

Laura López Fernández

**POESÍA
EXPERIMENTAL
EN CUBA**



BETANIA

**POESÍA
EXPERIMENTAL
EN CUBA**



Laura López Fernández

Laura López Fernández

**POESÍA
EXPERIMENTAL
EN CUBA**

editorial **BETANIA**

Colección ANTOLOGÍAS

Colección ANTOLOGÍAS

Portada: Poema visual "De las consignas-Luces de Neón 1" del poeta cubano Rafael Almanza. Realización del neón del artista Lester Álvarez.

© Laura López Fernández, 2020.

Editorial Betania
Apartado de Correos 50.767
Madrid 28080, España
E-mail: editorialbetania@gmail.com
Blog EBETANIA: <http://ebetania.wordpress.com>

I.S.B.N.: 978-84-8017-424-4.

ÍNDICE

Agradecimientos	9
Introducción	11
Dimensiones del objeto de estudio	18
Análisis del poema experimental cubano	29
Poemas representativos	34
Consideraciones finales	112
Hacia una tipología textual: base de datos y Story Map	117
Entrevistas a poetas cubanos	123
Obras citadas	139

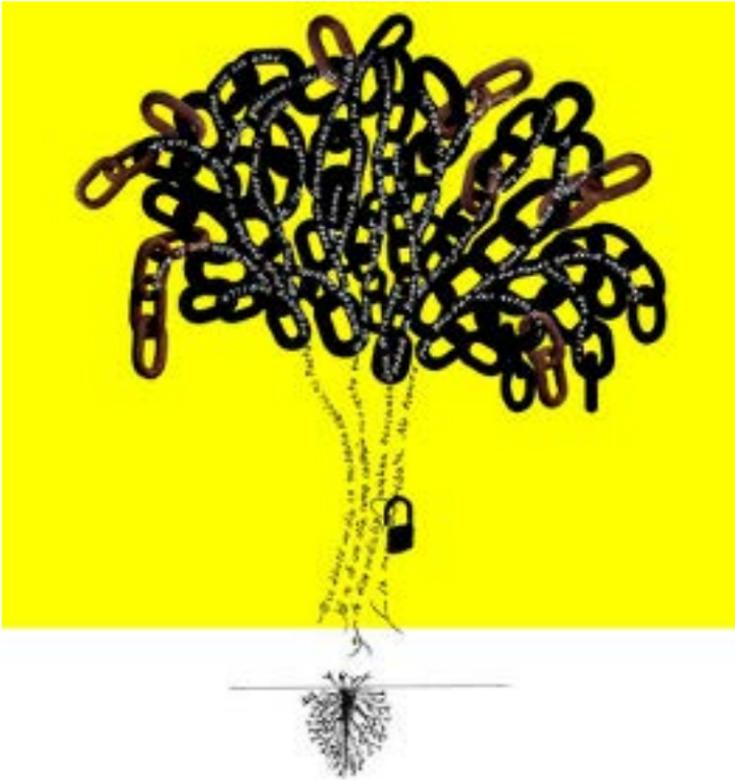


Instalación. n/t Rafael Almanza | Imagen: Rafael Almanza

Agradecimientos

Este estudio ha sido realizado gracias a un sabático de seis meses recibido por la Universidad de Waikato en 2018.

También quiero expresar mi agradecimiento a los poetas seleccionados por sus obras y a todos los colaboradores en el proyecto digital que complementa este estudio y está hospedado en la Universidad de Waikato.



“Palabras enterradas” Francis Sánchez

<http://francissanchez.net/palabras-enterradas/>

«Palabras enterradas» es un experimento sonoro de Francis Sánchez, originalmente realizado para su exposición «Cuba en vivo» (Praga), donde el público accedía con audífonos a este audio como un modo de entrar al poema visual (obra planimétrica) «La palabra Abedul».

INTRODUCCIÓN

Uno de los objetivos de esta investigación es evaluar la producción poética experimental cubana del siglo XX y parte del siglo XXI, debido a su relevancia artística y cultural en el ámbito de las letras hispánicas y debido a que forma un corpus singular fuera de los cánones literarios y de las artes plásticas. Recordemos que el canon literario, en sentido amplio, sugiere un carácter representativo y de totalidad temporal, pero como sabemos, los criterios de selección de una tradición literaria varían de una época a otra de acuerdo a aspectos culturales extraliterarios y son los que determinan qué obras han de formar parte de dicho canon. Las obras que se salen de esos criterios son excluidas y corren el riesgo de ser olvidadas creándose un vacío de conocimiento con respecto a una época, a ciertos estilos, e incluso a un paradigma cultural y artístico. Estas obras alternativas que emergen dentro de una época pero que son marginadas de la tradición literaria y cultural por no ser populares o por no ajustarse a los criterios de selección del canon pueden, sin embargo, revelar momentos cumbre en la producción artística. Este es el caso de la literatura, llamémosla experimental (vanguardias, libros de autor, etc.) que se salen de los mundos taxonómicos existentes. Así pues, hay un gran número de obras que no están en el canon literario y a medida que pasa el tiempo se vuelven inaccesibles.¹

La poesía experimental, debido a su naturaleza heterogénea y en cierto grado hermética, presenta muchos desafíos no solo para el lector sino también para la crítica tanto en el plano taxonómico como con respecto a su interpretación y descodificación. Hoy en día con el acceso al internet son cada vez más los autores que publican sus textos de este modo facilitando la difusión de una modalidad de escritura que sin este medio hubiera pasado desapercibida o saldría publicada en tiradas mínimas o simplemente no hubieran llegado ni a publicarse. El acceso por internet a obras y autores desconocidos facilita hacer estudios cartográficos de ciertos géneros, pero no de todos. El internet no incluye todas las variedades experimentales existentes como las intervenciones poéticas, performativas, los libros de autor, etc., a no ser que estos permitan ser digitalizados y canalizados a otro medio.

1. Alastair Fowler "The literary canon in its broadest sense comprises the entire written corpus, together with all surviving oral literature. But much of this POTENTIAL CANON remains inaccessible, for example, for the rarity of its records, which may be sequestered in large libraries. (1979:98). Véase además el importante estudio "El canon literario: Un estudio abierto" en *Per Abbat* 7 (2008) de Nararet Fernández Auzmendi.

Este volumen consta de capítulos o secciones que se complementan entre sí: “Introducción”, “Dimensiones del objeto de estudio”, “Análisis del poema experimental cubano”, “Consideraciones finales”, “Hacia una tipología textual” y “Entrevistas a poetas cubanos”. El proyecto de investigación incluye además una cartografía digital en Excel y en *Story Maps* con información de autores y obras digitalizadas, a través del uso externo de *ESRI Story Maps*. Esta aplicación web combina información en forma de texto e imágenes, y presenta datos espaciales en torno a los autores representativos y sus obras en forma de aplicación digital interactiva. El *Story Map* “Poetas Experimentales Cubanos” fue creado por Carlos Galcerán, quien desarrolló la aplicación web en la plataforma ESRI GIS, ubicando las coordenadas geográficas de los autores y estableciendo las correspondencias entre datos de obras y poetas. Este proyecto digital ayuda a visualizar y contextualizar dichas obras y contiene información extraída del inventario de tipologías. Se presenta un contexto geoespacial que permite al lector conectar distintos modos de escritura poética e información gráfica y sirve asimismo de plataforma para futuras investigaciones. La digitalización de estilos, obras y autores ofrece una perspectiva complementaria al análisis de textos.

A pesar de la relevancia artística de esta escritura, hay que indicar que no existen estudios sistemáticos al respecto. A lo sumo algunos textos han sido estudiados de forma individual. Una de las razones de la falta de estudios es la naturaleza híbrida de esta escritura que se sitúa en campos intersticiales y en contextos dispersos enmarcados en una conciencia crítica del lenguaje como medio regulado. En sus distintos estilos, épocas y lugar de origen (publicaciones de dentro o fuera de la Isla) los poemas experimentales, como veremos, se resisten a análisis tipológicos y críticos. Así pues, establecer criterios tipológicos puede parecer un ejercicio contra intuitivo, sin embargo, si partimos del principio de relativización de las taxonomías (la heterogeneidad de esta escritura favorece lecturas y acercamientos muy diversos), los criterios tipológicos pueden facilitar una visión tanto particularizada como de conjunto del corpus poético experimental cubano. En este sentido, la tabla de tipologías que presentamos en este estudio no debe ser interpretada como algo fijo e inequívoco sino como referente o punto de partida para posteriores estudios.

Conviene aclarar que los términos “poesía” y “experimental” serán utilizados aquí de modo inclusivo pues se incluyen poemas escritos en prosa, poemas gráficos, visuales, performativos, etc., y lo experimental no estaría limitado al aspecto temporal o de una periodicidad literaria específica, pues se tienen en cuenta poemas publicados en épocas diversas desde las primeras vanguardias o vanguardias históricas. El término

experimental abarcaría, a grandes rasgos, escrituras iconoclastas que mezclan géneros literarios, plásticos, performativos, digitales, -incluso escritura programada- y cuyos artificios producen un efecto de transgresión, transformación o remediación (distintos medios y lenguajes en el mismo texto) del canon literario.

Por otra parte, si hacemos una breve revisión bibliográfica del término experimental vemos que su uso no está exento de polémica y suele provocar reacciones contrariadas por parte de los poetas y también de los críticos. Algunos autores rechazan identificar su poesía como experimental. Otros usan el término de escritura experimental para referirse exclusivamente a la poesía cibernética, la poesía de código, las poéticas digitales, hipertextuales, etc. También hay críticos y artistas que opinan que toda la literatura es experimental y otros para quienes el término experimental no debe ser usado en literatura por considerarse una apropiación del discurso científico y no artístico. Otros críticos entienden por experimental la capacidad de presentar nuevas posibilidades expresivas y temáticas como Juan Pintó: “Poesía -literatura también, claro- experimental pudiera ser dentro de un amplio concepto cualquier manifestación literaria que plantee nuevas posibilidades tanto expresivas como temáticas y que tienda a la búsqueda de nuevos caminos en la formulación poética.” (Pintó 5)² El término experimental será empleado aquí a falta de otro vocablo inclusivo que caracterice la amplia producción textual a la que nos referimos.

Cabe mencionar además que lo experimental en poesía no es un fenómeno reciente, pues la visualidad, la materialidad del signo y la ruptura de la linealidad fueron estrategias practicadas desde la antigüedad por distintas culturas si bien con objetivos diferentes.³ Algunas innovaciones formales previas al siglo XX son poemas de imagen y poemas figurativos, como jeroglíficos, emblemas, empresas, laberintos, acrósticos, mesósticos, teléstico, *carmina figurata*, siringas caligramáticas latinas, poemas anagramáticos, poemas silogísticos y numerológicos, etc., pero a finales del siglo XIX y principios del XX con Rimbaud, Baudelaire y con Apollinaire (caligrama moderno) -precursor de las primeras vanguardias del siglo XX-, se produce un salto cualitativo al romper de modo sistemático la estructura lógica y sintáctica del poema y crear nuevas analogías y modos asociativos. Estas innovaciones dieron paso a lo que hoy entendemos como poesía de vanguardias. Otro

2. Juan Pintó. *La poesía experimental. (Del concretismo hasta nuestros días)*. 1983:5.

3. Consúltese Dick Higgins, *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature*. 1987. Véase también Miguel D’Ors, *El caligrama, de Simmias a Apollinaire. Historia y antología de una tradición clásica*. Ed. Universidad de Navarra, 1977, España y Armando Zárate, *Antes de la vanguardia/ Historia y morfología de la experimentación visual: de Teócrito a la poesía concreta*. Rodolfo Alonso Ed., 1976.

aspecto importante es la proyección y recepción que han tenido estos estilos en las distintas artes. Algunas corrientes (post)vanguardistas y “experimentales” que no encajaban en el canon literario o plástico fueron el cubismo, surrealismo, futurismo, imaginismo, dadaísmo, concretismo, etc., aunque llegaron a popularizarse con el tiempo ejerciendo parcialmente un desplazamiento, redefinición o modificación del canon.

Otro aspecto integral de la poesía experimental cubana⁴ es que está vinculada, permeada y afectada por la experiencia del exilio, insilio o autoexilio. Para la inmensa mayoría, esta condición vital no solo marca la trayectoria existencial de cada artista sino también atraviesa la esencia de lo que entienden por escritura y, por lo tanto, es un factor importante. La condición de exilio y sus variantes, insilio, autocensura, contribuye de manera insistente al proceso de articulación de una escritura ideoestética particular en las letras cubanas y ofrece dimensiones críticas y estéticas que no han sido suficientemente valoradas.

En este trabajo se ha intentado que los textos seleccionados sean representativos de diversos posicionamientos estéticos, es decir, se han recogido poemas formalmente experimentales alejados del canon lírico a la vez que se incluyen poemas verbales más convencionales, pero con un grado de experimentación. En algunos casos hay poemas que se sitúan en la intersección de las artes y la tecnología. Los textos seleccionados presentan algún grado de alteridad formal o expresiva. En sus distintos estilos los poetas hacen uso de la recursividad, la fragmentación y atomización espacial, lingüística, versal, etc., así como recurren a la dislocación lógico-verbal y visual con procedimientos (tipo)gráficos y estructurales iconoclastas y es común ver una gran convergencia de medios y géneros en una misma escritura.

Si bien apenas existen estudios críticos en torno a la poesía experimental cubana,⁵ una obra de referencia es *Las praderas sumergidas: un recorrido a través de las rupturas* (2015), del escritor, cineasta, poeta y crítico Raydel Araoz, quien analiza los rasgos más distintivos y las tendencias de la poesía experimental cubana del siglo XX. En este libro Araoz rescata obras de corte experimental que habían sido desplazadas del canon tradicional. Otro referente obligado es la *Antología de la poesía experimental cubana. GRAFFITTIS: signos sobre papel* (2004), coordinada por Mercedes Melo y Raydel Araoz. Se trata de una compi-

4. Una excepción explícita es la de Francisco Garzón Céspedes, residente por voluntad propia en España, que no se considera un exiliado ni afectado por las condiciones políticas y económicas del régimen. Su obra versátil forma parte del acervo artístico cubano. Otro aspecto muy diferente es que la crítica en su ejercicio de análisis se otorgue el derecho de hacer interpretaciones que disientan parcial o totalmente de lo que los autores piensen de sus obras.

5. Véase, al respecto, L. López Fernández, *Expresión y Experimentación en la poesía no discursiva en España y en Cuba*. Universidade de Santiago, CIPPCE, 2017.

lación de 37 poemas experimentales -especialmente poemas visuales- de diferentes épocas y autores, de dentro y fuera de la Isla, que han sido publicados previamente en diferentes libros y antologías y también se incluyen algunos poemas inéditos. En el excelente prólogo de Virgilio López Lemus se señala que la poesía experimental es el producto de una “evolución natural de las artes y las letras, llegada a la madurez de nuevos códigos y soportes diferentes al del papel y el libro”. Y, “como parte de la vida, la poesía necesita también de la revolución expresiva, para su evolución imprescindible.” (6)

En dicho prólogo López Lemus alude al aspecto historiográfico de la poesía visual indicando que esta escritura usa todos los códigos gráficos y plásticos desde los caligramas de su abuelo Apollinaire, los movimientos concretistas, el arte correo, el letrismo (Samuel Feijóo), los medios cibernéticos, la poesía de performance y holográfica, hasta un poco de cine. El ideograma y la neografía serían dos de sus recursos expresivos fundamentales. Esta antología tiene un valor referencial único y, sin embargo, los editores son conscientes de las limitaciones de toda antología pues, como en cualquier estudio comprensivo que intente abarcar y articular las distintas manifestaciones interartísticas experimentales, esta termina siendo una tarea incompleta:

Pensamos en el soporte papel, incluso en un libro arte capaz de contener toda la poesía experimental cubana de esos años, donde el diseño interactuara con los textos, pero al sofocar las bibliotecas de los amigos, las públicas, las noches en un patio la Víbora, los eventos de poesía, nos convencimos que quedan fuera los poemas-objeto, la poesía performática, la poesía virtual, entonces este muestrario breve, incompleto, es apenas una puerta abierta, un llamado a futuras compilaciones, especialmente a nuevos soportes. (72)

En este estudio incompleto, la sección dedicada al análisis del poema experimental cubano se incluyen una selección de poemas representativos, pero estos no abarcan toda la obra experimental de los autores ni dan cuenta de todos los estilos existentes. El orden de los poetas en esa sección no obedece estrictamente a un criterio cronológico o de gradación de lo experimental pues hay poetas jóvenes que componen poesía experimental de modo conservador o tradicional y poetas ya muertos con textos muy originales y revolucionarios. La edad de los autores y las fechas de publicación no son un criterio válido para delimitar el grado o el tipo de experimentación.

Como se ha indicado anteriormente, abarcar la totalidad de la producción poético experimental cubana en un estudio es una tarea imposible. Hay una gran heterogeneidad de medios y formatos que no se pueden reducir a una única publicación. Otras limitaciones son no

disponer de un corpus completo poético experimental, inaccesibilidad a performances, recitales, video instalaciones, acciones poéticas, una gran proliferación de poemas sueltos publicados en múltiples fuentes como libros o carpetas de escasas tiradas, revistas locales, etc.

Aquí no se estudiarán trayectorias y dinámicas internas de grupos experimentales a pesar de que forman parte integral de la escritura experimental cubana. Sirva mencionar al respecto el grupo *Arte Calle* (1986-1988), fundado por Aldo Menéndez López con integrantes como Ofill Echevarría, Eric Gómez Galán, Ernesto Leal Basilio, Iván Álvarez, Ariel Serrano, Leandro Martínez Cubela y Pedro Vizcaíno. Este grupo ha creado grafitis, happenings, murales, arte acción, etc. Otro proyecto artístico alternativo, fundado por Ezequiel O. Suárez y Sandra Cevallos en los noventa, fue *Espacio Aglutinador*. Hay que mencionar además al grupo literario *Diáspora* 1993-2002. Fue un proyecto de escrituras alternativas, fundado por Rolando Sánchez Mejías junto a Carlos A. Aguilera, Rogelio Saunders, Pedro Marqués de Armas, Ismael González Castañer, Ricardo Alberto Pérez, José Manuel Prieto y Radamés Molina. Otro grupo es *OMNI-Zona Franca* (2009-), formado por artistas plásticos y poetas con base en la ciudad de Alamar (Habana del Este). Algunos de los integrantes de este proyecto artístico socio comunitario son el fundador del grupo Amauri Pacheco y los artistas David Escalona Carrillo, Ivía Pérez Naranjo, Luis Eligio Pérez Merino Cafria, Nilo Julián González Preval, Alina Guzmán Tamayo y Leonel Reina. El grupo continúa muy activo y dispone de un blog en el internet.

En este volumen se analizan obras publicadas en su mayor parte en formato físico, algún poema objeto, poemas gráficos y poemas publicados en el internet. También se incluyen poemas verbales con cierto grado de experimentación lingüística, estructural y técnica. Como veremos, algunos autores reinventan estilos vanguardistas como jitanjáforas, caligramas y otros se resisten a clasificaciones reduccionistas. Otros artistas como Francisco Garzón Céspedes nombran sus propios estilos de escritura “poemas-estructura”, “poemas escalera”, “poemas pirámide”, otros escriben una poesía radicalmente diferente bajo una dinámica de grupo como los autores de “Diáspora”, otros autores son poetas visuales además de poetas verbales (Francis Sánchez) y otros incluyen el término experimental en sus poemas (Luis Rogelio Nogueras).

A pesar del carácter incompleto de este estudio, se ha intentado hacer una selección de poemas representativos de distintos estilos y épocas que evidencian la presencia constante a través del tiempo de una escritura heterogénea e iconoclasta que combina códigos mixtos,

extraídos de signos verbales, visuales, geométricos, etc. Se han seleccionado escrituras representativas que desafían la tradición y el canon y que están enmarcadas bajo la condición del exilio o insilio.

Este proyecto de investigación está orientado a diseminar escrituras en proceso de consolidación al tiempo que ofrece una aproximación crítica que facilita la lectura de la poesía experimental y enriquece nuestras prácticas como investigadores. *La otra poesía...* procura cubrir un vacío en la historiografía poética experimental del mundo hispánico, al tiempo que contribuye a redefinir la poesía del siglo XXI.

La poesía experimental cubana en su hibridez formal y material forma parte integral de un cambio de actitud en la manera de entender y componer lo poético. Se trata además de una poesía que sin emplear una retórica revolucionaria presenta textos que pueden ser calificados de revolucionarios no solo por albergar en la forma -espacial, visual, verbal, gestual- el contenido (concepto muy trabajado por los poetas concretistas), sino también por usar distintos lenguajes y sistemas de representación simultáneamente en un proceso de poligénesis (A. Fowler, 1989) empleando no solo contenido de sistemas lingüísticos y literarios pero también pictóricos, gráficos y otros.

DIMENSIONES DEL OBJETO DE ESTUDIO

La poesía experimental cubana contemporánea se inscribe en una red de intercambios simbólicos de los cuales el poeta no es necesariamente consciente, es decir, las relaciones discursivas dialógicas entre literatura y sociedad, literatura y poder, literatura e identidad permean estas escrituras de modo intrínseco al tiempo que contribuyen a crear un corpus heterogéneo, heterodoxo y contracultural. Tanto los repertorios lingüísticos como las tradiciones discursivas no verbales de estas escrituras operan de modo singular transfiriendo la poeticidad a estructuras cognitivas de resemantización en las que el concepto de alienación y otredad son ejes temáticos frecuentes.

En este volumen nos disponemos a explorar una selección representativa de escrituras experimentales (siglos XX y XXI) no estructuradas en forma versal (en su mayor parte), y que han sido producidas dentro y fuera de Cuba y están vinculadas al fenómeno del exilio y el autoexilio. La mayoría de los poetas seleccionados son poetas exiliados o viven dentro de Cuba experimentando un autoexilio. Se trata de una literatura comprometida por partida doble, ética y estéticamente. Es una escritura profundamente creativa que proyecta en sus distintos estilos el signo del trauma, el dolor, la fragmentación, la mutilación, la alienación, el silencio y la búsqueda de nuevos universos creativos. Y aunque estos textos pertenezcan a distintas épocas, presentan un extrañamiento comunicativo más o menos radical desplazando el universo referencial ya cristalizado en el lenguaje al uso. Los poetas proyectan en su escritura la necesidad de componer textualidades alteradas, iconoclastas y heterodoxas como reacción a múltiples crisis.

En este marco discursivo estamos analizando obras de poetas que resemantizan la huella en la escritura y la *différance* como condición de comunicabilidad. También son poetas que suelen descanonizar autores y escrituras previos como es el caso del grupo de poetas *Diáspora* y el sentido nacional cubano del grupo Orígenes (1944-1956). En sus obras le restan importancia al autor y sus intenciones y subvierten otros textos con el recurso de la parodia y la ironía. Otros rasgos son la denuncia de distintos tipos de represión -política, étnica, sexual y cultural-, pero evitando descripciones o información de contexto, el alejamiento de toda preocupación autorial por la armonía formal y la mezcla de géneros en un mismo texto.

Los poetas cubanos experimentales producen en un contexto particular no siempre perceptible a los ojos del lector. Como se sabe, el exilio literario, el exilio económico, el exilio político y el insilio son fenómenos colaterales, que junto a la diáspora han formado una condición que ha permeado la literatura española e hispanoamericana durante todo el siglo XX. Se ha escrito mucho sobre este tema y existe una abundante literatura al respecto.¹ En el primer exilio cubano más de medio millón de cubanos se habían ido, muchos de ellos a través de los llamados *freedom flights* a Puerto Rico o Centroamérica, para instalarse en la Florida, (Almazán 2006: 90). Luego vinieron otros exilios en masa como los marielitos en los 80 y los balseros posteriores. Algunos autores como Iván de la Nuez (1998) y Michi Strausfeld (2000) ha analizado este fenómeno.

La experiencia del exilio toca todos los aspectos de la vida (físico y emocional, perceptivo, creativo, social, cultural y político). El exilio, el autoexilio (insilio) y la diáspora son fenómenos sociales y existenciales que han sido estudiados por la crítica en relación al género testimonial, confesional, autobiográfico y de realismo social.² Hay, sin embargo, un vacío crítico con respecto a la literatura experimental y el tema del exilio, insilio.

En épocas de crisis humanitarias y sociopolíticas aflora un tipo de literatura experimental formal y conceptual y la crisis de cánones artísticos se hace mucho más obvia. En estos contextos surgen estilos iconoclastas que, apoyados en las tecnologías a su alcance, crean textos más o menos manieristas, crípticos y anticlónicos que buscan liberarse de las limitaciones lingüísticas del signo y que, de modo implícito o explícito, reaccionan al proceso de censura y represión experimentado por los individuos de un país en un momento histórico concreto.³ Suelen ser textos al margen de la industria editorial que tiende a categorizar las

1. Véase, por ejemplo, Dieter Ingenschay, "Exilio, insilio y diáspora. La literatura cubana en la época de las literaturas sin residencia fija" en *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 2. 1 en <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen02-1/articulos02.htm>; L. López Fernández, T. Bowron et al. (Eds.) *Exilio e identidad en el mundo hispánico: Reflexiones y representaciones*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. (1091 pp.); L. Roniger y P. Yankelevich "Exilio y política en América Latina: nuevos estudios y avances teóricos" *E.I.A.L.*, Vol. 20. 1 (2009):7-17.

2. Edward W. Said, Martin Tucker, J. Gerald Kennedy, Celeste M. Schrenck y otros críticos han escrito sobre los rasgos generales, implicaciones y repercusiones físicas y artísticas del exilio. Roberto Bolaño en su discurso en Austria sobre exilio y literatura dijo "yo no creo en el exilio, sobre todo no creo en el exilio cuando esta palabra va junto a la palabra literatura", "El exilio y la literatura. Discurso en Viena de Roberto Bolaño" *Revista Ateneo*, 15 (2001): 42.

3. Un estudioso de los manierismos o artificios literarios que surgen en épocas críticas es Reuven Tsur. Véase al respecto su artículo "Picture poetry, mannerism and sign relationships." *Poetics Today*, 21.4 (2000):751-781.

obras a la venta bajo un género convencional -poesía, narrativa, teatro, ensayo, autobiografía- sin dar cabida a las escrituras experimentales, las cuales participan de varios géneros y tienen la capacidad de crear nuevos estilos, pero no tienen grandes tiradas y no encajan en la tipología de ventas.

Conviene aclarar que, a pesar de las limitaciones de publicación, editoriales o incluso formales, estas escrituras marginales e híbridas no están aisladas, sino que mantienen un diálogo, con fenómenos socioculturales y estéticos de su tiempo. En este sentido es una escritura problemática por partida doble. Son textos errantes y que sufren de orfandad de género pues habitan en zonas de “nadie”, en espacios fronterizos que no han sido todavía apropiados por el aparato estatal o institucional de las artes y, si bien en lo formal, parecen posicionarse al lado opuesto de lo autobiográfico y lo testimonial, constituyen un espacio de representación agencial que se mueve fácilmente entre lo literario y lo vivencial.

Nos hallamos además ante una poesía transversal que descarta parcialmente el sistema lingüístico de representación para componer a través de otros sistemas –visual, material, corporal u objetual, etc. Lo lingüístico y lo verbal se convierten en signos objetuales o de otro tipo dándole agencia a otros lenguajes y modos cognitivos. De este modo se alejan de toda una tradición literaria basada en la representación. Esto no significa que se limite su poder de comunicación. El cuestionamiento de las estructuras lingüísticas habituales obedece a un vacío provocado entre la representación y lo representado.

Indirectamente relacionado con lo anterior, aunque con fines diferentes y desde una óptica científica, podemos recordar que ya el atomismo de Demócrito era consciente de la insuficiencia lingüística para representar la realidad de manera objetiva. Desde esta perspectiva eran conscientes de que existía un vacío entre la representación y lo representado. El lenguaje y los órganos sensoriales son limitados y no logran captarlo todo: ¿Es la mesa de madera una masa sólida o un agregado de entidades discretas moviéndose en el vacío?: “With Democritus’s atomic theory emerges the possibility of a gap between representations and represented— “appearance” makes its first appearance. Is the table a solid mass made of wood or an aggregate of discrete entities moving in the void? Atomism poses the question of which representation is real”⁴

De modo análogo la poesía experimental cubana emerge de la periferia del discurso y al margen de los cánones. Conscientes de un vacío o distanciamiento entre lenguaje y representación, los poetas postulan un tercer espacio creativo, no representativo, que problematiza la representación lingüística y el pensamiento verbal como modo exclusi-

vo de representación. Así la producción de sentido del texto deja de hacerse por medio de la palabra o el lenguaje verbal exclusivamente. Se desplaza el logocentrismo y el concepto de discurso deja de estar asociado al pensamiento verbal o lingüístico como sistema de significación. Sin embargo, el devenir de estas prácticas ideoestéticas no está prefijado. El texto igual que el significado no son categorías fijas en el espacio o en el tiempo. Los textos fomentan nuevas relaciones semánticas entre objeto (texto) y concepto y en el proceso de lectura, la materialidad y la discursividad se resisten a la información monológica o unidireccional.

Los poetas cubanos, como veremos, se sirven de la apropiación, la intermedialidad, el reciclaje, la deconstrucción, la fragmentación, etc., para crear procesos de ruptura con distintas finalidades que acaban difuminando los límites entre escritura verbal, visualidad, materialidad, oralidad y musicalidad (texto, icono, objeto, etc.). Estos estilos híbridos además de renovar las formas artísticas cuestionan los fundamentos epistémicos que sustentan las estructuras socioculturales de poder. Son escrituras complejas y muy variadas. Hoy en día se puede hablar de tantos estilos como autores. No es infrecuente oír hablar de artistas que han creado uno o más estilos como la biopoesía, la poesía transgénica y la poesía holográfica de Eduardo Kac (Brasil-EEUU), los “abecé” de Severo Sarduy (Cuba) o los poemas estructura, escaleras, columnas y pirámides escalonadas de Francisco Garzón Céspedes (Cuba). Algunos autores se sirven de las tecnologías más recientes para crear instalaciones, videopoemas, ciberpoesía, poesía digital y cibernética donde el programa funciona como lenguaje o código de signos como es el caso de la obra de Rodolfo Peraza y su *Fanguito studio* donde podemos ver su arte multimedia: “Vrhole”, “Jailhead.com”, “For your safety” “Nothing is in vain, everything is prohibited”. Se puede afirmar que la experimentación poética cubana actual está conectada, en diversos grados según los autores, a la tradición internacional de vanguardias enmarcadas en una estética de ruptura de las primeras vanguardias históricas (1910-1930) que se caracterizaban por la desintegración de figura y forma, el uso de la ortografía libre-expresiva, la revolución tipográfica, la metáfora condensada, la destrucción de la frase tradicional, la imagen telegráfica, el estallido de las funciones referenciales, nuevas formas de collage o la explotación del automatismo surrealista.

El contexto sociopolítico mundial del siglo XX ha estado marcado por conflictos como la revolución rusa de 1917, guerras civiles (España 1936-1939, etc.), dos guerras mundiales (1914-1918 y 1939-1945) el holodomor de Stalin en Ucrania en el que se murieron de 3.3 a 7.2 millones de personas de hambre (1932-1934), crisis económicas, políticas,

artísticas y culturales que además de matar a millones de personas han forzado a otros tantos millones a emigrar, buscar asilo político, refugiarse o desplazarse a otros países.

Como se sabe en los periodos de entreguerras y de postguerras surgieron movimientos artísticos de vanguardias como el cubismo (Pablo Picasso y Georges Braque en París en 1909), el futurismo (Filippo Marinetti en 1909 en Italia), el dadaísmo (Hugo Ball, Tristán Tzara en 1916 Zúrich), el surrealismo (Apollinaire acuñó el término tres años antes de nacer el movimiento con André Breton y otros en París, 1920) y posteriormente el letrismo (Isidore Isou en París, 1945) entre otros. En el periodo de entreguerras (1918-1939) y en los años sesenta para los latinoamericanos, ciudades como París, Zúrich o Praga se convierten en centros neurálgicos de gran importancia en los que se gesta el cubismo, el surrealismo, etc., Son estilos que emergen en una dinámica de grupo, con artistas multidisciplinarios que llegan allí exiliados, sufren desplazamientos forzados o voluntario. Este es el caso de los rumanos Tristán Tzara (Dadaísmo) quien llega a París en 1920, e Isidore Isou (Letrismo) que llega a París de forma clandestina en 1945, lugar al que también acuden los españoles Pablo Picasso y Salvador Dalí (Cubismo, Surrealismo), el chileno Vicente Huidobro (Creacionismo) o la surrealista checa Toyen (Maria Cerminova) que trabajó de manera clandestina en la época de la ocupación nazi en partes de Checoslovaquia y más tarde emigró a París debido al régimen estalinista.⁵ Las condiciones de marginación, represión o tiranía son un lugar común en el tema que nos ocupa de Cuba y han motivado el exilio de un gran número de poetas, artistas e intelectuales cubanos pero también dentro de Cuba los que se dedican a escribir ejercen a veces un doble distanciamiento, físico y creativo. La actividad de estos poetas consiste en deconstruir y reconstruir los signos de su tiempo entrecruzando diversas dimensiones y campos disciplinarios. Surge así un tercer espacio en esta escritura que trasciende a través de rupturas y vacíos discursivos la referencialidad física además de escapar la censura del régimen.

La mayoría de estas corrientes interartísticas ha conseguido con el tiempo modificar parcialmente los cánones literarios, plásticos, musicales, filmicos, etc. Desde hace más de medio siglo hemos visto cómo en algunos casos el cine, la literatura impresa, las artes visuales y la música se inspiraron en principios futuristas, cubistas, dadaístas y surrealistas. Lo que nace como marginal y revolucionario puede llegar a popularizarse con el tiempo. Así hay estilos que en una época son marginales como las jitanjáforas o los caligramas y que quedan aislados por un tiempo para ser retomados, reciclados o mutados, décadas

5. Véase al respecto *Diasporic Avant-Gardes: Experimental Poetics and Cultural Displacement*. Ed. C. Nolan and B Watten, New York: Palgrave, 2009.

más tarde por posteriores generaciones. En su búsqueda de un nuevo lenguaje y como reacción ante los cambios tecnoculturales y sociales de cada época, se practican principios compositivos que desmantelan unidades mínimas de significación, y utilizan la superposición o yuxtaposición de tipografías, letras, texturas, signos matemáticos, cromatismo, líneas geométricas, dibujos, etc., para crear un lenguaje integrado que desplaza, parcial o totalmente, la conexión semántica con su referente original.

Como veremos más adelante, los poemas experimentales cubanos parten de la tradición de la ruptura y de un contexto dominado por el exilio y la autocensura. Desde el triunfo tan aclamado de la Revolución (1959-) los escritores y poetas experimentan el desplazamiento, el desapego, la violencia y represión de todo tipo. En estos contextos es que surgen textos de difícil clasificación, muy creativos y que rompen cánones. Los poetas exploran en un mismo texto lo iconográfico, lo visual, lo fonético, lo objetual y construyen universos discursivos que generan sus propios códigos al desautomatizar signos convencionales de distintos lenguajes activando un pensamiento visual, musical o geométrico al tiempo que reducen o relegan el pensamiento verbal.⁶ Los nuevos significantes del texto (poema) cobran agencia discursiva desde un planteamiento ideoestético no lingüístico siendo este uno de los aspectos centrales de esta poesía.

Uno de los aspectos más reveladores en el estudio de la experimentación literaria es que estas prácticas trascienden la particularidad formal de cada estilo. El experimentalismo y las vanguardias históricas del siglo XX han influenciado no solo el modo de producción artístico sino también el modo de recepción de la obra literaria, cambiando el concepto de arte, la forma en la que se hace arte y las expectativas de lectura de un poema. Estos estilos se produjeron en épocas de crisis estéticas y geopolíticas, generando nuevas formas creativas y expandiendo enormemente el campo de lo poético. ¿Y cómo se consigue esto? Una constante de las escrituras experimentales ha sido “la destrucción de los valores lógico-sintácticos en el discurso y la revalorización de la palabra como objeto y más aún como imagen” (Pintó 4-5).

Los movimientos experimentales de la segunda postguerra o las

6. Algunos estudios de lingüística cognitiva y metacognitivos divergen en sus postulados. Según Howard Gardner hay muchos tipos de inteligencia y una es la inteligencia visual. Según Richard Arnheim, Dam Roam y otros existe un pensamiento no solo verbal sino también visual. Algunos estudios sobre la conciencia hablan de una actividad de producción, reproducción y representación pictórica (el inconsciente) análoga a un pensamiento visual independiente o previo al pensamiento verbal. Sin embargo, en lingüística cognitiva se parte de que el lenguaje verbal es el único que permite la existencia del pensamiento.

neovanguardias de los sesenta -land art, expresionismo, (neo) concretismo, la poesía visiva (Italia), el arte público, el espacialismo de Lucio Fontana (1945), etc., también iniciaron tendencias sistemáticas en las que se desmantelaba el logos y la palabra como vehículo comunicativo y usaban las letras, fonética o espacialmente. En la poesía concreta, la palabra o la letra podía tornarse objeto y cargarse de valor visual, fónico, trascendiendo más allá de su significado. El letrismo también trabajaba la plurisignificación desde un plano visual, objetual y gráfico.⁷ La poesía concreta, uno de los movimientos más trascendentes después del surrealismo, representa “una responsabilidad integral frente al lenguaje” (Pintó 13). El contexto tecnocultural en el que se producen estas corrientes experimentales fuera de Cuba facilita un arte fronterizo o de los límites pues activa zonas intersticiales, entre lo visual, lo pictórico, lo gráfico, lo verbal, lo sonoro, lo performativo.

Desde esta perspectiva cobra relevancia el concepto de tercer espacio,⁸ un espacio híbrido en la periferia del discurso. Lo periférico permea la obra del artista y también afecta al artista. Como se ha indicado antes, aunque esta escritura tiende a ser marginal por naturaleza, no es un fenómeno aislado ni se produce en un vacío contextual, sino que entra en diálogo con aspectos de la cultura oral, de la cultura escrita y de la sociedad tecno-cultural. Es una poesía que desafía los códigos de representación convencional para responder a tensiones artísticas, individuales y colectivas. Son escrituras difíciles de definir pues habitan en zonas intermedias. Ya el crítico y poeta Dick Higgins escribía en 1966 que la mejor poesía era la que se producía en zonas intersticiales: “Much of the *best* work being produced today seems to fall between media”.⁹ Todavía hoy, después de medio siglo, se podría decir lo mismo. Así pues, la escritura experimental de Cuba pide que reexaminemos esta poesía desde la perspectiva del exilio y también desde la naturaleza “intermedial” que puede ser estudiada como un posible tercer espacio o zona de otredad creativa.

Lo experimental en poesía abarca más aspectos que la evidente ruptura estilística para ahondar en nuevos postulados cognitivos y perceptivos. Esto implica hablar en el caso de Cuba, de la isla como espacio físico, social, étnico, biológico y literario, la construcción o deconstrucción del mito de la nación, la teleología de lo insular, etc.

7. El impulso de estos manierismos iconoclastas no es nuevo. El Barroco produjo siglos antes obras iconoclastas.

8. Véase al respecto L. López “El espacio como agente intersemiótico en la (de) construcción del significado poético” in Alba Cid e Isaac Lourido (eds.). *La poesía actual en el espacio público: Intervención, transferencia y performatividad*. Villeurbanne, France, Orbis Tertius (2015): 111-139.

9. Dick Higgins. “Intermedia” *Something Else Newsletter* 1. Something Else Press, 1966:1-3.

Debido también a que las deformaciones “sociales” son parte integral del devenir histórico de Cuba, los artistas no son ajenos sino más sensibles a esos procesos sociopolíticos que motivan sus composiciones. Así el espacio insular físico, ideologizado, pasa a ser desmantelado en un espacio experimental e intersticial. Para ello los poetas se sirven de principios estructurales como la ruptura de la linealidad temporal y espacial, el desplazamiento del logocentrismo hacia el fonocentrismo y el materialismo discursivo o el principio de aleatoriedad del poema. También es común la desaparición del soporte libro o la página como unidad espacial, la reducción o eliminación del verso, la frase o la palabra y la exploración de la forma y la materialidad del significante gráfico como motivador semántico. Estos principios permean distintos estilos de poesía experimental, son formas híbridas de discurso y pueden ser analizadas bajo un marco de estudio intersemiótico, sin excluir otros modelos de análisis.

La poesía experimental en Cuba se produce en distintas topografías simultáneamente (dentro y fuera de la Isla) y en algunos casos se nutre de estilos y corrientes experimentales coetáneas. La historia contemporánea de Cuba está marcada por la diáspora y el exilio y los consecuentes desplazamientos forzados dejan huella no solo en la persona sino también en lo literario que produce una escritura asincrónica y tardía dentro de la Isla. Las condiciones en las que trabajan los poetas cubanos dentro de Cuba es diferente a la de los poetas en el exilio. Estos entran más fácilmente en contacto con las corrientes de su época (Severo Sarduy en París, Carlos M. Luis en EEUU o Guillermo Cabrera Infante en Inglaterra, por ejemplo) mientras que dentro de la Isla hay una carencia de recursos y medios.

Más recientemente, en la década de los 90 se incrementa en Occidente, el acceso a ordenadores y a programas que permiten usar nuevas técnicas compositivas como el diseño gráfico o el fotomontaje.¹⁰ La poesía visual cobra más auge en esta época y se hace popular en España y en otros países como lo evidencian las muchas publicaciones, antologías, blogs y páginas web de artistas. Sin embargo, este tipo de poesía no era común dentro de la Isla, fenómeno que refleja una trayectoria asincrónica con respecto a otros países americanos y europeos. En esta década en Cuba ocurrió el llamado periodo especial. La Unión Soviética se disuelve en diciembre de 1991 y, como consecuencia, la economía cubana entra en crisis causando la ruina de las centrales azucareras y de la agricultura, del comercio exterior, etc. El gobierno impone medidas

10. La popularidad de la poesía visual en Occidente ha posibilitado hacer estudios más o menos sistemáticos de estas prácticas en las cuales se registra, como afirma Alan Prohm (2008), una integración casi total de texto, sonido, imagen, animación y video en una plataforma compositiva única en una sola pantalla.

de gran austeridad y represión a la población y todavía hoy más de veinte años después los cubanos de a pie no tienen casi acceso a ordenadores o al internet o escaso acceso. El contexto sociopolítico y económico de la Isla no permite tales lujos. Si embargo, en ambos casos, tanto la poesía de dentro como la poesía fuera de la Isla, acusa marcas de disidencia y disonancia, a través de la hibridez, pero también de la parodia, el discurso de la esquizofrenia, la inversión del orden léxico y sintáctico, el uso de lo irracional, etc.

En la década de los noventa en Cuba se crean estilos experimentales originales, tanto a nivel individual como en grupo como es el caso del grupo *Diáspora*. Muchos de estos autores viven hoy en el exilio. El uso de ordenadores y el correo electrónico esporádico facilita una mayor conectividad, siempre que haya acceso a internet, pero no hay garantías dentro de Cuba. Estos y otros contextos condicionan que la poesía experimental dentro de Cuba se haya producido en formatos tradicionales en papel casi de modo exclusivo o en otros estilos como poesía performativa, poesía objetual, o video-instalaciones. También hay que recordar que no siempre se disponía de papel para escribir. Esto no impide, sin embargo, la originalidad y el carácter transgresor de sus textualidades. Cuba ha producido poetas experimentales en el exilio, en la cárcel, otros se han suicidado o han tenido que dejar de escribir y su obra apenas tuvo publicidad y cayó en el olvido.¹¹ La casuística es múltiple.

Si bien las escrituras experimentales de dentro y de fuera de la Isla suelen ser divergentes y asincrónicas ambas utilizan principios iconoclastas. Y al igual que en la época de vanguardias, los poetas experimentales cubanos son artistas multifacéticos que, con más o menos medios, trabajan con varios lenguajes artísticos simultáneamente fomentando el diálogo entre distintos géneros y disciplinas artísticas -artes plásticas, teatro, pintura, literatura, música, canto, etc. Asimismo, esta poesía manifiesta, como veremos, rasgos de estilo único en cada autor, lo cual contribuye a generar nuevos modos de escritura y a expandir los modos de percepción de lo poético. Es una escritura crítica que no surge de modo independiente al contexto político y literario del país. La urgencia del exilio, el propio insilio o autoexilio, la falta de libertad de expresión, la falsa retórica del régimen, así como el agotamiento de las formas convencionales de poesía y de los discursos de lo nacional han motivado una línea poética radical en algunos casos, no solo en la forma sino también de intenciones. Se trata de una poesía marginal y a contracorriente tanto dentro como fuera de la Isla, con derroteros antagónicos, marcada por la diáspora, la disonancia y la heterodoxia.

11. Véase *Al pie de la memoria. Antología de poetas cubanos muertos en el exilio (1959-2002)* de Felipe Lázaro, Madrid: Betania, 2003.

La pérdida de un centro discursivo y estético y la desterritorialidad son fenómenos de naturaleza dual proyectados en estas escrituras desplazadas con respecto a lo que en su momento histórico ha sido centralizado y canonizado. Y desde esa zona de nadie, en la experiencia de los límites de la escritura, en un espacio *otro*, es que la poesía experimental cubana construye su propia revolución lingüística reposicionándose en el cuerpo plural de la letra y creando una singularidad testimonial que transmite una conciencia de nuestro ser y lenguaje escindido.

Valga añadir como punto inicial de reflexión en torno a la conceptualización de la escritura experimental en Cuba, a Lezama Lima para quien lo visual (la imagen conceptual) y lo verbal encarnan un modo particular de dicción que es a la vez intuitivo y cognoscitivo. Lezama Lima -al igual que José Ángel Valente- aborda lo poético como esencia cuya corporeización es la escritura y ahonda en el misterio de lo poético como fuente de conocimiento (hálito de la palabra, oblicua mirada, *poiesis*, creación, imagen). El modo experimental les sirve para rearticular lo poético como semiosis interlingüística, intersubjetiva y cultural donde lo central y lo marginal revierten sus roles. Los procesos creativos “oscuros” o experimentales de esta poesía radical se enfocan en la insuficiencia del lenguaje verbal como vehículo expresivo y artístico.

En *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Valente notaba que ciertas experiencias extremas tendían a formas análogas de lenguaje o de suspensión del lenguaje y de simbolización.¹² Ambos poetas expertos en poetizar lo inefable, articulan su propia *imago mundi* y su mística poética en virtud del uso reflexivo de la imagen, de la palabra y del silencio. Los poetas experimentales cubanos, heterodoxos de pensamiento y estilo, van un paso más allá del silencio y elaboran una estética del fragmento y de la desarticulación lingüística para crear en los límites del pensamiento verbal. Dicho de otro modo, las operaciones semióticas de la escritura experimental se producen en los límites de la expresividad y suspenden el lenguaje para dar paso a nuevas formas de comunicación y a otros códigos.

Desde el ámbito de un tercer espacio la otredad ideoespacial permite incorporar modos de pensamiento verbal y no verbal y es un lugar privilegiado para representar desde la periferia de los discursos -tercer espacio figurado- una forma parcial de construcción identitaria que oscila entre lo público y lo privado y lo ético y lo estético. Los autores son receptivos a una condición extraterritorial y *ex* céntrica del signo-texto cuya trayectoria espacio-verbal errática y fragmentada se convierte en un lugar familiar pero también simboliza lo transnacional y lo transversal.

12. *Obras completas II*. Ensayo (edición de Andrés Sánchez Robayna) Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 2008: 371-372.

La obra de los poetas que vamos a ver y analizar a continuación expone de varios modos los límites epistemológicos de la retórica oficial en torno a la identidad nacional, a la igualdad, a la identidad étnica, etc. También pone en entredicho los procedimientos poéticos simbólicos y formales predominantes. En sus signos verbovisuales, performativos o tecnologizados, los autores se hacen eco de voces silenciadas a través de formas de enunciación discontinuas, codificables o dispuestas a ser traducidas culturalmente. Nos hallamos ante autores que son conscientes de articular espacios geopolíticos y literarios que interrogan categorías establecidas y formas canónicas. Ubicados en una zona híbrida y de desafíos, estos textos presentan una estructura basada en la aleatoriedad o en la recursividad y que presenta una lógica no unitaria y acausal que desplaza normas básicas de hegemonía comunicativa.

ANÁLISIS DEL POEMA EXPERIMENTAL CUBANO

*El amor a la fuerza no existe, eso lo sabemos todos,
y por eso la supuesta fraternidad comunista es un fraude*

Rafael Almanza

*... in the tough Cuban streets Descartes 'academic cogito -I think
therefore I am- has been inverted:*

I don't think; therefore I survive

Octavio Armand

*El régimen del 59 ganó la guerra, pero ha perdido la paz.
En la actualidad existe un paradigma plural que es libre, que no se
encuadra en la rutinaria trayectoria del pensamiento único,
de la más rancia y represora frase:*

*"Dentro de la Revolución, todo. Contra la Revolución, nada."
(Fidel Castro, 1961), que, por otra parte, se plagió a Mussolini*

Felipe Lázaro

Este capítulo está orientado al análisis y contextualización del poema experimental cubano. Para ello se estudia el aspecto formal, estilístico, lingüístico, estructural, conceptual y discursivo, no tanto con el fin de introducir estas escrituras alternativas en la tradición literaria (canon) sino como registro y reconocimiento de la heterogeneidad esencial de lo poético en las letras cubanas, así como de su actualidad artística a nivel internacional. Los poemas seleccionados constituyen un corpus único no solo en cuanto a procesos creativos propiamente dichos sino también en lo que concierne a procesos cognitivos. La hibridez de la poesía experimental cubana en sus distintas manifestaciones, se produce, como se ha mencionado antes, en zonas intersticiales, desplazando o modificando estilos canónicos y se ubica en un tercer espacio mediatizado, muy fértil, que no es el espacio convencional de las esferas domésticas o del lenguaje simbólico y referencial. En sus desplazamientos sígnicos estructurales se facilita un pensamiento ideoestético diversificado en el que se explora la escritura como forma de resistencia y también como lenguaje creativo.

El contenido conceptual de los poemas seleccionados activa y reescribe espacios discursivos, sociales, geográficos, imaginarios, vi-

sualizados, etc. La teoría del tercer espacio de Henry Lefebvre (1991) parte de la base de que el espacio no es un mero *locus* pasivo sino una categoría activa que comprende un espacio percibido (físico, material, concreto), un espacio concebido mentalmente, de manera abstracta y geométrica que está divorciado del espacio concreto o percibido dualmente, y un tercer espacio o espacio creativo y representacional que se sitúa entre lo físico y lo social, entre lo real y lo imaginado.¹ Esta teoría interactúa y se complementa con la noción de temporalidad, historia y memoria y con la teoría de ritmos cíclicos (ritmoanálisis) del filósofo matemático y psicólogo portugués Lucio Pinheiro dos Santos (1889-1950) y luego Gaston Bachelard (1967). M. Foucault, Homi Bhabha y Edward Soja son algunos autores que han teorizado sobre el espacio y la subjetividad espacial.²

Sin adentrarnos en las especificidades e implicaciones de la teoría de producción de espacio, pero retomando el concepto de espacio como *locus* activo generador de significación identitaria, social, etc., e identificando estéticamente el tercer espacio como zona intersticial (entre géneros) es que se propone aquí entender semióticamente la obra de los poetas experimentales cubanos en el marco del exilio-insilio.

Los autores de dentro y fuera de Cuba acuden a la escritura experimental desde los límites creando un tercer espacio como salida a la insuficiencia del lenguaje a través de técnicas de hibridez, transgresión, apropiación, metarrepresentación, tautología, ékfrasis, intermedialidad y otras, construyendo un espacio o *locus* dialógico. Conceptualmente el tercer espacio en la poesía experimental cubana da significado en su hibridez compositiva no jerárquica a distintos aspectos identitarios individuales y colectivos, presentes e históricos, en virtud de relaciones sígnicas de todo tipo: geométricas, objetuales, deícticas, cartográficas, etc. La hermenéutica nacional, la teleología de lo insular, el mito de la nación son espacios reexaminados y recreados en la poesía experimental cubana. El problemático espacio de los afrocubanos, de la mujer, de los presos políticos, del alto índice de suicidios es ya parte del corpus. La hibridez del tercer espacio también incluye lo marginal como espacio de resistencia.

Las zonas intersticiales de representación de la poesía experimental cubana son especialmente relevantes desde el punto de vista ideológico porque problematizan no solo los códigos estéticos convencionales basados en el constructo social de representación lineal, sino también el

1. H. Lefebvre. *The production of space: Plan of the Present Work*. Blackwell Publishing: Oxford (33).

2. No hay una única teoría del tercer espacio. Algunos autores son Homi K. Bhabha (*The location of culture*, 1994); Edward W. Soja, (*Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other-real-and imagined places*, 1996).

aparato sociocultural en el que se producen. Los espacios representativos de estas escrituras se sitúan más allá de las tradicionales categorías de género de la teoría literaria y de sus procesos compositivos y ponen énfasis en la materialización del signo y los procesos compositivos. Privilegian el fragmento y lo objetual como metáforas espacializadas (de primer orden) y mediatizadas ubicándose entre lo real (percibido), y lo histórico simbólico (concebido).

El fragmento en la escritura experimental cubana incluye procesos estéticos híbridos, y también procesos sociales y existenciales. El fragmento, metáfora de espacios físicos percibidos y de espacios concebidos de modo abstracto, se produce desde la perspectiva no lineal de un espacio intersubjetivo de representación que incorpora el espacio geográfico del territorio (la Isla), el espacio familiar y subjetivo del cuerpo, espacios públicos como la ciudad, o el campo, espacios tecnológicos mediatizados, etc. Y si bien se recrean espacios ideologizados y de poder, así como espacios marginalizados como el discurso esquizofrénico, la crítica al logocentrismo, etc., - estos no están jerarquizados en el poema y presentan una dimensión semántica que es simultáneamente histórica, social y literaria. Otro aspecto sutil dentro de la dinámica del tercer espacio o espacio de representaciones es la fractalidad que, junto con el fragmento, es una respuesta creativa a la agonía de un determinado orden social y jerárquico. Así hay poemas compuestos con fragmentos (léxico, letras, etc.,) que se auto-repiten en diferentes escalas y planos (lingüístico, visual, espacial, fonético), se expanden o se reducen y son similares al todo produciendo una visualidad espacial circular estableciendo un espacio paradójico y crítico. Son escrituras híbridas que integran lenguajes convencionales y en algunos casos tecnologías modernas, recodifican el signo verbal y manipulan distintos lenguajes produciendo nuevos modos de percepción.

Hay que precisar que no existe un corpus considerable de autores cubanos, dentro o fuera de Cuba trabajando en una única línea estética -visual, sonora, tipográfica, etc.- sino artistas polifacéticos que trabajan distintos géneros y estilos experimentales. Históricamente los primeros textos poéticos experimentales del siglo XX están vinculados a las vanguardias europeas y a la visualidad, ya sea a través de caligramas, jitanjáforas, glosolalias, y poemas verbo-visuales. Algunos poetas que practicaron un estilo vanguardista de carácter europeo fueron Martínez Villena, José Zacarías Tallet, Regino E. Boti, Emilio Ballagas, Eugenio Florit, Félix Pita Rodríguez y Mariano Brull (*Poemas en menguante*, 1928). En la primera mitad de siglo surge la llamada poesía negrista, negra o afroamericana, donde una de las figuras más destacadas fue Nicolás Guillén. Tallet fue precursor de esta estética y Ballagas también

cultivó este estilo. La poesía negrista experimenta verbalmente con lo sonoro, lo fonético y utiliza elementos de la cultura oral, estilizaciones del habla popular de los negros y mulatos, ecos de danza y percusión (rumba, conga) como motivos compositivos y rítmicos (lenguaje coloquial, onomatopeyas, deformación de la prosodia, etc.). Y las prácticas que hace más de medio siglo eran invenciones de figuras singulares, hoy son un lugar común, integrando en un mismo poema lo visual, lo sonoro, lo performativo y lo plástico. Cuba tiene poetas experimentales de talla internacional que son referentes en la construcción de una tradición poética experimental y que forman parte de una tradición nacional cada vez más consolidada.

Por otra parte, los continuos acontecimientos represivos en lo político y lo social en Cuba, han marcado y delimitado una trayectoria muy desigual entre los poetas que se han quedado en la Isla y los poetas exiliados. Este factor solamente enmarca a esta escritura bajo el signo del exilio y la diáspora creando asincronías entre la escritura poética experimental de dentro y fuera de la Isla, aunque ambas trayectorias poéticas (dentro y fuera de la Isla) trabajan la ruptura como signo ideostético. En ese proceso los poetas no dudan en utilizar cualquier recurso a su alcance fuera de la normativa verbal. Emplean la fragmentación formal y discursiva, el lenguaje esquizofrénico como signo de denuncia ante las injusticias perpetradas. El suicidio, la homosexualidad, la depresión, la frustración habitan estos textos “rotos”. Los desplazamientos geográficos forzados, el escaparse como sea, la nueva identidad de refugiado político continúa siendo un fenómeno que marca el devenir existencial de los individuos y su relación con la escritura. El espacio físico y el espacio lingüístico se vuelven espacios metafóricos (intersticiales) al tiempo que son un referente imprescindible en la construcción de una escritura ideostética. El fragmento habita la otredad, el espacio de resistencia, el espacio marginal y es el resultado de una no asimilación al orden social y lingüístico impuesto por el régimen. Se puede leer como la raíz misma del espacio creativo de representación. En muchos casos como veremos, el texto se convierte en el otro, es un espacio enajenado como resultado de un aparato ideológico represivo.

Otro aspecto a tener en cuenta es que estadísticamente, la escritura experimental cubana está compuesta en su mayoría por poetas hombres y blancos, al igual que en otros países, aunque sabemos que la población cubana es étnicamente heterogénea y está compuesta por sectores muy diferenciados culturalmente entre sí como son, a grandes rasgos, los blancos, los afrodescendientes y grupos minoritarios como los chinos que no tienen hasta el momento un papel representativo en esta línea

creativa.³ El género biológico y la identidad étnica (blanca, negra, mulata), han sido temas silenciados o marginales en la escritura (motivos que apenas aparecen en estos textos). Como se sabe, la homosexualidad también ha sido reprimida de modo violento durante varias décadas.

La escritura experimental cubana no exhibe un mero juego de formas espacializadas. Hay un espacio social en el que la parodia, la ironía, el humor, la elipsis, el sarcasmo, los juegos de palabras juegan un papel importante. Las sintaxis visuales, objetuales o performativas rompen con el sistema verbal y con el logos del aparato estatal y la falsa retórica nacional. La producción de sentido de estos textos se basa en la desestabilización del segundo espacio (concebido socialmente) desde un tercer espacio de representación que proyecta una marca diferencial del sujeto-objeto poético. En relación a la representación del espacio físico, recordemos que la perspectiva lineal que se inventa en Florencia en el Quattrocento es el modo de representación que ha prevalecido en Occidente haciendo que el ojo (mente) se haya acostumbrado a un modo cultural y representativo, mensurable y “objetivo” de ver el mundo.

La perspectiva lineal conlleva un modo coherente pero también limitado de aprehender el espacio físico. Frente a esta modalidad de representación tenemos el estilo barroco, el cubismo, el surrealismo, la poesía concreta o la poesía experimental contemporánea sin centro ni espacios fijos. Estos estilos revolucionan el viejo orden perceptivo basado en una racionalidad particular y simétrica que gira en torno a un punto central y fijo. La escritura experimental cubana forma parte de la revolución de las formas y de percepción pues registra una intencionalidad expresiva que anula la espacialidad secuencial, así como los marcos convencionales de género.

3. Para consultar datos del censo de 2012 y comparar datos con otros censos véase *El color de la piel según el censo de población y viviendas*, ONEI, 2016 disponible en PDF en internet: <http://www.one.cu/publicaciones/cepde/cpv2012/elcolorde lapielcenso2012/PUBLICACI%C3%93N%20%20COMPLETA%20color%20de%20la%20piel%20.pdf>

POEMAS REPRESENTATIVOS

En esta sección se incluyen poemas de diversas épocas y estilos como casos de estudio particulares en los que se investigan elementos comunes y también la estética diferencial de cada autor, teniendo en cuenta la configuración de espacios representativos en el contexto sociohistórico del exilio y el autoexilio que define los cauces existenciales de su población.

SAMUEL FEIJÓO (Villa Clara 1914-1992) fue un artista autodidacta y multifacético. Entre sus muchas capacidades destacan la de poeta, pintor, diseñador, editor, cuentista, investigador folclórico, narrador y maestro. Fundó la revista *Ateje* en 1950, y en 1958 se hizo cargo de la revista *Islas* de la Universidad Central Marta Abreu de Las Villas (UCLV). En 1969 fundó la revista *Signos* una de las revistas que expone en la isla obras vanguardistas internacionales. Entre otras cosas, también fue director del Departamento de estudios folklóricos. Publicó más de un centenar de obras.¹

Nos interesa resaltar aquí el aspecto experimental de sus poemas, especialmente los caligramas y poemas visuales publicados en diversas fuentes y sin título. Si bien el caligrama ha sido practicado en la Grecia antigua y en otras épocas es con Apollinaire que adquiere un estatus moderno al formar parte de las primeras manifestaciones interartísticas de vanguardias en Occidente en las que se mezclan códigos verbo-visuales. Y posteriormente aparecen caligramas de segunda y tercera generación produciendo un campo fértil de escrituras.² En el caso de algunos poetas cubanos como Feijóo, Rafael Rosales, Yornel Martínez, se puede hablar de caligramas de tercera generación con un estilo muy personal que se desvían de los caligramas precedentes. También se puede indicar que el caligrama constituye una invención revolucionaria en el sentido de Foucault de que “pretende borrar lúdicamente las más viejas oposiciones de nuestra civilización alfabética: mostrar y nombrar; figurar y decir; reproducir y articular; imitar y significar; mirar y leer.” (Foucault 1981:8)

1. Para profundizar en el conjunto de la obra Feijoana se puede consultar también: “*Islas, Signos* y Feijóo: lo insólito y lo contextual” de Virgilio López Lemus: <http://www.revistasignos.com/historia/Islas-signos-y-fejoo-lo-insolito-y-lo-contextual/> y “Samuel Feijóo, el sensible Zarapico” *Verbiclara* (2008): <https://verbiclara.wordpress.com/2008/05/29/samuel-fejoo-el-sensible-zarapico/>

2. Eduardo Llanos, estudiando los caligramas de Huidobro se refiere a caligramas de segunda generación cuando los caligramas constan de minicaligramas esquemáticos, un sistema de sistemas (2008).

El crítico y artista Raydel Araoz rescata y estudia los caligramas de Feijóo apuntando que lo verbal en sus caligramas cambia el estilo original del caligrama y lo convierte en una especie de collage textual: “[...] Feijóo, en cambio, agregaba sus palabras junto a lo citado —aunque mantuviera zonas de reconocimiento al original—, de manera que el caligrama se convertía en un collage textual, más allá de la incorporación de otros elementos gráficos preexistentes.” (18)

El caligrama homenaje a Nicolás Guillén -cultivador de la poesía negrista y gran conocedor del son que aplica a su poesía- está compuesto a modo de collage textual y gráfico con varias tipografías y registros textuales que nos remiten al son (música, poema sonoro) pero también al grafismo y a la topografía cubana de la isla. En un estilo cartográfico el poema participa de varios géneros a la vez: caligrama, poesía negrista, oral, visual, plástica y tipográfica. En su uso desnaturalizado y subjetivo del espacio textual contribuye en su silueta como referente geográfico al imitar solo parcialmente (viendo el poema de forma horizontal) la isla de Cuba. La imagen-texto activa un espacio referencial (la isla de Cuba), un espacio simbólico (el arte negrista en Cuba) y un tercer espacio estético metapoemático de carácter intermedial, transversal y multidisciplinario en el que se resingulariza el género caligramático expandiendo sus posibilidades expresivas.

Otro poema-caligrama en el que se conjuga una fértil conjunción de signos y lenguajes es:



Samuel Feijóo. Poema sin título (1974)

En 1974 se hizo una exhibición titulada *Feijóo/Cuba* en el Museo Silkeborg Kunst en Dinamarca. En ese mismo año *La Gaceta de Cuba* le dedica un número por su 60 cumpleaños. En este poema sin título el primer espacio denotativo o referencial está formado por el dibujo de una mujer tocando la guitarra, desnuda y tendida y por unas frases medio fragmentadas. El poema alude visualmente a la isla de Cuba en la forma de un cuerpo femenino desnudo. Tenemos un sujeto-objeto poético femenino que aúna una percepción de lo nacional como objeto sexual, donde se funde lo geográfico con el atributo de lo musical. El contenido verbal del poema tiene un motivo topográfico: “El río Camajuani no es río es un riachuelo”. Hay dos referentes geográficos, nacional, la isla y local, el río. El poema posee un estilo original, alternativo a la pintura, al dibujo, a la poesía verbal y se desvincula del lenguaje verbal como código principal, otorgando el peso central a la metáfora de la nación como mujer y objeto de deseo. Este poema pudiera identificarse a medio camino entre el caligrama y el poema visual -entendido este como una ampliación generadora de significación, además del valor semántico y rítmico-sonoro de las palabras. En un tono aparentemente lúdico el poema politiza el tema de la mujer cubana como objeto de deseo sexual unido a la música y parece predecir el turismo sexual (el jineterismo). En la década del 70 en Cuba se desarrolló el turismo con los países socialistas y se creó el Instituto Nacional del Turismo (INTUR). No olvidemos que la Isla era y es vista como un paraíso tropical socialista por los extranjeros.

La labor creativa de Feijóo no se puede reducir simplemente a la producción de unos caligramas sueltos en distintas épocas. Su obra ha sido muy prolífica y singular y trasciende el ámbito experimental nacional y los estilos de su época. Produjo un arte singular, una estética no solo lúdica sino también procesual y conceptual en la que se integran lenguajes y códigos mixtos. En Feijóo hay una recurrencia al tema de Cuba desde el ámbito geográfico hasta el entorno interartístico -música, poesía, dibujo, folclore, historia, etc.- En lo experimental visual, procesual, objetual, plástico y conceptual, Feijóo creó paradigmas de desregularización, produciendo con criterios estéticos propios una escritura que en su espíritu del trazo (texto-imagen) se adelantó en más de tres décadas a lo que luego serían estilos más habituales a principios del siglo XXI.

En la poesía cubana destacan, como se ha mencionado anteriormente, distintos tipos de experimentación formal y expresiva. Un ejemplo de escritura experimental de corte vanguardista es el poema “Jitanjáfora” de **MARIANO BRULL** (Camagüey, 1891-1956):

JITANJÁFORA

Filiflama alabe cundre
ala olalúnea alífera
alveola jitanjáfora
liris salumba salífera

Olivia oleo olorife
alalai cánfora sandra
milingítara girófora
zumbra ulalindre calandra.

Mariano Brull “Jitanjáfora”, *Poesía*. 1993 ⁴

El poeta vanguardista cubano Mariano Brull inicia la poesía de jitanjáforas en Cuba. La destrucción del sentido lógico-verbal fue parte programática de las primeras corrientes vanguardistas europeas artísticas y literarias, ubicadas contextualmente en la década de los años veinte, enmarcadas en una época de regímenes totalitarios -fascismo, nazismo, estalinismo-. En los enunciados de las jitanjáforas -término acuñado por el escritor mexicano Alfonso Reyes en 1929 tomando dicha palabra del poema Jitanjáfora de Mariano Brull ⁵ hay una búsqueda manifiesta de resonancias eufónicas o disonantes y un obligado desplazamiento del logos para explorar otros dominios de tipo sensorial. La expresión irracional también era una estrategia muy utilizada en las distintas corrientes de vanguardias -dadaísmo, futurismo, surrealismo, creacionismo, etc.- El contexto sociopolítico de aquellas primeras décadas del siglo XX no era para menos, periodos de entreguerras y rápidos avances tecnológicos utilizados con fines bélicos influyen la radicalización formal y temática de muchos grupos vanguardistas, etc. No es de sorprender que, ante tantos cambios, la poesía encuentre en lo irracional, lo fonético y lo sensorial, una puerta de salida como ocurre con la jitanjáfora. El iniciador de las jitanjáforas en lengua española fue el poeta creacionista chileno Vicente Huidobro (1918) aunque, en realidad, este estilo ha sido más cultivado por los dadaístas europeos.

4. Mariano Brull. *Poesía*. Editorial Letras Cubanas, 1993: 19.

5. Alfonso Reyes: Cuenta Reyes que las hijas de Brull solían recitar poemas ante los invitados. Para sorprender a su auditorio, entre el que se encontraba Reyes, Brull escribió este poema e hizo que ellas lo recitaran. «Escogiendo la palabra más fragante de aquel racimo, di en llamar las Jitanjáforas a las niñas de Mariano Brull. Y ahora se me ocurre extender el término a todo este género de poema o fórmula verbal» *La experiencia literaria*, México: FCE, 3.ª edición, 1983: 185.

Según Cintio Vitier, las jitanjáforas pueden clasificarse en puras e impuras. Las jitanjáforas puras son definidas por un “estado de indeterminación del lenguaje: sonido sugerente sin sentido fatalmente fijado” y las impuras son “hechas de combinaciones de palabras previas y no de meros efectos silábicos, pero siempre con la misma base aliterativa” (1970: 38). Brull era diplomático y como embajador trabajó en varios países como EEUU, Perú, Francia, Italia, España. En la época de la gran depresión, Brull estaba en París (1927-1934) y posteriormente en la segunda mitad de los años 30 vivió en Italia, en la época de Mussolini. Vivió en Bruselas y estaba a cargo de repatriar a judíos y luego a cubanos después de la guerra civil española. Se fue de Europa en 1939 por miedo a una inminente guerra. En sus libros de poesía cultivó el modernismo, el simbolismo, la poesía pura al estilo de Juan Ramón Jiménez y con influencias simbolistas, y la poesía abstracta y de corte vanguardista. *Poemas en menguante* (1928) es considerado un libro iniciador de la poesía pura en Cuba.⁶

Como vemos en el poema “Jitanjáfora”, Brull crea un experimento sonoro, a través de permutaciones léxicas inventadas o derivadas de palabras existentes. En cualquier caso, el efecto es de destrucción del logos, es decir, del significado conceptual del lenguaje verbal, pero respeta el ritmo, la rima y la estructura clásica de la cuarteta: poemas cuyas estrofas constan de cuatro versos de arte menor o mayor, en este caso menor, con rima consonante o asonantada. En el plano léxico el poema contiene neologismos sensoriales y sonoros sin sentido. El poema utiliza el recurso de la aliteración fonética, especialmente la “l” sonido líquido, lateral, alveolar y sonoro. Además, proliferan todas las vocales en un corpus léxico sensorial, pero sin referentes, a excepción de palabras como “ala”, “Olivia” y “oleo”.

El poema es experimental en el plano fonético y en el plano léxico, a pesar de seguir los cánones de una estructura clásica como es la cuarteta. Este modo original de creatividad que combina metros clásicos y destruye el sentido lógico de las palabras ha sido revolucionario en su época y todavía hoy, casi cien años después, sigue siendo utilizado. Otros poetas cubanos que han cultivado la jitanjáfora son José Z. Tallet (1893-1989) quien compuso “Froga Romekta (Krafuges)” (1979), o Emilio Ballagas (1908-1954) con su “Poema de la Ele” (1931) o Benjamín Duarte (1900-1974) quien creó una lengua ficticia con el diccionario de la Real Academia de los Oroposotos y compuso jitanjáforas “impuras” como “Malvar” y “Jaldes”. Otro poeta y escritor que compuso jitanjáforas fue Luis Rogelio Noguerras (1944-1985).

6. Eugenio Florit “Poemas en menguante por Mariano Brull”. *Revista de avance* IV. 30, (1929): 25-26.

Véase, por ejemplo, “Onepuesta pram” (1989).⁷

La experimentación sonora también se manifiesta en el poema son –más rítmico que la jitanjáfora– como *Motivos de son* (1930) de Nicolás Guillén y en los poemas “negristas” en los que se imita el habla popular de los afrocubanos y se experimenta con el léxico para crear mayores efectos fonéticos en virtud de onomatopeyas, aliteraciones, jitanjáforas y palabras no correctas ortográficamente que transmiten el habla étnica afrocubana.⁸

Otros modos de experimentación sonora y fonética, más recientes, son los proyectos de escritura poética *Alamar Express* (2005) del grupo *OMNI-Zona Franca*, que lleva más de dos décadas activo y utiliza distintos soportes, formatos y géneros, como DVDs, recitales, documentales y performances. Un miembro de este grupo es el pintor, poeta y músico, Davi D. del distrito de Alamar en la Habana, lugar en el que se gestó y desarrolló este grupo. Este grupo organiza festivales, como el festival *Poesía sin fin* que lleva ya trece años celebrándose. También crean manifestaciones de protesta, grabaciones, etc. De no haberse suicidado en 1997, Ángel Escobar que estaba asociado a este proyecto de escritura hubiera sido un líder del grupo. Otro movimiento que hay que mencionar es Arte-Calle, el grupo experimentador Ar-De (Arte y Derecho) que actuó en muchas esquinas como por ejemplo L y 23, el parque de G y 23.

En *Juan-Sí González y el grupo Ar-De* (2017) de Roberto Madrigal,⁹ se documentan performances, eventos callejeros, provocaciones de este grupo en La Habana entre 1987 y 1990. Los performers sufrieron detenciones en el cuartel de Villa Marista y finalmente el exilio de los participantes (apestados) que realizaron con la intención de dinamitar el espacio público que mal usaba o intentaba eludir el arte oficialista y más ramplón de entonces. Juan-Sí González (Graduado del Instituto Superior de Arte, ISA), contó con la ayuda de Eliseo Valdés, Jorge Crespo, Ricardo Vega, Marcos Abad y Ramón García.

FAYAD JAMÍS (México 1930- La Habana 1988) es otro poeta singular. En el artículo “Solo Fayad”, Marino Wilson Jay menciona el origen biográfico del autor: “era hijo de un libanés y una mexicana. Muy niño fue trasladado a esta Isla, viviendo en pueblitos [...] hasta que

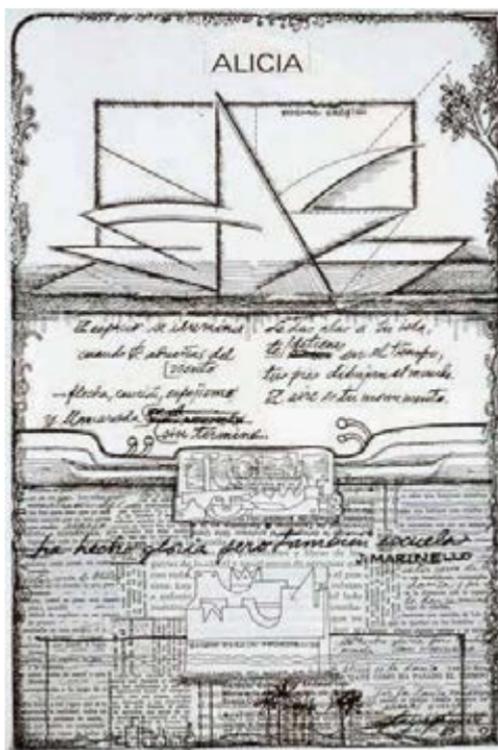
7. Consúltese *Las praderas sumergidas*. Raydel Araoz, 2015:39.

8. Para profundizar en las características y etapas del poema-son y de la poesía negrista consúltese Raydel Araoz (2015). Y, con respecto, a la poesía fonética se pueden ver las clasificaciones de Ángel Rivero en “Poesía concreta: una introducción” *Xul. Revista de poesía*, 1981:43.

9. El libro se puede descargar gratis en internet. Ha sido publicado por inCubadora (2017).

proveniente de Guayos (en ese lugar ya soñaba con marchar a París) llegó a la capital en 1949.¹⁰

Veamos el poema visual “Alicia” en homenaje a Alicia Alonso.



Fayad Jamís. “Alicia” Homenaje a Alicia Alonso, 1985.¹¹

“Alicia” se compone de tres secciones -rectángulos verbo-visuales- con estilos diferenciados. Los bordes del poema lo conforman referentes de la Isla: árboles, palmeras y un paisaje con edificios. La parte superior del poema parece emular el gesto performativo de la bailarina Alicia Alonso en su dibujo angular. El aspecto geométrico de este primer bloque -triángulos y rectángulos- parece imitar el cuerpo en movimiento de la bailarina y activa también la dinámica tripartita del poema, compuesta de superposiciones de fragmentos de textos, escritos a mano y en varios estilos tipográficos, así como dibujos que operan como refe-

10. Mariano Wilson Jay “Solo Fayad” <http://servicio.bc.uc.edu.ve/educacion/revista/a5n10/5-10-3.pdf>.

11. “Poemas gráficos de Fayad Jamís, “El moro” (México 1930- La Habana 1988)”. Blog de Mara Pastor <http://mardecir.blogspot.com/2015/04/poemas-graficos-de-fayad-jamis-el-moro.html> 21 abril 2015.

rentes paisajísticos de Cuba (palmeras, dunas, edificios). La parte superior del poema alude el mar y un barco o un cuadro.

El bloque central incluye la figura de una canoa con remeros y un texto escrito a mano con algunas palabras tachadas. En el texto de ese segundo bloque, el proceso de composición es una parte integral del resultado final. Es un poema híbrido y experimental que integra varios lenguajes artísticos -pictórico, performativo, visual, geométrico, verbal- y épocas históricas -precolombina, presente-. El tema de la Isla como nación permea el poema entero. En el tercer bloque se incluye también una cita del poeta vanguardista Juan Marinello Vidaurreta (1898-1977): “ha hecho gloria pero también escuela”. El poeta recurre además a la superposición de texto sobre texto como si se tratara de un palimpsesto, y a la materialización del movimiento a través de la geometría. En su mezcla de técnicas el autor cultiva una transposición de estilos consiguiendo un efecto único y singular.



Fayad Jamís. “Poema gráfico” 1971.¹²

12. En *Ver a Fayad Jamís*, José Lezama Lima, 1971, Amaru, Lima.

“Poema gráfico” en el estilo de superposición textual y visual de “Alicia”, incorpora fragmentos de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* – tipografía antigua-. También incluye palabras sueltas como “Dibujo” y “PROSA” a modo de collage de géneros canónicos. Este texto acumulativo al estilo barroco Jamís entra en diálogo con diversos lenguajes, textos, épocas y estilos a través del medio de la prosa. En virtud de la técnica de acumulación de signos, dibujos y textos de otras épocas se crea un texto que opera visualmente a modo de cuadro. “Poema gráfico” desafía la tradición del poema ekfrástico, que consiste en la representación verbal de una experiencia visual, enmarcando narrativas clásicas como *Don Quijote* en medios y códigos plásticos.¹³ Se invierte el principio ekfrástico para expandir las capacidades del signo verbal y visual. Y por medio de la técnica del desplazamiento se activa una original significación del lenguaje al liberar a los referentes textuales de un espacio y un tiempo determinados.

Los poemas gráficos de Jamís presentan en un estilo único y desbordante superficies múltiples y fragmentadas, pero no vacías de lenguaje -tipográfico, geométrico, arquitectónico, cromático, plástico, visual, etc. En estos poemas se desterritorializan los géneros y su naturaleza individual o separada para procurar un espacio gráfico poético autónomo, no exento de excentricidades. Los nuevos territorios de estos poemas se componen con una materialidad significativa que se sale del cuerpo exclusivo de la letra para abordar el pasado literario y artístico con referentes como la obra de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Juan Marinello o Alicia Alonso. Estos poemas experimentales rompen con los límites de género. Es relevante, al respecto, la lectura que hace Lezama Lima sobre la poesía de Jamís:

Máquinas irreales, diseñadas por la imagen, [...] “una señal que no quiere convertirse en símbolo” [...] El ojo sigue dominando, trazando las secretas escalas de un imperio que se deshace y reconstruye por instantes, [...] Fragmentos de árboles posibles que buscan otra unidad, impulsados por otro mundo que los tienta, como si gozaran de una poderosa emigración de las formas que saltan de sus rúbricas habituales para sentirse extrañamente felices en regiones ignoradas.¹⁴

13. El poema ekfrástico es un poema que se refiere a otra obra de arte, generalmente visual. Para Murray Krieger *Ekphrasis the illusion of the natural sign* (1992) el principio ekfrástico consiste en la representación verbal de una experiencia visual.

14. José Lezama Lima “Ver a Fayad Jamís” (1967) *La jiribilla. Revista de cultura cubana*, año IX, 487 Sept. 2010: http://epoca2.lajiribilla.cu/2010/n487_09/487_03.html

Jamás no se enfoca meramente en componer una representación de otra representación, sino que presenta una original propuesta estética, lúdica, plástica, gráfica y literaria. Crea un tercer espacio semiótico basado en la materialización transversal de textos y medios para estimular nuevas relaciones texto-imagen, (dibujo, cuadro, tipografía, etc.), y texto-medio. Los múltiples referentes enmarcados en un estilo neobarroco desplazan los principios de lectura lineal y privilegian una lectura por partes, pero también simultánea, asociativa y no jerárquica. La fragmentación, la superposición y la combinación de signos de lenguajes diversos rompe con los límites miméticos del medio. Asimismo, en virtud de un método ekfrástico desnaturalizado el poeta ha logrado crear un estilo particular que trasciende la clasificación unívoca y fija de su poesía dentro de un estilo particular.

JOSÉ (MARÍA ANDRÉS FERNANDO) LEZAMA LIMA (La Habana 1910-La Habana 1976) fue una de las figuras más influyentes en la literatura hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX. Auto-didacta, erudito, ensayista, crítico literario, editor -fundador de *Verbum*, *Espuela de plata*, *Nadie parecía* y de la revista *Orígenes* (1944-1956), alquimista de la palabra poética y novelista experimental -*Paradiso* (1966) fue comparada al *Ulises* (1922) de Joyce-, conocedor de los misterios órficos y creador de una singular escritura tenida de experimentación, neobarroquismo y un estilo enciclopédico. Fue cofundador de la revista literaria *Orígenes* (1944-1956) y miembro del grupo *Orígenes* junto con Cintio Vitier, Fina García Marruz, Eliseo Diego, Octavio Smith, Ángel Gaztelu, Cleva Solís, José Rodríguez Feo, Gastón Baquero y Virgilio Piñera. Como diría José Ángel Valente “Su obra es una consecuencia de Góngora, y desde luego continuador de San Juan de la Cruz”. Lezama teorizó en su escritura sobre lo sonoro y la imagen poética y también incorporó estos aspectos en su obra. Una figura clave, que al final de su vida, al igual que Feijóo y otros poetas en Cuba, sin embargo, murió solo (de asma) abandonado en un hospital por las autoridades políticas.

Para Lezama Lima, la poesía estaba vinculada con el pasado mítico y cultural y con el misterio de la existencia, es decir, lo poético no era un mero artificio verbal ni resultado exclusivo del logos para expresar una particular cosmovisión. Lezama al liberar a la poesía de las pruebas de la razón, amplía la noción de la imagen “ontológica”, para insistir en su condición de hecho de lenguaje (Chiampi 495). Lezama combate al racionalismo cartesiano para reivindicar una “verdad poética” basada en el conocimiento como pathos e imaginación. Para Chiampi la vivencia oblicua lezamiana es una experiencia mental que lleva al individuo a la cognición mediante la similitud de una imagen.

El concepto de vivencia oblicua facilita la comprensión del sistema poético lezamiano que es único y trasciende las categorías de escritura poética convencional. En su vasta obra poética, décimas, sonetos, odas, rapsodias, prosa poética, proverbios en forma de poema no publicados en libros, haikais, alegorías, etc., Lezama ha creado realidades a través de un lenguaje metafórico que, si bien en lo formal no es experimental, sí lo es por las insólitas asociaciones verbales centradas en la imagen, que es “la realidad del mundo invisible” y solo a través de la imagen podemos acceder a su conocimiento. Se trata de una propuesta de escritura original y experimental, aunque respetando las reglas convencionales de la poesía lírica clásica y versolibrista. Algunos poemas en *Muerte de Narciso* (1937), *Enemigo Rumor* (1945), *Aventuras sigilosas* (1945), *Fragmentos a su imán* (1977) destacan por su grado de experimentación discursiva, conceptual y cierto compromiso crítico.

En el siguiente poema de *Dador* (1960) se percibe su característico manejo de las imágenes y metáforas, en este caso, centradas en torno al “fragmento” que opera como eje discursivo:

El fragmento dañado se subraya al mirar en torno
y recrearse venecianamente en la identidad de su mirada:
la diferencia de tonos por la distancia es su silencio.
El fragmento cuando está dañado no reconoce los imanes,
furiosamente se encaja en la esfera que giraba
impulsada por la rueda de otro apetito, de otra penetración
irreconocible.
El diálogo carnal en el dañado, la doma circular de sus palabras,
no cae en el misterio suspensivo de la otra noche flechada en el
desembarco,
sino se desliza errante preguntando de excepción y de ruptura;
el pez relámpago no penetra en el bosque donde está adormecido.
El fragmento de apetito está tirado por el centro de la esfera, su
hambre
busca el alimento que lo abarque, la investidura del ceremonial
de las estaciones donde la línea del horizonte es siempre un
enemigo.
El fragmento que está dañado desconoce el sentido de su marcha
y no puede caer en la plomada de su espina central,
pues su ceguera está fría y se detiene
y carece del nacimiento de la irradiación, errantes ojos despedidos
de su centro para ser tan solo el contorno de su chisporroteo,
pero sin que la chispa una la cabellera del agua cayendo

y las danzas de la hoguera que caminan hacia la desmesurada silla
por la que reptó el delfín.

José Lezama Lima. *Dador* (1960).¹⁵

El motivo central del poema es el fragmento “dañado”, herido, desplazado, maltratado, errante, perdido, el cual despierta una conciencia existencial y social del individuo. En el poema se personaliza y alegoriza el fragmento. El individuo ha sido “dañado”, herido, está fragmentado, perdido y solo: “ojos errantes”. El contrapunto es el todo, el centro, la esfera. Hay contrastes continuos entre presencia-carencia, vista-ceguera, agua-hoguera. El fragmento es un hilo conductor y la chispa discursiva de un texto compuesto simultáneamente por imágenes constructivas y destructivas. Casi no hay experimentación formal en este poema de versos libres, que respeta las convenciones modernas del género. A Lezama le gusta experimentar con la sintaxis que produce rupturas de varios tipos. Así tenemos el hipérbaton que altera el orden lógico de las palabras en el verso imitando un estilo barroco, gongorino y algunos encabalgamientos que encadenan el sentido de varios versos produciendo una unidad superior a la versal. Sin embargo, hay que destacar experimentación conceptual en el sofisticado aparato imaginístico que construye una cosmovisión o realidad poética basada en la confabulación de una dialéctica interna existencial.

Alegóricamente hermético en su decir, Lezama Lima no escasea en presentar un abundante repertorio de asociaciones verbales que sugieren temas existenciales y universales, pero también temas nacionales, el individuo frente a la nación, el vivir en una isla y en un régimen que “fragmenta” al individuo. Lezama inicia en su propio estilo, consciente o inconscientemente, una vía de escritura comprometida con el sistema no solo lingüístico, estético y poético sino también sociopolítico. No es casualidad que el “fragmento” sea uno de los motivos más recurrentes en la poesía cubana del siglo XX y XXI. La primera edición de *Dador* fue publicada en 1960 y recordemos que ya en el primer año de régimen castrista, de triunfo de la Revolución, se sistematizaron las expropiaciones de capitales y las nacionalizaciones (Texaco, Standard Oil, Canadian Shell, la banca cubana, empresas de gas y teléfonos, etc.) y se continuó con los asesinatos.

15. *Dador II* en *Poesía completa* (1960): 390.

GUILLERMO CABRERA INFANTE (Gibara 1929- Londres 2005) autor polifacético e iconoclasta, cronista, guionista de cine, editor, analista crítico, novelista y poeta, es otro artista muy prolífico y original y que ha creado su propia escritura experimental. En *Exorcismos de esti(l)o* (1976), Cabrera Infante reflexiona sobre el acto de escribir, el autor y sus voces y se pregunta ¿Quién escribe? ¿Quién habla en un poema? ¿Quién narra en una novela? ¿Quién es ese yo de las autobiografías?. En la misma obra, el autor define la literatura como “todo lo que se lea como tal” eliminando la rigidez tradicional de los géneros literarios y abriendo paso a una nueva concepción de la literatura y el arte.

Exorcismos de esti(l)o, como su título indica, es una colección de piezas breves y experimentales, en tono humorístico, paródico y sarcástico con la presencia de juegos de palabras y metamorfosis paronomásticas del tipo “esti(l)o” de estío/ estilo; “vocalburlario” de vocabulario y burla, “pun d’onor” de pundonor y honor. Este es un libro experimental comprometido no solo estéticamente con la lengua, la ortografía, la retórica, la tipografía, el estilo, la palabra, el verso. También utiliza la parodia para criticar al régimen castrista. Desde una perspectiva de géneros esta es una obra de difícil clasificación por el estatus que el autor concede a la escritura poética y a lo literario. Véanse, por ejemplo, “Canción cubana”, la sección “Cinco poemas no escritos”, la sección “Carmen Figuranta”, o “La Isla” (p. 291). Desde el exilio, Cabrera Infante dice “mi biografía la escribe Fidel Castro”. Después de una larga andanza y polémica trayectoria en 1968, Cabrera Infante ya había roto definitivamente con el régimen castrista. Veamos el poema “Canción cubana”:

¡Ay, José, así no se puede!

¡Ay, José, así no sé!

¡Ay, José, así no!

¡Ay, José, así!

¡Ay, José!

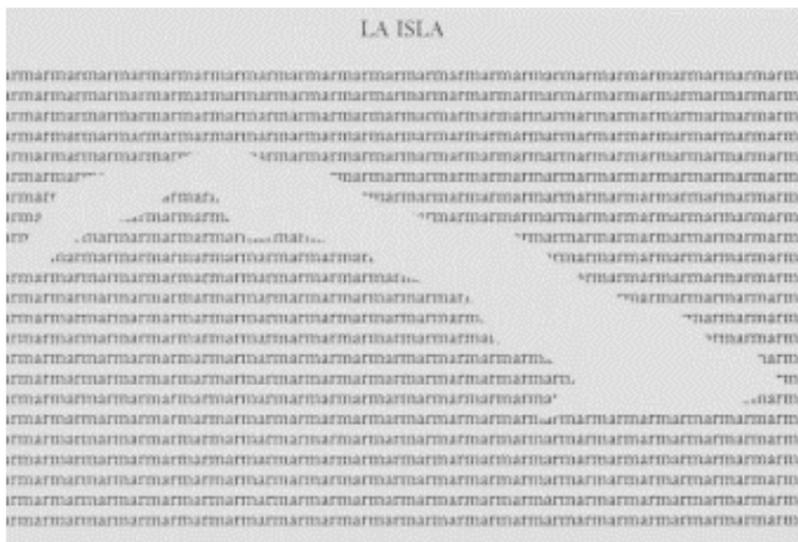
¡Ay!

G. Cabrera Infante. “Canción cubana” *Exorcismos de esti(l)o*, (1976): 61.

Este poema breve y de ritmo rápido en tono lúdico como el resto de los textos del libro utiliza la recursividad versal en un proceso de progresiva eliminación léxica. El poema de seis versos está construido por una frase que se va reduciendo hasta formar el sexto verso con una sola palabra, es decir, se compone en virtud de la eliminación léxica y sintáctica progresiva de cada verso. A su vez, en cada reducción léxica, el nuevo verso reducido significa algo diferente. La voz del poema, dramatizada por los signos de admiración, presentes en todos los versos, se dirige a un interlocutor “José”, otorgando en tono de inmediatez, resultando en una suerte de poema performativo, intranscendente y de carácter lúdico. La experimentación más visible es el reduccionismo verbal progresivo hasta la última palabra y verso del poema “¡Ay!”. La tensión dramática del monólogo femenino tiene un tono sexual.

Los textos de este libro son experimentales, no solo formalmente sino también como escritura anti-canon, anti-género. En ellos se parodia el erotismo, pero también ideologías políticas como el marxismo -véase la sección “Marxismas” donde podemos leer textos como “Marx and Angels”, “Marx and Angles”, “Marx und Engelbild”, “Marx und Engelmacherin”, “Ante la dama barbada”-. También se parodian religiones oficiales como el catolicismo y los géneros literarios como en la sección “Carmen Figuranta” etc. Otras secciones parodian la real academia de la lengua (“Vocaburlario”), el erotismo “Acido (P) Rúsico”, etc. *Exorcismos de esti(l)o* es una muestra originalísima de experimentación a todos los niveles.

Veamos, a continuación, el caligrama “La Isla”. Compuesto en un estilo diferente, “La Isla” enfatiza visualmente un componente ideoes-tético. La única presencia verbal del poema es el título “La Isla” y la palabra “mar” que se repite en el poema para representar el mar y la isla de Cuba por contraste. Visualmente, la palabra mar repetida imita las olas y el océano que rodea a la Isla de Cuba representada en el poema por una silueta vacía o sin contenido. Este aparente vacío verbal es bastante efectivo pues nos hace reflexionar en torno a la condición de insularidad del país por partida doble, geográfica y geopolíticamente. Vemos que dentro del mapa de Cuba no hay ningún signo, ninguna palabra sugiriendo la lectura de una nación en silencio o silenciada. El campo semántico léxico y visual de la palabra “Isla” sugiere aislamiento, represión, silencio, muerte. Se trata de un motivo muy fértil en la obra de muchos poetas y artistas cubanos.



G. Cabrera Infante “La Isla”, *Exorcismos de esti(l)o*, (1976): 291.
 Veamos otros dos caligramas del mismo autor:



G. Cabrera Infante. “Texto que se encoge” G. Cabrera Infante. “Elevador”¹⁶

16. El caligrama “Texto que se encoge” aparece originalmente en *Tres tristes tigres* (1964: 191) y “Elevador” http://www.materialesdelengua.org/LITERATURA/PROPUESTAS_LECTURA/VANGUARDIAS/caligramas/caligramas_ejemplos.htm

Ambos caligramas se basan en un tipo de experimentación espacial y visual a la vez que exploran la plurisignificación lingüística en el plano léxico, morfológico y fonológico. Los poemas de carácter lúdico e intrascendente son también artefactos visuales. “Elevador” está formado por las letras de la palabra “elevador” colocadas en posición vertical y oblicua formando un verso por letra. La lectura del poema es inversa al orden convencional de lectura. Es de abajo a arriba, vertical y oblicua. El poema comienza con un primer verso que contiene las dos primeras sílabas del título “e-le” (“elevador”) que alarga con dos vocales adicionales al final “elee”. El alargamiento de las vocales, en forma de redundancia fónica “eee” “aaa”, provoca un efecto de monotonía como si se tratase de un ascensor en marcha. También se repite la letra “v” (que corresponde al fonema /b/) en dos versos y la letra “r” en tres versos (que corresponde al fonema /r/) sugiriendo un paralelismo semántico visual a medida que vamos leyendo el poema, que imita un ascensor en marcha subiendo unos nueve pisos (nueve versos del poema). Al leer en alto el poema también se activa el plano fonético evocando de modo indirecto el ruido de un ascensor en marcha.

“Texto que se encoge” maximiza el plano grafémico, fonológico, léxico y sintáctico. Maximiza el aspecto visual y espacial y está compuesto bajo el principio del reduccionismo con un mínimo de recursos verbo-estilísticos que parecieran contrastar con el estilo de “superposición barroca” y, sin embargo, el poema utiliza la técnica de la recursividad léxica, la tautología cacofónica, la torsión léxica, la atomización léxica y morfológica, procedimientos de “fuga” de palabras, y también saturación para producir una semántica visual. En su escritura poética y narrativa Cabrera Infante celebra el humor y el lenguaje por encima de las reglas ortográficas y convenciones y sus exorcismos de estilo son un ejercicio de libertad.

Una marca que contribuye a semantizar lo visual en sus caligramas es la desarticulación verbal (verso, frase, palabras y letras) en unidades mínimas, proceso que activa una nueva sintaxis verbovisual y crea en algunos casos, como en “La Isla”, artefactos ideoestéticos de gran efecto. En Cabrera Infante lo verbal adquiere carga visual, simbólica y contestataria.

SEVERO SARDUY (Camagüey 1937- París 1993). Sarduy ha sido uno de los poetas más creativos e influyentes en el siglo XX. Fue poeta experimental, ensayista, novelista, artista plástico, crítico de arte y pintor. Sarduy concebía la poesía como un arte inclusivo que incorporaba lo material, lo plástico, lo pictórico, lo corporal y lo gestual, los tatuajes, tintas chinas, caligrafías árabes, el sánscrito, lo geométrico y

lo sonoro. Sus maestros, Luis de Góngora y Lezama Lima, lo inspiran a componer una escritura neobarroca y de excesos. Posteriormente va incorporando a lo verbal una multiplicidad de signos de otros códigos creando un estilo único. Afincado en París desde 1960 se une al grupo de vanguardias recién fundado Tel Quel (Philippe Sollers y Jean-Ederm Hallier) y también conoce a Roland Barthes y al filósofo François Bahl y estudia distintas religiones y culturas como la budista tibetana, el islam, el taoísmo y el hinduismo. En 1989 Sarduy señala que su escritura se basa en la construcción de una imagen en el sentido plástico y visual del término:

Escribo para constituir una imagen, palabra que, ante todo, debe interpretarse en el sentido plástico y visual del término, y, a continuación, en otro sentido que a mí me resulta más difícil definir: algo en lo que uno mismo se reconoce, que en cierto modo nos refleja, que al mismo tiempo se nos escapa y nos mira desde una oscura afinidad.¹⁷

Se podría decir que lo experimental en la obra poética de Cabrera Infante, Feijóo, Lezama Lima y Sarduy tiene raíz y fundamento en la imagen, aunque desde distintos acercamientos. Estos poetas y críticos teorizan, de un modo u otro, sobre las posibilidades cognitivas y expresivas de la imagen. No en vano elaboran una estética neobarroca latinoamericana como medio que facilita el énfasis en la imagen (no tanto en el logos), en lo analógico, en lo icónico, en un universo al revés, móvil y descentrado. Sarduy redefine, de distintos modos, la poesía, en virtud de interacciones entre el cuerpo y los signos del poema, la memoria individual y colectiva (la nación) y una noción existencial, abstracta o experimental, de la relación espacio-tiempo.

En Sarduy lo experimental permea toda su obra literaria, plástica y pictórica. Sus novelas desde *Gestos* (1963), *De donde son los cantantes* (1967), pasando por *Cobra* (1972), *Maitreya* (1978) o *Cocuyo* (1990) son experimentales. Sarduy barajaba en *Gestos* y en otras obras una escritura que llamaba el “action painting” y su equivalente la “escritura de acción” y una escritura gestual. El proceso creador de Sarduy no se limitaba a la obra misma sino también a nombrar lo que hacía. Así, por ejemplo, concibe el “abecé” que es un texto en el que cada verso comienza y acaba con una misma letra, siguiendo el orden de cada una las letras del abecedario, desde la a hasta la z (estando cercano a los experimentos de O.U.L.I.P.O) que Sarduy llama “Poesía bajo programa”.¹⁸

17. En “¿Por qué la novela?”, *Antología*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, p. 17.

18. Severo Sarduy. *Obra Completa*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl,

Su poesía experimental propiamente dicha se incluye mayoritariamente en *Big Bang* (1974), que también puede verse como un libro objeto. *Big Bang* está compuesto por una recopilación de varios libros de poesía y prosa, donde convergen distintos estilos y lenguajes artísticos: prosa, poesía, ensayo, lenguaje científico, musical, pictórico, plástico, lenguaje espacial y geométrico (espirales, círculos, arcos y rectángulos de palabras), imitación de movimientos de baile, elipsis, huecos.

La edición de *Big Bang* de 1974 se estructura en cuatro partes: “Flamenco” (con grabados de Ehrhardt, 1970) creado en torno a movimientos de baile; “Mood Indigo” (con grabados de Ehrhardt, 1970) inspirado en el jazz, Duke Ellington); “Big Bang” (bilingüe en español y francés, 1973), textos en prosa sobre astronomía, “El Universo se hincha” y “Otros poemas”. Estas secciones se inspiran en el grupo *Tel Quel*, en sus viajes a Oriente (Indonesia), en sus lecturas sobre astronomía y en los avances de la época con respecto a la teoría del Big Bang como posible origen del universo, la expansión del cosmos, etc.¹⁹

El origen de *Big Bang* según Sarduy está en la teoría de que la página y el poema son cuerpos en el espacio: “Parten de una explosión inicial, de la explosión de un átomo primitivo verbal y de ahí la importancia de las figuras geométricas, de las explosiones, del hecho de que las palabras se van alejando unas de otras, *conceptual y topográficamente*”.²⁰ En la obra de Sarduy el lenguaje geométrico es metáfora primaria, analogía creadora del cosmos del poema, y se convierte en un modo de percepción y en un modo cognitivo. En los poemas de Sarduy las formas geométricas lexicalizadas operan modalmente en virtud del pensamiento visual. Véase, por ejemplo, el poema “Como una piedra negra” que tiene forma circular. En sus círculos y espirales Sarduy integra múltiples motivos enmarcados en una arquitectura del silencio y el vacío como forma creadora. También, desde un punto de vista psicológico, la escritura experimental y neobarroca le sirva a Sarduy para canalizar una multiplicidad de memorias y vivencias personales que por varios motivos no han podido ser integradas de otro modo en su escritura -su condición de homosexual, su exilio encubierto.²¹ Sarduy

Madrid: Círculo de Lectores; Colección Archivos, 1999: 252-264

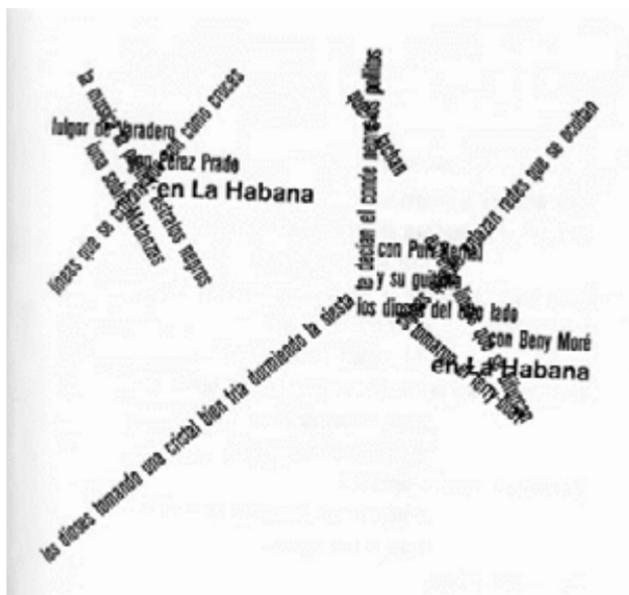
19. Algunos estudios sobre la vida y obra de Sarduy son Silvana F. Santucci “Modos de la imagen en *Big Bang* de Severo Sarduy”. *Literatura: Teoría e Historia Crítica*, Vol. 15. 1, 2013. Rolando Pérez, *Severo Sarduy and the Neo-baroque Image of Thought in the Visual Arts*, Indiana: Purdue Univ. Press, 2011; “El Oriente de Severo Sarduy” en Centro Virtual del Instituto Cervantes <https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/sarduy/default.htm>; Gustavo Guerrero “La religión del vacío”; Samuel Arriarán, “La teoría del Neobarroco de Severo Sarduy” *Barroco y neobarroco en América Latina*. México D.F.: Itaca, 2007.

20. Entrevista con Jean Michel Fossey: “Severo Sarduy: Máquina barroca revolucionaria” *Severo Sarduy*. Ed. Julián Ríos, Madrid: Fundamentos, 1976: 21.

21. Sarduy se fue a París con una beca para estudiar historia del arte y nunca regresó a Cuba. Algunas anécdotas relevantes al respecto son el no poder recordar la “rue de Lille”

era consciente de las restricciones del régimen cubano para con su obra. En una entrevista realizada por Jorge Schwartz en 1986 Sarduy dijo: “Ahora por paradójico que pueda ser, y por pura mezquindad, soy excluido de todas las antologías cubanas.”²² Además, el gobierno cubano mostró una gran hostilidad hacia los homosexuales, que se manifestó abiertamente en 1965 con la creación de los campamentos de rehabilitación. Desde los años sesenta hasta los años noventa Sarduy crea una escritura experimental, conceptual e intermedial en la que converge el lenguaje de las artes plásticas, la pintura, la geometría, la arquitectura, los tatuajes, la materialidad y la performatividad.

Veamos a continuación el poema “En la Habana”:



Severo Sarduy “En la Habana” *Big Bang* (1974)²³

casa de su amigo Lacan: François Wahl, mentor de Sarduy, su Pígalión, su compañero de toda la vida, daba cuenta muy bien del *problema* Cuba cuando recordaba que Sarduy, que conocía bien y admiraba a Lacan, nunca podía retener el nombre de la calle donde Lacan vivía y tenía su consultorio, la rue de Lille. Era un olvido patológico, y un día Sarduy descubrió por qué: cuando mencionaban la rue de Lille (que es el nombre de una ciudad francesa de provincia), él escuchaba lo intolerable: rue de l'île (calle de la Isla). "El Cristo de la rue Jacob" de Severo Sarduy / "Prólogo" de Alan Pauls / Cita. *El Boomeran(g)* <http://www.elboomeran.com/blog-post/539/15964/patricio-pron/el-cristo-de-la-rue-jacob-de-severo-sarduy-prologo-de-alan-pauls-cita/> 15 de junio de 2018.

22. Jorge Schwartz “Con Severo Sarduy en Río de Janeiro” Guerrero and Wahl, Vol. 2: 1828-34.

23. Poema extraído de *Obra completa. Tomo I. Edición crítica*. Gustavo Guerrero y François Wahl (coord.,). Madrid: ALLCA XX, 1999 [1974: 44].

El componente verbal del poema, incluyendo el título y las frases del texto, apoya la activación de un lenguaje espacial, arquitectónico y gráfico. El texto presenta varios grados de experimentación con líneas geométricas, plasticidad del léxico, tipografías diferentes y sintaxis. Hay motivos populares musicales como Beny Moré, la guitarra, y también motivos cotidianos como la siesta, la cerveza cristal, que contrastan con “los dioses tomando una cristal bien fría durmiendo la siesta”. Con la figura retórica del antropomorfismo los dioses adquieren costumbres y características humanas. También se registra un modo compositivo asimétrico y contrastivo que activa una comunicación sintética entre distintos lenguajes. El contenido textual está compuesto con referentes que contrastan entre sí, los dioses y escenas cotidianas, “la siesta”, la noche “la luna sobre Matanzas”. El texto sorprende a simple vista por sus líneas superpuestas como flechas y ángulos agudos, cruces y letras -equis, eles, uves inclinadas-. Existen además contrastes verbo espaciales en la presentación de oraciones superpuestas tachando la escritura por debajo. Otra técnica es la aglomeración léxica concentrada en tres espacios que contrasta con los espacios vacíos del resto del poema. El título también se repite dos veces dentro del texto con tipografías más grandes. Las líneas geométricas formadas por las oraciones están orientadas en distintas direcciones. Algunas son oblicuas y otras forman un ángulo recto o una “ele”.

El poema no depende del principio de secuencialidad, a excepción de la lectura oracional que hagamos por separado, y esa linealidad textual sirve propósitos diversos. La colocación geométrica y asimétrica de las frases o versos del poema simula visualmente un espacio concurrencido, con contrastes y no armónico. El espacio del poema sirve de metáfora conceptual de Cuba.

La inversión de modos representativos en los que frases enteras se cruzan y forman una letra es una estrategia experimental que como parte de la estética (neo)barroca simboliza el mundo al revés, es decir, el plano sintáctico verbal significa de manera múltiple, siendo uno de los casos el representar el plano de los significantes: las letras -equis, uves, eles-.

La convergencia de planos semánticos en una misma línea maximiza el principio de explosión de sentidos buscado por Sarduy. Hay una multiplicidad de eventos, encuentros y desencuentros en cada línea. De modo análogo podemos deducir que este poema “En la Habana” representa de manera unívocamente personal, una explosión de recuerdos simultáneos en la memoria personal del poeta que vive en Francia, cuando piensa en su país natal. El poeta crea una nueva relación tiempo-espacio en su referente de Cuba. Las memorias de su infancia en

Cuba se proyectan en un espacio simbólico y conceptual. Los espacios locales se vuelven referentes paradigmáticos de una ausencia. El espacio referencial de La Habana es un motivo central en torno al cual se reescribe una historia personal y colectiva. Las frases superpuestas, cruzándose unas a otras, pueden leerse como metáfora de ausencia, dolor y represión.

El contenido verbal de “En la Habana”, adquiere carga semántica en el plano espacial, geométrico y pictórico mostrando una equilibrada tensión al integrar distintos lenguajes en uno solo. La estética neobarroca del poema apoya también la experimentación conceptual de un espacio alternativo en el que la topografía se convierte en signo existencial.

Recordemos que Sarduy estuvo vinculado al grupo de intelectuales (post) estructuralistas y vanguardistas *Tel Quel* (1960-1982) con Phillip Sollers, Roland Barthes, Jacques Derrida y otros. Su búsqueda revolución del significante se logró con éxito manifiesto en sus poemas experimentales, pero además su intención iba más allá de una revolución de las formas al referirse a la “Máquina barroca revolucionaria que impide a la sociedad represiva su propósito (apenas) oculto: capitalizar bienes y cuerpos.”²⁴ Se puede decir que Sarduy utilizó el estilo neobarroco como artificio y como artefacto de la maquinaria represiva del régimen aun estando fuera de Cuba.

RAFAEL ALMANZA ALONSO (Camagüey 1957-) es otra figura polifacética con una trayectoria singular. Es crítico, ensayista, economista, intelectual, curador de arte, editor, articulista independiente, narrador, poeta verbal, objetual, visual y, recientemente autor de video instalaciones y video poesía. Ha publicado obras tan diferentes como el ensayo *El pensamiento económico de José Martí* (1990); *El octavo día* (1998) cuentos; *Libro de jóveno* (2003); *Los hechos del apóstol* (ensayo) 2005; *Vida del Padre Olallo* (2005); *Eliseo DiEgo: el juEgo de diEs?* (ensayo) (2008); *HymNos* (poesía) (2014), etc.

Es un poeta multidisciplinario y últimamente trabaja en videoinstalaciones y poesía objetual creando una sintaxis visual y paratextual en la que combina diferentes tecnologías y estrategias visuales. Utiliza todos los medios a su alcance desde su tierra natal y sus escasos medios económicos (muchas veces sus acciones poéticas se pueden publicar o llegan al internet gracias al apoyo de sus amigos y a los fondos que recibe) para componer y experimentar. Es también un activista cultural y literario y un referente local entre grupos y artistas individuales de generaciones más jóvenes. Una parte importante de su poesía es trabajar la escritura desde distintos acercamientos y soportes, por ejemplo, los

24. Entrev.sta con Jean Michel Fossey: “Severo Sarduy: Máquina barroca revolucionaria” 1976: 19.

poemas visuales de *Hymnos* se han convertido ahora en poemas objeto -manuales, instalaciones-. El libro tradicional se convierte en libro objeto, en códice visual, los poemas en metagrafos y caligramas, *environment* domésticos, (“MandSala de estar”), poemas arquitectónicos, ciudad letrada virtual, holopoemas, etc., como él los llama.

En 2014 expone parte de su obra visual, a través del curador Lester Álvarez, y de la financiación de la Embajada de Noruega. Allí aparece “Iconostasio” y un fragmento del manifiesto “La poesía tiene derecho a defenderse” en *Teatro Universal*, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana, 2014.²⁵ Luces de neón “Neón ciudad de Dios”, “Iconostasio Poema video”, “Lámpara y blasones”, son algunos de los poemas objeto expuestos en la Habana en 2014. En su manifiesto Almanza defiende los medios y soportes tradicionales de hacer poesía y la experimentación con medios y tecnologías más modernas:

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.

Almanza es uno de los pocos intelectuales y artistas que no se ha exiliado y ha mantenido, en gran medida, cierta libertad de expresión, aunque también ha pagado por ello. La teología y el compromiso político van de la mano en su escritura, una escritura icónica e “iluminada” de lámparas y espejos, que igual que la escritura de Octavio Armand desde el exilio o como la escritura de los poetas del grupo Diáspora(s), expone las crisis de un sistema totalitario, en un país en el que ninguna agencia pública o política es visible o transparente. El proyecto individual de escritura de Almanza, exiliado en su propia tierra, es singular y plural al mismo tiempo. Como afirma Francis Sánchez en una entrevista reciente a Almanza: “Su leyenda es la de un escritor independiente, un hombre-Isla en el centro, peleado con el orden de cosas imperante en Cuba.” Y, leamos, en dicha entrevista, un repaso histórico en torno a la importancia de lo visual en la poesía:

En sus orígenes la poesía fue oral y cantada. Luego fue reduciéndose al texto escrito para una lectura casi exclusivamente silenciosa,

25. Exposición Teatro Universal, 2014: <http://www.homagno.com/teatro-universal.html>

entre otras razones porque sus valores ya no podían ser entendidos cabalmente por la simple audición. Esa lectura en silencio no era sino una lectura con la vista, y los valores de la visualidad siempre estuvieron presentes. En el colmo de ese encierro, en el hermetismo de Mallarmé, estalla pues la visualidad del discurso por un golpe que no fue de azar. Estalla además el discurso en sí para una ampliación de las posibilidades semánticas del poema, lo que prepara la lectura proceso de la poesía concreta, medio siglo después. En la era de la imagen en que vivimos, es normal que la poesía se extienda a ganar, entre otras, la batalla de la imagen, enriqueciéndose.²⁶

En el siguiente poema objeto “Ancora”, Almanza ilustra de modo notable la relación sublime e indisoluble que existe entre pensamiento verbal, pensamiento visual, entre el logos y lo material, y entre lo estético y lo funcional, así como entre el logos y la percepción sensorial. Es quizás “Ancora” uno de sus poemas objeto mejor logrados. Un poema colgante, un poema funcional tipo hamaca, un lugar para el reposo, la meditación y el silencio. No en vano el título en italiano “ancora” significa todavía, y también significa ancla. La “A” invertida además sugiere el tópico tan tratado en el barroco español del mundo al revés, el mundo como un laberinto donde predomina el caos, la inestabilidad y la confusión. Un mundo en el que las cosas no son lo que parecen, y la razón y la lógica han sido sustituidas por la enajenación. “Ancora” crea un espacio ideoesético en clave de signo invertido. La “A” al revés y el poema objeto como poema colgante que al tocarlo se mueve. Y dentro del tema del mundo al revés se evoca el estado “inestable” y de desconcierto del sujeto y la sociedad en un régimen totalitario.

En esta lectura podemos ver una proyección simbólica de la cultura marginal de los desposeídos, cuyos afectos y aspiraciones han sido desplazados o aniquilados. Un poema alterado y una escritura alterada en la inversión total de la letra “A”, inicio y apertura del logos y comunicación con el mundo que proyecta las alteraciones sufridas a escala individual y social. El tema del mundo al revés ha sido muy popular en el Barroco. Autores como Baltasar Gracián, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo, Calderón de la Barca lo han usado como signo de la crisis que estaban viviendo. Un mundo al revés, el mundo como teatro, la realidad vista como un sueño, tensión entre autoridad y libertad que provoca la creación de juegos verbales, técnicas especulares, metáforas continuadas, hipérboles, paronomasias, etc. Recordemos que el estilo barroco del siglo XVII ha producido poemas experimentales e innova-

26. Francis Sánchez, *Árbol invertido*. *Revista cultural cubana independiente*. “Yo he escogido la libertad... Trece preguntas a Rafael Almanza” 8 julio, 2018. <http://www.arbolinvertido.com/node/443>

dores en un estilo excéntrico y excesivo en forma de textos laberínticos, elipsis, metáforas y parodias que irrumpen y nos descentran de la lógica discursiva, retórica y gramatical de la época. Textos creativos en diálogo con los discursos en crisis de su época. “Ancora” y, en conjunto, la poesía experimental cubana del siglo XX-XXI no es ajena a esa cultura existencial de la crisis ni tampoco a los artificios de ingenio del barroco. No en vano hay un estilo neobarroco en la literatura cubana de corte experimental que podemos ver en la obra creativa (plástico-poética) y ensayística de Severo Sarduy, Alejo Carpentier, Lezama Lima, Cabrera Infante y otros.

Y es que la naturaleza polimorfa de la escritura experimental cubana nos acerca al Barroco como herramienta de análisis donde lo heterogéneo y la iconoclastia, ya sea en la forma, en la gramática y discursividad, se convierte en una categoría de peso específico que supera límites de época. Poetas cubanos como Sarduy o Cabrera Infante supieron apropiarse de elementos del Barroco y actualizar y reinventar la hibridez de manera consciente.

Igualmente, como artefacto poético, “Ancora” nos invita a reflexionar en torno al desmantelamiento del orden (logos) conocido y crear nuevas lecturas de lo real simbólico. Ante tamaño designio le corresponde al lector componer las piezas del rompecabezas del texto. Almanza nos abre las puertas a un imaginario conceptual y estético centrado en la perspectiva de signos invertidos.



Rafael Almanza, poema objeto “Ancora”.²⁷

FRANCISCO GARZÓN CÉSPEDES (Camagüey 1947-) es un artista multifacético y cuenta con una labor artística infatigable. Es licenciado en periodismo, pero también ha ejercido de actor, profesor, director escénico, artista oral, etc. Desde 1996 reside en España. Como

27. La fotografía extraída de la entrevista citada a Rafael Almanza ha sido reproducida con el permiso del autor.

poeta ha publicado más de 30 obras de narrativa, teatro, testimonio, cuento, teoría y técnica de la oralidad, poesía discursiva y experimental de carácter plástico. Desde los años setenta ha publicado varios libros de poesía visual en Cuba (UNEAC, Letras Cubanas), en México (Universidad Iberoamericana) y en Venezuela (Ateneo de Caracas). Fue coordinador provincial de la Brigada Hermanos Saiz de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba en 1965. También fue Director General de la Cátedra Iberoamericana Itinerante de Narración Oral Escénica (CIINOE). Ha dirigido varios festivales de narración, como “Contar con Madrid”, celebrado desde 1991 en el Teatro de la Villa de Madrid, y el Festival de la Oralidad de Elche y en 2006 recibió el Premio Iberoamericano Ollantay. Su obra ha sido antologada en *El amor es gaviota del nosotros (diez trilogías del amor)*, (Huso Editorial, 2018). Céspedes como narrador oral escénico, ha reinventado la narración oral y actualizado un modo artístico ancestral y rescatándolo del ostracismo en el que estaba, (El Duende, 2002). Como poeta ha creado nuevos estilos -poemas estructura, escaleras, columnas y pirámides- y ha hibridado diversos géneros, por ejemplo, en 2000 creó en Madrid el primer Taller de Escritura Creativa del Cuento hiperbreve (textos de entre una letra y cincuenta palabras) en el que un cuento encima de un escenario se convierte, según el autor, en un arte distinto al teatro. Algunas lecturas críticas de su obra lo presentan como un pionero en poesía experimental:

“(…) f. garzón céspedes fue un adelantado con su obra “*desde los órganos de puntería*” (1969), que lo situó a la vanguardia (...) del poema estructural en cuba, y lo relacionó con movimientos experimentales de muchos sitios del mundo. es el primer libro de poesía experimental (visual/sonora) de la literatura cubana. su autor ha sido fiel y constante en el camino de la experimentación gráfica, del poema visual y auditivo, de la performance y la narración oral escénica que incluye textos poéticos.” *virgilio lópez lemus, escritor y crítico cubano, en su libro métrica, verso libre y poesía experimental de la lengua española, editorial “josé martí”, mincult, la habana, 2008.*

—ya desde que en 1969 editase su primer libro de poesía, *desde los órganos de puntería*, que reúne el verso libre y la poesía experimental concreta— de nuevas fórmulas poéticas. una andadura que se prolonga hasta hoy, pues nunca ha abandonado la investigación sobre la poesía visual —predominante en su obra de los noventa *modulaciones*—. de hecho es considerado el primer poeta cubano en sintetizar y sistematizar la experimentación poética gráfica, corriente hacia la que guió a autores más experimentados, como samuel feijóo. aunque en último

término se entiende, analizando una entera vida de trabajo, que toda experimentación emprendida por él ha sido, más que un fin, un medio; una fórmula para lograr la mayor difusión de su mensaje más recurrente: la necesidad de crear una sociedad mejor y más solidaria. porque garzón céspedes concibe la poesía como una labor social: empuñando la palabra como una maza a veces; como una flor, otras. *salomé guadalupe ingelmo, escritora y profesora universitaria española, testimonio con motivo de la publicación impresa por comoartes del libro el amor es siempre inédito, madrid, 2013.*²⁸

Desde los órganos de la puntería (1971) fue su primer libro de poemas (compuesto a sus 23 y 24 años) y con él obtuvo la primera mención del Concurso David 1969 de la UNEAC en el género de poesía. Céspedes denomina esta escritura “poemas estructura”, que no deben confundirse con poemas estructurales relativos al movimiento estructuralista en lingüística. Con este estilo el poeta se sitúa a la vanguardia de la poesía experimental del momento dentro de la isla. Utilizando recursos de los paulistas concretistas, Céspedes crea en los años setenta una poesía audaz fundamentada en la lectura co-participativa, desplazando el yo del autor y del lector a un nosotros y alterando de raíz las jerarquías convencionales del género lírico. Si bien el poeta no escribe una poesía socialmente comprometida, en lo formal presenta un género alternativo, ligeramente vinculado al concretismo en el sentido de cultivar un experimentalismo verbovisual planificado y racional. Sin ser una poesía sintética ni tan dinámica como la escritura de Haroldo y Augusto de Campos y Decio Pignatari, Céspedes logra que el poema se convierta en un objeto visual de carácter dialógico. En los años noventa (1992-2000) Céspedes ha escrito poemas basados en módulos y estructuras en homenaje a la poesía concreta. *Modulaciones. Homenaje a la poesía concreta poemas estructuras / poemas modulares.*²⁹ En *Cielo sin códigos. Columnas, escaleras, pirámides. Poemas textos entregéneros*, el autor nombra e identifica su estilo como géneros nuevos: columnas, escaleras y pirámides.

En *Desde los órganos de la puntería*, el uso de estructuras en bloque potencia una percepción del poema alternativa a la secuencialidad verbal y a la bidimensionalidad del papel activando una comunicación visual, oral y escénica cuando el poema es leído a coro, con solistas y escenificado como en el poema “Como un gato” del libro citado: “además

28. Citas extraídas incluyendo la puntuación y ortografía en minúsculas, de la antología *A mí no habrá vida o muerte que me separe de ti*. Madrid: Comoartes Ediciones, 2017: 10, 12.

29. Poemario publicado en dos ediciones, la primera impresa en el 2000 y la de arte en el 2001, por ediciones Oeydm en México D.F.

de lo visual, lo sonoro permitió que fuera grabado coralmente (solista y coro). La voz solista para la radio la hizo Raquel Revuelta (Teatro Estudio, y en cine “Lucía”).³⁰ Otros recursos utilizados en este poemario son, como veremos, la recursividad, la aliteración sintáctica, la anáfora, la interrupción espacial del ritmo de la frase y la ruptura de la linealidad horizontal y vertical por medio de espacios modulados en torno a una matriz, y un léxico en el que abundan palabras de entornos de ausencia de comunicación, violencia, destrucción y desolación: fragmento, errancia, caos, soledad, silencio, pedradas, desierto, error, erratas, etc.

Veamos a continuación “Consideraciones acerca del vocablo hueco” que, al igual que el resto del poemario nos invita a hacer lecturas espacio-discursivas en bloque:

CONSIDERACIONES ACERCA DEL VOCABLO HUECO

lo hueco un hueco el hueco	lo hueco
lo hueco un hueco el hueco digiero	de
lo hueco un hueco el hueco como una piedra de daño	un hueco
lo hueco un hueco el hueco un vacío	es
lo hueco un hueco el hueco	el hueco

F. Garzón Céspedes “Consideraciones acerca del vocablo hueco”
Desde los órganos de la puntería (1971).³¹

Este poema está compuesto en dos bloques de cinco versos cada uno. La matriz léxica central del poema es el vocablo “hueco” que aparece modulada con los determinantes “lo”, “un”, “el” (“lo hueco/de/ un hueco/es/el hueco”). Esta columna de versos es una tautología que enfatiza un proceso de no comunicación de dos modos, en virtud del término “hueco” repetido tres veces y con una sintaxis verbal vacía. Otro aspecto de este y otros poemas del libro es la ausencia de verbos. Este texto solo tiene un verbo, el verbo ser, en tercera persona del singular, “es” acentuando un carácter enunciativo e impersonal. La sintaxis nominal simple del texto reducida a la palabra “hueco” se ve reforzada con el tono no lírico e impersonal del poema y con el registro narrativo y normativo del título “consideraciones acerca del vocablo hueco”.

La palabra “hueco”, centro temático en torno al cual gira el poema, se puede leer como sinónimo de huella enfatizando un vacío semántico

30. Blog de Isaías Peña Gutiérrez, “Como un gato” <http://isaiaspenag.blogspot.com/2011/01/un-poema-de-francisco-garzon-cespedes.html> (2011). Céspedes invita a quienes deseen escuchar el poema a la página de Ciinoe (Cátedra Iberoamericana Itinerante de Narración Oral Escénica): <http://ciinoe.blogspot.com/>.

31. Poema antologado en *A mí no habrá vida o muerte que me separe de ti. Poemarios inéditos 2011/2016 y otros textos desde los años sesenta hasta la actualidad*. Madrid: Ediciones comoartes, 2017: 57.

co. Como sabemos, la huella en la escritura ha sido conceptualizada por teóricos de la deconstrucción desde los años sesenta como Jacques Derrida (argelino exiliado en Francia) entre otros, quienes plantean un desmantelamiento de jerarquías absolutas hegemónicas y discursivas respecto a conceptos que la filosofía y la lingüística han mantenido como esenciales dentro del pensamiento occidental en el contexto histórico de la cultura impresa y las humanidades. El deconstruccionismo, basado en el concepto de *différance* en la escritura, activa el concepto de lo marginal y la huella y subordina el logocentrismo provocando una lógica contradictoria.

Entender la escritura poética como huella o hueco, implica hablar de la insuficiencia, inestabilidad e inefabilidad del signo verbal. En este contexto el vocablo “hueco” socava el concepto de escritura poética para reinscribirlo en una nueva tradición deconstruccionista y de carácter posmoderno. El hueco niega el centro y univocidad del significado y se presenta simultáneamente como margen y matriz del poema en torno a la cual se incluyen variantes morfémicas “lo” (sentido abstracto), “un” (sentido indeterminado), “el” (sentido concreto), que modulan solo levemente la producción semántica del término. El poema activa un juego de conceptos en tensión (presencia-ausencia de significación) y nos invita a reflexionar en torno a la inefabilidad del lenguaje verbal y a incluir otros lenguajes en el proceso de percepción del poema.

Se puede indicar, desde esta perspectiva, que los poemas estructura del libro problematizan la producción y percepción lineal en la que se articulada la tradición literaria y le hacen un guiño a la cultura escrita como medio estable, hegemónico y privilegiado de comunicación y transmisión del conocimiento. En el poema el nombre (el lenguaje) es el hueco (la huella). El centro no es tanto la palabra escrita como el hueco que ella presenta, la no presencia, un hueco a ser llenado por el lector en un momento dado. El espacio de significación y comunicación de estos textos desmarca la metafísica occidental basada en la palabra y el discurso logocéntrico. Este movimiento de deconstrucción se apoya en la estructura en bloques del poema, la cual extiende el proceso de significación hacia otros planos y lenguajes de forma indefinida transfiriendo la comunicación escrita, como se ha mencionado, al plano visual, espacial geométrico, sonoro y discursivo.

Una de las contribuciones de este poemario a la escritura experimental cubana es la interacción de tres ejes constructivos: la estructura en bloques paralelos que no tiene centro, la recurrencia léxica y las resonancias que se proyectan en torno a matrices léxicas (como el vocablo “hueco”, núcleo del poema). Esta tríada compositiva, clave de lectura del poemario, socava las jerarquías del verbo y desplaza el proceso

de significación a un tercer espacio conceptual de carácter dialéctico en el que hay que incluir el pensamiento visual, así como el lenguaje gestual y oral de cada lector en cada lectura difiriendo *ad infinitum* el proceso de significación hasta el punto más radical de este movimiento que plantea que todo es texto (huella).

Al igual que con los poemas concretistas y los textos de los poetas del lenguaje (*Language poets* US) de los años setenta, los poemas estructura privilegian el concepto de poema como construcción de lenguaje, enfatizan un método (puede ser no secuencial pero de tipo combinatorio, estructural o matemático), requieren de un lector activo para darle sentido al poema, materializan el significante y le otorgan plusvalía, usan formas no líricas y cultivan la discontinuidad formal y semántica como principio comunicativo.

En *Cielo sin códigos. Columnas, escaleras, pirámides. Poemas textos entregéneros*, (2017) Cespedes nombra sus poemas como poemas columna, poemas escalera y poemas pirámide. Sus escaleras de palabras o “escalabras” según Martínez Gil, son creaciones ingeniosas aptas para un espacio lúdico y crítico-estético. La propuesta del autor en estos poemas es metódica. Las escaleras que pueden ser orales o literarias, se forman eligiendo un número específico e inalterable de palabras, dos, tres (una incluso) ... y lo dicho o escrito en el primer escalón se reitera en el segundo, añadiendo a continuación igual número de palabras; y lo que expresa cada escalón debe tener sentido en sí mismo. La “escalera” puede ser creada de manera poética o narrativa. José Víctor Martínez Gil al conocer la escalera creativa como forma, la pensó como “escalabra” (de “escalera” o “escala” y “palabra”), un excepcional juego de vocablos. Las pirámides escalonadas consisten en construir una pirámide con escalones, de arriba abajo, a partir de ir añadiendo a la primera línea otras sucesivas que aumenten cada vez en el mismo número de caracteres con espacios. Veamos a continuación dos poemas escalera “absorción” y “despalabras”:

absorción

la cabaña muerde.

la cabaña muerde el agua fangosa.

la cabaña muerde el agua fangosa que la deshace.

F. Garzón Céspedes. “absorción”³²

32. *Cielo sin códigos. Columnas, escaleras, pirámides. Poemas textos entregéneros* (2017: 241).

El poema escalera “absorción” está compuesto en torno al referente “cabaña” que bien pudiera aludir a la prisión la Cabaña o simplemente una cabaña cualquiera. El léxico que rodea la palabra “cabaña” -muerte, agua fangosa, deshace” presenta un entorno negativo, de violencia y destrucción. La recursividad de carácter acumulativo y modular es un aspecto obligatorio del poema escalera.

despalabras
boca de barrotes.
boca de barrotes cuando debía hablar.
boca de barrotes cuando debía hablar, sin lengua, dientes.
boca de barrotes cuando debía hablar, sin lengua, dientes,
desdentada de voz

F. Garzón Céspedes, “despalabras”³³

El poema “despalabras” es otro poema escalera que también compuesto por un léxico de violencia, cárcel, represión, violencia interior y anulación del ser. “boca de barrotes” “sin lengua” y “desdentada de voz”. El referente a la cárcel (real o imaginario) es consistente con el léxico utilizado en otros poemas de la antología (2018). Son metáforas de negación. El autor proyecta a lo largo del poemario una voz anónima marcada por el silencio y la represión y por la negación de su identidad. Una voz entre barrotes, presa que no puede hablar que bien pudiera referirse a los presos políticos o la identidad homosexual fuertemente castigada en Cuba o a la falta de libertad de expresión en general que ha reprimido a los ciudadanos cubanos desde hace más de 40 años. El título del poema “despalabras” anuncia una ruptura del lenguaje (lenguaje violado, silenciado), el primer signo de violencia, que se articula in crescendo en el poema escalera a través de la recursividad y variantes en torno a la palabra boca, lengua y dientes.

PEDRO JUAN GUTIÉRREZ (Matanzas 1950-) es un artista versátil. Ejerció oficios diferentes y además de poeta y novelista ha sido periodista y reportero. Actualmente vive en la Habana. Como escritor ha publicado *Trilogía sucia de la Habana* (1998) publicada en 22 idiomas, *Animal tropical* (2000), *El Rey de la Habana* (2004) adaptada al cine por Agustí Villaronga, *Corazón mestizo* (2013), etc. Como poeta experimental practica un estilo híbrido entre poesía visual, (cali)gráfica y dibujo. En su web oficial “Poesía visual. Pintura” Serie 3,³⁴ el poeta

33. *Cielo sin códigos. Columnas, escaleras, pirámides. Poemas textos entregéneros* (2017: 244).

34. “Todo sobre Pedro Juan. Sitio oficial del escritor cubano Pedro Juan Gutiérrez”: <http://>

dice que comenzó a experimentar con la poesía visual desde 1980 y que participó en cientos de exposiciones en más de veinte países con sus obras de pequeño formato. Dicha página web nos ofrece una serie de colecciones de “poemas visuales” que tienen la nota común de erosionar el lenguaje verbal presente o de presentarlo en forma diminuta, no legible a simple vista. La presencia y ausencia de legibilidad en los poemas subordina lo verbal como medio de representación a lo visual, pero dando especial relevancia al fragmento (fragmentos de fotos y dibujos, imágenes y collage). Sus poemas visuales presentan una casuística textual que incluye motivos centrales de su obra narrativa como la sexualidad, la violencia, la ruptura, la desesperación, la muerte, la deformación y la acumulación de fragmentos.

Uno de los poemas visuales más provocativos es el siguiente poema sin título de la colección 2:



Pedro Juan Gutiérrez. Poesía visual. (s/t) ³⁵

En este poema sin título que imita el formato epistolar, se pueden señalar varios aspectos ideoestéticos. Destaca a simple vista la super-

www.pedrojuangutierrez.com/Pintura_Serie3_Poesia%20visual.htm

35. Pedro Juan Gutiérrez. Poesía Visual. Serie 3. http://www.pedrojuangutierrez.com/Pinturas_imagenes/Poesia_visual/poema12-big.jpg

posición de rayados que crea un proceso de escritura semitachada. Recordemos que el proceso de la tachadura es un lugar común en la poesía experimental y de vanguardias internacionales: “En los últimos años, particularmente dentro del movimiento de la poesía conceptual, las borraduras (al igual que las tachaduras) se han convertido en técnicas habituales para esta forma de escritura apropiativa y selectiva (“*writing through*”), en un acto que resulta a la vez destructivo y creativo” (Kaplan, 2014).³⁶

El poema se abre y se cierra con la letra “a” y la “z” respectivamente. Ambas letras del abecedario simbolizan el lenguaje en su totalidad, el logos y la comunicación verbal. El formato verbal pero ilegible de la carta enfatiza el plano visual y objetual y nos invita a reflexionar en torno al género poético (experimental) y el género epistolar. El poema es una metaescritura visual y conceptual.

El rayado de la carta ejerce un acto de negación o violencia de la escritura que subyace debajo de las rayas. El proceso de rayado es otro componente semiótico del poema y subordina el lenguaje verbal al plano gráfico en la que lo escrito (texto subyacente) se convierte en un texto para ser visto. Esta “carta” poema visual resalta la íntima conexión entre escritura verbal y visual, así como entre la escritura y su negación. La escritura se convierte en presencia y negación al mismo tiempo.

El proceso de semitachado vertical (líneas cayendo del principio y final de cada línea) muestra un universo verbal erosionado que incluye por igual la palabra y las rayas. La carta-poema es ilegible pero comunicativa visualmente. Como sabemos el género epistolar (carta) pertenece al pasado debido a los nuevos medios digitales. Hoy ya casi nadie envía cartas escritas a mano ante la inmediatez del correo electrónico y otros avances tecnológicos. La técnica del semitachado evoca algunos dibujos de M.C. Escher como “*Drawing hands*” (1948), y sugiere una lectura de deconstrucción del carácter referencial y estable del lenguaje verbal. La técnica del semitachado del poema cuestiona el lenguaje verbal y el modo lírico y autobiográfico como sistema de comunicación estático, estable, unívoco y completo. El texto incluye su negación a través de las rayas -lo rayado, lo violado, lo no dicho, los silencios- destacando el carácter dialógico del poema. Los signos verbales de esta carta poema -las letras, palabras y oraciones que componen lo escrito- niegan y afirman al mismo tiempo el carácter comunicativo del poema. Este poema visual, compuesto a modo de palimpsesto de escrituras, nos invita a reflexionar en torno a las posibilidades y también los límites del lenguaje verbal, pictórico y plástico, las tecnologías de la escritura y la visualidad como lenguaje híbrido con sus propios ritmos de lectura oscilante, no lineal.

36. Felipe Cussen “Borraduras digitales” *Virtualis. Revista de cultura digital*, 9.17, 2018. <http://www.revistavirtualis.mx/index.php/virtualis/article/view/274/272>

El poema acentúa la imagen no tanto en su proyección exclusivamente poética o pictórica, como en la fusión de poesía y pintura, artes plásticas, dibujo y grafismo, además de otros subgéneros como el epistolar y el autobiográfico creando un tercer espacio perfectamente unificado -no discursivo, no exclusivamente pictórico- independiente de los estilos con los que se ha compuesto.

PEDRO MARQUÉS DE ARMAS (La Habana, 1965) es poeta, crítico y ensayista. Fue cofundador del grupo de escritura alternativa *Diáspora(s)* y redactor de la revista del mismo nombre. Es autor de los poemarios *Los altos manicomios* (1993), *Cabezas* (2001), e *Cabeças e outros poemas* (2008), *Óbitos* (2015). Obtuvo el premio de poesía Julián del Casal y el Premio de la Crítica. En 1989 se graduó de medicina por la universidad de la Habana y tiene una especialidad en psiquiatría. También editó *“Poesía cubana contemporánea. Dez poetas”* (2008). Ha publicado diversos textos sobre las relaciones entre ciencia y poder, así como fragmentos de un estudio sobre el suicidio en Cuba. Fue miembro del proyecto cultural *Paideia*, un programa de acción cultural para hacer reformas sociales activas en virtud de lograr la independencia en el arte. Se exilió en Colombia (2005-2007) y posteriormente se fue a Barcelona, España. Veamos el poema siguiente:

Fincas de 1914

de café criollo con seca/
deros de sol y
marmitas de crujiente lepra
 movimientos
parcelarios
o neuro/
bióticos del terreno
 pero adyacente y sin
 solución de continuidad
(numen
voluptas) en la de/
vastada serranía...

Pedro Marqués de Armas “Fincas de 1914”³⁷

Se trata de un poema en versos libres cuyo tema hace referencia a las fincas de los terratenientes de 1914, dedicadas a la producción cafetal. En

37. En *ratas, líquenes, insectos, polímeros, espiroquetas: grupo Diáspora(s). antología (1993-2013)* Edic. Profética, Puebla, México 2014: 206.

su aparente tono descriptivo apoyado a su vez por la ausencia de verbos, el poema recrea paisajes distantes y alude a movimientos parcelarios con lepra, enfermedad común a fines del siglo XIX y principios del XX en los repartos e, incluso hoy en cárceles y otros lugares.³⁸ La industria de los cafetales de Cuba de origen francés -de productores huyendo de Haití y de la Louisiana-, se recrea aquí como motivo histórico de protesta asociada a la explotación y a la carencia de derechos humanos y a enfermedades contagiosas como la lepra. Hoy en día, Cuba tiene la mayor ruina de haciendas cafetaleras del mundo.³⁹

En el plano formal y estilístico hay que destacar algunas alteraciones léxico sintácticas como son la ruptura silábica de tres palabras a final de verso, cortando las palabras en dos: “seca/ deros”, “neuro/bióticos” y “de/ vastada”. Las barras divisorias y de final de verso sirven para cerrar un verso e iniciar otro y adquieren un grado de plurisignificación que amplifica el efecto destructivo de las palabras que rompe. La división léxico-silábica corta el ritmo de lectura fluido y la linealidad visual de la palabra, pero solo frena parcialmente el sentido de esta. La ausencia de verbos en el poema es un rasgo que casi pasa desapercibido y, sin embargo, acentúa el tono descriptivo y ejerce un efecto único en el poema. La técnica de no incluir verbos es muy utilizada en los haikús para enfatizar una imagen estática, pero en este poema se utiliza con otros fines. En vez de subrayar una creación aparentemente estática donde se congela el momento (1914) el poeta profundiza en una visión crítica y dinámica de los cafetales.

A principios de siglo los futuristas como F. T. Marinetti también construían sus poemas sin verbos y a diferencia de los autores de haikus, utilizaban esta técnica para producir una comunicación rápida, telegráfica y de urgencia. “Fincas de 1914” se podría situar a medio camino entre la imagen de los haikus y las imágenes futuristas hipercinéticas. La estructura no lineal de los versos también ayuda a producir un ritmo dinámico. Otro rasgo relevante es que el texto evoca el poema ekfrástico sin serlo. El autor no compone una representación verbal estática basada en una representación visual, sino que proyecta una imagen de una época de modo crítico y para ello se sirve de asociaciones léxicas específicas como la “lepra” (conocida como la enfermedad de los pobres) asociada a “fincas”, “parcelarios”, “café criollo”. Estos vocablos nos remiten a una visión antagónica de clases sociales en la que se representa el otro de forma soslayada y sintetizada. El alineamiento

38. Rosa Tania Valdés y Tomás Cardoso “Enfermo de lepra espera asistencia médica en el Combinado del Este” *Martí noticias*, 27 Octubre, 2016: “El más reciente Boletín Epidemiológico del **Instituto Pedro Kouri (IPK)**, del Ministerio de Salud de Cuba, reveló este mes que existen en el país 141 enfermos de lepra, de 146 registrados en el 2015. Según reportes de la prensa oficial en la Isla **se diagnostican alrededor de 200 casos de lepra anualmente.**” <https://www.martinoticias.com/a/cuba-lepra-recluso/132484.html>.

39. Eduardo Pardo Cernadas. “El café en Cuba” *La pluma del tócororo*, 11 abril 2012: <https://almejeiras.wordpress.com/2012/04/11/el-cafe-en-cuba-2/>.

libre versal, la carencia de verbos, las rupturas silábicas e inclusión de barras divisorias y la asociación de palabras clave para retratar una imagen histórica de la Cuba de 1914 son rasgos esenciales e híbridos -lingüísticos, espaciales, estructurales- en la lectura del poema.

ROLANDO SÁNCHEZ MEJÍAS (Holguín 1959-), es una figura destacada en la escritura experimental. Desde 1997 vive exiliado en Barcelona. En Cuba estudió química industrial, pero cultiva la prosa literaria, el ensayo y la poesía, y ejerce de profesor de creación literaria. Recibió el premio nacional de la crítica de Cuba en 1993 y 1004. Ha vivido durante algunos periodos en Francia y Alemania. En 1993, en La Habana cofundó el grupo *Diásporas*, así como de la revista del mismo nombre.

Algunas obras representativas de Sánchez Mejías son *Collage en azul adorable* (1991), *La noche profunda del mundo* (1993), *Derivas* (1994), *Escrituras* (1994), *Cálculo de Lindes* (2000), *Historias de Olmo* (2001), *Cuaderno de Feldafing* (2003), *Cuaderno blanco* (2006), *Mecánica celeste. Cálculo de lindes 1986-2015* (2016) y poemas en el libro colectivo *Nuevos narradores cubanos* a cargo de Michi Strausfeld (2000, 2002). Ha antologado *Mapa imaginario. Nuevos poetas cubanos* (1995), y *9 poetas cubanos del siglo XX* (2000).

Para leer la poesía de Sánchez Mejías conviene recordar, en palabras de Carlos A. Aguilera (1970), que:

La idea de Diáspora(s) surge a principios de los noventa, en La Habana, influidos entre otras cosas por la ausencia de debate o reflexión dentro del campo literario cubano del momento. Nos interesaba la noción de autor, los límites entre los géneros, la relación modernidad-postmodernidad, la guerra contra el canon nacional y la estatalización de la cultura, lo civil como recurso literario y político, la discusión (o mejor, la no discusión) sobre «lo cubano», ya que entendíamos este debate como parte del nacionalismo y la violencia política del régimen cubano, la escritura. Y todo esto, por supuesto, causó un escándalo. Un escándalo chiquitico y policial, tal y como son todos los escándalos en Cuba.⁴⁰

La serie “Pabellones” publicada en *Mecánica celeste. Cálculo de lindes 1986-2015*, se enmarca en el contexto mencionado por Carlos A. Aguilera. Se trata de poemas iconoclastas e ideoeestéticos que combinan un lenguaje en prosa, con dibujos y listas de palabras. Estos textos presentan distintos grados de experimentación espacial, visual y literaria a

40. Carlos Espinosa Domínguez “Releer, reescribir y refundar la tradición” *Cuba Encuentro*, Feb. 2016. <https://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/releer-reescribir-y-refundar-la-tradicion-i-324820>.

través de múltiples recursos y estrategias como el uso de distintos tipos de tipografía, redundancia, gestos performáticos, varias voces y discursos en tono de parodia que deconstruyen el propio texto.

En el plano lingüístico “Pabellones” es una suerte de glosolalia en la que se elimina la coherencia semántica y predomina la disfuncionalidad discursiva como reflejo de la crisis social y también estética y literaria del momento. El plano referencial de esta serie gira en torno a los centros psiquiátricos para enfermos mentales, que son una metáfora de la propia Isla como centro psiquiátrico. Se escenifica un mundo al revés, un ambiente dantesco, esquizofrénico, kafkiano, carnavalesco y barroco que sugiere la Isla como un pabellón o prisión, que aísla, reprime y maltrata a los individuos. Recordemos también que la locura y la literatura son marginales con respecto al lenguaje cotidiano y el modelo de la locura -como discurso del otro distanciado de lo familiar y del yo- puede ser productivo en literatura.⁴¹ (Foucault 1999)

Esta serie de poemas consta de textos críticos y de denuncia en los que se utilizan distintos lenguajes y discursos como el discurso esquizofrénico y el tono paródico. El autor crea en “Pabellones” una metáfora existencial de disociación, un canto roto que marca una trayectoria de supervivencia. Detrás de ese canto roto, anónimo y múltiple, hay metáforas conceptuales del tipo, la enfermedad como lugar -Cuba o cualquier otro régimen totalitario-, o la vida como prisión -los individuos no pueden escribir o crear, no pueden cantar, no pueden hablar-. El tema central de la serie nos recuerda al poema de Heberto Padilla “Los poetas cubanos ya no sueñan/ (ni siquiera en la noche).” en *Fuera de juego* (1968). Veamos, a continuación, el poema en prosa Pabellones (III):

K murió de tuberculosis. Su laringe quedó ocluida y no podía hablar ni comer. Ni, por supuesto, cantar. Tomarse a pecho la cuestión del canto –como le pasó a Josefina- es contar con una laringe que funcione en cualquier circunstancia.

En algún momento K hizo un gesto para que le habilitasen la mano de escribir. Y ahí fue cuando se formó el show (display or exhibit) en el sanatorio. Ver a K tratando de escribir al mismo nivel de la laringe defectuosa. Verlo raspando y raspando –pobre pelele- la página en blanco.

R. Sánchez Mejías “Pabellones (III)” *Mecánica celeste*.⁴²

41. M. Foucault *Entre filosofía y literatura*, Barcelona: Paidós, 1999.

42. R. Sánchez Mejías. *Mecánica celeste. Cálculo de lindes* 1986-2015 (2016: 48).

En este texto hay una lograda interconexión entre el plano lingüístico -sintáctico, léxico y fonético- y discursivo. El poema se estructura en torno a rupturas discursivas y de código que operan como estrategias ideoestéticas creando una escritura esquizofrénica, fragmentada y de sujetos traumatizados. El texto, no lírico, imita la forma descriptiva y de carácter normativo, a modo de informe médico, desviando o desplazando el discurso lírico convencional. Es un texto híbrido e iconoclasta en muchos sentidos. No se ubica en ningún género literario clásico y, como tal, adolece de “orfandad” de género, a pesar de participar del formato híbrido del poema en prosa, que no es relato ni poema en el sentido tradicional. Destaca al respecto la escasa atención crítica dedicada al poema en prosa en el siglo XX debido a la complejidad e hibridación formal y temática que el género presenta. La brevedad, la falta de argumento, el detenimiento en motivos fragmentados, y en definitiva la autonomía de este género hace que se borren los límites de donde comienza y termina la prosa y la poesía.⁴³ Estos rasgos implican otra ruptura con respecto al canon literario.

El léxico del poema refuerza la naturaleza híbrida e iconoclasta de este pues se emplea un vocabulario prescriptivo, no lírico, donde se activan rupturas estilísticas y gramaticales que producen un efecto sorpresa en el lector. Una ruptura gramatical es la división silábica de dos palabras al final de verso: “circuns-”, “tancia” y “habi-”, “litasen”. Estos cortes rompen el ritmo oracional y de lectura del texto. El lector tiene que hacer una leve pausa en la lectura ante esos fragmentos morféminos que nos desconectan del hilo discursivo produciendo un leve desplazamiento de sentidos. Estas rupturas léxicas también producen el efecto de negación o eliminación del sentido de dichas palabras: “circunstancias” (pruebas) y “habilitasen” (curación del paciente).

Otra ruptura léxica que debilita la coherencia lingüística del texto y la autenticidad del discurso institucional es la incursión de palabras en inglés como “show” y sus definiciones “(display or exhibit)”. El anglicismo y sus definiciones en inglés desplaza al castellano, la lengua del poema y añade una otredad, un distanciamiento, además de un nuevo registro discursivo de carácter lingüístico-normativo (diccionario). El léxico empleado (show) en este verso opera como crítica a la integridad de los hospitales psiquiátricos al tiempo que introduce de modo paródico el concepto de cultura del espectáculo (el entretenimiento de los empleados ante una vida de rutinas deprimentes) que anula la seriedad o validez del “informe” médico, registro discursivo principal del poema. Este juego de contrastes discursivos y de registros también se ve reforzado en la misma voz que describe al paciente como “-pobre peleele-”.

43. M. Victoria Utrera estudia este tema en *Teoría del poema en prosa* (1999: 17).

El poema además presenta una serie de rupturas discursivas a través del plano fonético. El sonido oclusivo y sordo del grafema “K” (personaje nombrado con una sola letra) fortalece el ambiente de violencia del poema. La ausencia de nombres completos y la referencia de una sola letra “K” presenta un proceso de supresión y cosificación del individuo y refleja un acto de violencia contra la identidad. Este rasgo es común en la serie “Pabellones” donde aparecen varias voces fragmentadas y personajes con una letra como “K”, o el “doctor C”. Son otras formas de alteridad del texto que refuerzan el discurso esquizofrénico como metáfora de la nación.

La referencia a la página en blanco y la muerte de “K” por tuberculosis, que se muere sin poder hablar ni escribir, es un motivo que nos remite, entre otras cosas, al tema de la violencia y la falta de libertad de expresión. El grado de desconexión, falta de empatía y odio que emite el informe también es muy significativo al interpretar al paciente que se muere como “pobre pelele”. Como vemos, el mundo representado en el poema incluye a escritores y artistas reprimidos y, posteriormente, abandonados por las autoridades. La referencia a Josefina quizás aluda a la soprano cubana Josefina Meca. El canto y la escritura son motivos centrales del texto, dos modos de expresión artística frustrados o eliminados en el mundo referencial del poema.

La serie “Pabellones” se compone de poemas visuales, que incluyen entre otros signos, planos de un pabellón y siluetas -un hombre de bigote-. El autor utiliza estilos variados -descriptivo, objetivo, científico- con la doble intención estética y de denuncia. La serie “Pabellones” opera como metáfora subversiva del régimen totalitario y sus discursos de poder. Referentes en toda la serie “Pabellones” como la demencia, la alusión a la morfina, la angustia del nihilismo, la esquizofrenia, el dolor, las ratas, palabras en alemán, en francés y en inglés, refuerzan un mundo en caos, siniestro, peligroso e incongruente. En este sentido, como diría el propio autor en la presentación del primer número de la revista *Diáspora(s)*:

Un poquito de terror literario -sobre todo en los medios de representación- no le haría daño a la nación; a la nación entendida como el lugar de las Letras; al Canon Nacional de las Letras siempre inflacionario -hasta el ridículo- en cualquiera de sus aspectos [...] Acaso fuera oportuno hablar del concepto. Del concepto como forma de Terror. Aterrorizar a las Letras Cubanas a través del concepto.⁴⁴

Ambientado en un ambiente que va más allá de lo barroco carnavalesco y del terror a lo irracional, la serie “Pabellones” de Sánchez Me-

44. Autores varios: *Revista Diáspora(s)* I. Edición facsímil (1997-2002), (2013:34).

jías, materializa la escenificación de un fracaso colectivo y nos invita a experimentar la violencia a través del lenguaje mismo y a concebir lo poético como una escritura que se piensa y se conceptualiza a sí misma.⁴⁵

CARLOS A. AGUILERA (La Habana, 1970) cuenta con una trayectoria literaria e interartística muy relevante. De 1997 a 2002 fue codirector de la revista de literatura y política *Diáspora(s)*. Desde el año 2002 ha vivido en Bonn, Frankfurt, Graz, Dresde y Hannover. Su libro de relatos *Teoría del alma china* (2006) ha sido traducido a varios idiomas. Otros libros de poesía incluyen *Retrato de A. Hooper y su esposa* (Premio David de poesía 1995), *Das Kapital* (1997) y *Discurso de la madre muerta* (2012). Actualmente reside en Praga.

Das Kapital es un poemario breve pero revolucionario en varios sentidos. Consta solo de 33 páginas y cinco series de poemas: “theA-ter”, “TIPOLOGIAS”, “B,Ce”, “Glass” y “NOTA”. Es una escritura ideoestética de gran originalidad. El título enmarca el poemario en un discurso político comunista o de modo más sofisticado en el discurso del materialismo dialéctico y científico. Y, sin embargo, la praxis de este libro no hace proselitismo, ni está afiliada al espectro socialista-comunista. Además del título hay que notar la advertencia al lector al principio del poemario, escrita en Calcuta en 1993: “Quizás este libro solo puedan comprenderlo aquellos que por sí mismos hayan pensado los mismos o parecidos pensamientos que aquí se expresan.” Y más adelante nos advierte: “Todo el significado del libro puede resumirse de cierto modo en lo siguiente: “Todo aquello que puede ser dicho, puede decirse con claridad; y de lo que no puede hablarse mejor es callarse” (L. Wittgenstein *Tractatus L. Philosophicus*). Se trata de una negación, de un *a priori* textual que condiciona la lectura del poemario hacia un plano metafórico conceptual.

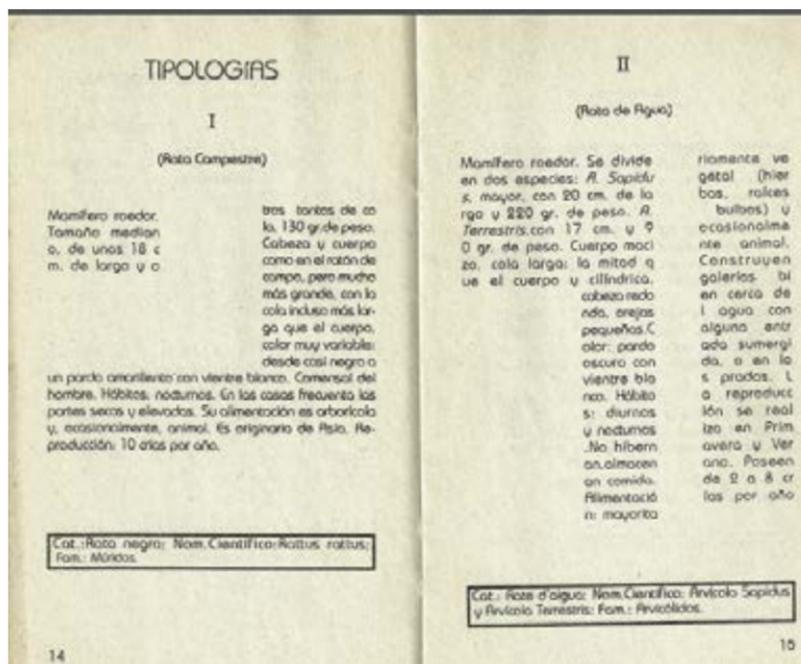
La espacialidad gráfica y paragrafíca en la que se basa el poemario, la ordenación espacial general, la disposición del texto sobre la página en bloques y columnas paralelas y el léxico fragmentado forman parte del proceso semiótico del mismo. Como se puede observar al leer estos poemas, un efecto del espacio ordenado en bloques es frenar la (re) presentación, interrumpir la continuidad del discurso y proyectar otro espacio no representacional geopolítico y estético, como veremos.

Otro elemento importante del poemario es que está construido en torno a la metáfora de lo teatral. Los gestos, las máscaras, los personajes marioneta forman parte de un mundo impersonal, cruel proyectando una farsa y una comedia humana que también afecta al modo

45. Pablo de Cuba Soria, “La escritura de Rolando Sánchez Mejías” *Solocantable* 26 Feb. 2014: <https://solocantable.com/2014/02/26/la-escritura-de-rolando-sanchez-mejias/>

de interpretar lo lírico y las artes en general. No en vano tenemos una primera serie de poemas titulada en inglés “theAter” alterada al cambiar la primera sílaba de la palabra “theater” por el artículo “the” “theAter” (teatro). En un poema de esta serie se lee un fragmento que dice: “Carta a Cazalis: Con temor, pues inventa una lengua que debe brotar (1864) de una poética muy nueva, PINTAR NO LA COSA SINO EL EFECTO QUE PRODUCE” (12). Esta alusión es otra clave de lectura del poemario.

La siguiente serie “Tipologías” la forman cuatro poemas clasificados con números romanos y con subtítulos entre paréntesis: I (Rata Campestre); II (Rata de Agua); III (Rata Común); IV (Diagrama(s) sobre los movimientos de las ratas):



III
(Rata Común)

Mamífero roedor. Mayor y más macho que la rata campesina, con un peso de 25 cm. de largo y algo menos de cola, y unas 350 gr. de peso.

Cabeza menos alargada, orejas menores, cola más corta y gruesa.

Color general gris con el vientro claro. Comersa humana, ocupa sótanos y alcantarillas.

es acuática, también se hace solista ocupando los ríos a partir de los diques. Hábitos: nocturnos. Hace sus nidos en rincones y grietas o junto al agua. No hiberna ni almacena comida. Alimentación: variada. Reproducción: 10 crías por año. Proviene de los estepas de Asia. Es agresiva.

Cat. Rata común, Nom. Científico: *Rattus norvegicus*,
 Fam.: Muridae.

IV
(Diagrama(s) sobre los movimientos de las ratas)

Estos diagrama(s) no son más que la idealización parcial de los movimientos rítmicos que una rata puede realizar en un momento determinado. Estos diagrama(s) son intercambiables.

Carlos A. Aguilera. “Tipologías” *Das Kapital*, 1997.⁴⁶

“Tipologías” utiliza el motivo de la rata campesina, la rata común y la rata de agua en un registro no lírico y no literario, pero sí normativo o de diccionario. Se trata de textos enunciativos y descriptivos que tipifican rasgos característicos de cada especie de rata. En todo el poemario el contenido textual se presenta en una estructura externa alternativa al párrafo. El cuarto poema de la serie emplea diagramas visualizando los movimientos de las ratas. Todas estas agramaticalidades poéticas en el sentido Riffateriano representan una violación de códigos poéticos convencionales, enfatizan desplazamientos y pausas en un contexto de significación negativa con respecto a lo que se considera el género lírico.

Otros planos significativos en la serie “Tipologías” son el aspecto temático de unidad y coherencia que actúa como texto primario para una lectura reflexiva que, a la luz del contexto poemático del libro constituye una estrategia paródica sociopolítica y también una escritura que expande los límites de lo poético. La fragmentación del texto y separación de sílabas en las columnas apoya una lectura no lineal y es una licencia que contribuye a la deconstrucción de los géneros tradicionales.

46. “Tipologías” Carlos A. Aguilera. Publicado por primera vez en *Das Kapital*, (primera entrega: 1992-1993) Editorial Abril, la Habana, (1997): 14-15.

Cada poema en este libro crea su propio marco discursivo, no tanto de representación como metafórico conceptual (“pintar no la cosa sino el efecto que produce”). Recordemos también la matriz en torno a la cual se compone el poemario, la referencia al título *Das Kapital. Critica de la política económica* (1883) de Karl Marx, quien también escribió el *Manifiesto Comunista*, basado en el colectivismo como forma de liberación del capitalismo. Desde esta perspectiva, el poemario crea un tercer espacio geopolítico sin conexión directa, lógica o causal con los referentes y diagramas de los poemas, que ronda lo disímil si no hacemos el debido salto de lectura.⁴⁷ Las ratas pueden ser descodificadas como el término B de una metáfora simple (A=B), es decir, individuos de una especie, la humana, en un régimen jerárquico o dictatorial en el que hasta nuestros movimientos están bajo control como reflejan los diagramas de movimientos de las ratas. La parodia es una estrategia muy útil, nada desdeñable y su potencial semántico en el plano paradigmático opera con un alto contenido crítico en virtud del desplazamiento lateral y metafórico de dichos referentes. En ese mismo tercer espacio el poema activa también una estilística particular, diseñada para expandir los límites del convencionalismo lírico. Tenemos un contenido verbal no lírico que simula un lenguaje prosaico, normativo y en formato de género dramático. También hay diagramas, tachaduras, esquemas, tipografías diversas, letras y dibujos estilizados, todos ellos significantes referenciales primarios para una lectura denotativa que en un espacio simbólico debe dar paso a una conceptualización de lo leído y lo visto. En ese proceso los poemas de *Das Kapital* adquieren una voluntad artística autónoma al desvincularse de las modalidades genéricas conocidas. La percepción visual del poema es otro *axis* que junto con el contenido verbal refuerza el aspecto estético y geopolítico del texto pues sin decir lo que no puede decir y pintando no la cosa sino el efecto, nos hace reflexionar en torno a la doble temática de los géneros (no) literarios y los efectos de los sistemas de gobierno comunistas.

Tanto la tendencia poética romántica del siglo XIX, caracterizada por la desregularización -mezcla de géneros, ametría, versolibrismo, poliestrofismo, experimentación con distintas tipologías discursivas, fragmentación, etc.,- como las múltiples rupturas de los movimientos vanguardistas en el siglo XX, adquieren en este y otros libros del grupo Diáspora un impulso cualitativo capaz de transformar la génesis y ubicación de lo poético y las artes verbales en virtud de una plataforma anticanónica y un modo ideoestético.

47. También se puede hablar de sobresignificación que el lenguaje adquiere en el texto, (siempre quiere decir algo más de lo que dice) en el sentido de Antonio Domínguez Rey, *Novema versus Povema, (Pausas líricas del 60)*. Madrid: Torre Manrique, 1987.

Otro poeta del grupo *Diáspora(s)* es **ROGELIO SAUNDERS** (La Habana, 1963-). Como muchos otros poetas cubanos, Saunders practica distintos estilos literarios como la poesía, el cuento y el ensayo. El autor ha publicado varios libros de poesía como *Polyhimnia* (1998), la plaquette de poesía “Observaciones” (1999), *El mediodía del bufón* (2001), *La cinta sin fin* (Calembé, 2002), la antología poética *Fábula de insulas no escritas* (2006), *Sils Maria* (2009), *Poesía. Volumen I* (2017) -véase en Storymaps un poema visual-experimental originalísimo „Le claptoment“ (2002) del libro no publicado *Discanto* (1990-1996)-. El autor también ha participado con poemas en la compilación de Carlos A. Aguilera *Memorias de la clase muerta. Poesía cubana 1988-2001* (2002). Saunders vivió un año en Salzburgo (Austria) con una beca de estudios del Parlamento Internacional de escritores y actualmente vive en Sabadell (España).

A igual que otros poetas de los 90, Saunders es consciente de los límites de la literatura convencional y sus códigos y escribe con una noción inclusiva y experimental de lo poético. En sus propias palabras el autor sintetiza lo que significaba escribir para él en esa época dentro de Cuba:

Escribir era otra forma de leer. Leer era otra forma de escribir. El texto como mapa de mapas, como lugar de lugares, como espacio por excelencia de lo Equivalente. De pronto el concepto y la imagen dejaban de ser cosas separadas. Poesía y narración dejaban de ser cosas separadas. No era que comprendiera cuál era mi camino: es que éste era el modo mismo en que se articulaba mi imaginario. Lo poético como lo *artístico* mismo (no sólo en la poesía: la poesía como el fin mismo del arte). Con el tiempo, llegaría a esta idea que ahora me parece evidente: poesía es todo lo que es arte; prosa, todo lo que no lo es.⁴⁸

En poemas como “El delirio de Orfeo” y “El pájaro de oro”⁴⁹ hay experimentación visual, verbal, espacial y gráfica con fines diversos. Veamos un fragmento de “El delirio de Orfeo”:

Alejandro creyó que el pensamiento/
era cosa de un Pánfilo.
aquel/ ¿Un sirio, un Danilo?
No de amianto son, ay, sino de miento

Rogelio Saunders “El delirio de Orfeo”, 2014.

48. Rogelio Saunders: “Un instante una época” *La Habana elegante* 53, 2013: http://www.habanaelegante.com/Spring_Summer_2013/Biblioteca_Saunders.html.

49. “El delirio de Orfeo” (p. 246) y “El pájaro de oro” (pp. 246-251) en *Ratas, líquenes, insectos, polímeros, espiroquetas: grupo Diáspora(s). antología (1993-2013)*. 2014.

Este poema semantiza ritmos desiguales y signos de puntuación no gramaticales, como las barras oblicuas que separan fragmentos de versos, paréntesis y guiones que contribuyen a dar un tono discursivo y narrativo al poema. También se incluyen múltiples pensamientos que rompen el ritmo fluido o secuencial de lectura provocando cambios y rupturas de sentido en virtud de la introducción de nuevo vocabulario y nuevas asociaciones semánticas, las cuales están regidas de manera jerárquica a través de la subordinación. Los signos de puntuación forman parte del proceso semiótico del texto, ampliando, multiplicando y fragmentando aún más el significado referencial del texto.

Si atendemos al plano referencial vemos que el poema recrea personajes históricos y mitológicos de la Grecia antigua y Macedonia como el rey Alejandro (356 a.c.) y Pánfilo (s. I a.c.), gramático al cual se le atribuye la creación de un corpus léxico de 95 libros. Orfeo, hijo de Apolo, músico, poeta y profeta en la antigua Grecia. El poema alude a la influencia de las artes, (Orfeo) y el poder de la escritura.

“El pájaro de oro” es un largo poema de seis páginas compuesto por versos de diferente calibre. La mayoría son versos sueltos y cortos, pero también se incluyen líneas o vectores que relacionan palabras, frases enmarcadas en rectángulos, llaves y flechas que unen palabras. El poema tiene versos en francés y en inglés que rompen el ritmo de lectura. El léxico del poema está integrado por múltiples referentes sonoros como la lira, el canto, los pájaros, sonidos onomatopéyicos, sinfonía, que contrastan con términos como cuchillos, muerte, etc.

El poema termina en una nota de silencio y desolación y para conseguir ese efecto se utilizan técnicas de aliteración y un vocabulario del campo semántico de la desintegración: “roto”, “quebrado”, “descarrilado”, “seco”, “loco” que refuerzan la caída en picado del universo del poema. La iteración en forma de anáfora “Se ha roto...” “Se ha quebrado” “Se han descarrilado...”, las aliteraciones fónicas con “r” (“iris”, “lira”, “roto” “risa”, “oro”). Otro recurso utilizado para conseguir este efecto es la parasíntesis o fusión léxica “estoymuertoestoy” y la ausencia de punto final en el último verso: “fin de la sinfonía”:

Se ha roto el arcoíris

Se ha quebrado la lira.

Se han descarrilado los trenes.

El pincel está seco.

Yo estoy loco muerto estoy dormido estoymuertoestoy

The key is in the grace

risa del pájaro de oro
fin de la sinfonía

Rogelio Saunders “El pájaro de oro”

Subyace dentro del estilo único de Saunders una temática común a los poetas de *Diáspora(s)* y es la denuncia de la violencia en virtud del uso de técnicas de fragmentación e hibridación léxica, estructural, discursiva y semántica. Estos poemas acusan una mayor presencia de signos visuales y matemáticos y de versos en diversas lenguas, especialmente francés e inglés y también presentan una pluralidad de voces y pensamientos divergentes. Otra nota común a los poetas de Diáspora(s) es la convergencia en el mismo texto de múltiples géneros artísticos y literarios –drama, pintura, dibujo, poesía, narrativa, ensayo, etc.- Se trata de textos iconoclastas en todos los sentidos, formal y temáticamente.

Existe también un estilo de poesía experimental performática, oral y tocada con instrumentos, como la poesía de **SINECIO VERDECIA DÍAZ** (La Habana, 1974), griot,⁵⁰ narrador de historias y rescatador de la oralidad ancestral utilizada con fines ideoestéticos. El primer libro de Sinecio es *La disyuntiva*, editora Reina del Mar, 2012. Esta obra consta de tres zonas “Al Margen”, “El Archivo” y “La Disyuntiva”. En su escritura Sinecio, trabaja de modo personal el haikú y crea un tipo de poesía asociado a los principios generales de las artes marciales, especialmente la capoeira. Es una poesía de resistencia con la intención de dar continuidad a su lucha por conseguir una mayor libertad de expresión que se haga eco y a la vez denuncie discursos históricos, étnicos y socioculturales. Veamos un poema breve sin título en el que el poeta se hace eco del haiku, de un ritmo cortado y de la importancia de los silencios:

Guerreros observan mi rostro.

Centrado

Nube.

Taza de té.

Humo.

Katana sin funda. (Trueno)

*Sinecio Verdecia. Poema sin título*⁵¹

50. Un griot es un narrador de historias en espacios públicos que recita a modo de poeta, salmista bíblico y trovador.

51. Ver Gerardo Burton “Folclore significa resistencia” *Vaconfirma*: https://vaconfirma.com.ar/?articulos_seccion_719/id_3426/folclore-significa-resistencia

El poeta incorpora en sus poemas el arte de la capoeira (arte marcial brasileño), y también instrumentos como el berimbau canxixi, la kalimba, el djembé, la armónica, el arpa de boca, la ocarina, como parte de un todo compuesto con música, voz y poesía. En sus palabras: “Mi poesía va siempre acompañada de estos instrumentos musicales ancestrales que provienen de la cultura africana y su diáspora.” Verdecia es compositor, promotor cultural y coordinador del grupo poético de oralidad Chekendeke. Lo experimental en su trayectoria poética es la integración de los distintos lenguajes mencionados y el uso de ritmos ancestrales como estética de resistencia. Veamos el siguiente poema:

*Balancearse
entre calle y contén
desarrolla la malicia.*

*Un círculo
condiciona el camuflaje*

*Para los marginados
folclore significa resistencia (Al margen)*

*Sinecio Verdecia. Poema sin título*⁵²

Este texto forma parte de una performance, un recital acompañado de música. Es un arte “total” que aborda varios lenguajes artísticos, gestuales, sonoros, etc. El autor utiliza instrumentos, baile y el lenguaje folclórico que esta conceptualizado como una forma artística y de resistencia. El concepto de folclore como forma artística de resistencia y de construcción de una identidad colectiva es un tema que, consciente o inconscientemente, han tratado otros poetas cubanos con fines ideológicos diferentes como Samuel Feijóo, Nicolás Guillén, Soleida Ríos, etc.

Otra poeta de origen afrodescendiente al igual que Sinecio y que se expresa en una línea discursiva de resistencia es **SOLEIDA RÍOS**, (Santiago de Cuba, 1950). Soleida, licenciada en historia por la universidad de Oriente (1979) y maestra de profesión, ha recibido muchos premios por su labor de poeta y escritora, y también es promotora cultural y autora experimental con composiciones muy originales. La autora cuenta entre su bibliografía con títulos como *El libro roto*, *Libro cero*, *El texto sucio*, *Aquí pongamos un silencio*, así como el cuaderno *Escritos al revés*, por el que recibió el Premio de la Crítica Literaria.⁵³

52. Op. cit.

53. <http://www.radioenciclopedia.cu/exclusivas/presentaran-obra-soleida-rios-sabado-libro-20131227/www.radioenciclopedia.cu/www.radioenciclopedia.cu/>

En su obra se mezclan los géneros, se tratan temas de etnicidad y se aborda la negritud y otras categorías discursivas identitarias de raza y género como conceptos no solo artísticos, históricos y culturales sino también como estrategias políticas infiltradas dentro de lo cultural y artístico como ha estudiado la crítica Lidice Alemán.⁵⁴ Alemán analiza las imágenes poéticas en la obra de Soleida, publicada en la década de los ochenta dentro del marco del discurso político de la revolución. En este artículo, Alemán analiza cómo las marcas de raza y género convergen en una misma línea, lo cual contrasta con los discursos oficiales de igualdad e identidad pues como se ratifica en el informe del segundo y tercer congresos del Partido Comunista de Cuba (1980 y 1986) “el Estado, bajo la orientación del Partido, ejerce la dirección, el control y la planificación de todas las actividades sociales” (10). Tal centralización desacredita la misma retórica de igualdad racial y de género tan difundida por el gobierno.

Soleida Ríos es una poeta verbal muy versátil. Ha abordado múltiples temáticas y modalidades de escritura en las que lo experimental aparece como en segundo plano. En su obra, la búsqueda de libertad de expresión en diversos planos de significación es primordial. Cabe destacar al respecto que ella misma acuña el término de “texto sucio” como expresión irónica y rebelde, que se traduce en libertad compositiva, formal y temática y que produce textos que no se amoldan a los géneros convencionales:

—Necesidad de autonomía en el decir y voluntad de búsqueda..., para mí, son partes inseparables de un mismo proceso: “Se hace camino al andar”. Mi cuerpo, que es múltiple, toda su trayectoria, y el lenguaje que le ha sido dado, participan del impulso creador. Y poder registrar ese impulso, me ha hecho suponer que he creado una forma, llámese *Escritos al revés* o *Secadero*, sea verso o prosa (o texto sucio como nombro a una escritura y un libro que no se pliegan a los límites que impone un género). Esto, con la mayor naturalidad. Me gustan los pájaros, no se esfuerzan para cantar.⁵⁵

Una constante discursiva en la escritura poética de Soleida es haber profundizado en los temas de etnicidad, identidad, género y cultura, desacralizando el discurso oficial. En *A wa nilé* (2017), Soleida hace un recorrido por diversas culturas y geografías transgrediendo cons-

54. Lidice Alemán “¿No es la misma de siempre esta mujer? Género, raza y poesía cubana de los ochenta en la obra poética de Soleida Ríos” *Literatura: teoría, historia, crítica*: <http://dx.doi.org/10.15446/lthc.v17n1.48696>

55. Leyla Leyva. “Los pájaros no se esfuerzan para cantar. Diálogo sobre poesía con Soleida Ríos.” *Granma*. 25 junio 2010: 13. <http://www.granma.cu/granmad/2010/06/25/pdf/pagina13.pdf>

trucciones identitarias, históricas y culturales en virtud de técnicas de asociación, repetición, uso de versos cortos y de ritmo fluido. La palabra se cita con el silencio y tiene múltiples encuentros con el logos y lo sagrado. La autora, a modo de griot y cediendo la voz al adivino, canta como médium, creando un arte comunicativo y de carácter experimental al mismo tiempo. Veamos “Pies de palma”:

Ni Reina
ni Roja
ni Sagú
ni Silvestre o de Monte
ni Palma Thrinax
ni Thrinax Multiflora o Miraguano
ni Thrinax Paviflora
ni Thrinax Rígida
ni Thrinax Lejeje
ni Urania o Rabanela
ni Vitchi
ni Arenga Sacarifera
ni Yarey
ni Yeaiba o de Guinea
ni Yuma (no descrita)
ni Yuraguano
Ni Palma Erizada
Ni Sin Espinas
Palma de Seda (Real). En Imías
Roystonea lenis León.
las palmas ay las palmas deliciosas
ay esa palma negra...

*

la palma sola, soñando
libre y sola

Tablas techos bastones catauros tercios...
para tabaco en ramas
manojos de palmito: cogollo y corazón nutrientes
fruto oleaginoso. Yo
palma de seda, elevada, coronada, descalza, inerme
flores sésiles, hojas pinnatisectas...
¿Quién o quiénes fijan el precio de una palma?
¿Cuándo?⁵⁶

56. El poema recitado en el 2015 se halla en: <http://www.lavoceregina.it/sound.php?IDautore=699&IDmulti=5259>

El poema, la primera parte formada por versos cortos en estructura paralela y ritmo rápido se abre con una serie de negaciones de la palma a través de la anáfora. A simple vista, no nos hallamos ante un poema visual o experimental, sin embargo, visualmente, la estructura vertical del texto apoya semánticamente el motivo referencial y simbólico del poema (la palma). Temáticamente también tenemos experimentación en el proceso de deconstrucción y desmantelamiento de constructos culturales de carácter nacional, racial y de género. La metáfora de la palma, eje temático del poema, sirve varios propósitos. Es un motivo de denuncia del mito de lo nacional, la raza y el género (la mujer cubana, la mujer negra y la nación de Cuba). El referente femenino “palma” y el adverbio de negación “ni” repetidos en los primeros dieciocho versos, semantizan el aparato discursivo del texto. A través de la redundancia léxica negativa “ni” se va desmantelando el contenido discursivo del poema construido con la técnica del catálogo. En esos versos se hace una enumeración taxonómica de las palmeras. El referente geográfico “palma” incluye distintas especies de palmeras del mundo creando una cartografía inclusiva de las palmeras autóctonas del mundo.

El primer verso constituye la primera negación del discurso nacional: “Ni Reina”. Este verso, en el conjunto del poema, alude al referente “palma real” que ha sido utilizado por la dictadura castrista como símbolo de la nación en la construcción de la identidad nacional cubana. Leamos, a modo de contexto, el siguiente fragmento del artículo “Símbolos patrios y atributos nacionales” de Raquel Marrero Yanes, publicado en el *Diario Granma* (2010), órgano oficial del Comité Central del Partido Comunista de Cuba:

Cuba también tiene atributos que identifican a la nación, entre los que se encuentran: el árbol, el ave y la flor nacional.

ÁRBOL NACIONAL: LA PALMA REAL

La Palma Real, cuyo nombre científico es *Roystonea regia*, pertenece a la familia de las *palmáceas*. Aunque no exclusiva de Cuba sí es reconocida como la reina de nuestros campos por su majestuosidad estructural, peculiar talla, fortaleza, utilidad que reporta y su abundancia en la Isla.⁵⁷

El léxico referencial del poema también es relevante. El origen de la lista de palmeras citadas en el texto es diverso. El lenguaje utilizado para nombrar a las palmeras varía entre un registro culto y vulgar, añ-

57. “Símbolos patrios y atributos nacionales” *Granma*. Año 14. Num.294, 20 oct. 2010. <http://www.granma.cu/granmad/2010/10/20/nacional/artic01.html>.

diendo una nueva dimensión semántica (de la cultura oral y de la literatura científica) al plano referencial. La palma real parece ser originaria de los bosques de las Islas Salomón; la palma Roja es originaria de Sumatra; la palma Sagú y la Arenga son originarias del sureste asiático -Indonesia, este de Filipinas, Papua Nueva Guinea-; la *Phoenix Sylvestris* es originaria de Pakistán, Nepal, Burma, Puerto Rico entre otros; la *Thrinax* es nativa del Caribe; el genoma *Multiflora* es originario del Amazonas; la *Thrinax Parviflora* es de Jamaica; la *Roystonea Lenis* es endémica de Guantánamo; la palma Yarey es de Cuba y también es conocida como palma de cera y la palma Yuma era el nombre común o vulgar que se usaba en el siglo XIX en Cuba para referirse a este tipo de palma. El *diccionario botánico de los nombres vulgares cubanos y puertorriqueños* de Gómez de la Maza (1889)⁵⁸ registra con interrogante dicho nombre. El nombre Yuma evoca además al grupo Yuma originario de partes de California y Arizona donde abundaban las palmeras. El término Yuma evoca no solo un tipo de palma sino también el pasado histórico de los Yuma y la guerra de Yuma (1850-1853). La nomenclatura de las palmeras incluye nombres comunes, regionales o vulgares como la palma sin espinas, la palma Yarey, la palma de Yeaiba o coco de Guinea, la palmera Erizada como se puede comprobar en el *Diccionario botánico* de Gómez de la Maza (82).

El sistema taxonómico para nombrar las diversas palmas construye un lenguaje no lírico, objetivable y referencial, y al mismo tiempo va desmantelando el discurso de lo nacional y activando críticamente el discurso de género (mujer), de raza (negra) en un estilo sumamente original. Al emplear un discurso científico en el que se nombra el *genus* y especie de las palmeras que nos remite a su origen, se está haciendo también una cartografía planetaria de lo indígena. La alusión geográfica que portan los nombres de las palmeras, ya mencionados, hace referencia, por asociación, a diversas culturas indígenas de distintas regiones del planeta: Indonesia, Papua Nueva Guinea, Sumatra, las Islas Salomón, Guantánamo, etc. Además de ese recorrido geográfico “natural” por tierras indígenas, la autora crea otro nivel de significación que es una escritura política alternativa al discurso dominante de lo nacional y de la negritud. La primera parte del poema utiliza varias voces. Comienza con una voz que niega lo femenino nativo e indígena y termina haciéndose eco de un discurso masculino que encarna el deseo de la mujer (negra, mulata) en el verso: “las palmas ay las palmas deliciosas/ ay esa palma negra...”.

En esta lectura, la palma se convierte en doble metáfora evocando no solo la categoría de lo femenino que se niega en dieciocho versos

58. “PALMA YUMA. [Fernández.?”] en *Diccionario botánico de los nombres vulgares cubanos y puertorriqueños*. 1889: 82.

sino también de la mujer indígena, léase india, mulata o negra por asociación con los nombres y origen de las palmeras. El poema se cierra con una apelación crítica de denuncia del tratamiento social e institucional de la mujer cubana como objeto sexual en los últimos versos del poema: “¿Quién o quiénes fijan el precio de una palma? / ¿Cuándo?”.

El contexto de estos dos versos nos remite al discurso institucional, a la pobre economía del país que fuerza a muchas mujeres a prostituirse. La dramática crisis económica en Cuba desde hace varias décadas ha establecido y fomentado el turismo sexual en la Isla. El tema de las jineteras o prostitutas es un hecho que denota la alienación de la mujer cubana: “Hay cubanas y cubanos con diplomas universitarios que, para sobrevivir, se prostituyen en las calles y playas de la Isla roja (de lo que Fidel se jactó al afirmar que “nuestras prostitutas son las más cultas del mundo”).⁵⁹ Aunque Fidel haya negado la autoría de esta frase en un discurso pronunciado en el 2004,⁶⁰ la realidad es patente. Conviene esclarecer que, además del turismo sexual, la prostitución se camufló de diversas formas dentro del país:

Sucedo que el fanfarrón de Fidel Castro, una mañana cualquiera, alardeó que Cuba estaba libre de esa lacra. El Estado se anotó un gol importante ayudando a insertar a las prostitutas en la sociedad.

Muchas se vistieron de milicianas, otras se matricularon en escuelas nocturnas de superación para la mujer. Algunas aprendieron corte y costura o a manejar y se convirtieron en las primeras taxistas femeninas. Como negocio, la prostitución casi desapareció.

Se camufló de diversas formas. Gracias a su poder económico y político un ‘mayimbe’ (dirigente) mantenía una o más queridas, con apartamento incluido. Tener amantes era bien visto y tema de conversación entre los pesos pesados del Gobierno y el Partido.⁶¹

El contenido discursivo de “Pies de palma” se inicia con una negación sistemática a los abusos del régimen cubano y sus discursos históricos de construcción de la patria y la identidad. Los dos primeros versos enmarcan este tema de modo original: “Ni Reina/ ni Roja”. La isla roja como referencia a la isla comunista y la palma real como

59. Fabio Rafael Fiallo “De Pancho Villa a Nicolás Maduro”, *Diario de Cuba* (1 dic., 2017).

60. “Discurso pronunciado por Fidel Castro Ruz, Presidente de la República de Cuba, en el acto por el 51 aniversario del asalto a los cuarteles Moncada y “Carlos Manuel de Céspedes”, efectuado en la Universidad Central de Las Villas, el 26 de julio de 2004: “La agencia italiana ANSA informaba: “El régimen de La Habana está agregando más crímenes: da la bienvenida al turismo sexual”, dijo Bush, quien incluso repitió una presunta cita de Castro: ‘Cuba tiene las prostitutas más limpias y educadas del mundo.’”

61. Iván García “Jineteras de verano” *Diario las Américas*, 28 julio 2015.

símbolo nacional de Cuba. Y el poema se cierra a modo de apelación en tono de urgencia al lector a detener dichas prácticas: ¿cuándo van a terminar estas prácticas y abusos? Se trata de un poema con unas metáforas muy originales y muy logrado tanto en el plano discursivo como a nivel estético.

El poeta y editor exiliado en Madrid **FELIPE LÁZARO** (1948-) si bien no es un poeta experimental, emplea con cierta frecuencia la experimentación versal, léxica, discursiva y tipográfica en su obra poética. Su antología *Tiempo de exilio* (2017) es una muestra representativa de su obra poética a lo largo de varias décadas. En *Ditirambos amorosos* (1981) incluye un epígrafe de Mariano Brull, en “Evocación de un encuentro” cita un fragmento de carta de Juan Ramón Jiménez a José Lezama Lima. En “Canto indocumentado” destaca la doble tipografía igual que en “Las siete moradas de una Teresa llamada Carmen”. En “Señas de un preso” de 1974 se registran varios tipos de experimentación:

Lugar: La Cabaña-cárcel,
un camastro,
una mesita,
unos libros,
poca luz.

Una ventana con barrotes mohosos.

Nombre: Estudiante de Filosofía.

Tiempo: Veinte años. Hora: Desfile de rejas.

Felipe Lázaro, “Señas de un preso”, 1974.⁶²

El poema, compuesto a modo de ficha de registro, en un lenguaje escueto, descriptivo e impersonal se refiere, en particular, al activista y poeta cubano Jorge Valls (1933-2015) que estuvo preso por más de dos décadas en diversas cárceles de Cuba y en una de las más inhumanas, la cárcel de La Cabaña. En general, el poema alude a los miles de presos ideológicos del régimen.

Este es un poema no lírico que se compone de versos breves, escuetos, secos, y en un lenguaje a modo de informe de registro en un archivo. El modo impersonal “Nombre: Estudiante de Filosofía” en el que se describe el caso, representativo de tantos otros, cobra fuerza dramática en el contexto sociopolítico de abusos de los derechos humanos en la isla. Los dos puntos se utilizan para expresar una lista informativa, para separar elementos etiquetados. La cosificación es uno de los efectos lo-

62. Este poema está antologado en *Tiempo de exilio* (2016):32. El libro se ha impreso en 2017. El poema pertenece a *Despedida del asombro* (1974).

grados en el poema. La brevedad y la información clasificada en lugar, nombre y tiempo también dan muestra del silenciamiento de las voces de los presos. Su particular estructura en bloque apoya el motivo de los barrotes de la celda y el presidio.⁶³ La experimentación en la estructura, el registro lingüístico, el tono frío, impersonal y antilírico y la forma visual, vertical, o en bloque, forma parte integral (experimental) del proceso de significación del poema.

Otro tipo de escritura experimental relevante pero que no se analiza en este estudio, es la ubicada entre la prosa poética y la narrativa breve. Un ejemplo es la autora cubana **Reina María Rodríguez** (La Habana, 1952) y su libro *Te daré de comer como a los pájaros* (2000), premio de la Crítica en 2001. Esta obra destaca por una estructura narrativa en fragmentos y en una o varias columnas dentro de la página. La autora ha recibido muchos premios nacionales e internacionales desde los años 80 por su obra poética. Obtuvo, entre otros, el premio Julián del Casal (UNEAC), el Premio Casa de las Américas, el Premio nacional de literatura de Cuba (2013), el Premio de la revista mexicana *Plural*, y el Premio Iberoamericano de poesía Pablo Neruda. Reina María Rodríguez vive en La Habana y es más conocida como poeta discursiva.

FRANCIS SÁNCHEZ (Ciego de Ávila, 1970) es un poeta muy prolífico. Es poeta, editor de la revista *Árbol Invertido* y activista entre otras cosas. Su poesía visual registra una trayectoria relevante en el ámbito nacional, a pesar de las dificultades impuestas por el régimen como el que hayan prohibido recientemente su exposición de poesía visual “Desechos humanos” o que la seguridad del estado haya decomisado su ordenador portátil.⁶⁴ Aunque hay que decir que dicha exposición ha sido posible gracias a la Embajada de Noruega en La Habana, donde se inauguró el 25 de diciembre de 2017, como parte del programa del festival de arte alternativo “Poesía sin fin” organizado por Amaury Pacheco (Proyecto *Omni-Zona Franca*) que se celebró del 15 al 30 de diciembre.⁶⁵

63. El presidio de la Cabaña fue un fuerte construido en el siglo XVIII por Carlos III ante la captura de La Habana por los ingleses en 1762, que luego cambiaron por la Florida a España. Este poema en su brevedad y estilo alude al silencio y al trato inhumano de los presos de conciencia en Cuba.

64. Véase, al respecto, el artículo del autor “Prohíben mi exposición de poesía visual” <http://www.arbolinvertido.com/noticias/prohiben-mi-exposicion-de-poesia-visual> y también la noticia “Seguridad del Estado decomisa laptop a escritor cubano” *Martí Noticias*, 07 de abril 2018: <https://www.martinoticias.com/a/seguridad-del-estado-decomisa-laptop-escritor-cubano/171671.html>

65. La revista que edita, *Árbol invertido* <http://arbolinvertido.com/noticias/se-inaugura-exposicion-de-poesia-visual-desechos-humanos-en-la-habana>.

Con el poeta Francis Sánchez asistimos a una estética visual contemporánea y de carácter internacional. Su poesía visual está ligada a las vanguardias artísticas del siglo XX y, al mismo tiempo, en sintonía con los recursos ofrecidos por el diseño gráfico contemporáneo que va delineando nuevos contornos para la poesía en el siglo XXI. En la poesía visual de Sánchez se registra una síntesis de años de percepción y una presentación del ambiente cubano desde una visión artesanal de testigo. Hay detrás de sus poemas visuales un trabajo interior premeditado que da como resultado una aparente sencillez tipográfica pero que proyecta una visión de lo poético como extensión del espíritu del cuerpo y de la letra.

Al igual que el poeta gallego José Ángel Valente, inspirado por una cortedad del decir y también por la conversión de un yo en un nosotros, Sánchez crea un espacio verbovisual que se hace eco de una conciencia colectiva cuya visualidad pareciera concentrarse en la creación de “huecos lumínicos” en el sentido valentiano del poema: FORMÓ/de tierra y de saliva, un hueco, el único/que pudo al cabo contener la luz. / (Materia).⁶⁶

Los “huecos lumínicos” entendidos como metáfora del espíritu y de la materia que somos, abundan en la poesía visual de Sánchez caracterizada por un contenido verbal mínimo en el que se materializa la creación y el sufrimiento. Los poemas de la exposición “Desechos humanos”⁶⁷ son a la vez signo y materia de un lenguaje abismal, radical en su tono de urgencia y que penetra la sustancialidad de la palabra en la que confluye el deseo de libertad interior y exterior. El “material memoria” de los poemas de Sánchez sobrepasa los límites visibles del universo ético y estético de la palabra, la voz, el canto y la imagen. Signo y cuerpo en la poesía visual de Sánchez se unifican y participan de lo existencial, lo creativo y lo político, en un lenguaje muy condensado. Sánchez se sirve de las letras y las palabras en un sentido espacial, geométrico y visual para producir una estética expresiva.

En un espacio fenoménico (un universo sensible y próximo) y también espiritual, Sánchez modula un lenguaje minimalista pero arraigado en una disposición anímica transcendente. La función de la palabra y la letra es apoyar la interacción de espacios antagónicos como signo de libertad personal, colectiva y creativa. Los signos en estos poemas son material y memoria biográfica y colectiva. Es también una escritura con una dimensión histórica y testimonial de denuncia.

66. José Ángel Valente. *Material Memoria* [1978] (1995):191.

67. El poeta ha logrado exponer su poesía visual titulada “Desechos humanos” en la Embajada de Noruega el 25 de diciembre de 2017. Para una visual de la Exposición “Desechos humanos” véase: <https://www.youtube.com/watch?v=-59fDk9A8z4>.

La poesía visual de Sánchez se inscribe en la tradición moderna de poesía visual que valora textualmente las condiciones de producción del poema al tiempo que contribuye a este género desde el contexto sociopolítico de la isla. Como ocurre con muchos artistas de la diáspora, Sánchez aborda desde un espacio intrapersonal, su relación con lo real a través de la intermedialidad, verbovisual y gráfica, creando espacios de resistencia y nuevas formas expresivas ideoestéticas. Sus poemas, publicados o exhibidos en distintas épocas, entretejen una difícil conjunción de temas y lenguajes. Para Rudolph Arnheim (1969) la imagen puede ejercer diversas funciones, la representativa, (las cualidades del objeto) la simbólica (opera a través de asociaciones conocidas entre el objeto) y la sígnica (no se reflejan las características ni referenciales ni simbólicas de los objetos, pero se hace referencia a una relación establecida socioculturalmente). Las imágenes en la poesía de Sánchez, fusión de lenguaje verbal y visual, participan de los tres planos. Ofrecen una función representativa y simbólica pero también actúan a un tercer nivel como signos que denotan y detonan un contenido que no está visible en el poema. Este tercer espacio proyecta una relación establecida socioculturalmente. También se incorpora la dimensión estética en este espacio. Veamos el siguiente poema:



Francis Sánchez. Poema sin título. *Poesía visual cubana* (2015)⁶⁸

Este poema adquiere un tono dramático muy revelador. El dramatismo viene dado por las conexiones establecidas entre el plano visual, el plano verbal y el contexto sociopolítico habitado en la Isla. La palabra “GRITO” en mayúsculas es la unidad léxica central del texto. La repe-

68. La antología *Poesía visual cubana*, (2015) coordinada por Rito Ramón Aroche y Yornel J. Martínez (50 ejemplares impresos), muestra obras representativas y actuales de siete poetas cubanos: Rafael Almanza Alonso, Ismael González Castañer, Rito Ramón Aroche, Ezequiel O. Suárez, Francis Sánchez, Yornel J. Martínez y Mario Espinosa Martínez.

tición del significante “o” al final de la secuencia crea el referente visual de una cadena, de las piezas individuales de una cadena que aumenta de tamaño a medida que termina la palabra “GritoOO”. La relación sémica visual y verbal apoyan el mensaje crítico del texto. El significante “G” de la palabra “grito” crea otro referente corporal al incorporar la imagen de una dentadura de la cual sale el resto de las letras para formar la palabra “grito”. En el plano semántico la palabra grito denota violencia. La imagen de la dentadura asociada a la palabra también denota violencia y represión (el grito y morder son dos actos que salen de la boca en vez de hablar). Se representa verbal y visualmente la violencia verbal y la violencia física. Se presenta un grito de exasperación y dolor.

En el plano léxico la palabra GRITO también está dividida en unidades léxicas menores como la palabra “RITO” que adquiere una carga histórica y la palabra en inglés “GO” (ir o irse) formada por la primera y la última letras del texto. En este contexto la palabra “GO” está asociada al exilio, al tema de los refugiados y al suicidio (irse del cuerpo de uno mismo). Las cadenas también denotan cárcel, represión y falta de libertad. También podemos leer la última letra “O” como resultado final, por asociación cero o anulación del ser. Todos los referentes verbo-visuales apuntan a una misma línea discursiva que no está representada en el poema, sino que opera como en un tercer nivel en un contexto sociopolítico de violencia. La palabra “RITO” alude al dolor de tantos años (dolor convertido en un rito o proceso que se repite sin cesar).

El grito está asociado a las cadenas, es decir, a la falta de libertad de expresión, a la opresión, a la desesperación. Desde distintos ángulos y semas el poema plantea un escenario impersonal y anónimo, caracterizado por la agonía, el dolor y la violencia (no hay labios sino una dentadura). El poema se construye con un lenguaje primario (imagen-texto) referencial y simbólico que materializa a través del lenguaje corporal (dentadura, grito y cadenas) un tipo de violencia física, emocional y síquica. Las imágenes-texto operan como imágenes-testimonio que pueden descodificarse en un registro amplio dentro del contexto histórico socio-cultural. Sin duda alguna la poesía visual de Sánchez no es ajena al entorno social, cultural y artístico de Cuba y de su tiempo. El poema además registra estéticamente en virtud de una lograda utilización de códigos mixtos, una reivindicación de la materialidad del signo verbal y visual. Además, la disolución de lo verbal (“GRITO”, “RITO”, “GO”, “O”), el espaciado de las letras que se convierten en piezas de una cadena, la tipografía en mayúsculas se funde con el material referencial y simbólico de tal modo que trasciende las posibilidades expresivas de cada lenguaje por separado.

RITO RAMÓN AROCHE (La Habana, 1961-), es un poeta visual y crítico literario ubicado en la generación de poetas de los ochenta. Es miembro de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba desde 1995. Publicó sus primeros poemas en la antología *En las puertas de la ciudad*, Ediciones Extramuros, 1993. Es promotor cultural y literario del Instituto del Libro de La Habana y ha participado en muchos festivales nacionales e internacionales de poesía. En 2006 ganó el premio de la Gaceta de Cuba con su libro de poemas *Las fundaciones* (2011). Ha publicado numerosos libros de poemas como *Cuasi* Vol. I (2002) y Vol. II (1998) *Del río que durando se destruye* (2005), *El libro de los colegios reales* (2005), *Andamios* (2007) y *Límites de Alcanía* (2016) que forman parte de la trilogía con *Las fundaciones* (2011), etc. En su poesía en prosa Aroche cultiva un imaginario caracterizado por una conciencia de los límites de la verbalidad, por un afianzamiento autocrítico y por la construcción de marcas personales que se permiten una mayor estilización experimental. Veamos el poema “Asunto de poética”:



Rito Ramón Aroche. “Asunto de poética” *Poesía visual cubana* (2015)

Este metapoema visual está construido a través de la técnica de asociación. El poeta asocia la imagen de un instrumento de medir la tensión arterial (tensiómetro) con el concepto de tensión lírica a través de la cita de un verso no lírico: “En otros ¿tensión lírica?”. La metapoésía es un motivo recurrente en sus obras como en *El libro de los colegios reales*. Este metapoema visual propone una reflexión en torno al género poético y sus límites. La apropiación y la técnica de la intertextualidad se hacen visibles en la incorporación de objetos y textos de otras fuentes. La apropiación y el diálogo interlingüístico (visual-verbal-objetual) revelan

desde un tercer espacio de representación el tema de los límites de la lírica: ¿qué es un poema?, ¿qué se considera poema lírico y qué no?.

El título del metapoema “Asunto de poética”, propone una pluralidad de discursos y expande lo poético fuera del sistema literario. El autor activa de modo inusitado una particularidad perceptiva lúdica en virtud de la apropiación y el reciclaje, técnicas verbovisuales en este poema que afirman la condición transversal del lenguaje poético. Las transferencias de códigos estéticos y lenguajes artísticos están ligadas a la crisis de la comunicación verbal y al avance de las tecnologías. Este nuevo proceder constata el nomadismo de los medios tradicionales facilitado por las nuevas tecnologías de la escritura. En su poesía visual Ramón Aroche promueve un nuevo tejido de prácticas significantes como fenómeno esencial e interno de lo poético.

RAFAEL ÁLVAREZ ROSALES (La Habana, 1980-) es poeta, editor, traductor y crítico de ballet clásico. Edita el blog Tiempo de Hibernación y es miembro del consejo editorial de Levrel. Es ganador del premio Calendario 2010. En 2011 publica su primer poemario, *Hábitat* y actualmente edita su blog “Tiempo de Hibernación”. En su poesía cultiva la poesía visual y experimental, el haiku, el caligrama, caligramas de lectura invertida para leerse frente a un espejo, etc. Su obra más visual destaca por sus efectos visuales de lectura. Rosales trabaja temas variados como la soledad existencial, la identidad, reflexiones en torno a la literatura clásica, etc. Veamos el siguiente caligrama:



Salem Daie y Rafael Álvarez Rosales “Caligrama” (2012)⁶⁹

69. “Caligrama” publicado el 21 Dic., 2012: <https://tiempodehibernacion.wordpress.com>.

Este caligrama verbovisual está construido a modo de espejo. El poema a la derecha es una inversión del poema a la izquierda. También tenemos una estructura verbal fractal en virtud de la recursividad léxica y versal. Uno de los principios de la literatura fractal es la reduplicación a diferentes planos y escalas (tipo) gráficas de sus signos en el plano sintáctico, léxico, fonético y visual buscando un efecto particular. El poema “Caligrama” consta de palabras, sílabas y versos que se repiten a lo largo del poema a distintos tamaños tipográficos produciendo una dinámica de lectura circular y laberíntica a modo de las cajas chinas –sílabas y palabras dentro de frases-. Este sistema se puede ver en la reduplicación de fragmentos verbales: “El subempleo”, “del sub”, “empleo” o “su”, “ble”, “v a”, produciendo distintos semas relacionados. El poema consta de dos matrices o rizomas, “el subempleo” y “la sublevación” al principio y al final del poema, en torno a los cuales se compone la doble estructura. Estos son respectivamente: “El subempleo del” y “Sublevación”. Son palabras similares fonéticamente y algunas sílabas se repiten “sub”. El prefijo en ambas palabras es negativo y forma parte de un entramado entre causa y efecto. A falta de trabajo (subempleo) mayor riesgo de sublevación. El poema produce en dos palabras una historia secuencial con principio y fin visualizando los efectos del significado de cada palabra. La palabra sublevación que es la inversión del orden establecido esta al revés en el poema y se debe leer de abajo hacia arriba. El significado de sublevación adquiere un momento climático en virtud del aumento de la tipografía de sus sílabas. Del mismo modo visualizamos el subempleo tipográficamente en tamaño reducido análogamente al significado de carencia de un “empleo” digno.

Este poema resalta en su estructura dual reduplicada, la textualidad como iconicidad. Otro componente visual y espacial del poema viene dado por su estructura compositiva especular y porque utiliza principios fractales. El poema está compuesto para ser leído de varios modos. Se puede leer verticalmente de arriba abajo (los primeros versos del poema), y de abajo para arriba y también se puede leer frente al espejo con lo cual se invierte la posición espacial de ambos poemas. El énfasis en los distintos ángulos de lectura del poema revela, detrás de su aparente intrascendencia, la importancia del posicionamiento de los signos en el papel (superficie en 2D) y expande las limitaciones sintácticas y ortográficas del lenguaje alfabético. El orden inverso y vertical de lectura enfatiza el aspecto visual y semiótico del texto. No olvidemos que el orden de la palabra formaba parte del orden del mundo y en el racionalismo la preceptiva y el raciocinio servían de pauta para canalizar la percepción del mundo.⁷⁰ “Caligrama” semantiza también con el

com/2012/12/21/caligrama-salem-daie-rafael-alvarez/

70. Un estudio pertinente al respecto es *Weltbild und Dichtung im deutschen Barock*

ordenamiento de las palabras, la atomización de estas, la multiplicidad de lecturas mediante técnicas de iteración, al tiempo que emplea un tono de protesta y denuncia social (“sublevación”, “subempleo”). El texto deconstruye el orden léxico y sintáctico de la lengua, se libera de las restricciones gramaticales y al mismo tiempo presenta un artificio ideoestético muy logrado.

Otra poeta joven, editora, crítica de arte, narradora y promotora cultural, que incurre en lo experimental es **LIZABEL MÓNICA** (La Habana, 1981) que hace siete años que vive en EEUU. Como crítica e intelectual ha creado los interesantísimos blogs “Desliz” y “Cuba Fake News”. En su obra poética, publicada en forma de libro, en diversas revistas y blogs, destaca una compleja fluidez y experimentación léxico-discursiva. Lizabel es licenciada en historia por la Universidad de La Habana y realiza su doctorado en la universidad de Princeton. Publicó *Desgenerados poemas (2005-2008)* en *Fogonero Emergente* y ha compilado la antología de poesía cubana del siglo XXI: *Distintos modos de evitar a un poeta* (El Quirófano Ediciones, Ecuador, 2012), en la que participan 25 creadores de la Generación Año Cero:

Es esta la primera generación dentro del país que, después de 50 años de aislamiento, logra estar a tono con la moda, las lecturas y la cultura filmica de sus contemporáneos en otras partes del mundo” una generación que descubrió las nuevas tecnologías e internet, y se vale de las herramientas digitales para impulsar sus proyectos, sorteando las trabas de un país con escaso acceso a la tecnología y la conectividad.⁷¹ Veamos los poemas “Nadurria” y “Político”:

“Nadurria”

enumerar
palabrería deficiente

destinaciones, ocupaciones, fluctuaciones

ditrería ana(l) ción

conversación de paquete cuadrado o disuelto a confluencias
en coqueta

(*Imagen del mundo y poesía en el barroco alemán*) de Erich Trunz, Verlag C. H. Beck, München, 1992.

71. Lien Carrazana “Lizabel Mónica: ‘Los nuevos medios tienen un rol fundamental en mi trabajo’ 28 abril 2018:

http://www.diariodecuba.com/cultura/1524498935_38796.html

—esto es mueble para dormitorio—
labios de seguimiento:

“la-na-ción”

insustituible ciudad de nada-nadería-nadurria
mi ciudad

inerte/silenciada

yo ciudad,
ungüento

"Político"

“me duelen”, chilla cuando se inclina y baja la cabeza para mascarullar a las casas de maternidad suspendiendo un dedillo índice y flaco sobre una mierda de perro ⁷²

En “Nadurria”, al igual que en el poema “Pies de palma” de Soleida Ríos, se critica el discurso político del partido comunista de Cuba en torno a la nación y, en este caso, se hace en virtud de la creación de palabras como “Nadurria” compuesta con el adverbio de negación “nada” y “nadería” y la terminación “-urria” que puede proceder del vasco como topónimo en forma de apellido que pasó a América o puede tener una connotación negativa y de suciedad “urria”. El sufijo “-uria” procede del griego “-urón” y significa orina.

Además de la creación de neologismos la autora utiliza el recurso de la atomización del léxico como “la-na-ción” que desmantela el discurso y retórica de lo nacional. Otros ejemplos son: “diltrería ana(l) ción”, un término nuevo y otro roto o atomizado, que evocan: “palabrería”, de “nación”, “anal”, “análisis” de la “acción”. Se trata de experimentos verbovisuales, ideostéticos y sincréticos.

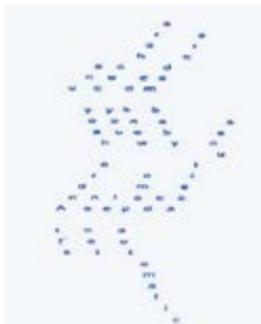
En la misma línea resalta la palabra “nada” asociada a “mi ciudad”, definida a su vez como “inerte/silenciada”. Esta es otra marca crítica discursiva al régimen totalitario de la Isla, un régimen que ha silenciado o aniquilado no solo a los individuos sino a la sociedad, enmarcada en el poema dentro del referente “ciudad”. El poema, de versos cortos y ritmo rápido, destaca por la reiteración de campos semánticos negativos (“nada”, “nadería”, “nadurria”, “inerte”, “silenciada”, “deficiente”) como estrategia discursiva.

72. Blog de Lizabel Mónica: http://jorgealbertoaguilar.blogspot.com/2007/02/lizabel-mnica-tres-poemas-nadurria_16.html

moderno y poesía con la mención de Pablo Neruda-. También pareciera aludir a la filosofía kantiana, y a uno de los libros más conocidos del autor, la *Crítica de la razón pura* (1787) en cuyo prólogo se alega que la razón humana no puede contestar muchas cuestiones porque superan las facultades de la razón.

Se trata de un metapoema que se autodefine en el primer verso como poema experimental y dice en el segundo verso que el segundo verso no existe, presentando y a la vez eliminando dicho verso entre paréntesis. Alude el autor a Neruda como representante de un estilo tradicional de poesía y también alude a poemas “sin título ni editor ni ganas”. Se reconoce una nueva forma de hacer poesía no canónica. Se crean nuevas palabras “verso bobónico” aludiendo a “bobo” y quizás a la monarquía borbónica. El título del poema hace alusión al cine por la actriz Mae West, símbolo sexual (Men talk) y actriz de películas de entretenimiento. El texto versa sobre metaliteratura y metapoésía, conciencia crítica y lúdica del lenguaje, alusión a la comunicación artística verbal sin necesidad de reglas ortográficas, (“Éste poema debiera ser escrito con mala/ ortografía/ veído con kafé y luego olvidado”), experimentación verbal y anticanónica, desencanto a las limitaciones del tradicionalismo, etc. Se trata de un texto lúdico iconoclasta, dentro de los cauces verbales de dicción y que es un desdén al academicismo en el arte y a las distintas tradiciones artísticas, que propone la experimentación como vía poética. Recordemos además que Wichy creó un idioma ficticio llamado zénico - al recrear la vida de un personaje llamado doctor Zen-, lengua oficial de la imaginaria República de Simbeck.

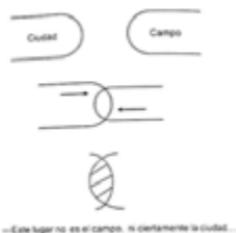
En un tono igualmente lúdico, pero concentrándose en aspectos formales y temáticos diferentes resalta el poema “Standard Transmission” del profesor, poeta y crítico, **ENRIQUE SACERIO GARÍ** (Sagua la Grande, 1945-), extraído de *Poesía cubana contemporánea*. Editorial Catobepas (1986). Es un texto verbal, espacial y experimental para ser leído oblicuamente, verticalmente y de izquierda a derecha o de derecha a izquierda:



Enrique Sacerio-Garí, “Standard Transmission” *Poesía cubana contemporánea*, 1986.⁷⁴

El título del poema en inglés “Standard Transmission” indica la transmisión manual estándar de los vehículos convencionales de cinco marchas. El significado del título también nos hace pensar en el canal verbal y poético como un modelo de comunicación estándar o convencional, sin embargo, lo que presenta el autor, no es un poema estándar o convencional. Se trata de un texto en tono informal y lúdico que expande, icónica y espacialmente, las posibilidades de las letras, palabras y frases, del poema. Impulsado por un ludismo formal y temático, el texto ahonda en una mayor concientización de las posibilidades físicas de lectura de un texto y en el quiebre cultural asociado al sentido de complicidad que las letras dibujan sobre el papel. Las letras sueltas en el poema (que forman palabras, versos sueltos y frases) adquieren un mayor valor semántico del habitual al colocarse en el papel casi materializadas en cuerpos danzantes, cediendo el paso a un tipo de comunicación más inclusivo. Desde una perspectiva de la estética de la recepción podemos leer estos poemas como producto de una temporalidad y una historicidad y también como productos para el consumo. El lector adquiere en estos textos experimentales, una gran importancia dentro del proceso semiótico del texto (es un lector activo) ya que una de las ideas claves de estos textos es la estética del efecto receptivo.

ISMAEL GONZÁLEZ CASTAÑER, es poeta, narrador y ensayista (La Habana, 1961-). Castañer es otro poeta vinculado a los inicios del grupo literario *Diáspora(s)*. Tiene una escritura muy versátil y suele acentuar en sus poemas verbales rupturas gramaticales y de puntuación, así como introducir signos gráficos. El poema siguiente sin título pertenece al libro *Mercados verdaderos* (Ediciones Unión, 1998) y presenta un contenido verbal y gráfico esquemático:



Ismael González Castañer, poema s/t. *Mercados verdaderos* (1998)⁷⁵

74. El poema de Sacerio Garí publicado en 1986 aparece en *Las praderas sumergidas*. Raydel Araoz, 2015:27.

75. Ismael González Castañer. Poema publicado en *Mercados verdaderos* (Habana: Unión, 1998) y antologado en *Las praderas sumergidas*. Raydel Araoz, 2015: 34.

Destaca en este texto una desvinculación total con cualquier estilo poético tradicional. El texto enfatiza el cultivo formal de una poesía gráfica y matemática. Temáticamente, el poema versa sobre la clásica dicotomía campo-ciudad-campo. Un tema histórico y universal que lleva implícito otros aspectos sociales como la emigración y otros desplazamientos masivos (refugiados, exiliados) por razones económicas, políticas, etc. Los desplazamientos producen una serie de alteraciones en la vida diaria de los individuos y, en varios sentidos, requieren una iniciación a otro sistema de valores que en muchos casos producen un alienamiento existencial y abandono del mundo rural y del pasado individual.

El contenido gráfico vectorial no es un paratexto o una serie de elementos marginales al texto, sino signos centrales al proceso de significación de este. El poema incluye lenguaje verbal, algorítmico, vectorial, geométrico y de diagramas. El contenido verbal oracional está compuesto con una doble negación “-Este lugar no es el campo, ni ciertamente la ciudad...” indicando un aspecto de distanciamiento o rechazo social. Las voces anónimas del texto resaltan la no identificación, el rechazo, la negativa tanto al campo como a la ciudad. Aluden a un ambiente ciertamente alienante.

El poema de González Castañer alude a la realidad de los desplazados, emigrantes dentro de su propia tierra o en otras tierras. Esta temática, muy conocida por todos, se logra en el poema en virtud de una lograda combinación gráfico-verbal del texto, que genera nuevos marcos ideoestéticos que muestran una escritura visual y semiótica radicalizada. Si bien no se trata de un estilo nuevo, sí es original la combinación gráfica y temática que hace el poeta de los signos. A través del uso verbal de la doble negación (esto no es el campo ni es la ciudad) y de la presencia de flechas, tachones y diagramas, se refuerza un mensaje de crítica sociocultural. El poeta ha creado un espacio de comunicación sincrético y semiótico, en virtud de la fusión de varios lenguajes con el fin de rescatar la importancia del sujeto en sociedades opresoras o totalitarias. La voz del sujeto del texto sugiere, gráfica y verbalmente, la angustia de sentirse un desplazado en su propia tierra.

Alternativamente, podemos observar que el poema también apunta a las limitaciones del lenguaje verbal como instrumento de comunicación (artística y social), en otras palabras, el aspecto gráfico del texto desplaza el lenguaje verbal como instrumento comunicativo y estético lo cual conlleva a una pérdida de confianza en el lenguaje escrito la cual se añade a la pérdida de inocencia del sujeto.

Un aspecto relevante en la poesía experimental cubana contemporánea son las interacciones entre texto, metatexto (textos que establecen

una distancia crítica con ellos mismos, textos autorreferenciales) y lo que pudiéramos llamar extratexto que forma parte integral del proceso semiótico del texto (mapas, imágenes, ilustraciones, vectores, algoritmos, etc.). Estas escrituras amplían las funciones metalingüísticas del texto, trastocan las relaciones de género artístico y literario, así como también desmantelan las correspondencias convencionales sujeto-objeto, los códigos espacio temporales. En general, se desacraliza la escritura, a la vez que se facilitan nuevos modos de percepción contribuyendo de varios modos a la creación de nuevos paradigmas estéticos. Si bien en este estudio nos hemos limitado en su mayor parte a textos en papel, es preciso subrayar que la escritura experimental abarca muchos más estilos de escritura que los aquí expuestos y analizados.

Estos nuevos comportamientos estéticos hacen que la poesía experimental cubana, en cualquiera de sus vertientes -sonora, espacial, verbal, performática-, integre otras expresiones artísticas y produzca nuevos híbridos que reciclan recursos vanguardistas y crean nuevos códigos comunicativos en los que predomina la fragmentación verbal y espacial, el uso de técnicas tipográficas y visuales del lenguaje publicitario, etc.

Otra figura singular en su trayectoria poética y existencial es **OCTAVIO ARMAND** (Guantánamo, 1946). Es autor de varios volúmenes de poesía como *Entre testigos* (1974), *Piel menos mía* (1976), *Como escribir con erizo* (1976), *Cosas pasan* (1977), *Biografía para feacios* (1980), *Son de ausencia* (1997), *Clinamen* (2013), *Concierto para delinquir* (2016) y la antología de poesía visual-experimental *El amante que razona* (2017). También ha publicado ensayos como *Estética invertebrada* (2014), *Horizontes de juguete* (2016) *Escribir es cubrir*, memorias de *El ocho cubano* (2012), *El aliento del dragón* (2005) y otros. Además, es crítico, traductor y editor.

Su vida ha estado marcada por un doble exilio, primero a causa del régimen de Batista y luego a causa de la dictadura castrista. Vivió en Nueva York y fundó y dirigió la revista *Escandalar* y actualmente reside en Caracas. Como afirma Johan Gotera en el prólogo a la antología *El amante que razona*, Armand incide en lo experimental ya en la década de los 70 con *Entre testigos* (1974) libro que se inicia con la guía telefónica de Nueva York y con *Piel menos mía* (1976). Gotera menciona el poema “Palabras sobre palabras” compuesto en la figura de un cubo movable de acuerdo al ojo del lector. Algunas palabras centrales del cubo son “poeta”, “profeta”, “protesta”. Gotera ve una evolución de lo experimental hacia lo conceptual en los años 80.

La obra poética de Armand es muy prolífica y ha sido bastante leída y estudiada.⁷⁶ Algunos estudios son Octavio Armand y el espejo,

76. Véase también la carta de Octavio Paz a Octavio Armand en 1989. <https://lasmalasjuntas.wordpress.com/2013/05/09/octavio-paz-a-octavio-armand-carta/>

o América como ucronía, de Luis Justo (Poket, Caracas, 1988), *Conversación con la esfinge (una lectura de la obra de Octavio Armand)* (Buenos Aires, 1984), de Juan Antonio Vasco, y centenares de artículos y ensayos en revistas académicas varias.

El comienzo de *Como escribir con erizo* declara en forma narrativo-ensayística: “Censura y autocensura borran el discurso antes o después de la enunciación, borran el texto antes o después de la escritura. Pueden, también, ser desplazamientos simultáneos en la linealidad: efectos en la causa. El orden es la orden.”

El *amante que razona* ⁷⁷ es una antología que recoge poemas de nueve poemarios publicados a lo largo de las décadas: *Entre testigos*, *Piel menos mía*, *Cosas pasan*, *Cómo escribir con erizo*, *Biografía para feacios*, *Origami*, *Clinamen*, *Quiromancia*, *Concierto para delinquir*. Veamos un primer poema visual sin título muy original:

LLaa eessccrrriittuurraa ccoommoo ((ll))iimmiittaa
cciióónn ddee llaa eessccrrriittuurraa

Aa aA Aa
aA



Octavio Armand. *El amante que razona* (2017: 24)

El texto compuesto con una suerte de estética visual, tipográfica y acumulativa, emulando un estilo neobarroco presenta el tema de la

77. *El amante que razona*. (Antología poética). Ediciones InCUBAdora, Libri Prohibiti, Colección Samsa, 2017. <https://incubadorista.files.wordpress.com/2017/12/el-amante-que-razona.pdf>

imitación en arte a través de un juego de contrastes tipográficos y redundancias fonológicas en la parte léxico sintáctica superior del poema: “La escritura como imitación de la escritura”. Las redundancias visuales y tipográficas de la letra “a” en minúscula y mayúscula y en dos tipografías diferentes refuerza el contenido verbal del poema. El autor cuestiona la representación verbal por medio de la recursividad visual. Es un poema que temáticamente nos recuerda los dibujos de Escher. La metáfora del espejo se utiliza de forma creativa y original en un dialogo de lenguajes verbo-visual.

En “Sed o agua, por favor” también incurre en experimentación visual con una suerte de estrofa compuesta de comas en distinta secuencia y frecuencia versal. Los poemas “Réticula No. 7: Tempestad” (p.42), y “Palabra sobre palabra” (p. 51) de *Piel menos mía* (1976) son experimentos verbovisuales que participan de una estética neobarroca muy particular de Armand compuesta de signos sobrepuestos, distorsionados, desplazados, desgarrados, rotos, que no solo anuncian una nueva celebración del signo y la escritura consigo misma y también como experiencia biográfica y como reflejo de los avatares del ser en el espacio tiempo. Signos adyacentes o repetidos que profundizan y reflejan el estado periférico o marginal de la persona ante las fuerzas de sistemas totalitarios. Ese es un contexto motivador. Otros poemas de la antología, menos experimentales visualmente, compuestos en verso libre o poesía en prosa exploran conceptos similares: la letra como centro del universo poético desplazando el discurso lógico; la palabra y la escritura como periferia, etc. Hay también ruptura de sílabas en el siguiente título del poema: “Poema por ejemplo con lo que salía” (p. 55).

Este es un poema narrativo en forma breve en un solo párrafo (continuidad visual) que suele romper las sílabas de los finales de línea, (discontinuidad léxica y semántica). La ruptura de sílabas al final de línea es un artificio muy frecuente en la poesía de Armand que refleja, entre otras cosas, la intención de componer poemas rupturistas y provocadores. Por ejemplo, el poema “El disco de Festo. Guión” (pp.58-59), “Notas” (p.67), o “Tamaño de mundo (Soneto)” (p.68).

En “Homenaje a Cerletti” (pp. 60-66), el poeta recurre a la redundancia léxica y a la discontinuidad espacial de los versos para producir un ritmo más fluido de lectura, pero el motivo del poema es hacer un homenaje a Ugo Cerletti, un neurólogo italiano que creo el método “terapéutico” electroconvulsivo, en otras palabras, fue el padre del electroshock. El motivo nos introduce en el discurso de la esquizofrenia y el homenaje se torna ironía. “Rueda se dilata delata” “No hay cara” “no hay perfil/ opaca inmediatez”. Es un método frío, impersonal, y destructivo “Alrededor del hueso, carne o carnicero”, “Y morimos chi-

llando”. Hay constantes menciones al ojo y los párpados súbitos que se manifiestan en la terapia de electroshock. El largo poema describe metafóricamente la salida del alma del cuerpo, la violencia ejercida en ese tratamiento y apunta a la disolución alma-cuerpo en los últimos versos: “Eres un ojo y tiembles/ tacto contra tacto/ Contacto/ El alma es más grande ahora”.

El poema hace mención a la poesía de Jorge Manrique y las *Colas por la muerte de su padre*. En el poema aparece un verso que hace mención a su nombre: “somos tiempo=somos agua (Manrique)” haciendo referencia a la idea del paso del tiempo y la cercanía de la muerte. Y el verso “nos ahogamos en el tiempo (Hidalgo)” quizás haga mención al viejo hidalgo don Quijote de la Mancha. El agua en esta parte última del poema también se puede referir al llanto continuo y desesperado del que sufre. Se habla de los cuerpos, del pasado y del paso del tiempo, pero también de los efectos que las corrientes aplicadas del electroshock dejan en el cuerpo y en la mente del individuo.

En el poema “Notas” se explican, a modo de notas – como si fuera información adicional y secundaria al texto, aunque en este caso se trata del mismo texto (lo marginal se vuelve central)- los descubrimientos de Ugo Cerletti y su nuevo agente terapéutico para el tratamiento de la esquizofrenia: el electroshock, corriente alterna de 90 a 110 voltios que produce una breve inconciencia. Armand ha trabajado a lo largo de su escritura el poema como electroshock. Como en el caso de otros poetas cubanos, Armand altera la escritura de muchas maneras; a través del discurso de la esquizofrenia y el electroshock como metáforas del acto creativo, pero también como crítica y denuncia del régimen totalitario. El poeta crea una escritura desde la periferia como espejo de la disfuncionalidad provocada a nivel social y como reflexión en torno a una escritura de los límites.

Directamente relacionado con estos procesos de alteración sobresalen dos motivos recurrentes en su poesía, el ojo y el espejo. El ojo puede ser un signo múltiple. Puede ser sinécdoque de persona, metáfora del despertar, metáfora del entendimiento y también metáfora del aparato controlador. El espejo encubre y revela al mismo tiempo, siendo en ocasiones metáfora de una escritura en clave o en código, dispuesta a ser revelada solo por los iniciados. En el siguiente poema se puede apreciar la metáfora del espejo como signo de una estética neobarroca:

La palabra de acceso, aludiéndose, se convierte en obstáculo,
periferia
opaca. Su sentido es no tener sentido. No tenerlo sino retenerlo: encierra una clave que encierra un nombre que encierra un objeto. Ca-

jachina, semilla de semillas. También: aterradora sala de espejos. El lenguaje de la incomunicación es simultáneamente el lenguaje de la comunicación.

[...]

El no-iniciado lee signos, sólo el iniciado lee diseños, objetos. Unos leen la palabra onam; otros llegan a adivinar la palabra mano; unos pocos —los escogidos— lograrán leer la mano misma.

Octavio Armand “La escritura como periferia. (Fragmento)” (p. 25)

Además de las rupturas silábicas significativas a final de línea, el poema enmarcado en la tradición hermética egipcia versa sobre la escritura, los procesos de composición y decodificación. El lenguaje de la incomunicación es simultáneamente el lenguaje de la comunicación nos dice aludiendo a una lectura crítica y de signos en crisis. La escritura está codificada para ser entendida como objeto solo por la mano del iniciado. El espejo de la palabra no es reflejo de la misma sino reverso:

Objeto que es sujeto del
lenguaje: objeto incorporado a la palabra.
Reversibilidad: palabra
inscrita —circun/scrita— en el objeto. Escrito, es Cristo.

Octavio Armand “La escritura como periferia. (Fragmento)” (p. 25)

No olvidemos que, al igual que para Octavio Paz, para Armand cada poema es una poética y desde esta perspectiva cada texto se presenta como un universo independiente, único.

He llegado a creer que cada poema es una poética: su propia poética, pues en él cada palabra, cada sílaba, supone una reflexión sobre la totalidad del lenguaje y sobre ese poema que parece resumirlo. Una reflexión implícita, vertiginosa, a veces inconsciente, casi como del inconsciente del lenguaje.” (Ortega 78)

Otra figura relevante es **YORNEL J. MARTÍNEZ ELÍAS** (Manzanillo, 1981), licenciado en artes plásticas por la Universidad de La Habana y fundador con Omar Pérez, del proyecto de Publicación Alternativa P-350. Yornel es un artista multifacético que se mueve entre lo poético y lo conceptual, lingüístico y metafórico, combinando imagen y texto.⁷⁸ Su obra se desarrolla en varios medios. Ha creado instalaciones,

78. Entrevista a Yornel Martínez, Artist in Residence, Davidoff Art Initiative, Basel, 104

intervenciones, libros de artista, caligramas, pinturas, dibujos, etc. Ha participado en varios talleres y ha recibido becas y ayudas nacionales e internacionales. Ha estado en Basel como artista en residencia en el 2017 por la iniciativa Davidoff Art. Ha participado en exposiciones colectivas y en su escritura poético-visual destacan la serie limitada de postales de distintos estilos y temática.

El poema “Alfabeto” de la serie *Postales* se enfoca en el proceso doble de lectura visual y tipográfica produciendo distintos sentidos. Hay que decir que el tema del alfabeto y las letras es un lugar común en la tradición luso-hispánica. Muchos poetas visuales, concretos y hasta poetas vanguardistas de las primeras décadas han compuesto poemas de letras y de alfabetos. En estas series o poemas, los poetas exploran la doblez del lenguaje en sus unidades mínimas. Véase, por ejemplo, “Il lirismo dell Alfabeto. Letra I.” (1972) de Rafael Alberti “Alfabismo” (1967) del brasileño Álvaro de Sa, o “Alfabeto no Plural” (1970) o “Alfabeto Eleito” del brasileño Daniel Santiago, “Abecedario” del español Toni Prat, etc.



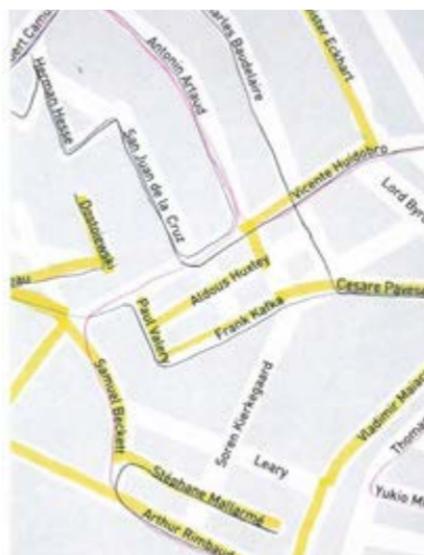
Yornel J. Martínez, “Alfabeto” *Postales* (2005-2013).

El título y composición del poema “Alfabeto” gira en torno al proceso de lectura y escritura del signo verbal que es también visual. Tenemos dos lenguajes interceptados sintetizados en una plataforma o soporte espacial. El poema presenta el concepto de ruido comunicativo y su plurisignificación. El texto se compone de signos tipográficos en serie -letras del alfabeto- que están medio borrados y leídos de modo separado en su mayoría no son inteligibles y produce dos lecturas diferentes. Si atendemos a cada signo o letra individualmente, vemos una insuficiencia sémica y ruidos comunicativos que dan preferencia a la

2017. <https://vernissage.tv/2018/01/11/interview-with-yornel-martinez-2017-artist-in-residence-davidoff-art-initiative/>

dimensión visual de los signos tipográficos. Por otra parte, el título nos indica que se trata de un alfabeto y los signos están colocados secuencialmente o en serie. Por el título vemos que los silencios tipográficos o borrados no impiden que hagamos una lectura referencial. Este es un tipo de lectura más cognitiva que exige un conocimiento pretextual verbal. Es tarea del lector completar los vacíos tipográficos en la serie de letras que forma el poema, caracterizada por una insuficiencia visual tipográfica. La primera impresión del poema -si no vemos el título- es de estar observando un lenguaje ininteligible, poblado por signos extraños o símbolos herméticos. El poema está compuesto de ruidos como escritura alterada y polisémica pues a través de la eliminación de fragmentos de cada signo tipográfico el referente letra significa de otra manera en sus vacíos o huecos. Hay un guiño visual al lector y a la plurisemia de la insuficiencia signica.

El siguiente poema sin título, pertenece a la serie *Postales (2005-2013)*. El texto explora el tema de la meta-representación y la escritura visual cartográfica. En un estado minimalista se experimenta con la imagen y nuevas posibilidades expresivas.



Yornel J. Martínez, poema s/t. *Postales (2005-2013)*.

Este poema utiliza el género cartográfico como medio de representación metafórico. El texto se presenta en forma de mapa callejero y el mapa es una metáfora espacial y conceptual que maximiza la

especialización de un pensamiento, en este caso, de carácter literario experimental. Como vemos el poema está formado por calles que en su mayor parte tienen el nombre de autores europeos y latinoamericano como S. Mallarmé, P. Valery, V. Huidobro, F. Kafka, Arthur Rimbaud, etc. A través del ékfrasis cartográfico que utiliza el medio cartográfico para referirse a otro medio de representación, la literatura verbal y visual, se rinde homenaje a autores de múltiples épocas, géneros y estilos. Algunos de los estilos por los que se reconoce a los autores del poema son el creacionismo (V. Huidobro), el simbolismo y el postsimbolismo (S. Mallarmé, C. Baudelaire, P. Valery), el teatro de la crueldad (A. Artaud), el teatro del absurdo (S. Beckett), el existencialismo cristiano o pagano (S. Kierkegaard, F. Kafka), la poesía mística (S. Juan de la Cruz), el misticismo filosófico (M. Eckhart), el realismo (Dostoievsky), etc.

El modo espacial del poema está subordinado al referente artístico (poeta, novelista, dramaturgo, ensayista, traductor, crítico literario, teólogo, filósofo, etc.) y al referente temporal de los autores mencionados. A través del ékfrasis cartográfico el mapa deja de ser un sistema de signos referencial o una representación de un territorio determinado. Desde esta perspectiva se explora el concepto de mapa como medio subjetivo de “representación”.

El poeta ha creado un tercer espacio constituido por el lenguaje cartográfico que es un mapa personal y metaliterario. Sin utilizar el yo poético, el autor ha seleccionado una lista de artistas que pudieran llamarse fundacionales o pioneros en sus campos. El mapa como artefacto comunicativo que combina varias formas gráficas de expresión convencionales como son las calles de una ciudad y sus nombres, apoya una lectura espacial no secuencial o lineal y metafóricamente presenta de forma reducida el territorio personal del poeta (una posible lectura) proponiendo una trayectoria de lectura, un mapa de ruta personal y fundacional de la literatura occidental.

Los nombres de los autores seleccionados en el mapa callejero incluyen una gran variedad de estilos y epistemes de distintas épocas. Se trata de un mapa de ruta que no presenta jerarquías espaciales entre forma y contenido, época y estilo o géneros. El poeta ha creado una cartografía literaria personal, es decir, se trata de un mapa cuyas referencias no tienen naturaleza geográfica sino literaria. El mapa le sirve al autor como forma espacializada de lenguaje visual y como estrategia para el pensamiento analógico.

El siguiente poema sin título, del mismo autor, reincide en lo visual y lo espacial como metáfora creativa y como artefacto discursivo. El texto privilegia una sintaxis verbo-visual y semilineal integrada:



Yornel J. Martínez. Poema sin título. *Poesía visual cubana* (2015)

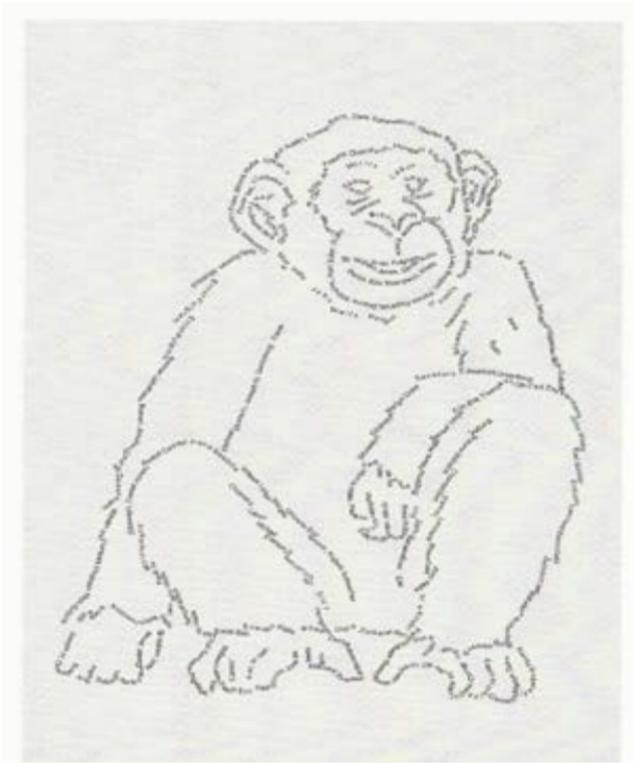
Este metapoema visual también aparece en *Caligramas, libro-caja* (2013). El tema gira en torno al proceso creativo de escribir un poema. El aspecto visual del poema se produce a través de una configuración verbal léxica y sintáctica. En la visualización del poema resalta un marco en tres partes: un primer verso o línea horizontal en la parte superior que dice: “antes de escribir un poema”. En la parte de abajo leemos la frase “el poema”. Estas dos unidades verbales (oración y frase) ambas operan como apertura y cierre del texto. Y en el medio del texto vemos grupos de palabras sueltas en distintas direcciones, rotas o en garabatos, que forman el centro del poema. Hay que destacar la tipografía artesanal o escritura a mano y en el centro del poema fragmentos verbales casi ininteligibles, con palabras en posición semicircular. El poema incide en la ininteligibilidad del proceso compositivo.

La temporalidad es otro aspecto clave de lectura. Tenemos un antes y un después del poema: “antes de escribir un poema”, “el poema” y en el medio el poema. El proceso visual y verbal de enmarcado del poema es muy significativo y provoca que leamos los garabatos del centro del poema como material primario. El centro del texto es un espacio abstracto y conceptual que manifiesta la materia preverbal y postverbal (el antes y el después). En esta lectura se interpreta el proceso previo al poema como un proceso no secuencial, abstracto, plural, objetual y visual.

Los distintos posicionamientos de las palabras en el texto invitan a hacer varias lecturas. Una lectura horizontal de izquierda a derecha en la que se lee “antes de escribir un poema” y “el poema” y una lectura semi circular con palabras sueltas y fragmentadas como “garabato” que se repiten en distintas posiciones”. Lo verbal apoya y refuerza lo visual. La lectura del texto también produce un ritmo particular, determinado por cambios bruscos, rupturas léxicas y falta de secuencialidad. Fonéticamente, el poema enfatiza la nasalidad, que está presente en la repetición del fonema “n”: “antes”, “Un” “en”, “un”. Esto nos hace pensar en lo fonético y lo sonoro como parte del proceso de composición del poema y como proceso de inspiración. Un proceso sincrético en el que confluye lo verbal, lo fonético, lo visual, lo geométrico y lo plástico-objetual que operan como significantes.

Visualmente el poema parece un triángulo invertido. Esa forma geométrica nos invita a centrar la mirada en la parte inferior del texto que dice “el poema” pero el contenido verbal no comunica un sentido lógico. El poema nos sitúa en un marco temporal, en un antes y un después del proceso de composición, pero no hay una lógica o causalidad. Esta cortedad del decir, esta introspección obligatoria en el proceso de composición de un poema y en torno a la creación, física o literaria, nos recuerda la obra pictórica de Antoni Tàpies y la poesía de José Ángel Valente. El lenguaje poético tiene su realización en el poema. ¿Cuál es el punto máximo de realización de lo poético? La materia verbal que se materializa y habla a los distintos órganos sensoriales. En este sentido, el centro visual, espacial del poema es el poema mismo y no es descriptivo. Como diría Valente en unos versos de *No amanece el cantor*: “El centro es un lugar desierto. El centro es un espejo donde busco mi rostro sin poder encontrarlo” (1992). El centro de este poema o materia preverbal es un espacio ininteligible, caótico, es la materia misma *con*-formando el poema. Valente opinaba que había que sumergirse en la materia oscura para hacer poesía. Todas las artes penetran en la oscuridad de la materia con sus instrumentos. Los instrumentos de este poema para penetrar la materia oscura están constituidos por el lenguaje visual, geométrico, espacial y verbal.

Otro poema del mismo autor es “El mono gramático” que, al igual que el poema cartográfico sin título se compone con una lista de nombres de lingüistas, escritores y filósofos formando la silueta de un “mono”. Cada palabra forma parte de una imagen corporal, el “mono”:



Yornel J. Martínez “El mono gramático” *Caligramas*.⁷⁹

En este caligrama se incluye a Ranko Matasović, lingüista croata indoeuropeanista, Morris Halle, lingüista judío de Latvia y pionero en fonología generativa, Rudolph Carnap, filósofo alemán y miembro del círculo de Viena y defensor del positivismo lógico, August Schleicher, lingüista alemán que compuso una gramática comparada de las lenguas indoeuropeas, William Bleek, lingüista alemán que elaboró una gramática comparada de las lenguas sudafricanas, Yuri Knorozov, lingüista soviético y etnógrafo conocido por su trabajo en descifrar la lengua maya, John Wells, lingüista británico, fonetista y especialista en esperanto, Umberto Eco, escritor, crítico y semiótico, Noam Chomsky, lingüista cognitivo americano y activista cultural, Joseph Greenberg, lingüista americano que trabajó en tipología y clasificación genética de las lenguas.

“El mono gramático” es un caligrama conceptual y gráfico de autores y autoridades en campos cognitivos. Se puede leer también como

79. Para una mejor lectura de este caligrama de 2010 consulte: <http://yornelmartinez.com/el-mono-gramatico>.

un corpus personal de lingüistas y pioneros en su campo. Detrás de esos nombres y registros de referencia enciclopédica, se evocan hitos, avances y descubrimientos. Recordemos también la obra poético experimental con el mismo título, *El mono gramático* (colección Les sentiers de la création, 1972) de Octavio Paz. El poema cartográfico sin título antes mencionado y este poema acentúan una lectura intertextual e intercultural pues en el nombre de cada autor sugiere textos y paradigmas de pensamiento de distintas épocas. Estos poemas presentan además un aspecto intermedial pues combinan distintos medios de representación -gráfica, textual, conceptual-, y dismantelan las fronteras de género literario y científico, así como objeto (poema) y concepto (escritura poética). Y contienen un modo ekfrástico – una representación visual (mono, mapa) construida con nombres de filósofos, artistas y autores cognitivos.

En este poema el título “El mono gramático” parece crear un gesto lúdico e irónico que asocia dos referentes distanciados: la figura del “mono” y pioneros o autores cognitivos. En virtud de una estructura intermedial y ekfrástica el poema se ubica en el marco de la tradición experimental rupturista que resemantiza la escritura poética.

Los lenguajes compositivos del texto también proponen una lectura dialógica entre palabra e imagen. Si prestamos atención a la imagen tenemos un referente que parece subversivo o que se distancia de los postulados articulatorios de los autores del texto. Si nos fijamos solo en el contenido verbal del poema (nombres de lingüistas) este parece desplazar o distanciarse del contenido visual (la imagen del mono), para enfocarnos en un recorrido referencial de los discursos lingüísticos. Y si nos fijamos en el título “el mono gramático”, vemos que su carácter inclusivo aúna ambos lenguajes (verbal y visual) y pareciera reconocer el carácter irreductible de cada lenguaje y medio de representación.

CONSIDERACIONES FINALES

En este apartado se esbozarán algunas especificidades de la poesía experimental cubana contemporánea, especialmente las vinculadas a la lectura crítica de contextos estéticos y sociopolíticos. Como se ha indicado anteriormente, una característica de estas escrituras es la heterogeneidad discursiva y formal. Y dos rasgos de la heterogeneidad de esta escritura son la pluralidad y la disonancia del signo, ambos enmarcados en la estética de la otredad que tiene una base histórica -exilio, insilio- y también ficticia. Estos rasgos apoyan la discontinuidad como principio constructor.⁸⁰ Y como contexto histórico debemos recordar que la dictadura del régimen cubano ha destruido modos sensibles de construcción identitaria y comunitaria y los ha sustituido por unas prácticas y una retórica represiva y limitante fomentando un imaginario colectivo que estimula la construcción de discursos estéticos basados en la otredad (enajenación, esquizofrenia, fragmentación, parodia, neobarroco, etc.). Estas condiciones históricas forman un telón de fondo en el que se inscribe y se puede entender mejor la escritura experimental cubana. La recreación y transformación de estilos literarios del pasado es otro referente interactivo de esta escritura. Así, bajo el denominador común de alteridad, pluralidad y disonancia, esta poesía desplaza el canon poético cubano convencional para producir una escritura con sello propio que participa de una conciencia crítica ideoestética en la que se articulan procesos de ruptura con la tradición logocéntrica.

En el aspecto verbal es relevante mencionar que cuando el lenguaje se utiliza como *locus* discursivo este se suele enmascarar en un modo satírico, esquizofrénico, burlesco, lúdico o metapoético. Otros rasgos de alteridad son la atomización y la resemantización del lenguaje, los cuales dan prioridad a una estética del fragmento. También tenemos que hablar del modo ekfrástico, un rasgo común que sirve en estos textos para articular la imagen icónica y la imagen conceptual como formas significantes de un lenguaje integrado (pictórico, geométrico, espacial, intertextual) no primario. El lenguaje en estos textos se reinventa en el marco de otros lenguajes gráficos, espaciales y plásticos. Al alejarse de

80. Conviene mencionar, al respecto, que el binomio identidad-alteridad en estos textos es un motivo discursivo que nos invita a reflexionar en torno a la identidad como modo de reconocimiento de un individuo y de una comunidad, cultura o sociedad, a través de costumbres y prácticas culturales a través del lenguaje verbal, visual, musical, plástico, performativo, etc.

toda normativa e ideal programático estos poetas buscan a través de la desarticulación lingüística, el prosaísmo, el coloquialismo, la apropiación, el ékfrasis, el reciclaje de textos, el lenguaje geométrico y espacial, la atomización, la resemantización, la incursión de flujos asimétricos entre centro y periferia etc., la creación de discursos autónomos basados en formas (huecos, huellas) que operan a modo de tropos individuales y colectivos, los cuales nos permiten delinear una cartografía experimental cubana basada en paradigmas de carácter posmoderno.

El aspecto biográfico⁸¹ está, de una manera u otra, entretejido en lo ideoestético, alejado del realismo y de la mimesis. Se trata de escrituras en las que habita el biografema que consiste en metáforas reveladoras de una otredad o colectividad histórica. Los biografemas sintetizados en un léxico relevante (violencia, barrotes, desdentado, lengua rota, silencio, muerte, pájaro sin alas, grito, noche, desolación, caos), contribuyen de manera oblicua o sesgada a reescribir una biografía histórica en tercera persona a través de un lenguaje verbal y no verbal. A través del uso de imágenes gráficas, tipográficas, caligráficas y de otros lenguajes visuales o performativos se compone una escritura sesgada, heterobiográfica que evita la enunciación de eventos vitales concretos, individuales o colectivos. Otro aspecto vinculado a lo biográfico es la memoria

81. En el confuso y olvidado territorio entre biografía y ficción, véase *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción* (2017) de Manuel Alberca, quien estudia la autoficción como un desvío o particularidad de la autobiografía. El cuestionamiento de los límites entre estos géneros no es nuevo. Rearticulando la perspectiva clásica del pacto autobiográfico elaborado por Philippe Lejeune en *El pacto autobiográfico* (1975), Alberca confronta el concepto posmoderno de la autoficción: «Pareciera que la literatura de las últimas décadas se hubiese propuesto borrar las fronteras entre los géneros **novelescos** y autobiográficos, para alterar y mezclar lo que distingue al pacto **autobiográfico** del pacto de ficción, poniendo la imaginación al servicio de este fin. Pero (...) esto no quiere decir que las fronteras se hayan diluido, al contrario, si ambas instancias se utilizan, se mezclan, se confunden o se juega con ellas para construir relatos, es porque esas diferencias siguen siendo funcionales». El motor de la ficción es en ocasiones la propia vida. Véase también el estudio diacrónico de Francisco Rodríguez "El género autobiográfico y la construcción del sujeto autorreferencial" (2000) versa en torno a Georges Gusdorf, Wilhelm Dilthey, M. Bachtin, y Paul de Man. Parafraseando al autor: Dilthey teorizó acerca de la importancia de la autobiografía para la comprensión histórica, en tanto método de entendimiento de los principios organizativos de la experiencia. La autobiografía se percibe, así como medio de interpretación de la realidad histórica. En 1956 Gusdorf polemiza contra el supuesto positivista de que es posible reconstruir el pasado objetivamente, e indica que la autobiografía es más bien la construcción de los recuerdos, un yo que ha vivido elabora un segundo yo, creado en la experiencia de la escritura; así el énfasis de la autobiografía debe ser el "crear" y, al crear, "ser creado". El interés de la teoría ya no se centrará en las relaciones entre texto e historia, sino entre texto y sujeto. Desde esta visión, la autobiografía ha perdido su condición de objetividad y el autor pasa de testigo objetivo a ente en busca de una identidad. Paul de Man comprendía la autobiografía como desfiguración, encadenamiento topológico que evidenciaba la retórica de su construcción y Bajtín asume la autobiografía como dialógica, como la construcción de un héroe autorreferencial.

-individual o de eventos- que, condensada visualmente o materializada verbalmente en voces y personajes anónimos pasa a ser la aliada de un lenguaje roto y fragmentado. Las roturas formales -de ortografía, silábicas, neologismos, tipográficas- son modos de erosionar el lenguaje y exponer la falta de lógica y causalidad como norma y otredad.

El lenguaje verbal de estos poemas se fragmenta y el fragmento se convierte en tropo y vehículo de la intersubjetividad incorporando la experiencia subjetiva y colectiva como praxis cultural de lo real sensible. En este sistema el fragmento se hace eco del pasado al presentar una temporalidad verbal anquilosada o con formas de discursos cristalizadas a través de la apropiación y otras técnicas. Todas las rupturas gramaticales están destinadas a producir una eclosión de lecturas y propuestas. El lenguaje esquizofrénico que es uno de los lenguajes fragmentados más relevantes en la poesía experimental cubana es un motivo frecuente que desborda los límites de lo racional y con una dinámica propia y especular opera como signo de denuncia de una realidad extratextual. El lenguaje esquizofrénico es un signo de ruptura discursiva que configura una escritura heterobiográfica y aloctrica. Estas textualidades no son absolutamente subjetivas ni referenciales. En su mayor parte estos textos construyen identidades fragmentadas, colectivas o voces anónimas permeadas por tensiones contrapuestas y están caracterizadas por el biografema de la mutación, de la alienación y de la violencia textual y de carácter referencial.

Como hemos visto anteriormente, la hibridez expresiva está caracterizada por el cruce y el desplazamiento de las funciones habituales de los lenguajes artísticos, -musical, gráfico, matemático, oral, teatral, material, verbal, pictórico, etc.-. El lenguaje visual cumple distintas funciones en los poemas. A veces se usa en tono paródico e irónico o dialógico con respecto al título del texto si lo hay. En otros casos se utiliza como locus discursivo y dialógico de la memoria personal, histórica o literaria. En lo referente a técnicas y recursos expresivos vemos que prevalecen técnicas mixtas y tradicionales que potencian la visualidad espacial y gráfica del texto. Algunas técnicas y recursos comunes son alteraciones tipográficas, collage, aliteraciones fonéticas, redundancia, condensación, fragmentación, eliminación de signos, elipsis, ékfrasis, intermedialidad, etc. Una evidencia de la pluralidad de estas escrituras a nivel formal es en los soportes y formatos que van desde el libro tradicional, el (video)poema, el libro objeto, el cartel, la postal, la instalación, performance, etc., y obedecen a propuestas ideoestéticas diversas.

La gran divergencia de estilos poéticos, dentro y fuera de la Isla, es un síntoma de renovación formal de una escritura ideoestética que se resiste a simplificaciones. De hecho, no existe una única trayectoria o

línea estética experimental predominante, sino que se crean y también se cultivan diversos estilos: poesía visual, objetual, performativa, (vídeo) instalaciones, etc. A pesar de la escasez de recursos, limitaciones en el ámbito editorial y dificultades socioeconómicas con las que se encuentran la mayoría de los poetas dentro de la Isla, esta escritura tiene un sello propio y comienza a destacar a nivel nacional e internacional. Este tipo de poesía constituye un corpus singular y contracultural y al estar enmarcada en la expresión individual de un *ethos* y de un imaginario colectivo presenta un referente formal e ideoestético de cómo ha ido cambiando la forma (dicción) a lo largo del tiempo.

Un rasgo que invita a la reflexión es que la producción poética experimental de dentro y fuera de Cuba tiende a eliminar el *logos* (la lógica discursiva) del *telos* (propósito inherente de la escritura) y otorgar a la escritura un estatus ontológico en virtud de recursos tan variados como el humor, la parodia, la plasticidad y la oralidad. Y, sin embargo, bajo estas estrategias se enmascaran enunciaciones más profundas, relativas al carácter ideoestético y heterobiográfico ya mencionados. No en vano la condición de exilio e insilio aparecen enmascarados dentro del poema bajo formas desestructurantes tales como la alteración de la linealidad que es otro eje esencial en esta poesía la cual no pretende presentar información secuencial ni dar cuenta de un mundo referencial de manera ordenada y, sin embargo, sus signos nos reenvían a un contexto histórico.

Otra especificidad poética de estas escrituras es la condición transversal que facilita a los poetas trabajar con distintos medios y modos de (re)presentación y que invita al lector a entrecruzar dimensiones de análisis que normalmente están separadas. La transversalidad apoya la pluralidad y la alteridad de estilos y prácticas comunicativas a través de estrategias como la erosión del orden discursivo y simbólico predominantes. En este proceder en el cual la poesía adquiere un carácter dialógico, la desestructuración se convierte en un modo de inteligibilidad que coexiste con la errancia, la otredad y la insuficiencia signíca, formando una nueva clave de lectura enmarcada en el desplazamiento semiótico de la escritura.

Inscrita en una pluralidad y heterogeneidad de modos, esta poesía procede a crear otra lengua en virtud de la desnaturalización. Sin embargo, independientemente del grado de vocación comunicativa del poema o de la dificultad de recepción del texto, sus signos, incluidas sus huellas y silencios, nos remiten, voluntaria o involuntariamente, a varias plataformas discursivas -la heterobiografía, la metapoesía visual, la poesía lúdica, de denuncia- como contrapunto de lectura. Y es en el proceso de lectura que ética y estética se co-fundan y la otredad se desplaza a un tercer espacio en un juego abierto de interpretaciones.

Estas *e(x)crituras* heterobiográficas, que no son estrictamente biográficas o testimoniales, pero sí incurren indirectamente en lo biográfico y lo testimonial, se ubican en un espacio de resistencias formales, discursivas y de género. En ese espacio intersticial el poema fomenta un movimiento doble de lectura pues en el momento en el que inscribe un imaginario fragmentado, el fragmento cuestiona dichos tropos. Asimismo, no es aconsejable delimitar dónde empieza y termina lo experimental, la escritura en prosa, la poesía lírica, la escritura biográfica o la ficción. Al actuar desde los márgenes de los géneros para resquebrajar fronteras de todo tipo los poetas parecen ejercer un distanciamiento crítico y estético que puede ser interpretado como un acto y también como un pacto (con el lector) agencial periférico creando una suerte de proceso performativo en el que el acto de enunciación (texto) pretende emanciparse del sujeto, autor y de su historia.

HACIA UNA TIPOLOGÍA TEXTUAL: Base de Datos y Story Map.

M. Bakhtin fue uno de los críticos modernos que ha reflexionado de manera formal acerca de la problemática de los géneros -que ya había sido elaborada en la antigüedad grecolatina-, planteando que “todo estilo está indisolublemente vinculado con el enunciado y con las formas típicas de enunciados, es decir, con los “géneros discursivos” y que “todo enunciado, oral o escrito, primario o secundario, en cualquier esfera de la comunicación discursiva, es individual y, por lo tanto, puede reflejar la individualidad del hablante (o del escritor), es decir, puede poseer un estilo individual” (Bajtín, 2002: 251). Bakhtin creó una taxonomía de géneros primarios o simples y géneros secundarios o complejos. Los géneros secundarios son los pertinentes en este estudio pues se dan en situaciones de comunicación mediada.

En el tema de las tipologías también es relevante tener en cuenta a Calsamiglia y Tusón (1999) quienes hablan de cuatro factores esenciales a la hora de pensar en géneros: “los temas, la estructura interna, el registro (o estilo funcional) utilizado y la relativa estabilidad de todo ello” (257). Otros acercamientos son considerar un criterio sociocultural que permita distinguir tipos de textos como productos de las prácticas discursivas de una sociedad; un criterio funcional que permite caracterizar discursos (...) “según la función que estos cumplen en la comunicación. Es decir, según la relación que el sujeto comunicante establece con su interlocutor en términos de su proyecto de habla”, y otro sería un criterio estructural que permite caracterizar los textos según el modo de organización dominante.

La tabla de tipologías aquí configurada tiene en cuenta factores estructurales y funcionales. la información de carácter tipológico tiene un carácter incompleto pues hay muchas variantes más de las que hemos seleccionado. Como muestra nos hemos centrado en las siguientes modalidades: Poesía Verbal con signos visuales, Poesía Visual, Jitanjáforas, Caligramas, Poesía Tipográfica, Poesía plástica, Instalaciones, Video Poesía, Poesía Objetual, Libro Objeto, Libro de Artista, Poesía Gráfica, Poesía Multimedia, Poesía Sonora, Hipermicroficción, Poema en prosa, Acciones Poéticas, Performances, Poema Proceso, Poesía Performativa.

Intentar mapear de modo exhaustivo la trayectoria experimental cubana de dentro y fuera de Cuba en sus múltiples manifestaciones modales es una labor enciclopédica que supera las premisas de este estudio.

Debido a la ausencia de estudios sistemáticos y de un corpus poético establecido se han ido identificando, seleccionando y archivando textos de autores, épocas y fuentes muy diversas. El hecho de no ser una tabla exhaustiva significa que puede haber muchos otros textos experimentales por descubrir. Además, los poetas que incurren en lo experimental no solo se dedican a estas prácticas, sino que son artistas polifacéticos y en muchos casos el corpus experimental de algunos poetas consiste en la publicación de poemas sueltos en antologías o en revistas nacionales e internacionales, a veces sin gran difusión. Otro aspecto a tener en cuenta es que los criterios seleccionados para la creación de la tipología de textos no abarcan todos los “géneros” posibles del poema experimental. Algunos son estilos autodefinidos por los poetas mismos y otros han sido definidos por la crítica desde hace décadas.

Debido a la naturaleza híbrida de esta escritura, hay una gran variedad de textos que participan en distinto grado de varios estilos a la vez. Y también ocurre que algunos poemas no encajan en ningún estilo en particular o forman parte de estilos canónicos y experimentales al mismo tiempo. Es una cuestión de grado que la tabla no puede especificar. Esta tabla de tipologías se ha establecido con afán de facilitar y delimitar el objeto de estudio y no debe ser entendida en sentido estricto o fijo, pues los modos experimentales no participan exclusivamente de un solo código, lenguaje, corriente, estilo o intención.

Como diría José Lezama Lima ante la idea de un estilo propio y su concepción del tiempo. Sirvan sus palabras a modo de faro en este proyecto:

[...] ¿Tengo yo un estilo? ¿Se me puede considerar un escritor que tenga un estilo? Lo que me ha interesado siempre es penetrar en el mundo oscuro que me rodea. No sé si lo he logrado con o sin estilo, pero lo cierto es que uno de los escritores que me son más caros decía que el triunfo del estilo es no tenerlo. El estilo se forma como una de las resistencias del tiempo frente a un escritor. No sé si tengo un estilo; el mío es muy despedazado, fragmentario: pero en definitiva procuro trocarlo, ante mis recursos de expresión, en un agujijón procreador.

¿Cómo definiría su obra?

No me atrevería a definirla, sería tal vez detenerla. Toda definición es un conjuro negativo. Definir es cenizar. [...]

¿Cuál es su concepción del tiempo?

Nosotros, en distintas ocasiones, hemos visto el poema como un cuerpo resistente, una resistencia formada por el avance de la metáfora --la cual avanza con el análogo que pudiéramos llamar aristotélico, el análogo de los griegos-- y al mismo tiempo es un cubrefuego, el de la imagen que retrocede y envuelve ese cuerpo resistente que es el del tiempo y es el de la poesía. Es decir, que nos interesa el tiempo en tanto esté respaldado por la poiesis como decían los griegos, por la creación. Todo tiempo viviente está respaldado por la palabra creación, es decir por la poesía. [...] En ese sentido el tiempo es para mí una resistencia de la poiesis, una resistencia de la creación.¹

La escritura experimental cubana se puede entender desde una perspectiva diacrónica como artificio y artefacto ideoestético construida a modo de resistencia -formal, estructural y objetual-, en un *continuum* no lineal que niega cualquier definición estable, fija o cerrada del signo poético: Como dice Lezama, “Toda definición es un conjunto negativo. Definir es cenizar”. En estos “géneros” es frecuente que cada poeta visual y experimental mantenga “su propia teoría con la que intenta sustentar su quehacer poético consistente en convertir imágenes en signos y éstos en imágenes o surtidores sensoriales” (A. Espinosa 18). Este aspecto propicia la creación constante de estéticas que enriquecen el proceso compositivo y generan nuevas fases perceptivas.

Valga señalar que la estética del fragmento en la obra de Lezama Lima es un modo de (re)presentación conceptual y dialógico. La escritura experimental cubana actual también privilegia el fragmento, elimina la jerarquización lingüística y requiere una primera descodificación del poema que induce a una reificación híbrida y asimétrica de lenguajes. La naturaleza sincrética y combinatoria del poema experimental que puede combinar el vertido prosístico, la fragmentación versal, el antimetricismo, la disposición gráfica y objetual, la discontinuidad discursiva, etc., pone al descubierto las limitaciones y posibilidades de una escritura sin predisposición jerárquica. Tanto en sus deslindes estilísticos como en su orfandad de género, estos textos mediatizados de carácter contestatario recurren al fragmento, a la impersonalización pero también a la oralidad y a la performatividad, distanciándose de códigos comunicativos de carácter

1. “Conversaciones con José Lezama Lima.” *AtaralaratA. Textos e ideas*. 30 de enero 2008.

<http://ratadeatar.blogspot.co.nz/2008/01/la-poesa-es-un-caracol-nocturno-en-un.html>

Guillermo Cabrera Infante

Higuer, 1929 - 2005

Fuente de la imagen:
<https://www.2docongresocubano.com/13860546/afirma-afirma-afirma>



Fuente de la imagen:

<https://www.2docongresocubano.com/13860546/afirma-afirma-afirma>

"La Isla"

Ensayos de exilio (1976) 291



Poesía Experimental Cubana

Pedro Juan Gutiérrez

Matanzas, 1952

Fuente de la imagen:



Fuente de la imagen:

Poema visual sin título

Poesía visual. Serie 3.
http://www.pedrojuangutierrez.com/Poemas_visuales/imagenes/Poesia_visual/poema12-09.jpg



3 TEXTOS POLAROID

1.

(peccer)

2.

(peccera) A V ⁱ ón

3.

arccajap c arccajap n arccajap r arccajap o arccajap

1. peccera
2. aeropuerto Internacional José Martí
3. canario

Octavio Armand “Tres textos Polaroid” (pg. 78) *El amante que razona* (antología poética) inCUBAdora Ediciones / Libri Prohibiti 2017.

En <https://incubadorista.files.wordpress.com/2017/12/el-amante-que-razona.pdf>

ENTREVISTAS A POETAS CUBANOS

En esta sección reproducimos algunas entrevistas realizadas a poetas cubanos de dentro y fuera de la isla. El objetivo de usar un mismo formato de preguntas para todos está orientado a complementar los estudios críticos en torno a estas escrituras experimentales.

RAFAEL ALMANZA ALONSO

1. ¿Cómo definirías la poesía experimental actual (visual, sonora, fonética, matemática, ciberpoesía, poesía transgénica, biopoésía, videopoésía, etc.)?

La lista es demasiado amplia como para intentar definiciones. Y debo declarar escandalosamente que el término experimental, tal vez inevitable y sincero, no me gusta. Tuve una formación científica, a diferencia de tantos escritores que manejan las palabras sin saber qué significan. El experimento es útil en ciencias, y no fuera. Los experimentos científicos pueden ser útiles aun cuando fracasen. Pero un poema fracasado es, por lo menos, un fracaso del poeta. No de la poesía, la literatura o el arte, que no aceptan fracasos. Yo no busco, encuentro -dijo Picasso. Admiro a gente como Kac que dedican su vida a abrir una nueva vía a la expresión poética, pero el mérito de un holopoema estará en ser poesía, no en ser un audaz holograma con letras. Y confieso que quisiera hacer holopoemas...

Esas nuevas formas de intentar la poesía serán ampliaciones de la expresión poética si resultan exitosas. Y exitosas quiere decir competir con los enormes tesoros de la poesía acumulada por la humanidad. Algunas de esas direcciones pueden ser caminos sin salida. Otras quedarán como cosa de época, algo así como los rondeles de la belle époque. Yo prefiero hablar de nuevas formas o géneros de la expresión poética, que pueden o no ser exitosos a la larga y que son demasiado variados como para ser unificados más allá de la novedad.

2. ¿Te consideras poeta experimental y poeta verbal? ¿Qué peso tienen ambas modalidades de escritura en tu obra?

He escrito mucha poesía de la llamada tradicional. Más de 150 sonetos, por ejemplo. Tres cuadernos de décimas. Todos los ritmos del castellano, del bisílabo al versículo. Miles de endecasílabos. Cientos de canciones. Hexámetros. Rima libre, al parecer una innovación cubana (preguntar a Carlos Manresa, especialista del tema). Hago poe-

sía visual discursiva, a la manera de Mallarmé y Paz. Y últimamente poemas digamos concretos, aunque el término no me agrada: ideogramas, por ejemplo. Poemas video, videopoemas, poemas objetos, instalaciones, performances, fonogramas, incluso un poema arquitectónico. Ahora construyo un poema-libro hipertextual, para la pantalla, aunque con una versión sobre papel. Simplemente no me privo de nada para expresarme.

No tengo interés en ser o ser considerado un poeta experimental o visual. Ya que me consideren poeta se me antoja un abuso de confianza. Tal vez he inventado un género: la consigna. Pero si alguien me demuestra que ya lo hacía un poeta de la dinastía Ming, respiraré aliviado.

3. ¿Qué importancia tiene lo fonético, lo visual, lo teatral, lo tecnológico y lo gráfico en tu obra?

Todas esas dimensiones van en incremento en mi trabajo actual.

4. ¿Qué poetas se pueden considerar pioneros en la poesía visual o experimental cubana?

Los pioneros son Manuel Navarro Luna, vanguardista del año 1928; Samuel Feijóo, primer teórico, en los sesenta; Severo Sarduy, autor del primer libro visual de nuestra poesía, publicado en 1970 en Alemania; y Francisco Garzón Céspedes, que publica en 1971, muy joven, el primer libro de este tipo en Cuba, y que ha creado también poesía sonora. Garzón ideó su propio concepto de este tipo de poesía.

5. ¿Ves alguna relación entre la poesía visual y la poesía discursiva verbal?

Contrario a lo que sostenía Haroldo de Campos para asombro de Paz, es un hecho que toda poesía fue y es discursiva. El poema concreto solo genera un tipo de discurso distinto, casi al margen de la sintaxis y la semántica, pero nunca del todo fuera, y por lo tanto es solo otro discurso. Casi siempre más difícil y más lento, para lectores entrenados en poesía discursiva. La poesía discursiva tradicional tiene la ventaja de explotar los recursos poderosísimos del ritmo y de la voz, que captan a cualquiera. La poesía visual debe competir con esos recursos, o fracasa. Existe la poesía visual discursiva, la de Mallarmé o Paz, en donde lo visual es un expediente del discurso digamos tradicional, tal vez debiéramos llamarlo del discurso sonoro. Cuando no hay discurso alguno en la llamada poesía visual, entonces estamos en presencia de una obra plástica con letras o textos, o evocándolos, lo que puede ser un arte transgénero, pero no propiamente un poema.

6. ¿Crees que las nuevas tecnologías estimulan un nuevo tipo de escritura más afín a los tiempos en que vivimos?

La poesía no tiene que ser afín con los tiempos en que vivimos, porque esos tiempos son la negación de la poesía, de la ética, de la convivencia humana, y de Dios. Otra cosa es que los nuevos medios pueden ser usados contra los tiempos que vivimos y a favor del reino eterno de la poesía, y eso es lo que hago. También pueden ser usados para mixtificar, confundir y destruir la poesía. La tecnología ha mejorado mucho la vida humana, pero no nos ha hecho mejores. La actualidad de la poesía no depende de ajustarse a los nuevos medios. Simplemente hay que ser poeta, decir lo indecible que necesitamos. Los nuevos medios pueden ayudar a decirlo y a divulgarlo, pero son neutros en sí mismos.

7. ¿Tienes acceso a tecnologías en tu escritura (diseño gráfico, computadora, internet, collage digital)?

En Cuba carecemos de todo, pero aun así, con la ayuda de mis amigos, puedo tener acceso a algunos de esos medios. Las personas del Primer Mundo pueden sonreír irónicamente con mis pretensiones de hacer un largo plano secuencia con un paneo de una cámara ridícula y un trípode elemental y defectuoso, pero esa pobreza está siendo mirada con simpatía en el Primer Mundo (el Cielo). Lo importante no es tener la última tecnología -que será superada enseguida-, sino saber usar creativamente la que se tiene. Y crear sin miedo ni complejos, siempre crear.

8. La combinación de la escritura poética y la plástica ha sido practicada en Cuba por autores como Samuel Feijóo. ¿Crees que los textos híbridos pueden influenciar un cambio de percepción en los lectores y a fin de cuentas un cambio de paradigma de lo que se considera poético tradicionalmente hablando?

Estoy a favor de la hibridación de géneros, y pienso que caminos como ese pueden ampliar el paradigma, pero no cambiarlo. El intento de cambiar el paradigma no es sino el intento de no cambiar el paradigma del cambio, propio de la era de las revoluciones y las tecnologías galopantes, a cualquier precio, incluso el de la confusión y la estupidez... Se puede cambiar para mal. Hay muchos cambios para mal en el mundo. Pero la poesía no puede ser mala poesía... El poeta Ming y el actual son el mismo poeta, Saint John Perse es Píndaro, gracias a Dios. La nueva tecnología supera a la anterior, el nuevo concepto científico subsume o elimina el anterior, pero un poema nuevo no supera ni elimina ningún poema anterior. Los que tal cosa suponen, carecen de cultura o de gusto, o están intentando engañar con sus mediocridades.

9. Poesía y música también han sido una parte consciente en la poesía cubana. ¿Crees que hoy en día se da otro tipo de musicalización del poema (fuera del ritmo del son “poesía negrista” y de otras estructuras musicales)?

El coloquialismo destruyó el sentido musical del poema en Cuba. La música verbal renacentista, barroca, romántica, simbolista o vanguardista, fue sustituida por la cháchara. Los sonetos fueron considerados contrarrevolucionarios... Ya de adolescente me tildaban de catedralicio y nerudiano... Después hemos tenido poesía contrarrevolucionaria, intelectualista, de nevera parisina pero sin Casal, igual de plana... Lo que puedo decir es que yo me opongo a esa desgracia. Y que no encuentro aliados. En mis fonogramas actuales intento incluso... polifonías. Soy melómano y he trabajado mucho por la música clásica en este país. También defendiendo la música popular. Mis poemas visuales discursivos son al mismo tiempo estructuras musicales. Todos dicen que mis poemas suenan. Pero esto no abunda aquí, y creo que en ninguna parte. Incluso Lezama criticaba a Baquero por escribir para el oído, decía, cuando hay que escribir para el ojo... Yo me doy el gusto de escribir para el ojo y para el oído al mismo tiempo... Y no me preocupo por la gente contemporánea, ruda, sorda. El son fue sustituido por el reguetón. Incluso Los Beatles suenan hoy como una sofisticación monárquica. Dicen que hay poetas raperos y traperos en este país, y no digo que sean malos, y ni siquiera excluyo intentar el rap o el trap, pero yo voy a seguir oyendo, y si es posible imitando, a Bach. Y a Miguel Matamoros y a Sindo Garay. Y a Bola de Nieve y a Martha Valdés. Y a Piloto y Vera. ¡Qué poetas cancioneros! ¡Universales, perdurables! ¡Que me influyan siempre!

10. ¿Qué artistas y obras te inspiran a la hora de hacer poesía (verbal o experimental)?

Insisto: Mallarmé y Paz. Desde el sueño se da el lujo de ser intertextual con Paz, hasta el chiste de una pirámide mexicana... Últimamente admiro mucho a Waldemar Días-Pino, a quienes los De Campos le robaron el show.

11. ¿Qué importancia tienen en tu obra los siguientes pares de conceptos?

Mimesis---Autogénesis

Ars--- Techné

Norma---Experimentación

Denotación---Connotación

Lo sensorial---Lo conceptual

Inmediatez---Transcendencia
Lo referencial---Lo abstracto
Poesía como proceso---Poesía como acto
Poesía autorial---Poesía colaborativa
Poesía lírica---Poesía no lírica
La forma---El tema
El lenguaje verbal---Los lenguajes no verbales
Silencios---Ruidos
Sonidos---Ecos
Lo temporal---lo espacial

Si me ocupo de esta lista terminaré ahorcándome por Narciso...

Pero sí, me interesa la poesía como acto. Siendo yo un autor marginal, el acto de la creación tiene para mí un valor absoluto. Al crear soy creador, discípulo del Creador, y gozador de Su Poder y de Su Amor, en el proceso y en el resultado. ¡Acto puro! ¡Emmanuel! ¡Dios con nosotros! Soy adicto a esa relación. No me voy a curar nunca de esa adicción. No necesito sino esa adicción. Me interesa el proceso de la poesía, que en mi caso puede durar décadas para un solo poema, no por el proceso mismo, y cuidado con el narcisismo de moda, sino por el acto final: el poema como acto puro. No para el mercado, no para la política, ni siquiera para la religión. Para los ángeles, y para mis amigos. La poesía porque sí. Porque el Acto de la Poesía es un Sí. Y el poeta mismo debe ser, en su persona, el Acto de su Poesía. En el caso de un José Martí, es al mismo tiempo la poesía de todos los actos de la vida, incluyendo la muerte heroica como dación por amor.

He ahí un paradigma que, aunque no pueda cumplir, no voy a cambiar.

FRANCIS SÁNCHEZ

¿Cómo definirías la poesía experimental actual (visual, sonora, fonética, matemática, ciberpoesía, poesía transgénica, biopoesía, vi-deopoesía, etc.)?

Para mí, la poesía visual es la expresión poética que se realiza como una unidad plástica, y se completa o puede alcanzar su sentido solamente mediante la apreciación visual de otras personas. Esta forma de impresión del "texto" en la mirada, domina sobre todas las demás percepciones que entran en juego, de modo que la obra no puede prescindir de la mirada del otro sin perder su naturaleza fundamental.

¿Te consideras poeta experimental y poeta verbal? ¿Qué peso tienen ambas modalidades de escritura en tu obra?

Tal como entiendo la poesía verbal o discursiva, es inseparable de la experimentación. O se experimenta con los límites formales y expresivos del lenguaje, o no se hace verdadera poesía. Creo que la búsqueda de lo desconocido está en la base de mi poesía escrita, la necesidad de saltar sobre el vacío. Empecé escribiendo poesía, y llevaba muchos años haciéndolo, con varios libros publicados, cuando me arriesgué a hacer poesía mucho más experimental y encontré el camino de la poesía visual. Para la poesía verbal o discursiva, siento que yo estaba mejor preparado, era más fácil, o si se quiere hay una larguísima tradición que dispone a la persona que siente inquietudes poéticas para que se conforme con determinadas lindes del lenguaje hablado y la gramática, con formas preestablecidas, como la tropología, las formas estróficas, la métrica, y todo eso está condicionado por la economía de recursos: las posibilidades limitadas de las imprentas con sus tipos de plomo, las dimensiones de los impresos, los libros, etc. Cambiar de rumbo, apartarte de ese camino trillado, en buena medida significaba y significa el riesgo de quedarte fuera del sistema, sin poder publicar, sin un público ni una crítica. Recuerdo que, en los años 90 en Cuba, se veía como una obscenidad terrible que un poeta como Carlos Alberto Aguilera publicase sus versos con las palabras descoyuntadas en letras; además, él exigía que se le pagase cada letra como una línea versal. Eran las dinamitaciones de un viejo y absurdo orden. Tradicionalmente se considera que el graduado de lengua española está más cerca de la literatura, cuando posiblemente sea todo lo contrario. En fin, nunca tuve formación de ningún tipo que me acercase a la poesía visual, ni conocía su existencia cabal. Y solo vine a expresarme en poemas visuales cuando llevaba tiempo trabajando con una computadora

y usando programas de diseño. Dentro de mi obra, es mucho más abundante la poesía versal, pero en la poesía visual he cifrado mucho más trabajo, ha sido resultado de una preparación tal vez más exigente. No quisiera separarme de ninguna de las dos.

¿Qué importancia tiene lo fonético, lo visual, lo teatral, lo tecnológico y lo gráfico en tu obra?

Pues tengo que limitarme a mis posibilidades concretas, mis materiales, mis recursos y mis conocimientos, con mi pequeño tiempo humano, entonces en mi espectro lo tecnológico sólo es lo adecuado para ir al grano, decir rápido y bien. He experimentado con poesía sonora, tengo algunas grabaciones. La exploración teatral de la voz me atrae, configurar espacios a partir de los sonidos. He planeado construcciones poéticas usando diversas tecnologías, esculturas cinéticas, y el uso del performance, pero la mayoría de estas ideas quedan solo en bocetos y quizás no pasen de ese nivel. La poesía experimental con que me siento más a gusto es la concreta y que se resume en el manejo gráfico de un mínimo de elementos.

¿Qué poetas se pueden considerar pioneros en la poesía visual o experimental cubana?

En Cuba la experimentación formal no reúne esa rica tradición que pueden exhibir países como México, Brasil o Argentina. El Romanticismo descendió sobre la Isla con una fuerza muy grande, pues se unió casi indisolublemente a la nueva identidad cultural en un proceso de nacionalismo idealista, resultando ser a la postre nuestro periodo clásico. Ese lapso fundacional del siglo XIX cubano se ha canonizado hasta hoy según la exuberancia de la poesía como un sustituto del vacío en lo económico y lo político, sobre la base de la abundancia verbal, la oratoria y la emotividad. Luego, la precariedad de la vida de nuestros poetas, en la República, supervivientes de la miseria, continuó por otras vías en la revolución socialista con la eliminación de la iniciativa privada y la estatización de la imprenta y todas las instituciones culturales. De cierta forma los poetas hemos tenido las manos atadas mucho tiempo. Siento que la condición insular y la cultura nacionalista hiperbólica nos han moldeado fatídicamente en múltiples aspectos. En consecuencia, la influencia de las vanguardias europeas fue muy discreta o superficial. Nuestro vanguardismo literario se decantó por la nota social o política, y por experimentos muy de capilla como la jitanjáfora —una forma de poesía percutiva, sólo fonética— de Mariano Brull. La libertad espacial de la composición en un poeta de principios del siglo XX, Manuel Navarro Luna, no pasó del uso del espacio en blanco a

modo de signo. Entre los autores del grupo Orígenes, se destacó Eliseo Diego por la preparación de libros como objetos, suyo es El libro de las maravillas de Boloña, con textos inseparables de dibujos, viñetas o clichés rescatados de una antigua imprenta. Otros escritores libertarios, experimentadores, situados del lado posterior del neobarroco, como Guillermo Cabrera Infante y Severo Sarduy, hicieron textos visuales sumamente atrevidos. Ya en la Revolución tenemos a un autor, el narrador Pedro Juan Gutiérrez, que llenó una época de tanteos con sus collages y pastiches a partir de recortes de impresos. Pero, antes o después, nadie hizo más que Samuel Feijóo. Fue el loco necesario que irrumpió en la cristalería aburrida de nuestra literatura, donde apenas se podía caminar sin peligro de romper un jarrón y recibir un castigo. Feijóo tiró abajo muchas cosas, con su conocimiento tanto del desparpajo de la cultura popular como de las ganancias de las vanguardias, y se planteó una realización poética iconoclasta, horizontal, llena de gestos, juegos, contaminaciones. Era un artista de la plástica, un buen dibujante, y en ese sentido su grafía le permitió explorar con una manera muy sugerente y sutil, desde la revista Signos y sus propios proyectos editoriales lejos de la capital. Por cierto, en “provincias del interior” se sitúan algunos de los principales autores de poesía visual en Cuba, en primer lugar Feijóo, en Santa Clara, pero también es el caso de los camagüeyanos Severo Sarduy, Francisco Garzón Céspedes y Rafael Almanza.

¿Ves alguna relación entre la poesía visual y la poesía discursiva verbal?

En ese ensayo continuado del origen de la vida y del lenguaje, ambas expresiones siguen unidas. Seguramente el primer grito de un explorador intentaría representar fonéticamente la imagen de la bestia descubierta, su tamaño, la redondez del cerco, para transmitirle a la tribu una representación del peligro o del miedo, y esa forma de alarma, que se adaptaba ostensiblemente al ojal de la boca, es la que ha llegado hasta la letra “o” en palabras como “oso”. No logro escribir letras sin imaginarme un sinfín de situaciones sintetizadas en sus trazos. Normalmente cuando escribo poesía, aunque sean endecasílabos, paladeo las palabras, siento cómo pesan en la lengua, cuántas puntas tienen, sus huecos, su sabor, su historia, y de esa masticación es que surge al final el emplasto de un poema. Hay otras conexiones vitales inevitables entre la poesía verbal y la visual, y es que la segunda no puede desligarse de la primera, o no por mucho tiempo, pues corre peligro de perderse, convertirse en una obra plástica experimental más y quedarse separada para siempre del sustantivo “poesía” con todo

lo que arrastra. El poema visual creo que hay que leerlo igual que se desmonta un texto, un mecanismo escrito, con sus silencios, sus frases, sus signos ortográficos, aunque aparentemente carezca de todo ello. El carácter fractal del poema visual está en la misma esencia del lenguaje unitivo de la poesía discursiva.

¿Crees que las nuevas tecnologías estimulan un nuevo tipo de escritura más afín a los tiempos en que vivimos?

Definitivamente, sí. La democratización de la comunicación que se produce con el acceso generalizado a las nuevas tecnologías de la información, y las posibilidades de los programas informáticos con un sinnúmero de herramientas creativas, están estimulando un nuevo tipo de escritura, y una forma de leer mucho más abierta. Aunque, como en todo, seguirá habiendo buenos y malos poemas visuales. También la mesa de trabajo del poeta visual está llena de lugares comunes, de fatuidades, suspiros sin aliento, que no por ser nueva una forma de expresión es mejor ni más lograda. Aunque sabemos que la poesía visual tiene la misma edad del ojo humano.

¿Tienes acceso a tecnologías en tu escritura (diseño gráfico, computadora, internet, collage digital)?

Mis tecnologías hasta ahora, las que he ido reuniendo: una computadora con Office, CorelDraw y Photoshop, lápices, papel, hojas tamaño Carta, una cámara fotográfica Canon. De Internet: he podido navegar más o menos cuando he viajado al extranjero por pocos días, desde 2015 hasta hoy, al costo de quedarme sin dormir por las noches, entonces he aprovechado el tiempo en bajar la mayor cantidad de información posible para traerla a casa. Últimamente en Cuba he podido navegar un poco, pero con tantas restricciones y en condiciones tan precarias, que apenas he hecho uso de la red de redes para mandar y recibir señales breves. Soy, en cuestiones de artes plásticas y de cualquier arte, un completo autodidacto. Sueño, visualizo realizaciones digitales a partir de collages, como obras pictóricas, pero no me he aventurado a hacer o dar por terminada una obra con esa paleta de recursos, porque me siento todavía un explorador naufragando en un gran océano de desconocimientos. Exploro el uso de tecnologías por cuenta propia al mismo tiempo que me aventuro en la configuración de imágenes, ideas o discursos poéticos. La tecnología debería estar a la altura de la imaginación, pero en mi caso siento que no es así, aunque en definitiva esa ha sido siempre una tragedia del poeta en todo tiempo y lugar.

La combinación de la escritura poética y la plástica ha sido practicada en Cuba por autores como Samuel Feijóo. ¿Crees que los textos

híbridos pueden influenciar un cambio de percepción en los lectores y a fin de cuentas un cambio de paradigma de lo que se considera poético tradicionalmente hablando?

Sí, aunque creo que los lectores mismos son los que estamos cambiando y condicionando un nuevo tipo de lectura, a partir de cómo se lee y cómo no se lee en los tiempos modernos. La escritura poética participa de un campo visual muy rico, complejo, lleno de hipervínculos, multidimensional, y, por tanto, muchos paradigmas se tienen que reformular inevitablemente. Pero, creo que con la poesía visual en la era actual pasa algo curioso, en un sentido distinto, pues obliga a reconsiderar los fundamentos primarios de qué es la poesía en términos de trabajo: la contundencia estética y afectiva que se logra con la calidad máxima posible del poema visual, obliga al ojo humano a discriminar entre una gran diversidad de propuestas visuales, diseños, marcas, logos, para quedarse con lo estrictamente poético, y ese es un discernimiento que no puede desarrollarse sin hacer una parábola hacia el origen de la poesía como forma del lenguaje hablado o escrito. Entonces, lo visual poético, para mí, lo que se aparta radicalmente de las imágenes fosilizadas o carentes de tensión poética, es otra vez el lenguaje —visual— no utilitario, la capacidad de emocionar, la subjetividad, la tensión como un fin en sí mismo.

Poesía y música también han sido una parte consciente en la poesía cubana. ¿Crees que hoy en día se da otro tipo de musicalización del poema (fuera del ritmo del son “poesía negrista” y de otras estructuras musicales)?

En Cuba hay actualmente una cultura urbana o suburbana muy interesante, con Spoken Word, raperos, cantantes de hip hop, que son los mejores herederos no del folclorismo de la poesía negrista —aquel fenómeno que devino un suceso más relacionado con el carnaval de la política, el turismo y la antropología de postales—, sino herederos de la rebeldía, del hastío visceral y de la heterodoxia anímica de los cubanos. Esa misma incomodidad con la cultura oficial, en otras épocas se expresó mediante un afrancesamiento expresivo —no solo en el siglo XIX con Julián del Casal y amigos, sino también en el XX con Eliseo Diego y José Lezama, entre otros— frente a los limitados artificios que venían de la metrópolis española. Luego, la misma corriente de ruptura, continuó mediante una gran atracción por el liberalismo proveniente de los Estados Unidos, en oposición a la cultura monárquica española, pero que siguió, en la Revolución de Fidel, siendo una forma de rechazo al materialismo marxista leninista, a la intentona de soviétizarnos. Esa respuesta desde la poesía a la condición subordina-

da de nuestra identidad, se ha movido entre el elitismo, por un lado, y el protagonismo de la cultura popular. Es muy notoria la presencia de la cultura pop norteamericana entre nosotros, desde el jazz, hasta las corrientes musicales más modernas en que los textos tienen gran importancia. Se dice que en los años en que la literatura cubana sufrió las peores consecuencias del realismo socialista, cuando el paradigma de un poema era la consigna o el panfleto, en los años 60 y 70, la mejor poesía cubana no se escribió o publicó en libros, sino que se cantó, por los trovadores del Movimiento de la Nueva Trova, en especial Silvio Rodríguez, que revitalizaron el género con un lenguaje muy parábólico, lleno de tropos literarios. Sin embargo, seguía siendo aquella una cultura acorde con el poder de turno, y no fue hasta décadas de ruptura como la de los 80 y posteriores años 90, que se sentaron las bases para que empezara a producirse una eclosión de poesía en estado de auténtica rebeldía, unida a la música urbana. En esta nueva época, el paradigma de poetas cantantes, han sido Los Aldeanos, con una obra musical donde las búsquedas sonoras pueden ser sencillas porque el ritmo que más importa es el de las ideas explosivas, las verdades prohibidas y las asociaciones audaces. Sin embargo, en Cuba, a través del tiempo, la vigencia de la poesía en relación con la música y la cultura popular, ha estado determinada por la supervivencia de la tradición de la décima cantada, impulsada fundamentalmente desde la cultura campesina. Muchos poetas tonadistas, repentistas, cantan, improvisan décimas al ritmo del Punto Cubano y de instrumentos autóctonos, tradición que goza gran preferencia entre amplios sectores del público y se renueva constantemente, gracias al carácter performático o teatral del espectáculo. Pero, este es un fenómeno de transmisión oral que se asienta en el consenso generalizado en torno a fórmulas y valores compartidos, y, por desgracia, la transgresión artística de carácter moderno no ha tenido en el uso de la sonoridad un equivalente de calidad o trascendencia equiparable a lo que hizo Nicolás Guillén con sus “poemas sones”.

¿Qué artistas y obras te inspiran a la hora de hacer poesía (verbal o experimental)?

Joan Brossa es para mí un referente muy importante. A veces pienso que, si hubiere un clásico, el canon de cánones, es Brossa. Pero la poesía visual se da como los milagros, no como los cereales transgénicos. Y en cualquier lado, en cualquier poeta aparentemente circunstancial, del margen, puedes descubrir ese gran hallazgo que te deje lleno de resonancias. Esos pequeños milagros que he visto por aquí y por allá me animan a no perder la fe en mirar.

¿Qué importancia tienen en tu obra los siguientes pares de conceptos?

Mímesis--- Autogénesis

Ars--- Techné

Norma—Experimentación

Denotación—Connotación

Lo sensorial—Lo conceptual

Inmediatez---Transcendencia

Lo referencial—Lo abstracto

Poesía como proceso—Poesía como acto

Poesía autorial—Poesía colaborativa

Poesía lírica- Poesía no lírica

La forma—El tema

El lenguaje verbal—Los lenguajes no verbales

Silencios—Ruidos

Sonidos-Ecos

Lo temporal---lo espacial

La mayoría de estos pares de conceptos son capitales, sintetizan el estado de efervescencia creativa, les otorgo una gran importancia en mi trabajo, pero explicarlos todos y cada uno quizás me abocaría a ensayar demasiadas interpretaciones. Voy a imponerme el reto de escoger dos, y esta selección quizás explique algo. El par “Mímesis---Autogénesis”: en poesía visual, para que funcione la comunicación, deben haber códigos comunes, deben darse elementos visuales que en principio hagan al espectador sentirse cómodo, capaz de entrar a la obra y pasar por ella con la facilidad de que reconoce algo, sintiendo que ya ha estado allí. O sea, hay una carga simbólica lexicalizada, congelada, que forma parte de la paleta del poeta, son los morfemas inventados por otros antes, ahí estriba para mí el reto de trabajar con un determinado grado de mímesis, tomando elementos iconográficos de uso social, canónicos, comunes, adoptando un código compartido. Luego, el desafío mayor está en crear a partir de esas coincidencias una situación nueva, una realidad particular quizás intransferible, comunicando un contenido interno o existencial que configure el mayor grado posible de individualidad, un punto de vista propio. El trabajo con las tipografías resume para mí esta relación cuando la morfología de una palabra conduce a una tensión de significados diferentes. Sobre el par “Inmediatez---Transcendencia”: Sin duda, un poeta visual trata de fijar no solo en la retina del público, sino en el tiempo, su obra. La mística del poeta visual está en participar de la materialidad del tiempo humano, así el verbo crear adquiere unos contornos muy peculiares cuando logras sacarte de adentro algo tan exterior, tan concreto como

un poema visual con fisonomía o vida propia. Siento que el poema visual es más legítimo o está más justificado en la medida que parece más natural, es decir, menos impostado, y en ese sentido la trascendencia de la obra se separa de la potestad de un dueño, de la autoridad de un autor. Algo que me cuesta lograr, y a lo que dedico mucho tiempo de trabajo, es limpiar una obra del esfuerzo que ha costado hacerla, tratando de que no se vea la intención de fabricar un objeto, hasta quedarme con lo aparentemente más sencillo. Para mí, un buen poema visual es aquel no fabricado, sino “encontrado”, cuya presencia pueda parecer a la postre tan obvia como un rayo de luz anunciando el día.

CARLOS A. AGUILERA

1. ¿Cómo definirías la poesía experimental actual (visual, sonora, fonética, matemática, ciberpoesía, poesía transgénica, biopoesía, vi-deopoesía, etc.)?

Ante todo no la definiría como “experimental”. Sino como poesía que aprovecha más y, quizá, mejor, otros espacios tradicionalmente desechados o no tomados en cuenta por los poetas. Vivimos en un tiempo híbrido, donde el escritor usa todo lo que tiene a mano: fotos, links, dibujos, citas, fragmentos de enciclopedias, collages... para lograr una escritura pos-siglo xix. (Casi toda la literatura producida en Cuba en el xx en verdad pertenece al siglo xix). Una literatura transficcional, que no ontologice o nacionalice la ficción para armar su “verdad”. Y en este sentido, no me gusta mucho hablar de poesía o prosa (¿hay diferencias de verdad entre una y otra?). Creo que todo forma parte del mismo imput.

2. ¿Te consideras poeta experimental y poeta verbal? ¿Qué peso tienen ambas modalidades de escritura en tu obra?

Lo oral ha tenido siempre un gran peso en mi obra. Si un texto no pasa por el oído, por la maquinita-oído, no funciona para mí. Ha sido así desde siempre. Lo visual un poco menos, creo. Aunque es también muy importante. Al punto que durante mucho tiempo intenté crear una difracción entre lo visual (esto es, cómo se ve un texto) y lo sonoro (cómo se oye un texto). Retrato de A. Hooper y su esposa, mi primer libro, es un ejemplo. Un poema vertical, en medio de la página, como si cada palabra, cada signo ortográfico, cada punto y coma, fuera una vaca en el matadero. A la vez –para mí– totalmente traspasado por la oralidad, por el ritmo, por el juego entre melos y sentido. La idea era ofrecer estos dos espacios, falsamente separados, y que cada uno lo recompusiera y juntara como pudiera. Por desgracia, la gente es más lela de lo que uno piensa. Muchos ni siquiera pudieron leer de manera tradicional el texto.

3. ¿Qué importancia tiene lo fonético, lo visual, lo teatral, lo tecnológico y lo gráfico en tu obra?

No hay una cosa más importante que otra (en mi obra por lo menos). Todo depende de cada texto o libro. De lo que quiera hacer y hasta donde quiera llegar en ese momento. Lo teatral, más que teatro, es construcción, gesto-en-sí-mismo, cinismo. Lo teatral es, para mí, lo que siempre está en todo lo que escribo y leo.

4. ¿Qué poetas se pueden considerar pioneros en la poesía visual o experimental cubana?

Todo el mundo señala hacia Feijóo, el poeta y artista villaclareño, quien además tenía una revista que antologaba todo lo visual, desde marquillas de tabaco a textos de gente anónima. Sin embargo, no conozco a nadie que se diga influenciado por él. Por lo menos no en la literatura. Feijóo para mí era lo cheo, picúo, lo que uno no debía hacer. Alguien que era más folclore que reflexión o conceptos. Y no recuerdo que nadie a principios de los 90s lo tomara en cuenta. (Por desgracia, está también muy mal investigado. Lo más seguro es que un buen libro sobre él podría sacar a flote mucho de lo bueno que –seguro- hizo).

Por otra parte, se podría mencionar a Brull, Boti, Guillén, Piñera, García Vega u Octavio Armand. También a Tallet. Pero quizá los más experimentales sean Cabrera Infante, en un libro como O, con una mezcla de jodedera y trabalenguas inglés. Sarduy, en Big bang, para no hablar de la mayoría de sus novelas, rompedoras en muchos sentidos. Y Armand, rastro que se puede ver muy bien en un ebook que estamos editando para inCUBAdora, y resume lo experimental de su poesía.

5. ¿Ves alguna relación entre la poesía visual y la poesía discursiva verbal?

A nivel de imaginario no. Nada está más cerca de lo visual, por ejemplo, que algunos poemas de José Kozér: Máquinas barrocas, explosivas, descoyuntadas, anales. Que devoran todo y se reinventan a sí mismas, como si fueran esas “candelitas” que cuelgan los niños centroeuropeos en los arbolitos de navidad y duran solo unos segundos antes de apagarse, deslumbrando a todo el mundo. Sin embargo, en su poesía, no hay un dibujo ni una foto. Nada. Y lo mismo en la de García Vega, quien llamaba a esa mezcla de abstracción con neurosis tan suya “la Atención”.

6. ¿Crees que las nuevas tecnologías estimulan un nuevo tipo de escritura más afín a los tiempos en que vivimos?

Lo más probable es que sí, aunque no conozco ningún gran texto que sea “grande” debido a las “nuevas tecnologías”. Aunque seguro vendrá. El haikú-whatsapp estoy seguro está a punto de producir su obra maestra.

7. ¿Tienes acceso a tecnologías en tu escritura (diseño gráfico, computadora, internet, collage digital)?

Digamos que sí ;-)

8. La combinación de la escritura poética y la plástica ha sido practicada en Cuba por autores como Samuel Feijóo. ¿Crees que los textos

híbridos pueden influenciar un cambio de percepción en los lectores y a fin de cuentas un cambio de paradigma de lo que se considera poético tradicionalmente hablando?

Pienso que ese cambio de paradigma ya se dio en los 90s. Y en el caso cubano especialmente con Diáspora(s). Mucho de lo que está pasando en la literatura cubana, desde el juego intertextual a cierta libertad a la hora de no respetar ningún canon, autor o tradición, es el producto lógico –creo– de una abertura que comenzó a principios de los 90s, con Diáspora(s) y otros, que no tenían nada que ver con el proyecto que le dio nombre a la revista, pero que al final hablaban el mismo “idioma”. Gente como Juan Carlos Flores, Rito Ramón Aroche, Omar Pérez, etc...

9. Poesía y música también han sido una parte consciente en la poesía cubana. ¿Crees que hoy en día se da otro tipo de musicalización del poema (fuera del ritmo del son “poesía negrista” y de otras estructuras musicales)?

Creo que sí. Antes citaba el trabajo de José Kozér. Un poeta que cuando lee parece estuviera levantando –en simulacro– una plegaria (cosa que se hace del todo evidente en el movimiento de su mano derecha cuando lee, por ejemplo). Pero también habría que hablar de Néstor Díaz de Villegas, alguien que recuperó las estructuras métricas para implosionarlas totalmente, para pensar y burlarse y cantar desde ellas. Y que ha hecho performances con sus textos, jugando con lo musical y lo rococó. La fuga de Fulgencio sería un ejemplo, pero hay otros. Y también está un poeta como Rolando Sánchez Mejías. Escucharlo leer “N” es toda una experiencia. Y ninguno de estos tres poetas tiene nada que ver ni con lo negrista ni con lo popular, en un sentido plano. Son otra cosa.

OBRAS CITADAS

Aguilera, Carlos A. *Das Kapital* (primera entrega:1992-1993). La Habana: Ediciones Abril, 1997.

Alberca, Manuel. *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificación*. Málaga: Pálido fuego, 2017.

Almazán, Sonia. “Reflexiones sobre una transgresión: literatura cubana y emigración”, en Knauer, G.; Miranda, E.; y Reinstädler J. (Eds.) *Transgresiones cubanas. Cultura, literatura y lengua dentro y fuera de la isla*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2006.

Alemán, Lídice. “¿No es la misma de siempre esta mujer? Género, raza y poesía cubana de los ochenta en la obra poética de Soleida Ríos” *Literatura: teoría, historia, crítica*, 17.1 (2015): 263-295. Print.

Álvarez, Lester. (Curador) *Exposición de teatro universal*. La Habana, 2014. Web. 2 marzo 2017.

Álvarez Rafael y Salem Daie. “Caligrama” *Tiempo de hibernación*. 21 dic., 2012. Web. 2 junio 2018.

Araoz, Raydel. *Las praderas sumergidas: un recorrido a través de las rupturas*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2015. Print.

---. “Breve bosquejo del caligrama cubano a inicios del milenio” *Signos* 71 (2015):15-27. Print.

Armand, Octavio. “Poet as Eruv. On the condition of Exile” *Index on Censorship*, Vol. 18.3 (1989):19-21. Print.

---. *El amante que razona. (Antología poética)*. Ediciones InCUBA-dora, Libri Prohibiti, Colección Samsa, 2017. Web. 3 agosto 2018.

Bajtín, M. *Estética de la creación verbal*. Argentina: Siglo XXI Editores, 2002.

Barad, Karen. “Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter” *Signs*. 28.3 (2003): 801-831. Print.

Bolaño, Roberto. “El exilio y la literatura. Discurso en Viena de Roberto Bolaño” *Revista Ateneo*, 15 (2001): 42-44. Print.

Burton, Gerardo. “Folclore significa resistencia” *Vaconfirma*, 8 mayo 2017. Web. 1 julio 2018.

Cabezas Miranda, Jorge (ed.) *Revista Diáspora(s). I. Edición facsimil. Literatura Cubana*. Barcelona: Linkgua, 2013. Print.

---. *ratas, líquenes, insectos, polímeros, espiroquetas: grupo Diáspora(s). Antología (1993-2013)*. Puebla: Cabezaprusia, 2014. Print.

Cabrera Infante. *Tres tristes tigres*. Barcelona: Seix Barral, 1964. Print.

---. *Exorcismos de esti(l)lo*. Barcelona: Seix Barral, 1976. Print.

Calsamiglia, H. y Tusón, A. *Las cosas del decir: Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel Lingüística, 1999.

Campos, Haroldo de. "Da Razão Antropofágica: A Europa Sob o Sino da Devoração" *Colóquio/Letras* vol. 62, July 1981:10-25. Print.

Carrazana, Lien. "Lizabel Mónica: 'Los nuevos medios tienen un rol fundamental en mi trabajo'" 28 abril 2018. Web. 1 agosto 2018.

Castro Ruiz, Fidel. *Informe Central I, II y III Congreso del Partido Comunista de Cuba: presentado por el compañero Fidel Castro Ruz, Primer Secretario del Comité Central del Partido Comunista de Cuba*. La Habana: Editora Política, 1990. Print.

Céspedes, Francisco Garzón. *Desde los órganos de la puntería*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1971.

---. *A mí no habrá vida o muerte que me separe de ti. Poemarios inéditos 2011/2016 y otros textos desde los años sesenta hasta la actualidad*. Madrid: Ediciones Comoartes, 2017.

Cussen, Felipe. "Borraduras digitales" *Virtualis. Revista de cultura digital*, 9.17, 2018. Web. 3 oct. 2018.

Chiampi, Irlemar. "Teoría de la imagen y teoría de la lectura en Lezama Lima" *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 35. 2 (1987): 485-501. Print.

De la Nuez, Iván. *La balsa perpetua. Soledad y conexiones de la cultura cubana*. Barcelona: Casiopea, 1998.

Espinosa, Alfredo. *Poesía visual: las seductoras formas del poema*. México: Ed. Aldus, 2004. Print.

Espinosa Domínguez, Carlos. "Releer, reescribir y refundar la tradición" *Cuba Encuentro*. [12 feb.2016](#). Web. 28-10-18.

Fernández Auzmendi, Nazaret. "El canon literario: un debate abierto" *Per Abbat* 7 (2008): 61-82. Web. 1 abril 2018.

Fiallo, Fabio Rafael. "De Pancho Villa a Nicolás Maduro" *Diario de Cuba*, 1 diciembre, 2017. Web. 3 julio 2018.

Florit, Eugenio. "Poemas en menguante por Mariano Brull" *Revista de avance* IV, 30 (1929): 25-26. Print.

Foucault, Michel. *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*. Trad. Francisco Monge. Barcelona: Ed. Anagrama, 1981. Print.

Fossey, Jean Michel. "Severo Sarduy: Máquina barroca revolucionaria" Entrevista con Jean Michel Fossey en *Severo Sarduy* (1976): 15-24. Print.

Fowler, Alastair. "Genre and the Literary Canon" *New Literary History*. Vol. 11. 1 (1979): 97-119. Print.

García, Iván. "La Habana: Jineteras de verano" *Diario Las Américas*. 28 julio, 2015. Web. 3 febrero 2017.

Gómez de la Maza. *Diccionario botánico de los nombres vulgares*

- cubanos y puertorriqueños*. La Habana: La Antima, 1889. Print.
- Guerrero, Gustavo y François Wahl. Eds. *Severo Sarduy. Obra Completa*. 3 vols. Edición crítica. Madrid: Ediciones UNESCO, 1999. Print.
- Gutiérrez, Pedro Juan. “Todo sobre Pedro Juan. Sitio oficial del escritor cubano Pedro Juan Gutiérrez”. Web. 4 enero 2017.
- Higgins, Dick. “Intermedia” *Something Else Newsletter* 1 (1966):1-3. Print.
- Ingenschay, Dieter. “Exilio, insilio y diáspora. La literatura cubana en la época de las literaturas sin residencia fija”. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 2.1. 2010. Web. 11 abril 2017.
- Lázaro, Felipe. *Tiempo de exilio*. Madrid: Betania, 2017. Print.
- Lefebvre, H. *The production of space: Plan of the Present Work*. Blackwell Publishing: Oxford, 1991.
- Leyva, Leyla. “Los pájaros no se esfuerzan para cantar. Diálogo sobre poesía con Soleida Ríos.” *Granma*. 25 junio 2010. Web. 10 junio 2018.
- Lezama Lima, José “Ver a Fayad Jamís” (1967) *La jiribilla. Revista de cultura cubana*, año IX, 487, Sept. 2010. Web. 3 agosto 2018.
- . *Poesía completa*. La Habana: Letras Cubanas, 1985. Print.
- Llanos Eduardo. “Sobre Huidobro y la poesía visual” *Anales de literatura chilena*, 9 (2008):37-45. Print.
- Melo, Mercedes y Raydel Araoz. *GRAFFITIS: signos sobre el papel. Antología de la poesía experimental cubana*. La Habana: Ediciones extramuros, 2004. Print.
- Mónica, Lizabel. *Blog de Lizabel Mónica. Fogonero emergente, un archivo*. Feb. 2007. Web. 3 julio 2018.
- Morín Aguagdo, Vicente. “Entrevista a Felipe Lázaro “Cuba no cabe en un pasaporte” *Havana Times*, agosto 2018. Web. 2 septiembre, 2018.
- Nogueras, Luis Rogelio. *Nada del otro mundo*. Editorial Letras Cubanas, 1988. Print.
- Ortega, Julio. *El Hacer poético* (con la colaboración de María Ramírez Ribes). Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2011. Print.
- Pastor, Mara. “Poemas gráficos de Fayad Jamís, “El moro” (México 1930- La Habana 1988)”. 21 abril 2015. Web. 2 agosto 2018.
- Paz, Octavio. Carta a Octavio Armand. 5.09.2013. Web. 13 julio 2018.
- Pintó, Juan. *La poesía experimental. (Desde el concretismo hasta nuestros días)*. Mérida: Consejo de Publicaciones, Univ. de los Andes, 1983. Print.
- Ríos, Soleida. *A wa nilé*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2017. Print.

Rodríguez de Armas, José Luis. “Descubriendo silencios de finísima condición”. *Signos* 36 (1988):104-114. Print.

Rodríguez, Francisco. “El género autobiográfico y la construcción del sujeto autorreferencial” *Filología y Lingüística* XXVI (2), 2000: 9-24.

Rodríguez, Reina María. *Te daré de comer como a los pájaros*. La Habana: Letras Cubanas, 2000. Print.

Rodríguez Rosales, Rafael. Blog *Tiempo de hibernación*, 2012. Web. 13 abril 2018.

Rogelio Noguerras, Luis. *Nada del otro mundo*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1988. Print.

Roniger L. y P. Yankelevich “Exilio y política en America Latina: nuevos estudios y avances teóricos” *E.I.A.L.*, Vol. 20. 1 (2009):7-17. Print.

Sacerio Garí, Enrique. *Poesía cubana contemporánea*, Madrid: Editorial Catoblepas, 1986. Print.

Sánchez Mejías, Rolando. *Mecánica celeste. Cálculo de lindes* 1986-2015. Leiden: Bokeh, 2016. Print.

Sarduy, Severo. “¿Por qué la novela?” *Antología*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000. Print.

---. *Obra Completa. Edición crítica*. Gustavo Guerrero y Francois Wahl (coord.). Madrid: Círculo de Lectores; Colección Archivos, 1999. Print.

Saunders, Rogelio. “Un instante una época” *La Habana elegante* 53, 2013. Web. 3 marzo 2018.

Strausfeld, Michi. “Isla - Diáspora - Exilio: Anotaciones acerca de la publicación y distribución de la narrativa cubana en los años noventa”, en Ette, O. y Reinstadler, J. (Eds.), *Todas las Islas La Isla: Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*, (2000):11-23. Print.

Utrera Torremocha, María Victoria. *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999. Print.

Valente, José Ángel. *Obras completas II*. Ensayo (edición de Andrés Sánchez Robayna), Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008. Print.

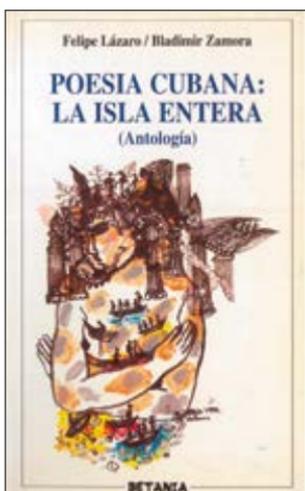
---. *Material Memoria*. 2 ed. Madrid: Alizanza Tres, 1995.

Vitier, Cintio. *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1970 [1958]. Print.

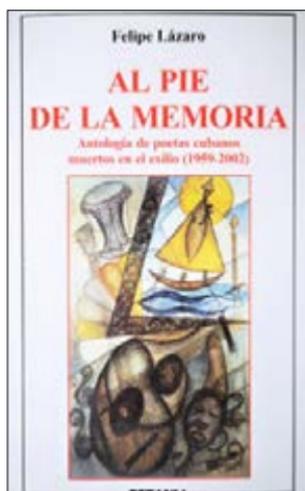
VVAA. “Conversaciones con José Lezama Lima.” *Ataralarata. Textos e ideas*. 30 enero 2008. Web. [28 mayo 2018](#).

Wilson Jay, Mariano. “Solo Fayad” *Revista Ciencias de la Educación*. Web. 20 nov 2017.

Este libro se terminó el 1 de diciembre de 2020



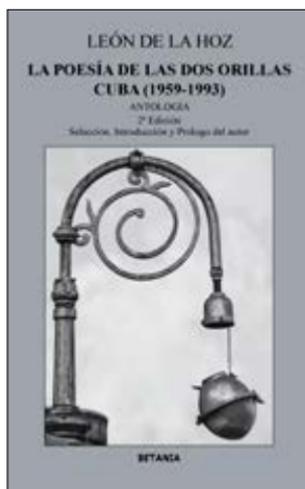
1995



2003



2011



2018

editorial **BETANIA**

Apartado de Correos 50.767
Madrid 28080 España
E-mail: editorialbetania@gmail.com
<http://ebetania.wordpress.com>

Catálogo Colección Antologías (1987-2020)

- *Poetas cubanos en Nueva York* de Felipe Lázaro. Prólogo de José Olivio Jiménez. 1988.

- *Poetas cubanos en España* de Felipe Lázaro. Prólogo de Alfonso López Gradolí. 1988.

- *Antología Breve: Poetas cubanas en Nueva York / A Brief Anthology: Cuban Women Poets in New York* de Felipe Lázaro. Prólogo de Perla Rozencvaig. 1991. **Edición blingüe: Español-Inglés.**

- *Trayecto contiguo (Última poesía): Francisco de Asís Antón Sánchez, Pilar Aznar, Jesús Cánovas Martínez, Juan José Cantón y Cantón, Manuel Cortés Castañeda, Sol Otto Oliván, Amparo Pérez Gutiérrez, Javier Sánchez Menéndez y José Manuel Sevilla Pacho.* Prólogo de Sagrario Galán, 1993.

- *Literatura revolucionaria hispanoamericana (Antología crítica)*, de Mirza L. González. 1994.

- *Poesía cubana: La Isla Entera (Antología)*, de Felipe Lázaro y Bladimir Zamora Céspedes, 1995.

- *Herejías elegidas (Antología poética)*, de Raúl Rivero. Introducción de Felipe Lázaro. Prefacio y Prólogo de José Prats Sariol. 1998 y 2003 (2ª edición).

- *Presencia negra: teatro cubano de la diáspora (Antología crítica)*, de Armando González-Pérez. Prólogo de José A. Escarpanter. Prefacio de Kenya C. Dworkin y Méndez. 1999.

- *El grito y otros poemas (Antología poética)*, de José Mario. Prólogo de Nelson Simón González. 2000.

- *Nada llega tarde (Antología poética)*, de José Ángel Buesa. Selección e introducción de Victoria Pereira y Pablo Valladolid. Prólogo de Carilda Oliver Labra. Prefacio de Pepe Domingo Castaño. 2001.

- *Fatiga ser dos sombras (Antología poética)*, de Ángel Escobar. Selección y prólogo de Efraín Rodríguez Santana. 2001.

- *Al pie de la memoria. Antología de poetas cubanos muertos en el exilio (1959-2002)*, de Felipe Lázaro. Prólogo de Manuel Díaz Martínez. 2003.

- *Autorretrato con música y sin marco (Antología poética)*, de Gaetano Longo. Prólogo de Manuel Díaz Martínez. Traducciones de Jorge de Arco, Emilio Coco, Justo Jorge Padrón y César Toro Montalvo. 2003.

- *Un andar solitario (Antología poética)* de Wolfgang Borchert. Traducción de Jorge de Arco, 2003. **Edición bilingüe: Alemán-Español.**

- *Fecha de caducidad (Antología poética, 1974-2004)* de Felipe Lázaro. Prólogo de Efraín Rodríguez Santana. Prefacio de Gaetano Longo, 2004.

- *Indómitas al sol: cinco poetas cubanas de Nueva York (Magali Alabau, Alina Galliano, Lourdes Gil, Maya Islas e Iraida Iturralde)*, de Felipe Lázaro. Prólogo de Odette Alonso Yodú. Trabajos de Elena M Martínez, Perla Rozencvaig y Mabel Cuesta. 2011.

- *Bojeo de la isla infinita (Antología de 6 poetas cubanos)* de Sergio García Zamora, Ihosvany Hernández González, Sonia Díaz Corrales, Juan Carlos Recio Martínez, Aristides Vega Chapú y Félix Anesio. Introducción y selección de Aristides Vega Chapú. 2013.
- *Antología de la Poesía en Cuba (1800-1959)* de Carlos Manuel Taracido, 2016.
- *Tiempo de exilio. Antología poética, 1974-2014* de Felipe Lázarro, 2ª edición. Prólogo de Francis Sánchez. Prefacio de Margarita García Alonso, 2016.
- *Sus mejores poesías*, de José Ángel Buesa. Selección e introducción de Carlos Manuel Taracido, 2017.
- *Para después / Per il Domani*. Antología hispano-italiana, de Alfredo Pérez Alencart, 2018.
- *La poesía de las dos orillas. Cuba (1959-1993)* (2ed.). Introducción, Selección y Prólogo de León de la Hoz, 2018.
- *Poesía experimental en Cuba*, de Laura López Fernández, 2020.

Laura López Fernández es doctora por la Universidad de Kansas, Lawrence (EEUU), tiene un M.A. por la Universidad de Colorado, Boulder, (EEUU) y una licenciatura en Filología Hispánica por la Universidad de Santiago (España). Es Associate Professor en el Departamento de Español y Estudios Culturales (INTLC) en la Universidad de Waikato (Nueva Zelanda) donde ejerce la docencia y la investigación. La autora ha coordinado múltiples proyectos de investigación entre los que se incluye la revista *Experimental Poetics and Aesthetics*. Su obra crítica comprende seis libros y numerosos artículos y capítulos donde se analiza la obra poética de diversos autores españoles y latinoamericanos. Sus artículos han sido publicados en revistas nacionales e internacionales especializadas en poesía como *Ínsula*, *Espéculo*, *DeLiras*, *Corner*, *Agulha*, *Ars Interpres*, y algunos de sus libros son *Expresión y Experimentación en la poesía no discursiva en España y en Cuba* (2017), *Poesía visual y experimental: Estudios Críticos* (2014), *Exilio e identidad en el mundo hispánico: Reflexiones y representaciones* (2012), *Forma y Percepción en poesía visual* (2008), *Ecos en el vacío: El esencialismo en la poesía española contemporánea: (1970-1990)*. Su obra creativa se compone de poemas sueltos en diversas revistas literarias y la plaquette *Corporal*, LunArena, México (2005) en la serie Poetas de una sola palabra.

En este estudio y antología crítica se evalúa la producción poética experimental cubana contemporánea, no solo debido a su relevancia artística y cultural en el ámbito de las Letras Hispánicas, sino también porque forma un corpus singular que trasciende el marco habitual de los estudios literarios y el canon de género. El volumen incluye además entrevistas a algunos de los poetas estudiados en esta obra, así como un enlace al proyecto colaborativo digital que complementa este estudio.



9 788480 174244

editorial **BETANIA**
Colección ANTOLOGÍAS