Literatura Cronopio
Nº 60. Mayo, 2015

Enlaces:
http://www.revistacronopio.com/?p=15747 PAG. 1
http://www.revistacronopio.com/?p=15747&page=2 PAG. 2

Literatura Cronopio

REVISTA CRONOPIO / MAYO 27, 2015 /
EDICIÓN 60 CRONOPIO, LITERATURA CRONOPIO / LEAVE A COMMENT

Pintura de Edward Hopper

POÉTICAS DEL AFUERA EN ALEJANDRO CÉSPEDES Y JULIO GALÁN

Por Fernando J. Cid*

Si el lector se encuentra con estos dos poetas: Alejandro Céspedes (Gijón, 1958) y Julio César Galán (Cáceres, 1978), y sus respectivos libros: Topología de una página en blanco (2012) e Inclinación al envés (2014), va a poder comprobar toda una retórica de intertextos, paratextos, intratextos, etc. (esta inquietud se da también en otros autores: Juan Andrés García Román, Yaiza Martínez, Enrique Cabezón o Ángel Cerviño, entre otros) y una ruptura del poema de diversas maneras y desde distintas gradaciones.

Y también en ***TrasAtlántica* - Poetry And Scholarship**

Año 2. Número 3 Verano-Otoño 2015 pp. 19-25
Case Western Reserve University

"Poéticas del afuera: una propuesta de la poesía española (Provisiones y preparativos: una entrada pensativa a la poesía de Alejandro céspedes y Julio César Galán) pp. 19-25, por Fernando J. Cid.

POÉTICAS DEL AFUERA EN ALEJANDRO CÉSPEDES Y JULIO GALÁN

Por Fernando J. Cid* mayo 2015

Si el lector se encuentra con estos dos poetas: Alejandro Céspedes (Gijón, 1958) y Julio César Galán (Cáceres, 1978), y sus respectivos libros: *Topología de una página en blanco* (2012) e *Inclinación al envés* (2014), va a poder comprobar toda una retórica de intertextos, paratextos, intratextos, etc. (esta inquietud se da también en otros autores: Juan Andrés García Román, Yaiza Martínez, Enrique Cabezón o Ángel Cerviño, entre otros) y una ruptura del poema de diversas maneras y desde distintas gradaciones.

Estas manifestaciones poéticas presentan una serie de rasgos comunes que se resumen en una serie de teorías sobre los límites textuales. Así, surge en relación a ellos la cara teórica de M. Bajtin (1986) y de J. Kristeva (1981). Del primero podemos traer una de sus bases teóricas: el dialogismo, cuya aplicación a la narrativa y su carácter polifónico no fue considerado del mismo modo para la lírica, cuestión que rompen estos dos poetas por medio de una muestra de variedad de voces textuales e identitarias a lo largo de esos poemarios.

El lenguaje y las palabras de los otros, con su consiguiente dialogismo y alteridad en la novela, aquí, en estas creaciones poéticas, se refieren a los otros textos, a las posibilidades del poema. La aparición de diferentes voces en el texto poético puede considerarse como una serie de contrapuntos, como una galería de espejos, como una perspectiva del proceso de composición. Por eso, la introducción de un fragmento en un contexto nuevo arrastra significados que se matizan o cobran una vida distinta dentro de la misma obra. Por su parte, para Julia Kristeva la intertextualidad se bifurca en la encrucijada de enunciados extraídos de otros textos y en la superposición de enunciados anteriores o sincrónicos. La concepción de que todo texto supone una construcción a modo de mosaico de citas. Tanto en los libros citados de Julio César Galán como en Alejandro Céspedes, la intertextualidad se revela en el proceso de recepción, en la interacción entre texto y lector, es decir, que el propio poema tiene que causar una interpretación intertextual.

Desde ese enfoque, estos dos poetas parecen decirnos que el poema, al crearse, absorbe otros poemas. Pero sobre todo nos interesa su visión de los márgenes del texto para enmarcar nuestra perspectiva. De este modo, el poema se manifiesta como una realidad inmediata, que debe ser interpretada y a su vez, tiene que examinarse. Sin embargo, a partir de lo plenamente literario, habría que diferenciar entre texto definitivo, cuyo espacio lingüístico resulta o se pretende duradero, y el poema o poemas inconclusos, así como sus variaciones y proyecciones, que se manifiestan como una estratificación con el fin de ser reinterpretados (un enlace entre

escritor, crítico e intérprete del crítico). Por eso, Alejandro Céspedes y Julio César Galán no toman el poema como verdad incuestionable o como ámbito cerrado y definitivo (ya las poéticas del silencio y del fragmento entrevieron este asunto, entre otras).

En sus poemas se expresa la necesidad de establecer una muestra de las interrelaciones y enfrentamientos de las distintas textualidades que forman el poema «final». Una cadena de textos que instituye un discurso roto. De esta forma, existe un diálogo entre los poemas reescritos, ultimados y editados, así como entre sus propias partes. En fin, se trataría de descubrir los secretos del poema o podemos decirlo de esta manera: el proceso es el fin. Estamos en la recepción de un lenguaje doble, triple, amplificado, aumentado con el fin de señalar ¿esa intersubjetividad?, ¿esa intertextualidad? (Kristeva, 1981). Y también en el intento de perfilar lo indecible del texto como lo decible (dar voz a otras textualidades pasadas para mostrar su gradación). Pero sin caer en esas poéticas del silencio o fragmentarias, sino levantando un marco de vitalismo textual en el cual se requiere el deseo, la realidad y la quimera de perfilar todo aquello que contiene un poema y que es necesario manifestar. Estamos en el reflejo de la totalidad —si se me permite esta palabra tan grande— del proceso y desenlace del espacio poético. Los versos surgen cuando se cuestiona el propio poema y se proyectan esas dudas.

Ese diálogo también nos remite a la visión del texto como tejido (Barthes, 2009) y aún más hacia la acepción de catálisis como una ampliación, desde un punto de vista teórico, de la frase de una manera ilimitada (la obra como frase infinita). Tejido y asimismo «une tresse de voix différentes», pero también de soledad, la soledad de la obra y de su hacedor: «El que escribe la obra es apartado, el que la escribió es despedido. Quien es despedido, además, lo sabe. Esa ignorancia lo preserva, lo distrae, autorizándolo a perseverar. El escritor no sabe nunca si la obra está

totalmente hecha. Recomienza o destruye en un libro lo que terminó en otro» (Blanchot, 2002: 17).

Siguiendo los pasos del intelectual francés y en referencia a P. Valery, estos poetas parecen transmitirnos la siguiente afirmación: el texto es algo inconcluso pero la obra no lo es, la obra es una afirmación de todos esos textos inacabados. Y más allá: S. Mallarmé y su concepción de la escritura como experiencia extrema (algo esencial en Topología de una página en blanco e Inclinación al envés). Por esta razón, «escribir es describir lo interminable. […] Escribir es hacerse eco de lo que no puedo dejar de hablar. Y por eso, para convertirme en eco, de alguna manera debo imponerle silencio» (Blanchot, 2002: 22).

Desde el punto de vista derriniano (muy simplificado), estaríamos en una arqui-escritura, pues en lo escrito (y principalmente en su proceso) se encuentra la conciencia del desfase de significados y un deseo de radiografiar la différance como lo inaudible, como la ruptura lógica de los signos o como la diferencia entre las palabras usadas y no entre sus referencias. Pero también estamos en la reunión de todas las preguntas que se ejercen en la reescritura y en su proyección posterior. Esa vinculación de un poema con otro anula sus propios límites, de ahí que resulte complicado decir dónde empieza un texto y dónde acaba.

Al crear se descompone el lenguaje (las palabras, los versos, los poemas) y a través de esa acción surgen las estructuras, el esqueleto y las afueras del texto, las preguntas. Alejandro Céspedes y Julio César Galán se adentran en el poema para ver su principio y la necesidad de mostrar su origen y su proceso. El lenguaje no remite expresamente a lo real, se refiere a su transformación, a sus causas. Aquí, la escritura supone, por un lado, la destrucción de un sentido original y por otro, su movimiento inverso y como consecuencia, el reecuentro con ese sentido primordial.

En el proceso de crear se hallan diferentes significados de la expresión esencial. Nos encontramos en un movimiento de deshacer el mundo para después rehacerlo, en un ejercicio de recuperación y de diálogo sin síntesis. En realidad, lo que están haciendo en estos poemas es escribir la lectura (giramos hacia R. Barthes), disponer de las prelecturas, las deslecturas, las contralecturas y las poslecturas de un texto, dar cuenta de las conexiones del mensaje comunicativo consigo mismo. El acto lector rehace y penetra al escritor (también al propio lector) por causa de las distintas agrupaciones del poema, asociaciones que lo anteceden, pero que también se dan durante la misma al extraerse y fijarse en determinados códigos. Además, la lectura (en la creación del propio poema) como ejercicio de reconstrucción supone, desde una visión general y en su constitución, un contexto de pluralidad de destrezas y experiencias diseminadas y diferentes; de resultados irreductibles en su momento, aunque después pueden mantenerse, matizarse o cambiar (Barthes, 2009). Y ese acto lector lo muestran estos poetas en *Topología de una página en blanco* e *Inclinación al envés* (sobre todo, en este último libro de poemas). De este modo, en

cuanto a la metalectura estaríamos hablando de una serie de irradiaciones ideológicas de deseos, de goces y de opresiones, pues la lectura desborda a su propio objeto (Barthes,1975).

Cuando R. Barthes plantea la pregunta sobre la lectura, pone de manifiesto su distancia de la pedagogía y de alguna manera, también de la lingüística para dilucidar más libremente la cuestión. Al elaborar su propuesta considera cuatro ejes esenciales: pertinencia, rechazo, deseo y sujeto, los cuales pueden aplicarse a la relación de estos autores con la identidad del poema y con su construcción. Para el teórico francés la pertinencia resulta de la visión seleccionada al observar, interrogar, analizar los elementos de un conjunto textual en cuanto a la falta de pertinencia en el análisis de los objetos de la lectura (escritura). Este hecho nos lleva a la imposibilidad de experimentar una anagnórisis; en el análisis de la lectura no hay pertinencia de los objetos de la misma, ya sean textos, imágenes, escenas, etc, y en consecuencia no es posible unificarlos en alguna categoría sustancial o formal. Estos dos poetas ejecutan la lectura como un medio de restauración textual y de esta forma, ese acto evoluciona hacia una experiencia de tensión con el propio texto. En consonancia con estas observaciones tenemos a Noé Jitrik, para quien leer es una mutación de lo leído, y sobre todo, lo destacable, en este sentido, reside en aquello que surge de esa transformación: el objeto variado y descifrado (Jitrik, 1987). Pero para realizar este ejercicio que va más allá de la simple descodificación del poema es necesario crear en sí mismo una retórica bien desarrollada y estos poetas la crean en los poemarios citados. A través de esa progresión creativa el universo poético se muda en un reajuste de la propia expresión con su consiguiente actualización y al mismo tiempo, el texto surgido se presenta como texto nuevo. Con todas estas modificaciones se desvía la relación habitual que se había establecido en cuanto a emisión y recepción pasiva. Así, en el conocimiento producido por el desciframiento se encuentra el proceso de la labor creativa.

Si Víctor Shklovsky (2002) hablaba del arte de extrañar los objetos, en Alejandro Céspedes y Julio César Galán se produce el arte de extrañar el poema, y también se desautomatiza el lenguaje, no ya con esas viejas etiquetas —me refiero al experimentalismo, la metapoesía o el vanguardismo— sino con una serie de logofagias (Blesa, 1998) y el añadido de nuevos elementos retóricos. En el caso de estos poetas, esa incapacidad de expresión lingüística no se percibe como tal, al contrario, se presenta como una capacidad para generar múltiples posibilidades, como una humildad referida a toda una multiplicidad de textos que engrosan el Poema (además de estilos, retóricas e imaginarías diferentes). Tampoco el lenguaje se recibe como un problema, pues la creación versal se toma y se muestra a modo de cúmulo de versiones que dan lugar a una textualidad poética calidoscópica (en el aprendizaje por error está el aprendizaje, afirmación pedagógica que podría extrapolarse de la siguiente manera: la creación está en la construcción por error). Y eso es, en parte, la creación poética, un aprendizaje por error y ahí está la humildad de mostrar esos accidentes y que esos fallos puedan descubrir, desde su plenitud, todo aquello que queremos decir (recuerden: un vitalismo textual). Ahí está la retroalimentación poética de A. Céspedes en sus múltiples gradaciones o las múltiples notas de versos excluidos, lectores integrados en el texto, heterónimos, versiones, reescrituras, etc, de J. C. Galán. Es cierto en relación con la figura de estos autores lo siguiente:

«ha tenido la experiencia del límite y aun la del afuera de los límites y la consecuencia es la incorporación del silencio al texto […]. Sin embargo, no lo será ya como materia de reflexión, ya no como tema, sino de una manera en la que la textualidad se devora, se consume a sí misma, en un gesto de autoinmolación, trance al que, por lo demás, sobrevive. Este gesto es el que denomino logofagia». (Blesa, 1998: 15).

Además de la palabra y su desaparición, la palabra y la no palabra, habría que añadir

todos aquellos elementos que quedan ocultos bajo el poema final: sus versiones, sus reescrituras, sus lecturas cruzadas, su inspiración, las apreciaciones críticas o las personas que viven en él y que no tienen voz, pues solo oímos la voz del poeta. Está claro que algunos forman parte de la no palabra, algunos de las fronteras palabra-vacío y otros de la necesidad de reunir y de dar cuenta de la totalidad de la escritura (lectura) poética.

Como explica Túa Blesa, esas logofagias se manifiestan en diferentes tipos: el óstracon con sus variantes de fenestratio, lexicalización, leucós y tachón, el ápside, el adnotatio, la babel, el hápax, el criptograma o el excursus in rhetoricam. Todos estos recursos componen una nueva retórica expresada en poetas como Ignacio Prats, Pedro Casariego Córdoba, José Miguel Ullán o Leopoldo María Panero y que es aumentada, limpiada y filtrada por Alejandro Céspedes y Julio César Galán; además de Juan Andrés García Román, Ángel Cerviño o Yaiza Martínez. Todos estos poetas han publicado una serie de libros entre los años 2008 y 2014 que reflejan una inquietud poética diferente: una ruptura textual mediante la creación de diferentes puntos de fuga, que no de quiebros, véase las poéticas de la fragmentación de estos últimos años para notar la diferencia y atiéndase principalmente a *Inclinación al envés* y *Topología de una página en blanco*, así como *¿Por qué hay poemas y no más bien nada? El fósforo astillado* o *Caoscopia.* Será Ruano de Haza (1998) quien nos dé las claves de qué aportan estos escritores con respecto a vetas poéticas anteriores (aunque sus investigaciones se centren en el ámbito teatral). Este teórico se refiere a diferentes técnicas de auto-reescritura como refundición, reelaboración, reconstrucción, adaptación o reutilización, aspectos que definen estas Poéticas del afuera. También hay que hablar de reelaboración y autoplagio, incluso de calco textual, de distorsión o de adaptación.

El poema como punto de fuga, como huida de la linealidad, como derrota del significado por la amplitud del sentido: limar y liberar el texto en otros textos. De este modo, en estos poetas surge un conjunto de vínculos entre los diferentes poemas, versos e incluso palabras (cada uno en su espacio poético). Y cada conexión posee una jerarquía diferente, según la tipología de los enlaces, desde lo propiamente asociativo hasta lo puramente referencial, pasando por lo estructural. Todo ello produce una extensibilidad del lenguaje y del proceso creativo que en lugar de negarlo, lo afirma con profundidad; un dinamismo comunicativo y cognoscitivo que crea por medio de diversos vasos comunicantes un texto total y movible; una combinación de fusiones de escrituras; y una necesidad de apertura —de afuera— que deja la obra abierta, rota linealmente y expandida.

Por esta razón, Julio César Galán y Alejandro Céspedes, así como los otros poetas citados, ejemplifican un lenguaje que se dirige no ya hacia una confirmación interior, […] sino más bien hacia un extremo en que necesite refutarse constantemente: que una vez haya alcanzado el límite de sí mismo, no vea surgir ya la positividad que la contradice, sino el vacío en el que va a desaparecer; y hacia ese vacío debe dirigirse,

aceptando su desenlace en el rumor, en la inmediata negación de lo que dice, en un silencio que no es la intimidad de ningún secreto sino el puro afuera donde las palabras se despliegan indefinidamente.» (Foucault, 2008: 24-25).

Todos ellos remiten a un campo que podríamos denominar como hemos apuntado con anterioridad: Poéticas del afuera, siguiendo el título del filósofo francés, El pensamiento del afuera, libro en el que M. Blanchot se presenta como asidero y de quien M. Foucault dice lo siguiente (algo que podemos aplicar a estos poetas y a su materia lingüística):

«despojarlo en todo momento no sólo de lo que acaba de decir, sino también de poder enunciarlo; consiste en dejarlo allí donde se encuentre, lejos tras de sí, a fin de quedar libre para un comienzo —que es puro origen, puesto que no tiene por principio más que a sí mismo y al vacío—, pero que es también a la vez un recomienzo, ya que ha sido el lenguaje pasado el que profundizando en sí mismo ha liberado este vacío. No más reflexión, sino el olvido; no más contradicción, sino la refutación que anula; no más reconciliación, sino la reiteración; no más mente a la conquista laboriosa de su unidad, sino la erosión indefinida del afuera, no más verdad resplandeciendo al fin, sino el brillo y la angustia de un lenguaje recomenzado» (Focucault, 2008: 25).

Se puede pensar que vivimos en un momento en el que la elegía, la metapoesía, el experimentalismo o cierto eclecticismo se gestionan por medio de prefijos como neo o post o mediante el «remake» (recuerden los cansinos neo de los años noventa en España: neosurrealismo, neorrealismos, neorromanticismo, neoimpresionismo, neosimbolismo…), no es el caso de estos autores y de su inquietud poética. Ni tampoco que todo sea un acto vanguardista y al mismo tiempo ese todo sea nada. Ni tampoco que sean un sucedáneo de las poéticas de los años setenta, porque quien

haya leído atentamente a sus poetas y sus obras verá que no es así. Está claro que todo posee un antecedente y en estos tiempos resulta complicado apuntar algo que no sea paralizado como reproducción de un fenómeno literario anterior. Ahí están la concepción de texto abierto que defendían teóricos como el aludido R. Barthes, las ideas de M. Foucault de analizar el texto no en función del autor, sino de la obra en contexto, la intertextualidad propuesta por J. Kristeva, la transtextualidad de G. Genette, la poética dialógica de M. Bajtin o el Cortázar de Rayuela, entre otros.

Sin embargo, también hay que decir que estos poetas armonizan con tendencias como la poesía pura o la poesía del silencio en su preocupación por el lenguaje; con otras vías como las poéticas del fragmento en su predisposición por lo inacabado o por el trabajo en construcción; con movimientos como el ultraísmo, el creacionismo, el surrealismo o el postismo, entre otros ismos; con poetas del 70 como los citados Ignacio Prat, Pedro Casariego Córdoba, José Miguel Ullán o Leopoldo María Panero, además de Eduardo Scala o Eduardo Haro Ibars y más cerca en el tiempo con Chantal Maillard en Matar a Platón; e incluso con la poesía visual. En el lado latinoamericano tienen su afinidad con escritores como Eduardo Espina, José Kózer, Paulo de Jolly, Francisco Magaña, Juan Luis Martínez, Enrique Bacci, Héctor Viel Temperley, Eduardo Milán, Octavio Paz, etc. Y en la punta estadounidense con autores como E. Pound, T.S. Elitot o Gertrude Stein y en la europea E. Montale o P. Celan. Acerquemos un momento la lente…

LA HORA DE LA METAMORFOSIS: UNA BREVE ENTRADA SENSITIVA A TOPOLOGÍA DE UNAPÁGINA EN BLANCO E INCLINACIÓN AL ENVÉS

La trayectoria poética de Alejandro Céspedes puede concretarse en un antes y un después de Topología de una página en blanco. Sus inicios se encuadran en una poesía clara, dentro de las diversas mutaciones del realismo español de los años ochenta y que tiene su culminación en la espléndida obra de José María Fonollosa. Su caso es extraño y diferente con respecto a otros autores. Desde el enfoque propiamente poético ya había apuntado un giro de esas formas figurativas y del silencio, ya desgastadas, por medio de *Los círculos concéntricos*, ya alejadas en *Flores en la cuneta* y con su culminación en *Topología de una página en blanco*:

reflexión realizada en términos simbólicos sobre el proceso creativo. Es una poética que se efectúa desde dentro de la misma poesía y una poesía que se piensa en el lenguaje mientras está produciéndolo.

Una profunda desolación conceptual nada condescendiente recorre cada página. Desolación no sustantivada que va produciéndose en el lector durante el acto mismo de la lectura porque no está presente en el texto sino que surge durante el proceso de auto-descubrimiento que exigirá al lector construir su propio texto.

La página, el soporte, como espacio, como elemento limitador en donde ocurre la simbiosis, como territorio de encuentro para los tres vectores esenciales de lo literario: lo creado, el creador y el recreador. La página 53 se convierte en metáfora absoluta, símbolo último de ese territorio movedizo al que intenta fijarse el lenguaje y en donde se encuentran, enfrentados, entrelazados, atónitos o desdeñosos, los ojos del lector y del autor. (Céspedes, 2011: 11).

Las afueras del texto no existen en estos versos ya que su discurso circula sobre sí mismo, se amplia y se cierra desde una serie de quiebros versales que muestran una palabra cambiante y dialógica. El poema se enlaza con otros poemas y se producen asociaciones inesperadas, enlaces en los que se cruzan versos. Si tuviésemos que definir su creación poética (también la de Julio César Galán en cuanto a puntos comunes) con un prefijo tendríamos que escoger inter o intra. Estamos ante una poesía en medio de… ante una familia de versos que remiten a un centro. Las diferentes retroalimentaciones nos llevan a la edificación textual.

El caso de Alejandro Céspedes está más inclinado hacia lo metapoético: «Dentro de los temas metapoéticos que puede tratar la retrospectiva, el lenguaje, el amor a la poesía, la comunicación lírica, la inspiración, las musas, la conveniencia de dejar de escribir, la propia construcción del texto, las dificultades de la escritura, la enajenación, la inefabilidad, etc […]» (Pérez, 2007: 1). Pero se va más allá de esa meta, pues estamos en una metalectura, en unos versos que escapan por la página, que se pierden en el vacío; estamos ante una hibridación de ensayo y lírica; estamos ante una novedosa disposición y relación con el lector, en la cual el concepto de recepción se amplia. Esas constantes creaciones y la recreaciones nos muestran también el cuestionamiento de la autoría y la ficcionalidad: «todo permanece inconcluso entre el sujeto que actúa de sujeto y el personaje que actúa de testigo» nos dice Inés Ramón (2012).

Acerquemos los aspectos comunes entre Alejandro Céspedes y Julio César Galán: nos encontramos con la preocupación o la reflexión sobre la formación del poema y

con una disposición de diferentes retrospectivas, ambas características reflejan el origen de la ruptura textual de estos poetas. También tanto en Céspedes como en Galán se produce una relación entre lector y creador distinta de la habitual, con sus diferencias. La representación del lector resulta esencial en los libros citados, su inclusión se manifiesta como un ejemplo de presencia real en ambos poemarios; con el poeta gijonés a través del uso de diversas personas y de ese juego de cambio de páginas, mientras que en el poeta de Inclinación al envés el lector está dentro: Ángel Cerviño, el propio Alejandro Céspedes, César Nicolás y Marcos Antonio Núñez realizan un texto a partir del texto poético, en algunos casos recordando las directrices de Ch. Baudelaire o F. Schlegel, de modo que la mejor crítica de una creación se hace por medio de otra. Así tenemos un lector-creador en el poemario.

Si nos dirigimos a Inclinación al envés, la creación de contrastes, paradojas, dualidades, ampliaciones, etc, produce en el poema una constitución de un contexto de pluralidad de experiencias diseminadas y diferentes; una experiencia de tensión con la propia textualidad. Por eso, se cumple el proceso de re-creación y de repetición del proceso de creación poética. No estaríamos hablando de metapoesía sino metalectura, no estaríamos hablando de experimentalismo ni vanguardias, palabras ya huecas para esta manera de entender y de crear la poesía. Rehacer la lectura en escritura es otra parte de este puzle. Un acto escritor que llama a otra creación. La interpretación se convierte en comprensión y en elaboración. Preleer, leer, posleer, desleer y contraleer son las acciones que se producen en las rupturas textuales de Julio César Galán. Por eso hay una reconstrucción autónoma (del texto) basada en señales léxicas, estructurales y temáticas del material leído (propio). El texto como huída, como pasadizo hacia otros textos y otros discursos, asumiendo el resto de la creación y de creaciones con todas sus consecuencias: penetrar de lleno en el texto original y realizar a partir de él una serie de agujeros. Estos poemas se convierten en un ejercicio de perspectivismo con el fin de alcanzar una plurisignificación textual, la cual no se percibe como inalcanzable.

La capacidad de unificación y combinación de dos o más cauces expresivos es amplia en Inclinación al envés. La condición propia del mismo configura el hipertexto en su naturaleza de fragmento, diversificando los posibles discursos. El texto pertenece a un todo inabarcable y la tarea del lector es la de descubrir sus relaciones ocultas. De este modo se responde a la búsqueda de un sentido que hay que desvelar entre el texto y el macrocosmos poético que el poema apunta mediante los diferentes enlaces (notas). Y con ello no tenemos una acumulación de lenguajes, sino una integración de los mismos en un único mensaje y al servicio de una experiencia dirigida a un lector participativo y competente en su comprensión de los distintos medios. La unidad del texto reside, en gran parte y desde sus orígenes hasta sus destinatarios, sobre la organización de esa masa de signos y notas, con el fin de imponerles un sentido. El orden de un texto genera en sí mismo estructuras basadas en otras previamente existentes; el significado poético nunca está contenido ni garantizado solamente por el poema central, sino que requiere, obviamente, del compromiso del lector y de su relación creativa para con los paratextos, subtextos, intertextos, intratextos o pretextos. De este modo se cuestionan las fronteras tradicionales entre escritor y lector, entre poema y escritura.

Tanto *Topología de una página en blanco* como Inclinación al envés y otros poemarios: ¿Por qué hay poemas y no más bien nada? (2013) de Ángel Cerviño, Caoscopia (2012) de Yaiza Martínez, El fósforo astillado (2008) de Juan Andrés García Román, recogen una tradición española que quiebra el discurso poético y se encuadran con nombre propio en una inquietud actual que busca más allá del texto, otros textos, y que desea probar los límites del poema y de lo poético.

BIBLIOGRAFÍA

Bajtin, M. (1985). L'aventure sémiologique. Paris: Seuil.
-(1986). Problemas de la poética de Dostoievski. México: FCE.
Barthes, R. (1975). The pleasure of text. New York: Farrar, Straus and Giroux.
-(1987). El susurro del lenguaje. Barcelona: Paidós, 2009.
-(1994). Crítica y verdad. México: Siglo XXI, 1985.
-(2002). Oeuvres complètes. París: Seuil.
Blanchot, M. (2002). El espacio literario. Madrid: Editora Nacional.
Blesa, T. (1998). Logofagias. Los trazos del silencio. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
Céspedes, A. (2011). Topología de una página en blanco. Ebook. Códice de Barras.
Foucault, M. (2008). El pensamiento del afuera. Valencia: Pre-textos.
Galán, J. C. (2014). Inclinación al envés. Valencia: Pre-textos.
Jitrik, N. (1987). Cuando leer es hacer. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
Kristeva, M. (1981). La semiótica. Madrid: Fundamentos.
Pérez Parejo, R. (2007). Metapoesía y ficción: claves de una renovación poética (Generación de los 50-Novísimos). Madrid: Visor.
Ramón, I. (2012). «Topología de una página en blanco de Alejandro Céspedes. Un viaje hacia la lucidez.» Consultable en http://inesramonblog.blogspot.com.es/2012/11/topologia-de-una-pagina-en-blanco-de.html. Consultado por última vez: 02/11/2014.
Ruano de Haza. J.M. (1998). «Las dos versiones de El mayor monstruo del mundo, de Calderón». En Criticón, nº 72, pp. 35-47.
Shklovski, V. (2002). «El arte como artificio». En Todorov, Tzvetan. Teoría literaria de los formalistas rusos. México: Siglo XXI, pp. 55-70.

_____

* **Fernando J. Cid** (Barcelona, 1981). Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Valencia. Actualmente trabaja como investigador en el CSIC. Ha centrado sus investigaciones en el teatro balinés, la poesía escénica y la ciberpoesía. Ha impartido diversos cursos y conferencias en universidades como la Sorbona, Columbia y Ríos Piedra. Realizó la antología de poesía japonesa actual: Punto Rojo. Colabora habitualmente con las revistas Dioniso, Calibri y Espiral. Entre sus ensayos podemos destacar: Pequeña historia del teatro balinés, La poesía escénica en España y El videopoema y la poesía hipertextual: dos vías ciberpoéticas.