Una constante de los géneros intermedios en esta nueva era es la variabilidad de los medios usados en un mismo texto o poema y la flexibilidad e interacción entre lector y obra que ofrece una potencialidad de espacios informativos simultáneos.

Los libros objeto de *Cara Inversa* que tienen como referencia el libro y el alfabeto, proponen una revisión histórica del libro y una visión del libro como objeto tecnológico del pasado como lo fue en su día el telégrafo, los telegramas y el fax (Ramos: «Libro de familia», «O nobelo do calígrafo», «Sorga», «O libro do retorno», «O libro das ausencias», «Toponimia do baleiro»; Cáccamo: «Trío», «Abertura manual», «Electrografía», «Órbita de P.», «Fonte», «Fuga», «Aba sur», «Ter unha casa en Chachahuí», «Gran burato branco», «Literatura para acordeón»). En estos poemas *Cara Inversa* actúa como un metalibro, un libro dedicado al libro en calidad de artefacto estético, objeto histórico y de transición.⁹⁴ El tema del libro en estos poemas actúa como un continuum en el imaginario histórico, estético, cultural y tecnológico y proyecta una temporalidad que, a modo de cronotopos bakhtinianos, reside simultáneamente en varios tiempos y espacios.

⁹³ Para un análisis más detallado de esta instalación véase Francis Halsall «Systems Aesthetics and the System as Medium» en *Systems of Art*. Peter Lang, 2008. <<http://systemsart.org/participants.html#artnlang>>.

⁹⁴ La apropiación literaria que permiten la fotocopia y el pdf es un tema relacionado. Véase al respecto el estudio «De la fotocopia al pdf: Juan Luis Martínez y Tan Lin.» de Felipe Cussen (2016).

En *Cara Inversa* se puede hablar del cronotopo virtual y de un cronotopo más lento e individual, el códex y el «viejo» manuscrito. Estos cronotopos anteponen la cultura actual con la cultura impresa del pasado y sirven para estudiar aspectos concretos y abstractos como el tiempo de la historia y el tiempo de la historiografía literaria gallega vinculados a la época de formación del nacionalismo poético gallego. También se trata de poemas inscritos en un cronotopo pretecnológico y en uno tecnológico, que representan de modo intrínseco lo espacial, configurado por representaciones y símbolos variados. Dos cronotopos pretecnológicos son el de la casa «Casa poema» poema de Ramos, que nos remite a un espacio de ámbito familiar (la casa) y de escritura epistolar (cartas) y el espacio rural pretecnológico, individual y anónimo (las zuecas) en el poema «GZen» de Ramos. En el poema de Cáccamo «Intencions» se puede hablar de un cronotopo tecnológico que en sus distintas etapas histórico-tecnológicas se evoca una aceleración en la percepción del tiempo a través de los distintos instrumentos de labranza, y luego de la electricidad, el telégrafo, el teléfono, el fax, la máquina de escribir y el ordenador. Otro cronotopo que se puede observar es el dialógico y está caracterizado por la representación de varios momentos y espacios conflictivos como, por ejemplo, el exilio, la guerra civil, o el holocausto. El libro incluye varios poemas al respecto ya mencionados. El cronotopo cósmico aparece en algunos poemas como en «O alfabeto da lúa» y otros citados anteriormente. En estos textos se trabaja la metáfora (A=B), en la que A es el planeta y B un libro abierto con signos y códigos de lectura particulares. En este tipo de poemas se evoca una experiencia temporal y espacial alternativa y de carácter cíclico ubicada a una escala de tiempo y espacio cósmico y material al mismo tiempo. Los distintos motivos compositivos de estos poemas enfatizan un cambio de percepción espacio temporal y un cambio de percepción estética en virtud del empleo de cronotopos particulares.

Cada género literario tiene una capacidad intrínseca diferente para tratar lo temporal y lo espacial.⁹⁵ Unos géneros en épocas concretas se prestan mejor para expresar ritmos y experiencias duraderas y armoniosas y otros géneros

⁹⁵ Para Kant el tiempo y el espacio son las categorías primarias de la percepción –en un sentido trascendente, y accedemos a ellas de modo intuitivo. No son conceptos. Son categorías a priori. Bakhtin se inspira en Kant en esta idea pero difiere de él en lo trascendente. I. Kant: «The only *a priori* intuition is that of the pure form of phenomena –space and time.» *Critique of Pure Reason* Trans. J. M.D. Meiklejohn, (1855: 439). En este sentido el tiempo y el espacio son categorías primarias e indisolubles del proceso perceptivo, es decir, forman un todo inseparable.

privilegian cambios abruptos, ritmos múltiples y breves. En la modernidad literaria, la experiencia subjetiva del narrador y del protagonista era un motivo importante. En esta modalidad los referentes espaciales formaban parte de un microcosmos subordinado al marco temporal de la memoria y de las experiencias del sujeto. En la época actual, de géneros intermediales las representaciones de lo temporal se suelen subordinar a lo espacial, a lo virtual y a lo material y el yo del sujeto, autor, narrador, protagonista no existe o se retrotrae. Los procesos y materiales de construcción del universo ficticio condensan lo temporal bajo la marca de lo material y en muchos casos de lo virtual. Las tecnologías utilizadas intervienen en la dinámica de representación de lo temporal y lo espacial creando nuevas experiencias de lectura.

La poesía objetual de *Cara Inversa* dialoga con el pasado historiográfico y literario de Galicia y conforma una meta-escritura acorde a los nuevos tiempos y ritmos, en interacción con el lector-espectador. Los poemas de este libro experimental representan una experiencia intersubjetiva e intertextual en diálogo con otras voces del pasado.⁹⁶ También nos ofrecen una experiencia interartística en diálogo con la producción y percepción estética visual de nuestra época. Los textos de *Cara Inversa* acogen una multiplicidad de voces, estilos y matices en los que se condensan distintas percepciones del tiempo: un tiempo mítico (Breogán), un tiempo histórico (el siglo XIX y XX), un tiempo individual y un tiempo de la memoria, un tiempo historiográfico literario (la poesía gallega y galleguista), un tiempo socio-político (la guerra civil, el exilio, la postguerra, el hambre) y un espacio local, regional, gallego, familiar, personal y nacional.

Cara Inversa proyecta además una serie de discursos antagónicos, circunscritos lingüística y estéticamente a lo marginal y a lo minoritario que operan como signos de emergencia entre lo visual y lo verbal, entre la construcción de una identidad local, continental y cósmica, entre la escritura manual, la escritura tecnológica y la escritura objetual, entre la cultura impresa y la cultura virtual y material así como también entre la autoría individual y colectiva y entre la escritura (cali)gráfica y la escritura hermenéutica configurando una pluralidad de conectividades y epistemes.

⁹⁶ Recordemos que el poemario está compuesto de modo dual, por poemas visuales y discursivos de cada autor que versan sobre un tema o texto.

CAPÍTULO 6

Representación autorial en la producción experimental y de vanguardias

Cuando las autoras se salen de la tradición y enfrentan caminos no trillados, la crítica oficial y canónica suele obviarlas. Como consecuencia, no pueden donar su «capital simbólico» —que conforma el imaginario colectivo que nutre a la humanidad— a las que vienen después.

JUANA CASTRO⁹⁷

En este capítulo se analiza la problemática de la representación autorial en la poesía experimental en España y Cuba en el siglo XX y parte del siglo XXI. Para ello se hace una revisión histórico-literaria de la participación de las mujeres en la poesía de vanguardias así como también se valora su presencia en distintos grupos poéticos. Los resultados obtenidos del corpus poético en el anexo inciden en diversas problemáticas históricas como la difícil relación «mujeres-escritura». Los resultados revelan de modo general un gran desequilibrio autorial, es decir, apenas hay mujeres que produzcan poemas experimentales. Esto nos invita a reflexionar sobre una verdadera representación autorial de mujeres en la poesía experimental. La gran disparidad que existe en la producción autorial (hombres y mujeres) en este género nos hace pensar que el género poético-experimental es una cosa de «hombres». Como se sabe un concepto clave y articulado en los estudios feministas es la marca de género y uno de los objetivos de la crítica feminista en el siglo XX ha sido activar y denunciar la ausencia de mujeres en la historia, así como en la historia literaria

⁹⁷ Juana Castro (2015).

(Jill Robbins 2009). Un estudio pormenorizado al respecto para la poesía experimental se beneficiaría de usar un marco conceptual de la crítica feminista, aunque no se debe caer en un excesivo esencialismo pues se trata de teorías definitorias pero no definitivas.⁹⁸

Otro dato pertinente con respecto a la poesía verbal en el mundo hispánico es que a lo largo del siglo XX apenas se reconoce el estatus de las mujeres poetas. Esta era una tarea pendiente por parte de la crítica. Las contribuciones de los estudios de género por parte de las hispanistas en las últimas décadas, tanto del mundo académico anglosajón que tienen más tradición en este campo (Sharon Keefe Ugalde, Margaret Persin, Sylvia Sherno, Jo Evans, o John Wilcox) como en España y en otros países (Pilar Bravo, Encarna Alonso, Charo García Villalba M. Victoria Sanjurjo Fernández, Eliana Rivero, Nieves Muriel García, Marcia Castillo Martin, Elsa López, Arantza Fernández, M. Isabel Maldonado García) han sido claves para entender el tema de la representación autorial. En un estudio reciente la crítica María Isabel Maldonado García afirma que las mujeres poetas del siglo XX no han recibido reconocimiento y su obra ha sido ignorada por muchos años: «The Spanish poets of the 20th century that usually come to mind are mainly male due to the fact that the females poets never received proper recognition and were ignored for many years» (2014: 93).

Con respecto a la producción autorial en la poesía de vanguardias y experimental, los datos obtenidos confirman tendencias similares a las existentes para los géneros convencionales. La inmensa mayoría de los poetas antologados y de los autores que pertenecen a grupos y movimientos poéticos de carácter experimental son hombres (tanto en España como en Cuba), aunque también es cierto que hay más mujeres poetas que las incluidas en las listas. El poeta y estudioso español J. Seafree enfatiza esta problemática en su estudio dedicado a las poetas visuales en España: «Y tú sin aire grita matriz asombro...» «(Mujeres poetas visuales 2010: rompecabezas incompleto)» *Boek861*. Seafree observa que hasta hace poco ha habido un descuido sistemático por parte de la crítica, de los antólogos de poesía y de ciertas instituciones culturales y artísticas en la inclusión de autoras de poesía visual. Así es el caso de

⁹⁸ En general se suele aceptar que la primera etapa de crítica feminista surgió en un urbanismo industrial incipiente y motivada por movimientos sociales, a fines del siglo XIX. La segunda etapa surge en torno al 1960 y termina aproximadamente en 1990. En esta fase se enfatiza entre otros temas la identidad sexual y los derechos de reproducción de la mujer. Es un feminismo con raíces en los movimientos abolicionistas y las protestas contra la guerra de Vietnam. La tercera etapa se funda en postulados deconstruccionistas y como tal se desarticulan las nociones que identifican mujer con reproducción y se desestabilizan estereotipos de belleza e inteligencia.

antologías como *La poesía visual en España. Siglos X-XX (Antología)* de Felipe Muriel Durán (2000) en el que no se incluye ninguna obra de mujeres y de exposiciones como *Poesía visual catalana*, comisariada por J. M. Calleja y X. Canals, o de instituciones como la Biblioteca Nacional y el Instituto Cervantes. Sin embargo, en los últimos años la situación está mejorando y se registra una mayor inclusión de poetisas mujeres. Seafree nos remite a revistas como *Texturas (Nuevas dimensiones del texto y de la imagen)*, dirigida por la poeta y crítica Ángela Serna desde 1990, a la revista experimental *El nudo de la sierpe* de la poeta y artista gráfica Carmen Peralto (1989-), al *Festival Internacional de Poesía Experimental, Interolerti'99*, celebrado en Zarautz y su catálogo editado en el año 2002 que incluye 16 mujeres de tres regiones (País Vasco, Levante y Granada), a *Phayum Poéticas Visuales* (2000) de la colección Candela de poesía, de Benicarló, que reúne a 35 autores de los cuales 6 son mujeres, así como encuentros, congresos y actas: *Actas Del VIII Encuentro Internacional de Mujeres Poetas*, «Voces y formas poéticas» publicada por la diputación foral de Álava en el 2006.

En España la poesía visual y experimental de mujeres comienza a tener un mayor auge y representación a finales del siglo XX. En estos últimos años se registra un aumento en el número de poetisas mujeres antologadas y una mayor presencia de mujeres en actividades de grupo, exhibiciones, exposiciones y también hay más obras publicadas por mujeres. En el siglo XXI continúa la misma tendencia a publicaciones de antologías. En el año 2001 aparece la antología consultada *El color en la poesía visual*, en la que están incluidas 4 autoras. En el 2002 se publica la antología *La imagen de la palabra* que reúne a 41 poetisas de las cuales 6 son mujeres. En el 2004 aparece la selección: *Tod@s o casi tod@s* (muestra incompleta de poesía visual, experimental y mail-art en España) editada en formato CD por Julián Alonso. En esta publicación se incluyen 160 autores, entre los cuales 35 son mujeres. En el año 2005 destaca la publicación en varios volúmenes dirigida por Víctor Pozanco *Antología de la poesía visual* que incluye a 56 poetisas y entre ellos 9 mujeres. En lo que respecta a la crítica, una obra de consulta al respecto son las *Actas del VIII Encuentro Internacional de mujeres poetisas. Diversidad de voces y formas* (Diputación Foral de Álava 2006).⁹⁹

⁹⁹ También se pueden consultar mis estudios en torno a este tema: «Consideraciones en torno a una escritura poético-visual de género» *La Manzana Poética. Revista de literatura, creación, estudios literarios y crítica*. Vol. 34-35, 2013: 43-53; «Subjetividad y espacio en la poesía visual producida por mujeres» *Diversidad de voces y formas poéticas. Actas del VIII Encuentro de mujeres poetisas*. Ed. Ángela Serna. Vitoria: Diputación Foral de Álava,

Si hacemos un recorrido por épocas anteriores y observamos el índice de representación de mujeres en la poesía de vanguardias y neovanguardias (años 20-30 y años 40-60) por parte de la crítica, de acuerdo a su participación en antologías y por el número de integrantes oficiales en ciertos grupos literarios el resultado es similar. Hay una mayoría de hombres aunque se trata de distintos contextos sociopolíticos. Para entender mejor el porqué de esta situación y de una escritura poética oficialmente de hombres en estas décadas conviene tener en cuenta estudios recientes sobre el papel de la mujer en la vida intelectual y pública de esta época (Pilar Bravo 1999; Encarna Alonso 2005; Marcia Castillo Martín 2001; Lola Martínez 2007, Mercedes Gómez Blesa 2009, etc.).

Un estudio que subraya la importancia del papel de la mujer en la vida pública en España en la década de los 30 es *Modernas y vanguardistas. Mujer y democracia en la II República* (2009). En esta publicación, Mercedes Gómez Blesa analiza el rol de la mujer en el pensamiento sociocultural e intelectual en la II República (1931-1939). Estos son años en los que hay evidencia de prácticas plurales donde se proyectan y conviven distintos feminismos –el conservador católico y de maternalismo cívico, el feminismo moderado, el feminismo republicano radical y laico, el de las librepensadoras masónicas y el feminismo obrero social y anarquista-. Gómez Blesa indica que el proceso de modernización de España no puede entenderse sin incluir a la mujer en la vida pública, política y cultural de ese momento. Así nos dice en el resumen del libro:

El proceso de Modernización que experimentó España durante la II República no puede entenderse sin la incorporación de la mujer a la vida política, laboral y cultural del momento. De hecho, esa incorporación es uno de los signos y síntomas más reveladores de esa modernidad. En este ensayo asistimos al interesante debate que se abrió en las décadas de los años veinte y treinta sobre el nuevo papel que debía desempeñar la mujer en la España inédita que se estaba fraguando, debate que puso en cuestión el modelo tradicional femenino de la Restauración que atribuía a la mujer el rol de ‘ángel del hogar’ y la recluía en el ámbito doméstico. Las intelectuales republicanas (como **Carmen de Burgos, María Lejárraga, Margarita Nelken, Clara Campoamor, María Zambrano y Federica Montseny**, entre otras)

2006: 197-210; «Escrituras visuales minoritarias. Aproximaciones de género a la obra visual de Nieves Salvador» *El fantasma de la glorieta. Revista de literatura* 12 (2005): 1-10; «La poesía visual de Ángela Serna y Julia Otxoa» *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 20 (2002): 1-15.

reivindicaron a través de sus ensayos una nueva identidad femenina, la mujer moderna, comprometida con la sociedad y dueña de su propio destino.¹⁰⁰

Si bien oficialmente no ha habido representación de mujeres en las vanguardias literarias, plásticas y pictóricas en España, estas corrientes se nutren de la presencia y contribución de varias mujeres, algunas exiliadas en distintos países de Latinoamérica y otras refugiadas en España. La presencia de estas mujeres ha sido olvidada por sus coetáneos y por la crítica durante décadas. Así, forman parte de esta nómina, la pintora cántabra María Blanchar (1891-1932) conocida por su estilo cubista-expresionista, la pintora y artista gráfica catalana Ángeles Santos Torroella (1911-2013) asociada al grupo del 27 y formada en Valladolid, Madrid y Barcelona, la cual practicó el surrealismo, el expresionismo y el postimpresionismo, la pintora catalana Remedios Varo (1908-1963) asociada a los círculos de la vanguardia surrealista, nacional e internacional, y formada en la Academia de artes de San Fernando y en Madrid. Varo vivió en París, en Venezuela y en México. También destaca la argentina Norah Borges (1901-1998) hermana de Jorge Luis Borges, asociada a las vanguardias literarias y al ultraísmo, otra mujer que influyó en las vanguardias catalanas es la pintora rusa Olga Sacharoff (1879-1967), refugiada en Barcelona desde 1915. Otra autora es la madrileña Maruja Mallo (1902-1955) exiliada por un tiempo en Buenos Aires. Mallo es «una de las figuras más carismáticas de la escena intelectual y renovadora madrileña del primer tercio del siglo XX» (Villalba 2011). Asimismo hay que mencionar a la alavesa Ernestina de Champourcin (1905-1999) quien en 1939 se fue a México y luego regresa a España en 1972 muriendo en Madrid en 1999 «cuando ya nadie la recordaba y muere en Madrid olvidada por todos, en marzo de 1999» (Villalba 2011). Otras poetisas son Lucía Sánchez Saornil (1895-1970), feminista y anarquista que colaboró con poemas ultraístas, la poeta canaria Josefina de la Torre (1907-2002) asociada al grupo del 27, la poeta murciana María Cegarra Salcedo (1903-1993) la primera mujer licenciada en química en España y la poeta murciana Carmen Conde (1907-1996) la primera mujer miembro de la Real Academia Española.¹⁰¹

En la década de los 40-50 hay menos mujeres en la vida artística y cultural y también menos actividades de grupos. Lola Martínez (2007) resume el ambiente codificado para la mujer en la posguerra:

¹⁰⁰ Énfasis mío.

¹⁰¹ La palabra miembro no está registrada en el diccionario.

Ser mujer y poeta en la dictadura de Franco era una heroicidad: se encontraban aisladas del mundo, estaban en casa cuidando de los padres, el marido y los hijos; se les decía cómo vestirse, cómo divertirse y cómo vivir a través de la Sección Femenina y de la iglesia católica. Todo mediante programas de radio, libros y juguetes. El modelo jerárquico patriarcal se encontraba en su máximo apogeo, apoyado por el nacional catolicismo. Incluso el código civil decía que la mujer necesitaba de su padre o su marido para trabajar fuera de casa, abrir un negocio, viajar, disponer de sus bienes o tener una cuenta bancaria. Este marco, junto a una educación separada y diferente para hombres y mujeres, persistió hasta los años setenta y la transición de la dictadura a la democracia, en que la mujer pudo volver a tener libertad intelectual y personal acudiendo masivamente a la universidad y al mundo laboral.

En relación a las vanguardias de la época cabe mencionar a la poeta madrileña Gloria Fuertes (1917-1998) asociada al postismo. Por otra parte, también forman parte de la época de posguerra la poeta bilbaína Ángela Figuera (1902-1984) asociada al grupo del 27 y después a la poesía social de posguerra, la poeta catalana Rosa Leveroni (1910-1985) que escribe en catalán y tres poetas gallegas de trayectoria diferente, la orensana Pura Vázquez (1918), la lucense Luz Pozo (Ribadeo 1922) miembro de la Real Academia Gallega y la coruñesa Xoana Torres (1931) quienes publican su primer libro de poesía discursiva en la década de los 50,¹⁰² la valenciana María Beneyto (1925-2011), Julia Uceda (1925-), la poeta madrileña Acacia Uceta (1925-2002) quien formó parte del grupo «Versos con faldas» y «Alforjas para la poesía», la poeta Cristina Lacasa (Tarrasa 1929), Dionisia García (Albacete 1929), la coruñesa María Elvira Lacaci (1930-1997), Francisca Aguirre (Alicante 1930-) y María Victoria Atencia (Málaga 1931). Se incluyen en esta lista catorce poetas de las cuales Gloria Fuertes es la poeta más cercana a las escrituras de vanguardias. Todas ellas comparten el hecho de escribir durante la posguerra. Algunas autoras han vivido fuera de España temporalmente.

Más recientemente hay que subrayar la labor de la poeta catalana Ana María Moix (1947-2014) la única mujer incluida en la antología nueve novísimos de José María Castellet. Y a partir de los años 70 ya comienzan a aparecer nombres específicos de mujeres que componen poesía experimental, aunque es en muchos casos de modo discontinuo y con un mínimo grado de compromiso con este tipo de escritura. Se pueden citar algunos nombres, casi

¹⁰² Consúltense al respecto M. Victoria Sanjurjo Fernández, (1995b): 243-249. <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_5_036.pdf>.

desconocidos, como Elena Asins, pintora que participa en una sola exposición de poesía visual, y Mari Carmen de Celis, integrante del grupo Base-6, con una labor tangencial de dinamización pero relevante en los inicios de la poesía visual en España.¹⁰³ Por los mismos años están Victoria Civera Redondo, Marta Cuende, Teresa Mialet, Amelia Coloma, Almudena Mora, Emilia Oliva y Eugenia Balcells en mail art.

A finales de los años ochenta hay un boom de la poesía visual en España y tanto hombres como mujeres comienzan a producir y colaborar en esta modalidad. En los noventa se publican numerosas antologías nacionales y regionales de poetas visuales donde se incluye un porcentaje de mujeres que también colaboran en exposiciones, instalaciones, performances, ediciones colectivas, etc. Así en las artes plásticas y las escrituras intermedias destaca la escritura visual de Julia Otxoa, Ángela Serna, Txaro Sierra, y Ainize Txopitea (País Vasco),¹⁰⁴ Yolanda Pérez Herrera (Madrid), Fátima Miranda (poesía sonora), María Jesús Montía (Castellón), Nieves Salvador (Castellón), Carmen Peralto (Málaga), Tina Escaja (Zamora), Isabel Jover, Montserrat Ramoneda i Porta (Barcelona), María Gallach, Clara Janés (más conocida como poeta verbal), Sara Tovar, Pura Martínez, Almudena Mora (Madrid), Laura Calvarro, Lourdes de la Cal, Eva Vaz, Belén Juárez, María Cosmes, Mar Lozano Reinoso, Catalina Rivera de la Rosa, María Sánchez Jiménez, Juana Ciudad Pizarro, Amaia Iglesias, Mercé Puigderrajols, María Luz Bermejo, Rosa Maroto (Madrid), Angels J. Sagués (Cataluña), Mercedes Andreu Rueda (Madrid), Natalia Ramírez Fominaya, Isabel Cuadrado y Claudia Quade Frau (Madrid).

En la construcción de gráficos de producción experimental (mujeres, hombres) se ha utilizado un criterio temporal de clasificación (por décadas), un criterio de producción autorial (grupos y movimientos), publicaciones individuales y colectivas, tipos de publicaciones (revistas, antologías, libros, etc.,). Los resultados muestran un marcado desequilibrio a favor de publicaciones de hombres. Esta ausencia participativa de mujeres en el panorama literario y experimental español del siglo XX se debe entre otros factores al contexto histórico del machismo, la marginalización social y religiosa de la mujer y a la tradición literaria dominada históricamente por círculos de hombres.

¹⁰³ Para mayor información al respecto léase el artículo de Félix Morales Prado (2007) <<http://olerki-poesia1.blogcindario.com/2007/03/00130-presencias-femeninas-en-la-poesia-visual-espanola.html>>.

¹⁰⁴ De modo general para el País Vasco véase: *Mujeres Poetas en el País Vasco*. Eds. Elsa López y Arantza Fernández. Ediciones La Palma, 2001.

Históricamente la mujer ha tenido un acceso limitado para ser un agente activo en los procesos de representación.

Debido a la ausencia de mujeres poetas experimentales se ha tenido que utilizar un criterio inclusivo para las mujeres de las primeras siete décadas del siglo. Así, en los gráficos se incluyen mujeres que son poetas discursivas y artistas plásticas (especialmente pintoras asociadas a poetas vanguardistas) de la primera mitad del siglo XX en España. En las décadas del 20 y del 30 se incluyen once mujeres. En la época de la posguerra, década del 40-50 se registran 14 poetas discursivas asociadas a distintos estilos de poesía (vanguardias, poesía social y postismo). En los años 60-70 hay un grupo mínimo de poetas pero a partir de los ochenta en adelante el panorama mejora y ya podemos contar con una lista más variada y centrada en las escrituras experimentales aunque las aportaciones de las mujeres suele ser discontinua. En esta época se incluyen unas 50 poetas experimentales. Existe la posibilidad de que los datos varíen un poco a medida que el corpus se vaya ampliando.

El panorama no mejora considerablemente para la poesía experimental hasta los noventa. Por varios motivos, ya mencionados, esta falta de representación y participación de mujeres representa un vacío importante. Este desequilibrio participativo de mujeres en la poesía experimental no es exclusivo de España o de Latinoamérica sino que se produce también en otros países (EEUU Francia, Bélgica, etc.). De modo simultáneo a la ausencia participativa de mujeres conviene destacar el auge de un tipo de práctica interartística que opera dentro de los canales del arte colectivo y que consiste en anular la referencia a la identidad autorial. Un ejemplo clásico es el activismo de Stewart Home cuyo nombre real es Kevin Llewellyn Callan (artista, escritor, creador de panfletos, cineasta, historiador, etc.) quien lanzó una propuesta colectiva en el verano de 1985 bajo el nombre Karen Eliot, un nombre de pluma compartido por cualquier persona y que puede utilizarse para fines artísticos y activistas. Los autores que usen este nombre no pueden usar al mismo tiempo su nombre e identidad 'real'. Esta es una expresión del movimiento neoísta y un experimento radical de identidad. La creación de Karen Eliot sirvió para contrarrestar la práctica predominante de ese movimiento cuyos nombres previos habían sido masculinos, Monty Cantsin y Luther Blissett: «When one becomes Karen Eliot one has no family, no parents, no birth. Karen Eliot was not born, s/he was materialised from social forces, constructed as a means of entering the shifting terrain that circumscribes the 'individual' and society» (Home 1995:12).

Home publica *Neoism, Plagiarism & Praxis*, en 1995. En este libro menciona dos producciones colectivas: *Karen Eliot* y *Demolish Serious Culture*.

En su obra destacan proyectos originales como las huelgas de arte y el neoísmo, relacionados también con la cuestión de la identidad del artista y las convenciones sociales preestablecidas que uno debe seguir en la sociedad. Otro ejemplo es Wu Ming, nombre que designa a un grupo de activistas italianos que se definen como ‘laboratorio de diseño literario que trabaja con distintos medios en distintos proyectos’. Este nombre es un seudónimo usado por el grupo formado en el 2000 y que fundaron el *Luther Blisset Project* (un imaginario Robin Hood cultural y colectivo). El nombre hace referencia a un grupo de disidentes chinos y a la obra *Daodejing* que identifica el anonimato como el origen de la tierra y el cielo.¹⁰⁵ Estos proyectos artísticos surgieron como un intento de liberarse de la fijeza de los papeles estipulados social y culturalmente dentro de la prisión de lo ‘real’. El tema del anonimato al igual que los carnavales y las máscaras cumpliría de este modo un papel liberador, al menos temporalmente, frente a las múltiples categorías e identidades: artística, biológica, sexual, profesional, etc., prefijadas en códigos sociales. Estas iniciativas ideó-estéticas tienen sus orígenes en el dadaísmo como principio creador.

El panorama poético experimental en Cuba con respecto a la producción de género muestra rasgos similares pero más acentuados que en España. La mayoría de poetas y artistas son hombres y esto se manifiesta en los distintos criterios aplicados (época, grupo y movimiento, publicaciones independientes y antologías). En la producción poética cubana ocurre un fenómeno similar a España de un aumento de producción de escritura de mujeres en los últimos años. Hay raras excepciones en cuanto a la producción y dirección de grupos artísticos, revistas literarias o actividades interartísticas por parte de mujeres. Los integrantes del grupo, Rogelio Saunders, Ricardo Alberto Pérez, Pedro Marqués de Armas, Ismael González Castañer, José Manuel Prieto, Radames Molina, C. A. Aguilera, Rolando Sánchez Mejías, no admiten en el grupo a Reina María Rodríguez quien lamenta no haber sido aceptada: «Quería ser aceptada por el grupo, pero no fue posible. El lenguaje sí me dio cabida al menos. Hice palimpsestos y montajes; me indigesté de sobreabundancia. [...] Fueron tiempos muy difíciles.»¹⁰⁶ A lo sumo habría que indicar a Carmen

¹⁰⁵ Puede consultarse la colección de artículos y material diverso al respecto en *Esta revolución no tiene rostro: Escritos sobre literatura, catástrofes mitopoiesis*. Acuarela: Madrid, 2002. También se puede leer la crítica de Julio Monteverde «Esta revolución no tiene rostro» en *Salamandra* 13-14 2003-2004:

< <http://gruposurrealistademadrid.org/ediciones/salamandra-13-14> >.

¹⁰⁶ Contribución personal de Reina María Rodríguez en Revista *Diáspora(s)*. *Literatura cubana. 1997-2002*: Edición Facsímil, Ed. Jorge Cabezas Miranda. Red Ediciones, 2013: 55.

Paula Bermúdez, tangencialmente involucrada, como admiradora y colaboradora del proyecto y revista del mismo nombre *Diáspora(s)* fundada en 1992 en La Habana por Carlos A. Aguilera entre otros (todos hombres).¹⁰⁷ Otra problemática asociada a la marginación del género es la etnicidad. En Cuba no hay poetisas experimentales afrocubanas aunque hay alguna representación en performance y artes plásticas y desde esta perspectiva podemos deducir que hasta el momento la escritura poética de corte vanguardista y experimental en Cuba ha tenido representación exclusiva masculina y en su mayor parte de raza blanca.¹⁰⁸ La ensayista, investigadora teatral y narradora Inés María Martiatu, analiza la doble problemática de la conciencia de identidad de la mujer negra y mulata en Cuba:

¿La discriminación se manifiesta en Cuba igual que en otros países?
— Acá es más sutil, no siempre se reconoce que existe. Se mantuvo por muchos años un discurso oficial que decía que no existían el racismo ni la discriminación racial. Ahora se admite, las mujeres negras hemos perdido tiempo. [...]

El racismo no se resuelve con socialismo o capitalismo, es algo más complejo y profundo. [...] El movimiento Hip Hop ha abierto un espacio de confrontación con las problemáticas que atañen a la juventud y a la población negra y mulata en particular. La mujer en esa manifestación eminentemente masculina ha articulado un discurso que se expresa contra la discriminación racial y la opresión patriarcal.¹⁰⁹

Fuera de Cuba aumenta la colaboración de mujeres cubanas en proyectos y escrituras poético-experimentales. En EEUU hay que mencionar la labor de la poeta, editora, profesora de literatura, traductora, crítica y ensayista Carlotta Caulfield (La Habana-EEUU-Londres) quien dirigió la revista *El gato tuerto* desde Los Ángeles (1984-1988). Otros estudios críticos son los realizados por Mileana Rodríguez Gutiérrez poeta y profesora cubana en la universidad de Granada, quien ha publicado entre otras obras, la antología *Otra Cuba Secreta. Antología de poetisas cubanas del XIX y XX* sobre las poetisas cubanas del siglo XX en 2011.¹¹⁰

¹⁰⁷ Léase la contribución personal, escrita por Carmen Bermúdez en *Revista Diáspora(s). Literatura cubana. 1997-2002*: Edición Facsímil, Ed. Jorge Cabezas Miranda. Red Ediciones, 2013: 85.

¹⁰⁸ Véase *Diccionario de afrocubanas*: <<http://negracubanateniaqueser.com/diccionariodeafrocubanas-2/>>.

¹⁰⁹ Inés María Martiatu <<http://inesmartiatu.blogspot.co.nz/2010/06/ines-maria-martiatu-sobre-afrolatinas-y.html>>.

¹¹⁰ Véase, a modo ilustrativo, la antología de poesía verbal *Otra Cuba Secreta. Antología de poetisas cubanas del XIX y XX*, 2011 de Milena Rodríguez Gutiérrez.

Otras antologías de poesía cubana que destacan por incluir a poetas de dentro y fuera de Cuba son *Poesía cubana contemporánea* (1967) de Humberto López Morales, *La última poesía cubana. Antología reunida* (1953-1973) de Orlando Rosardi, *La poesía de las dos orillas. Cuba (1959-1993)* de León de la Hoz (1994), *La isla entera* de F. Lázaro y B. Zamora (1995) o *La isla en su tinta* (2001) de Francisco Morán. Recientemente tenemos *La casa se mueve. Antología de la nueva poesía cubana* (2000) de Aurora Luque y Jesús Aguado, *Cuba, en su lugar la poesía, antología diferente* (1982) de Reina María Rodríguez y Osvaldo Sánchez, *Usted es la culpable. Nueva poesía cubana* (1985) de Rodríguez Núñez, *Dossier, 26 poetas cubanos. Mapa imaginario* (1995) de Rolando Sánchez Mejías, y *Novísima poesía cubana. Antología (1980-1998)* de Jorge Cabezas Miranda y publicada en Salamanca en 1999.¹¹¹ Se trata en su inmensa mayoría de compilaciones de poesía verbal de poetas cubanos en las que aparece una mínima representación de mujeres.

¹¹¹ Para un estudio más detallado y especializado sobre antologías de poesía cubana, véase: *Antología de la poesía cubana: Siglo XX* de Ángel Esteban, y Álvaro Salvador tomo IV. Madrid: Verbum, 2002.

CAPÍTULO 7

Corpus poético-experimental

*La vanguardia es una forma de desmesura que,
con unos medios ridículos, quiere
nada menos que cambiar todo. [...]
La comunicación de masas ha llegado a la
conclusión de que no necesita a los
artistas de vanguardia.*

FERNANDO MILLÁN (1997)¹¹²

Descripción y criterios de clasificación

En la elaboración de este corpus inconcluso se incluye una base de datos relativa a la producción poética experimental en España y Cuba (S. XX-XXI). Con esta base de datos se pueden diseñar mapas temáticos y gráficos que nos permitan visualizar, interpretar y recontextualizar el complejo fenómeno de las escrituras intermedias.

El criterio de selección y clasificación de estas escrituras tiene en cuenta obras poético experimentales publicadas en formato de papel (en muchos casos en tiradas muy reducidas), textos sueltos relevantes, libros de artista y obras digitales pero se podrían incluir también referencias a instalaciones, exposiciones, representaciones colectivas, etc. En el proceso de compilación se han utilizado diversos aportes bibliográficos, el acceso directo y por Internet a

¹¹² «La poesía experimental en España en una conversación con Fernando Millán.» *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. N. 6, 1997.
< <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero6/millan.htm>>.

las librerías de viejo y a catálogos de autores y colecciones públicas y privadas, referencias a grupos y movimientos poéticos de vanguardias y experimentales, libros de artista, publicaciones de antologías representativas (se pueden incluir más obras y antologías de poesía, especialmente de vanguardias), así como fechas de eventos históricos relevantes y comentarios adicionales.

En este proyecto se han consultado fuentes primarias y secundarias entre las que se incluyen estudios críticos, diccionarios bibliográficos, monografías, libros objeto, revistas literarias, periódicos, información de bibliotecas digitales, fundaciones privadas, colecciones e instituciones, información cultural de gobiernos regionales, portales literarios, páginas web de autor y comunicación personal con autores.

Esta base de datos constituye un intento de sistematización de las escrituras poéticas experimentales en Cuba y España. Es un trabajo en construcción y por lo tanto es susceptible de ser ampliado, sobre todo en publicaciones individuales y colectivas que vayan surgiendo en el siglo XXI. La escasez de información y materiales en determinadas épocas se debe principalmente a la ausencia de publicaciones y grupos experimentales.

En lo referente a corpus similares en lengua española, la situación dista mucho de ser la ideal. Existen algunas bases de datos y archivos en su mayoría realizados por poetas pero la labor de compilación varía de acuerdo a los autores o instituciones que la hayan diseñado. En la actualidad no existen corpus institucionales digitalizados que abarquen toda la producción poético experimental de los siglos XX y lo que va del siglo XXI en España ni en ningún país de Latinoamérica pero existen algunos proyectos en fase de desarrollo y una lista útil de archivos diferentes dedicados a diversos periodos que incluimos más adelante. Una vez contemos con más corpus –cronológicos, de autores, de grupos, temáticos, de género, por países, regiones, etc.—, se podrán hacer estudios más exhaustivos.

El corpus es, como se ha dicho antes, un trabajo en progreso, incompleto e inconcluso. Obviamente esto es criticable y lo deseable sería que hubiera una labor colectiva y que se pudieran incluir múltiples modalidades interartísticas en distintos formatos, publicables o no. El número de obras integrables en un corpus de poesía (neo) vanguardista y experimental se puede expandir considerablemente, sin embargo, conviene enfatizar al respecto que la conceptualización de lo experimental es una cuestión debatible, incluso hoy en día debido, entre otros factores, a la multiplicidad de interpretaciones de lo que constituye lo poético experimental y debido a criterios restringidos o reduccionistas de canon literario y artístico. Así, nos encontramos con un vacío

a la hora de estudiar y definir una variedad de prácticas interartísticas, algunas con más de 60 años de tradición. Igualmente, como ya se ha mencionado, las prácticas poético visuales de siglos precedentes han sido definidas y conceptualizadas de varios modos y todavía no se cuenta con una terminología adecuada: «formas difíciles de ingenio literario» (R. de Cózar 1991), «pattern poetry» (Higgins 1987), «picture poems» (R. Tsur 1997).

Al no existir un consenso crítico de lo que constituye una obra poético experimental y al no haber un canon particular nos hallamos ante la imposibilidad de definir tajantemente dichas escrituras y esto dificulta y relativiza la creación de un corpus sistemático y completo. En su versión actual el corpus de estas obras, algunas de difícil estatuto literario, incluye obras representativas de vanguardia (no todas), producciones poético experimentales del siglo XXI (no todas) y recopila con mayor rigor la producción poético experimental (2D) de la segunda mitad del siglo XX.

El corpus en su estado actual está organizado por orden cronológico de obras, autores y principales eventos sociopolíticos que influyen directa e indirectamente en la producción de estas prácticas poéticas. El etiquetado del corpus incluye autores representativos, títulos de obras, fechas y lugares de publicación, nómina de grupos y movimientos, referencias a revistas literarias, fechas de eventos históricos relevantes y comentarios adicionales pertinentes y se registra el género autorial. Esta información nos permite analizar lo poético experimental desde varios ángulos. Se puede establecer un acercamiento comparativo por países, autores, años, etapas literarias y eventos políticos. La información cronológica también nos permite visualizar y comparar trayectorias, duración y disolución de la producción poética experimental individual y de cada país y ver si hay periodos concretos de muchas publicaciones, grupos y revistas y periodos relativamente estériles. Ambos datos situados en un contexto histórico son relevantes pues evidencian, entre otras cosas, si la producción de estas escrituras es regular o irregular en el tiempo. Del mismo modo, es posible ordenar las entradas de acuerdo a distintos criterios: temáticamente, por el estilo, de acuerdo a la producción individual de cada autor, según el género biológico del autor, de acuerdo a la aparición y disolución de grupos, movimientos y revistas literarias, etc. El criterio geográfico nos permite ver si la producción poética está concentrada localmente, en núcleos urbanos o tiene una distribución espacial nacional.

La dispersión geográfica en la producción poética cubana y española es un fenómeno directamente relacionado con la diáspora, el exilio y la inmigración, es decir, se deriva de factores políticos. En este sentido tenemos que

incluir autores que viven y producen fuera de sus países de origen. La literatura del exilio y la emigración ha sido un tema muy estudiado en los géneros literarios convencionales, pero no tanto en los géneros experimentales. Como se sabe, España y Cuba comparten en distintos momentos históricos del siglo XX periodos marcados por desplazamientos masivos de población como el exilio, la emigración, los refugiados políticos y económicos, etc. En el caso de España un momento importante fue la década de los 40 y 50 y los centros de acogida de muchos españoles fueron varios países de Latinoamérica (México, Cuba, Argentina, Uruguay) así como Francia y EEUU en periodos más breves. En el caso de Cuba el desplazamiento masivo de población se produce a partir del llamado triunfo de la Revolución cubana (1959-) y los países receptores fueron sobre todo Estados Unidos, pero también España, Chile, Panamá y en menor medida Suecia. Algunos intelectuales y artistas cubanos vivieron en Francia, y UK. En los centros urbanos de estos países es donde se registra un mayor índice de producción poético experimental por parte de los exiliados y refugiados políticos. Otro criterio a tener en cuenta es la lengua. La mayoría de estos poetas componen en castellano pero otros componen en inglés, alemán, francés. Hay que decir que la lengua no es el vehículo exclusivo ni principal de composición en estas escrituras.

Otro criterio de estudio, aunque un tanto problemático es el generacional. En ocasiones este término se identifica con el de grupo sin embargo, las actividades de grupos y movimientos no siempre acogen a individuos de la misma generación. Además el término generación se puede interpretar de varios modos. En las primeras vanguardias poéticas en España se usa el término grupo o generación del 27. En este estudio se hace referencia a la teoría clásica *Theory of Generations* (1923) del sociólogo Karl Mannheim.

El tema del género biológico del autor es problemático porque algunas autoras no aparecen oficialmente en las listas de grupos y publicaciones y, como se ha mencionado anteriormente, en ambos países la inmensa mayoría de los autores son hombres. Este dato nos obliga a replantearnos la cuestión de si existe una marca diferencial en los autores en estas escrituras y si la hay qué tipo de vacío socio-estético existe en estas poéticas.

Otro marco útil es el de las poéticas experimentales de carácter nacionalista. En el caso de España estas se apoyan en el uso de la lengua regional como marca ideológica diferencial. Los distintos criterios aportan marcos alternativos y complementarios de estudio.

Objetivos y limitaciones

La creación de un corpus de producción poético experimental, aunque sea de carácter incompleto, ayuda a rescatar del olvido obras que no han trascendido en su época, por los motivos que sean, y sobre todo ofrece la posibilidad de entender mejor estas (anti)escrituras. En lo referente a corpus similares en lengua española, la situación dista mucho de ser la ideal. Existen algunas bases de datos y archivos, en su mayoría realizados por poetas, pero la labor de compilación varía de acuerdo a los autores o instituciones que la hayan diseñado. En la actualidad no existen corpus institucionales digitalizados que abarquen toda la producción poético experimental de los siglos XX y lo que va del siglo XXI en España ni en ningún país de Latinoamérica pero existen algunos proyectos en fase de desarrollo y una lista útil de archivos diferentes dedicados a diversos periodos que incluimos más adelante. Una vez contemos con más corpus cronológicos, de grupos, temáticos, etc., se podrán hacer estudios más exhaustivos.

Algunas limitaciones en la creación de este tipo de corpus son, además de las ya mencionadas antes, la falta de una definición clara entre los distintos modos artísticos. La poesía visual, experimental, sonora, fonética, pintura, fotografía, grabado, collage, música, performance, etc., son manifestaciones de un *continuum* creativo de carácter intermedio, difícil de enmarcar y que se nutre de varias disciplinas artísticas, lenguajes científicos, tecnológicos y gráficos. Quizás haya que hacer una revisión del género artístico a la hora de categorizar y articular estas prácticas intermedias pues sin una nomenclatura apropiada se corre el riesgo de que sean olvidadas.

Otro obstáculo que dificulta una compilación sistemática son los diversos formatos y medios en los que se publica y se produce poesía experimental: poemas en formato físico, digital, libros objeto, instalaciones, mail art, espacios públicos y urbanos, blogs, libros de autor de pocas tiradas, poemas sueltos en revistas o antologías, colecciones menores, etc.

Otra limitación con la que nos enfrentamos es la dificultad para dar fechas exactas de la publicación de poemas sueltos (a veces esto es intencional) y delimitar una cronología exacta con respecto a la formación y disolución de algunos grupos, revistas y movimientos. Estas dificultades se deben en el caso de participantes de grupos y movimientos, a su naturaleza informal y fluida entre las que se registran cambios de integrantes y trayectorias discontinuas en el tiempo. Por ejemplo, la desaparición no oficial o explícita del grupo O.P.I., que dejó de publicar debido a la progresiva muerte de algunos de sus miembros y

a la falta de actividad (ausencia de reuniones). Estas limitaciones no impiden, sin embargo, que se pueda hablar, de modo más general, de una continuidad interartística en la escritura experimental e intermedia aunque por naturaleza esta se resista a clasificaciones y categorizaciones canónicas.

Otro fenómeno de difícil catalogación es la existencia simultánea e independiente de un grupo con el mismo nombre en distintos lugares como es el caso de Dada en Zúrich y Dada en Nueva York. La labor de compilación se dificulta cuando hay distintos centros de actividad, individual y grupal, y en distintos periodos como el caso de la poesía concreta en Europa y la poesía concreta en América.

La catalogación de revistas literarias experimentales es igualmente problemática. Algunas revistas constan de un solo número como *La Cerbatana* (1945) y *Postismo* (1945). Ambas revistas fueron prohibidas por el régimen franquista. Otras revistas tienen una producción discontinua en el tiempo y en el espacio como *Litoral* que consta de varias etapas y fue creada en 1926 en Málaga pero también operó en 1944 desde el destierro (México). También hay revistas literarias y suplementos literarios que incluyen poesía verbal y otros géneros con poemas experimentales.

Otras dificultades en el proceso de selección provienen de justificar la identidad autónoma de algunos grupos de muy breve duración debido a la fuerte interferencia e influencia de otros movimientos como el surrealismo, el letrismo, el concretismo, lo cual dificulta hablar de un movimiento particular. La imitación de estilos extranjeros ha llevado a la crítica a rechazar la existencia de estilos propios como Valeriano Bozal, (1976, 1978, 1989, 1998), Francisco Calvo Serraller (1983, 1985, 1987, 1992, 2001) e Íñigo Sarriugarte Gómez (2008) en España.

Los siguientes gráficos utilizados con los datos del corpus en su versión actual muestran líneas temporales de grupos y movimientos de vanguardias y experimentales en España y en Cuba durante el siglo XX. Estos gráficos, que también incluyen datos contextuales, indican una dinámica de producción irregular en el tiempo y susceptible de futuros estudios más pormenorizados.

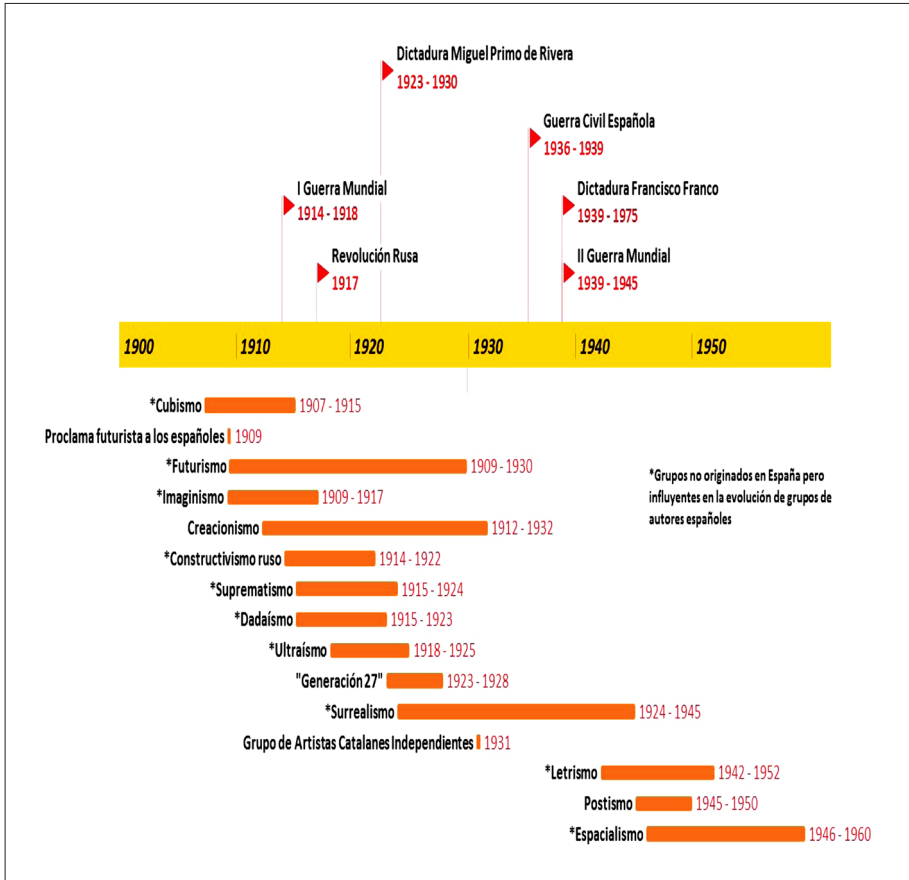


Figura 8. España: 1900-1960

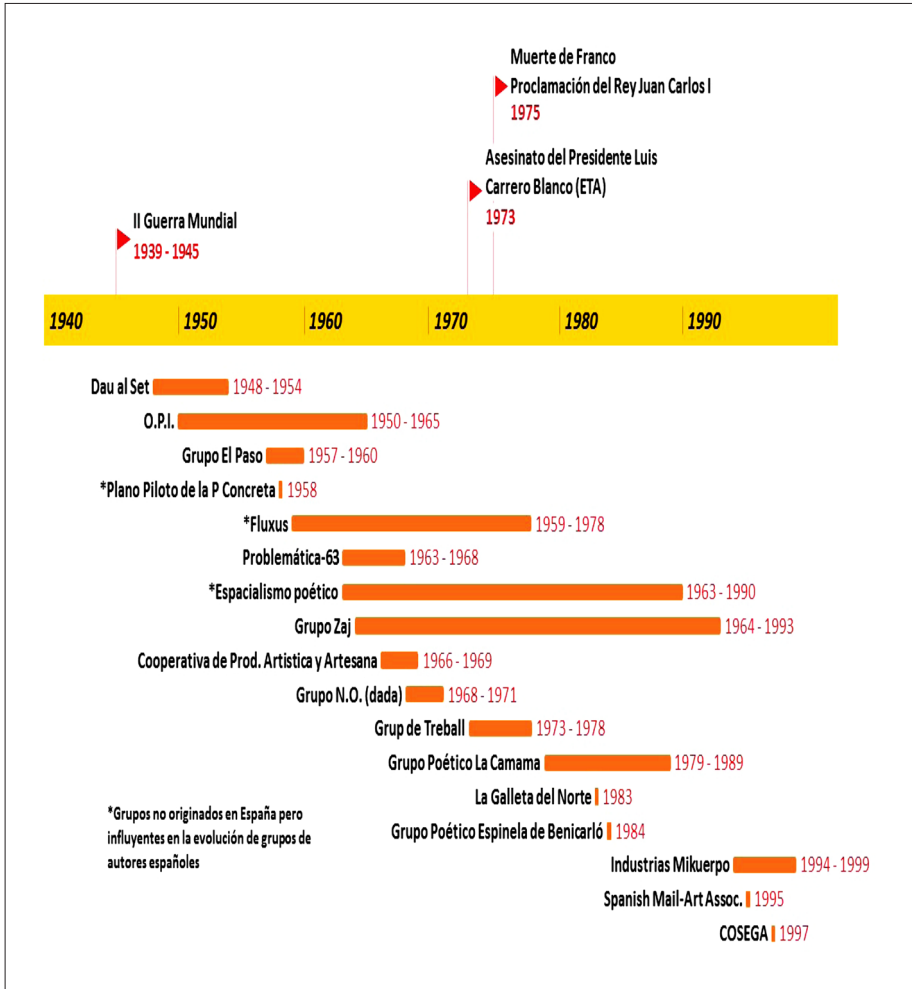


Figura 9. España: 1940-1997

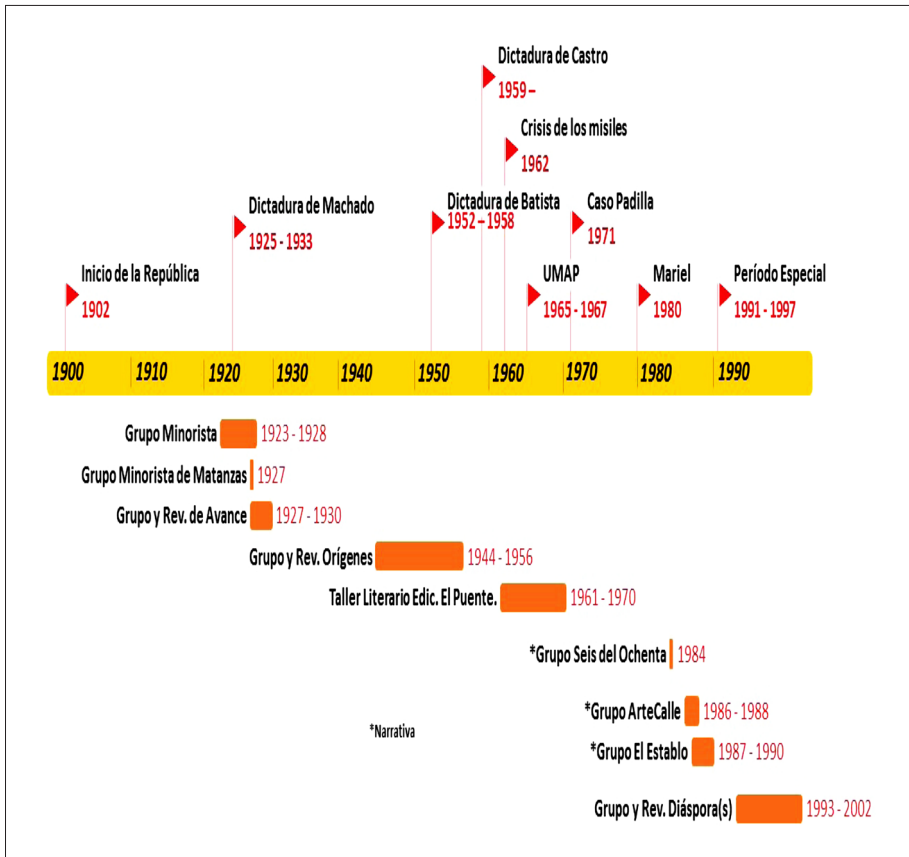


Figura 10. Cuba: 1902-2002

GRUPOS Y MOVIMIENTOS ARTÍSTICO-LITERARIOS DE CORTE EXPERIMENTAL

Utilizando los criterios delimitados para el corpus se ofrece a continuación una relación de la naturaleza particular de cada grupo y movimiento y posteriormente se refieren características generales relevantes.

España



Figura 11. Mapa #1 Distribución geográfica por grupos

- «*Generación del 27*» 1923-1927. En Sevilla (1927) se da el Primer encuentro formal. Otros centros son Madrid y Tenerife. Publican en castellano, francés (Salvador Dalí, Oscar Domínguez), inglés (Felipe Alfau). Publican en distintos géneros y estilos. También participan colaboradores extranjeros como P. Neruda, F. Picabia, J. L. Borges y V. Huidobro.

- *Grupo de Artistas Catalanes Independientes* (Barcelona) 1931. Músicos, poetas,...
- Movim. *Postismo* (Madrid) 1945-1950.
- Grupo *Dau al Set* (Barcelona) 1948-1954.
- Grupo *Pórtico* (Zaragoza) pintura 1947-1952.
- *O.P.I.* (Zaragoza) 1950-1965. *Oficina Poética Internacional*. Manifiesto ÓPICO (M. Labordeta) 1951. La publicación de este manifiesto fue prohibida.
- Grupo *El Paso* (Madrid) 1957-1965.
- Grupo *Problemática-63* (Madrid) 1963-1968. En 1968 muere Julio Campal y el grupo se disuelve.
- Grupo *Zaj* (Madrid) 1964-1993. En 1967 sus actividades fueron suspendidas por el gobierno.
- *Cooperativa de Producción Artística y Artesana* (Madrid). 1966-1969. Su disolución la achacan a la falta de medios económicos.
- Grupo *N.O.* (Madrid) 1968-1971.
- *Grup de Treball* (Barcelona) 1973-1978.
- *COSEGA* (Corporación Semiótica Galega) 1997-

Comentarios adicionales

El grupo de poetas del 27 se formó en la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930). Los otros grupos experimentales se formaron en la dictadura franquista (1939-1975) con excepción de *COSEGA* que es posterior. Destaca en ellos la corta duración de los mismos, (rasgo habitual en las vanguardias) y sobresalen dos periodos: años 40-50 y años 60-70. Como en todas las vanguardias se trata de grupos marginales y marginados y de carácter contestatario.

La época de la dictadura franquista es especialmente limitante en las regiones bilingües, es decir, el País Vasco, Galicia, Cataluña, Valencia y las Baleares. El *Grup de Treball* surge como un arte socioestético y contestatario y es un ejemplo de la reacción al intervencionismo estatal en el uso del lenguaje materno, el catalán en este caso. En palabras de Ana Lúcia Mandelli De Marsillac:

No puede olvidarse que esa generación de artistas nació o vivió buena parte de su vida en medio de ese contexto de prohibición de su lengua materna, el catalán. Aprendieron y ejercitaron la lengua en su casa, en los juegos, pero siempre (desde 1939) como algo prohibido. Asociado a esto, cabe resaltar que el catalán también es reflejo de la singularidad de aquella región, que históricamente busca (todavía en la actualidad), su independencia de la gran

España, idealizando, sobre todo, marcar su singularidad cultural, de la cual la lengua es la máxima expresión de eso. Así, al analizar la producción del GDT, con centro en el lenguaje, en especial, el lenguaje escrito, esto justifica su interés de fortalecer su lengua y la singularidad de este pueblo; aspectos que la dictadura buscaba extinguir.¹¹³

Hoy en día el arte experimental presenta una multiplicidad de géneros y prácticas, aunque su popularidad y receptividad no es fácil de cuantificar. En palabras de Fernando Millán (1997) en nuestra sociedad actual de cultura de masas no se favorece un arte de vanguardias por falta de interés: «La comunicación de masas ha llegado a la conclusión de que no necesita a los artistas de vanguardia.» Desde esta perspectiva, las vanguardias pierden su esencia de ser un arte de los límites, un arte de ruptura, de cambios y de innovación. La historia, duración y disolución del grupo N.O. (Fernando Millán, Enrique Uribe, Fco J. Zabala, Jokin Diez, Juan Carlos Aberasturi, Jesús García...) refleja una dicotomía central en el pensamiento de los artistas experimentales de la época franquista sobre todo, en referencia al aspecto ideológico del arte y la cuestión del liderazgo. Leamos el testimonio de su fundador Fernando Millán:

De pronto, Uribe y sobre todo Zabala vienen a verme para decirme que Montells es un guerrillero de Cristo Rey y que no puede ser que a nosotros nos publique libros una editorial suya, financiada por el Régimen. Entonces, les digo que yo no veo la diferencia entre que nos publique Montells u otros, porque desde el punto de vista político todas las editoriales son capitalistas, burgueses, de derechas, y yo les propongo varias cosas que podemos hacer con Montells, y era o significarnos políticamente a través de la acción (pegarle una paliza a Montells), o escribir una carta al *Abc* denunciando a Montells por ser un poeta de derechas, lo cual no gustó a nadie. Entonces ellos decidieron que no íbamos a publicar ningún libro más, pero yo ya había publicado el mío, *Textos y antitextos* (1970) y estaba pendiente de publicar el libro de Julio Campal, *Poemas* (1971), como me había dicho Montells, y yo no iba a dejar de publicarlo porque ese tío fuese guerrillero de Cristo Rey.

Mi principio es que yo publico en todo aquel sitio, ya sea libro o revista, donde me dejen expresar lo que yo digo, donde no haya censura, y si al lado me ponen un artículo de Hitler o de Mussolini no es culpa mía, yo no lo puedo impedir. Tanto si nos publicaban los libros gente de derechas o de izquierda a mí me daba igual, en cualquier caso yo era un escritor y vivo en una sociedad dispuesta de determinada manera. Por otro lado la izquierda no

¹¹³ «El Grup de Treball: Creación y Activismo» Ana Lúcia Mandelli de Marsillac. Web:
< <http://interartive.org/2015/03/el-grup-de-treball-parte-ii/#sthash.5KPIIV5z.dpuf> >.

sólo no defendía la vanguardia sino que las abominaba tanto como la derecha. No hubo forma de entendernos y ellos dijeron que ya no querían estar en el grupo.¹¹⁴

Cuba

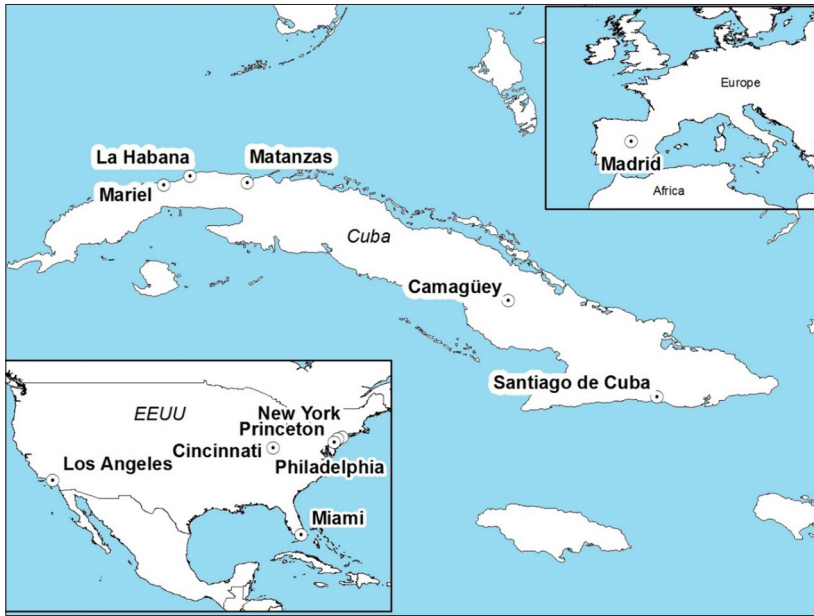


Figura 12. Mapa #2 Distribución geográfica por grupos

- Grupo *Minorista* (La Habana) 1923-1928
- Grupo de Avance (La Habana) 1927-1930
- Grupo *Minorista* (Matanzas) 1927-
- Grupo *Orígenes* 1944-1954
- Taller literario, Ediciones *El Puente* (1961-1970s). Acusados de promover la homosexualidad, la literatura cubana del exilio y de concienciar a los negros. Algunos miembros fueron detenidos.

¹¹⁴ «La poesía experimental en España en una conversación con Fernando Millán» *Especulo. Revista de estudios literarios*. N. 6, 1997: <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero6/millan.htm>>.

- *Grupo *Seis del Ochenta* 1984 (Santiago de Cuba) Narrativa. Temas que abordan por primera vez en la narrativa cubana: «los fraudes estudiantiles en la educación, las injusticias del sistema militar, la ética machista contra la ética del homosexualismo, y la «otra cara» de la guerra de Angola. Sus «experimentos» literarios alcanzaron madurez y se concretaron en 1988.»¹¹⁵
 - Grupo ArteCalle. Proyecto colectivo.
 - *Grupo *El Establo* 1987-1990 (La Habana) *Narrativa*.
 - Grupo *Diáspora(s)* (La Habana) 1993-2002 Escrituras experimentales. Hacen performances y crean una escritura neovanguardista. Leen libros de teóricos de la deconstrucción que no se publican en Cuba y adoptan una sensibilidad de los 'límites', de ruptura frente a lo anterior. Sin embargo, como se ha mencionado antes, los integrantes del grupo- Rogelio Saunders, Ricardo Alberto Pérez, Pedro Marqués de Armas, Ismael González Castañer, José Manuel Prieto, Radames Molina, C. A. Aguilera, Rolando Sánchez Mejías- no admiten a Reina María Rodríguez.¹¹⁶
- *Los grupos *Seis del Ochenta* y *El Establo* destacan por su narrativa de corte rupturista, narrativa post-boom y su componente socio-estético. Sus miembros son muy jóvenes (menores de 20 años en su mayoría).¹¹⁷

Características generales de los grupos

España

- Se trata de grupos experimentales formados en la época del régimen franquista, salvo COSEGA cuya naturaleza no es de grupo.
- Son grupos de corta duración y se suelen ubicar en centros urbanos (Barcelona, Madrid, Zaragoza).
- Son grupos históricamente marginales y marginados por el régimen.
- La inmensa mayoría de sus integrantes son hombres. Algunas excepciones son: Esther Ferrer (Zaj) y Gloria Fuertes (colaboradora, Postismo).
- Destacan dos periodos: los años 40-50 y los años 60-70.

¹¹⁵ Midiala Rosales Rosa, «Los novísimos» *Revista Proceso*, México, 2002: <<http://amirvalle.com/es/comentario/los-novisimos/>>.

¹¹⁶ Revista *Diáspora(s)*. *Literatura cubana. 1997-2002*: Edición Facsímil, Ed. Jorge Cabezas Miranda. Red Ediciones, (2013): 55.

¹¹⁷ Véanse al respecto, Carlos Uxó «Los Novísimos cubanos: primera generación de escritores nacidos en la Revolución» *Letras Hispanas* y Laritza Vega Quintana «La marginalidad en la literatura. Una visión de la desigualdad en la Cuba de los 90».

- El régimen franquista permite ciertas aperturas a partir de los 60. Estos son grupos de carácter contestatario a juzgar por sus actividades públicas y manifiestos y se caracterizan por buscar un estilo único y por practicar la experimentación formal.
- Los grupos de las regiones no bilingües no son regionalistas. Los otros grupos ejercen su identidad a través de una conciencia lingüística de carácter nacionalista como el grupo *Dau al Set*, *Grup de Treball* y *COSEGA* (post-Franco).
- La mayoría de los artistas de grupo son autodidactas y multifacéticos (artistas y críticos). Con el tiempo muchos de sus colaboradores adquieren su propio estilo y practican diversos géneros.
- La disolución de los grupos no implicó la muerte de la escritura de algunos de sus integrantes.
- La edad promedio de los autores de estos grupos suele estar entre los 20-30 años aunque no se habla de grupos generacionales.
- Las creencias religiosas y políticas de los artistas vanguardistas y experimentales suele fluctuar de un extremo al otro de ambos espectros. Algunos poetas son de (extrema) izquierda y ateos y otros, los menos, son fervorosamente católicos y de extrema derecha (en las vanguardias europeas tenemos a Marinetti y su apoyo inicial a Mussolini (il Duce). Esto contrasta con los poetas surrealistas en su segunda etapa y su apoyo a la ultraizquierda (comunismo y estalinismo, ref. [Fundación Andreu Nin](#)). Algunos poetas vanguardistas –los menos- son de familias burguesas y ayudan económicamente a fomentar las actividades del grupo como, por ejemplo, el italiano [Silvano Sernesi](#) (quien adelantó 5.000 pts., con las que se financiaron las dos revistas postistas).

Una nota contextual relevante con respecto al entramado político y religioso en ambos países es que ser artista contestatario y «nacionalista» en España difiere de ser artista contestatario y nacionalista en Cuba. En ambos países estos grupos reaccionan ante dos regímenes totalitarios y ante la falta de derechos humanos pero en España se trata de una dictadura de extrema derecha y católica y en Cuba de una dictadura de extrema izquierda y antirreligiosa. Quizás por ello en España los artistas contestatarios de esa época sean en su mayoría de (extrema) izquierda y «ateos» y en Cuba tengan afiliaciones conservadoras, sean nacionalistas y muestren algún tipo de preferencia religiosa, católica o protestante.

Los grupos más destacados en la España de postguerra (años 40) son *Dau al Set*, el *Postismo* y el grupo pictórico *Pórtico*. En los años 60 se crean varios grupos experimentales, especialmente gracias a la actividad divulgadora, de promoción y difusión del poeta Ángel Crespo y del uruguayo Julio Campal. Estos artistas, editores, críticos y poetas experimentales dan a conocer la poesía concreta y otras corrientes extranjeras en España, sobre todo en Madrid. Los grupos de esta época son *Cooperativa de producción artística y artesana* (1966-1969), el grupo N.O. (1968-1971) artístico-literarios en España. En los 70 destaca el Grup de Treball (1973-1978). En los 80 hay que mencionar al *Grupo Poético Espinela de Benicarlo* (J. C. Beltrán, poesía visual) y en los 90 la *Corporación Semiótica Galega* (COSEGA) poesía semiótica y visual de Lois Gil Magariños quien retoma principios del dadaísmo y del arte concreto, visual y semiótico, bajo una tendencia contestataria y antisistema. COSEGA participa en acciones de protesta civil y pública, y también en exposiciones y encuentros de poesía experimental y visual en diversos lugares. La labor individual de poetas, asociados o no a un grupo, es importante en la continuidad de la poesía experimental.

Los periodos en los que operan los grupos es otro tema de estudios relevante. En el siguiente gráfico «Grupos por etapas históricas» se observa un marcado contraste. En la guerra civil (1936-1939) no se registra ningún grupo activo de carácter experimental. En la época de la dictadura franquista (1939-1975) se registran diez grupos y en la época democrática, en cambio, se registran solo dos grupos. Esto indica una progresiva falta de interés en la formación de grupos y manifiestos. Quizás las innovaciones tecnológicas y la apertura democrática facilitaron el camino para una mayor creatividad individual aunque en los últimos años se vuelve a registrar una mayor actividad colectiva en la esfera artística experimental en ciudades como Barcelona, Badajoz o Vitoria, en forma de grupos, movimientos, actos públicos patrocinados por instituciones públicas, exposiciones colectivas y publicación de antologías.

Cuba

- En el siglo XX se pueden destacar cuatro grupos: El grupo de Avance (vanguardista), el grupo Minorista (intelectuales y artistas), el grupo Orígenes y el grupo Diáspora(s).
- En general se trata de grupos de duración breve y se ubican en centros urbanos (La Habana, Santiago de Cuba, Matanzas).

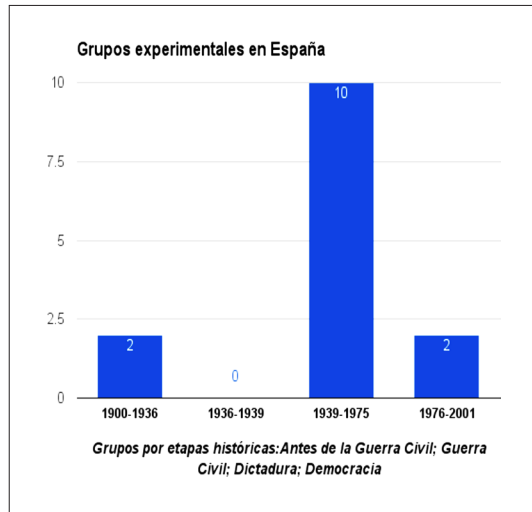


Figura 13. Grupos experimentales. España

- Los tres primeros grupos son anteriores a la dictadura de Castro (1959-). El grupo *Minorista* y el grupo de *Avance* se crearon durante la presidencia de Gerardo Machado. El grupo *Orígenes* se formó bajo el régimen de Ramón Grau y de Carlos Prío. El grupo más reciente y también de corta duración fue *Diáspora(s)* que se fundó después del periodo especial y tuvo una corta duración (1997-2002). Conviene recordar que en las décadas de gobierno de Fidel Castro estaba prohibido reunirse y formar grupos.
- Los integrantes de estos grupos son en su inmensa mayoría hombres. En poesía discursiva hay algunas mujeres poetas y en narrativa también, sobre todo en los 90, con jóvenes creadoras como Karla Suárez (18 años) y Verónica Pérez Kónina (19 años) del grupo narrativo *El Establo* (frikis o rockeros).
- La mayoría de los integrantes de vanguardias y escrituras intermedias son jóvenes autodidactas y multifacéticos. Este es un rasgo característico en todas las vanguardias.
- En el siglo XX hay poetas cubanos que practican escrituras de tipo experimental que se identifican como católicos o practican un tipo de espiritualidad. No hay artistas o poetas experimentales que se identifiquen con el régimen y a la vez sean contestatarios. Entre los artistas más jóvenes de la isla no es explícito o se evita hablar de afinidades religiosas.

- La edad de los componentes de los grupos de vanguardias y experimentales en Cuba suele ser entre 20 y 30 años con la excepción de los integrantes de *Seis del Ochenta* y *El Establo* que son incluso más jóvenes.
- En Cuba hay que destacar la labor de poetas individuales en el exilio (Francia, Inglaterra, EEUU) que participan en escrituras experimentales diversas (surrealismo, dadaísmo, expresionismo) y también con estilo propio. Es el caso de Severo Sarduy, Carlos A. Aguilera, Carlos M. Luis y otros.
- Los integrantes de los grupos experimentales en Cuba suelen ser contestatarios y practicar una escritura formal y temáticamente comprometida, pero por breve tiempo. En esto coinciden con otros movimientos internacionales de vanguardias.

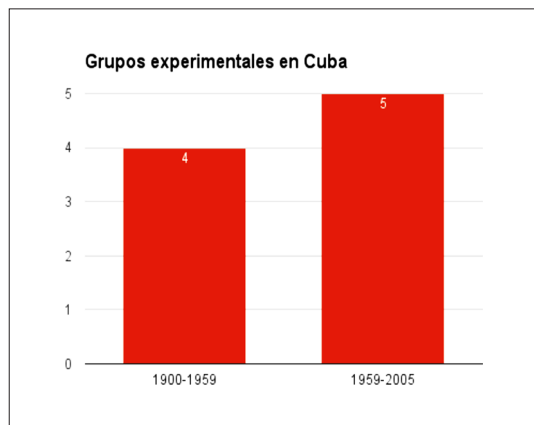


Figura 14. Grupos experimentales. Cuba

El hecho de que apenas se registren grupos o movimientos literarios en el siglo XX en Cuba tiene varias causas. Una es la ya mencionada prohibición de reunirse y formar grupos (1959-). Otras causas son el éxodo de la población (el principal país receptor de refugiados fue EEUU y, en menor medida, México, Venezuela y España)¹¹⁸. Otras causas son las continuas olas migratorias, la detención esporádica y por sorpresa de artistas y activistas dentro de Cuba,

¹¹⁸ Antonio Aja Díaz. *La emigración cubana. Balance Siglo XX*. Centro de estudios de migraciones internacionales. Universidad de la Habana, 2002.

la encarcelación constante y el asesinato de activistas y creadores dentro de la isla, la escasez económica y la falta de libertad de expresión y violaciones de los derechos humanos.

En la dictadura franquista cuando el régimen se abrió un poco a partir de la década de los 60 comienza a haber más actividades públicas y aumenta el número de publicaciones individuales. En Cuba, sin embargo, hay un fuerte intervencionismo gubernamental y no se logra una mayor liberalización a medida que pasan las décadas sino que estas se ven marcadas por el éxodo constante como vía de supervivencia. Si hubiera habido menos represión, censura y aislamiento y condiciones más favorables para el arte, habría un mayor índice de poetas experimentales, sobre todo en la década de los 70 si lo comparamos con los movimientos artísticos internacionales.

REVISTAS LITERARIAS

España

En España se registra una fervorosa actividad de creación de revistas literarias. Muchos poetas, pintores, músicos, artistas plásticos, escultores, etc., colaboran para estas revistas de carácter regional, nacional e incluso internacional. Estas revistas actúan como centros de canalización y difusión artística estimulando publicaciones, exposiciones y exhibiciones individuales y colectivas. En las primeras etapas de vanguardias se registran en España 31 revistas literarias. Para más información al respecto, véase el portal de la Edad de Plata dedicado a la difusión de la cultura española del periodo 1868-1936 ([Revistas de la Edad de Plata](#)).

Muchas revistas tuvieron que dejar de publicar debido a la guerra civil y otras fueron censuradas posteriormente en época de Franco. La trayectoria literaria de las revistas en esta época es desigual. En algunos casos hay revistas que publican un solo número como *La Cerbatana* (1945) o *Postismo* (1945) y revistas de corta duración como la revista *Verso y Prosa* (1927-1928) o la revista *DDOOSS* (1931) con dos números publicados. Otras revistas tienen una actividad discontinua en el tiempo y constan de varias etapas dentro y fuera de España, en el exilio, como la revista *Litoral* (1926) Málaga, que después de un silencio obligado dentro del país vuelve a renacer en el exilio (1944) en México y posteriormente en España. La revista de corte católico progresista *Cruz y Raya. Revista de afirmación y negación* (1933-1936) dirigida por José Bergamín presenta una trayectoria similar. La revista tuvo que

dejar de publicarse al comienzo de la guerra civil pero en 1960 al regreso del exilio la revista continúa en España.

La creación de revistas literarias en España aumenta a partir de la década de los 40 y 50 pero al igual que ocurre con los grupos experimentales de esta época son revistas de corta duración o siguen un recorrido muy desigual como es el caso de algunas revistas con un solo número. En la década de los 60 y 70 aumenta el número de publicaciones y las actividades de tipo experimental están más distribuidas en varias regiones de España. Desde finales de los 80 no se registran apenas grupos poéticos pero comienzan a cobrar más relevancia los colectivos de acción poética en la esfera pública, en el internet y a nivel local, en forma de asociaciones y grupos de red anti-arte. Se trata de nuevas formas de postvanguardia que reclaman una identidad situacionista y contestataria en el plano estético, político, civil, de protesta contra la contaminación, crisis económicas, corrupción, desempleo, etc.

En el siguiente gráfico de revistas literarias en España (creado con datos del corpus incluido en el apéndice) se ha utilizado un criterio por etapas históricas en el siglo XX. En él se puede visualizar una carencia de revistas literarias en los años de la guerra civil (1936-1939) y un aumento progresivo en la época de la democracia (1975-).

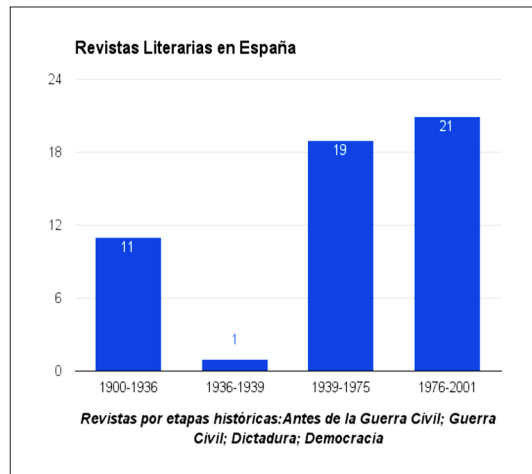


Figura 15. Revistas Literarias: España

Cuba

En Cuba existía una gran tradición de publicación de revistas literarias desde el siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX. Entre 1902-1958 se publicaron en Cuba 122 revistas culturales y literarias según Roberto Esquenazi Mayo en *A Survey of Cuban Revistas* (1993).¹¹⁹ Desde la segunda mitad del siglo XX no hay apenas revistas literarias poético-experimentales con la excepción de la revista y el grupo *Diáspora(s)* en los 90 y algunas otras. Esta ausencia de publicaciones contrasta con las revistas cubanas en el exilio. Consecuentemente, se registra un mayor número de revistas literarias y actividades fuera de Cuba: Miami, Tampa, Los Ángeles y Nueva York, sobre todo, pero también en Madrid, Estocolmo y numerosos estados en EEUU.

El siguiente gráfico de revistas literarias cubanas muestra un claro contraste en determinados periodos de acuerdo al lugar de publicación de dichas revistas.

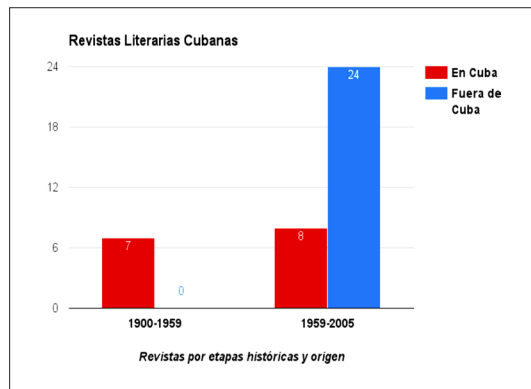


Figura 16. Revistas literarias. Cuba

Desde la década de los años 60, época del triunfo de la Revolución (1959), se publican más revistas literarias fuera del país que dentro. Antes del triunfo de la Revolución cubana (1959) no se publican revistas literarias cubanas

¹¹⁹ Véase Orlando Rodríguez Sardiñas «Instituciones y Revistas Culturales Cubanas»: <<https://www.yumpu.com/es/document/view/4633794/instituciones-y-revistas-culturales-cubanas-centro-virtual-cervantes/7>> .

fuera de Cuba y, en cambio, a partir de 1959 el índice de revistas cubanas fuera de Cuba crece exponencialmente, principalmente en Estados Unidos.

Las revistas literarias cubanas publicadas en papel dentro de Cuba en la segunda mitad del siglo XX (el acceso a internet es muy selectivo) tenían que cumplir con los principios ideológico-artísticos estipulados en distintas declaraciones gubernamentales a los artistas sobre el arte. La prohibición de reunirse en Cuba limita la creación de grupos, revistas creativas y acciones poéticas de performance que se salgan de la línea permitida por la revolución. Algunas pruebas del fuerte intervencionismo fueron los campos de concentración de los años 60, eufemísticamente llamados UMAP (Unidad Militar de Ayuda a la Producción). El gobierno perseguía a los homosexuales, a los testigos de Jehová y a todo individuo que no defendiera la revolución. El eslogan de esos campos -similar al eslogan de Auschwitz «El trabajo os hará libres»- era «El trabajo os hará hombres». Otras limitaciones son las detenciones ilegales de artistas, intelectuales y jóvenes y las distintas oleadas de refugiados. Para mayor información véase el programa de refugiados cubanos a inicios de los 60 o la ley de ajuste cubano de 1966). Conviene mencionar al respecto que el censo del 2009 en Cuba registra una población de 11.242.000 de habitantes y las cifras de refugiados en el exterior desde 1959 oscilan entre 1.400.000 y 1.500.000 personas, un índice alarmante. La mayoría de los cubanos refugiados y exiliados residen en EEUU (Miami especialmente y, en menor medida en New York, New Jersey y Los Ángeles) lo cual coincide con los centros de actividades literarias registradas fuera de la isla:

El año 1959 marca la modificación de los componentes migratorios tradicionales de Cuba [...] La ruptura del patrón migratorio tradicional cubano, se produce por el aumento de las cifras de personas que emigran, y por los actores sociales envueltos en dicho fenómeno. Entre 1959 y hasta 1999 habían emigrado por todas las vías posibles hacia diferentes lugares del mundo, más de 1, 079,000 personas. Estados Unidos continúa como el principal país receptor de la emigración cubana [...] La emigración cubana en el exterior se calcula entre 1.400.000 y 1.500.000 personas, de los cuales la mayor parte se encuentra radicada en los Estados Unidos (Aja Díaz, 2002: 4, 5, 16).

Selección de recursos útiles

ESPAÑA

- *Revistas de la Edad de Plata (1868-1936)*: http://www.edaddeplata.org/revistas_edaddeplata/
*Corpus digital completísimo con índices de todas las revistas, obras y autores de vanguardia (histórica) en España.
- *Diccionario Bibliográfico de la poesía española del siglo XX*. Ángel Pariente. Madrid: Renacimiento, 2013.
- «Cronología» *Archivos*. Índice de poetas visuales y grupos de poesía experimental en España (1964-2004): http://boek861.com/archivos/2_poesia-visual/orihuela.pdf
*Este es uno de los archivos más completos sobre poesía experimental en España, desde 1964 a 2004. El criterio utilizado por su autor, Antonio Orihuela, ha sido una compilación anual de las *Efemérides*, *Autores (Bibliografía)*, *Revistas/Catálogos y Proyectos*.
- *Colecciones y archivos de vanguardia digital*: <http://ubuweb.com/>
- *Portal Biblioteca das Letras Galegas*: <http://www.letrasgalegas.org/>
- Biblioteca Virtual Galega: <http://bvg.udc.es/>
- *Archivo de Poéticas Contemporáneas na Cultura*: <http://www.poesiagalega.org/nc/arquivo/ficha/f/2566/>
- *Asociación de escritoras e escritores en lingua galega*: <http://www.aelg.org/>
- *Centro de documentación da AELG*: <http://www.aelg.org/Centrodoc/GetOutstandingLinks.do>

- *Corpus de Referencia do Galego Actual* (CORGA) [1.6]: <http://corpus.cirp.es/corga>
- *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*: <http://cvc.cervantes.es/literatura/default.htm>
- *Web dos informes de Literatura (poesía)*: <http://www.cirp.es/rec2/informes/>
- *Zaj. Archivos*. <http://www.uclm.es/ARTESONORO/ZAJ/index.htm>
- *Zaj*. <http://www.rubenfigaredo.com/zaj.html>
- Juan Alcón Alegre. *La edición de poesía visual en la red www. Estado del ámbito editorial relacionado con la poesía visual en el contexto mediático de la world wide web, en los años 2003, 2004*. Madrid, 2005. <http://biblioteca.ucm.es/tesis/bba/ucm-t28927.pdf>
- *Fundación privada. Casa Museo. Poesía Visual Lo Pardal*. Guillem Viladot: <http://www.lopardal.com/>
- *Joan Brossa*. http://en.wikipedia.org/wiki/Joan_Brossa
- *Baldo Ramos*. http://gl.wikipedia.org/wiki/Baldo_Ramos
- *Xosé María Álvarez Cáccamo*. http://gl.wikipedia.org/wiki/Xos%C3%A9_Mar%C3%ADa_%C3%81lvarez_C%C3%A1ccamo
- *Xosé María Álvarez Cáccamo*. <http://pepecaccamo.es/>
- Digital Archive of Portuguese Experimental Literature (PO.EX). A Review. (Coord.) Rui Torres: <http://directory.eliterature.org/e-lit-resource/3766>
- The Sackner Archive of Visual and Concrete Poetry: <http://ww3.rediscov.com/sacknerarchives/Welcome.aspx>
- BOEK861. Cesar Reglero. Boletín oficial del taller del sol: <http://boek861.com/index.shtml>, <http://boek861.blog.com.es/>
- La Papa. Asociación de performers, artistas y poetas asociados: <http://www.lapapa.org/>
- *Revista Veneno*. Centro de Poesía Visual. Coord. Francisco Aliseda: <http://www.centrodepoesiavisual.blogspot.com>
- *Archivo Virtual de Artes Escénicas*: <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=artis>
- *Art & language uncompleted*. The Philippe Méaille Collection. Art & language, Carles Guerra, Matthew Jesse Jackson, Bartomeu Marí, Philippe Méaille Eng-Spa.
- MACBA: <http://www.macba.cat/en/publications>

- DESACUERDOS. Desacuerdos sobre arte, política y esfera pública en el estado español. Crítica. <http://www.macba.cat/en/desacuerdos>
A collaborative project involving several Spanish cultural institutions, which set out to track cultural practices, models and counter-models that do not correspond to the dominant structures, policies and practices that have prevailed in Spain since the transition to democracy.
- INTERARTIVE. *A Platform for Contemporary Art and Thought*: <http://interartive.org/2015/02/el-grup-de-treball/>

CUBA

- *Revista Diáspora (s), Edición Facsímil (1997-2002). Literatura Cubana.* Jorge Cabezas Miranda (ed.).
- *Proyectos poéticos en Cuba (1959-2000) Algunos cambios formales y temáticos.*
<http://publicaciones.ua.es/publica/ficha.aspx?fndCod=LI9788497172011>
- *Revista Signos. En la expresión de los pueblos, gráfica, pentagrama, letra.* Samuel Feijóo. <http://www.revistasignos.com/samuel-feijoo/>
- *Rafael Almanza Alonso.* http://es.wikipedia.org/wiki/Rafael_Almanza_Alonso
- *Francis Sánchez.* http://es.wikipedia.org/wiki/Francis_S%C3%A1nchez
- *Severo Sarduy.* http://en.wikipedia.org/wiki/Severo_Sarduy
- *Carlos M. Luís.* <http://proust.library.miami.edu/findingaids/?p=creators/creator&id=879>
- *The Sackner Archive of Visual and Concrete Poetry:* <http://ww3.rediscov.com/sacknerarchives/Welcome.aspx>
- *Instituciones y Revistas Culturales Cubanas,* Orlando Rodríguez Sardiñas: <https://www.yumpu.com/es/document/view/4633794/instituciones-y-revistas-culturales-cubanas-centro-virtual-cervantes/7>
- Breve diccionario de poesía experimental latinoamericana. Clemente Padín. <http://www.blocosonline.com.br/literatura/poesia/poexpert/2002/diccionario/poexdicf.htm>
- Alexis Díaz-Pimienta. Fundador y Director de la *Cátedra Experimental de Poesía Improvisada* en La Habana. *Poemaciones:* <http://www.diazpimienta.com/project/poemaciones/>

Referencias bibliográficas

- AA.VV. «Cronología: Índice de Poetas Visuales y Grupos de Poesía Experimental en España (1964-2004).» Web. 20 Mar. 2015. <http://boek861.com/archivos/2_poesiavisual/orihuela.pdf>.
- AA.VV. *Actas del VIII Encuentro Internacional de Mujeres Poetas. Diversidad de Voces y Formas*. Ed. Ángela Serna. Vitoria: Diputación Foral de Álava, 2006.
- Abd'Allah-Alvarez Ramírez, Sandra. *Diccionario de afrocubanas*. Web. 2 Abr. 2015. <<http://negracubanateniaqueser.com/diccionariodeafrocubanas-2/>>.
- Abella, R. Dayre. «El caso Padilla y el primer Congreso de Educación y Cultura» *Letralia. Tierra de Letras*, N. 193, 2008. Web. 3 En. 2014. <<http://letralia.com/193/articulo06.htm>>.
- Aja Díaz, Antonio. *La emigración cubana. Balance en el siglo XX*. Centro de estudios de migraciones internacionales. Universidad de la Habana, 2002. Web. 10 Mayo 2015. < <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cuba/cemi/emig.pdf> >.
- Alcón Alegre, Juan. *La edición de poesía visual en la red WWW. Estado del ámbito editorial relacionado con la poesía visual en el contexto mediático de la world wide web, en los años 2003, 2004*. Universidad Complutense de Madrid, 2005. Web. 29 Mayo 2015. < <http://biblioteca.ucm.es/tesis/bba/ucm-t28927.pdf>>.
- Alonso, Encarna. «Feminismo y Vanguardia. La producción literaria olvidada de las mujeres en la España de los años 20 y 30.» *Pandora: Revue d'études Hispaniques*. N. 5 (2005): 163-169.
- Aguilera, Carlos A. «Epílogo» *Memorias de la clase muerta. Poesía cubana 1988-2001*. Aldus: México D.F., 2002.
- Aguilera, Carlos A. y Carmen Paula Bermúdez. «El Campo. Entrevista a Rafael Zarza», *Revista Diáspora(s). Edición Facsímil (1997-2002). Literatura cubana*. J. Cabezas Miranda (ed.), [1997] 2013: 269-276.
- Aleman, Carmen Bay. «Para una revisión de la poesía conversacional» *Alma Mater*. 13-14 (1997): 49-55. Web 8 Nov. 2014. <http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/publicaciones/alma_mater/1997_n13-14/poesia.htm>.

- Almanza Alonso, Rafael. «La teología de la poesía en Cuba. Cuatro autores del siglo XX» *Revista Vitral*. 62. 2004. Web. 12 Oct. 2014. <<http://www.vitral.org/vitral/vitral62/lect.htm>>.
- , Documental *La poesía tiene derecho a defenderse*. Exposición *Teatro Universal*. Centro de Desarrollo de las Artes Visuales. La Habana, septiembre 2014. <<http://www.homagno.com/teatro-universal.html>>.
- , «De cómo y por qué convienen las cicatrices». *Catálogo. Diario de Cuba*. 6 Feb. 2015. Web. 3 Mar. 2015 <<http://www.scribd.com/doc/256138109/Catalogo-de-Cicatrices-de-Francis-Sanchez>>.
- Altmann, Robert. «Memorias de Robert Altmann» *Revista Signos. En la expresión de los pueblos. Gráfica, pentagrama, letra*. 30 Mayo 2011. Web. 16.Mar. 2015.< <http://www.revistasignos.com/historia/samuel-feijoo-memorias-de-robert-altmann/> >.
- Araoz, Raydel y Melo, Mercedes (eds.) *Graffiti, signos sobre el papel. Antología de la poesía experimental cubana*. La Habana: Ediciones Extramuros, 2005.
- Arnheim, Rudolf. *Visual Thinking*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1969.
- Bachelard, G., «A ritmanálise» (tradução de Rodrigo Sobral Cunha de «*La rythmanalyse*», *La dialectique de la durée*, Cap. VIII, Paris, Boivin, 1936), in *Philosophica*, Revista do Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa: Colibri, n.º 31, Abril de 2008.
- Bakhtin, M. M. «Forms of time and of the chronotope in the novel.» *The Dialogic Imagination*. Austin: Univ. Texas Press. (1981): 84–258. [1937]
- , *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Ed. Taurus, 1989.
- Balcetis, E., & Dunning, D. «Wishful Seeing: More Desired Objects Are Seen as Closer» *Psychological Science*. Vol. 21 N. 1 (2010): 147-152.
- Baltrusch, Burghard & Isaac Lourido (Eds.) *Non Lyric Discourses in Contemporary Poetry: Spaces, Subjects, Enunciative Hybridity, Mediality*. München: Peter Lang, 2012.
- Bermúdez, José Luis. *Thinking without Words*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Bermúdez, Silvia. «Buenos tiempos para la lírica: los meridianos poéticos de Ana Romaní». *Actas VII Congreso Internacional de Estudios Galegos*:

- mulleres en Galicia: Galicia e os outros pobos da Península: Barcelona, 28-31 de maio de 2003, Helena González Fernández, María Xesús Lama López (coord.), Vol. 2, (2007): 53-58. Web. 10 Mayo 2015. <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2943563>>.
- Bhabha, Homi K. *The location of culture*. London & NY: Routledge, 1994.
- Bloom, Paul & Frank C. Keil. «Thinking Through Language» *Mind & Language*, Vol. 16, N. 4 September (2001): 351-367. Web. 3 Jun. 2015. <<http://www.wjh.harvard.edu/~lds/pdfs/bloom2001.pdf>>.
- Bohn, Willard. *Modern Visual Poetry*. Newark: University of Delaware Press, 2000.
- Bordons, Gloria. «Dau al Set (1948-1956)» *LletrA. Literatura catalana a Internet*. Web. 12 Oct. 2014. <<http://lletra.uoc.edu/ca/revista/dau-al-set-1948-1956>>.
- Bravo, Pilar. «Fuera de orden. Mujeres de la vanguardia española» *Comunidad Escolar. Periódico digital de información educativa. Cultura*. N. 629, 10 marzo 1999. Web. 5 Jun. 2015. <<http://comunidad-escolar.pntic.mec.es/629/cultura2.html>>.
- Briggs, John. *Fractals: The Patterns of Chaos: a New Aesthetic of Art, Science, and Nature*. Simon and Schuster, 1992.
- Brotos, Josefina Tafalla. *Albores de espíritu. Una revista de la postguerra en estado latente*. Universidad de Murcia, 2014.
- Bruner Jerome S. y Cecile C. Goodman «Value and Need as Organizing Factors in Perception» *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 42, (1947): 33-44.
- Burnham, Jack. *Beyond Modern Sculpture: The Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century*. New York: George Braziller Inc., 1970.
- Cabezas Miranda, Jorge. *Proyectos poéticos en Cuba (1959-2000): Algunos cambios formales y temáticos*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2012.
- , (ed.) *Revista Diáspora(s). Edición Facsímil (1997-2002). Literatura Cubana*. Barcelona: Red Ediciones, S.L., 2013.
- , «Un estilo es una manera de ser exacto». Entrevista a Carlos A. Aguilera. *Boletín Diario de Cuba*. 1-4 Febrero 2013. Web. 20 Enero 2015. <www.diariodecuba.com>.

- Cáccamo, P. *Catálogo Biblio-Grafías*. León: Instituto Leonés de Cultura, 2013.
- , «Pepe Cáccamo» Web. 12 Mar. 2015. <<http://pepecaccamo.es/>>.
- , «A experiencia obxetual» 11. 12. 2014. Web. 3 Feb. 2015. <<http://palavracomum.com/2014/11/12/pepe-caccamo-a-experiencia-obxetual/>>.
- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. US: Duke University Press, 1987.
- Casanova, F. «Anecdotario y teoría del Postismo» *Papeles de Son Armadans*. n. 106, 1964.
- Castillo Martín, Marcia. *Las convidadas de papel. Mujer, memoria y literatura en la España de los años veinte*. Madrid, Excmo. Ayto. de Alcalá de Henares, Centro Asesor de la Mujer, 2001.
- Castro, Fidel. «Crisis de Octubre. Cartas entre Castro y Jruschov». *Cubanet. Documents*. WGBH 1997. Web. 9. Abr. 2015. <<http://www.cubanet.org/htdocs/ref/dis/10140201.htm>>.
- Castro, Juana. «La escritura de mujeres. Un capital simbólico que no se hereda» <http://www.tendencias21.net/La-escritura-de-mujeres-un-capital-simbolico-que-no-se-hereda_a20098.html> 20 Oct 2015. Web. 22. Oct. 2015.
- Chicharro, Eduardo. «Posología y uso» *Trece de Nieve*, N. 2, (1971-1972).
- Cirlot, Juan Eduardo. «La poesía permutatoria». *Alacrán azul*. Vol. 1. N. 2. 1971. Web. 12 Mayo 215. <<http://alacranazul.org/AA%20No.%202/La%20Poesia%20Permutatoria.htm>>.
- Courtois, Stéphane. (ed.) *Le Livre noir du communisme: Crimes, terreur, répression*. Paris: Editions Robert Laffont, 1997.
- Cózar, Rafael de. *Poesía e Imagen: Formas difíciles de ingenio literario*. Sevilla: Ediciones El Carro de la Nieve, 1991.
- , «El Postismo: Revistas *Postismo* y *La Cerbatana*» Rubio, F.(ed.), *Revistas literarias españolas del siglo XX (1919-1975)*, Vol. II, (2005): 65-71.
- Craik, Kenneth J. *The Nature of Explanation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1943.
- Curtius, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Trans. Willard R. Track. Princeton: New Jersey, Princeton University Press, 1974.

- Cussen, Felipe. «De la fotocopia al pdf: Juan Luis Martínez y Tan Lin» *Estudios Filológicos* 57 (2016): 25-41.
- David Bolter, Jay y Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1999.
- De Armas, José Luis Rodríguez. «Descubriendo silencios de finísima condición» *Signos* 36 (1988): 104-114.
- De la Colina, José. «Heberto Padilla» *Letras Libres*. Nov. 2000. Web. 9 Abr. 2015. <<http://www.letraslibres.com/autores/jose-de-la-colina?page=29>>.
- De la Fuente, José Alberto. «Vanguardias literarias, ¿una estética que nos sigue interpelando?» *Literatura y lingüística*. No.16 (2005): 31-50. Web. 12 Feb. 2015. <<http://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112005000100003>>.
- De los Ríos, Valeria. «La anamórfosis en la obra de Severo Sarduy» *Alpha*. 23 Osorno. Dic. (2006): 247-258. Web. 8 Feb. 2015. <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012006000200015>.
- Díaz Martínez, Manuel. «Los que escapan del Paraíso» 6 Abr. 2015. Web 13 Abr. 2015. <<https://diazmartinez.wordpress.com/2015/04/06/los-que-escapan-del-paraiso/>>.
- Dionísio, S., «Lúcio Pinheiro dos Santos», «Traços Biográficos de Lúcio dos Santos», «A Ritmanálise – por Gaston Bachelard» in *Seara Nova*, Año XXVIII, Dic. 1950.
- Elleström, Lars. *The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations. Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Houndmills, Palgrave Macmillan. (2010):11-48.
- Esquenazi-Mayo, Roberto. *A Survey of Cuban Revistas. 1902-1958*. Washington, Library of Congress, 1993.
- Esquivel Rodríguez, Yaumara. «Crítica Literaria Finisecular (Cuba). Tendencias, Personalidades, Publicaciones» *Monografías*. 22-Ag.-2007. Web. 16 Abr. 2015. <<http://www.monografias.com/trabajos49/critica-literaria-cuba/critica-literaria-cuba.shtml>>.
- , «De la Literatura cubana en la Revolución. Hablemos de: La poesía». 21 Ag. 2006. Web. 3 Apr. 2015. <<http://www.monografias.com/trabajos36/poesia-cubana/poesia-cubana2.shtml#ixzz3X9uGt5DX>>.
- Esteban, Ángel y Álvaro Salvador. *Antología de la poesía cubana: Siglo XX*. Tomo IV. Madrid: Verbum, 2002.

- Feijóo, Samuel. *Signos. En la expresión de los pueblos. Gráfica, pentagrama, letra*. Web. 12 Feb. 2015. <<http://www.revistasignos.com/samuel-feijoo/>>.
- Fernández Arroyo, José. *No es un sueño (Diario: 1954-2006)*. Zaragoza: Libros del innombrable, 2007.
- Forceville, Charles. «Relevance Theory as model for analyzing visual and multimodal communication» in *David Machin (ed.), Visual Communication*. Berlin: Mouton de Gruyter (2014): 51-70.
- Foster, Hall, Rosalind E. Krauss, Yve-Alain Bois & Benjamin H. D. Buchloh. *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*. Madrid: Akal, 2006.
- Frascina, Francis. (Ed.) *Pollock and After: The Critical Debate*. London: Routledge, 2000.
- Fowler, Víctor. «La tarea del poeta y su lenguaje en la poesía cubana reciente» *Casa de las Américas* 215 (1999): 11-25.
- Gálvez, Joaquín. «Lezama Lima o el azar concurrente» *Aurora Boreal*. 2010. Web. 28 Nov. 2014. <<http://www.auroraboreal.net/literatura/libros/678-lezama-lima-o-el-azar-concurrente>>.
- García Ronda, Denia. «Emilio Ballagas y la ruptura vanguardista» *La Jiribilla. Revista de Cultura Cubana*. 391. 2008. Web. 3 Feb. 2015. <http://www.lajiribilla.cu/2008/n391_11/391_17.html>.
- , «Nicolás Guillén en la ruptura vanguardista» *La Jiribilla. Revista de Cultura Cubana*. 430, 2009. Web. 10 Mar. 2015. <http://www.lajiribilla.cu/2009/n430_08/430_05.html>.
- Garzón Céspedes, Francisco. *Desde los órganos de puntería. Poemas estructuras*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1971.
- González González, Manuel. «El proceso de normativización de la lengua gallega» *Revista de lengua y literatura catalana, gallega y vasca*, vol. III, UNED. Madrid, (1994): 142-150.
- González Echevarría, Roberto. *La ruta de Severo Sarduy*. Hanover: Ediciones del Norte, 1987.
- Greenberg, Clement. «Towards a Newer Laocoon» en *Pollock and After: The Critical Debate*. Francis Frascina (Ed.). London: Routledge, 2000.
- Guerra Sánchez, Oswaldo. «Introducción a la literatura canaria» Gobierno de Canarias. 2009. Web. 3 Feb. 2015. <<http://www.gobiernodecanarias.org/educacion/culturacanaria/litera/literatura.htm>>.

- Guiraud, P. *La semántica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1971.
- Gutiérrez Álvarez, Pepe. «Michel Lequenne. Surrealismo y Comunismo». 2013. Web. 15 Mayo 2015. <<http://anticapitalistas.org/spip.php?article29020>>.
- Hall, Stuart. «The Meaning of New Times» en Stuart Hall and Martin Jacques (eds.) *New Times: The Changing Face of Politics in the 1990s*. London: Verso Press, 1990.
- Halsall, Francis. *Systems of Art*. Berna: Peter Lang, 2008.
- Hayles, Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- Herrero, Raúl «Claudio.» *Antología de la poesía Postista*. Zaragoza: Biblioteca Golpe de Dados, 1998.
- Higgins, Dick. *Fondazione Bonotto. Fluxus*. Web. 20 Abr. 2015. <<http://www.fondazionebonotto.org/fluxus/higginsdick/edition/0536e13.html?page=2>>.
- , *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia (Studies in Writing & Rhetoric)*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1983.
- , *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature*. New York: SUNY Press, 1987.
- , *Intermedia*. Bibl.: Archivio di Nuova Scrittura, exhibition catalogue, Milano (1995): 15-16.
- Higgins, D. y Higgins, H. «Intermedia». *Leonardo*, 34 (1), 49-54, 2001.[1966]
- Home, Stewart. *Neoism, Plagiarism & Praxis*. Edinburgh and San Fco: AK Press, 1995: <http://monoskop.org/images/d/d9/Home_Stewart_Neoism_Plagiarism_and_Praxis.pdf>.
- Hurlburt, R. T. y Akhter, S. A. «Unsymbolized thinking.» *Consciousness and Cognition*, 17, (2008): 1364-1374.
- Hurlburt, R. T. *Investigating pristine inner experience: Moments of truth*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Ingvarsson, Jonas y Olsson, Jesper (eds.) *Media and Materiality in the Neo-Avant-garde*. Peter Lang: Frankfurt am Main, 2012
- Jewitt, C. «An introduction to multimodality». C. Jewitt (Ed.), *The Routledge handbook of multimodal analysis* (2009):14-27.

- Johnson-Laird, Philip N. *Mental Models: Towards a Cognitive Science of Language, Inference, and Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press, 1983.
- Johnson, Mark. *The body in the mind: The bodily basis of meaning, imagination and reason*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1987.
- Kac, Eduardo. «Biopoesía» *Alea--Estudios Neolatinos*. Vol. 10, N.2, July-Dec (2008): 327-333. Web. 20 Mar. 2015. <<http://www.ekac.org/biopoesia.br.html>>.
- , «Erratum I» 2006. Web. 10 Feb. 2015. <<http://www.ekac.org/erratum.1.html>>.
- Kant, Immanuel. *Critique of Pure Reason*. Trans. J. M.D. Meiklejohn. Londres, 1855.
- Kaprow, Allan. «Die Kunst des Happening» *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation*. Becker, Jürgen y Wolf Vostell (eds.). Rowohlt Verlag, Hamburg (1965): 399-409.
- Katz, Helena y Christine Greiner. «Por una teoría do corpomídia ou a questão epistemológica do corpo» (2005): 1-12. Web 1. Jun. 2015. <<http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=237>>.
- Kress, G. «The social environment of contemporary communication» *Multi-modality: A social semiotic approach to contemporary communication* (2010): 18-30.
- Lefebvre, Henri. *Éléments de Rythmanalyse. Introduction à la connaissance des rythmes*. Paris: Éditions Syllepse, 1992.
- Lezama Lima, José «La imagen para mí es la vida». Entrevista con Gabriel Jiménez Emán. *Imagen*. N. 109. Caracas, dic., 1976: 46.
- López Lemus, Virgilio. «Islas, Signos y Feijóo: lo insólito y lo contextual» *Signos. En la expresión de los pueblos. Gráfica, pentagrama, letra*. N. 68 (2014). Web. 19 Feb. 2015. <<http://www.revistasignos.com/historia/islas-signos-y-feijoo-lo-insolitoy-lo-contextual/>>.
- Lotman, J.M. *La semiósfera. La semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra, 1996.

- Lourido Hermida, Isaac. *Livros que nom lê ninguém. Poesia, movimentos sociais e antagonismo político na Galiza*. Santiago: Através Editora AGAL, 2014.
- Luis, Carlos M. *Núcleos*. Miami: Ediciones Catalejo, Inc., 2000.
- , *Clonarios. Jornadas por entregas*. Miami, 2002.
- , *Dilapidarium*. Miami: Xexoxial Editions, 2005.
- Maldonado García, M. Isabel. «The Spanish Womens Poet's Contribution to the Literature of the 20th Century» *Pakistan Journal of Gender Studies* (2014): 93-107.
- Mandelli de Marsillac, Ana Lúcia. «El Grup de Treball: Creación y Activismo». *Interartive. A Platform for Contemporary Art and Thought*. Web. 1 Mayo 2015. <<http://interartive.org/2015/02/el-grup-de-treball/>>.
- Mannheim, Karl. «The Problem of Generations». *Essays on the Sociology of Knowledge*. London: RKP, 1952 [1923].
- Manovich, Lev. *The Language of New Media*, Cambridge: Massachusetts. Institute of Technology, 2001.
- Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte concepto*. Madrid: Ediciones Akal: [1972] 2012.
- Martiatu Inés María. «Literatura Afrocubana. Sobre afrolatinas y afrocubanas.» 6 de Junio, 2010. Web. 2 Jun. 2015. <<http://inesmartiatu.blogspot.co.nz/2010/06/ines-maria-martiatu-sobre-afrolatinas-y.html>>.
- Martínez, Lola. «Las olvidadas: poetas en la posguerra española» *El literonauta (página de creación artística y literaria)*, 2007. <<http://www.era-bradomin.org/plola/uni/olvid.html>>.
- Martínez Muñoz, José A. Entrevista con Ramon Dachs. «Eurasia: libro de libros, mundo de mundos» *Movimiento actual*. N. 129 (2003): 33-45.
- Martínez, Sussette. «ARTE CUBANO. Compromiso o ficción?». *Espacio Lai-cal* 3 (2014): 55-60. Web. 20 Feb. 2015. <<http://www.espaciolaical.org/contens/39/5560.pdf>>.
- Mesado Gimeno, José Rafael. *Revistas Postismo y La Cerbatana, Inicio de la poesía de vanguardia en la posguerra española*, 13. 670. (2012): 1-16. Web. 11 Mayo 2015. <<http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/76987/-serveis-scp-publ-jfi-xvii-filologia-5.pdf?sequence=1>>.

- Meschonnic, Henri. *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier, 1981.
- Michaelides, Chris. (comp.) «Chronology of the European Avant Garde. 1900-1937.» *British Library*, Dec. 2007. Web 15 Mayo 2015. <<http://www.bl.uk/onlinegallery/features/breakingtherules/images/AvantGarde-Chronology.pdf>>.
- Millán, Fernando. «Apuntes para una historia del libro de artista, el libro objeto y el libro-obra de arte en España. (1965-1990)» *Escáner Cultural*, N. 47. 2003. Web. 12 Feb. 2015. <<http://www.escaner.cl/escaner47/articulo.htm>>.
- Mo «Interpreting Hybrid images» *Neurophilosophy*. Julio 18, 2007. Web 19 Jun. 2015. <<http://scienceblogs.com/neurophilosophy/2007/07/18/interpreting-hybrid-images/>>.
- Montaner, Carlos A. «Retamar y la cordialidad cívica» *Penúltimos Días*. 12 Mar. 2010. Web. 12 Feb. 2015. <<http://www.penultimosdias.com/2010/03/12/retamar-y-la-cordialidad-civica/>>.
- Mora, Luis. «Autonovela, metaficción y circularidades» *Primer Coloquio Internacional sobre Metaficción*. (Meta)escrituras hispánicas, Bamberg. 26 de junio de 2009. <<http://www.cibersociedad.net/congres2009/es/coms/la-novela-y-las-nuevas-tecnologias/528/>>.
- Morales Prado, Félix. «Presencias femeninas en la poesía visual española» *Poesía de ayer y de hoy*. 22 Marzo, 2007. Web. 3 Jun. 2015. <<http://olerki-poesia1.blogcindario.com/2007/03/00130-presencias-femeninas-en-la-poesia-visual-espanola.html>>.
- Morejón Arnaiz, Idalia. «Poesía como acto de riesgo político. *Das Kapital* de Carlos A. Aguilera.» *Hispanismo. Cervantes*. 2007. Web. 14 Abr. 2015. <<http://hispanismo.cervantes.es/documentos/14592-Das%20Kapital.pdf>>.
- , «Repertorio de poesía y performance. Cuba años 90. Entrevista a Carlos Aguilera y video-performance.» *Badebec*. 4. 7 (2014): 207-221.
- Moretti, Franco. *Graphs, maps, trees. Abstracts Models for a Literary History*. London, NY: Verso, 2005.
- Mounin, George *Linguística y Filosofía*. Madrid: Editorial Gredos, 1979.
- Muñoz, Gerardo. «Das Kapital» *Puente Ecfrático. De ex(in)cursiones: arte. traducciones. literatura*. 20 Ag. 2012. Web. 15 Abr. 2015. <<http://gerry-pinturavisual.blogspot.co.nz/2012/08/das-kapital.html>>.

- Muriel Durán, Felipe. «La vanguardia neopoética en España» *Revista Laboratorio*. N. o, 2009. Web. 14 Abr. 2015. <http://revistalaboratorio.udp.cl/num0_2009_art1_muriel/>
- Navas, Ocaña, M. I. *El Postismo*. Cuenca: El toro de barro, 2000.
- Oinhex, J. G. «El tiempo de las vanguardias artísticas y políticas» 2005. Web. 14 Mayo 2015. <<http://www.monografias.com/trabajos26/tiempo-de-vanguardias/tiempo-de-vanguardias2.shtml#ixzz3aBNIVuYu>>.
- Osorio, Nelson. *La formación de la Vanguardia Literaria en Venezuela. (antecedentes y documentos)*. Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de Historia, 1985.
- Otero, Eloísa. «La «poesía en tres dimensiones» del poeta gallego Pepe Caccamo.» *Tam Tam Press*. 8 Mar. 2013. Web. 10 Feb. 2015. <<http://tamtampress.es/2013/03/08/la-poesia-en-tres-dimensiones-del-poeta-gallego-pepe-caccamo/>>.
- Padín, Clemente. *Breve diccionario de la poesía experimental latinoamericana*. 2002. Web. 15 Feb. 2015. <<http://www.blocosonline.com.br/literatura/poesia/poexpert/2002/poex0000.htm>>.
- , «Poesía experimental cubana: los nuevos códigos y soportes» *Escáner cultural* 72. 2005. Web. 20 En. 2015. <<http://www.escaner.cl/escaner72/acorreo.html>>.
- Padrón, Juan Nicolás. «Manuel Navarro Luna: poeta de su pueblo» *Periódico Cubarte*. 09/01/2014. Web. 20 Mar. 2015. <<http://archivo.cubarte.cult.cu/periodico/letra-con-filo/manuel-navarro-luna-poeta-de-su-pueblo/25902.html>>.
- Palacios, Amador. *Jueves Postistas. El papel de Ciudad Real en el Postismo. Los artículos de «Lanza»*. Ciudad Real, Diputación, 1991.
- Paraíso, Isabel. «La escala métrica en la polimetría romántica» *Rhythmica*. I, 1, (2003): 223-249.
- Pariante, Ángel. *Diccionario bibliográfico de la poesía española del siglo XX*. Madrid: Editorial Renacimiento, 2013.
- Parra, Jaime D. *Místicos y heterodoxos*. Barcelona: March Editor, 2003.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

- Peña Gutiérrez, Isaías. «Un poema de Francisco Garzón Céspedes» *Escribir como un loco*. 18 En. 2011. Web. 19 Mar. 2015. <<http://isaiaspeng.blogspot.co.nz/2011/01/un-poema-de-francisco-garzon-cespedes.html>>.
- Pérez, Louis A. *To Die in Cuba: Suicide and Society*. Chapel Hill: Univeristy of North Carolina Press, 2005.
- Pérez, Rolando. *The Pictorial Figure in the work of Severo Sarduy*. Diss. City University of New York, 2008.
- Perloff, Marjorie. «Avant-Garde Community and the Individual Talent. The Case of Language Poetry» Web. 2016. <<http://marjorieperloff.com/stein-duchamp-picasso/avant-garde-community-and-the-individual-talent/#ixzz3aSV83rAs>>.
- Pester, Holly. «New Definitions for Intermedia» 7 Sept. 2010. Web. 10 En. 2015. <<http://www.hollypester.com/critical-writing/new-definitions-for-intermedia/>>.
- Polo de Bernabé, J. Manuel. «El estudio como aventura de lenguaje en la poesía de postguerra en España», *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1977. Web. 2 Abr. 2015. <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/06/aih_06_1_148.pdf>.
- Ponce de la Fuente, Héctor. «Severo Sarduy, o el sentido de saber de dónde son los cantantes.» *Cyber Humanitatis* 23, 2002. Web. 12 Mar. 2015. <<http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/5604/5472#af1>>.
- Pont, Jaume. «El postismo: génesis, teoría y obra» *Scriptura*, N. 1 (1986): 37:47.
- , *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*. Barcelona: Ed. del Mall, 1987.
- , «Postismo, la brujería de la palabra», *El Cultural*, suplemento de *El Mundo*, 27/06/1999. Repubiado el 24 marzo 2015. Web. 7 Mar. 2015. <<http://www.elcultural.es/revista/letras/Postismo-la-brujeria-de-la-palabra/14312>>.
- Ramos, Baldo y Pepe Cáccamo. *Cara Inversa*. Santiago: Follas Novas. Col. Libros da Frouma, 2014.
- Retamar, Roberto Fernández. «Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica». *Para una teoría de la poesía hispanoamericana y otras aproximaciones*. La Habana: Casa de las Américas. (1975):111-126.

- , «Nicolás Guillén en la ruptura vanguardista». *La Jiribilla. Revista de Cultura Cubana*. N. 430, 2009. Web. 16 Feb. 2015. <http://www.lajiribilla.cu/2009/n430_08/430_05.html>.
- Reyes, Luis. «Futurismo, la estética del fascismo» *Tiempo*. 28. 10. 2014. Web. 14 Mayo 2015. <<http://www.tiempodehoy.com/cultura/historia/futurismo-la-estetica-del-fascismo>>.
- Robbins, Jill. «Reflections on Contemporary Spanish Poetry by Women Authors.» *Revista de Estudios Hispánicos*. 43 (2009): 409-413.
- Rodríguez Gutiérrez, Milena. «Feminidad, vanguardia y poesía o ¿hubo alguna vez mujeres vanguardistas?» Manuel Fuentes and Francisco Tovar (Eds.), *A través de la vanguardia hispanoamericana: orígenes, desarrollo, transformaciones*, Universitat Rovira y Virgili (2011): 211-220.
- , *Otra Cuba Secreta. Antología de poetas cubanas del XIX y XX*. Madrid: Verbum, 2011.
- Rodríguez Sardiñas, Orlando. «Instituciones y Revistas Culturales Cubanas». Web. 29 Mayo 2015. <<https://www.yumpu.com/es/document/view/4633794/instituciones-y-revistas-culturales-cubanas-centro-virtual-cervantes/7>>.
- Romano, Gustavo. «The IP Project» Web 2012. <<http://ip-poetry.findelmundo.com.ar/index-en.html>>.
- Rosales Rosa, Midiala. «Los novísimos» *Revista Proceso*. Diciembre, 2002. Web. 8 Jun. 2015. <<http://amirvalle.com/es/comentario/los-novisimos/>>.
- Sáinz, Enrique. «Poesía cubana de los noventa: Algunas consideraciones acerca del grupo Diáspora(s).» *Revista Diáspora(s). Literatura cubana. 1997-2002*. Barcelona: Red Ediciones, 2013.
- Sanjurjo Fernández, M. Victoria. *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas Centro Virtual Cervantes*. (1995b): 243-249. Web. 3 Jun. 2015. <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_5_036.pdf>.
- Santucci, Silvana. «Poesías Heterópicas». *Estudios de Teoría Literaria. Revista Digital* 1. 2 (2012):133-143.
- Sapir, E. «The status of linguistics as a science». *Language* 5 (1929): 207-14.
- Sarduy, Severo. *Obras completas. Tomo I*. Edición crítica. Gustavo Guerrero. François Wahl coords. Madrid: ALLCA XX, 1999.
- , *Flamenco*. Grabados de Erhardt. Stuttgart: Manus.Presse, 1969.

- , *Mood Indigo*. Grabados de Erhardt. Stuttgart: Manus-Press, 1970.
- , *Merveilles de la Nature*. Ilustraciones de Leonor Fini. Paris: J. J. Pauvert, 1971.
- Sarmiento García, José Antonio. *La otra escritura: la poesía experimental española, 1960-1973*. Colecc. Monografías. Ciudad Real: Universidad Castilla-La Mancha, 1990.
- Sarriugarte Gómez, Íñigo. «El arte español ante el final de la dictadura de Franco: la necesidad de una apertura internacional». *Crisis, dictadura democracia: I Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*. (2008): 257-265. Web 20 Abr. 2015. <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2676348>>.
- Saunders, Rogelio. « El lenguaje y el poder ». Documentos 6. *Revista Diáspora(s). Edición Facsímil (1997-2002)*. *Literatura Cubana*. Barcelona: Red Ediciones, S.L., 2013: 489-501.
- Seafree, J. «Y tú sin aire grita matriz asombro...» (Mujeres poetas visuales 2010: rompecabezas incompleto)». pp. 1-13. Web. 3 Jun. 2015. <http://boek861.com/archivos/2_poesiavisual/pry/0%20seafree%20m%20pv.pdf>.
- Shklovsky, Victor. «Art as Technique». *The Critical Tradition. Classic Texts and Contemporary Trends*. Ed. David H. Richter, 2006: 774-784 [1917].
- Sonesson, Göran. «The cognitive semiotics of the picture sign» in *David Machin (ed.), Visual Communication*. Berlin: Mouton de Gruyter, (2014): 23-50.
- Silverman, Linda Kreger. *Upside-Down Brilliance: The Visual-Spatial Learner*. Denver: DeLeon Publishing, 2002.
- Sobral Cunha, Rodrigo. «A Ritmanálise». *Creative Processes in Art*. (2014): 229-239.
- Spatola, Adriano. *Verso la poesia totale*, Salerno, Rumma, 1969.
- , «Poesia apoesia e poesia totale» *Quindice*, N.16 marzo, (1969): 60-64.
- Spatola, Adriano, Brendan W. Hennessey, y Guy Bennett. *Toward Total Poetry*. [Trans.] Los Ángeles: Otis Books/Seismicity Editions, 2008.
- , «Poesia apoesia e poesia totale» *Quindice*, N.16 marzo, (1969): 60-64.
- Stallings, Dennis J. «The invention of the Alphabet» Web. 10 Ag. 2005 <<http://ixoloxi.com/alphabet/index.html>>.

- Sypher, Wilye. *Four Stages of Renaissance Style. Transformations in Art and Literature*. New York: Doubleday Anchor Book, 1955.
- Tarkovsky, Andrei Arsenyevich. *Sculpting in Time: Tarkovsky The Great Russian Filmmaker Discusses His Art*. University of Texas Press, 1989. [1986].
- Trías, Eugenio. *Lógica del límite*. Barcelona: Destino, 1991.
- Tsur, Reuven. «Picture Poems: Some Cognitive and Aesthetic Principles.» *PSYART: A Hyperlink Journal for the Psychological Study of the Arts*. August 25, 1997.
- , «Some Cognitive Foundations of «Cultural Programs»». *Poetics Today*. Vol. 23, N. 1 (2002): 63-89.
- Tutusaus, Laura (AVD'o8). Web «Art Total». Universitat Pompeu Fabra. Web. 4 Jul. 2015.
<http://www.upf.edu/pdi/dcom/xavierberenguer/recursos/fig_calc/_6_/estampes/3_1.htm>.
- Uxó González, Carlos. «Los Novísimos cubanos: primera generación de escritores nacidos en la Revolución» *Letras Hispanas. Revista de literatura y cultura*. Vol. 7. N. 1. (2010): 186-198.
- Valéry, Paul. *Pieces sur l'art* («La conquête de l'ubiquité»), *Oeuvres*, tomo II, La Pléiade, París, 1960. Traducción: Andrés E. Weikert. Ed. Itaca, México DF, 2003.
- Valle, Amir. *Brevísimas demencias. La narrativa joven cubana de los 90*. La Habana: Extramuros, 2000.
- Van Hooft Comajuncosas, Andreu. *Eduardo Chicharro Briones: la obra narrativa y la obra en verso: estudio y análisis*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.
- Vega Quintana, Laritza. «La marginalidad en la literatura. Una visión de la desigualdad en la Cuba de los 90». pp. 1-25. Web. 1 Abr. 2015. <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/cuba/cips/caudales05/Caudales/ARTICULOS/ArticulosPDF/03V015.pdf>>.
- Villalba, Charo. «Las mujeres de la Vanguardia española base del papel femenino en la modernidad» *Espéculo. Revista de estudios literarios*. N. 47, 2011. Web. 2 Jun. 2015. <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero47/mujevang.html>>.
- Virella, Alberto. *Jóvenes autores cubanos. Relatos. Poesía experimental. Fotografías*. Madrid: Ed. Verbum, 2005.

- Virilio, Paul. *The Vision Machine*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- , *Art and Fear*. London, GBR: Continuum International Publishing, 2010. ProQuest ebrary. Web. 29 Marzo 2015.
- , «Speed and Information: Cyberspace Alarm!» *CTheory.net*. 27/8/1995. Web. 21 Mayo 2015. <<http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=72>>.
- Wang, Hongyu. «The Chronotopes of Encounter and Emergence» *Journal of Curriculum Theorizing*. Vol. 25. 1. 2009. Web. 12 Abr. 2015. <<http://journal.jctonline.org/index.php/jct/article/viewFile/35/16>>.
- Whorf, B. L. «Science and linguistics». *Technology Review* 42 (1940): 227-31, 247-8.
- Yepes, Enrique. «El «Boom» de la novela y el latinoamericanismo de los sesenta». *Textos sobre América Latina*. 2009. Web. 3 Mar. 2015. <<http://www.bowdoin.edu/~eyepes/latam/boom.htm>>.
- Yurkievich, Saúl. *Poesía hispanoamericana (1960-1970)*. *Antología a través de un certamen continental*. México: Siglo XXI Editores, 1972.

ANEXO

Corpus poético experimental: España/Cuba

El anexo (corpus en progreso) se encuentra disponible en
<http://tinyurl.com/ojccogm>.

Grupo de Investigación Teoría da literatura e Literatura comparada (GI-1371 USC)

CIPPCE

