

Apuntes para una prehistoria de la vanguardia

Rafael
de CÓZAR

En cierto sentido la vanguardia artística del siglo XX ha sido, sobre todo, la gran revolución formalista de la modernidad en el arte, es decir, un proceso que arranca del romanticismo y su concepto de libertad creadora y que llevará, ya desde fines del siglo XIX, a la revolución más radical de los lenguajes artísticos, hasta el punto, en los casos extremos, de que se llegan a desintegrar las diversas fronteras entre las artes. La pintura se acerca a la escultura integrando el volumen, la poesía («las palabras en libertad» de Marinetti) se acerca en la visualidad de las artes plásticas, a la vez que, experimentando con la sonoridad, roza los límites abstractos de la música, mientras la pintura, a su vez, se aproximan a los grafismos de la escritura (Paul Klee, Miró, etc.).

Esa vanguardia literaria, que podemos llamar histórica o primera vanguardia, continuará en esta línea con la llamada «poesía experimental» en la segunda mitad del siglo.

Se trata de un fenómeno hasta cierto punto lógico, sobre todo desde el momento en que las artes dejan de ser ilustración obligada de la realidad, de la sociología, de la historia, de la religión, de la ideología, o de la moral. Si elimináramos de la historia del arte todo lo que se realizó básicamente por el principio didáctico moralizador, es decir la producción artística cuyo fundamento principal no era el estético, realmente nos quedaría en la historia una escasa producción bajo el fundamento exclusivamente estético.

Efectivamente todo el arte religioso, por citar un campo muy abundante en todas las épocas, fue en esencia ilustración de la historia sagrada y sus personajes,

en buena parte financiado además por la iglesia, del mismo modo que gran parte de la literatura también se realizó con la finalidad de deleitar aprovechando. Esta dimensión «utilitaria» del arte, esencial en la historia, no resta valor a lo producido, pero no cabe duda de que su razón principal fue extra-artística, y hay que esperar a mediados del siglo XIX para entrar de lleno en el concepto del arte por el arte.

Sin embargo no cabe duda de que la pura motivación estética de la modernidad guarda cierta relación con determinadas líneas y actitudes existentes desde siempre, y que han tenido también mayor importancia en determinadas épocas frente a otras, es decir, que siempre hubo cierta línea de heterodoxia frente al predominante concepto del arte como relativa utilidad.

Así, la atención en las diversas artes a las formas, al lenguaje, en perjuicio de los «contenidos», es efectivamente uno de los aspectos en donde resulta más fácil rastrear las coincidencias de la modernidad con el pasado, la prehistoria de la vanguardia, pero si ahora pretendemos detenernos en esos antecedentes de la vanguardia, debemos especificar en qué tipo de fórmulas concretas y en qué periodos históricos parecen más claras esas relaciones.

Desde el punto de vista del formalismo, entendido en pintura como la «no figuración», es decir, experimentación con los colores, las líneas, las manchas y las luces, no es difícil, en cualquier caso, entender a la vanguardia como actualización moderna, incluso sin demasiada originalidad, de esos enfoques, conceptos y fórmulas que nos vienen desde la antigüedad en similar actitud.

Existe ya suficiente perspectiva para considerar a las vanguardias históricas como un proceso más o menos unitario, por encima del valor individual y las peculiaridades de cada uno de los istmos más importantes, desde el impresionismo al surrealismo. Entiendo que la vanguardia es, en este sentido, la consecuencia estética más evidente de la revolución industrial y de la concepción del mundo que desarrolla e implanta, a la vez que considero también a la vanguardia como reacción precisamente contra esa concepción del mundo. De hecho el rechazo del materialismo, del positivismo, de todo utilitarismo en el arte, así como la constatación de la pérdida de la espiritualidad en el mundo moderno está en autores como Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, o el propio Bécquer

El papel de consecuencia y, a la vez, de reacción ante la progresiva industrialización del mundo y del arte, otorga a la vanguardia un sentido histórico que sobrepasa los posibles valores de los diversos istmos y de las obras concretas. En este sentido, tal vez lo esencial no sea el corpus de obras producidas que podemos incluir en la vanguardia, sino la actitud que supone la concepción vanguardista, actitud que parece posible descubrir también en diversos precedentes desde los inicios de la historia del arte, como es posible señalar igualmente ejemplos creativos desde esos inicios que podrían figurar perfectamente en el corpus de la vanguardia.

Así pues, tanto en el plano teórico como en el de la producción creativa, podemos encontrar fórmulas y ejemplos anteriores a nuestro siglo que pueden coin-

cidir con los de la modernidad, incluso sin que exista una relación entre sí, ni un conocimiento de esas posibles raíces, una influencia directa de los antecedentes.

En algunos casos, como los de la cultura latina, podemos reconocer el referente antiguo y se entiende como homenaje a la cultura griega, del mismo modo que el Renacimiento es también recuperación y homenaje de la producción latina y griega, algo que es muy evidente, por ejemplo, en el caligrama: «technopaegnia» en Grecia, «Carmina figurata» en latín, o «poemas de figuras» y «laberinto de letras» desde el Renacimiento.

Los poemas de Simmias de Rodas (siglo IV a. C.) van a influir claramente en los autores del Renacimiento, que imitan sus modelos: el huevo, el hacha, las alas. En esta etapa, sobre todo desde mediados del siglo XVI, son muchos los que hacen caligramas similares a los de los precedentes antiguos. Así encontramos referencias al huevo de ruiñeñor de Simmias en Julio César Scaligero, poemas en forma de altar, la flauta (a imitación de la de Teócrito), las alas, el hacha, como los de Richardus Willeius (1573), o los del español Cristóbal Cabrera (1548), con estas mismas formas, por lo que en estos casos sí es evidente la influencia directa.

Pero no cabe duda de que intentar resumir ahora esa «prehistoria» de la vanguardia nos obliga a situarnos en el plano de las generalidades, y ello conlleva una simplificación excesiva que no se corresponde con la complejidad del tema.

En ese plano de las generalidades no es difícil admitir, como ya señalamos, el predominio histórico de una concepción del arte como ilustración y vehículo de transmisión de las ideas religiosas, morales, filosóficas, sociales o políticas, lo que supone que las motivaciones extra-artísticas han sido fundamentales para el desarrollo de las artes, más incluso que las motivaciones realmente estéticas. Es la interpretación que se ha dado en la historia al principio aristotélico de arte-imitación, la «imitatio» como exigencia básica del arte: imitar a la realidad y también a aquellos maestros que lo hicieron antes: los clásicos.

El cambio hacia una nueva actitud tiene sus precedentes en el proceso hacia la modernidad que se inicia en el siglo XVIII hacia el encuentro del arte consigo mismo, que se formulará, según vimos, en el concepto del «Arte por el arte» ya en el siglo XIX. Pero si ha existido una concepción predominante del arte a lo largo de la historia, también es cierto que igualmente ha existido una heterodoxia paralela con la misma duración y parecida amplitud.

La historia de los heterodoxos es, por tanto muy extensa y los artistas de la vanguardia, como Apollinaire y Huidobro, Marinetti y Gómez de la Serna estarían, según esto, dentro también de esta antigua «tradición» que, curiosamente, suele tener sus momentos culminantes en el periodo final de un sistema cultural, las llamadas etapas de decadencia.

De hecho no sólo en la teoría literaria, sino también en la tradición creativa, existen amplios precedentes que nos permiten hablar de una «prehistoria» de las vanguardias mucho más extensa evidentemente que la historia de la que se considera literatura «ortodoxa». Es preciso, por tanto, recurrir a lo que normalmente

forma parte de la heterodoxia en la historia literaria, los poemas difíciles, las llamadas extravagancias literarias, artificios, o manierismos literarios.

Dionisio de Halicarnaso (ca. 60 a. C.) ya hablaba del valor del lenguaje como algo que puede ser trabajado y alcanzar belleza independientemente del pensamiento, y Flabio Filóstrato de Lemnos, llamado el Viejo (ca. 215 d. C.) señaló por su parte la preeminencia de la fantasía creadora por encima del presupuesto de arte imitación. Desde Horacio a Lessing se extiende la historia de las relaciones entre las artes que, de una forma efectiva, han desarrollado los escritores que constituyen esta línea de la heterodoxia.

Caligramas, jeroglíficos, laberintos, acrósticos y pentacrósticos, emblemas, poemas músicos, etc., son fórmulas en las que es evidente la integración sobre todo entre la literatura, las artes plásticas y la música, aspecto en el que coinciden con la vanguardia.

Pero si intentamos desarrollar en síntesis esa «prehistoria» del formalismo antecedente del de la vanguardia, hay que remitirse al siglo IV a. C. en que la tradición clásica griega empieza a abrir el camino hacia una acentuación de la musicalidad y a un mayor peso de la retórica. La influencia de Egipto en la cultura griega es evidente en este periodo alejandrino (341-146 a. C.), que es en el que se producen los primeros caligramas conocidos y las diversas fórmulas que nos interesan. Aunque este periodo se considera ya de la decadencia de Grecia, hay que entender esta en el plano económico o político, pues la ciencia, el estudio histórico, la erudición, la crítica y la teoría artística tienen en esa época su culminación. Es preciso recalcar por esto la importancia de la influencia oriental en la cultura griega de entonces, pues algunas de las fórmulas que analizamos proceden por ejemplo de la cultura hebrea y semítica. Alejandría y Pérgamo se convierten así en importantes centros culturales y de relaciones entre Oriente y occidente, hasta bien entrado el cristianismo.

Ya hemos citado el caso de Simmias de Rodas, quien junto a Teócrito (ca. 310 a. C.) y su discípulo Dosiadas, o Julius Vestinus son los primeros autores de caligramas conocidos.

ΒΗΣΤΙΝΟΤ¹

ΒΩΜΟΣ

Ο λὸς οὐ με λιβρὸς ἱρῶν
 Λ ιβάρδεσσιν οἶα κάλχης²
 Υ ποφοινίησι τέγγει,
 Μ αύλιες δ' ὑπερθε πέτρῃ Ναξίῃ³ θοοόμεναι
 Π αμάτων φείδοντο Πανός, οὐ στροβίλω⁴ λιγνύϊ
 Ι ξὸς εὐώδης μελαίνειν τρεχνέων με Νυσίω⁵
 Ε ς γὰρ βωμὸν ὄρη με μήτε γλούρου⁵
 Π λίνθοις μήτ' Ἀλύβης παγέντα⁶ βώλοισι,
 Ο ὑδ' ὄν Κυνθογενῆς ἔτευξε φύτλη
 Λ αβόντε μηκάδων κέρα, 10
 Λ ισσαῖσιν ἀμφὶ δειράσιν
 Ο σσαι νέμονται Κυνθίαισι,
 Ι σόρροπος πέλοιτό μοι
 Σ ὖν οὐρανοῦ γὰρ ἐκγόνοις
 Ε ἰνάς μ' ἔτευξε γηγενῆς,
 Τ άων ἀείζων τέχνην
 Ε νευσε πάλμυς ἀφθίτων.
 Σ ὦ δ', ὦ πιὼν κρήνηθεν ἦν
 Ι νις κόλαψε Γοργόνος, 20
 Θ υοῖς τ' ἐπισπένδοις τ' ἐμοὶ
 Υ μηττιάδων πολὺ λαροτέρην
 Σ πονδὴν ἄδην ἴθι δὴ θαρσέων
 Ε ς ἐμὴν τεύξιν, καθαρὸς γὰρ ἐγὼ
 Ι ὄν ἰέντων τεράων, οἶα κέκευθ' ἐκείνος,
 Λ μφὶ Νέαισι Θρηϊκίαισι ὄν σχεδόθεν Μυρίνης
 Σ οί, Τριπάτωρ, πορφυρέου φῶρ ἀνέθηκε κριοῦ.

¹ Βηστίνου Haeb: mss Βησαντίνου ² κάλχης Brunck-E: mss κάχλην ³ mss πέτρης ναξίας ⁴ στροβίλω Salm: mss -ων ⁵ mss ὄρησ μ. γλούρου Bgk: mss μ. ταρχούρου, μηταχούρου ⁶ λαβόντε Wil: mss -τα

510

Figura 4. «Altar» jónico de Julio Vestinus o Besantinos, a imitación del de Dosiadas

Licofrón de Calcis (siglo III a. C) «el oscuro», bibliotecario de la Biblioteca de Alejandría, es uno de los principales poetas de la pléyade alejandrina, a quien se le atribuye la invención del anagrama y compuso, entre otras obras, un nebuloso poema, «Alejandra» de enorme complejidad. Por su parte Aratus de Solis (ca. 315 a. C.) escribe en versos hexámetros un tratado astronómico, *Phaenomena*. del que se hará un manuscrito con caligramas.



Figura 5. Texto de *Phaenomena*, Aratus de Solis

Estos son algunos de los más lejanos precedentes de Apollinaire en lo que entonces se conoce con el término «technopaegnia». En el siglo I a. C. Meleagro de Gadara recoge bajo este termino los poemas con figuras de los poetas anteriores

La poesía griega de la decadencia se ha ido alejando de la espontaneidad heroica inicial y comienza a hacerse mucho más patente la dificultad y la oscuridad en la poesía, la metáfora y la construcción compleja, el rechazo de la expresión simple, el culto a la elegancia y a la extravagancia, el formalismo en definitiva.

Trifiodoro (siglo III-IV d. C.) compuso, por ejemplo, una Odisea lipogramática, eliminando en cada canto una letra del alfabeto, y bajo el nombre de Gregorio Nacianceno (329-389) se conoce una tragedia sobre la pasión de Cristo que es un centón realizado con versos de Eurípides. A su vez Aelia Eudocia (401-460), esposa de Teodosio II, emperador de Oriente, hizo una «Historia de la Pasión» de Cristo de 2343 hexámetros, centon con versos de Homero, mientras Falconia Proba (ca. 306 d. C.) lo hizo con los de Virgilio.

El proceso de la historia literaria romana es muy similar. Ya desde el siglo II de nuestra Era se evidencia el alejamiento de la sobriedad y la sencillez en favor de la sutileza de conceptos, el retoricismo y la preocupación formal. Lipogramas, centones, anaclicicos, laberintos y caligramas —*carmina figurata*— empiezan a cobrar fuerza y se extienden a lo largo de toda la Edad Media Latina. Es precisamente en esa etapa de decadencia cuando la cultura romana se hace libresca y florece la literatura científica, las erudición, la gramática y la retórica.

Publio Optatiano Porfirio, en el siglo IV, obtiene el perdón del emperador Constantino en el año 325 por una colección de caligramas a él dedicados. Ausonio (310-395) es también uno de los principales maestros de estas fórmulas, entre ellas el centón. Más tarde Venancio Honorio Clemenciano Fortunato sigue a Porfirio y los otros precedentes en esta línea del caligrama y del laberinto en el siglo VI.

CAPUT VII.

AVGVSTIDVNENSIS OPVS TIBI SOLVO STAGRI.

DIUSAPEXADAMVTFEGITDATSOMNIADONEG
 AVVLASACOSTAPLASMATAESTEVANECIHTAB
 FELICESTPARITERDUPLOIDELUCIISOPERYI
 ORECORUSCANTIBIKTERPIARURAIJGALLES
 RIPAEDIOCUNDAENARIGRATAAURAREDIBAT
 TURISDELICIAENATVRABANTUEEEILATV
 VNAPFOVENSAMBOSFLOSUSANDEVOLEPTAS
 NOTABONISREGIOPASCEBATNENPERFATOS
 ATCUMTAMHAGNOPOLLERENTMAIUSHONORE
 TOTAHOMINVMHINERAREBATTERRADEOREM
 OCCULTUSMENDAXNOXEXERITARRAVENENI
 BERPENSELLATVSZELATORLARTYUSHOSTIS
 ATROXINNOCUOSVIVINCENBFELENOCENTI
 GUNLISITSUASUQVOSGRATIADIVABEARAT
 ETHOMODETERRATVNDLNUOPECIDITILLUC
 REPTANTISU;DOLOOOISEACLUDITURORTV
 HAGNATIMORIMURDAMNATILEGEPARENTUM
 ATDEUSFXCELLENSAIEETDELEMINELUMEM
 ECCOLLISOLIODUMMUNEBAAPPROVIDETULTRO
 CASTAECARNERUDIVIVAINTROBITAGNUS
 PRODITINDESAIUSM ATUTINIVELUCERNA
 INTACTAEPARTULUXERUITEXCITAMUNDUM
 APATREIUREDSHONODEHINCARNEUSALVO
 VTNOSENIPERETVILLISEDETRAHITAUCTOR
 OREGISTENALECAPUTQVODDECEBUCEFFIAT
 TELENOCEMANUSOLFACVUSVERBECEFFELLE
 ACTUHAESOLVISCAPTIVOSORTECREATOR
 SEROYERACATAESTVITALISEMPTIOMORTE
 YMOBUNDEDELOQUOHABSOLVENTEHEATV
 ATVOSALTEGNALISUFULTILAUDECORONA
 GALLOREUMERADIIVODISQUOTULGEATETNOX
 BVNFPITELORAJUCISETSUMITISAMNADIEXI
 IPSAVELIBERTASVOBLIBERATATQ;BEAHIT

CAPUT VI.

De sancta cruce.

SVLASASALVS

LASATASAL

SATRTAS

TRENT

NECEN

ECICE

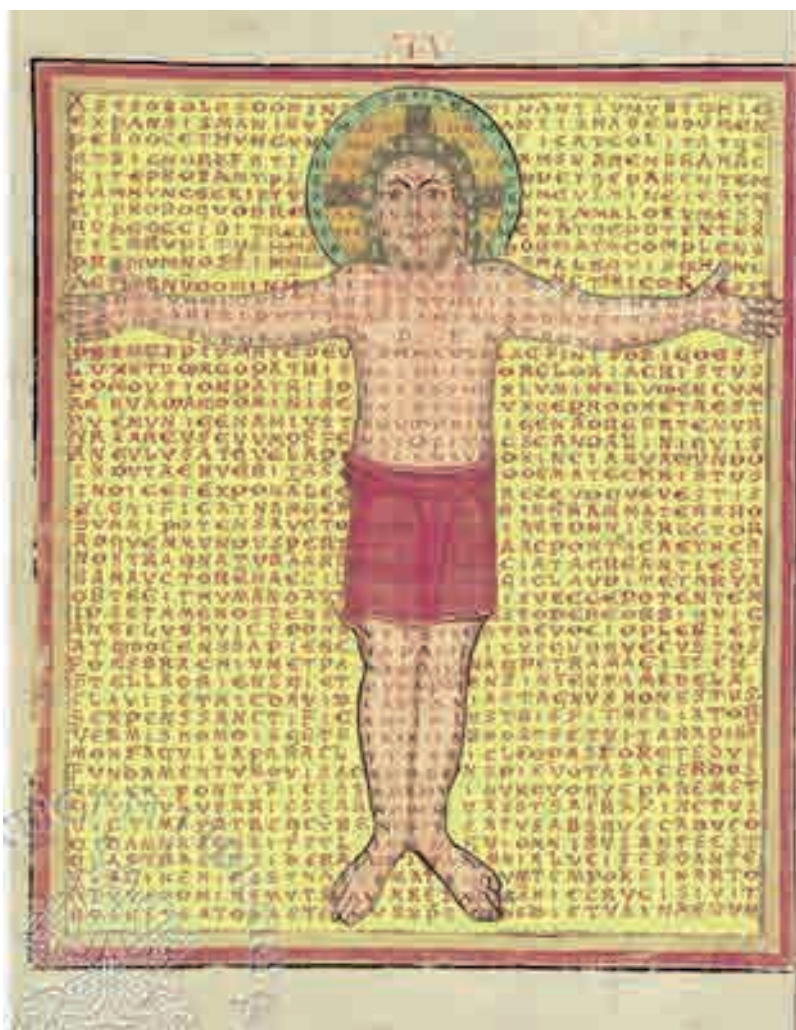
CIBIC

M	IBIMI	M
VI	IMIM	CV
ICV	IXXW	MEC
CV	FERIMXVX	DOMINIM
Y	FERIMXVX	DOMINIM
F	ERIMXVX	DOMINI
V	FERIMXVX	DOMINIM
CV	FERIMIE	XVXZDOMINIM
ICV	EXES	MEC
VI	TSEST	CV
M	QTSTQ	M
	VQTQX	
	ATQVA	
	NAVAM	
	SNAMS	
	ESMSE	
	MESEM	
	PMEMP	
	EPNPE	
	AREPERA	
	ODARERADO	
	ORODARADORO	

Figuras 7 y 8. Dos poemas del monje Venancio Fortunato (siglo VI)

A través de la cultura latina se conserva esta tradición que penetra en la Edad Media y que, desde los tratados latinos, pasará a las lenguas y poéticas romances.

Ya en san Isidoro (siglo VII) encontramos la exaltación del valor analogista de la escritura, pero es en el Renacimiento Carolingio cuando encontramos un importante desarrollo de tales fórmulas. El Benedictino español Theodulfo, obispo de Orleans, sería nuestro primer autor de laberintos y Rabano Mauro (siglo IX), obispo de Maguncia, el autor del que tenemos un mayor número de este tipo de composiciones en toda la historia, Sus laberintos y caligramas insertos constituyen un corpus que asombraría a cualquiera de los vanguardistas modernos.



Otro momento fundamental en la historia del artificio formal lo tenemos en el contexto del amor cortés y su interés por la poesía como código para iniciados: la oscuridad, la dificultad, el lenguaje en clave, reflejo todo ello del simbolismo medieval, encuentra en la expresión «trovar clus» su mejor manifestación.

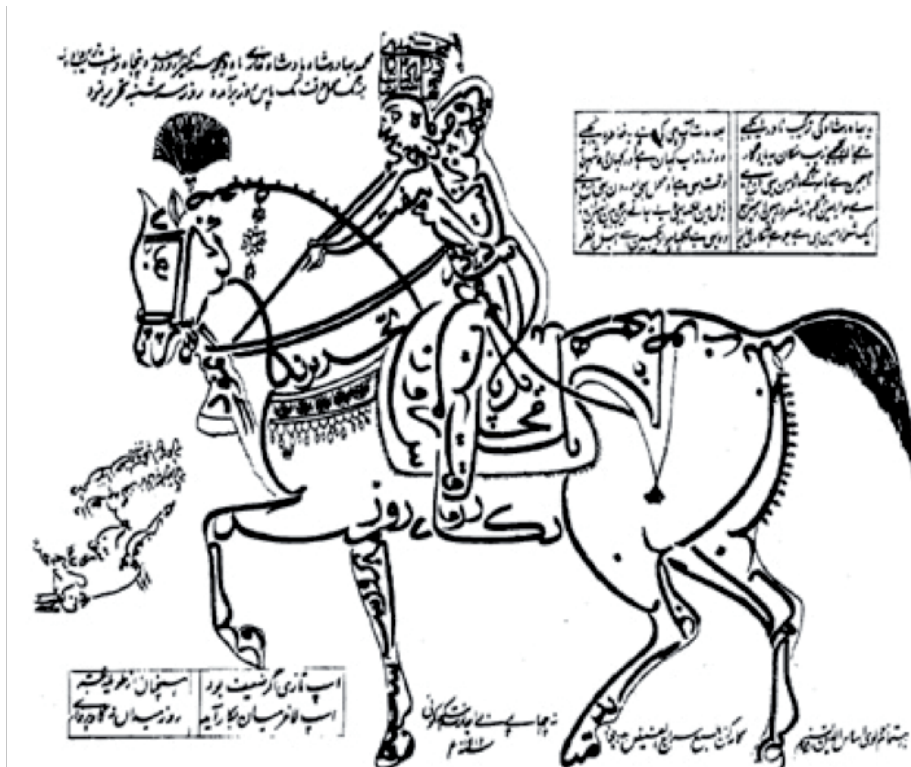
En la lírica cortés provenzal y en los tratados de poética encontramos reflejados todos esos artificios, rimas encadenadas, acrósticos, ecos, rimas internas, etc.

Tal vez a las raíces provenientes de la cultura latina haya que añadir también la influencia de la cultura árabe y hebrea. Este campo suele quedar un tanto relegado en los estudios, lo que puede explicarse por la mínima atención que se presta, por ejemplo entre los medievalistas españoles, a la literatura en árabe y hebreo durante el periodo medieval. Una simple revisión de la poesía hebrea de los siglos XII al XIV muestra con claridad la presencia de los acrósticos y otras fórmulas que les son propias. De hecho el caligrama constituye una línea básica en la cultura hebrea ligada a la propia Biblia: las «Massorah» no son, en efecto, sino caligramas explicativos del texto bíblico.



Figura 13. Caligrama hebreo típico de las Biblias medievales

Por su parte la cultura árabe ofrece la mejor manifestación que conozco de la poesía visual, integrada además en el volumen escultórico y arquitectónico: los poemas de los muros de la Alhambra (Figura 14).



En cualquier caso, acrósticos, anagramas, poemas abecedarios, retrógrados y explicaciones simbólicas de un nombre son habituales en la lírica que se recoge en los cancioneros. El mismo Alfonso X encabezó cada una de las partidas con una letra de su nombre.

Las poéticas francesas entre los siglos XII y XIV hacen referencia a estas fórmulas criticando a veces los excesos, como en la de Matthieu de Vendôme Art versificatoria, la de Geoffroi de Vinsuf Poetria Nova, o la de Evrard L'Alleman Laborintus, lo que demuestra su uso por los autores. En las *Leys d'amor* provenzales encontramos el acróstico, «cobla rescosta o cluza», en sus diversas variantes; las rimas internas, «Rims multiplicatius», «tombarel» o «empeutat», llevadas a sus límites; los poemas en eco o «serpentis»; los retrógrados, en latín conocidos como «Carmen cancrinus», las rimas a partir de palabras derivadas «rims derivatius» o por palabras con similitud fonética «rims equivocz». Son frecuentes también las diversas formas de alteración del orden de palabras o versos «Cobbla Crotzencadenada, crotzcaudada», etc: como las paronomasias, «Cobbla refrancha» o el enigma, «cobbla divinativa».

La difusión de las *Leys d'amor* explica que tengamos ejemplos en España de muchas de estas fórmulas, por ejemplo, en el Cancionero de Baena. en el que encontramos acrósticos, enigmas, disparates, polilingües («cobbla meytada» en provenzal) alternancias de rima, ecos y diversas repeticiones de letras, sílabas, palabras o versos.

La orientación musical de estos artificios supone en esta línea algo parecido a lo que supuso el periodo anterior al milenio en el plano visual.

Con el Renacimiento afloran además en la cultura europea las fuentes originales de la cultura griega. Entonces se redescubre el caligrama griego, a la vez que se desarrolla una nueva forma de poesía visual de enorme interés: el emblema, el poema ilustrado, cuyo creador fue Alciato (Figura 15).



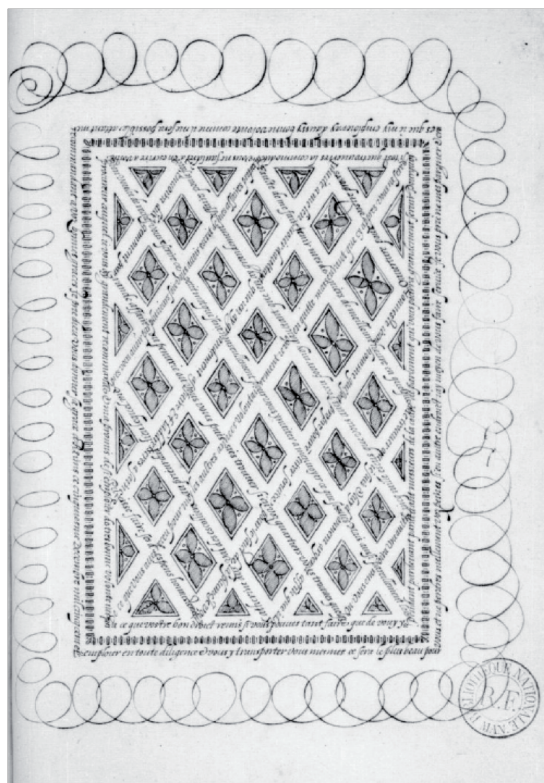
El emblema nos interesa especialmente ya que se trata de un texto al que acompaña una ilustración explicativa y un lema o mote de síntesis, formando así una unidad textual plástico-literaria muy similar a las que hoy suelen hacerse integrando poema y dibujo. Pero el siglo XVI es también una época en la que se asimila la admiración de la cultura griega del periodo Ptolemaico por la cultura egipcia, con el consiguiente interés del mundo simbólico y oscuro de los jeroglíficos. En

Venecia, en 1505, se publica el volumen *Hieroglyphica Horapolli*, versión latina de un manuscrito griego aparecido en 1419, fechado entre los siglos II-IV que se consideró traducción a su vez de un original egipcio. Van a ser entonces abundantes los libros sobre este mundo ideográfico y secreto, síntoma del interés por Egipto. Uno de esos importantes testimonios es la obra de Piero Valeriano *Hieroglyphica sive de sacris aegyptorum*.

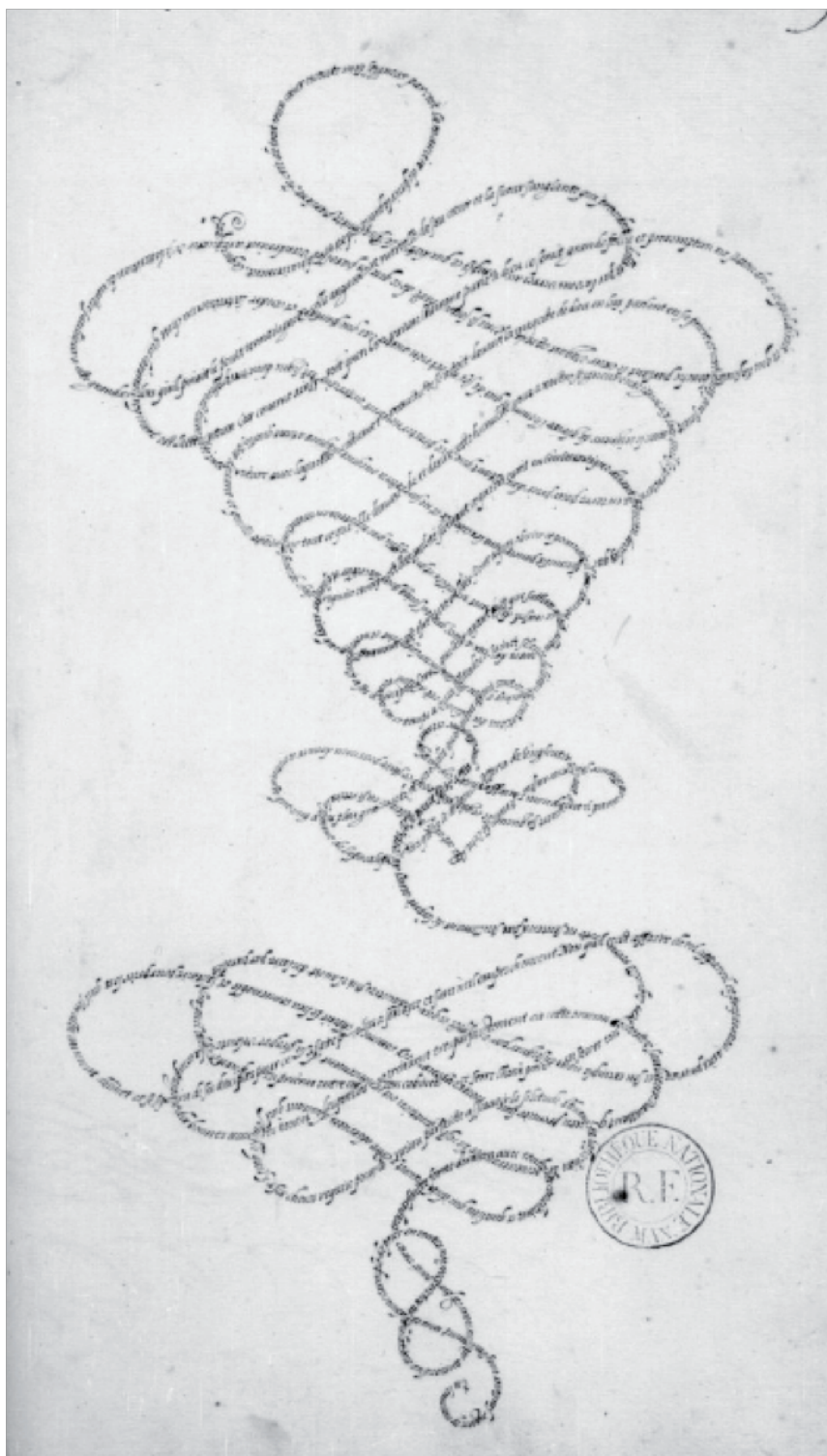
La imagen, por tanto, que tenemos del Renacimiento como periodo clásico y clasicista es preciso revisarla, ya que el interés por la cultura grecolatina abarca también sus periodos de decadencia, es decir, la literatura artificiosa.

A mediados del siglo XVI, Richard Willis incluye ocho «patern poems» o caligramas en su *Poematum liber*, fórmula que estudia y sistematiza George Puttenham a fines de la centuria: *The art of english poetry*. Autores como Francis Quarles, William Brovne, Edward Benlowes, Robert Herrick hicieron también interesantes caligramas.

De fines del XVI es asimismo la obra de uno de los mejores caligramistas de todos los tiempos, Jacques Cellier, quien incluye sus curiosos textos en *Recherches de plusieurs singularités* (1583), caligramas muy superiores a los de Apollinaire, al menos en el plano formal (**Figura 16**):



Este y los caligramas que le siguen son del manuscrito de Jacques Cellier:





Figuras 17, 18 y 19. Jacques Cellier

Otra interesante colección es la llevada a cabo por los alumnos (de 12 a 18 años) del colegio de Dôle, caligramas dedicados al gobernador de la provincia del Franco-condado. La influencia de la tradición griega y latina es bastante evidente en todos estos autores.

No nos detenemos más extensamente en esta información ya que en buena parte procede de uno de mis principales fuentes, el magnífico libro realizado por Jérôme Peignot con el título *Du Calligramme*, París, Ed. Du Chêne, 1978.

Jean Grisel, Robert Angot L'Eperonnière, Rabelais, Panard (+ en 1765) Pierre Cappel, continúan esta tradición que tiene también en Inglaterra, Italia y Alemania muchos cultivadores a lo largo de los siglos XVIII y XIX. Los poetas de la escuela de Nuremberg del siglo XVII destacan especialmente en Alemania por esa atención al caligrama.

En España, el periodo manierista y el Barroco son lógicamente los más interesantes en el desarrollo de los formalismos poéticos. Cabría incluso pensar que el auge y la duración del barroco español tiene algo que ver con esa especial permanencia de la tradición medieval en España que ha señalado las crítica. Las ideas de

Pfandl sobre la peculiar pervivencia en España del manierismo tardío latino me parecen muy interesantes. De hecho, la ingeniosidad, el juego verbal, la agudeza que defiende Gracián viene testimoniada, según este, por la literatura medieval, en la que ve los antecedentes del conceptismo español. No es extraño que el autor aragonés cite con frecuencia a su compatriota Marcial, porque efectivamente puede haber una línea que conecte al manierismo del tardío imperio con el manierismo medieval y el manierismo barroco. Esa oscuridad y hermetismo de la poesía barroca permite efectivamente relacionar de algún modo a Góngora con Mallarmé y la oscuridad moderna.

Es en Alemania donde se pone las bases de la teoría estética moderna. Baumgarten (1714-1762), Lessing (1729-1781), desde mediados del siglo XVIII, y el movimiento «*Sturn und drang*», crean la base filosófica que a través de Herder, Kant, Hegel, establece la ruptura con el concepto aristotélico de arte-imitación e implanta la concepción del arte como producto del genio, el arte como creación.

Schiller, Novalis, Schlegel, Goethe continúan este proceso que abre el camino a la concepción del arte como actividad lúdica, como alquimia y experimentación con las formas, el rechazo de la realidad en beneficio de la apariencia, el concepto de mundo interior, el arte como des-realización y el artista como sacerdote, mago, vidente, etc.

Goethe es ya un importante iniciador del simbolismo. A partir de la concepción del mundo como un todo de relaciones, entiende que las cosas no son sino símbolos de ese todo y la literatura, por tanto, es símbolo de símbolos. El arte como símbolo de la realidad y como modelo legítimo de lectura del universo está igualmente en Schelling, y Hegel considera a la literatura como arte supremo en tanto que vale como religión, como filosofía.

Novalis (1772-1801), quien defendía la idea de que la poesía nace de un impulso lingüístico que determina la idea, abre también el camino hacia el mundo de las tinieblas, de la oscuridad, hacia el mundo interior: «Todo lo visible descansa sobre un fondo invisible; lo que se oye, sobre un fondo que no puede oírse; lo tangible, sobre un fondo impalpable...».

Es ese mundo que en Hoffmann aparece ya como un mundo conturbador, mágico, con esa extraña mezcla entre sueño, realidad y fantasía, precedente de Poe, Baudelaire, Kafka.

Friedrich Hölderlin (1770-1843) olvidado en su época y recuperado en nuestro siglo, uno de los principales maestros de la forma, nos introduce en el mundo de la locura y viene a ser uno de los precedentes del surrealismo.

Creo, en cualquier caso, que podemos resumir ahora en cuatro autores el proceso hacia el formalismo: Von Kleist, Poe, Baudelaire y Mallarmé.

Heinrich Von Kleist (1777-1811), quien realizó uno de los suicidios más románticos, fue uno de los principales defensores del lenguaje. Para él el pensamiento sólo existe en el lenguaje y es este el que arrastra, el que dirige a aquel. La alucinación, el mundo de los sueños es esencial en su obra y resulta además uno de los prime-

ros escritores con conciencia de la modernidad, preocupado por la inseguridad y la pérdida de la espiritualidad en el mundo moderno.

Edgar Allan Poe (*A philosophy of composition*, 1846; *The poetic principle*, 1849) desarrolla la idea de que la forma es el origen del poema. El punto de partida procede de una especie de «entonación», una nota insistente, previa al lenguaje. El poeta busca entonces en este los materiales sonoros más próximos que, unidos, van formando palabras, y estas a su vez terminan constituyendo un tejido inteligible. El «argumento», el contenido, es por tanto consecuencia final y no punto de partida.

Estas ideas coinciden con las desarrolladas por Baudelaire, principal impulsor del formalismo junto a Mallarmé, el primer vanguardista.

De hecho es Baudelaire quien mejor sintetiza en sus ideas los rasgos principales de la modernidad, que Mallarmé representa a su vez con su obra. El concepto de modernidad, formulado en el año 1859, y sus ideas estéticas (*Curisités esthétiques* y *L'art romantique*) desarrollan los rasgos básicos de nuestro siglo: la despersonalización de la lírica moderna; la concepción del arte como investigación sobre el lenguaje; la supremacía de la forma; el concepto de anormalidad, de rareza, de absurdo; el hermetismo y la oscuridad; la separación entre el autor y el lector; el papel del poeta como iluminado, como vidente; el rechazo de la realidad y la concepción del arte como construcción de una nueva realidad irreal mediante el sueño y la fantasía. Incluso llega a predecir la abstracción pura en el arte, lo que llama «arabesco», formas libres de todo sentido.

La idea del arte como creación artificial, como operación sobre la materia, como experimento con el color, el sonido, la línea o la palabra nos remite entonces al concepto del artista como investigador, como alquimista, lo que lleva a Baudelaire a defender la primacía de la escultura sobre el modelo.

La figura que en España está más próxima a la posición que ocupa Baudelaire, y que coincide con él incluso en ser más avanzado en su teoría estética que en su obra creativa, es Bécquer, a quien indudablemente debemos ver fuera de los límites del romanticismo. Basta una simple revisión de la teoría poética de este autor para comprender la similitud de algunos de sus planteamientos.

Mallarmé (*Divagations*, 1897) cierra este proceso abriendo a su vez el de las vanguardias, de las que puede considerarse el punto de partida. En este autor la equiparación de teoría y praxis es completa y los principios desarrollados por Baudelaire adquieren con él su máxima expresión de radicalismo, por lo que no es extraño que incluso la Generación del 27 pudiera incluirlo en su reivindicación de la obra de Góngora.

Pero la consecuencia más destacada de la concentración de las artes en sus lenguajes respectivos, es decir, en los elementos formales, es la confluencia entre ellas, la ruptura de las barreras interartísticas: Una vez perdido el papel de las artes como vehículos de una información referencial, de un contenido procedente de la realidad, no es ilógico que se llegue a una concepción de la pintura como materia plástica desarrollada en el plano a través de líneas, manchas, colores; a la música

como encadenamiento de sonidos, armónicos o no; a la escultura como trabajo en volumen sobre la materia; a la danza como movimiento y a la literatura como conjunción de signos gráficos o de sonidos, sin referencia a un sentido.

Y en esa situación cabe entender que pronto se desarrolle, por ejemplo, la escultopintura, o la poesía visual. Es esa antigua aspiración de un lenguaje total: esas «palabras que fuesen a un tiempo suspiros y risas, colores y notas» de que nos habla Bécquer, o ese lenguaje al que se refiere Rimbaud «del alma para el alma, resumiendo todo, perfumes, sonidos, colores...»

La preceptiva española recoge efectivamente estas fórmulas ya desde la primera poética moderna, la de Díaz Rengifo, publicada en 1592, que ha servido de modelo para las siguientes. También las obras precedentes de Rengifo hacen alusión a los manierismos formales ya desde la *Gramática castellana* de Nebrija. También el *Arte de poesía castellana* de Juan del Encina puede servir de muestra de la enorme libertad que se concede al poeta, además de la importancia que tiene este autor como maestro del disparate.

Las poéticas que siguen a la de Rengifo recogen también información sobre el artificio. Así las de López Pinciano, Luis Alfonso de Carvallo, Juan de la Cueva, Francisco Cascales, Juan de Jáuregui, Gonzalo Correas y, sobre todo, la del obispo Juan Caramuel, titulada *Primus Calamus Metametricam*, el más extenso, completo y complejo tratado escrito sobre estos temas en toda la historia europea, obra curiosamente nunca reeditada desde el siglo XVII.

La proyección de estas y otras fórmulas en América también es evidente, destacando la obra de Sor Juana Inés de la Cruz. Un ejemplo de poema con todas las palabras empezando por la letra A es este romance heroico dedicado al Virrey por P. de Peralta, autor de la segunda mitad del siglo XVII¹.

En elogio de la fiesta real del teatro con que la ilustrísima familia del Señor don Joseph de Armendaris, Marqués de Castel Fuerte, Virrey de estos Reinos, terminó las que al superior influjo de su ardiente celo se han hecho en Lima en celebración de la proclamación del Rey, nuestro Señor, don Luis Primero, que Dios guarde.

ROMANCE HEROICO

en que, sirviendo de literales símbolos todas las dicciones, comienzan con la letra A, con que empieza el excelso apellido de su Excelencia.

Alto Armendaris, afectuoso alabas
austral Alcide al amado Atlante,
armoniosos acentos, animado,
ardiente anhelas, apacible aplaudes.

austero asombras, amoroso atraes.
Aterrorizas ánimos avaros
aunque ajenas arpías amenazan,
armada aprestas, aunque adversos ados

¹ P. de Peralta y Barnuevo, *Obras dramáticas*, con un apéndice de poemas inéditos, Imprenta Universitaria, Santiago de Chile, 1937.

Antes, arduas acciones azañoso
acababas, armado, ahora admirable,
al austro, agosto adoras abrazado
al almas, ardores aumentando amante.

Aquiles, aterrabas animoso,
antes avasallando, armadas aces;
ahora anuncias auspicios, alegrías,
atractivo anfión, Apolo amable.

Antes acometiendo, alevs armas
al abismo, atrevidas, arrojaste
almas, afectos, alentando aplicas
ahora aplausos armónicos al aire.

Antes, astutos Anglos asustabas,
abatías atroces alemanes;
armada, animabas, afamado,
abrías, acertado, amplios ataques.

Arrojadas azañas aspirando
aferntaste Alejandro, Aníbal;
advertido arrogante, aun asombraras
Adrastos, Alcibíades, Ayaxes.

Al águila, aunque activa, aunque ambiciosa
avergonzada, atónita, ahuyentaste,
al adversario allá aun atravesado
apretaste, amenaza agonizante.

Acá auxilias a Astrea, acá a afligidos,
amparas, apiadado, ablas afable:
agudo, atento, atropellando agravios,

afectuosos alientos ahora atrasen.
Al año aclamas al augusto amado
al alto Adonis, as alzado altares
áureos adornos, apiñados astros,
añades a Acroamas, agradables.
Afecta acción al arte acomodados,
airosas arias, ajustados aires,
absortas atenciones atraído,
admiraron activos arrogantes.
Al árbol apolíneo autorizando
a Aganipe acreditas, ahora alabe,
ahora anime academias, ahora aplausos,
anegue amena al ánimo anhelante.
Aglaya, Amor, acompañados ant...
arrojen asucenas, azahares;
arpones, agotando arcos, aljabas,
agradados afectos ahora abrasen.
Al Artico, Anárctico asistiendo
acabas, afamados, arduos afanes,
alígeros acentos avivando,
archivos amplifica, alumbra anales.
Alabanzas admite aprisionadas,
así al asunto aspiren admirable,
admite atrevimiento acobardado,
ardiente afecto, adoración amante.
Ama, anhela, adora.

Otro ejemplo de la similitud entre las literaturas española y de América es este caligrama en forma de cruz de A. Rivero.

ADORACIÓN DE LA CRUZ

Árbol divino,
 Santo madero,
 Donde el Cordero
 Murió por nos;
 Mar insondable,
 Sin una orilla,
 y en donde brilla
 La faz de Dios;

Tu fuiste allá en la cumbre del Gólgota sangriento
 La rueda misteriosa del bárbaro tormento,
 Qu al hijo destinaron más justo de David,
 La sangre inmaculada que fúnebre te empaña
 Es el licor balsámico donde mi amor se baña,
 ¡Oh signo sacrosanto de Redención feliz!!

En ti una Virgen,
 Madre amorosa,
 Vertió afanosa
 De llanto un mar;
 Cuando transida
 De atroz quebranto
 A su hijo santo
 Miró expirar.
 ¡Oh, tú lo sabes,
 ¡Oh Cruz, que fuiste
 Testigo triste
 De su pesar!!

Por eso ante ti postrado
 Dócil el mundo te adora,
 Y con lágrimas que llora
 Riego tu divino pie....

Por eso cuando busca en los peligros
 Un escudo á su mísera existencia,
 Acude á tu grandiosa omnipotencia
 Y fija en su vacilante fe.

Por eso cuando ruge la tempestad sonora
 Y en cada trueno escucha la voz de su Hacedor,
 Tu protección espera, y en tu presencia llora,
 Bañando tus contornos con lágrimas de amor.
 Por eso cuando el cielo, que escucha mi plegaria,
 Niegue á mis tristes ojos su bienhechora luz,
 Tú velarás al borde de mi urna funeraria
 Mis sueños eternos, ¡oh sacrosanta cruz!

Figura 20. Composición firmada por A. Rivero publicada en La voz de México,
 el 4 de julio de 1886

Y un ejemplo más actual sería este del poeta Oliverio Gironde:

Yo no sé nada
 Tú no sabes nada
 Ud. no sabe nada
 Él no sabe nada
 Ellos no saben nada
 Ellas no saben nada
 Uds. no saben nada
 Nosotros no sabemos nada.

La desorientación de mi generación tiene su explicación en la dirección de nuestra educación, cuya idealización de la acción, era — ¡sin discusión! — una mistificación, en contradicción con nuestra propensión a la meditación, a la contemplación y a la masturbación.

(Gutural, lo más guturalmente que se pueda). Creo que creo en lo que creo que no creo.

Y creo que no creo en lo que creo que creo.

«Cantar de las ranas»

¡Y	¡Y	¿A	¿A	¡Y	¡Y
su	ba	llí	llá	su	ba
bo	jo	es	es	bo	jo
las	las	tá?	tá?	las	las
es	es	¡A	¡A	es	es
ca	ca	quí	cá	ca	ca
le	le	no	no	le	le
ras	ras	es	es	ras	ras
arri	aba	tá	tá	arri	aba
ba!...	jo!...	!...	!...	ba!...	jo!...

La perduración del Barroco español bien entrado el siglo XVIII, tiene consecuencias importantes para el auge de todas estas fórmulas artificiosas, aumentando la tendencia al formalismo puro. De hecho el fondo espiritual del Barroco, como arte de la Contrarreforma, que da sentido a una concepción compleja del mundo, va diluyéndose en el al artificio por sí mismo, lo que se evidencia en la importante ampliación que hace José Vicens de la poética de Rengifo en las partes correspondientes a estas fórmulas, (las ediciones de 1726 y 1759) lo que provoca la reacción de los tratadistas clásicos, encabezados por Luzán. El centro de sus críticas lo constituye la complicación excesiva, la rareza, el artificio, habituales en la época.

No es infrecuente entonces, y en las poéticas del siglo XIX, el ataque al artificio formal, como puede verse en los tratados de Francisco de Masdeu (1801), de Narciso Campillo, de Manuel de la Revilla, de Eduardo de la Barra, de Manuel Milá y Fonta-

nals, de Mario Mendez Bejarano o de Eduardo Benot. Todos ellos suelen tener una posición crítica contra estas fórmulas llamadas entonces artificios extravagantes, juegos y puerilidades literarias.

Pero paralelamente encontramos autores interesados en el estudio de las mismas, como Etienne Gabriel Peignot: *Amusements philologiques ou varietés en tous genres* (1808); Isaac Disraeli: *Curiosities of literature* (1824); el historiador César Cantú, quien recoge multitud de ejemplos en su *Historia Universal* (1847-1850) y, sobre todo, Ludovique Lalanne: *Curiosités Littéraires* (1857) y *Curiosités Bibliographiques* (1857), una de las principales fuentes para los especialistas posteriores.

En España, Bartolomé Comellas: *Estudios de humanidades o ensayo de los géneros que ofrecen mayor dificultad* (1872), junto a León María Carbonero y Sol *Esfuerzos de Ingenio Literario* (1892) son los principales referentes para los autores posteriores: Agustín Aguilar y Tejera: *Las poesías más extravagantes de la lengua castellana* (¿1920-1930?), Eduardo de Ory *Rarezas Literarias* y nuestro libro *Poesía e Imagen* (1991). Un detalle curioso es que los cuatro últimos autores sean andaluces, como significativo puede ser que los principales autores surrealistas españoles de la Generación del 27 lo sean igualmente.

A lo largo del siglo XIX es visible por tanto, como estos estudios señalan, la continuidad de los precedentes en estas líneas. La revista *El Pistón*, por ejemplo, dirigida por José González Estrada se centró en los años sesenta casi de forma exclusiva en los pentacrósticos y laberintos, siguiendo la tradición de los siglos anteriores.

José Rodríguez (1857), A Rivero (1886), Braulio Ramírez y otros muchos, realizan caligramas en esa época anterior a las vanguardias, pero el material poética en estas líneas se encuentra disperso sobre todo en las revistas y publicaciones periódicas, lo que explica que no sean bien conocidos por los autores de nuestro siglo.

También en la sonoridad abundan los precedentes anteriores a la vanguardia., como Paul Scheerbart (1863-1915), quien en 1987 publica una novela titulada *Ich liebe dich*, donde se utilizan silabas con fuertes contrastes fonéticos, que crean palabras sin sentido semántico, lo que más tarde se llamará poesía fonética, mientras en 1905 Christian Morgenster (1871-1914) publica otro poema fonético con el título de *Das grosse Lulula*, también con palabras inventadas de fuerte sonoridad.

Como hemos visto, no tiene sentido hablar de la invención del caligrama en nuestra época. El mismo Apollinaire tuvo conciencia de esta tradición y en la revista *L'Esprit Nouveau* aparecen algunos caligramas clásicos.

Incluso el collage plástico puede incluir entre su antecedentes al renacentista italiano Archimboldo, quien elabora sus figuras a partir, por ejemplo, de flores, frutas, etc. En la vertiente literaria, la antigua fórmula del centón puede considerarse ejemplo perfecto del collage poético desde la época grecolatina.

En la revista *La Hormiga de Oro* (Barcelona, 1886) encontramos, por ejemplo, el siguiente soneto:

Cándida luna, que con luz serena
del espacio los ámbitos dominas
y el horizonte lóbrego iluminas
de pompa, majestad y gloria llena

¿Sientes acaso la amorosa pena
y a mansa piedad dulce te inclinas
y en busca de un amado te encaminas
que a eterna desventura te condena?

Parece que me escuchas, y parece
que en gloria y paz y amor y venturanza
tibia, modesta, fugitiva luna

tu paz en dulce lumbre resplandece
y entre el vago temor y la esperanza
constante dura sin mudanza alguna

El poema es un centón (collage literario) construido encajando respectivamente versos de Herrera, Quintana, Saturnino Martínez, Cadalso, Ramón de la Parma, Meléndes Valdés, Arjona, Lope de Vega, Francisco de la Torre, Espronceda, Zorrilla, Roldán, Martínez de la Rosa y Luzán, lo que hubiera desagradado sin duda especialmente a este último.

Otro tipo curioso de composición es el ya señalado lipograma, poema sin usar una letra, en este caso la A como este perteneciente al sudamericano Martín de San Martín:

El sol en el cenit tiene esplendores
tiene hermosos crepúsculos el cielo;
el ruseñor sus trinos y su vuelo;
corriente el río, el céfiro rumores.

Tiene el iris sus múltiples colores,
todo intenso dolor tiene consuelo;
tienen mujeres mil, pechos de hielo
y el pomposo vergel tiene sus flores.

Tienen sus religiones los creyentes,
tiene mucho de feo ser beodo,
tiene poco de pulcro decir mientes,

todo lo tiene el que lo tiene todo
y tiene veinte mil inconvenientes
el escribir sonetos de este modo.

Incluso en el siglo XIX, en el periodo que precede a la vanguardia, siguen saliendo ejemplos de caligramas típicos, como los que llevan la figura de la cruz.

```

A
A R A
A R O R A
A R O D O R A
R O D A D O R
O D A E A D O
D A E T E A D
A E T E T E A
E T E U E T E
T E U Q U E T
E U Q O Q U E
U Q O N O Q U
Q O N A N O Q
O N A I A N O
A R O D A E T E U Q O N A I T I A N O Q U E T E A D O R A
A R O D A E T E U Q O N A I T S T I A N O Q U E T E A D O R A
A R O D A E T E U Q O N A I T S I S T I A N O Q U E T E A D O R A
A R O D A E T E U Q O N A I T S I R I S T I A N O Q U E T E A D O R A
O D A E T E U Q O N A I T S I R C R I S T I A N O Q U E T E A D O
A E T E U Q O N A I T S I R C L C R I S T I A N O Q U E T E A
T E U Q O N A I T S I R C L E L C R I S T I A N O Q U E T
C L E D E L C
L E D A D E L
E D A R A D E
D A R O R A D
A R O T O R A
R O T C T O R
O T C E C T O
T C E T E C T
C E T O T E C
E T O R O T E
T O R P R O T
O R P A P R O
R P A L A P R
P A L Z L A P
A L Z U Z L A
L Z U R U Z L
Z U R C R U Z
U R C S C R U
R C S E S C R
C S E R E S C
A L Z U R C S E R E R E S C R U Z L A
P A L Z U R C S E R E S C R U Z L A P
R P A L Z U R C S E S C R U Z L A P R
O R P A L Z U R C S C R U Z L A P R O
T O R P A L Z U R C R U Z L A P R O T
E T O R P A L Z U R U Z L A P R O T E
E D A R O T C E T O R P A L Z U Z L A P R O T E C T O R A D E
L E D A R O T C E T O R P A L Z L A P R O T E C T O R A D E L
C L E D A R O T C E T O R P A L A P R O T E C T O R A D E L C
R C L E D A R O T C E T O R P A P R O T E C T O R A D E L C R
I R C L E D A R O T C E T O R P R O T E C T O R A D E L C R I
S I R C L E D A R O T C E T O R O T E C T O R A D E L C R I S
E U Q O N A I T S I R C L E D A R O T C E T O T E C T O R A D E L C R I S T I A N O Q U E
T E U Q O N A I T S I R C L E D A R O T C E T E C T O R A D E L C R I S T I A N O Q U E T
E T E U Q O N A I T S I R C L E D A R O T C E C T O R A D E L C R I S T I A N O Q U E T E
A E T E U Q O N A I T S I R C L E D A R O T C T O R A D E L C R I S T I A N O Q U E T E A
D A E T E U Q O N A I T S I R C L E D A R O T O R A D E L C R I S T I A N O Q U E T E A D
O D A E T E U Q O N A I T S I R C L E D A R O R A D E L C R I S T I A N O Q U E T E A D O
R O D A E T E U Q O N A I T S I R C L E D A R A D E L C R I S T I A N O Q U E T E A D O R
A R O D A E T E U Q O N A I T S I R C L E D A D E L C R I S T I A N O Q U E T E A D O R A

```

Figura 21. Caligrama reproducido de la obra de León María Carbonero y Sol, *Esfuerzos de ingenio literario*, Madrid, 1890

A
 A V A
 V E V
 A V E M E V A
 V E V
 A V A
 A
 A I A
 A I R I A
 A I R A R I A
 A I R A M A R I A
 A I R A M E M A R I A
 A I R A M E V A V E M A R I A
 A I R A M E V A V E M A R I A
 A I R A M E M A R I A
 A I R A M A R I A
 A I R A R I A
 A I R I A
 A I A
 A M I S I R U P A P U R I S I M A
 M I S I R U P A I A P U R I S I M
 I S I R U P A I R I A P U R I S I
 S I R U P A I R A R I A P U R I S
 I R U P A I R A M A R I A P U R I
 R U P A I R A M E M A R I A P U R
 U P A I R A M E V E M A R I A P U
 P A I R A M E V A V E M A R I A P
 A I R A M E V A **JHS** A V E M A R I A
 P A I R A M E V A V E M A R I A P
 U P A I R A M E V E M A R I A P U
 R U P A I R A M E M A R I A P U R
 I R U P A I R A M A R I A P U R I
 S I R U P A I R A R I A P U R I S
 I S I R U P A I R I A P U R I S I
 M I S I R U P A I A P U R I S I M
 A M I S I R U P A P U R I S I M A

Figura 22. Caligrama reproducido en la revista del siglo XIX *La Cruz*, que dirigió León María Carbonero y Sol

Un capricho.

A
 Viendo en tí, me engañaron
 Ilusiones un día
 Mas vencí y aplacaron
 Ohí la pena mía
 Mirando estás
 Eso que detesto
 No ya tendrás
 Algún pretexto
 y no mas
 que estos.

No por el mundo, pronto siempre, errando
 Vendo, y no dejo nunca de llorar
 No quiero verte de hoy en adelante
 Oír tampoco que á otra parte vas

¡Ay!
 Pero
 Oh! mira
 Sin embargo
 que mi lira
 no hace daño
 que no ofende
 ya tiende la suave luz
 que despide esta cruz
 como un opaco fanal
enseñando rumbo á cada cual.
 Valeije.

Esto puse el día ocho | del año de Cristo mil
 florido mes de Abril. | escrito en un jardín

JOSE GONZALEZ ALVAREZ

Solo con la historia del caligrama podría quedar suficientemente demostrada la similitud entre los antiguos y más modernos caligramas, pero también parece evidente que la actitud que lleva a realizarlos es distinta en la vanguardia, y hay que hablar de coincidencias más que de influencias. No se olvide que nuestra época es la del predominio de la visual, la dictadura de la imagen.