

La poesía visual no es visual. El artificio poético del siglo XX a partir del problema de la poesía visual

María Salgado

La poesía es lenguaje

Resulta necesario volver a pensar el problemático término “poesía visual” en la medida en que esta etiqueta sigue escindiendo nuestra lectura de los archivos de poesía occidental en al menos dos secciones. Para confrontar este problema de lectura del corpus de la poesía que metonímicamente adscribiré al “siglo XX” sin perjuicio de afirmar que se inició unos años antes,¹ comenzaré este texto anotando una frase quizá excesivamente contundente, a saber, que la poesía visual no es visual. Después procederé a argumentar y matizar dicha frase principalmente a partir de *De la Gramatología* de Jacques Derrida (1978), las *Investigaciones filosóficas* de Ludwig Wittgenstein (1986) y el trabajo acerca de la poética del artificio contemporáneo realizado por Charles Bernstein en su fundamental “Artifice of absorption”, según la versión revisada e incluida en *A poetics* (9–89) y en los capítulos acerca de las tecnologías de la escritura comprendidos en la segunda sección de su *Attack of the Difficult Poems: Essays and Inventions* (1–157). En el último epígrafe propondré “analfabética” como metáfora sustitutoria, por entender que es en el cuerpo fugado de la letra alfabética donde se dan las tensiones de insonorización e invisibilización de la inscripción que, inversamente, producen la etiqueta “visual”.

La poesía visual no es visual. La *calidad de ser vista por el ojo* que los trazos de toda inscripción gráfica evidentemente ofrecen y que los poemas llamados “visuales” reenfocan y enfatizan no está disociada de la calidad de *ser leída* que requieren en tanto producciones escritas.

La escisión de la lectura del ojo, el oído y el gesto que la producen, es decir, al cabo, el desmembramiento del cuerpo de la(s) lengua(s) que el cuer-

po habita e incorpora es un desmembramiento generado por la cultura escrita occidental desde la aparición de la notación alfabética que la instituye como régimen de representaciones, proyecciones y absorciones de lo visible (la inscripción) en lo invisible (el significado). La etiqueta “visual”, y de forma idéntica la etiqueta “sonora”, son dos de los nombres de la represión alfabético-logocéntrica de las cualidades materiales de la inscripción escrita, en particular, y, en general, de las cualidades *archiescritas* (Derrida, *De la gramatología*) de cualquier producción lingüística, sea hablada o escrita, en nombre del sentido.

La etiqueta “visual” es un tardío efecto terminológico del largo proceso de invisibilización de ciertos fenómenos lingüísticos que el grueso del corpus lírico y de la crítica literaria que acompaña a dicho corpus van haciendo a lo largo de varios siglos de escritura alfabética. “Visual” es el nombre de una impotencia crítica, cuyo uso se extiende *a posteriori* del florecimiento de prácticas poéticas que desde finales del siglo XIX empezaron a producir una serie de superficies textuales notablemente diferenciadas del poema en verso medido.

Un dato que debiera hacernos sospechar es que el autor del usualmente calificado como primer libro de la poesía visual no emplease tal término siendo tan consciente como era de la novedad formal de su invención. Mallarmé, que era amigo de pintores como Manet y para quien no era ajena la renovación estética que la pintura estaba experimentando durante aquellos decenios, no empleó ni la palabra “visual” ni ningún término pictórico sino sintagmas como “poema expandido” o “ritmo total”, mientras que los pintores cubistas de la generación que siguió a la suya tomaron en consideración las ideas de Mallarmé para su práctica destituyente de la figuración, tal y como describe Esteban Pujals en este mismo volumen (“Huesped y anfitrión”). En el preciso momento de fractura del régimen moderno de representación, el poeta más cercano a la falla geológica no precisa del término “visual”, mientras que gran parte de las textualidades innovadoras producidas en la franja que va de las dos ediciones de *Un coup de dés* (1897–1914) hasta después de la Gran Guerra quedarían muy pobremente descritas por tal terminología. ¿O es que podrían ser llamados “visuales”, por ejemplo, los primeros *Portraits* de Gertrude Stein (1910–1912)? ¿Y acaso podrían éstos servir como ejemplos de “poemas sonoros” en vista de su brillante enfatización de la dimensión oral del lenguaje?

A poco que se atienda, se observa que las operaciones de taxonomización de la etiqueta “poesía visual” resultan eficaces para nombrar los collages que contienen imágenes o los textos que imitan o simulan una suerte de imagen, mientras que no consiguen dar cuenta de textualidades que como los *Portraits* efectúan sus atípicas operaciones verbales bajo la apariencia más estandarizada de la prosa, o de toda suerte de apariencias *otras*, digamos, no figurati-

vas. Para comprender el limitado alcance de una analogía sospechosamente superficial, piénsese aquí en cómo la conocida *lluvia* de Apollinaire (1916) describe y prefigura a la perfección la famosísima *lluvia* de Felipe Boso (s/f), pero difícilmente alcanza a dar cuenta de la *Pluja* de Joan Brossa (1973), el texto que escribió la lluvia al mojar las páginas de un libro en blanco dejado bajo ella por el autor catalán. La lectora que se dedica a leer textos como los de Joan Brossa o Gertrude Stein nota de inmediato la carencia que ofrece la etiqueta “poesía visual”, la analogía “visual” que se ve obligada a establecer contra la “poesía” para hacerse caber en una materia textual no *retiniana*, ¡*duchampiana*!, como la de este texto de Brossa.

El problema de la *caligramaticidad* es un problema de apariencias. Un caligrama parece una imagen porque parece representar un objeto del mundo, en la medida en que sus letras siluetean un contorno similar al de ese objeto del mundo, pero, a poco que se piense, a lo que más se parece un caligrama es al significado de la palabra que componen dichas letras juntas. Podríamos llamar caligramática, pues, a la identificación limpia de un significado en (la silueta conformada por) la grafía (de unas letras que lo redundan); una redundancia doble entre significante y significado, y significado y referencia, como si objeto, significado y significante fueran equivalentes. Si “antiretiniano” fue uno de esos términos tan elusivos como exactos inventados por Marcel Duchamp para describir con precisión las cualidades de su invención de una *pintura* que había que *mirar* con la cabeza y con la lengua bastante más que con la retina del ojo², un uso posible de “retiniano” definiría la idea de una imagen que, al contrario, entraría por el ojo sin apenas ofrecer lectura conceptual o lingüística. “Retiniano” definiría, en un calco atrevido, a este tipo de texto que casi solo consiste en un significado unívoco; un texto que fantasea con una transparencia semántica similar a la inmediatez retiniana.

La imagen del caligrama es una imagen muy pobre en tanto consiste en la representación mimética del objeto referido por un significado léxico. Con independencia de ejemplos concretos que hayan podido modificar la estrechez semántica de este tipo de textos, diremos que el caligrama es el ejemplo paradigmático de la noción más extendida del significante como portador absolutamente unívoco, y por lo tanto necesario, de un significado, que es a su vez identificado con la imagen representativa de un objeto del mundo; y de la lengua como herramienta neutral de transporte, combinación y circulación de significados preexistentes entre interlocutores. Damos por cierto que el mundo está lleno de objetos y que la cabeza está llena de imágenes asociadas a dichos objetos, y que solo se trata de acertar a elegir bien las palabras que asocian *caligramáticamente* unos y otras para comunicarnos. El problema principal que envenena casi toda la lectura y escritura de eso que comúnmente se conoce como “poesía visual” y, de resultas, toda la

lectura y escritura de poesía, no radica en la dimensión evidentemente plástica del dibujo de las letras sino en qué entendemos por significado y cómo concebimos el lenguaje respecto de éste.

A mi modo de ver, es a la luz de textos claves del postestructuralismo (Derrida, Deleuze y Guattari, Barthes) y del giro analítico sucedido a partir de las *Investigaciones filosóficas* (Wittgenstein) como mejor se comprendería una impugnación de la “poesía visual” en virtud de la impugnación del significado como ente anterior, exterior y fijo del proceso de significación y de un reenfoco de la lingüisticidad rematerializada por la práctica significativa de, por un lado, el gesto de escritura y, por otro, los usos cotidianos de la lengua. Esta radical reorientación al lenguaje no implica en ningún modo desconsiderar la participación decisiva de las imagen en la economía general de significación. La solución propuesta aquí no es definir una identidad interior de lo que sea un texto ni mucho menos una imagen sino, dado el lenguaje como exterioridad *no contigua a nada más* (Wittgenstein)—precisamente porque envuelve todo lo demás—y dada la escritura como diferencia o discontinuidad excesiva de las significaciones (Derrida), recolocar la operación de la descripción, digamos, *de este lado* del todo-fuera lingüístico que instituye la condición textual, suspendiendo las metáforas “visual” y “sonoro” y estableciendo, pues, otras polaridades descriptivas más vinculadas a la escritura.

El problema crítico fundamental que las etiquetas “visual” y “sonora” plantean es que solo nos permiten pensar desde fuera y desde lejos el material fundamental que en el artificio poético se pone en juego. Como si tuviéramos miedo de lo que el lenguaje sea, miramos y escuchamos sus hallazgos más intensos desde la orilla de enfrente a partir de metáforas que reconocen solo una parte de los efectos verbales—los que son, diríamos, pirotécnicos—pero que desreconocen la materialidad lingüística que los instituye como tales. A costa de absorber los aspectos del lenguaje en el léxico de la plástica hasta completar una descripción bastante ausente del lenguaje del texto, esta matriz visualista de descripción de texturas no versales no solo ha propiciado una malcomprensión hacia el pasado de la poesía del siglo XX, sino que ha ido a su vez alimentando unas nociones de poema e imagen que van dando en la escritura de unos “poemas visuales” tan completamente carentes de lingüisticidad y tan redundantes en su semanticidad como los que alcanzan a presentar paroxícticamente algunas fotografías de Chema Madoz. Me refiero por ejemplo a aquella en la que unos fósforos dispuestos de forma radial imitan un ‘sol’ o a aquella en la que unas tijeras cuya punta apunta hacia el cielo imitan un ‘avión’. Estas piezas de Chema Madoz no necesitan siquiera de palabras para imitar caligramáticamente sus significados léxicos.

Del significado a la inscripción. El lenguaje es una especie de lo escrito

“Visual” es el tropo que mediante la territorialización de un conjunto de superficies textuales no versales de la poesía occidental del siglo XX nos distrae y confunde sobre la condición inscrita de la poesía no catalogada como visual, esto es, de toda la poesía *en tanto escritura*.

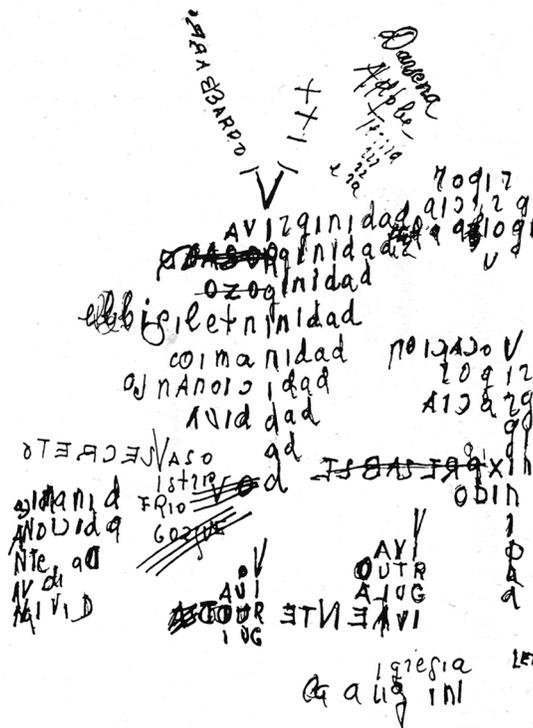


Figura 1. Francisco Pino. “Letanía”. *Solar*. Valladolid: Sever-Cuesta, 1970. Imagen tomada de José Antonio Samiento. *La otra escritura. La poesía experimental española (1960–1973)*. Cuenca: Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1990. 188.

Tomemos por ejemplo tres poemas de Olga Novo (2004) (fig. 1), Francisco Pino (1970) (fig. 2) y Felipe Boso (s/f) (fig. 3) para observar cómo “visual” y “sonoro” van a duras penas metaforizando las cualidades de inscripción de unos textos en virtud de la invisibilización y ensordecimiento de la inscrip-

ción gráfica y oral de otros. Pino y Boso son dos poetas españoles a quienes habitualmente se reconoce y antologa como “visuales”. Nacidos en los primeros decenios del siglo, forman parte de la generación anterior a la juventud que en torno a 1964 hizo proliferar este tipo de escrituras. Olga Novo es una poeta y crítica gallega nacida tres años después de que estas prácticas de escritura comenzaran a declinar. Novo es una de las protagonistas de la viva escena poética gallega de los años noventa y dosmiles.

¿Por qué habría de ser *más visual* la “Letanía” de Pino que la carta de Novo? ¿Por qué habrían de serlo estas bonitas *lluvias* de Boso respecto de la carta de Novo? Y dentro del par que conforman los dos poemas de dos de los más reconocidos “poetas visuales” de España, ¿podría establecerse algo así como una *superioridad visual*? ¿Y una identidad de ambos que desidentifique al poema de Novo?



Figura 2. Felipe Boso. “Poema IV” (s/f). *Poemas concretos*. Valladolid: La Fábrica, 1994. 71.

A lo que se llama “visual” en “Letanía” es en primer lugar a su autografía. La cualidad autográfica incluye aquí tanto una variabilidad de trazo de las letras como la tachadura irregular de algunas de ellas y un cierto abigarramiento. No obstante, la verticalidad y el volteo en que se disponen algunas palabras, y que caracterizarían en segundo lugar una supuesta “visualidad”, no pueden considerarse cualidades exclusivamente manuscritas, pues cualquier imprenta podría hacer lo mismo. La cualidad autográfica importa en la medida en que marca la huella del cuerpo de Pino pasando por la escritura de su texto y es una buena cualidad que resaltar por su infrecuente presencia en el corpus lírico posterior a la aparición de la imprenta. Pero esta cualidad no funciona eficazmente para validar como “visual” el poema de Pino si luego se aplica la etiqueta a textos tan impecablemente impresos como el de Boso.

29 de xaneiro do 2002

Querida mamá: estou aprendendo a ladrar.

une saison en enfer. repite comigo Une-Saison-En-Enfer.
trinta xeracións de meu analfabetas Eu estou aprendendo a ladrar.
marcar un nunca territorio coa epiglote
coma un cadelo coma un can de palleiro
escadelearme ata volver en min en can entón pronuncio
Walt Walt
Walt Whitman mamá.

estou aprendendo a ladrar.
póñome de cu pró sol agárrome a unha aixada
e tento imitar o son do cuco do cuco de cu pró sol entón
a miña gorxa exprémese de dor
e oulan coma nunca os futuros posibles que nos fan esbombar as veas
coma unha pota de leite na lareira.

os ollos do meu amor levan dentro
o troupeleo dos chocallos uncontractro uncontractro
da novena sinfonía de Gustav Mahler mamá.

e eu miroche prós ollos prós ollións estás tan cansa
pero eu non e aquí
é o intre da furia can
escoito con atención a campá de cris
tal dos teus soños incumpridos
coma unha escultura delicada de Brancusi
de Cons tan tñ Brancusi.

unha vez e outra vez o corazón grandísimo
igual ca unha cerrota andoa o outono es ti ou ou ou loba
velaqui me tés bailando berrando choutando
unha mestra gutural un volcanción gutural
coma Virginia Woolf coma Virginia Woolf coma Virginia Woolf.

[...]

Figura 3. Olga Novo. “29 de xaneiro”. *A cousa vermella*. A Coruña: Espiral Maior, 2004. 78–81.

Estas otras *lluvias* de Boso diferencian sus letras mediante una diferenciación de las series tipográficas en que van impresas. La estabilidad tipográfica que ocupa el sustantivo “lluvias” y la variabilidad tipográfica que ocupan los adjetivos de que se acompaña, sugieren una motivación semántica del todo incalculable, que añade una capa de lectura entretenida, además de traer una reminiscencia del empaquetamiento publicitario de cualidades. No obstante resulta ahora interesante preguntarse en qué cifra se delimitaría la cantidad de variación tipográfica necesaria para establecer la diferencia con un texto homogéneamente tipográfico como el de Olga Novo, teniendo en cuenta que al menos 2 es el número que incluye la convencional diferencia tipográfica del título de cualquier poema impreso. Y cuando Novo decide ir cerrando las vocales del verso para que den en “outono” y de ahí en el diptongo “ou” como si toda la línea fueran onomatopeyas del ladrido de la “loba” que al final aparece, ¿se hace *más sonoro* el poema? ¿*Más sonoro* que el *visual* de Pino o más que el *visual* de Boso, o *más* en general? ¿*Más* si es leído en silencio o *más* si ella en directo lo recita?

Aunque la performance de recitar trae al texto otras capas igual de corpóreas que las autográficas, no necesitan estos tres poemas ser recitados en alta voz para ser escuchados, como no necesitan estar escritos a mano para ser vistos. Cualquier texto suena en la memoria del oído de quien lee cuando es leído. El de Novo suena en la memoria del lector, como los de Pino y Boso lo hacen. Como los de Pino y Boso llegarían a poder sonar en voz alta si hiciera falta.

Resulta absolutamente evidente que, respecto del común de los mortales, poemas líricos los tres textos ofrecen tres variantes de intensificación de ciertas cualidades materiales que puede llegar a ser útil resaltar. Es evidente también que cuando un poema fuerza *más* el cierre del oído propicia la apertura del ojo y que cuando hace por abrir el oído cierra *más* el ojo, en función de un intercambio a tres (sonido, letra, grafía) de gradación compleja y variable; pero en este punto del texto y después de esta descripción comparada, la pregunta fundamental es si variantes de notación como “tachones”, “verticalidad”, “volteo”, “manuscriptibilidad”, “tipografías” o “impresión”, necesitan de veras codificarse como algo topológicamente distinto de “escritura”; o si variantes como las onomatopeyas presentan alguna cualidad tan *averbal* como para tener que ser consideradas más próximas a lo que quiera que sea un “sonoro” sonido del mundo que a la lengua del resto del poema. Las onomatopeyas son representaciones icónicas que generan una ilusión de inmediatez semántica similar a la del caligrama. Su expulsión como fenómeno “sonoro” se debe a una concepción de la notación escrita como transcripción ensordecida de un habla que a su vez se concibe por completo escindida de la escritura. Por lo mismo, el modo de recitado que nos es contemporáneo históricamente

se considera algo completamente ajeno a la lectura que le aplicamos a los poemas que leemos, como si no sonara en la memoria de nuestro oído mientras leemos. Digamos que cada una de las instancias anteriores se llama “visual” o “sonora” *solo porque y en tanto* han dejado de ser consideradas como inscripción gráfica u oral para otros textos escritos.

En este punto resulta crucial señalar cómo a la vez que se reprime la cualidad visible y audible de la huella inscrita de cualquier texto, existe una vasta topología de la visualidad para describir *como si fueran imágenes* los sentidos traídos por la gran mayoría de los poemas no territorializados como “visuales”. Me refiero al conjunto de afirmaciones acerca de las “imágenes” que un poema cualquiera “tiene” o “trae” y, de ahí, al imaginario que concibe que la imagen está en el corazón del texto, que la imagen de por sí antecede o inspira al texto, o que la imagen supera al texto en inmediatez comprensiva, esto es, que “una imagen vale más que mil palabras”.

La matriz visualista que tiende a metaforizar como “visual” la cualidad inscrita metaforiza a la vez el significado *como una imagen*. La alienación de la “poesía visual” respecto de la poesía no “visual” se funda en esta inversión *para toda la escritura*: que la escritura *no se ve* para que la escritura *vea*. Que de la escritura se ve lo que no está (significado) mientras lo que está (inscripción) deja de ser visto en la transacción. Que la inscripción desaparece de la vista en el momento en que es transformada en un sentido al que, no casualmente, se concibe como imagen.

La idea del significado léxico como contenido mental asociado caligráficamente a una palabra colabora en la producción de una noción de imagen semántica como representación o consistencia mimética similar a la que parecen ofrecer ciertas imágenes retinianas miméticas de ciertas partes del mundo, principalmente, objetos con contorno. Es la idea de un contorno medido, mensurado, quieto, tan reconocible como pueda ser la silueta de la cabeza de un pato. O la silueta de la cabeza de un conejo.

¿Pero qué sucede si una silueta como la que copia Wittgenstein al inicio de las *Investigaciones* puede hacer de pato y de conejo a la vez? Sucede que se complica la noción de significado léxico como imagen semántica estática de un objeto de mundo. Sucede que, incluso, se complica la noción de objeto de mundo, pues qué importa *ser* conejo o *ser* pato si esto no puede darse *de una vez* en una identidad formal.

A la luz de las corrientes filosóficas del medio siglo XX, sabemos que *de este lado* del borde lingüístico, la significación es un proceso dinámico, en movimiento, muy pocas veces unívoco o contorneado. El significado, dice Wittgenstein, es el uso. Ello implica que el significante es arbitrario, que *viene a término* cada vez que se usa, es decir, que aquí y ahora en esta situación concreta mediada por todas las cargas subjetivas y sociohistóricas que se quiera,

en este contexto, pone término a la potencialidad de usos escogiendo entre ellos. Que *escoja* es un decir. Aunque hay agencia del hablante, hay también agencia del oyente, y hay subconsciencia, condiciones históricas y azar en el intercambio. Es variable y dinámico, contextual e intersubjetivo, cómo se ensamblan las partes de sentido distribuidas en el juego cotidiano de decir y de escuchar para comprender más que *unos a otros, unos en otros*, cada vez. Los sentidos, dice Lyn Hejinian (I), no son sino flujos de contextos que rara vez se *avienen o acuerdan o reconocen* (“como to terms”).³ Son “transiciones”, dice, “transmutaciones, la interminable radiación de la denotación en relación” (I). Los intercambios nos producen a nosotros y a la lengua, tanto como nosotros producimos lengua y otredad en/tre ellos.

Desde esta comprensión del intercambio lingüístico como proceso abierto y multidireccional, la significación se concibe y comprende mejor como *imaginación* que como imagen. Como conformación lingüística mejor que como identidad semántica. Como visión-en-lenguaje mejor que como imagen visual. La significación es una oscilación entre el agenciamiento de sentidos convenidos o convenientes y su variación situada, es decir, su diferencia cada vez, en cada intercambio verbal.

La fijeza estable, convencional y estática *como un significado léxico*, remite a una unidad fijada de información convenida por los flujos sociales. Esta unidad, que no es sino homogeneidad *posproducida* del significado, de tan convencional se diría que casi existe o que, mejor, circula sin apenas necesitar de los intercambios lingüísticos concretos. En su pormenorizada descripción de una posible poética para los artificios poéticos más característicos del siglo XX, la poeta y crítica británica Veronica Forrest-Thomson llegó incluso a definir como “no verbal” el lenguaje ordinario del mundo “exterior” a la verbalidad del poema, por más que éste esté compuesto en la misma lengua (18).⁴ Hacia ese espacio de contención y naturalización se adherirían parte de las proyecciones semánticas cotidianas más estabilizadas, la lengua que se va sedimentando en usos estandarizados, y por ello merece la pena describir estos sentidos, digamos, pre-grabados o pre-negociados, mejor que como productos semánticos obtenidos del intercambio verbal ordinario como efectos de “absorción”, empleando el brillante y efectivo término propuesto por Charles Bernstein en su “Artifice of absorption” (*A poetics* 9–89).⁵

El efecto de absorción hacia una convención que está ubicada al límite exterior del intercambio verbal, muy bien podría compararse con aquella barra de platino e iridio que de 1899 a 1960 fijó el patrón de medición de un metro y hoy se conserva en el Pavillon de Breteuil de la oficina y museo internacional de pesos y medidas de Sévres. Esa barra que hizo de metro exacto hasta que sistemas más precisos la sustituyeron; esa forma de *ser* un metro, y sus réplicas en materiales menos nobles, que también lo son; esa unidad

estable, unitaria, contorneada en un material muy único para que en el mundo haya algo cierto y sólido; todo lo fijado, iridiado, medido, conservado como una convención bien útil, con su carga histórica, su sedimentación en mitos y ritos, y su sacralidad, puede muy bien compararse con los *Trois stoppages étalon* (1913) de Marcel Duchamp para entender de golpe el límite interior de la variabilidad infinita de los significantes en el juego semiazaroso y semicontrolado, denso y opaco, distribuido, de la significación. La comparación sirve para comprender la necesaria inscripción que ha de hacer la lengua, también y sobre todo oral, para significar-se cada vez.

Trois stoppages étalon consiste en el dibujo de las siluetas de tres hilos de un metro de largo que Duchamp deja caer sobre un lienzo blanco.⁶ *Stoppages* significa “zurcidos”, en francés, pero es inevitable pensar que también tiene que ver, si se mira hacia el inglés, con alguna suerte de *retenciones*, terminaciones de tiempo o *a tiempo*, suspensiones. La caída de los tres hilos que lanza Duchamp obviamente resulta en tres formas ligeramente diferentes de la rectitud del metro de paladio. La caída de otros cien, mil, un millón de hilos, necesariamente conformaría una variación de curvas infinita, cuyo rango de variabilidad—y he aquí lo importante—también consistiría en un metro. Este rango de variabilidad muy bien puede compararse con los usos situados, cambiantes y heterogéneos de la lengua, en tanto todos ellos van modulando no ya las pronunciaciones o acentuaciones de la emisión, sino los propios enunciados, y los sentidos que en ellos se constituyen. Es en virtud de esta variación como la gente habla *cada vez* en vez de repetir fórmulas estándar, abriendo la lengua por el uso, en el uso, contra ciertos usos, activa y pasivamente. Eróticamente. Es en virtud de esta potencialidad de variación como la lengua tiene carne verbal, o sensualidad de sentidos, en cada intercambio verbal.

Es importante entender que los tres hilos *miden* un metro, por lo que podría decirse que los tres *son* un metro, e incluso son *como* ese metro de Sévres; pero que es la forma que toman cada vez la que precisamente complejiza este ser para proponer una dinámica, una heterogeneidad, una situacionalidad, un *cada vez* como finitud formal de la infinitud potencial de unos significantes que incluso venidos *a término*, terminada su enorme potencia, mantienen abierta la potencialidad de significaciones. La conformación o toma de forma verbal, y hasta el cambio lingüístico que a lo largo va aconteciendo en el habla según van *cayendo* los intercambios verbales, incluida esa singular forma de toma activa del material verbal que hace el muy específico uso lingüístico llamado poesía, a mi modo de ver, se aproxima descriptivamente a la condición textual o *archiescrita* de la lengua definida en *De la gramatología*.

Cuando Derrida afirma que “no hay signo lingüístico antes de la escritura” (*De la gramatología* 21, comp. *De la grammatologie* 26) no nos dice que la lengua haya de ser anotada en unos grafos para estar escrita, tal y como

concibe el logocentrismo, sino que para suceder, y cada vez que sucede, la lengua ha de diferenciarse, y se diferencia entre sí; esto es, repetir y no repetir, y se repite y no; retener y moverse, y se retiene y se mueve; suspender, marcar, inscribirse: escribirse, entendiendo la escritura como articulación significante más allá y más acá de la inscripción gráfica que también la constituya en una noción expandida o *archiescrita* crucial para el propósito que aquí nos planteamos. Entender la lengua no “tan solo” como una “especie de escritura” sino como una “especie de la escritura” (*De la gramatología* 67 comp. *De la grammatologie* 75),⁷ es decir, como huella articulada sobre cualquier material, implica reingresar lengua oral y escritura (anotada), inscripción y significado, habla y transcripción, en un espacio de significación no escindido, donde las materialidades verbales ni se preceden ni se anteceden, sino que unas a otras, unas en otras, se modifican, transmutan y articulan *ad infinitum*.

La imaginación de la lengua, *lo que la lengua ve*, en todas sus especies, no es, o no solo es, pues, fijación de una proyección semántica, ni absorción a fijaciones convenidas, ni establecimiento regulado de significados medidos, ni similitud con una medida semántica estándar que al límite se piensa análoga o contigua o semejante a una imagen, pues es de hecho *también* disimilaridad o juego en busca permanente de ocupación de la dimensión en que pueda caber en ese momento lo que se quiere decir. *A veces esta imagen, y a veces esta otra, a veces las dos, o ninguna, o simultáneas* (Wittgenstein).⁸ La visión de la lengua es algo más o algo menos, un exceso irregular, un desborde, o algo como poco diferente a lo que puedan contornear los significados léxicos que acumula; algo como poco inscrito en la toma de material verbal que el intercambio lingüístico, escrito u oral, produce. O que, de hecho, *también* es mucho más limítrofe la misma condición de los significados cuando no son regulados para la conformación de un sentido informativo, sino puestos en juego como texto(s) por esa corporación de usos verbales intensivos que se llama poesía.

La poesía escenifica la máxima posibilidad y la máxima potencia de variabilidad significante del lenguaje: es su versión más extrema, o más escrita. Barras y *stoppages*. Doramientos y Azarosidades. Enlucidos y Silueteados. Atesoramientos y Lijados. Más que ningún otro artefacto verbal, la poesía alterna, hace alternar, o tensa el lenguaje entre el límite (exterior) del significado y el límite (interior) de la inscripción. Entre la absorción semántica hacia el uso sedimentado y la materialidad singular de una inscripción cada vez diferente, sensual, como en el habla, se da la dinámica de disimilaridad o juego o emborronamiento. La poesía escenifica máximamente la oscilación del lenguaje entre su potencia de simbolización y su potencia de literalización.

Del significado a la inscripción caben diversos modos de significación ni puros ni delimitados; pero sí observables según sean más o menos intensifi-

cados por operaciones lingüísticas particulares—que en sus usos para poesía se denominan “poéticas.” Estas poéticas pueden más o menos convivir en un poema y en el tiempo, pero están históricamente diferenciados por la preeminencia de unos sobre otros.

El corpus de usos poéticos que a lo largo del siglo XX hicieron más enfoque en el lenguaje o inflamaron con más fuego la materialidad de la inscripción, contribuyeron a la desinversión de la alienación del significante llevada a cabo por las corrientes críticas del giro lingüístico. Descubriendo al artificio poético como un complejo verbal de *visión en la inscripción* (vid. infra) nos devolvieron a la consciencia de la lengua, dotándonos a su vez de una comprensión de todo artefacto verbal, por ejemplo un poema, *en tanto escritura*. La poesía que *vio* lenguaje nos permitió comprender que lo que la poesía *ve* es lenguaje.

La poesía (que) ve lenguaje. El artificio poético del siglo XX

Un poema, anota Wittgenstein en *Zettel*, *no se usa en el juego de lenguaje de dar información*,⁹ aunque la dé, residualmente, o aunque un determinado tipo de poemas pueda probar a construir transmisiones de información que se solapen o apropien de las cotidianas. Pienso en varias piezas de Kenneth Goldsmith como aquella en la que transcribe palabra por palabra el contenido de un ejemplar del diario *The New York Times* publicado el 1 de septiembre del año 2000 (*Day*).

Entiendo por información el conjunto de sentidos fijado por los juegos de lenguaje orientados al intercambio rápido e interesado de contenidos, i. e., de significados léxicos sedimentados, papeles de interlocución, inferencias pragmáticas y demás reglas del juego normalizado. Al no vehicular informaciones, el poema explora otros juegos de lenguaje disponibles; para lo que requiere ser leído activamente como tal. Tal es una codificación principalmente sociohistórica y a la vez un *facto verbal*, al decir de Charles Bernstein, *facticio*, o sea, artificial, compuesto, construido (*A poetics* 9).

Existen poemas que naturalizan el artificio histórico con el que han sido escritos y existen poemas que al enfocar ostensivamente su artificialidad terminan por descubrir y transformar el mecanismo de los anteriores. Los primeros tratan de preservar el código heredado mientras que los segundos fuerzan la innovación del mismo. Todos los poemas, al cabo, requieren de una mínima *visibilidad*, que no “visualidad” en los términos hasta aquí descritos, para aparecer ante los órganos de la lectura. Requieren de un mínimo de grosor que ocupe un mínimo de lugar para forzar el tiempo mínimo de una lectura. Una mínima memorabilidad. Una marca, un molde, una silueta.

Para hacer una intrusión en lo visible, o mundo sensible, los poemas tienen que obstruir la invisibilidad de los flujos de significado convencional, las absorciones de sentido ya hechas, las familias de frases habituales; *lo* que ya todos sabemos porque de su difusión se encargan vehículos idiomáticos más rápidos que la poesía (los anuncios de la megafonía, el periódico, el *best seller*); *lo* que ya todos conocemos porque su *ficción* discursiva está fijada en una suerte de comodidad informativa y mercancía comunicativa con que tan bien podríamos jugar a traducir la palabra *commodity*. La mínima intrusión que la poesía más habitual a día de hoy ofrece para visibilizarse en una página de acuerdo con un código muy antiguo consiste en no ocuparla por completo y dejar blancos al margen derecho. O en el caso del recitado en voz alta, marcar pausas versales además de algún ritmo respiratorio o “aliento” reconociblemente “poético”. Otros procedimientos compositivos de impermeabilización bloquean otros efectos de captura con que las convenciones y flujos de significados dominantes van absorbiendo y borrando históricamente las escrituras pero, en cualquier caso, un mínimo tangible, o inscrito, es requerido *en primer lugar* para que exista una posibilidad de lectura.

Un poema, podríamos convenir ahora, es el artefacto verbal del que suponemos la mayor retención, o suspensión, de algo más de contenido en la literalidad inscrita del texto. Algo más de memoria. La poesía intersecta lo visible, o impermeable a la absorción semántica, y lo invisible, o absorbido hacia el mundo no verbal de los flujos de sentido (Bernstein, *A poetics* 86). La lectura literal que se requiere, en todo caso, y de no ser muy consentida por el prosaísmo de la pieza, tiene que trabajar codo con codo con la escritura del poema para desentrañar no solo (o no tanto) el sentido, sino el sentido con/en/de/contra la inscripción.

A partir de los usos de poética historizados extraemos una poética del artificio verbal denominado poema. Desde la aparición de *Un coup de dés*, históricamente, pero también desde ciertos usos extremos de las posibilidades sintáctico-métricas de cada momento leídos *anacrónicamente*,¹⁰ puede atenderse a las exuberantes inflaciones de la inscripción en el corpus de la poesía occidental posterior a *Un coup de dés*. Todas ellas requieren de modos de lectura igualmente inflamados o hipertrofiados, es decir, igualmente extraídos de las poéticas de las escrituras que los compusieron.

Pongamos como ejemplo de lectura y escritura *orientadas al lenguaje* dos textos del corpus de poemas que en los años 60 y 70 en España más se ocuparon de explorar los límites verbales: los signos *subléxicos* de *Así se hacen las efes* de Ignacio Prat—“K (BUQ_E_I) / Ol-obre, Fantástika, Nur-dir (Á), a pan- / tasma, Sot, →, Vi-cien-to ← / a-i-ra [. . .]” (35)—y la tachadura una por una de cada una de las palabras del libro *La depresión en España* de Fernando Millán (s/p). Leer las cabecitas y pies de letras borradas por

la tachadura o la descomposición de cuerpos léxicos en un pequeño mar de marcas tipográficas y dibujos, leer la represión del texto como texto, exige, más que descifrar o interpretar, descriptar y reescribir su inscripción literal. Leer se vuelve, por usar una expresión de un poema de Prat, “un consultorio grafológico” (*Para ti* 96).

Los dos ejemplos citados parecieran rozar el límite de ilegibilidad, pero lo cierto es que demuestran a quien se atreva a leerlos lo contrario: la cantidad de significación que podemos seguir *viendo* tras traspasar el umbral semántico-léxico de lectura habitual. Existen cantidades significantes presentes en cada huella escrita irreductibles a meras proyecciones semánticas. Y por “escrita” aquí recordemos que se entiende, con Derrida (*De la gramatología*), la huella significante *diferenciada* y *diferida* por un gesto de escritura; una marca articulada, o grama (*gramme*), del movimiento de la *diferencia* (*différance*) ya cobre un cuerpo impreso o se borre nada más ser producido. *Escrito está* y por eso, y *en* eso, se recuerda, cabe en la memoria de forma literal, no parafraseada. No ha de distinguirse, así, un poema que viene impreso de un poema que viene de forma oral, pues igualmente se puede, traspasado el umbral semántico, dejar de *escuchar* unidades fonológicas convencionales para *oír* rastros acústicos de significado indeterminado pero verbalidad notable.

¿En qué momento un sonido lingüístico se convierte en ruido? ¿En cuál el trazo resulta completamente ilegible? ¿Es el ruido ilegible? Este tipo de poemas nos enseñan que, al contrario de lo esperado, el final de los bordes de inscripción y de sentido de lo escrito es muy lejos, muy alto, muy profundo, muy opaco. Mantenemos el hilo del decir hasta en el balbuceo; incluso en una raya trazada sobre el agua, ese segundo, vemos y oímos significativamente; aunque no, claro, con la claridad referencial y velocidad de circulación con que los juegos de lenguaje regulados reducen las potencialidades características de las lenguas vivas.

Calles oscuras, recovecos, callejones, túneles-gusano, corredores, *kashbas*. El intercambio de significante por significado próximo al *Error Fatal* que tiene lugar en los poemas más tensados hacia la inscripción constituye una economía regida por la pérdida, el exceso y el gasto de lo difícilmente utilizable, lo lento, lo que lucha por invertir la apropiación. Precisamente por su inutilidad semántica las partes no léxicas, y otras partes que sin ser piezas gramaticales sí hacen usos igualmente bloqueantes de la proyección semántica (tipografías, salto de página, color de tinta, papel), engrosan con mayor intensidad la inscripción de los poemas. De la lectura recompuesta de estas partes no resulta, en consecuencia, un sentido definido en las convenciones que fluyen sin cuerpo por las autopistas de la información del *mundo no verbal* que demarcaba Forrest-Thomson; sino una dirección, una afección, una inyección, una extrusión: una extensión *plástica* del artificio verbal hacia el

contexto, o mundo—y por mundo entiendo, por ejemplo, “lengua, tierra, curso, inteligibilidad, memoria, discurso, comunidad, intimidad, violencia, posición, pasado, presente . . .”

A este constructo de significación verbal—que no sustituye ni compite con la imagen simbólica figurada por los tropos—Veronica Forrest-Thomson lo llama *image-complex*, de un modo tan terminológicamente obtuso como críticamente interesante, por dar cuenta de la verbalidad de la poesía precisamente mediante el subrayado de su singular significación. Se trata ésta de una *presentación* en el lenguaje que no representa una idea como no representa un objeto preexistente, sino que motiva una nueva composición de lo que percibíamos antes de leer el poema. Una redistribución de partes del poema que recoloca partes del contexto, la conciencia y la inteligencia. Una alteridad. Una disimilaridad. A mi modo de entender las lecturas de Forrest-Thomson y Bernstein hasta aquí referidas, este *complejo-imagen* que un poema no “tiene” ni “trae” sino que construye y hace, consiste en una complejidad de presencias oscilante entre la carne mortal de la absorción y la inmortal de la impermeabilización, es decir, el ser híbrido de ver y dejar de ver, oír y dejar de oír, pero no *como* una imagen o *como* una música sino *de este lado y a través* de la lengua: en el lenguaje.

La poesía ve lenguaje. La continuidad y discontinuidad del *complejo-imagen* con el significado extendido del mundo no verbal puede quizá dar nombre a esa refracción donde literalmente *se ve*, donde la poesía *ve*, pero no porque contenga imágenes visuales, sino porque altera las identidades semánticas establecidas al exterior. Un número finito de realizaciones de una infinita serie de posibilidades, una variación infraléve de posibilidades de emborronamiento y agujereado de la fijeza de una imagen semántica. Una asíntota borrosa y porosa que al límite semántico constela sus sentidos en una consistencia material particular y singular. Es a esta noción lingüicista de imaginación a la que aquí se podría denominar *imagen poética* y en este punto es donde podría pensarse que se toca, o *conforma*, con la imagen propiamente dicha, como en el fuego, en un momento ígneo de comprensión *crítica* o *dialéctica* más parecido a un verbo de simultaneidad (“arder”, “iluminar”) que a uno que demarque anterioridad y posterioridad (“traer”).

El invisible es la letra

Tal y como Barthes (i.e. “El espíritu de la letra”, “Erté o Al pie de la letra”, “Variaciones sobre la escritura”) y Derrida (*De la gramatología*) nos explicaron por extenso, la letra alfabética es el agente desmaterializador del signo lingüístico occidental. El régimen de producción signifiante que se va implantando poco a poco en Occidente tras la aparición del abecedario feni-

cio-griego y el ideal fonético de representación 1:1 que trae aparejado, funda la inversión de lo que está por lo que no está y, en consecuencia, todas y cada una de las alienaciones hasta aquí descritas. El alfabetista es un ideal que consiste en un “ver para leer”, es decir, un dejar de ver la letra que se lee para obtener el contenido de una imagen acústica que a su vez se evapora en la combinación con otras que a su vez sean devoradas por el significado léxico de la palabra, que queda así “leída” sin proceso de masticación o fabricación. Las letras alfabéticas son eso que no se ve del poema normal. O eso que no se ve *a simple vista*. Eso que en el poema de Olga Novo parecía no estar, y no es de extrañar, porque el trabajo de dichas letras es trocar grafía por fonema para desaparecer en el intercambio.

El modo de producción de escritura basado en la sustitución y suplemento de lo que hay por lo que no hay genera un modo de lectura y crítica en el que también se tiende a ubicar afuera de los grafos el sentido del texto; adentro del cuerpo de las letras, una cierta corrupción de la “verdad” (Derrida, *De la gramatología*). En su eterna binarización del cuerpo y el alma, el alfabetismo va escindiendo todo en dos: un Uno etéreo y desapercibido y un dos corrupto y corruptor. Si el Uno invisibiliza la visibilidad de la inscripción absorbiéndola hacia una letra ideal más próxima a la voz, que se supone sin cuerpo, *adentro* y *antes*; el dos disuelve la condición escrita del lenguaje en una muy reducida noción de letra gráfica concebida como transcripción ensordecida, *después* y *fuera* del habla.

El ideal fonético del alfabeto nos convence de que la autografía del poema de Francisco Pino o la tipografía del poema de Felipe Boso no le pertenecen a sus letras tanto como a los fonemas que les son asociados. La idea de la letra como representación gráfica secundaria de un sonido original adscribe la pertenencia de las onomatopeyas de Novo a un habla escindida de la notación. A un tiempo, pues, se concibe que lo que trae la letra “a” es el fonema /a/, por lo que cualquier variación de escala de la grafía “a” es una cuestión propia de la “visualidad”, pero que el sonido de las onomatopeyas de Novo no está propiamente contenido en las grafías “ou” sino dentro de una hipotética lectura en voz alta *luego*, siempre después. La fantasía (asexual) de esta economía es la pureza (de concepción) de un significado que pueda acontecer totalmente, de una vez, sin la mediación carnal, es decir, textual, de la escritura. Un significado que preexiste en el ser o en el silencio. Un significado invisible a cuya visión solo se accede, inversamente, mediante la máxima abstracción.

El orden letrado se caracteriza, pues, por el doble proceso de invisibilización de la inscripción gráfica, que va expulsando como “visual” toda enfatización de la misma, e insonorización de las huellas orales de la escritura, que va expulsando como “sonoro” a todo lo que al habla se asimile. Se trata de un proceso de encegamiento y ensordecimiento sucedido en favor de la explora-

ción de la potencia representativa de un alfabeto tan poderosamente eficiente que puede *memorizar* por sí solo lo que unos siglos y milenios antes requería de prosodia mnemónica y/o de unas transcripciones de grafía menos eficiente (Bernstein, *Attack of the Difficult Poems* 91–122). Y es que este modo de lectoescritura va naciendo, en contraposición o superposición a, y elisión de, una escritura *aletrada* arcaica—que es también durante siglos coetánea—que marca sus formas sobre el decurso oral y/o sobre gráficas de constitución más intrincada (ideogramas, marcas cuneiformes, jeroglíficos, quipus . . .).¹¹ Todas estas escrituras producen su significación en el cuerpo de una grafía compleja o al ritmo de unos patrones incapaces de cumplir la equivalencia 1:1. La tecnología alfabética va poco a poco reduciendo la grafía al dibujo de una letra, silenciando la lectura y organizando la inscripción adentro de un índice horizontal, de izquierda a derecha, que no se corresponde con la totalidad espacial de la página sino con el modo de encadenamiento de las letras del abecedario y la linealidad semántica propia del modo discursivo de la prosa, es decir, del modo en el que más eficazmente se encadenan los significados y argumentos para la constitución de un subproducto de sentido. La progresiva reducción logocéntrica del signo en una letra—del signo resumido en su *logos* o concepto fuera del cuerpo de inscripción—tiene efectos en los órganos humanos tanto como en los órganos lingüísticos, si es que hay división, o como anotan Deleuze y Guattari en *El Antiedipo*, “se produce un aplastamiento del triángulo mágico”: “el ojo se pone a leer”, “la voz ya no canta”, “la grafía ya no danza”: “la escritura implica una especie de ceguera, una pérdida de visión y de apreciación, y ahora es el ojo quien se duele, aunque adquiriera otras funciones” (212–213).¹²

El ojo se somete a la restricción de funciones. El cuerpo se amolda a la quietud y contención del escritorio. Se reduce el baile y el rito de la significación a un espacio acotado por los límites de un libro que abre a su vez el ilimitado espacio de la simbolización. A lo largo del largo proceso de alfabetización occidental, la lectura se desprende del ojo y el oído, el ojo se desprende del oído, el oído del ojo, el ojo del gesto y el gesto del oído, para constituir un canal de circulación informativa extremadamente descorporeizado. Un canal para el que no existe la interrupción corporal de por ejemplo una dislexia, una tartamudez, o una audiencia que mira. La lectura se vuelve un poderosísimo órgano de sentido.

La reducción alfabética de la lectura a un órgano que reprime las cualidades tangibles y distribuidas de la escritura en el cuerpo que transporta las lenguas es, pues, un largo proceso de, por un lado, desmaterialización del signo lingüístico y, por otro, desmembramiento del habla—entendida como lengua oral—y la escritura—entendida como notación gráfica—que tiene consecuencias en la articulación del espacio y el tiempo lingüísticos, esto es, consecuencias en el ritmo de inscripción, el ritmo de sentido(s) de inscripción,

que a cierta gradación muy bien podría caracterizar *lo* poético. El problema de la “poesía visual” es, arqueológicamente, el problema de la idea de representación del habla por la escritura—y viceversa—que ofrece la tecnología de la letra alfabética encargada de las transacciones entre grafía, sonido y sentido, pues la inscripción pugna por aparecer, como ya hemos visto en los textos más ilegibles de Prat y Millán, *contra* el sentido que se fuga y *en* los sentidos (corporales) que, como ahora decimos, *también* leen; que es tanto como afirmar que la lengua pugna por reocupar un tiempo y un espacio absolutamente estrechados por la noción de transcripción alfabética y la estrecha superficie poemática por ella producida.

La escritura no es, y por más que quiera no puede ser, transcripción del habla. Incluso cuando transcribe “palabra por palabra” un enunciado oído el escriba está obligado a decidir detalles compositivos tales como la puntuación, esto es, la abstracción sintáctica; la división en párrafos, esto es, la secuenciación de la línea argumental; el salto de página, el cuerpo tipográfico, los subrayados, etc. Del mismo modo, cada pronunciación o traslación en habla de un texto anotado obliga a tomar decisiones sobre el tempo de lectura imposiblemente idénticas a las decisiones rítmicas de quien anotó aquellas palabras. La escritura es traducción permanente entre especies de lengua, articulación de un ritmo combinado de sentido/s en el tiempo y el espacio del lenguaje.

El problema de entender la escritura como notación escrita—o “escritura escrita” en un término prestado del excelente *La escritura no escrita* de José Luis Castillejo (1996)—y la notación escrita como transcripción del habla, y en virtud de una total división de las tradiciones discursivas de ambas, es que se escinden y aíslan las materialidades del lenguaje en dos especies concebidas la una sin espacio y la otra sin tiempo; las dos sin perspectiva de contraste o conflagración. Sin relación alguna. Así, el relato evolucionista del logocentrismo afirma que primero fue la oralidad, una oralidad apenas ayudada de unas notaciones primitivas, después fue la escritura alfabética como dispositivo absoluto de representación, hasta un momento de estallido de la representación que contendría las prácticas verbovisuales del siglo XX que principalmente nos ocupan, sin atender a cómo, en vez de aniquilarse y sustituirse por completo, estas especies van mutando y transformando los modos históricos de lectoescritura a lo largo del amplio tiempo arqueológico de aparición, contacto y superposición de unas a otras, unas en otras.

Si consideramos la escritura como articulación de espacio y tiempo en la *grabación* de la lengua para un registro inscrito, es decir, que se recuerde o memorice *en* o *para* alguien, habríamos de atender a cada letra, cada cadena de letras y cada encadenamiento de palabras dentro de los límites de un renglón como campo de conflagración permanente entre oralidad y *escritura*

escrita (o notación). Se suele adscribir al habla la totalidad del tiempo verbal, y hasta la linealidad en tanto “cadena hablada,” cuando las figuras de repetición, paralelismo y yuxtaposición propias de la oralidad van componiendo múltiples cruces, giros y retornos de la lengua sobre sí misma como forma de acordarse. En tanto la notación gráfica permite al texto no tener que repetir ni acumular para poder grabar sus palabras, su espacialización del cuerpo de las palabras a lo largo del tiempo de lectura resulta más amplia e intensiva. Por ejemplo, los sucesivos sintagmas con los que Mallarmé va componiendo el título principal a lo largo del libro, *Un coup de dés – jamais – n’abolira – le hasard*, difícilmente podrían agregarse sin la memoria del ojo—que asimila sus tipografías iguales como una serie de sentido—y sin la temporalidad producida por un libro en el que cabe pasar la página para volver atrás y releer. Difícilmente podría ser inscrito en el registro oral un espacio y un tiempo de agregación o composición tan amplios como los de *Un coup de dés*. He ahí la potencia literal de la *escritura escrita* frente a la literalidad menos idéntica, aunque igualmente “no parafraseable,” de la escritura oral.

Incontables siglos antes de que *Un coup de dés* lograra profundizar en la exploración de cómo podían las potencialidades gráficas de la escritura alfabética reorganizar las líneas de tiempo disponibles en el espacio abierto de la página, verso y metro eran las tecnologías de grabación oral que espacializaban el tiempo de la lengua del poema. Tal y como nos explica Walter J. Ong en su crucial *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, cuando el texto se registraba, o escribía, en lengua oral mediante el dispositivo del verso épico, las palabras contenidas por dichos versos solían variar. La memoria de esta poética aletrada consistía, pues, no en una identidad “palabra por palabra” sino en una reversión del sentido dentro de un ritmo más o menos fijado por el verso (Ong 57–68). La progresiva estabilización y unificación de las versiones de un texto es un proceso indudablemente potenciado por la aparición de la imprenta en el siglo XVI.

Entre la escritura oral arcaica y *Un coup de dés*, y a lo largo de varios siglos, la cultura logocéntrica va construyendo una idea de escritura ajena al cuerpo, la situación y la heterogeneidad que sobra y va restando en los márgenes. A esta matriz alfabética de escritura le va correspondiendo una superficie de poema cada vez más *letrada*, es decir, cada vez menos vinculada a las instancias orales, pero también a las inscripciones gráficas. Todo lo que la letra ideal no es, o mejor, lo que la ideología de la letra alfabética impide *ver oír moverse* (esos trozos de autografía e *ideogramaticidad*, las formas paratácticas del habla, los cambios de escala y tipografía, etc.), pero también todo lo que de la letra alfabética no cumple con el papel de letra-de cambio, pues cada letra tiene, además de convertibilidad, partes inconscientes, fijaciones, erratas y faltas que la complican, los restos de unos trazos que, qué duda cabe, son

también palos, curvas, lazos dibujados, de hecho afines con signos no alfabéticos, con cabezas de toro y alfas y omegas y, en fin, con un mundo no separado en dos; dichos márgenes o inutilidades y descentramientos, dichas marcas a las que muy bien podríamos llamar “analfabéticas” por su cualidad de envés y no de contrario de la alfabética,¹³ son las que al cabo se acumularán en la reconfiguración del régimen de obras del XX que exploran la heterogeneidad, la situacionalidad, y en fin, la materialidad lingüística de la escritura a partir del estallido de la convención de la representación que supone la crisis del verso libre.

Para comprender la lentitud e intrincamiento del devenir “verso libre” del verso escrito podríamos preguntarnos por el lento e intrincado devenir escrito del verso oral. Si un verso es, antes que nada, una cantidad, un trozo de la cadena hablada marcado por dos pausas; si un verso es retorno, repetición, vuelta; si todo verso es volver de un lugar al anterior, para acordarse, es decir, si es tiempo hecho de tiempo, podríamos imaginar que el verso oral era el modo arcaico de espacializar, es decir, de distribuir, componer y montar los pedazos de lengua más allá o más acá de las sucesión semántica. No hay escritura sin montaje ni composición, no hay escritura sin espacio.

El verso es un sistema de grabación que de tan perfecto acompaña nuestras interacciones verbales desde tiempo inmemorial. La prosodia y la métrica arcaicas regulaban las cantidades de lengua, o versos, que iban apareciendo ante el oído. Los metros son esos ritmos y pausas extremadamente convencionales, codificados, representaciones cuya estabilidad rítmica ha de ser una y otra vez contrastada con la lengua en uso en cada momento.¹⁴ El metro no es natural, es una forma arcaica de organización de un espacio en el tiempo mediante la secuenciación del tiempo. Cuando aparece la escritura alfabética ese verso métrico o, quizá mejor, su pausa, la pausa del metro, se representa como un final de línea que no llega al margen derecho. Lo más importante que el final-de-verso hace, ya sea gráfica u oralmente, es señalar especialmente al menos dos palabras: la última del verso y, en consecuencia, la siguiente primera a esa última. Al final aparece la palabra que más se recuerda, la que más rima, la que brilla ante el ojo con más fineza.

La poesía hace un lugar de una pausa en el lenguaje; este lugar especial es diferente a donde acaba la frase, aunque termine donde acaba la frase. Si hay un estilema que representa la poesía lírica, ése es el del final de verso que no alcanza el margen que la prosa sí alcanza, precisamente porque en la prosa las pausas no son de retorno-memorización sino sintácticas. Las pausas de la prosa son algo menos relevantes que las de la poesía, lo cual no quiere decir que la prosa no haga pausas, ni que la poesía leída en voz alta respete escrupulosamente esas marcas gráficas. La variación de la lectura de un mismo poema por su autora en diferentes contextos, o de ese mismo

poema leído en alto por distintos lectores a lo largo del tiempo, nos avisa del enorme error que supone concebir la marca escrita como inmutable y completamente ajena a la oralidad que también la va constituyendo y destituyendo.

A la hora de comprender el devenir escrito del verso oral y el devenir verso libre del verso escrito, constantemente tropezamos con la imposibilidad de demarcar una división exacta del *continuum* material que conforman oralidad y escritura. El dispositivo de grabación verbal (el verso épico, el libro impreso, el verso escrito) modifica la escritura tanto como la escritura va explorando las posibilidades articulatorias de dicha tecnologías. Un poema contiene capas tecnológicas de diversa edad geológica e histórica, por lo que es útil comprender de qué modo éstas se organizan unas *en* y *contra* otras. O de qué modo contactan con otros sistemas de grabación como aquellos aparatos de registro audiovisual también aparecidos en la segunda mitad del siglo XIX.

Hasta la aparición de la máquina de *Un coup de dés* ningún poema occidental contenido en un libro impreso había enfatizado la tipografía como serie significativa ni se había expandido para ocupar la doble página. Durante siglos la poesía experimentó con el espacio producido por el salto encabalgado del final de una línea hacia la siguiente, con anagramas, con paralelismos y combinaciones sintácticas que complicaban y tensaban la horizontalidad de la métrica sin llegar a desbordarla. No obstante el tiempo transcurrido desde la aparición del alfabeto fonético se podría afirmar que *Un coup de dés* es, pues, una de las primeras incursiones intensas en las particulares potencialidades de literalización, o *analfabeticidad*, de esta tecnología de grabación, dado que se decidía a desvincular el espacio de inscripción de la convención de representación lineal de un verso medido como renglón limitado en su margen derecho para, de este modo, abrir una temporalidad gráfica de lectura sorprendentemente novedosa. No es de extrañar que, si bien Derrida ni siquiera mencionara en *De la Gramatología* el asunto de la “poesía visual” *en tanto tal*—pues en todo caso ninguna es la necesidad de hacerlo para hablar de Mallarmé—se refiriera a la “poética irreductiblemente gráfica” de Mallarmé junto a la investigación de Ezra Pound en los ideogramas chinos, como “la primera ruptura de la más profunda tradición occidental” (*De la gramatología* 124, comp. *De la grammatologie* 140).¹⁵ En confluencia con los estudios de la escritura oriental y de otras escrituras del pasado—es decir, en el propio movimiento de descentramiento anacrónico, utópico y poscolonial de la modernidad—el presunto primer caso de mal llamada “poesía visual” cifra un desborde cualitativo de la modernidad que, para Derrida, va más allá del “acto filosófico o científico como tal,” re-instituyendo el cuerpo de la lengua escrita y destituyendo su secundariedad

respecto de la voz oral: “porque aquí se trata de dislocar, mediante el acceso a un sistema distinto que liga el habla con la escritura, la categorías fundadoras de la lengua y de la gramática de *la episteme*” (*De la gramatología* 124, comp. *De la grammatologie* 140).

La expansión gráfica de *Un coup de dés* rematerializa el espacio y tiempo de la página tanto como distorsiona la identificación del verso escrito con la melodía codificada por los metros clásicos. En la medida en que *Un coup de dés* enfatiza las cualidades visibles de la letra y pulveriza las melodías del metro alcanza a componer un ritmo singularmente liberado de la convención lírica y particularmente opuesto a cualquier noción de habla cotidiana disponible; del mismo modo que las muy pronunciables frases de los *Portraits* de Gertrude Stein expanden y reescriben las posibilidades orales de una lengua que sería imposible articular sin el concurso de la partitura escrita del poema. La polifonía de idiomas, dialectos y sociolectos mezclados con la poligrafía de ideogramas, letras griegas o membretes de carta convocados por Ezra Pound en *The Cantos* enfatiza simultáneamente las materialidades orales y escritas de las lenguas de la poesía.

Cualquiera de estos tres textos problematiza intensamente la abstracción de la relación entre grafía y sonido efectuada por la letra alfabética, recordándonos que la lectura comprende al ojo y al oído así como a la memoria de la lengua en el ojo y el oído: que se lee en el oído si es que se escucha y en la memoria del oído si es que se ve con el ojo; y que también se lee en el ojo si es que se escucha. Cualquiera de estas tres ya clásicas formas de verso libre destituyen *de facto* toda idea de transcripción alfabética y caligramaticidad o transparencia semántica al tiempo que inician un problema compositivo de largo más productivo y complejo que el problema de la “poesía visual,” a saber, cómo va la escritura poética a articular el tiempo y el espacio de las lenguas empleadas en ausencia de un metro que era la unidad rítmica codificada para ello. Cómo va la poesía a organizar el ritmo de aparición de sonidos, grafías y sentido/s dentro del espacio/tiempo conformado sobre esa cinta de Moebius que va de la escritura *escrita* a la escritura oral.

El problema histórico del verso libre, la crisis en la que entra el verso occidental a finales del siglo XIX—y que tan bien refiere Pujals en este mismo volumen—nos ofrece un marco crítico *incomparable* a la hora de repensar el problema de la “poesía visual” y “la poesía sonora” de uno modo sincrónica y diacrónicamente más complejo. En tanto estas etiquetas son subproductos topológicos y tropológicos de la represión alfabética de la lengua y el poema, la “analfabética” podría muy bien servirnos como topología y tropología del problema constructivo del ritmo que cada poema de esta heterogénea falla geológica efectúa.

En tanto herramienta para el análisis de las gradaciones de intensidad textual de poemas particulares, la “analfabeticidad” podría funcionar como metáfora sustitutiva de las metáforas “visual” y “sonora” con las que se suele etiquetar el efecto *como de sonorización* y *como de visualización* de la inscripción que resulta cuando el texto diferencia y *se* diferencia materialmente de/la absorción alfabética hasta aquí descrita. La analfabeticidad sería el gradiente de desabsorción de todo aquel trozo de lengua que la letra alfabética absorbe.

Cualquier poema, decíamos antes, mediante la intensificación más o menos obstructiva de la *transitividad* del material verbal rematerializa los significantes que la lectura consume para obtener con rapidez el significado. Entiendo por materialidad lingüística la intrusión acústica y/o gráfica y/o archiescrita en el mundo de las inscripciones acústicas o gráficas y en el mundo del mundo, esto es, en el hacer un mundo percibido en una lengua; pero puesto que “materialidad” es un concepto cargado de conceptualizaciones que complican bastante su uso, veo útil emplear “analfabeticidad” para nombrar la alternancia literal del lenguaje, lo que de la inscripción se mira *más*, se escucha *más*; la huella oral de la inscripción y viceversa; la acústica y la impresión; la mancha tipográfica; etc.

Analfabética es, pues, cualquier operación que deje a la vista, al tacto y al oído, el cuerpo de las letras alfabéticas de un texto. Al llamar así a este material recupero justamente la trasera cultural de lo que no se ve y su orden del mundo letrado. Analfabéticos son, entonces, no solo los vestigios de los regímenes orales que carecían de letras pero no de escritura, sino también las aperturas que operan las culturas iletradas o analfabetas, sus lenguas, sus desafíos, reingresos y apropiaciones.

La analfabeticidad nombraría, en efecto, todo aquello que no estuviera regulado por la alfabeticidad, pero analfabeticidad también nombraría, o sobre todo nombraría, la represión de su lectura, pues la idea de que existe escritura invisible e insonora también radica en no poder ni verla ni escucharla y es un problema de quien lee, y de cómo lee, además de ser un problema de quien escribe.

Notas

1. Entre los siglos XIX y XX dan comienzo una serie de prácticas escritas fuertemente orientadas al lenguaje, que irán siendo atravesadas—desde la fundación del Círculo Lingüístico de Moscú (1915) y la OPOJAZ, “Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético de San Petesburgo” (1916)—por una serie de prácticas críticas igualmente au-

torreflexivas. Lo que pueda comenzar en el entorno de los formalismos rusos y pueda llamarse aquí *giro lingüístico* consiste en un giro de todas las prácticas lingüísticas hacia la materialidad que las constituye como tales. El relato de este giro de las artes verbales y “anartísticas” en dos momentos historizados—el de las vanguardias históricas que van del impresionismo hasta el final de la Gran Guerra, y un retorno “neo” producido desde finales de los años 40—que ha venido desarrollando Esteban Pujals Gesalí en varios textos (i. e. “Huesped y anfitrión” o “Poesía visual y fonética”) y en sus clases como profesor titular de la Universidad Autónoma de Madrid, es el que yo tomo como matriz histórica en el estudio de las prácticas poéticas de un “siglo XX” que es, como digo, metonimia de un periodo más amplio. Este artículo es resultado de un proceso de investigación doctoral titulado *El Momento analítico. Poéticas constructivistas en España desde 1964* (UAM, diciembre 2014), del que Esteban Pujals Gesalí fue el director.

2. “Antiretiniano” es por ejemplo el *Gran Vidrio* (1915–1923): una obra de ver que no emplea pigmentos sino roturas u oxidaciones y que se acompaña o, mejor dicho, se compone también, de una caja de notas. Sobre el término, Juan Antonio Ramírez (1993); una descripción extensa de este *modo de pintura* en Thierry De Duve (1996).
3. “Language is nothing but meanings, and meanings are nothing but a flow of contexts. Such contexts rarely coalesce into images, rarely come to terms. They are transitions, transmutations, the endless radiating of denotation into relation” (Hejinian I).
4. “Language is common both to the realm of poetry and to the domain of ordinary experience, and this is one of the main factors with which a study of poetic language must deal. For our ordinary non-poetic language gives us the world which we generally regard as non-verbal: a world of emotions, objects, and states of affairs. This the language we use every day (from now on I shall call it, for simplicity’s sake ‘ordinary language’) and it is this language upon which Artifice must work to create its alternative imaginary orders. [. . .] When dealing with ordinary language, however, poetry has to confront the assumption that there is a non-verbal situation existing outside language which it is poetry’s task to present. [. . .]” (Forrest-Thomson 18). Quizá conviene aquí aclarar que si bien tomo la misma perspectiva que Forrest-Thomson a la hora de considerar el “artificio poético” como un artefacto verbal multiforme que comprende toda clase de partes, especialmente no-semánticas o no-léxicas, permanentemente intento reducir el grado de distinción entre cada intercambio verbal (oral) y cada poema. Es decir, que a ese “lenguaje ordinario” que refiere Forrest-Thomson yo preferiría llamarlo “lenguaje normalizado” o “lengua estándar” para dar cuenta de su muerte social en tanto uso, y preservar la poética de la ordinariedad que a tantas producciones del siglo XX contiene.
5. El texto de Bernstein de hecho comienza con la descripción de las ideas de Veronica Forrest-Thomson, recuperando un foco muy merecido para esta poeta y crítica muerta tan prematuramente. *Poetic Artifice: A Theory of the Twentieth-Century Poem* fue publicado en 1978 en Inglaterra por Manchester University Press y en Nueva York por Saint Martin’s Press. Esta última es la edición que yo leí. No está traducido en España.

Sobre el contexto del libro, véase: Brian Kim Stefans. “Veronica Forrest-Thomson and High Artifice.”

6. También fabricó unos moldes en madera con la forma de las curvas de los tres hilos. Véase la entrada de la obra en el archivo digital de la colección del MOMA: <http://www.moma.org/collection/works/78990> (Web 23 Ago. 2016).
7. Copio el fragmento completo en su traducción al castellano, pero aconsejo cotejar cada cita del libro con la versión original: “Preguntemonos, de una manera más íntima y concreta, en qué medida la lengua no es solo una especie de escritura, “comparable a la escritura” —dice curiosamente Saussure [. . .]— sino una especie *de* la escritura. O mejor aún, pues las relaciones no son aquí de extensión y de frontera, una posibilidad fundada en la posibilidad general de la escritura. Al mostrarlo se dará cuenta, simultáneamente, de la pretendida “usurpación”, la que no pudo ser un accidente desgraciado. Ella supone, por el contrario, una raíz común y por ello excluye la semejanza de la “imagen”, la derivación o la reflexión representativa.” (*De la gramatología* 67, comp. *De la grammatologie* 75). Resulta interesante anotar que en este fragmento del libro Derrida esta celebrando y ampliando la propuesta de Barthes de incluir la semiología como rama de una “trans-lingüística” general invirtiendo la propuesta de Saussure en su *Curso de lingüística general* de incluir la lingüística dentro una teoría general del signo. La cita de Barthes pertenece a su introducción al número 4 de la revista *Communications* (“Présentation” 1–3), número donde también publica “Éléments de sémiologie” (91–135) y “Rhetorique de l’image” (40–51). Este último me parece otro texto muy útil para reforzar nuestra sospecha de la noción “visual” aplicada al hecho escrito. Cuando en “Erté o Al pie de la letra” Barthes se refiera a *De la gramatología* escribirá que el libro de Derrida vino a participar de una “segunda inversión” o “retorno a la letra” de la filosofía de la modernidad “rectificando un postulado de la lingüística que estudia la totalidad del lenguaje en su forma hablada y considera la letra como una simple transcripción del sonido”: “Esta letra nueva, esta segunda letra (que se opone a la letra literal, la que mata) ocupa un dominio aún no descrito: ¿de cuántos juegos habrá sido punto de partida la letra desde que la humanidad escribe?” (*Lo obvio y lo obtuso* 120–121). Todas estas referencias cruzadas dan cuenta del importante pliegue de inversión, reversión o desinversión de las ideas del lenguaje, significado y escritura que está teniendo lugar entre estos textos críticos además de entre los textos poéticos que nos ocupan.
8. La idea es de las *Investigaciones filosóficas* § 449. La traducción española que manejé dice “figuras” (317) y en la versión de *Philosophical Investigations* que fui leyendo en simultáneo dice “picture” (131); si me animo aquí a traducir la palabra por “imagen” es porque en este artículo estoy problematizando la analogía *visual* de eso que el lenguaje *ve*. Comp. con la idea expresada en *Investigaciones*, parte II, § xi; cito en la versión inglesa: “When it looks as if there were no room for such a form between other ones you have to look for it in another dimension. If there is no room, there *is* room in another dimension” (200).

9. “The way music speaks. Do not forget that a poem, even though it is composed in the language of information, is not used in the language-game of giving information.” § 160 (28e). La frase es citada por Veronica Forrest-Thomson en el prefacio de su *Poetic Artifice: A Theory of the Twentieth-Century Poem* (X).
10. Tomo la noción del método “anacrónico” del filósofo Georges Didi-Huberman tal y como él lo describe y practica por ejemplo en su *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*, en el que traza una genealogía de los moldes de Marcel Duchamp a partir de diversos ejemplos de formas de impresión, acuñación y moldeado a lo largo de la historia del arte.
11. Esta historia de las tecnologías de la escritura en relación con la poesía es brevemente relatada por Bernstein en el artículo “The art of immemorability” (91–122). Puede ser extendida con el libro ya citado de Ong y los clásicos textos de Eric Havelock, además de con la breve historia hecha por Roland Barthes en su “Variaciones sobre la escritura.”
12. Copio el fragmento completo en el idioma original: “le mouvement du graphisme qui, tout à la fois, se subordonne à la voix pour se subordonner la voix, supplanter la voix. Se produit dès lors un écrasement du triangle magique: la voix ne chante plus, mais dicte, édicte; la graphie ne danse plus et cesse d’animer les corps, mais s’écrit figé sur des tables, des pierres et des livres; l’œil se met à lire (l’écriture n’entraîne pas, mais implique une sorte d’aveuglement, une perte de vision et d’appréciation, et c’est maintenant l’œil qui a mal, bien qu’il acquière aussi d’autres fonctions). [. . .] Le signifiant, c’est le signe devenu signedu signe, [. . .] Le signe devenu lettre. Le désir n’ose plus désirer, devenu désir du désir, désir du désir du despote. La bouche ne parle plus, elle boit la lettre. L’œil ne voit plus, il lit. Le corps ne se laisse plus graver comme la terre, mais se prosterne devant les gravures du despote, l’outre-terre, le nouveau corps plein.” (Deleuze y Guattari *L’Anti-Oedipe* 243–244)
13. Conviene aquí recordar que el prefijo “an/a” (gr. aná, ἀνά) no es “a/n” (gr. a(n)-, ἀ-/άν), por más que los dos se apocopen a veces en español en un mismo par de letras, “an.” El más corto significa ‘no’, por lo que, según el DRAE, denota “privación y negación.” La etimología de “an/a” trae otros significados, digamos, menos opositivos, y es por este motivo y por su proximidad fonética con la partícula empleada por Duchamp para referir las prácticas “anartísticas” del XX, por lo que elegí emplearla no solo en el término que redescubre la topología y tropología (“analfabética”) de los poemas que exploran los enveses del orden verbal establecido, sino también en el nombre de un regimen de escritura (“analírica”) que pone en crisis el viejo orden lírico. Para una descripción más extensa véase mi *El momento analírico. Poéticas constructivistas en España desde 1964*.
14. El endecasílabo es, por ejemplo, una importación del metro italiano que en un principio costó adaptar a la lengua castellana para después naturalizarse de tal manera que hoy se diría que funciona como plantilla métrica inconsciente de gran cantidad de poemas españoles.
15. Pound editó unas notas inéditas sobre la escritura china de Ernest Fenollosa, que obraban en su poder desde la muerte del orientalista en 1908. El título del libro de 1918

es *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*. Esta investigación en el ideograma se considera clave para la conformación de la poética de Pound. Existe una traducción al español de parte del poeta Mariano Antolín Rato (*El carácter de la escritura china como medio poético*). Antolín Rato conecta ideografía china y “poesía visual” en los últimos párrafos del prólogo: “[p]or ahora,” dice, “creo que constituye el modo más radical de transplantar el carácter chino a la expresión artística occidental.” (9–20; 20)

Obras citadas

- Apollinaire, Guillaume. “Il pleut” (1916). *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913–1916)*. Paris: Mercure de France, 1918.
- Barthes, Roland. “Présentation”, “Rethorique de l’image” y “Éléments de semiologie.” *Communications* 4 (1964): 1–3, 40–51, 91–135. Web. 24 Sept. 2016.
- _____. “Variaciones sobre la escritura.” *Variaciones sobre la escritura*. Trad. Enrique Folch González. Barcelona: Paidós, 2002. 87–135.
- _____. “Retórica de la imagen” (1964), “El espíritu de la letra” (1970) y “Erté o Al pie de la letra” (1973). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1986. 29–47, 103–107 y 109–132.
- Bernstein, Charles. *A Poetics*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992.
- _____. *Attack of the Difficult Poems: Essays and Inventions*. Chicago, IL: University of Chicago, 2011.
- Boso, Felipe. *Poemas concretos*. Valladolid: La Fábrica, 1994.
- Brossa, Joan. *Pluja*. Barcelona: Carles Ameller Ferretjans, Carles Camps i Mundó, Xavier Franquesa Llopart, Jordi Pablo Grau, Santi Pau Bertrán, Salvador Saura Martí, Francesc Torres Iturrioz, 1973.
- Castillejo, José Luis. *La escritura no escrita*. Cuenca: Taller de ediciones, Facultad de Bellas Artes, 1996.
- Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1967.
- _____. *De la gramatología*. Trad. Óscar del Barco y Conrado Ceretti. Madrid: Siglo XXI, 1978.
- De Duve, Thierry. *Kant after Duchamp*. Cambridge, MA: MIT Press / October Books, 1996.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *L’Anti-Oedipe: capitalismo et schizophrénie*. Paris: Minuit, 1980.
- _____. *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. Francisco Monge. Barcelona: Barral, 1974.
- Didi-Huberman, Georges. *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*. Paris: Minuit, 2008.
- Fenollosa, Ernest, y Ezra Pound. *El carácter de la escritura china como medio poético*. Trad. Mariano Antolín Rato. Madrid: Visor, 1977.
- Forrest-Thomson, Veronica. *Poetic artifice. A theory of twentieth-century poetry*. New York, NY: St. Martin’s Press, 1978.

- Goldsmith, Kenneth. *Day*. Great Barrington, MA: The Figures, 2003.
- Havelock, Eric A. *The Literate Revolution in Greece and its Cultural Consequences*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1981.
- _____. *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*. New Haven, CT: Yale University Press, 1986.
- Hejinian, Lyn. *The Language of Inquiry*. Berkeley, CA: University of California Press, 2000.
- Mallarmé, Stéphane. *Un coup de dès jamais n'abolira le hasard*. Paris: La Nouvelle Revue Française, 1914 (3a edición).
- Millán, Fernando. *La depresión en España* (1980-1983). *Abreojos* 2 (octubre 1993).
- Novo, Olga. "29 de xaneiro." *A cousa vermella*. A Coruña: Espiral Maior, 2004. 78-81.
- Ong, Walter J. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* (1982). London & New York: Methuen, 1989.
- Pino, Francisco. *Solar*. Valladolid: Sever-Cuesta, 1970.
- Prat, Ignacio. *Así se hacen las efes* (1978). *Para ti*. Valencia: Pre-Textos, 1983. 25-42.
- Pujals Gesalí, Esteban. "Huésped y anfitrión: la poesía y el arte moderno." *Hispanic Issues online*.
- _____. "Poesía visual y fonética en la Cúpula desaparecida". *Encuentros de Pamplona 1972. Fin de fiesta del arte experimental*. Ed. José Díaz Cuyás. Madrid: Museo Reina Sofía, 2009. 306-317.
- Ramírez, Juan Antonio. *Duchamp, el amor y la muerte incluso*. Madrid: Siruela, 1993.
- Salgado, María. *El momento analirico. Poéticas constructivistas en España desde 1964*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2014.
- Stein, Gertrude. *Portraits and other short works. Writings. 1903-1932*. New York, NY: The Library of America, 1998. 275-519.
- Wittgenstein, Ludwig. *Philosophical Investigations*. Oxford: Basil Blackwell, 1986.
- _____. *Investigaciones filosóficas*. Trad. Alfonso García Suárez y Ulises Moulines. México, Barcelona: Instituto de Investigaciones Filosóficas UNAM / Crítica, 2010.
- _____. *Zettel*. Eds. G.E.M Anscombe y G.H. von Wright. Oxford: Basil Blackwell, 1967.

Salgado, María. "La poesía visual no es visual. El artificio poético del siglo XX a partir del problema de la poesía visual." *Ensayo/Error. Arte y escritura experimentales en España (1960-1980)*. Ed. Juan Albarrán Diego y Rosa Benítez Andrés. *Hispanic Issues On Line* 21 (2018): 45-73.