

Derive transmoderne in Spagna. Dalla crisi alla rigenerazione, nella poesia verbale e visiva del XXI secolo

MARINA BIANCHI

Università degli studi di Bergamo
marina.bianchi@unibg.it

Parole chiave

Transmodernità
Postmodernità
Poesia spagnola contemporanea
Poesia visiva
Rigenerazione

Keywords

Transmodernity
Postmodernity
Contemporary Spanish Poetry
Visual Poetry
Regeneration

Abstract

L'articolo si apre con una breve riflessione sulla situazione caotica e frammentaria alla quale ci aveva portato la Postmodernità di fine Novecento, illustrata con tre poesie visive, di Antonio Orihuela, di Gustavo Vega e di Ana Rossetti. Segue una sintesi delle ripercussioni artistiche e letterarie del passaggio alla Transmodernità, così denominata nel 1989 dalla filosofa Rosa María Rodríguez Magda e da lei teorizzata nel volume *Transmodernidad* del 2004. Il suo pensiero ci fornirà i fondamenti metodologici per l'analisi di alcune proposte rigenerative che recepiscono l'attuale necessità di riarmonizzazione e di superamento della crisi postmoderna.

Molti autori spagnoli già noti negli anni Ottanta e Novanta sembrano accogliere il nuovo paradigma epistemologico nel XXI secolo, a volte in modo inconsapevole, lasciando che questo si rifletta sulle loro produzioni visive e verbali. Ne sono esempi alcune delle opere dei già citati Antonio Orihuela e Ana Rossetti, così come altre dell'artista Rafael de Cózar e dello scrittore Rafael Ballesteros.

The article opens with a short reflection on the chaotic and fragmented situation to which late twentieth-century Postmodernity had led us, exemplified through three visual poems by Antonio Orihuela, Gustavo Vega and Ana Rossetti. Subsequently, we will summarise some of the artistic and literary repercussions of the transition to Transmodernity, as coined in 1989 by the philosopher Rosa María Rodríguez Magda and theorized within her 2004 volume *Transmodernidad*. Her conceptual framework will provide us with the methodological foundations for the analysis of some regenerative proposals that embrace the current need for reharmonization and overcoming of the postmodern crisis.

Many Spanish authors who were already well-known during the 1980s and 1990s seem to adopt the new epistemological paradigm in the 21st century, sometimes unconsciously, allowing it to reflect in their visual and verbal creative products. Illustrative instances include works by the aforementioned Antonio Orihuela and Ana Rossetti, as well as those produced by the artist Rafael de Cózar and the writer Rafael Ballesteros.

1. Premesse teoriche e metodologiche

In seguito alla pubblicazione dell'opera *La condition postmoderne* di Jean François Lyotard (1979), è divenuto di uso comune definire la crisi della Modernità con la denominazione di Postmodernità, ma il dibattito sulla sua validità non si è mai concluso.¹ Zygmunt Bauman (2002) preferisce l'espressione "modernità liquida", che ugualmente si riferisce all'ambivalenza, all'incertezza, alla globalizzazione, alla deterritorializzazione, al desiderio che l'acquisizione dei beni non soddisfa, alla complessità, alla frammentarietà, alla plurifunzionalità, all'impossibilità di stabilire criteri di giudizio basati su dualismi chiari. Pur consapevoli delle controversie ancora vigenti, adottiamo il termine Postmodernità, con l'iniziale maiuscola sia per esso sia per gli altri paradigmi epistemologici occidentali delle diverse epoche, e non lo consideriamo sinonimo di Postmodernismo, che riserviamo invece alla corrente estetica.

La seconda metà del secolo scorso si è gradualmente convertita alla prospettiva postmoderna, che organizza l'esistenza a partire dalla relazione consumatore-mercanzia, dalla centralità del consumismo o del capitalismo avanzato (Jameson 1991), della tecnologia come misura del progresso e mezzo prediletto per gli scambi interpersonali. Da questo derivano il declino dell'idealismo moderno e il sopravvento dei mezzi di comunicazione di massa (McLuhan 1964), del villaggio globale (McLuhan 1968), della società del simulacro (Baudrillard 1981) e dello spettacolo (Debord 1967): i vincoli divengono instabili, l'ordine e il caos sembrano coincidere, il presente è sempre obsoleto, il futuro, nel migliore dei casi, spaventa. Tale atteggiamento è caratterizzato dalla perdita della speranza, dallo scetticismo, dal relativismo, dall'individualismo, dall'insicurezza e dall'angoscia esistenziale, come ben sintetizza Rafael Morla (2010: 110-114). Sviluppatisi tra gli anni Cinquanta e la fine del secolo scorso, la Postmodernità ci ha condotti verso il pessimismo e l'indifferenza.

Giunti alle soglie del nuovo millennio, ulteriori mutamenti hanno condotto studiosi di diverse discipline a interrogarsi sull'evoluzione delle forme di comprensione della realtà, a domandarsi quale sia l'ontologia del presente che si sta affermando nei primi decenni del XXI secolo. In questo senso, è possibile rilevare cambiamenti di paradigma in differenti arti e saperi

che rispondono all'odierno bisogno di ritrovare unità e consapevolezza critica, insito anche nella fruizione massiva di prodotti seriali che, secondo Donatella Capaldi e Giovanni Rangone, permettono "di organizzare la percezione e l'esperienza di zone specifiche dell'immaginario in un sistema coerente" (2016: 180). Gli autori appena citati (ivi: 178-197) segnalano che la serialità letteraria, in senso episodico, si diffonde grazie alla stampa all'inizio dell'età moderna: nonostante acceleri e divenga transmediale grazie alla necessità postmoderna di consumo e fidelizzazione, prende inizialmente il sopravvento in seno al paradigma epistemologico che conduce verso le grandi narrazioni unitarie. Di conseguenza, in accordo con Giovanni Boccia Artieri e Laura Gemini: "può valere la pena ritornare agli archetipi del moderno, senza la consapevolezza dei quali faremmo fatica a capire il nostro tempo" (2016: 7).

Non si discosta da tale presupposto la teoria sulla quale baseremo il nostro studio: la Transmodernità intesa come superamento della Postmodernità e rigenerazione dopo la crisi identitaria cui ci aveva condotto, formalizzata e così denominata dalla filosofa spagnola Rosa María Rodríguez Magda (2004). Il suo pensiero sarà il supporto metodologico della nostra indagine, nella quale ne rintracceremo le influenze nell'ambito poetico e della poesia visiva: ricercheremo forme di reazione alla morte delle grandi narrazioni (Lyotard 1979: 4), al pessimismo, alla frammentazione, alla molteplicità apparentemente irriducibile, alla perdita della speranza e dei valori, tra i quali anche l'amore e la solidarietà. Già dagli anni Novanta, la società occidentale sembra plasmare un nuovo modo di interpretare il mondo e di interagire con esso, un paradigma epistemologico, o gnoseologico secondo la terminologia filosofica tradizionale, che Rodríguez Magda (2004) chiama Transmodernità. Usato in precedenza in altri contesti e con connotazioni differenti, il vocabolo designa qui il bisogno di riarmonizzazione, di razionalizzazione, di riunificazione narrativa, di ricostruzione del soggetto e di ritrovamento dell'ottimismo, che crediamo si stia affermando con forza crescente nel XXI secolo.

Non considereremo la definizione di Transmodernità proposta dall'argentino Enrique Dussel (1999), riferita a un'evoluzione della dicotomia di centro (Europa e Nordamerica) e periferia, (America Latina) in quanto, secondo Rodríguez Magda (2004), la globa-

lizzazione comporta inevitabilmente il superamento di tali distinzioni: tutti stiamo ugualmente sperimentando l'esigenza di un ordine culturale che recuperi il carattere totalizzante, che infici la frammentarietà, la crisi e l'egemonia postmoderna del simulacro. A tale proposito, Rodríguez Magda (2013: 9-42) chiarisce che, in una società globale, rizomatica² e tecnologica, il nuovo paradigma si configura come una sintesi dialettica tra la Modernità e la Postmodernità: tra un pensiero unitario, articolato, razionale e fiducioso nel progresso etico-sociale, da una parte, e l'insostenibilità di tali assiomi, dall'altro. Così formulata, la Transmodernità si propone di raggruppare la molteplicità disorganica in un tutto caotico ma totalizzante, in una dimensione diffusa ma interconnessa, in un mondo dove i problemi sono *transnazionali*, come abbiamo appreso con la pandemia di Covid-19, i fenomeni sono *transculturali*, l'informazione è globalmente *transmissibile*, i prodotti creativi sono *transtestuali* e *transmediali*. In altre parole, la Transmodernità recupera le sfide moderne ancora aperte, tenendo conto delle critiche postmoderne che rivelano la necessità di una loro revisione (ivi: 17-18). In questo senso, ricordiamo che, nel contesto accademico, il prefisso *inter-*, tipicamente postmoderno, allude alle intersezioni puntuali tra sistemi autonomi che si sovrappongono (Higgins 1984: 18-28; Sánchez-Mesa, Baetens 2017: 6-27), mentre *trans-* rimanda all'ibridazione che supera le frontiere e le divisioni (Jenkins 2006, *passim*; Sánchez-Mesa, Baetens 2017: 6-27). D'altro canto, *post-*, nella sua dimensione cronologica di ciò che viene dopo, si propone come rottura ed elude una definizione precisa; dunque, tende al vuoto e al nichilismo (Rodríguez Magda 2013: 17).

Consapevoli di lavorare con teorie ancora da verificare, la cui trascendenza non è comparabile a quelle ormai affermate sulla Postmodernità, eviteremo di soffermarci sui dettagli concettuali, sulle molteplici relazioni con la virtualità e sulle sfumature sociologiche della Transmodernità. Ci limiteremo a considerarla nella sua accezione di desiderio di superare la soffocante stasi della passività, di bisogno impellente di oltrepassare i limiti postmoderni, di rivendicazione della conoscenza come mezzo per recuperare uno sguardo più positivo. Dopo anni di lavoro confluiti nel volume *De la Modernidad a la Postmodernidad. Vanguardia y Neovanguardia en España* (Bianchi 2016) e caratterizzati dal ricorso alla Postmodernità per ana-

lizzare opere poetiche, narrative e transmediali, alla luce degli sviluppi del XXI secolo, stiamo cominciando a leggere i prodotti creativi del nuovo millennio attraverso il filtro del presente ontologico transmoderno. Poiché il contesto, inteso come tempo, luogo, ideologia, paradigma di pensiero e atteggiamento, influenza l'autore anche quando mostra una palese volontà di allontanarsene (Adorno 2003: 393-413), riteniamo che il cambiamento osservato da Rodríguez Magda si ripercuota su alcune produzioni culturali. Queste riflessioni ci inducono a interpretare i recenti mutamenti delle opere poetiche e poetico-plastiche spagnole come passaggio dalla Postmodernità alla Transmodernità.

Infine, non ci dilungheremo sulla definizione di poesia visiva e sulle sue implicazioni, ma è bene ribadire che, in Spagna, il genere si inserisce nel contesto della poesia sperimentale (López Fernández 2008: s.p.) promossa dalle neoavanguardie a cavallo tra gli anni Sessanta³ e Settanta ed è inteso come ibridazione di parola e arti plastiche che risponde alla supremazia dell'immagine nella nostra società (Cózar 2014: 131). Dal punto di vista teorico, si tratta di un'evoluzione della concezione oraziana del *ut pictura poesis* dell'*Epistola ai Pisoni* (Orazio 1930: 103), in quanto la sincronicità delle due dimensioni non è stabilita a partire dalla funzione imitativa tra poesia e pittura, bensì dal dialogo, dalla concomitante azione dei due mezzi, dal talento multiplo di poeti pittori e viceversa, come afferma Monegal (2000: 18); dunque, siamo lontani da quella che Jakobson definisce "traduzione intersemiotica" (1987: 429), nella quale rientrano l'ecfrasi o l'illustrazione grafica di un testo. Questo tipo di creazione potrebbe forse inserirsi nel procedimento che Umberto Eco chiama "interpretazione intersistemica" "con mutazione di materia" (2003: 236), purché si tenga conto del fatto che la parola e l'immagine sono offerte congiuntamente, in modo tale che solo l'interazione di entrambe crei l'effetto dell'opera e le sue implicazioni semantiche. Tra gli ispanisti esperti del genere in questione, Juan Antonio Ramírez lo definisce "un sistema connotato complesso il cui piano espressivo è costruito attraverso la fusione della significazione del testo e della significazione dell'immagine" (1997: 190).⁴

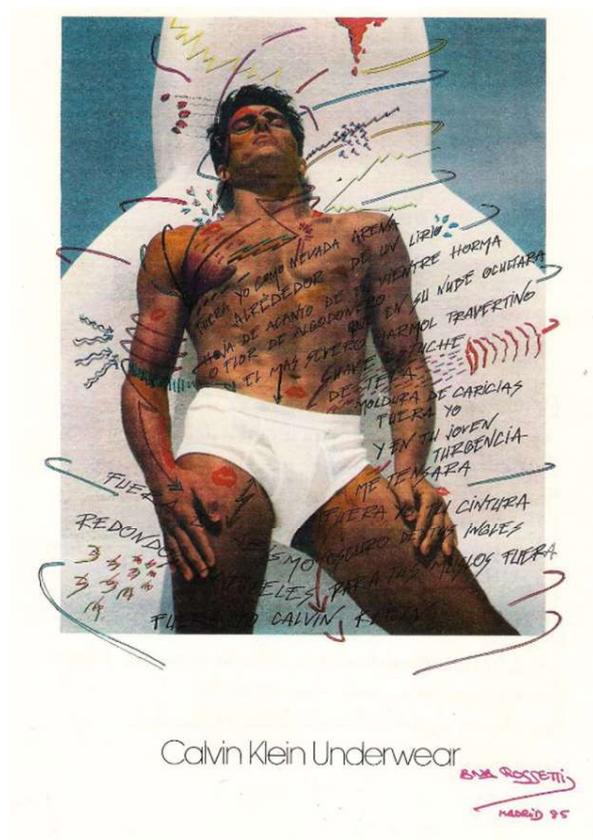


Fig. 1 | Poesia visiva, collezione personale dell'autore: Ana Rossetti, *Calvin Klein Underwear* (1985), riprodotta da Jesús Ponce Cárdenas (2016: 251), <https://teseo.unitr.it/ticontre/article/view/993/993>

2. Tre esempi della crisi postmoderna

Come sempre accade nella storia delle arti, ogni autore si avvicina o si allontana dalle tendenze estetiche in momenti differenti, né le date di pubblicazione coincidono necessariamente con quelle di composizione. Tuttavia, osservando gli sviluppi di alcune traiettorie creative, è possibile assistere al passaggio dalla crisi alla rigenerazione transmoderna, che talvolta avviene in modo graduale e altre è più repentino. Per questo motivo, due dei nomi selezionati sono riproposti in entrambe le fasi.

Negli ultimi decenni del secolo scorso, la crisi dell'identità e dei valori ha comportato la creazione di poesie visive che indagano l'ambiguità, la superficialità e l'individualismo come conseguenze dal con-

sumismo, evidenziando la trivializzazione del ruolo dell'essere umano e delle sue relazioni, la mancata percezione del senso e l'illusorietà sociale, fino a trasformarlo in un individuo alienato, incapace di reagire. Nelle produzioni postmoderne, la frustrazione proviene dal confondere il bisogno e la brama; la scarsa efficacia comunicativa e la sfiducia nel linguaggio assumono la forma di testi cancellati che denunciano l'assenza di imparzialità e di libertà; le parole che invitano a riflettere sul disordine, lo smarrimento e la fallacia perdono la loro pregnanza. Un rapido sguardo a tre opere di quest'epoca fornirà il materiale di confronto per comprendere il successivo movimento transmoderno che qui avvaloriamo.

L'epigramma *Calvin Klein Underwear* è stato creato da Ana Rossetti (San Fernando, Cádiz, 1950) per l'esposizione *Poemas autógrafos* del 1985, organizzata presso il *Círculo de Bellas Artes* di Madrid [Fig. 1], e incluso nel rispettivo catalogo (Rossetti 1987: 87). Più tardi, il testo verbale dell'opera è stato trascritto nella raccolta *Yesterday* (Rossetti 1988: 54) con l'errato titolo di "Calvin Klein, uderdrawers", mantenuto nel volume antologico *La ordenación (Retrospectiva 1980-2004)* (Rossetti 2004: 198). Gli endecasillabi e gli alessandrini spagnoli sono scritti a mano sulla fotocopia a colori di un annuncio⁵ di biancheria intima maschile di Calvin Klein e collocati intorno all'indumento pubblicizzato. I disegni, le linee, le frecce e gli altri dettagli grafici, realizzati con pennarelli colorati, puntano verso l'oggetto del desiderio, riproducono i segni di baci lasciati dal rossetto, enfatizzano il corpo, guidano la percezione e l'interpretazione dell'osservatore; contemporaneamente, le parole⁶ danno conto dei pensieri di un soggetto poetico che osserva la fisicità dell'uomo, evocandola attraverso metafore floreali e architettoniche che riguardano sia il capo d'abbigliamento sia il membro virile che cela al suo interno, mai nominati in modo esplicito. L'elegante prosopografia verbale e gli elementi visivi ironizzano congiuntamente sulla lussuria mercificata negli annunci commerciali: il piacere dello sguardo diviene nevrosi del desiderio e la dozzinalità dell'ambita identificazione con la biancheria maschile ne rivela la dis-sennatezza; ne consegue l'effetto comico, quasi sarcastico, riguardo all'illusoria reificazione consumista.

Dalla banalizzazione del pensiero postmoderno passiamo alla censura in esso celata, nel silenzio del messaggio cancellato che invade lo spazio della

poesia visiva *Anticapitalista* (2014: 342), di Antonio Orihuela (Moguer, Huelva 1965) [Fig. 2]. Apparsa sul numero monografico *Experimental* della rivista *Tintas* del 2014, propone un testo reso illeggibile dalla macchia, come una goccia di acqua che ha assunto una forma simile a una bomba a mano e ha fatto svanire l'inchiostro: il discorso negato o ignorato dal sistema sociale prende il sopravvento. Si conservano pochi frammenti che, messi in sequenza e tradotti in italiano, recitano: "Che generosità / saggia anticipazione / alberi / pioni[...] / il 78 / SOLD NATIVE film".



Fig. 2 | Poesia visiva, collezione personale dell'autore: Antonio Orihuela, *Anticapitalista* (2014: 342), <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/3861/3993>

Vivir.
 Morimos
 enmarañados
 entre el sentido
 y su deconstrucción.
 Son los sistemas complejos
 de un decir metapoético.
~~Ángulos muertos. Son nudos,~~
 entlaces, de una red
 en la que nos hemos perdido
 añorando ~~muerte~~ qué,
 no sé qué.

(Ángulos, Ángulos muertos)

Fig. 3 | Poesia visiva, collezione personale dell'autore: Gustavo Vega, *Ángulo muerto* (2014: 75), <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/3801/3945>

Nonostante le conoscenze del passato siano cadute nell'oblio, è ancora possibile scorgere un avvertimento costruito sul frammento, sulle omissioni, sulle ellissi, sulle apocopi. I settenari in apertura suggeriscono ironicamente la bontà del preavviso della catastrofe capitalista, che nei tre pentasillabi che seguono, di cui il primo scomposto, si dispiega in: alberi che ricordano lo scarso rispetto per la natura, pionieri che alludono alle guerre, l'anno della Costituzione spagnola che evoca la democrazia incompiuta, l'espressione inglese del nativo venduto che rimanda alla schiavitù. La chiusa finale con il riferimento al cinema ribadisce il carattere illusorio e di simulacro al quale il genere umano è asservito, spesso senza accorgersene.

Infine, Gustavo Vega (Villaverde de los Cestos, León 1948) firma *Ángulo muerto* (2014: 75) [Fig. 3], anch'essa uscita sullo stesso numero monografico di

Tintas. La poesia visiva insiste sul caos postmoderno mediante una composizione verbale disposta graficamente all'interno di un circolo chiuso, quasi un assedio, e caratterizzata dall'assenza di colore: il nero, il bianco e il grigio si alternano nella forma geometrica, nelle parole e nelle saette che le colpiscono. I versi avvertono della menzogna e dell'inganno: "Vivere. / Moriamo / aggrovigliati / tra il senso / e la sua decostruzione". A continuazione, i sistemi complessi e la rete, con i suoi nodi e i collegamenti, richiamano la comunità virtuale "in cui ci siamo perduti" e nei cui "angoli morti" l'illusione di condivisione non risolve l'oppressione della solitudine; allo stesso modo, il "dire metapoetico", alla portata di tutti, offre una falsa libertà che comporta la perdita di rilevanza di qualunque affermazione. Nell'originale spagnolo, l'allitterazione iniziale della r sottolinea la durezza della situazione, seguita da quella della s che simula il sussurro; l'alternanza delle due trasporta il lettore verso l'elusiva nostalgia finale.⁸ Il rimpianto dell'autenticità, della condivisione vera, della speranza, della semplicità e dell'umanità si scaglia sul fruitore dell'opera come le frecce all'interno di essa.

3. Derive transmoderne verso il sociale

In accordo con quanto affermato all'inizio, superare il logoro canone postmoderno in favore della rigenerazione transmoderna significa abbandonare la critica passiva per abbracciare l'incitamento a un agire attivo. In questo senso, gli autori auspicano il cambiamento e suggeriscono strategie utili a realizzarlo, in linea con la prima definizione di Transmodernità che Rodríguez Magda offre nel suo libro del 2004:

'Trans' significa trasformazione, dinamismo, attraversamento di qualcosa in un mezzo diverso; ciò che passa 'attraverso', non si ferma, bensì sembra raggiungere uno stadio successivo e comporta, dunque, la nozione di trascendenza. [...] La trascendenza. Ogni stato instabile provoca ansia, suscita un desiderio di risoluzione. [...]. La secolarizzazione della ragione e successivamente il suo indebolimento hanno generato l'urgenza di uscire dal relativismo, di cercare una nuova sintesi, unità e totalità (2004: 16-17).⁹

Numerosi prodotti letterari e artistici del XXI secolo mostrano una ritrovata volontà di azione e la speran-

za in un cambiamento che richiede, in primo luogo, la consapevolezza e l'accettazione del proprio ruolo nella ridefinizione sociale. In questo contesto si collocano alcune opere di due degli autori affrontati nel paragrafo precedente.

Un libro di Orihuela, contemporaneo alla sua opera visiva già trattata, trasmette un messaggio transmoderno non solo al suo interno, ma anche nell'illustrazione di copertina. Ci riferiamo a *El amor en los tiempos del despido libre* (Orihuela 2014b), titolo che parodia il romanzo del colombiano Gabriel García Márquez *El amor en los tiempos del cólera* (1985), dove l'amore resiste alle avversità. La raccolta poetica di Orihuela riflette sullo stile di vita suicida a cui

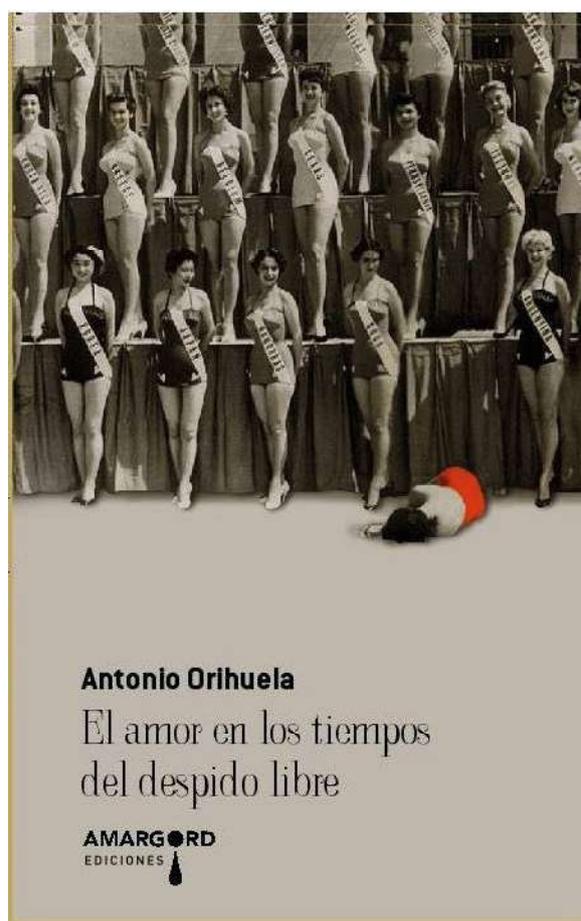


Fig. 4 | Copertina della raccolta poetica: Antonio Orihuela, *El amor en los tiempos del despido libre* (2014b)

hanno condotto le dinamiche consumiste: i nostri bisogni reali, come l'amore, sono stati sostituiti con altri artificiali che rendono effimere le relazioni. Il soggetto lirico polifonico si è reso conto di ciò che accade intorno a lui ed esperisce direttamente le conseguenze di entrambi gli atteggiamenti possibili: quelle di colui che reagisce e quelle di chi opta per l'inerzia. Esporre in modo esplicito gli effetti benevoli del primo e l'assurdità del secondo ha l'obiettivo dichiarato di obbligare il lettore a scegliere di ribellarsi al paradigma postmoderno che ha interiorizzato. Inoltre, il ricorso all'ironia persegue lo scopo di smuovere il pubblico, di allontanarlo dall'autocommiserazione, di indurlo alla responsabilità e alla dignità. La copertina [Fig. 4], quasi una poesia visiva, è un chiaro rimando alla locandina e alle sequenze del film di Steven Spielberg *Schindler's list* (1993): ripropone l'idea del cappotto rosso che, in accordo con quanto sostenuto dal regista, ha la funzione di metaforizzare l'evidenza di un massacro che molti hanno sottovalutato o ignorato. Dinnanzi ad essa, come di fronte alla parola scritta all'interno del volume, non possiamo misconoscere l'evidenza: siamo chiamati a reagire, a evitare che l'esito nefasto dell'indifferenza si diffonda, che la barbarie si insidi laddove ancora non ha seminato distruzione. Lo stesso avviso è amplificato nel libro successivo, *Campo unificado* (2019), nella cui introduzione Orihuela dichiara la volontà di guidare il suo pubblico verso una consapevolezza impregnata di solidarietà, compassione, amore, vale a dire, verso una coscienza integrale che inciti all'impegno, fondamentale per affrontare le sfide sociali e individuali del futuro. In modo analogo, Rodríguez Magda ritiene che la Transmodernità recepisca l'esigenza di trasformare le persone in soggetti performativi che, dopo avere valutato la costruzione delle loro diverse identità, definiscano i loro tratti distintivi attraverso le azioni (2004: 20).

Alla stessa conclusione giunge Rossetti nella raccolta *Deudas contraídas* (2016), che si apre con la definizione del soggetto instabile, narcotizzato, solo, consumato dal dolore, dal rancore e dall'individualismo che gli impedisce di riconoscere la sua colpevolezza. Fin dal primo componimento, però, l'autrice instilla nel lettore la necessità di cambiamento che si compirà alla fine dell'opera, in una struttura perfettamente circolare. Secondo Rossetti, recuperare l'identità e la solidarietà nelle relazioni interpersonali è il primo passo per uscire dalla crisi, dall'alienazione e

dalla paura. Attraverso la voce che prende la parola nel volume e che acquisisce gradualmente consapevolezza, il testo diviene una dichiarazione di verità, una reazione transmoderna contro la vanità e l'inganno postmoderni, una presa di responsabilità contro la "cultura della lamentela" inutile e vuota, come la definisce Rodríguez Magda (2004: 85), contro la "forma esausta e *light* di ribellione" (ivi: 86), alla quale bisognerebbe opporre "la più alta esigenza, quella del dovere e dello sforzo" (ivi: 87).¹⁰ Dopo avere coinvolto il lettore nel vortice degli orrori quotidiani, davanti ai quali ci si sente impotenti o si finge di non vederli, Rossetti denuncia gli errori che li hanno causati e palesa l'uguale colpevolezza di coloro che li provocano e di chi evita di reagire. Allo stesso tempo, gioca con la coscienza del pubblico, appellandosi alla sensazione di malessere condiviso per infondere la necessità di trasformazione. La sezione finale di *Deudas contraídas* (Rossetti 2016) ricostruisce un'esecuzione capitale, allegoria o correlato oggettivo di ciò che accade nella società postmoderna, dove ognuno deve scegliere se essere vittima, carnefice, o complice del crimine con la propria indifferenza. In ultimo, l'epilogo ha la finalità di smuovere i lettori dallo stato ipnotico che provoca l'inazione, invitandoli a un esercizio di visualizzazione:

Immagina l'oscurità.

L'orrore mentre spara i suoi minuti veloce come la mitragliatrice.

[...]

Immagina l'abbandono delle cose. Il pianto delle cose.

[...]

E come il terrore, la vendetta e l'odio vincono battaglie nel tuo cuore sopraffatto.

Sei nel mezzo del recinto inespugnabile del panico.

[...]

Tu che sei capace di immaginare,

di provare ciò che immagini,

di fabbricare ciò che provi,

di costruire realtà con i sogni,

sei chi ha dato vita all'orrore.

Perciò, osa cambiare la struttura

del mondo

e dove dici timore di speranza,

perché le lacrime sono anche di allegria.

Perché il sangue è anche la nascita.

[...]

Perciò, osa.

Placa la tua mente,
illumina i tuoi occhi,
immagina giustizia,
immagina conforto,
immagina bontà. (Rossetti 2016: 74-75)¹¹

Si passa dalla devastazione, al panico, alla comprensione della colpa, alla richiesta di partecipazione attiva nella trasformazione del pensiero, perché l'essere umano è, innanzitutto, il frutto della sua stessa volontà, di nuovo in accordo con Rodríguez Magda che



Fig. 5 | Copertina della raccolta poetica: Ana Rossetti, *Deudas contraídas* (2016)

cita la necessità di un'apertura spirituale sin dall'inizio del suo volume (2004: 14). Cambiare lo sguardo è anche ciò a cui esorta la copertina di *Deudas contraídas* (Rossetti 2016) [Fig. 5], che a una prima occhiata potrebbe restituire l'immagine di una mano insanguinata, ma se si osserva in profondità si percepisce che il colore rosso è una polvere con pigmenti brillanti, sparsa su un braccio rivolto verso l'alto in segno di speranza: il simbolo di morte muta in quello dell'amore che genera la nascita, completando il significato dei versi riprodotti sopra.

4. Derive transmoderne verso l'emozione

La speranza è di nuovo protagonista nella poesia visiva *En los sueños* (2014: 127) [Fig. 6] di Rafael de Cózar (Tetuán 1951; Bormujos, Sevilla 2014), anch'essa pubblicata nel 2014 sulla rivista milanese *Tintas*. La tecnica di rielaborazione grafica al computer enfatizza la centralità dell'elemento cromatico, in un'opera carica di allucinazioni oniriche di discendenza surrealista. In alto a sinistra, si intravede il sole al tramonto i cui raggi rossi e rosa invadono il paesaggio; a destra, diverse modulazioni accompagnano il passaggio dall'oscurità del cielo allo scenario terrestre multicolore, nel quale si intravedono le silhouette di montagne verdi, il colore della terra in contrasto con il blu del cielo (Cirlot 2004: 116) e simbolo della natura (ivi: 142). Le diverse tonalità, tra il dorato/arancione e il giallo con dettagli rossi a sinistra, e tra il blu e il nero a destra, si mescolano nella parte alta generando una linea lilla/violetta. L'interpretazione è chiarita nel *Diccionario de símbolos* di Juan Eduardo Cirlot, autore che ha sicuramente influenzato Cózar: la sequenza del giallo, dell'arancione, del rosso, del violetto e del blu è la scala cromatica per andare dal primo all'ultimo, di cui il verde sarebbe la transizione sommativa diretta; inoltre, il "viola [significa] nostalgia, ricordo, vale a dire, devozione (blu), unita alla passione (rosso)" (ivi: 141), entrambe necessarie per la creazione artistica e per l'amore. Infine, i due colori predominanti nella parte alta, il giallo e il blu, potrebbero rappresentare l'opposizione di luce e ombra, poiché, scrive Cirlot:

La tendenza alla formulazione polare dei fenomeni e alla considerazione estrema secondo cui i colori [...] possono essere ridotti ad aspetti di valore positivo (luce) o negativo

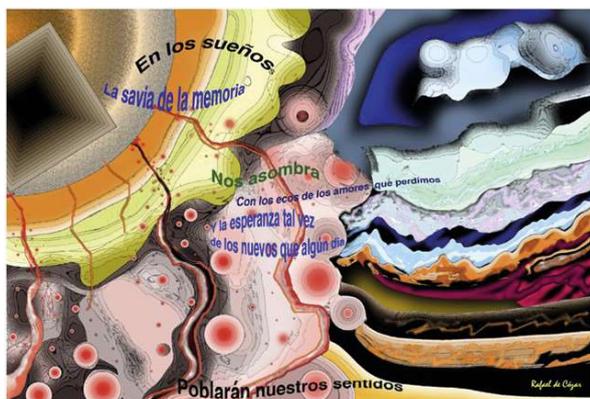


Fig. 6 | Poesía visiva, collezione personale dell'autore: Rafael de Cózar, *En los sueños* (2014: 127), <https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/3805/3949>

(ombra) si ripercuote anche su teorie estetiche contemporanee che, anziché basare il sistema cromatico sui tre colori primari (rosso, giallo, blu), lo fondano sull'opposizione tra giallo (bianco) e blu (nero), considerando il rosso come risultato della transizione indiretta tra questi due (ivi: 141).¹²

In accordo con questo concetto, come scrive Cózar in altre poesie raccolte in *Con-cierto visual sentido*, i "lontani giorni del solo rosso" (2006: 35) sono metafora della passione vissuta, prima che arrivino il "blu della notte" (ivi: 21), con la nostalgia e la perdita, e il freddo inverno con la neve bianca e le nuvole grigie, che ricordano l'assedio del tempo. Tutto ciò si ritrova in *En los sueños*, dove "gli echi degli amori perduti" rammentano il ruolo dell'amore come bisogno primario che la Transmodernità vuole recuperare. I fantasmi della memoria sono evocati visivamente nelle sfere rosse che fluttuano nell'aria, passioni dissolte con il passare dei giorni. Tuttavia, il sole occupa una buona parte della composizione, accompagnato verbalmente dalla "linfa della memoria" che si ravviva nei sogni e ci stupisce con le perdite del passato, ma anche con la speranza di incontri futuri.¹³ Nello spazio grafico dedicato all'elemento terrestre, in basso a sinistra, oltre alla presenza del verde, del lilla, del porpora mescolato con il nero, dell'azzurro e del viola, simboli del potere, della spiritualità e della sublimazione (Cirlot 2004: 141), sembrano imporsi di nuovo i colori della luce e della speranza, sebbene sempre intercalati dal nero: l'oro, l'arancione e il giallo.

Sicuramente votato all'ottimismo e mai disposto

alla resa è pure Rafael Ballesteros (Málaga, 1938). Pur limitandosi alla parola non ibridata con altre arti, sorprende per la sua originalità, le immagini visuali, le sperimentazioni con il linguaggio, la profondità delle sue riflessioni e le emozioni intense. Pubblicato di recente, *Perseverancia. Poesía inédita (2018-2021)* (Ballesteros 2022), include tre raccolte che, nell'insieme, ricostruiscono il viaggio del pellegrino, un'allegoria dell'esperienza vitale che si conclude con un epitaffio che canta la sopravvivenza oltre la morte. Il titolo del volume rimanda all'atteggiamento del soggetto poetico: la perseveranza, una condotta in linea con la rigenerazione transmoderna e opposta all'abulia postmoderna. Nonostante le difficoltà e il dolore causati dalla perdita di un figlio, la costanza persiste e si rafforza nei tre libri riuniti: "Un soffio di fuoco è il ricordo" rimembra l'amore e il desiderio dell'età giovanile, "Cupi stati del cuore" medita sulla morte e sugli stati d'animo che comporta, "I poteri della poesia" offre il verso come mezzo per ritrovare un raggio di luce nell'oscurità esistenziale. L'esperienza della perdita drammatica, presentata con piena sincerità, segna indelebilmente il poeta e la sua scrittura, ma la resilienza consiste nel cercare una convivenza dignitosa con la nuova situazione, nel non rassegnarsi a smarrire la fede nella vita. Si tratta della ricerca attorno alla quale è costruito *Perseverancia...*: persino quando dell'uomo restano solo le ceneri, la quiete eterna, inamovibile e definitiva, la poesia compie il miracolo di eternizzarne l'ultima danza tra le mani di una fanciulla, immortalata nel dinamismo e nella vivacità dell'ultimo componimento: "Poema 15. Para Cristina, la púbera danzarina. (Con las de don Góngora avencencias)" (ivi: 177-179). Il testo è diviso in due parti, dove la prima descrive il gruppo che innalza l'urna funebre tra le mani, in un movimento ascensionale che scuote le ceneri al suo interno e annuncia il ballo finale della bambina. Il cromatismo dell'oggetto assume una funzione metaforica, tra color stagno e azzurro, rispettivamente la tonalità dei resti che custodisce e quella che siamo soliti associare con il mare e con il cielo; inoltre, il fondo verde scuro ha una doppia valenza proveniente da Federico García Lorca, secondo il quale indica a un tempo la linfa vitale delle piante e la decomposizione dei cadaveri (Assumma 2015: 66-67, nota 13; Bianchi 2015: 112). Infine, nella chiusa della prima sezione della poesia, il riferimento al rosso è ugualmente duale, in quanto contemporaneo riman-

do alla passione amorosa e al sangue. Ogni sfumatura racchiude in sé la tendenza alla vita e alla morte, così come gli opposti riferimenti mitologici a Caronte e ad Artemide, al trasportatore delle anime dei defunti al regno dell'Ade e alla dea della caccia e della castità che difende le fanciulle fino al matrimonio (D'Alessio 1954: 74-75). In questo modo, si contrappongono la defunzione dell'uomo adulto e l'inizio dell'esistenza della bambina danzante, protagonista della seconda parte, dove il ritmo e le immagini insinuano il giubilo in un rito funebre che perde ogni connotazione negativa: la giovane ballerina vestita di bianco riceve l'urna dalla musa greca della danza e del canto corale, l'agile Tersicorea (ivi: 669), annunciando il nuovo inizio di chi non dimentica l'esperienza vissuta, ma ha interiorizzato la verità affermata negli ultimi due versi:

Dal succo
del mondo, più in alto del tutto, ma
attonita qui, palpitante sulla terra, in
punta dei piedi, Tersicorea, dea della
danza, lei, con il fiore d'organza e
i rocchetti di finissima tela della fanciulla,
avverte tra gli zefiri del cielo il
raggio nelle ceneri. L'alata greca mise
nelle puberi mani le sue dita intrecciate,
e con esse l'urna di resti così umani
entrambe, in silenzio, bramano e segnalano.

Blu e stagno, entrambi sulla bilancia, dai
freddi stellari a ciò che quella terra fu di loro
stessi discendono, e a loro stessi ritornano.
[...]

Li, lì, tra le dita così vive, le
ceneri!

Da dove il bagliore dello stagno
vibra e, tra i tratti greci, la fanciulla
danzante l'epitaffio legge:

"Qui, nelle mie ceneri.
Vivo, nei miei versi." (Ballesteros 2022: 179)¹⁴

Il rituale musicale diviene così iniziatico: conclude la tappa della caduta per aprire una nuova fase vitale, in una forma eroica di resistenza transmoderna che recupera la capacità d'azione di fronte alle avversità. D'altra parte, rigenerazione, oggi, significa anche fare i conti con la morte e imparare ad affrontarla.

5. Brevissima conclusione

Gli esempi passati in rassegna mostrano alcuni degli atteggiamenti degli artisti nel XXI secolo che consideriamo transmoderni, poiché danno conto del bisogno collettivo di una rinascita, di una sorta di nuovo idealismo più concreto di quello moderno, riscontrabile in diversi prodotti creativi spagnoli. La stessa Rodríguez Magda intende la Transmodernità come rigenerazione del soggetto, come recupero dell'identità sfumata nella crisi postmoderna, attraverso l'azione e la determinazione: "L'essere è un ritrovarsi che richiede lavoro, il risultato della determinazione nel fuggire dal nulla" (2004: 19).¹⁵ Si tratta, dunque, di un nuovo incontro con se stessi nella consapevolezza, nella presa di responsabilità, nella solidarietà, nella perseveranza e nell'amore, nelle piccole cose che non siamo più abituati ad osservare, nelle reali necessità che il consumismo ha relegato in secondo piano, per recuperare la fiducia nel futuro: questo è il presupposto del paradigma transmoderno che, nella sua descrizione filosofica e sociologica del nostro presente, registra l'impellente necessità di cambiamento, sempre più reclamata da diversi ambiti del sapere.

Nonostante si sia accennato tangenzialmente ad alcuni aspetti, nella nostra breve riflessione abbiamo trascurato molti tratti della visione che riteniamo si stia affermando, come la centralità dell'interconnessione, la complementarietà dei saperi nel contesto della transdisciplinarietà, l'importanza di ripristinare l'armonia tra tradizione e tecnologia attraverso la cooperazione. Una rapida panoramica comporta sempre il rischio di cadere in semplificazioni scialbe, ma l'obiettivo non era illustrare il paradigma transmoderno, bensì avvalorare la tesi delle sue attuali ripercussioni artistiche, in opere che riflettono sul ruolo dell'individuo e le sue relazioni con la società e con la vita stessa, che offrono uno sguardo più olistico e integrale, alla ricerca di un senso perduto e con la volontà di fornire nuove e più rassicuranti prospettive per il futuro. D'altra parte, dopo decenni di discussioni sul "tempo penultimo" (Belpoliti 2005: 128) postmoderno di una crisi divenuta interminabile, di scenari apocalittici che danno conto della disperata ricerca di una via di fuga da una visione arrovellata del reale (García Roca 2014: 87-101), il desiderio di una nuova palingenesi non può certo sorprendere.

Note

* Il presente articolo è stato realizzato nell'ambito del progetto PRIN bando 2022 – "Transmedialità: media, scienza, generi, arti nella poesia panispanica (1980-2022)" / "Transmediality: media, science, genres, arts in Panhispanic poetry (1980-2022)", ID 2022JML3N9, Ministero dell'Università e della Ricerca e Unione Europea - Next Generation EU.

¹ Nonostante lo scetticismo di alcuni critici riguardo alla definizione e all'esistenza stessa della Postmodernità, altri difendono il paradigma e il canone estetico che ne è derivato, come ben riassume, in ambito ispanico, Alfredo Saldaña (1999: 132-149). Inoltre, come sostiene Rafael Morla (2010: 110), è indubbio che siamo passati dall'utopia, espressione della speranza di un soggetto rivoluzionario, allo scetticismo e al pessimismo. In pieno accordo con quest'ultimo, riteniamo che la perdita dell'idealismo moderno in favore di un atteggiamento disilluso e passivo sia incontrovertibile.

² La filosofa spagnola usa il termine nell'accezione fornita da Deleuze e Guattari (1988): un modello epistemologico dove l'organizzazione non segue una gerarchia verticale, bensì uno schema ad albero, le cui radici si riuniscono nel corpo e di nuovo generano una molteplicità di rami all'estremità opposta.

³ Blanca Millán Domínguez (2014: 113) indica il 1964, anno della pubblicazione di *Understanding Media: The Extensions of Man* (McLuhan 1964), quale data di nascita della poesia visiva come manifestazione artistica. Nel 1975, vede la luce l'antologia *La escritura en libertad*, curata da Fernando Millán e Jesús García Sánchez (1975); si tratta del primo volume di facile accesso per il pubblico non specializzato, che riunisce autori di diciannove paesi. Solo nel XXI, la poesia visiva diviene oggetto di ricerche accademiche, in seguito agli sviluppi degli studi culturali e all'affermarsi delle teorie sul *pictorial turn* (Mitchell 1992) e sul *iconic turn* (Boehm 1994).

⁴ La traduzione è mia.

⁵ La foto originale del campione olimpico brasiliano Tom Hintnaus è stata scattata da Bruce Weber nel 1983 (Manning Muñoz 2006: 76 nota 65; 68 nota 67).

⁶ Recita l'intero testo nella mia traduzione italiana: "Se io fossi come sabbia nevicata / tutt'intorno ad un giglio / foglia di acanto, del tuo ventre forma / o fiore di cotone, nuvola che nasconde / il più severo marmo travertino. / Soave astuccio di tela, cornice di carezze / Fossi, e nel tuo giovane turgore / mi tendessi. / Se io fossi la tua cintola, / fossi l'abisso oscuro del tuo inguine, / le rotonde colonne delle tue cosce fossi, / se io fossi, Calvin Klein".

⁷ La traduzione è mia.

⁸ Recita l'intero testo nella mia traduzione italiana: "Vivere. / Moriamo / aggrovigliati / tra il senso / e la sua decostruzione. / Sono sistemi complessi / di un dire metapoetico. / Angoli morti. Son nodi, / connessioni di una rete / in cui ci siamo perduti / rimpiangendo non so cosa, / non so cosa".

⁹ La traduzione è mia.

¹⁰ Le traduzioni sono mie.

¹¹ La traduzione è mia.

¹² Le traduzioni del testo di Cirlot sono mie.

¹³ Recita l'intero testo nella mia traduzione italiana: "Nei sogni / la linfa della memoria / ci sorprende / con gli echi degli amori perduti / e forse la speranza / d'altri nuovi che un giorno / abiteranno i nostri sensi".

¹⁴ La traduzione è mia.

¹⁵ La traduzione è mia.

Bibliografia

- ADORNO T. (2003), "Notas sobre literatura", in Id., *Obra completa*, Akal, Madrid, pp. 393-413.
- ASSUMMA M. C. (2015), "El Romance sonámbulo: ¿un Frauenlied?", in BIANCHI M. (a cura di), *Federico García Lorca en los ochenta años de su muerte*, n. monografico di *Quaderni Ibero Americani*, 107, pp. 63-77.
- BAUDRILLARD J. (1981), *Simulacres et simulation*, Galilée, Paris.
- BAUMAN Z. (2002), *Modernità liquida* [1999], trad. di S. Minucci, Laterza, Roma-Bari.
- BELPOLITI M. (2005), *Crolli*, Einaudi, Torino.
- BIANCHI M. (2015), "Del valor simbólico de Sevilla, Córdoba y Granada, a un verso inédito de Federico García Lorca", in BIANCHI M. (a cura di), *Federico García Lorca en los ochenta años de su muerte*, n. monografico di *Quaderni Ibero Americani*, 107, pp. 109-122.
- ID. (2016), *De la Modernidad a la Postmodernidad. Vanguardia y Neovanguardia en España*, Renacimiento, Sevilla.
- BOCCIA ARTIERI G., GEMINI L. (2016), "Introduzione. Mediatizzazione e serialità. Campi d'indagine e luoghi di osservazione prima, dentro e oltre la TV", in BOCCIA ARTIERI G., GEMINI L. (a cura di), *Serialization Landscapes II. Tra letteratura, teatro e web*, n. monografico della rivista *Mediascapes journal*, 7, pp. 3-7.
- BOEHM G. (1994), *Was ist ein Bild?*, Fink, München.
- CAPALDI D., RANGONE G. (2016), "Seriale, immersivo, industriale. Il barocco e l'invenzione del melodramma", in BOCCIA ARTIERI G., GEMINI L. (a cura di), *Serialization Landscapes II. Tra letteratura, teatro e web*, monografico della rivista *Mediascapes journal*, 7, pp. 178-202.
- CIRLOT J. E. (2004), *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid.
- CÓZAR R. de (2006), *Con-cierto Visual Sentido (Poemas 1968-2004)*, RD Ediciones, Sevilla.
- ID. (2014), "Nota biobibliográfica + poética + creaciones («Sonido», «Sentir», «Retrato años 70», «Cabellera», «En los sueños» y «Ojos») + cuestionario (Victoria Pineda)", in DÍAZ ROSALES R. (a cura di), *Experimental. II. Creaciones*, n. monografico di *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, pp. 119-132, <https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/3805/3949>, accesso 11/03/2023.
- D'ALESSIO C. (1954), *Dei e miti*, Edizioni Labor, Milano.
- DEBORD G. (1967), *La société du spectacle*, Buchet-Chastel, Paris.
- DELEUZE G., GUATTARI F. (1988), *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia* [1980], trad. di J. Vázquez Pérez e U. Larraceleta, Pre-textos, Valencia.
- DUSSEL E. (1999), *Postmodernidad y Transmodernidad. Diálogos con la filosofía de Gianni Vattimo*, Universidad Iberoamericana, Puebla (México).
- ECO U. (2003), *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano.
- GARCÍA MÁRQUEZ G. (1985), *El amor en los tiempos del cólera*, Bruguera, Barcelona.
- GARCÍA ROCA J. (2014), "Apocalíptica y crisis global", in *Concilium*, 356, pp. 87-101.
- HIGGINS D. (1966), "Intermedia", in *Something Else Newsletter*, 1:1.

- pp. 1-6.
- ID. (1984), *Horizon: The Poetics and Theory of the Intermedia*, Southern Illinois University Press, Carbondale (Illinois).
- JAKOBSON R. (1987), "On Linguistic Aspects of Translation", in POMORSKA K., RUDY S. (eds.), *Language in Literature*, Harvard University Press, Cambridge (MA.), pp. 428-435.
- JAMESON F. (1991), *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham.
- JENKINS H. (2006), *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ L. (diciembre 2008), "Forma, función y significación en poesía visual", in *Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos*, 16, s.p., <http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/235/177>, acceso 11/03/2023.
- LYOTARD J.-F. (1979), *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Minuit, Paris.
- MANNING MUÑOZ T. (2006), *Peripheral Visions: Spanish Women's Poetry of the 1980s and 1990s*, tesi dottorale, Ohio State University, Columbus.
- MCLUHAN M. (1964), *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill, New York.
- ID. (1968), *War and Peace in the Global Village*, Bantam, New York.
- MITCHELL W. J. T. (1992), "The Pictorial Turn", in *Art Forum*, 30, pp. 89-94. Successivamente incluso in *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago 1994.
- MILLÁN F., GARCÍA SÁNCHEZ J. (1975) (a cura di), *La escritura en libertad. Antología de la poesía experimental*, Alianza, Madrid.
- MILLÁN DOMÍNGUEZ B. (2014), "Visualidad y experimentación en la poesía de neovanguardia española", in DÍAZ ROSALES R. (a cura di), *Experimental. I. Estudios*, numero monografico di *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, pp. 113-140, <https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/3914/4047>, acceso 11/03/2023.
- MONEGAL A. (2000), "Diálogo y comparación entre las artes", introd. a ID. (a cura di), *Literatura y pintura*, Arco Libros, Madrid, pp. 9-24.
- MORLA R. (2010), "Modernidad y postmodernidad", in MARTÍNEZ JIMÉNEZ L. F. (a cura di), *Filosofía dominicana. Pasado y presente*, Archivo General de la Nación, Santo Domingo, t. III, pp. 109-134.
- ORAZIO (1930), *Arte poetica*, introd. e commento di A. Rostagni, Chiantore, Torino.
- ORIHUELA A. (2014), "Nota biobibliográfica + poética + creaciones («The Decline of British Sea Power», «Duchamp revisited», «Dadá», «Anticapitalista», «Camilo» y «[Sin título]») + cuestionario (Victoria Pineda)", in DÍAZ ROSALES R. (a cura di), *cit.*, pp. 333-347, <https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/3861/3993>, acceso 11/03/2023.
- ID. (2014b), *El amor en los tiempos del despido libre*, Amargord, Madrid.
- ID. (2019), *Campo unificado*, Olifante, Tarazona.
- PONCE CÁRDENAS J. (2016), "Poesía y publicidad en España: notas de asedio", in *Ticontre. Teoría Testo Traduzione*, 5, pp. 227-284.
- RAMÍREZ J. A. (1997), *Medios de masas e historia del arte*, Cátedra, Madrid.
- RODRÍGUEZ MAGDA R. M. (2004), *Transmodernidad*, Anthropos, Barcelona.
- ID. (2013), "Una reflexión ininterrumpida", in RODRÍGUEZ MAGDA R. M. (a cura di), *La condición transmoderna*, numero monografico di *Anthropos: cuadernos de cultura critica y conocimiento*, 241, pp. 9-42.
- ROSSETTI A. (1987), "Calvin Klein Underwear", in *Poemas autógrafos. Catálogo de la exposición Círculo de Bellas Artes, junio-julio 1987*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, p. 87.
- ID. (1988), *Yesterday*, prologo di P. García Baena, Torremozas, Madrid.
- ID. (2004), *La ordenación (Retrospectiva 1980-2004)*, a cura di P. M. Viejo, Fundación José Manuel de Lara, Col. Vandalia Maior, Sevilla.
- ID. (2016), *Deudas contraídas*, La Bella Varsovia, Córdoba.
- SALDAÑA A. (1999), "Poesía española y postmodernidad: ideología y estética", in *Interlitteraria*, 4, pp. 132-149.
- SÁNCHEZ-MESA D., BAETENS J. (2017), "La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la literatura comparada, los estudios culturales y los New Media Studies", in *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 27, pp. 6-27.
- VEGA G. (2014), "Nota biobibliográfica + poética + creaciones («Homo hominis», «Amor», «Caligrafía del caos», «Abecedario ausencias», «Ángulo muerto» y «García Lorca») + cuestionario (Victoria Pineda)", in DÍAZ ROSALES R. (a cura di), *cit.*, pp. 67-80, <https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/3801/3945>, acceso 11/03/2023.