

Discontinuidades formales en la poesía española contemporánea: de la disrupción a la textovisualidad¹

Formal discontinuities in contemporary Spanish poetry: from disruption to
textovisuality

Autor: Vicente Luis Mora²

Filiación: Universidad de Sevilla, Sevilla, España.

Email: vicenteluismora@yahoo.es

Resumen

De acuerdo con una serie de libros aparecida en los últimos años, una de las direcciones clave de la poesía española contemporánea explora la disrupción de la linealidad en la forma poética. Varios poemarios, antologías y los libros teóricos de Óscar de la Torre/Julio César Galán, María Salgado coinciden en el uso de rupturas visuales que es posible englobar en una categoría denominada “poesía textovisual”. Este texto intentará exponer una tipología de poemas textovisuales e insertarlos en conceptos teóricos creados por Túa Blesa, Salgado y Galán.

Palabras clave: poesía experimental, discontinuidad, poesía española contemporánea, imagen

Abstract

Accordingly to a range of books, appeared in the last years, one of the key directions of contemporary Spanish poetry explores the disruption of the linearity in the form of the poems. Theoretical essays, anthologies and books of verses of Óscar de la Torre/Julio César Galán and María Salgado, among other poets, coincide in the use of visual ruptures which is possible to encompass altogether in a category called “textovisual poetry”. This text will try to expose a typology of textovisual poems and insert them into the theoretical concepts created by Túa Blesa, Salgado and Galán.

Key words: experimental poetry, discontinuity, Spanish contemporary poetry, image

1. Antecedentes

Si una obra clave para explicar el imaginario de la Modernidad puede ser el *Grand Verre* (1912-1923) de Duchamp —discontinuo en la forma y en el fondo, compuesto de materia visible y notas escritas también fragmentarias, parcialmente inextricable—, la pieza que podría explicar la *Weltanschauung* actual es “City of Words” (2010), de Vito Acconci, un proyecto multimedia del artista italiano donde sus propios escritos son manipulados digitalmente para construir laberintos y espacios tridimensionales, en los que el texto se *espacializa*, cobra textura escultórica o arquitectónica virtualizada y apunta a una conformación constructivista social de la realidad como conjunto de textos maleables y adaptables al uso. Pero no hay que compartir los presupuestos intelectuales de Acconci para cerciorarse de que el presente, según el José Jiménez de *La vida como azar*, “es el tiempo de la *pluralidad, de lo discontinuo, de la dispersión, del fragmento*” (21); aunque esta frase se escribió durante el triunfo posmoderno, veinte años después Terry Eagleton vendría a decir básicamente lo mismo: “The typical postmodernist work of art is arbitrary, eclectic, hybrid, decentred, fluid, discontinuous, pastiche-like”, añadiendo que “true to the tenets of postmodernity, it spurns metaphysical profundity for a kind of contrived depthlessness, playfulness and lack of affect, an art of pleasures, surfaces and passing intensities” (201). Pasados otros diez años desde la reflexión de Eagleton, parece que la contemporaneidad en la que vivimos ha acelerado e intensificado esos presupuestos, en un proceso de aceleración cultural (Shaviro) del que son parcialmente responsables las dinámicas globalizatorias y la instantaneidad de los medios de comunicación digitales de masas, según sostiene el Boris Groys en *Arte en flujo*. La discontinuidad formal

(y semántica), por lo tanto, es una de las marcas medulares de nuestro imaginario social y artístico, con un claro efecto en la poesía actual, como vamos a estudiar a continuación.

En los últimos años han aparecido varios libros que inciden en la idea de ruptura textual, desde distintas perspectivas, con la particularidad de que en algunos casos los corpus teóricos vienen firmados por los mismos poetas que practican la discontinuidad formal. Por ejemplo, puede citarse el libro de poemas *Hacia un ruido. Frases para un film político* (2016), de María Salgado, que tiende lazos teóricos con su tesis doctoral, *El momento analítico. Poéticas constructivistas en España desde 1964* (2014), donde la poeta, investigadora y performer dedica parte de su análisis a las diversas formas de ruptura del marco impreso convencional en que aparece o se manifiesta la poesía española. En segundo lugar, la antología *Limados. La ruptura textual en la última poesía española* (2016), con edición y prólogo a cargo de Óscar de la Torre (seudónimo de Julio César Galán), se propone retratar en presente esos procesos, incluyendo a un numeral de poetas que los practican. La “teoría aplicada” de los planteamientos del florilegio es el poemario de Galán *El primer día* (2016), sobre el que luego hablaremos. Estos cuatro títulos contribuyen a la creación de un “corpus” sobre quiebras textuales, que tiene un elemento en común en ambos autores: la reflexión sobre esas rupturas textuales se hace tanto desde la esfera teórica como desde la práctica poética. Casi en el mismo período de tiempo se han recuperado los *Ensayos sobre arte y escritura* (2013), de José Luis Castillejo, se han publicado los poemarios *Canal* (2016) de Javier Fernández, *Tuscumbia* (2016) de Lola Nieto, *Voces en Off* (2016) de Alejandro Céspedes o la reedición ampliada de *La marcha de 150.000.000* (2017) de Enrique Falcón; y, *last but not least*, se exhibió una amplia muestra del escritor, artista o *post-escritor* mexicano Ulises Carrión en el MNCARS (2016), que ha tenido notable presencia mediática y ha despertado interés entre escritores y pensadores peninsulares. Por ese motivo, parece coherente repasar las conceptualizaciones existentes sobre disrupciones del texto y ver de qué manera se plasman o no en esos poemarios, lo que nos servirá para intentar establecer una tipología de las formas *textovisuales* empleadas en la poesía española contemporánea.

2. Las prácticas “analíricas”.

Comenzaremos con una somera síntesis de la tesis doctoral de María Salgado, porque tanto su investigación terminológica como su diacronía histórica pueden sernos de ayuda para esclarecer el camino recorrido por la poesía española hasta ese mapa textovisual, así como para leer la aportación de los poetas incluidos en la antología *Limados*. Para comenzar su recorrido por las prácticas experimentales de la poesía española de los últimos cincuenta años, Salgado abre su tesis con un extenso y riguroso apartado metodológico, al objeto de ofrecer una panoplia terminológica que se ajuste conceptualmente a las realidades en estudio, realidades que no siempre son textuales en sentido estricto, por lo que requieren de un marco teórico dotado de cierta flexibilidad, sin dejar de ser preciso. Con ese propósito, y recordando que dentro de las vanguardias históricas europeas eran las constructivistas rusas las más avanzadas políticamente (Groys, *Volverse público* 163), aquellas que llevaban el “progresismo” no sólo a una dimensión estética, sino ideológica, Salgado prefiere emplear en *El momento analírico* la denominación de poéticas “constructivistas”, que serían “aquellas prácticas textuales que enfocan ostensivamente la artificialidad de su procedimiento, desnaturalizando y desneutralizando, así, las instancias de lenguaje, retórica y discurso del poema lírico normal que les es coetáneo y anterior” (31). La autora aclara que, tras las vanguardias históricas, especialmente las rusas, se produce un “momento” futurista en las artes que implica un “giro lingüístico” paralelo al de la filosofía, y el resultado es una destrucción “plurimaterialista”, y que “la lectura arqueológica de algunas” de esas artes “sí puede localizar una fractura genealógica: la del régimen de textos que se solía llamar Lírica” (32). Todas estas rupturas, que van desde Mallarmé a Dadá pasando por el resto de vanguardias e ismos, generan un espacio de libertad poética donde hasta el propio concepto de poética se cuestiona, y por este motivo la autora busca una terminología *ad casus*, tan abierta y libre como las poéticas que quiere examinar bajo el término “Analírica” (33). A continuación, Salgado centra histórica y conceptualmente, en la línea de Perloff, cuál va a ser el “momento” objeto de su análisis:

[...] llamamos “Momento Analírico” a la colección y al relato del estallido poético organizado en España entre 1964 y 1972 por una juventud en busca de un cambio textual más o menos crítico; a las premisas de poética que en el proceso de exploración generan, y a las efectividades que éstas tienen en la *vida textual*. [...] La fase explosiva del Momento Analírico se compone, pues, de sujetos y colectivos con diversa autoconsciencia de su excentricidad respecto al orden lirista imperante e incluye, además de a los sucesivos miembros de ZAJ, a varios grupos y poetas practicantes de la poesía concreta que se suceden desde poco antes de 1964; la zona de conceptualismos localizada mayoritariamente en Cataluña; y una serie de prácticas de radical lingüisticismo [...] que a duras penas se inscriben en el marco de la poesía “discursiva”, “normal”, o “de orden”, desde entonces en España. (37-38)

Se refiere por tanto Salgado a un conjunto abierto de prácticas y a grupos abiertos de personas, que integraban más un Momento que un “espacio” estético, y que, frente a la poesía más convencional de la época, sólo tenían en común su radical diferencia³. Más adelante expone las dificultades que encontraron estas prácticas en un entorno poético galvanizado por la sacudida de la antología *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) de Castellet, y cómo tuvieron que abrirse paso como pudieron, sin demasiada repercusión crítica ni de público. Y luego pasa a estudiar algunos ejemplos “clásicos” de resistencia a la linealidad textual: Ignacio Prat, José-Miguel Ullán, Eduardo Hervás, Fernando Millán, etcétera. A esos nombres José Luis Castillejo añade, por su parte, como coetáneos dentro de estas exploraciones, a Enrique Uribe, Francisco Pino, Juan Hidalgo y Felipe Boso (114). En el caso de Prat, Salgado recuerda cómo Gimferrer, en su necrológica para *El País*, decía que la estimación de Prat quedaba pendiente para el porvenir, y Salgado concluye con amargura: “la osadía del plan de lengua de Ignacio Prat no pudo, ni aún hoy puede, ser leída por casi nadie, por lo que comparte, finalmente, el cruel destino del más lumpen y menos lustroso Fernando Merlo, y de tantos otros raros del periodo: la ilegibilidad” (118). Pero el propio texto de Salgado es una puesta en crisis tanto de la importancia de Prat como de otros autores del mismo período, y además

ofrece la utilería instrumental y crítica para hacer la valoración, por lo que constituye una aportación crítica valiosa.

Salgado no se considera una pionera; conoce el trabajo de desbroce que han llevado a cabo otros críticos —entre ellos, Prat y Castillejo— antes que ella, y cita los trabajos de otros estudiosos, como el seminal *Logofagias* (1998) de Túa Blesa, o las sesudas y profundas aportaciones de Germán Labrador (*Letras arrebatadas*) y Ángel Crespo y López Bedate (*Situación de la poesía concreta*), entre otras. Salgado discrepa en considerar al espacio en blanco como un espacio sin lenguaje, tal como lo hace Blesa, pues para ella es lenguaje también, en un sentido derrideano.

Los “planes” textuales

Walter J. Ong explicaba que “todo texto implica vista y sonido” (120); desde esa perspectiva, Salgado distingue varias líneas o “planes” dentro de las posibilidades textovisuales y “verbivocovisuales” (término que apela también a la dimensión sonora de la palabra, según los creadores del término, los concretistas brasileños Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos, 85-86): dentro de ellas se encontrarían el plan logofágico, el plan concreto, etcétera, cada uno con sus propias características, pero con algo común: abandonar la visión del lenguaje poético como un idealismo y plantear que las palabras funcionan como cosas en el poema, en el sentido de que no sólo tienen bidimensionalidad, sino cierta tridimensionalidad figurada (que se vuelve real en ciertas obras experimentales de poesía objetual), resultado de pensar la idea de texto desde la más abierta de las posibilidades. En ese sentido no sólo se repiensen las palabras, sino también el silencio entre ellas, con lo que cobran espesor los blancos y pausas entre versos, entre estrofas y entre poemas. Y, por supuesto, se aprecia en todo momento la búsqueda de un entendimiento claro de las rupturas textuales, tanto internas al texto como paginales, descritas como “sintacticidad o fragmentariedad liberada del recto surco del verso” (128-29), estética que marca, según veremos a continuación, varias obras actuales.

3. El planteamiento de *Limados*.

La aparición de *Limados. La ruptura textual en la última poesía española* (2016), firmada bajo el nombre “Óscar de la Torre”, supone una singularidad en el panorama poético español. En primer lugar, porque el libro se presenta a sí mismo como una “muestra” (13), y no como antología; en segundo lugar, por el ya citado hecho de que el antólogo o “mostrador” es, en realidad, uno de los poetas incluidos, Julio César Galán, operando bajo seudónimo, algo reconocido por él públicamente (Galán, “Non finito”) y nada extraño en Galán, quien ha publicado libros de poesía bajo los heterónimos de Luis Yarza, Pablo Gaudet y Jimena Alba; en tercer lugar, por el enjundioso prólogo que antecede al florilegio, que nos ayudará a llegar a algunas conclusiones sobre la ruptura textual poética de la actualidad peninsular; y, en cuarto lugar, es singular por añadir dos epílogos, a cargo de César Nicolás y Marco Antonio Núñez, poetas y estudiosos. La antología creó polémica, antes incluso de ser publicada, en el perfil de Óscar de la Torre en la red social Facebook, discusión de la que resultó un enconado debate entre el antólogo Torre/Galán, el profesor César Nicolás (que hace referencia a la polémica en su epílogo, 265), y varios estudiosos y poetas, como Noni Benegas, Fernando J. Cid, Ana Gorría, Benito del Pliego, Julia Uceda, Vicente Luis Mora, Cecilia Quílez, Rafael Morales, etcétera. A pesar de esta polémica previa, la antología fue publicada sin demasiado eco crítico posterior (entre las excepciones, véase Ortega), lo que resulta extraño, teniendo en cuenta el interés de alguna de las cuestiones que plantea y de los nombres que aporta, interés no está reñido con la puntualización de alguno de sus extremos, como haremos a continuación.

Torre/Galán abre su prólogo explicando que *Limados* es una muestra, porque no coincide con la idea que el autor tiene de antología, conectada más bien con el método generacional, la canonización, el reparto de poderes y prebendas poéticas. A su juicio, “la concepción de muestra responde a todo lo contrario: las nulas o escasas relaciones amistosas entre sus autores, la disparidad en las edades de nacimiento, la inconsistencia de formar un grupo o generación poética y todo lo que conllevan esos círculos con las maneras de la mafia” (14). Resulta

exagerada esa postura de Torre/Galán, teniendo en cuenta que no todas las antologías se adscriben a esos presupuestos, o lo hacen en sólo alguno de ellos —la voluntad canonizadora también está presente en *Limados* porque es un elemento inherente al género antológico (Ruiz Casanova 309 y Mora, *La cuarta persona del plural* 58)—, pero lo importante es ver qué aporta *Limados* sobre la ruptura textual, con independencia de su “género” específico. Casi al principio del prólogo Torre/Galán apunta dos ideas clave, que serán desarrolladas más tarde:

[...] la concepción de la ruptura textual [...] se refiere principalmente a un par de cuestiones: en primer lugar, a que el proceso es el fin (la poesía entendida como reflejo de un acto de construcción progresivo); y en segundo lugar, a la idea del poema como representación de un aprendizaje por descubrimiento o por accidente, aspecto que también hay que mostrar. Estos dos ejes centrales expresan la siguiente igualdad: crear es interpretar y viceversa. (14-15)

Lo interesante de esta propuesta es que lo disruptivo (llamaremos así en adelante, para evitar repeticiones constantes, a lo que Torre/Galán denomina “ruptura textual”), no se sustenta categorialmente en una dimensión formal a secas del texto, sino que se enmarca dentro de una pragmática —e incluso, como decía Salgado en su tesis, como una práctica, o una dinámica— en la que el poeta es el primer lector que reacciona *contra* el texto, manteniéndolo en un constante proceso de versiones, torsiones y retorsiones. El poema, según Torre/Galán, deja de ser un “espacio definido”, mediante diversos procedimientos, para lograr efectos determinados: “la lectura se bifurca y se disemina; el texto deja de ser algo meramente lineal y se vuelve objeto doble o simultáneo, progresivo y retroactivo-incluso aleatorio” (17). Eso lleva a la concepción de la obra según el sentido de la Teoría de la Recepción: “la diseminación de ese texto antes rectilíneo” —en este empleo por Torre/Galán de la palabra “diseminación” parece latir un eco derrideano— “en una pluralidad de sentido da lugar a transformaciones que el lector tiene que reconfigurar e interpretar, participando activamente con su lectura en la creación del poema” (17). El texto se convierte, según el antólogo, en una “partitura, un punto de

partida que se abre deliberadamente a estrategias unidas a la polisemia y a la obra abierta” (17). El uso de la palabra “partitura” por Galán nos lleva, inmediatamente, a establecer un vínculo con la *partition*, término con el que Mallarmé (2) definía la forma en que debía utilizarse el texto de *Un coup de dés jamais abolira le hasard*, cuando fuera leído en alta voz. La relación entre las dos menciones no es casual, porque el celeberrimo poema de Mallarmé fue el revulsivo que necesitaba la poesía europea para comenzar el camino de la ruptura textual, frente al convencionalismo de la “caja cerrada” de texto alineado a la izquierda, que durante siglos dominara la forma de reproducir la poesía impresa (Millán 297 y Blesa, “Roberto Equisoain”). La poesía *mimológica* (Genette) de Mallarmé, parcialmente imitadora de ciertos efectos de lo real y parcialmente autotélica, parte del presupuesto de que el texto no es un punto final, es decir, no pertenece al régimen de “la autoría de cerrar” —Galán escribe en una de sus poéticas, titulada “*Non finito*”: “no caer en la concepción del poema como espacio cerrado, concluido y perfecto” (43)—, sino que la escritura es un punto de partida o un momento de interpretación del texto, haciendo que la frase de Galán de que el lector deba “reconfigurar e interpretar” lo leído se vuelva, como poco, anfibológica.

El énfasis de Galán en la idea de “proceso”, también vindicada en su poemario *El primer día* (78), puede vincular estas prácticas disruptivas con esfuerzos anteriores (los proyectos de Oulipo o del grupo del Black Mountain College), o simultáneos, como los conceptualismos y neoconceptualismos poéticos actuales, muy difundidos por el continente americano, tanto en el norte como en el cono Sur. En Chile, donde el movimiento neoconceptualista está muy presente con nombres como Felipe Cussen, Carlos Almonte o Alan Meller, se ha escrito que el “proceso” es parte esencial de los distintos movimientos conceptuales, “los cuales defienden de igual forma el predominio de la técnica y/o el *procedimiento* como elemento central de la escritura” (Soto-Román 50, énfasis añadido). En México tenemos los casos de la poesía y la prosa experimentales de Cristina Rivera Garza y la obra procesual y autorreferente de Mario Bellatin, y en Argentina está el caso de César Aira, cuyo proyecto estético es definido como “proceso que no se detiene, un movimiento absoluto” (342) por Rafael Arce. Pero la construcción teórica de Torre/Galán va por otros derroteros, que

parten del conocido ensayo de Túa Blesa *Logofagias. Los trazos del silencio* (1998), que permite a Torre/Galán establecer una genealogía del palimpsesto y una aplicación al texto poético: la poesía de Ángel Cerviño es leída desde la “lexicalización”, la de Enrique Cabezón y el propio Galán es leído por Torre desde el “tachón” (24-25), por ejemplo; ambas categorías fueron creadas en su momento por Blesa.

En resumen, los caracteres que, a juicio de Torre/Galán, conforman la ruptura textual en la poesía española son la consideración del poema como proceso (14), el dialogismo (24), la resistencia ante la idea de obra cerrada o acabada —una idea defendida explícitamente en *Hacia un ruido* por María Salgado (24)—, la reescritura (Torre 26, visible en especial en Juan Andrés García Román, que revisita y modifica en su antología 2/2 dos poemarios anteriores, *El fósforo astillado* y *La adoración*), la diseminación rizomática (28), la intertextualidad (32), caracteres todos ellos que solicitan la participación de un “lector creador” (21). En algunos casos, como en el de Mario Martín Gijón, el antólogo suma otra disrupción, “la ruptura del signo lingüístico” (38). Estos caracteres, por supuesto, no son exclusivos de los poetas incluidos en la muestra; el propio Torre/Galán cita como antecedentes a otros poetas, como Leopoldo María Panero, Francisco Pino, Ignacio Prat, Jenaro Talens, Eduardo Scala, José-Miguel Ullán o Pedro Casariego Córdoba; y en nuestros días podrían citarse otros, aunque no vamos a analizar el libro por lo que no hay en él —como es fea costumbre en el campo poético patrio—, sino por lo que incluye. Lo que importa es saber si la muestra es representativa de la disrupción textual o no, y, en tanto muestra, es personal y limitada por naturaleza, debiéndose criticar por su solidez argumentativa. Debemos ahondar en si la descripción de la voluntad disruptiva de estos poetas es real o no, y, en principio, parece que lo es: “Este concepto de escritura posibilita la formación de cadenas y de tejidos significantes.”, dice Antonio Ortega en su lectura de la disrupción textual de *Limados*, “No sólo un elemento o un poema se suman a otros elementos o poemas para producir la cadena, sino que una cadena, un poema, se cruza con otras cadenas, con otros poemas, para tejer un texto” (180). Diversas formas de ruptura y apertura se abren en los poemas de los autores incluidos o mostrados, de forma que basta hojear rápidamente las páginas de *Limados* para apercibirse que no estamos ante una

recopilación de poesía “convencional”, sino ante una muestra o selección de textos que van más allá del marco de escritura habitual en la poesía española contemporánea. En algunos casos (Cabezón, Galán, Céspedes), la ruptura es más clara que en otros (García Román), pero varios de los caracteres establecidos por Torre/Galán como referenciales se encuentran, indudablemente, en todos los poetas recogidos, por lo que el libro, en tanto muestra, es un trabajo válido y bien argumentado.

4. La textovisualidad como “forma” frecuente de la ruptura textual en la poesía española contemporánea.

Tras leer de forma conjunta las propuestas de Torre/Galán y Salgado, cabe plantearse si existen más interrupciones textuales en la poesía española actual que las expuestas en sus textos. Creemos, en este sentido, que hay una categoría disruptiva general que engloba a las suyas, que es la categoría que podríamos llamar “poesía textovisual”, en la órbita conceptual de William J. T. Mitchell. Para Mitchell, creador de los Estudios Visuales y una de las voces más autorizadas dentro de los análisis entre la imagen y la palabra, la poesía afectada por lo que él denomina la “imagen-text” sería la “graphic, concrete and shaped poetry, in which the physical presentation of the text is charged with ‘density’ and figural, iconic features” (155). Mitchell estudia en sus libros la evolución diacrónica de la imagen y la óptica ideológica con la que se la ha ido examinando, que parte de un extendido uso en la antigüedad, pasa por las oposiciones medievales a la imagen, se adentra en lo que Fernando R. de la Flor ha llamado el “régimen escópico” del Barroco (33) y llega en la modernidad y la posmodernidad a una explosión sin parangones *dentro* de lo literario, pasando la poesía visual de constituir una serie de ejemplos dispersos a una práctica autoconsciente, generalizada y casi profesional (Muriel 169). Esta poesía textovisual, que nace con los antiguos poemas de Simmias y los *technopaegnia* medievales, encontrará su carta de naturaleza moderna en el ya citado *Un coup de dés* de Mallarmé, que da lugar a una “arquitectura tipográfica” (Bernal 38) dirigida a romper el esquema tradicional de reproducción paginal de la poesía,

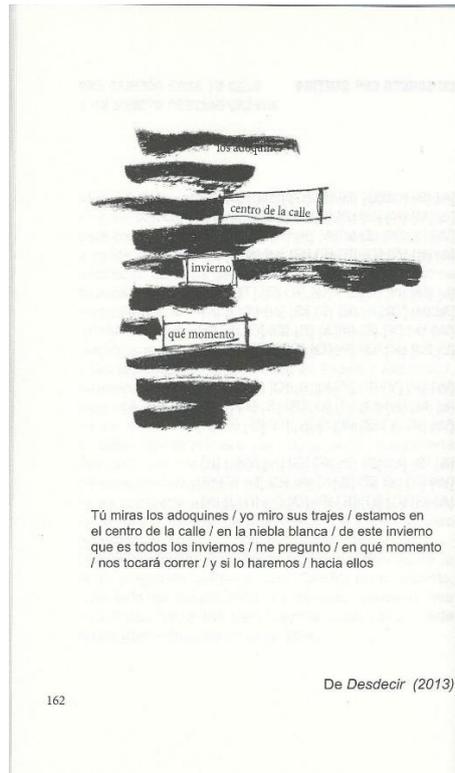
llevando a cabo lo que en *Pasadizos* definí como una perdurable “voladura del contrato de expresión” (64) poética. De ese tronco histórico, cuya copa comienza a abrirse con Mallarmé y en cuyas raíces quizá lata aún el sueño romántico de “la obra de arte total” (Castro 60), surgen en el siglo XX numerosas ramas: los caligramas modernos de Apollinaire, el *collage* poético-artístico, la poesía visual, la poesía concreta brasileña y sus derivados suizos y mexicanos, el letrismo, la poesía electrónica y, por último, la poesía digital, con sus diversas variantes (videopoesía, ciberpoesía, holopoesía, poemas con realidad aumentada como los de Belén Gache, etcétera). Todos estos fenómenos son textovisuales y/o verbivocovisuales (Padilla 152), por unir la imagen con el texto y el sonido, pero no sólo ellos lo son. Numerosas formas de poesía están afectadas por otros elementos más allá de lo verbal, porque “le signe graphique n’est-il pas toujours aussi visible, un objet toujours métrique, où «les données pures de l’image [sont] altérées et métissées» par le langage ?”, según Lavergne (163), quien añade otra pregunta: “Les frontières que nous posons *a priori* entre le visuel et le verbal sont-elles pertinentes ?” (163). Las formas poéticas que responden a esa última cuestión se dividen entre aquellas visuales que guardan correspondencia con la palabra, y aquellas otras, como las de Roussel, según explica José Jiménez en “El artista poeta”, basadas en “la no correspondencia entre palabra e imagen” (31). Además, hay otros fenómenos no tan estudiados en que también aparece una textovisualidad que viene a romper el discurso poético —en cuanto lo reenmarca en otro código—, que son aquellos en los que nos centramos a continuación.

El principal efecto que producen las disrupciones textovisuales es el de la fractura de la experiencia de la lectura tradicional, poniendo en jaque a nuestra capacidad perceptivo-cognitiva, según Iser (véase Hermosilla 22-23). Recordando a Dick Higgins (1984), explica Felipe Cussen que “ante un poema estructurado a partir de su dimensión visual, lo primero que ocurre es que se pierde el impulso de la lectura directa y el ojo debe *detenerse* para darse cuenta de la forma en que está dispuesto el texto” (énfasis añadido), añadiendo Cussen que “se rompe, entonces, con aquella convención que nos obliga automáticamente a leer cada verso horizontalmente de derecha a izquierda y, apenas terminamos, bajar hacia el siguiente”. Ese quiebre traslada al lector de

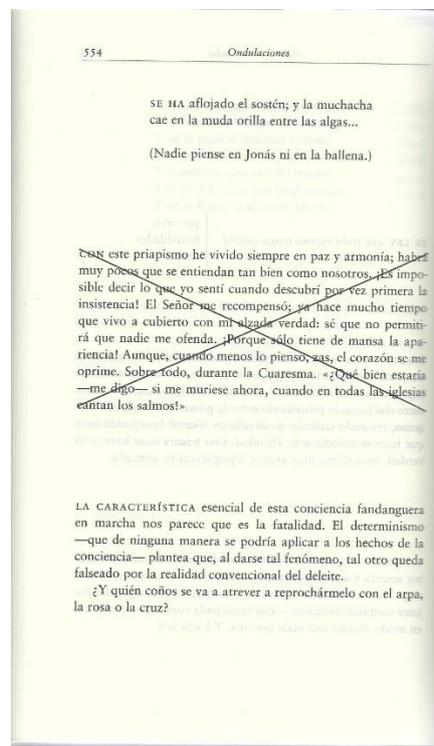
modo inmediato la inquietud respecto a la forma del discurso, forma que en realidad encubre un nuevo pensamiento poético, cuya primera premisa es, precisamente, la puesta en crisis del pensamiento anterior y convencional. Y, por supuesto, son numerosos los modos de llevar a cabo esa reformatización bajo la que se presenta la resemantización lírica. Torre/Galán distingue en el prólogo de *Limados* entre la “deconstrucción del *nivel textual*, principalmente realizado por notas”, y las rupturas “en el *plano espacial*, en donde se mueve Alejandro Céspedes, con sus fugas por el blanco y sus juegos por el territorio mallarmeano” (38-39). Estas serían dos formas de hacerlo, pero hay más dentro del marco conceptual textovisual.

En este sentido, y en aras de establecer unas categorías aclaratorias, podríamos exponer una tipología de las formas de ruptura textovisual de la poesía española, que contendría las siguientes clases de disrupción:

1) Saturación: formas de emborronamiento o tachado, que provocan una ilegibilidad total o parcial del texto. Respecto al primer caso, Blesa aborda algunos textos borrosos del pamplonés Roberto Equisoain en un texto ya citado, “Roberto Equisoain” (71). En lo tocante a la tacha, los casos más extremos constituyen lo que el propio Blesa en *Logofagias* llamase “Tachón” (63-87), y que luego estudiase en poetas como Guido Savio o Jesús Munárriz, dentro de su ensayo “La escritura como palimpsesto”. En *Limados* se incluyen varios ejemplos del *Desdecir* (2013) de Enrique Cabezón, como éste:



(en Torre 162)



(José-Miguel Ullán 554)

¿Sin el recuerdo de dos hermanos
 que cogen nieve
 no se puede hablar de ellos
 ni de su nieve exacta?
 No va (~~que~~?)
 a trepar
 la hiedra, no tiene
 piedra o muro.
 (~~Nadie~~
~~nos va a perdonar?~~)
 Un gato negro persigue
 la sombra de la hiedra,
 una cámara oscura
 abastece a los hermanos.

24

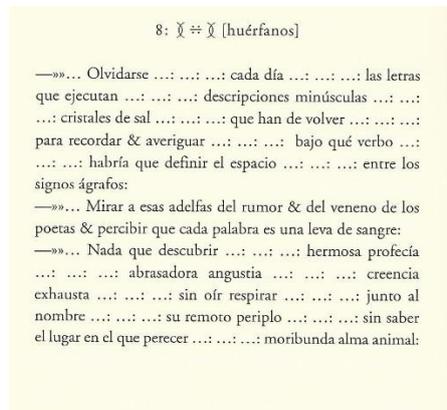
(Boscá 24)

Además de en Boscá, esas tachas más leves, que permiten la legibilidad de lo tachado, pueden encontrarse en otros autores, como el Rubén Martín de *Sistemas inestables* (50). A partir del ejemplo incluido de Ullán, cabe recordar que este autor, hasta su fallecimiento, desarrolló un trabajo donde la disrupción tenía varias líneas de fuga, siempre dentro de una escritura que invita a una “lectura completamente abierta”, pues el poeta “ha puesto en marcha un proceso de lenguaje que [...] va a funcionar como una máquina autónoma que dispersa sus sentidos” (Casado 247), mediante varias estrategias: la ironía, según apunta el propio Miguel Casado, la textovisualidad y el apropiacionismo ideológico de textos e imágenes tomados de los medios de comunicación de masas.

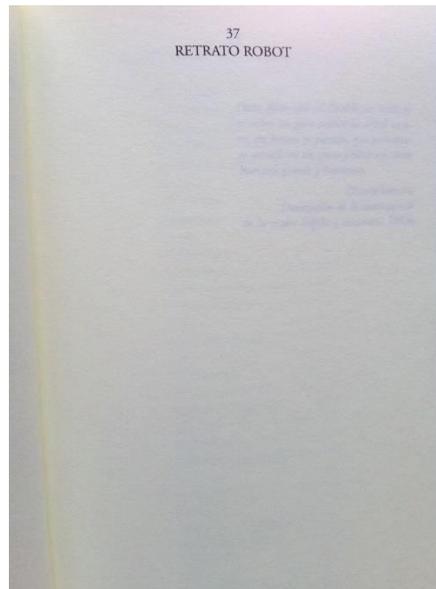
Como no todos los casos de tacha son equivalentes, nos remitimos a nuestro texto “Del arte nihilista a la literatura tachada”, incluido en la bibliografía, en el que se ahonda con profusión en esta variedad textovisual, de resonancias plásticas y filosóficas.

2) Desaparición: formas de ausencia textual. El pensador del arte Ticio Escobar ha escrito que “la representación cuenta con dos expedientes para mostrar la cosa en su ausencia: la imagen sensible y el concepto inteligible (ambos

furtivamente enlazados)” (34). De ahí surgen dos posibilidades: el aclarado parcial del texto (Galán 113), o su ausencia total (“Leucós” en la clasificación de Blesa). Veamos ejemplos de ambas posibilidades:



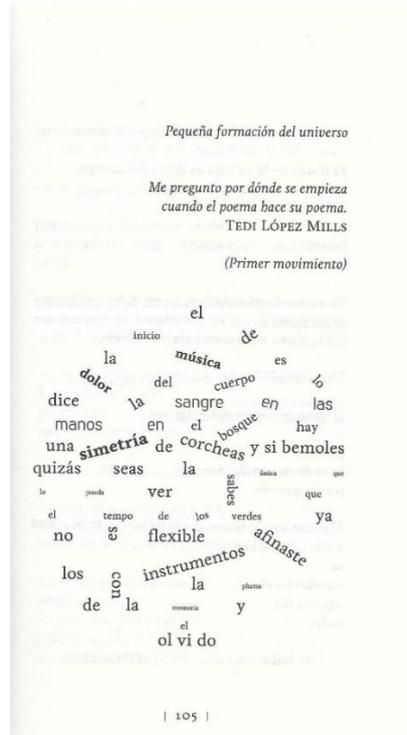
(M. Á. Muñoz Sanjuán 66)



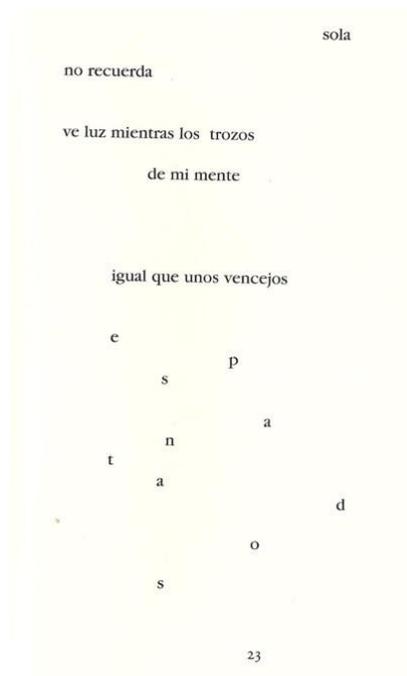
(Cerviño 63)

3) Descomposición o atomización. En la línea de algunas prácticas de la vanguardia de principios del XX, el poema queda desarticulado, transmitiendo tanta información con sus grietas como con su discurso, como sucedía en el

conocido poema “Jaqueca” del peruano Alberto Hidalgo. Esa ilógica puede verse también en algún poema actual:

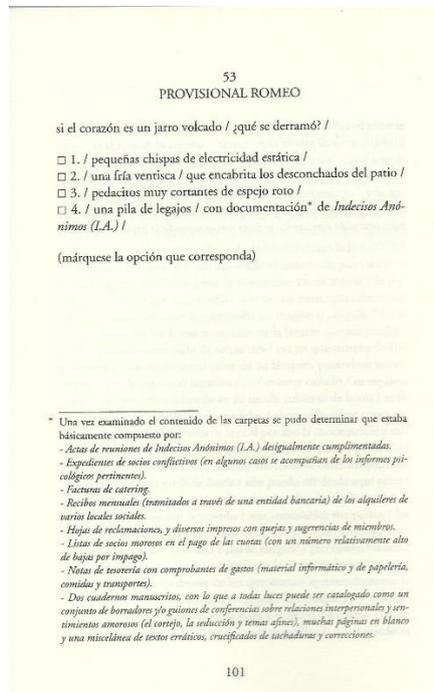


(Galán, *El primer día* 105)

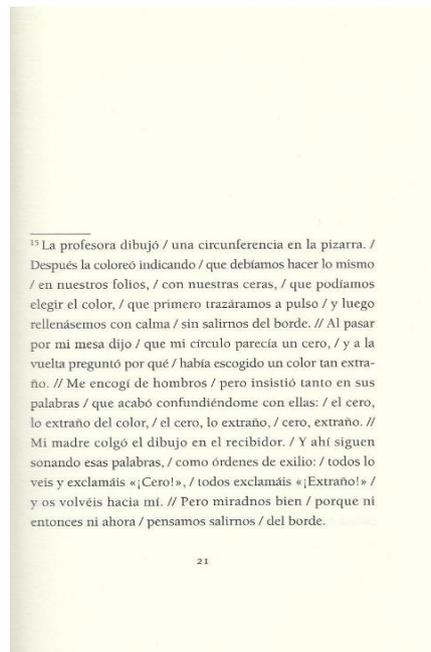


(Céspedes, *Flores en la cuneta* 22)

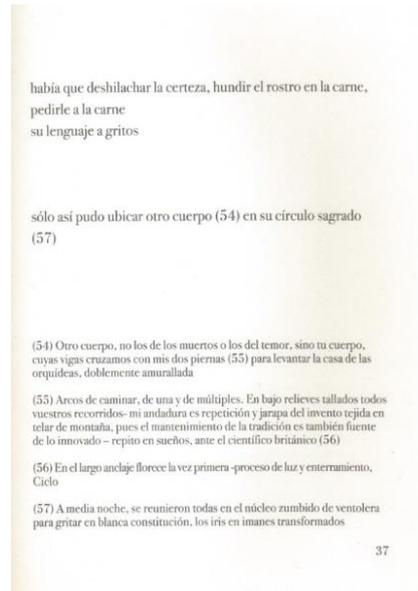
4) Lo que Torre/Galán denomina “**deconstrucción**” (38), mediante la ruptura del logocentrismo, en la línea del *Glas* (1974) de Jacques Derrida, quebrándose la disposición del discurso gracias a las notas al pie o las glosas a los lados:



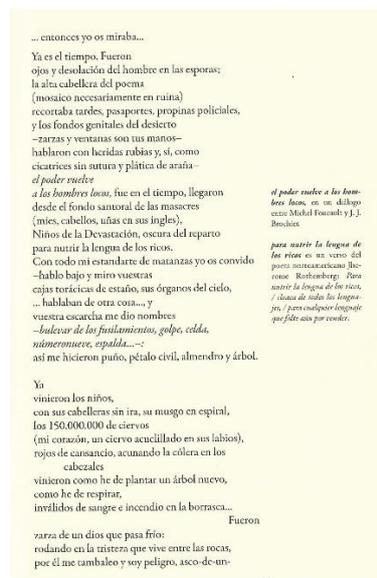
(Cerviño 101)



(José Alcaraz 21)

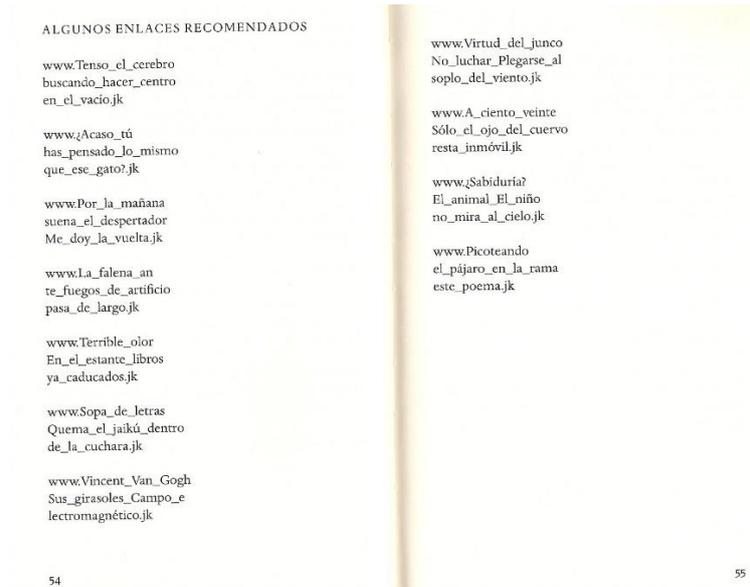


(Yaiza Martínez 37)



(Enrique Falcón 101)

La deconstrucción entendida en este sentido puede lograrse también mediante la inclusión de otros lenguajes, como el de las fórmulas matemáticas (Fernández Mallo, *Joan Fontaine Odisea*) o el código informático, que rompen la estructura logocéntrica del discurso versal, como en estos “Haikus” de Javier Moreno:



(Javier Moreno 54-55)

O también mediante la sustitución completa de la palabra por la glosolalia, como sucede en la obra de Roberto Equisoain *BLA BLABLA* (2012), donde *La metamorfosis* de Kafka se “traduce”, sílaba por sílaba, a los “blas” con los que Equisoain representa el parloteo insistente y sinsentido.

5) La ilustración completa los poemas con dibujos, fotografías o gráficos (cf. Agustín Fernández Mallo, *Antibiótico*), o mediante la incorporación de estrategias de poesía visual, como en este poema de Sandra Santana:

EN ALGUNOS LUGARES
DEL TEXTO SE DESPIERTA
SOBRESALTADA Y ESCUCHA
EL SONIDO DE LAS
PUERTAS CERRÁNDOSE
INTEMPESTIVAMENTE

En los espejismos surgidos del texto jamás brilla
el verdadero sol. El universo entero, en miniatura,
reside en la noche de la mente. ¿Son los paisajes de
la locura de Nerval los paisajes de nuestra locura?

El SOL de Nerval



[Recorte por la línea de puntos
y deje pasar un rayo de luz]

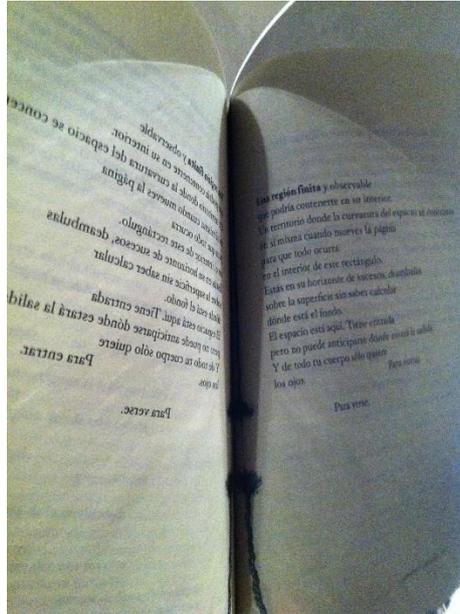
El texto caliente se cierra.

21

(Santana 21)

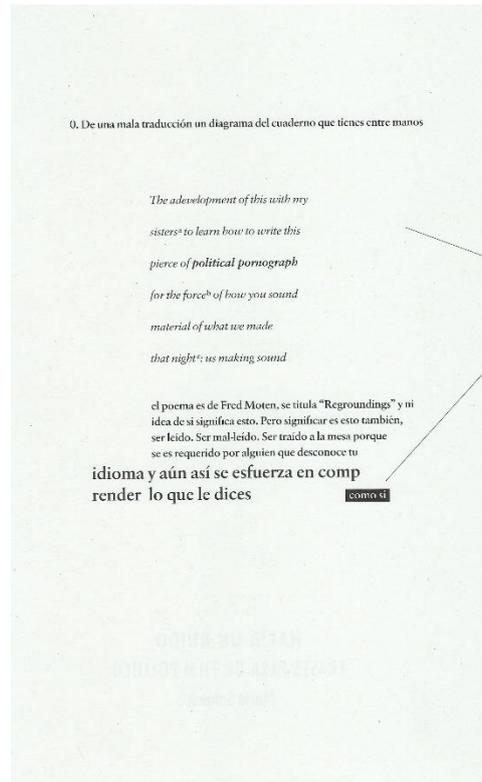
6) Uso de elementos “ergódicos”, como la reversión del sentido de las líneas, la disminución del tipo de letra, la inclusión de enlaces hipertextuales o el empleo de cualquier otro obstáculo que dificulte la lectura, entrando en lo que Espen Aarseth llama “literatura ergódica” (1997), que es aquella que requiere al lector un esfuerzo de lectura particularmente intenso:

el que se escribe uno de los poemas de *Cual* (2009) de Chantal Maillard, y la superficie espejeada incluida por Alejandro Céspedes en *Topología de una página en blanco*, que permite leer los versos de la página alterna, escritos al revés:



(*Topología* 52-53)

8) Reordenación alfabética: el poeta ordena alfabéticamente otro texto, para descubrir tensiones lingüístico-semánticas escondidas en él, como hace Marcos Canteli en *Cons ti tu ci ón* (2016), a partir del texto de la Constitución española de 1978:

(Salgado, *Hacia un ruido* 5)

Un caso especialmente paradigmático es el libro *Canal* (2016) de Javier Fernández, un poemario que constituye una singularidad en cuanto al planteamiento estrófico-gráfico del libro, según describen Juan José Lanz e Itziar López Guil (8), convirtiendo la página en el mismo *canal* donde muere el niño protagonista del libro (hermano de la voz en primera persona que sostiene elocutoriamente el poemario), y canalizando así la expresión poética dentro de un estrecho margen textual que realza la angustia existencial de quien escribe, seguramente con el ánimo de trasladarla, siquiera de un modo inconsciente, al lector:

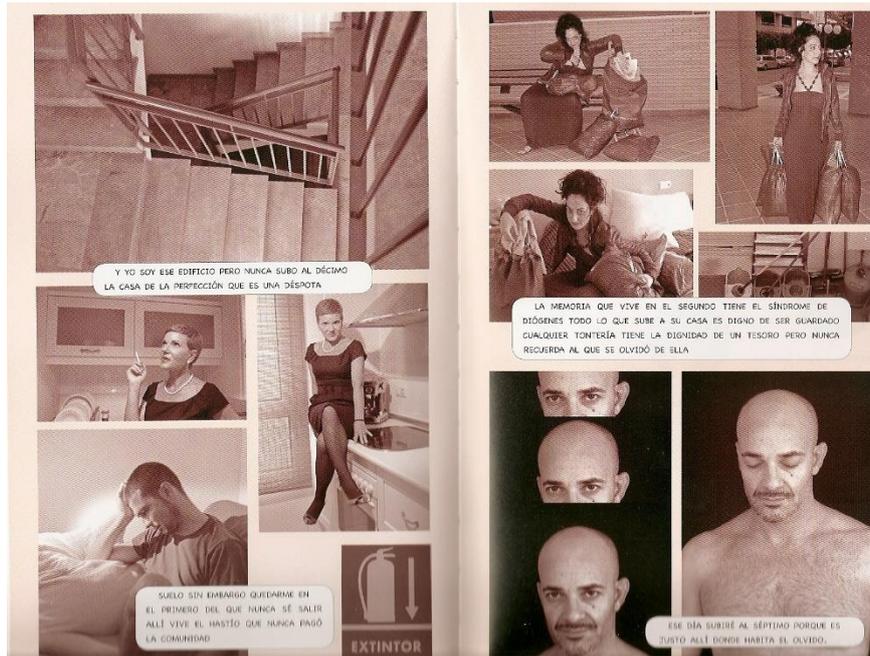
19.

En realidad, no sucedió así. Yo me encontraba jugando en el callejón de acceso a nuestro edificio. A la una y media, mi madre bajó para avisarnos de que era la hora de comer. Vio que no andaba por allí mi hermano, pero no se extrañó demasiado. Entonces, apareció el hijo de los vecinos. *¿Has visto a Miguelín?*, le preguntó ella. *Hemos ido los dos a jugar al sitio donde mi padre friega el coche*, respondió el niño. *Se ha caído al canal, se ha caído al canal. Me he quedado mirando hasta que se le han hundido las botas.*

32

(Fernández 32)

10) Intermedialidad: empleo de formas híbridas e intermediales (Gil González 30) dentro del espacio del libro tradicional. Alejandro Céspedes ha creado en *Voces en Off* un territorio intermedial mediante la inserción de numerosas imágenes y de varios códigos QR que remiten a otros tantos vídeos disponibles en Internet, creados por el poeta como complemento al libro. Otro ejemplo claro de intermedialidad es el “fotopoema” de María Eloy-García en *Cuánto dura cuanto* (2010):



(72-73)

5. Textovisualidad y teoría en los poemas de María Salgado y Julio César Galán

Aunque los poemas de María Salgado recogidos en *Limados*, paradójicamente, y como señala César Nicolás en su epílogo (336), no son demasiado disruptivos, algunas líneas de *ready* (2012) ya adelantaban una evolución que no ha tardado en llegar. En su último poemario, *Hacia un ruido. Frases para un film político* (2016), Salgado ofrece una obra poética en justa correspondencia con sus ideas teóricas, demostrando que éstas responden a un proyecto coherente, mezcla de lo teórico y lo vivencial —un poco a la manera en que las vanguardias históricas se planteaban el hecho de *estar* en la poesía, reuniendo las antiguas *poiesis* y *praxis*—. En algún punto, incluso, los versos de la autora explican alguna idea central de su tesis doctoral: “Entonces, voy a atreverme aquí a decir que un verso *analítico* además de *unidad/red/ constrainte* de patronaje o ritmación de la materialidad verbal, es *también*, o lo es por eso mismo, memoria de la lengua afuera del discurso y de la melodía” (23). Su libro de poemas es un experimento poético-político, que forma parte de un proyecto más amplio, y en el que las ideas

de *collage*, apropiación, replanteamiento analítico del trabajo poético e investigación verbal (desde el neologismo a la repetición *à la Stein*), y visual alcanzan cotas de inusual complejidad. Lo afectivo y lo teórico, unidos sin solución de continuidad, tejen texturas poéticas donde caben la confesión y la reflexión, vertebradas como parte de una misma exploración vital: estudiar el entorno y su lenguaje para poder sentirlo mejor, para dotarse de una percepción más “encarnable”. Comentando los libros anteriores de Salgado, en especial *ready*, escribe Torre/Galán: “¿Y dónde encontramos la ruptura textual? Pues, en el ejercicio de tachar la página y reabrirla, en el mestizaje de lenguas que se quiebran o el juego con los signos tipográficos” (71). *Hacía un ruido* es asimismo una narración en primera persona (a veces del singular, a veces del plural) de los movimientos políticos asamblearios que han tenido lugar en España y otros países desde 2011, con la vocación de construir un discurso hacia-desde los mismos, especialmente su última parte (35). La composición de *Hacía un ruido. Frases para un film político* es, como puede apreciarse, compleja y nada fácil de resumir o sintetizar, por cuanto es un libro-río abierto y en movimiento (en sintonía con los movimientos sociales que hallan eco en él), al que nada humano contemporáneo le es extraño.

Respecto a *El primer día* (2016), de Galán, la textura textovisual es omnipresente y alcanza varias de las formas arriba expuestas, desde el ejemplo ya incluido de atomización hasta la glosa lateral y la nota al pie (21, 52), pasando por la tacha (38), la reorganización (70) y otras formas de alterar el aspecto visual de la página, como los cambios de letra y tipografía. El motivo es que Galán, como ha expuesto Fernando J. Cid en su reseña “El primer día”, intenta mostrar la estratigrafía espacial y temporal de los procesos de escritura:

este poema refleja, desde su representación mental hasta su conclusión, sus diferentes estratos. Ahí está la grandísima diferencia, la *aportación*. Además y como consecuencia: es inevitable que esas reescrituras, esas variaciones, se sostengan en parte a partir de lo tachado, de palabras con diferentes tipos y tamaños de letras, en los degradados, etc.

O, en palabras de Galán, se aprecia “la medida del tiempo en las muescas de las palabras” (20). La apuesta de *El primer día* no se queda en los aspectos morfológicos, también hay que tener en cuenta su investigación en el concepto de reescritura intertextual y aun de co-escritura, un camino que Galán ya había iniciado en *Inclinación al envés* (2014), donde invitó a algunos poetas a elaborar variaciones de sus textos, incluyéndolos en las notas finales del libro. Algunas piezas de *El primer día* abordan creativamente el azar objetivo de la mala traducción (69ss) y en numerosas ocasiones la incorporación de referencias ajenas y propias genera la sensación de logomaquia poética en la que lo único estable es la dinamicidad procesual de la búsqueda. La última parte pone en escena —literalmente, mediante una estructura teatral— a un lector-Narciso que construye su identidad mirándose en el río en movimiento del poemario.

6. Conclusiones

Las prácticas textovisuales son una constante de la poesía en general, como muestran las antiguas formas de *technopaegenia* y de poesía visual, pero en los últimos decenios han alcanzado una gran difusión en la poesía española contemporánea. Varios motivos pueden haber animado a ello: esa práctica de la poesía visual, las complicidades entre arte y literatura estudiadas por Túa Blesa y otros autores, y el impacto del imaginario visual en nuestra época al que intenté dar forma, en lo tocante a sus repercusiones literarias, en *El lectoespectador*. El impacto de lo textovisual y su diversidad formal y técnica en la lírica española anima a establecer, como hemos intentado en las páginas anteriores, una taxonomía o tipología de usos y registros, para incardinarlos en unas lógicas teóricas que intenten afinar su alcance disruptivo y aclarar su régimen estético de funcionamiento, no siempre coincidente en sus fines y efectos.

Cuando nos hemos centrado en libros concretos, en el caso tanto del poemario de Julio César Galán como en el de María Salgado, parece existir un claro hilo de continuidad con sus respectivos trabajos teóricos, y se ha hecho notar cómo sus reconsideraciones analíticas de la poesía española actual no se complementan con una práctica lírica distante de dichos presupuestos, sino con

una literatura consonante y coherente con ellos. Esas obras tienden lazos hacia innumerables prácticas, anteriores y coetáneas, con las que forman un cosmos estético de discontinuidad del discurso lírico. En ese sentido, la diversidad y la abundancia de formas de disrupción poéticas, tanto textovisuales como versales o sintácticas, animan a pensar que la discontinuidad textual, en sus variadas formas, constituye uno de los elementos centrales de la poesía española contemporánea.

Bibliografía

Aarseth, Espen. *Cibertext. Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997. Impreso.

Alcaraz, José. *Edición anotada de la tristeza*. Valencia: Pre-Textos, 2013. Impreso.

Arce, Rafael. "César Aira", *Cuadernos de literatura*, XVII, 34, 2013, 341-347. Impreso.

Bernal, Samuel. "Historia de un fracaso editorial", en Stéphane Mallarmé, *Un lance de dados*. Trad. Francisco Estrada y Samuel Bernal. Guadalajara: El Quinqué Amarillo, 2016. Impreso.

Blesa, Túa. *Logofagias. Los trazos del silencio*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1998. Impreso.

—. "La escritura como palimpsesto". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 18, 2012, 204-215. Impreso.

—. "Roberto Equisoain: La biblioteca de salas de lectura sin lectura". *Actio Nova. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 0, 2016, 56-78. Impreso.

Boscá, Lucía. *Ruidos*. Madrid: Centro Poesía José Hierro, 2014. Impreso.

Campos, Augusto de, Haroldo de Campos y Décio Pignatari. "Plano-piloto para poesía concreta". *Galaxia concreta*. Ed. Gonzalo Aguilar, México D.F.: Universidad Iberoamericana / Artes de México, 1999. Impreso.

Casado, Miguel. *La palabra sabe y otros ensayos de poesía*. Madrid: Libros de la resistencia, 2012. Impreso.

Casariego Córdoba, Pedro. *Maquillaje (Letanía de pómulos y pánicos)*. Madrid: Editora Nacional, 1983. Impreso.

Castillejo, José Luis. *Ensayos sobre arte y escritura*. Heras: Ediciones La Bahía, 2013. Impreso.

Castro Borrego, Fernando. "Ut pictura poesis en la modernidad. Del romanticismo al surrealismo". En José Luis Molinuevo (ed.), *Arte y escritura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1995, 61-92. Impreso.

Cerviño, Ángel. *El ave Fénix solo caga canela (y otros poemas)*. Barcelona: DVD Ediciones, 2009. Impreso.

Céspedes, Alejandro. *Flores en la cuneta*. Madrid: Hiperión, 2009. Impreso.

—. *Topología de una página en blanco*. Madrid: Amargord, 2012. Impreso.

—. *Voces en Off*. Madrid: Amargord, 2016. Impreso.

Cid, Fernando. "El primer día". *El coloquio de los perros* (2016). Web, 11/08/2017

Cózar, Rafael de. *Poesía e imagen. Formas difíciles de ingenio literario*. Sevilla: Ediciones el Carro de la Nieve, 1991. Impreso.

Cussen, Felipe (2006). "Sílabas que rebotan: 'tensão' de Augusto y Cid Campos". *Poesía y poéticas digitales / electrónicas / tecnos / new-media en América Latina*. Ed. Luis Correa-Díaz y Scott Weintraub. Bogotá, D. C.: Universidad Central, Universidad de Hampshire y Universidad de Georgia, 2006. Web, 11/08/2017.

Derrida, Jacques. *Glas*. Paris: Galilée, 1974. Impreso.

Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008. Impreso.

Eloy-García, María. *Cuánto dura cuanto*. Almería: El Gaviero, 2010. Impreso.

Equisoain, Roberto. *BLA BLABLA*. Bilbao: Belleza Infinita, 2012. Impreso.

Escobar, Ticio. *Imagen e intemperie. Tribulaciones del arte en los tiempos del mercado total*. Madrid: Clave intelectual, 2015. Impreso.

Falcón, Enrique. *La marcha de 150.000.000*. Salamanca: Delirio, 2017. Impreso.

Fernández, Javier. *Canal*. Madrid: Hiperión, 2015. Impreso.

Fernández Mallo, Agustín. *Joan Fontaine Odisea*. Barcelona: La poesía, señor hidalgo, 2015. Impreso.

—. *Antibiótico*. Madrid: Visor, 2012. Impreso.

Galán, Julio César. *Inclinación al envés*. Valencia: Pre-Textos, 2014. Impreso.

—. *El primer día*. Sevilla: La Isla de Siltolá, 2016. Impreso.

—. "Non finito: refundición y plagio de un texto de Óscar de la Torre", *Heterónima. Revista de creación y crítica*, 2, 2016, 43-45. Impreso.

García Román, Juan Andrés. *2/2*. Murcia: Balduque, 2015. Impreso.

Genette, Gérard. *Mimologiques. Voyage en Cratylie*. Paris: Seuil, 1976. Impreso.

Gil González, Antonio J. + *Narrativa(s). Intermediaciones novela, cine, cómic y videojuego en el ámbito hispánico*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2012. Impreso.

- Groys, Boris. *Volverse público*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014. Impreso.
- . *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra, 2016. Impreso.
- Hermosilla, María Ángeles. “Ver el poema y leer la imagen en el experimentalismo español actual”, *La manzana poética. Revista de literatura, creación, estudios literarios y crítica*, especial “Poesía Visual española”, 33-34, 2013, 21-42. Impreso.
- Higgins, D. *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984. Impreso.
- Jiménez, José. *La vida como azar. Complejidad de lo moderno*. Barcelona: Mondadori, 1989. Impreso.
- . “El artista poeta: Marcel Duchamp”, en Molinuevo, José Luis (ed.) *Arte y escritura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1995, 27-46. Impreso.
- Lanz Rivera, Juan José e Itz'iar López Guil. “La poesía en 2016. Canónicos y premiados”, *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 844, 2017, 6-9. Impreso.
- Lavergne, Christine. “Les poèmes visuels espagnols des années 1960-1970: objets hybrides et balancement d'une voix perdue?”. *Babel. Littératures plurielles*, 33, 1, 2016, 161-178. Impreso.
- León, Francisco. “Tenerife primaveral”. Poema del autor subido a su página de Facebook el 12/08/2015. Web. 11/08/2017.
- López Vilar, Marta (ed.) *(Tras)lúcidas. Poesía escrita por mujeres (1980-2016)*. Madrid: Bartleby, 2016. Impreso.
- Mallarmé, Stéphane. *Un coup de dés jamais abolira le hasard*. Paris: La Nouvelle Revue Française, 1914. Impreso.
- Martín, Rubén. *Sistemas inestables*. Madrid: Bartleby, 2015. Impreso.
- Martínez, Yaiza. *Caoscopía*. Madrid: Editorial Amargord, 2012. Impreso.
- Millán, Fernando. “La poesía y la comunicación de masas”, en José Antonio García, *La otra escritura: la poesía experimental española, 1960-1973*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1990, 295-297. Impreso.
- Mitchell, W. J. T. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986. Impreso.
- Montoro Ruiz, Jesús. “Cuca Canals, La *hescritora* y el mercado visual”, en Alicia Redondo Goicoechea (ed.), *Mujeres novelistas. Jóvenes narradoras de los noventa*. Madrid: Narcea, 2013. Impreso.
- Molinuevo, José Luis (ed.) *Arte y escritura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1995. Impreso.

Mora, Vicente Luis. *Pasadizos. Espacios simbólicos entre arte y literatura*. Madrid: Páginas de Espuma, 2008. Impreso.

—. *El lectoespectador*. Barcelona: Seix Barral, 2012. Impreso.

—. “Del arte nihilista a la literatura tachada. Tachones, borraduras y reescrituras correctivas”. *Contratiempos. Gramáticas de la temporalidad en el arte reciente*. Ed. Durante Asensio, Isabel, Ana García Alarcón y Miguel Ángel Hernández Navarro. Murcia: CENDEAC, 2016, 101-120. Impreso.

—. *La cuarta persona del plural. Antología de poesía española contemporánea (1978-2016)*. Madrid: Vaso Roto, 2016. Impreso.

Moreno, Javier. *Renacimiento*. Barcelona: Icaria, 2009. Impreso.

Muñoz Sanjuán, Miguel Ángel. *Cantos : & : ucronías*. Madrid: Calambur, 2013. Impreso.

Muriel Durán, Felipe. *La poesía visual en España (Siglos X-XX)*. Salamanca: Almar, 2000. Impreso.

Nicolás, César. “A manera de epílogo (*Limados* o la crítica de la poesía epigonal)”. *Limados. La ruptura textual en la última poesía española*. Ed. Óscar de la Torre. Madrid: Amargord, 2016. Impreso.

Nieto, Lola. *Tuscumbia*. Madrid: Harpo, 2016. Impreso.

Ong, Walter J. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999. Impreso.

Ortega, Antonio. “Trenzas de voces”, *Nayagua*, 24, 2016, 175-183. Impreso.

Padilla, José Ignacio. *El terreno en disputa es el lenguaje*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2014. Impreso.

Rodríguez de la Flor, Fernando: *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*. Madrid: Abada, 2009. Impreso.

Ruiz Casanova, José Francisco. *Sombras escritas que perduran. Poesía (en lengua) española del siglo XX*. Madrid: Cátedra, 2016. Impreso.

Salgado, María. “Parece que fue escrito. Fuentes textuales de *Estampas de ultramar* de Aníbal Núñez”, *Voz y Letra: revista de literatura*, XIX/2, 2008, 69-92. Impreso.

—. *El momento analítico. Poéticas constructivistas en España desde 1964*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2014. Impreso.

—. *Hacia un ruido. Frases para un film político*. Contrabando: Valencia, 2016. Impreso.

Santana, Sandra. *Y ¡pum! Un tiro al pajarito*. Madrid: Arrebato Libros, 2014. Impreso.

Shaviro, Steven. *No Speed Limit. Three Essays on Accelerationism*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2015. Impreso.

Soto-Román, Carlos. “El plagio del plagio”. *Neoconceptualismo. Ensayos*. Ed. Cussen, Felipe, Carlos Almonte y Alan Meller Delhi. Ediciones Sarak, 2014, 45-54. Impreso.

Torre, Óscar de la [seudónimo de Julio César Galán] (ed.). *Limados. La ruptura textual en la última poesía española*. Madrid: Amargord, 2016. Impreso.

Ullán, José-Miguel. *Ondulaciones. Poesía reunida*. Ed. Miguel Casado. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008. Impreso.

¹ El presente texto forma parte de un proyecto sobre literatura, imagen y medios desarrollado por el autor en una estancia de investigación en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla (2017-2018).

² Vicente Luis Mora. Córdoba (1970). Es escritor y crítico literario. Sus últimos libros son la novela *Fred Cabeza de Vaca* (2017), ganadora del XVIII Premio Torrente Ballester, el libro de poemas *Serie* (Pre-Textos, 2015), la monografía *El sujeto boscoso* (Iberoamericana Vervuert, 2016), el ensayo *El lectoespectador* (Seix Barral, 2012), y la antología *La cuarta persona del plural. Antología de poesía española contemporánea* (Vaso Roto, 2016). Su trabajo de crítica cultural puede encontrarse en <http://vicenteluis Mora.blogspot.com>.

³ Además del trabajo de Salgado, sobre la continuidad de las prácticas de la poesía visual durante los años 60 a 80, véase también Rafael de Cózar, *Poesía e imagen. Formas difíciles de ingenio literario* (1991), Muriel (72ss) y las precisiones de Jesús Montoro Ruiz (53-54).