

MATERIALES PARA UNA TEORÍA DEL PAPEL EN BLANCO. SEMIÓTICA DEL ESPEJO VACÍO DEL POEMA

MATERIALS FOR A BLANK SHEET THEORY. SEMIOTICS OF THE EMPTY MIRROR OF THE POEM

Vicente Luis MORA
Universidad de Málaga
vicenteluismora@uma.es

Resumen: Este texto se propone leer algunos poemas sobre el papel en blanco como *imago* semiótica y también como un tema habitual de la poética tardomoderna en la poesía española contemporánea. Es frecuente encontrar poemarios españoles donde la idea de vacío conforma la página como un espejo donde los poetas se reflejan a sí mismos. Esto produce un bucle semiótico, estableciendo un vínculo entre la experiencia de escribir y la experiencia de ser *leído* por la misma página que se escribe. El análisis de varios poemas muestra que la experiencia de escribir sobre el espejo vacío de la página en blanco puede ser desasosegante, mientras que en otros casos es posible hallar un espacio de quietud, propicio para la experiencia creativa.

Palabras clave: Semiótica. Espacio. Cognición. Lectura. Poesía española contemporánea.

Abstract: This text aims to read several poems about blank sheets as semiotic *imago* and as well as a common topic of Late-Modern poetics in Spanish contemporary poetry. It is frequent to find Spanish books of verses where the idea of emptiness shapes the page as a mirror in which the poets reflect themselves. That produces a semiotic loop, establishing a link between the experience of writing and the experience of being *read* by the very same page that is being written. The analysis of several poems shows that the experience of writing about the empty mirror of the blank page may be disappointing, whereas in other cases it is possible to find a semiotic space of quietness, fruitful to the creative experience.

Keywords: Semiotics. Space. Cognition. Reading. Spanish contemporary poetry.

1. APROXIMACIÓN

El objeto de este artículo es realizar un estudio, desde el enfoque semiótico que se explicará en el apartado metodológico, de la página en blanco como tema poético, pero también como *imago* semiótica (González Requena, 1997: 304) y como espacio textual convertido en símbolo metaliterario, siguiendo la recomendación de János A Petöfi según la cual “el análisis de un texto poético debe recubrir *todos* los aspectos del texto (1996: 142, énfasis del autor), a la vista de que “el texto literario está pluricodificado, lo que genera un texto de información altamente concentrada” (Álvarez-Sanagustín, 2000: 35). Si todo poema supone un espacio, porque “un poema se habita, con un poema se convive. El poema realmente se constituye como un espacio”, según decía José Ángel Valente (2018: 62), el papel en blanco, mirado desde la lírica, deviene un espacio singular donde proyectar obsesiones o donde trascenderlas. También es un espacio original donde quien escribe poesía *desea* escribir. Es decir, es un espacio deseante (de palabras) que parece encajar con nuestro deseo de imprimir un mensaje sobre una superficie, no importa que sea física o digital, pues también la imagen de pantalla en los procesadores de texto, no por casualidad¹, representa un papel en blanco. Si W. J. T. Mitchell (2017) pudo preguntarse qué quieren las imágenes, nosotros bien podríamos cuestionarnos qué desean las páginas.

En estas circunstancias, la imagen del papel en blanco, al estar atada de modo simbólico a la pulsión de escribir, se ha ido cargando con el paso de los siglos —en especial desde la Modernidad, cuando poetas y escritores adquirieron archiconciencia de su práctica artística, según describiese Octavio Paz en *Los hijos del limo* (1974)— de resonancias míticas, como un lugar en el que, en principio, cabe todo. Esta idea queda clara, entre los muchos ejemplos posibles, en estas líneas de la novela de José Eustasio Rivera, *La vorágine*: “¡Cuánta diferencia entre una región y la carta que la reduce! ¡Quién le hubiera dicho que aquel papel, donde apenas cabían sus manos abiertas, encerraba espacios tan infinitos, selvas tan lóbregas, ciénagas tan letales!” (1946: 239). Para el poeta, nada queda fuera de las posibilidades del papel en blanco: “Y todo cabe / en una única página / que solo aprende quien tacha / en la memoria las trampas de los nombres / pero salva la música / de lo insólito”, escribe Tomás Sánchez Santiago (2019: 268). La página deviene un espacio genesiaco, en el que cualquier aspecto de lo real o de lo imaginario tienen cabida. Incluso lo más difícil de *materializar* literariamente, el deseo (tanto el deseo de escribir como cualquier otro) encuentra espacio fértil en la blancura del espacio vacío. De hecho, según Adolfo Rodríguez Posada, “la escritura significativa, la letra impresa, el aspecto gráfico de las palabras como objetos sobre el espacio blanco de

¹ No es este el momento de desarrollar una interesante cuestión, conexas con la que se aborda en este artículo, cual es la que podríamos llamar nostalgia digital del papel impreso, a la que se ha referido en alguna ocasión Íñigo García Ureta (2022: 8). Puede verse un ejemplo claro en la forma en que fue publicado digitalmente en 2011 el libro de José Ángel Cilleruelo *Una sombra en Pekín* por Ediciones Traspies. Disponible en línea: <https://www.calameo.com/read/0006491818b38617035c8> [28/08/2025].

la página” (2025: 22) son los elementos claves de la modernidad poética, tras un proceso de materialización, abandonando antiguos idealismos.

A estos aspectos hay que añadir otro: el de la sensorialidad del papel, sobre todo en la escritura manual —tradicional en la poesía española hasta el cambio del siglo XX al XXI, y todavía vigente en numerosas personas que escriben a mano la obra creativa, mientras redactan en el teclado otros tipos de escrituras, más instrumentales—. El tacto de los folios y el juego con la tinta, presentes en el imaginario tanto occidental como oriental desde hace milenios, ha culminado no pocas veces en auténticos fetichismos y rituales, donde el acto creativo se liga a una experiencia sensorial que incluye el tacto, el oído —mediante el rasgado del cálamo, bolígrafo o pluma—, la vista y a veces el olfato, dependiendo de la tinta empleada. Únicamente el gusto, salvo casos extremos de *papelofagia* —como el descrito por la novelista inglesa A. K. Blakemore en *The Glutton*, 2023—, queda al margen de la experiencia de los sentidos durante la escritura. En consecuencia: “Hay, sin duda, una relación que puede ser fetichista con el objeto material de escritura, la herramienta de plasmación de la palabra impresa en un soporte determinado” (Daniel Escandell, 2014: 13). Esta relación que puede extenderse a otras partes del *scriptorium* en que tiene lugar el acto creativo. Incluso el gesto de escribir llega a relacionarse con el placer solitario, como hace Juan Goytisolo en *Juan sin Tierra*: “placer solitario de la escritura! esgrimir dulcemente la pluma, acariciarla con febrilidad adolescente como en el duermevela propicio al ludimiento manual, dejar escurrir su licor filiforme por la página en blanco” (Goytisolo, 2006: 714). Y este terreno de lo sensorial es fértil para el análisis semiótico; como dice Manuel González de Ávila, la semiótica renueva continuamente en el siglo XXI estos elementos: “su objeto de investigación, su método y su epistemología”, y una de las consecuencias de hacerlo es que el enfoque semiótico “se interesa ahora, también, [...] por recuperar [...] la sensorialidad” (2021: 228). Por eso añade el autor: “la última semiótica [...] presta gran atención a las dimensiones *estésica* y estética, sensorial y sensible” (González de Ávila, 2021: 228).

Las mitologías del espacio en blanco han pasado como sensorialidades al propio papel, gracias a los numerosos poemas escritos en su seno y luego publicados en libro², completando el círculo simbólico al convertirse en una suerte de azogue, al devenir reflejo en la escritura de la pantalla en blanco de la mente donde *aparecen* las palabras al pensarse. Y es este proceso el que va a ser objeto de análisis, no sin antes realizar un necesario paso previo, metodológico.

² Y es un fetichismo que tiene otras manifestaciones al margen de esta investigación, pero relacionadas con ella, como la *paginización* de la realidad, fenómeno presente, por ejemplo, en este poema de *Las islas invitadas y otros poemas* (1926) de Manuel Altolaguirre: “Tu casa frente a mi casa. / Tu balcón frente del mío. / Entre tu casa y mi casa / una página del frío. / Mi mirada cose el viento / estancado de la calle. / Tu aliento empaña el cristal / cuadrado de tu ventana. / Entre tu aliento y mis ojos / encuadernamos la página / amarilla y fría del viento” (2008: 69). Más adelante se verá otro ejemplo en un poema de Andrés Sánchez Robayna que sí será estudiado en detalle, porque sus características concretas lo vuelven parte del corpus.

2. SEMIÓTICA DEL ESPACIO EN BLANCO Y DEL ESPACIO POR LLENAR

cuánto deseo renunciar a mi reputación de poeta
lleva a la gente a esperar demasiado de mí
me lleva a mí muchas veces ante el papel en blanco
a que me desespere hasta la locura

Liu Xia (2024: 23)

El enfoque semiótico tiene todo el sentido en un acercamiento que se propone desentrañar cómo cierta poesía establece una relación más allá de lo convencional entre el signo y el espacio de aparición del signo. Una escritura obsesionada con su lugar emisor, que cataliza en buena medida su significado, es necesariamente una escritura semiótica por naturaleza, por cuanto “el objeto inmediato de la semiótica literaria son los signos de la obra literaria en todas sus relaciones intrínsecas y extrínsecas de forma y de sentido, y en los distintos procesos semióticos que originan” (Bobes Naves, 2008: 329), sin olvidar que el del poema siempre es, por la naturaleza textual de su marco, un “espacio semiótico” (Martínez Fernández, 2001: 18). El espacio en blanco, por lo común apenas soporte técnico de la escritura, rebasa este estatus en los textos que vamos a analizar, convirtiéndose en parte del significado del mensaje en algunos casos, y estableciendo en otros un puente identificador —de espejo vacío— entre el emisor y el lector. Para abordar la extricación de estas dos líneas puede valernos el análisis semiótico que hace Jesús González Requena del concepto *texto*. Aunque el modelo textual de González Requena se elabora para los textos fílmicos, creo que podemos extrapolarlo sin demasiados problemas al texto poético, debido a la naturaleza *textovisual* (Mora, 2018) de este:

Porque el texto posee tres tipos de componentes —los signos, las imagos, las huellas—, porque participa de tres ámbitos —el de lo semiótico, el de lo imaginario, el de lo real—, necesariamente, ustedes lo afrontan en esos tres ámbitos, y se ven obligados a entrar en contacto con sus tres tipos de componentes. Así, el aparato cognitivo, semiótico, de ustedes, procesa, descodifica la significación que el film contiene. El aparato perceptivo-gestáltico reconoce las imagos que le son ofrecidas, se identifica con ellas y se deja atrapar en las redes de deseo que enhebran. Y el cuerpo de ustedes, empezando por sus propios ojos, padece el bombardeo de las huellas lumínicas que emanan de la pantalla. Y como les sugería el otro día, la teoría del texto que les propongo permite clasificar los textos por el grado de presencia y de dominancia o de sometimiento de unos u otros ámbitos (González Requena, 2016: 69).

Si seguimos el esquema de texto sostenido por Jesús González Requena, el papel en blanco tiene un lugar intercategorial, pues sería al mismo tiempo un espacio semiótico, un imaginario e incluso algo *real* en los casos en los que el poema se deja finalmente en blanco, revelando el papel soporte como superficie expresiva. Aquí es relevante la

terminología fijada por Túa Blesa en su seminal *Logofagias* (1989), especialmente la figura del *leucós* (1998: 49). Las formas de desaparición textual estudiadas por Blesa suponen una “lectura de signos lingüísticos y de signos de la logofagia, huellas de signos” (1989: 16) que estuvieron presentes en la página, o no, pero que en cualquier caso comparecen —tal es el caso de muchos poemas en blanco— como si hubieran sido *borrados*. Al describir el *leucós*, apunta Blesa: “También en ocasiones el texto, la lectura, ‘se queda en blanco’. El blanco, lo no escrito, lo que está todavía por escribir, el papel que está a la espera [...] el blanco como condición misma del texto” (1998: 49). Al abordar su marco teórico, Blesa menciona el nombre de Mallarmé, y su libro, en parte fundador de la poesía contemporánea, *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* (1897), obra de madurez del poeta que dinamita el modo tradicional de escritura poética y crea un espacio donde la metaconciencia del espacio blanco abre un espacio para la resonancia mental. En este metapoema sobre el azar y la creación, “la página cobra la forma exacta de la mente, y el espacio paginal es su analogía” (Mora, 2008: 69). Esto se desprende, amén de la propia lectura, de la declaración de Mallarmé en el prefacio: “cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition” (1982: 158). El pensamiento se materializa en *Un coup de dés* hasta límites nunca vistos hasta entonces, y la presencia del silencio de la página queda clara en la insistencia mallarmeana sobre los “blancs” (1982: 156) o blancos que son tan expresivos como las palabras tintadas en negro.

Por ello nos interesa la “identificación”, que según González Requena es necesaria para hablar de *imago* y en este componente identificatorio la tradición literaria se divide en dos grandes corrientes que, curiosamente, no son contradictorias, sino que pueden coincidir sobre el mismo texto, según la relación que exista en cada poema entre la función autorial y el sujeto poético. La primera corriente, que habla de una desaparición del autor en el texto, es conocida como la *muerte del autor* y apoya, desde el postestructuralismo francés, la disolución o desaparición de quien escribe: “En la escritura no hay manifestación o exaltación del gesto de escribir; no se trata de la sujeción [épinglage] de un sujeto en un lenguaje; se trata de la apertura de un espacio en el que el sujeto que escribe no deja de desaparecer”, sostiene Michel Foucault (1999: 333) en su célebre texto “¿Qué es un autor?”. Desde el punto de vista especularmente contrario, el poeta, ensayista y narrador Javier Moreno dice en su novela *Alma*: “La escritura es una especie de autorretrato” (2011: 26); es decir, que es la forma natural de aparición del autor. Pese a todo lo que se ha escrito sobre la desaparición del autor, lo cierto es que la solución más lógica es la segunda (Mora, 2016; Blasco, 2022), pues desde finales del siglo XX estamos en una época de presencia extrema de la figura autorial, tanto fuera como *dentro* del texto. No obstante, y como decimos, ambas estrategias pueden coincidir en una obra literaria, como cuando Enrique Vila-Matas intenta *desaparecer* en sus novelas inequívocamente vila-matianas, o cuando tres guionistas varones intentan aparecer bajo una figura autorial femenina, que es el caso de Carmen Mola estudiado por Javier Blasco. La desaparición y el desdibujamiento *texto-autorial* son las estrategias

figurativas (Pozuelo Yvancos, 2010) habituales de Vila-Matas, quien aparece al desaparecer, mientras que la estilometría en manos de Blasco descubre a los escritores disfrazados de Mola, por más que se escondan. Esta dialéctica también tiene lugar con frecuencia en los poemas que tienen al papel en blanco como tema, o donde se alude al texto poemático como un espejo, que son el objeto de nuestro análisis. En ellos la experiencia personal de la escritura puede *socializarse* permitiendo que cualquier poeta se reconozca o identifique con el sujeto poético, pero también puede individualizarse en extremo.

Como ejemplo del primer caso, inclusivo, recordaba Iván Illich que “Hugo [de San Víctor] le pide al lector que se exponga a la luz que emana de la página, *ut agnoscat seipsum*, de tal modo que pueda identificarse a sí mismo, reconocer su yo” (Illich, 2002: 33), y justo entonces aparece el *bucle semiótico*. Este concepto ha sido ya utilizado con anterioridad; para Rosa Judith Chalkho, el bucle semiótico consiste en una “construcción de significaciones por acumulación o interacción de estamentos significantes en forma de bucles de ida y vuelta entre las gramáticas de producción, circulación y recepción” (2014: 234). A nuestros efectos, dentro de los poemas sobre o como papel en blanco, el bucle se constituye como una metasemiosis que apela a una resonancia de lo observado en el soporte de observación, anticipando el desplazamiento temporal de la recepción: “A la luz de la sabiduría, que hace que la página resplandezca, el yo del lector se encenderá, y es en esa luz donde el lector se identificará a sí mismo” (Illich, 2002: 33). Quien escribe queda dividido a su vez, gracias a este bucle, en quien redacta y quien lee anticipadamente, prefigurando la recepción lectora de otras personas. Como ejemplo del segundo, tenemos esta descripción de Paul Valéry en *Monsieur Teste*: “Cada uno de esos demonios se miraba bastante a menudo en un espejo de papel; en él se consideraba detenidamente el primero o el último de los seres...” (1999: 55). La semiosis limitada (Bobes Naves, 2008: 330) y no inmanentista (Abril, 2009) que queremos utilizar nos obliga a no superar los límites establecidos por estos dos ejes.

Los poemas de la poesía escrita en español que abordan el tema del papel como espejo vacío que vamos a analizar —donde a veces se asoma, disolviéndose, el autor, y a veces se corporeiza el texto— tienen una vocación fantasmática, ya sea la dirección de ida o de vuelta; ya se trate de un texto que huye de la página o que se encamina hacia ella. Belén Gopegui apunta: “Escribir, voy sabiendo, es convocar al fantasma. La escritura es emulsión de lo no iluminado, rastro que deja en el papel o en la pantalla lo que teniendo existencia no aparece hasta que no escribimos” (Gopegui, 2014: 161). Símbolos e imaginarios se entrecruzan semióticamente en estos textos donde un espectro lucha contra el vacío significativo de la página. Ello nos permite emplear una semiótica cognitiva (Martínez-Falero, 2024), en la que el papel es *encarnado* (*embodied*) dentro de una experiencia poética que resemantiza la materia en una nueva materia expresiva, a través de una “serie de recursos lingüísticos en el texto literario, que puedan suscitar en el lector la reacción pretendida por el autor” (Martínez-Falero, 2024: 656). Desde similar enfoque cognitivo, Manuel González de Ávila entiende que para la semiótica “el sentido primario

de un texto [...] se halla inscrito en la materia de los signos” (2021: 11), y por tanto la escritura nos lleva a un sentido encarnado (*embodied*), donde la envoltura morfosintáctica quiere “trasducir” (González de Ávila, 2021: 11) la envoltura paginal, física, del poema. Una actualización metodológica necesaria para la disciplina en nuestros días, teniendo en cuenta que “la semiótica se ve [...] obligada a repensar sus matrices y sus modelos, a rehacerlos y a darles la dimensión histórica y social que los construye en silencio” (Kristeva, 1981: 31). A continuación, se explorarán algunos de esos recursos retóricos en la poesía actual escrita en castellano.

3. EL PAPEL COMO ESPACIO DE RECONOCIMIENTO Y COMO ESPEJO VACÍO EN LA POESÍA CONTEMPORÁNEA EN ESPAÑOL

Esta página estaba llena de vacío antes de que me propusiese emborronarla. Me gusta pensar que el vacío de esta página la emparenta con el de un planeta, con el de una partícula subatómica, con el de la almohada sobre la que reposa sus sueños Natalie Portman. El vacío está lleno de posibilidades. Uno podría dedicar toda la vida a enumerarlas. Quién sabe si no es eso lo que hacemos día tras día sin darnos demasiada cuenta.

Javier Moreno, “El partido del vacío” (2010)

El poeta y ensayista Eduardo García, en *Una poética del límite* (2005) considera una necesidad de la poética actual el reconocimiento del resquebrajamiento subjetivo que sucede frente al papel, como si este fuera un espejo:

El hombre actual vive una existencia escindida, una identidad fracturada en múltiples vertientes. Al asomarnos al espejo de la página encontramos un espejo roto. Olvidemos la fantasía racionalista de un yo único, coherente, de una pieza. Tengamos el valor de mirar al fondo del espejo con honestidad y atrevimiento. Pongamos en escena ese paisaje plural, desenfocado. [...] *Introspección* es el camino de la íntima libertad, la senda que conduce al Otro (García, 2005: 257).

Esta idea del espacio de la escritura como espejo fue empleada dos años después por Chantal Maillard en *Hilos*: “La idea quedó atrás. / Ahí donde lo escrito. / Donde el espejo” (2007: 94). Veremos más ejemplos, en los cuales se alternan dos figuraciones: una, en la que el sujeto poético se contempla a sí mismo en el espejo paginal al escribir, y otra, más desgarrada y enajenante, por la cual no aparece *nadie* reflejado en el papel, ahondando en la experiencia disolutoria.

Alejandro Céspedes, en *Topología de una página en blanco* (2012), un poemario que experimenta de forma continua con el espacio de la página, incluye estos versos: “hay que ser cautos al ubicarse entre los dos espejos / que cada vez que se abre un libro aparecen colocados frente a frente” (2012: 17). Luego sitúa un espejo paginal en el libro, una página de textura metalizada que refleja, dependiendo el grado de apertura del

volumen, *al lector* y a la página contraria —que está escrita al revés, como los cuadernos de Leonardo da Vinci—, creando un efecto absolutamente semiótico, donde texto, emisor y lector coinciden espacialmente. Además de ese efecto de lectura, no sería arriesgado deducir que con esa inserción de un espejo se pretendía recordar a quien lee que las páginas en blanco habían reflejado al poeta durante la escritura. En una línea similar de búsqueda expresiva, la antes citada Chantal Maillard había incluido un cristal-poema en un librodisco de poemas, titulado *Cual* y publicado en 2009 en Málaga por el Centro Cultural Generación del 27. Ese cristal no solo incorporaba el texto, sino el rostro del lector *superpuesto* al texto gracias al reflejo cristalino. Estas experiencias entre lo poético y lo objetual, *iconotextuales* (Wagner, 1996; Louvel, 2011), quizá tengan como finalidad la de recordar al lector el espejo originario, ya sea ficcional o autoficcional (Luengo 2010), en que toda escritura consiste. Céspedes escribe: “¿quién decidió que el blanco sea silencio? [...] / la página le ofrece un territorio / que nunca recuerda las dimensiones del lenguaje” (2012: 47), demostrando que su *topología* —‘rama matemática que trata especialmente de la continuidad y de otros conceptos más generales derivados de ella’, según el *Diccionario de la Lengua Española*— se sustenta sobre un análisis detenido del signo poético y de su espacio paginal de emisión.

A continuación, vamos a explorar algunas formas de empleo del papel en blanco en general y de la imagen de la página vacía como espejo en particular, en la poesía en castellano de finales del XX y principios del XXI, a través de algunos poemas significativos, sin ánimo exhaustivo o agotador. Es obvio que la selección de textos viene decantada por sus temas, aunque nuestro análisis desbordará lo temático, puntualmente, para abrir la semiosis interpretativa.

Uno de los imaginarios más conocidos popularmente es el llamado *vértigo de la página en blanco*, que suele asociarse a las crisis creativas puntuales o duraderas. Veamos este poema de Eliseo Diego (1986: 1):

LA PÁGINA EN BLANCO

Me da terror este papel en blanco
tendido frente a mí como el vacío
por el que iré bajando línea a línea
descolgándome a pulso pozo adentro
sin saber dónde voy ni cómo subo
trepando atrás palabra tras palabra
que apenas sé que son sino son sólo
fragmentos de mí mismo mal atados
para bajar a tientas por la sima
que es el papel en blanco de aquí afuera
poco a poco tornándose otra cosa
mientras más crece la presencia oscura
de estas líneas si frágiles tan mías
que robándole al ser en mí lo vuelven
y la transformación en acabándose
no es ya el papel papel ni yo el que he sido

Es un poema donde podemos ver de forma plena esa dialéctica entre aparición y desaparición, entre espectro subjetivo y espacio semiótico, a la que antes hacíamos referencia. El papel aparece como el lugar, como diría Arreola, donde suceden las apariciones o desapariciones de Eliseo Diego. El uso de la primera persona en los primeros versos, y la conciencia final de que esa persona no es exactamente la del yo autorial apelan a un sujeto poético interpuesto, ficcional, que opera en el espacio vacío de la página, convocado como una especie de *maelstrom* disolutorio —visible en el verso “fragmentos de mí mismo mal atados”—. Esta imagen marina del remolino abisal puede asociarse a estos versos de Emilio Prados, pertenecientes al poema “Epístola” de *Tiempo. Veinte poemas en verso* (1925): “Es fragata mi pluma, / de mil timones y una sola ancla, / que fondeó sobre el papel / de cadenas cargada” (1999: 161). O al “torbellino atroz” descrito por Mariano Castro en *El ojo y la ceniza* (2019: 67):

Piensa sólo en la mano
cuando traza estos signos.

Contempla en el papel
la tinta de la pluma,
precisa aparición
de un límite visible.

Detén el pensamiento,
el ruido de las voces,
el torbellino atroz
de las imágenes,
la tormenta nocturna
de las formas
buscando su materia.

Escucha ahora el silencio.
No esperes nada más
y reposa, por fin,
ya sosegado.

El segundo imaginario sería el del papel en blanco como vacío, donde el sujeto poético no se reconoce, o se desconoce, visible en algunos textos de Severo Sarduy (“Ahora / que el poema está escrito. / La página vacía” [1974: 101]). Para José Manuel Caballero Bonald, en su poema “Blanco”: “El color blanco ocupa el centro / de la vida, refrenda / su vacío”, añadiendo que “[...] el blanco / concierne al aire libre, al vuelo / de las aves, al trazo inaugural / de la imaginación” (2018: 205). En algunos poemas de *Descrédito del héroe* (1977) se refiere el poeta jerezano a la capacidad reflejante del papel, tanto por presencia como por ausencia; así lo vemos en su poema “Sobre el imposible oficio de escribir”, cuando anota lo siguiente: “Lo que aquí no está escrito es ya la única / prueba de que dispongo para reconocermé” (2018: 160). Y en *La noche no tiene paredes*

encontramos esta significativa referencia: “Me llamo Nadie, como Ulises. / ¿Y quién responde? / Nadie: / una pared vacía, una página en blanco” (Caballero Bonald, 2009: 15). Pero el tema se abisma en una dirección interesante en otro texto de Caballero Bonald (2018: 162):

CONTRIBUCIÓN AL NOCTAMBULISMO

Algunas noches siento ruidos tercamente
improbables, los siento a intervalos isócronos,
como si hubiese estado oyéndolos
antes de producirse. Tal vez pueda ocurrir

que haya leído a Beckett entre una basculante
avalancha de espumas, fumarolas, estruendos,
estertores de gentes que tropiezan conmigo, irrumpen
en los desvanes de la noche. O también es posible

que me estén esperando desde el último otoño
en Fitzwilliam Square y todas las ventanas de Dublín
se abran mirando a Elaine entre una subalterna
algarabía de gaviotas, iracundos galopes

de caballos. Pero mientras acudo, cómo siguen
quejándose los goznes de esta página que cae
en su trayecto y cae en su trayecto, sometida
al insaciable azar de la siguiente.

Una memoria extraviada pasa: el tantas veces trémulo
arañazo benigno de la pluma, la ululante patraña
del papel. Me levanto a escuchar: es ya de día.
No me levanto: muge la noche por la habitación.

La reflexión metapoética ni es extraña a la poesía contemporánea —véase el apartado introductorio del reciente libro de Pedro Martín Aguilar (2025) sobre Guillermo Carnero—, ni tampoco a la obra de Caballero Bonald, especialmente a partir de *Descrédito del héroe* (Neira, 2018: 41). El citado del vate gaditano es un poema cuya “convocación enunciativa” —término creado por Manuel González de Ávila (2016: 637) al leer semióticamente la poesía—, del espacio paginal dialoga con este poema de Guillermo Carnero (2002: 18-19) incluido en *Espejo de gran niebla*:

Acudir a tu juego es ver cubrirse
las aguas del espejo de gran niebla:
un reducido número de estampas
indecisas, que pierden
densidad y volumen, como el humo;
el guía que me burla y llega siempre
a desaparecer tras los recodos,
escurridizo, artero, suplantándose

sin que nunca le pueda ver el rostro,
 que es el mío: palabras
 en un espejo escrito y aplazado,
 en las apariciones de una sombra
 que se esconde detrás de la cortina,
 confunde su papel y olvida el gesto
 o impone su evidencia mentirosa
 de actor de cine mudo que ha pasado
 con demasiadas muecas al sonoro;
 un texto que se pierde en el reverso,
 el espesor y el margen del papel,
 que nace con las dudas
 de su sentido y de su desaliento,
 paréntesis inscrito en una historia en blanco.

En ambos poemas se produce una *patraña*, según Caballero Bonald, o un movimiento *artero*, para Carnero: el gesto de la escritura deviene trampa, y el papel es el lugar de la impostura. La memoria de lo leído se confunde con la memoria de lo propio, haciéndose indistinguible, para el poeta jerezano, de forma similar a como la noche se confunde con el día³. En el poema de Carnero, autor para el que la metapoesía es un *pilar* estético (Martín Aguilar, 2025: 24), la escritura se convierte en el lugar de la suplantación; idas y venidas subjetivas vienen y van del autor al papel y viceversa, descubriendo los resquicios. Porque, como señala Chantal Maillard, “abrirse paso en lo comunicable, eso que somos bajo nuestros personajes, lo que de uno siempre está por decir porque se sitúa al margen del lenguaje, de todo texto, el habitante de los márgenes en blanco que se escurre entre los dedos” (Maillard, 2014: 361). Es ahí, en el gongorino campo de pluma, donde tiene lugar ese simulacro al que se refería Barthes más arriba, encarnando mediante palabras el hueco que debía desaparecer con el gesto de la escritura. Escribir debía aniquilar el blanco paginal, pero el blanco permanece en lo escrito, como una suerte de “tinta blanca” (Blesa, 1989: 62).

Luis Martín-Estudillo (2007: 50) ha estudiado el citado poema de Carnero juntamente con otro de Rosa Romojaro, titulado “Folio atlántico” (1987: 51), del que reproducimos algunos fragmentos:

³ Poema que dialoga con “Quietud”, de Pedro Salinas, incluido en *Seguro azar*:

No, si no se acaba hoy
 esto que tengo empezado,
 ya lo sé... Sí hay que dejarlo.
 Tú, alfabeto, tú, intención,
 tú, papel blanco, ¡qué inútiles
 esta noche (1989: 67)

En estos poemas se advierte una clara carga negativa de la vacuidad del papel; como veremos, no es la única mirada posible, pues hay casos donde ese vacío es tranquilizador, calmante y favorable a la creación.

Asume que es su cara la que está en el espejo.
Se miran. Ella escribe: en la estela del folio
una lenta cicatriz es su trazo.
Cuando la luz desista cerrará los cuadernos
y seguirá para siempre. Todo acaba.
[...] Buceando
unos ojos, remotos como mares inéditos,
en el espejo, ella; y en la página: el nombre,
sumergido en el fulgor oscuro

de un naipe en la penumbra. El tránsito, las manos
que desguazan anillas de metal,
los punzones que horadan las maderas
buscando el doble fondo y el secreto:
encuentran el vacío. Nada hay [...]

[...] En la calle, alguien mira la casa abandonada
y descubre la ausencia en el espejo.

Romojaro ha escrito sobre esa falta de “asunción” ante el espejo en otros lugares, por ejemplo, en su narrativa. En *Páginas amarillas: el relato de la protagonista* (1992), leemos: “su cara, la cicatriz, el espejo donde no se reconoce, el azar, el vacío, el silencio, la identidad perdida, tan nueva identidad que no asume, la desconocida: sus obsesiones, sus temas: los primeros poemas de su libro” (1992: 50). Observemos que hay bastantes puntos de contacto entre el poema antes recogido y este párrafo: el gesto de hablar en tercera persona sobre una “Ella”; la aparición de los términos *espejo*, *cicatriz*, *vacío* o *asume*; la mención a la escritura o a los poemas como espejo, y la consiguiente falta de reconocimiento ante el azogue. Diríase que hay una clara continuidad, tanto temática como tonal, entre ambas obras, donde el papel reflejante tiene, sobre todo en el poema, una importancia central. Comentando el poema de Romojaro, Martín-Estudillo apunta que:

La expectativa de encontrar en la escritura o en el reflejo señas de identidad que ayuden a componer una imagen que permita el autorreconocimiento fracasa a pesar del empeño invertido; así, el sujeto poético ‘asume’ que el rostro en el espejo es el suyo, pero la voz poemática en tercera persona afirma, tajante, que ‘se miran’: no se trata de una mujer mirando su reflejo, sino de dos, la que está frente al espejo y la que le devuelve la mirada (Martín-Estudillo, 2007: 50).

Y esta vinculación entre la tríada conceptual de *papel*, *vacío* y *reflejo*, no solo está presente en Carnero y Romojaro, también ha sido abordada por Justo Navarro: “El poema siempre es sugerencia, adivinación de lo que nunca termina de ser nombrado. La hoja es un espejo de papel, incompleto, engañoso, creación de un mundo sobre el mundo” (2003: 4). Ello hace que se generen a la vez aspectos textuales y simbólicos, configurando una imago poética que a la vez es un imaginario (González Requena, 1997: 304). Esto produce esa suerte de *bucle semiótico* antes apuntada, donde quien escribe se ve reflejado en

tiempo real en el papel sobre el que está escribiendo, e incorpora el soporte al mensaje: él o ella son, parafraseando a Juan José Arreola, el espacio de aparición del fantasma de la propia escritura.

En ese sentido, hay que hacer constar que estos temas han tenido en la poesía reciente un tratamiento metafísico —en el sentido de más allá de lo físico—, que ahonda en su dimensión semiótica: ¿acaso un poema que describe la forma en que su propia redacción llena el vacío paginal no deviene un modo de “construir un *simulacro* de los objetos observados”, tal como dice Roland Barthes (1971: 99) en la conclusión de sus *Elementos de semiología*? Puede verse esta dimensión mediante dos poemas; el primero es de Jorge Riechmann (2006: 142), “Lugar en otra parte”, incluido en *Poesía desabrigada*, un libro donde el compromiso habitual del autor se liga a una indagación estética:

LUGAR EN OTRA PARTE

...una hierba distinta de la hierba...

Philippe Jacottet

El poema no tiene
ningún misterio

es como la luz
materia

una suerte
de dualidad onda-corpúsculo
en el terreno del lenguaje

un rastro
una piel mojada
la inscripción
que sobre el papel deja la búsqueda
de un lugar

un lugar que parece hallarse siempre
en otra parte

un lugar desde donde
decir.

El segundo es de Sandra Santana —una poeta siempre experimental y preocupada, también teóricamente, por la espacialidad del texto, como puede verse en su ensayo *La escritura por venir* (2021)— y pertenece a su libro de poemas *Es el verbo tan frágil* (2008: 40):

REFLEXIÓN SOBRE LA POSIBILIDAD DE PERDER LA PROPIA IDENTIDAD
EN EL BLANCO MAR DE LA HOJA DE PAPEL

Nos miramos al caminar por la orilla.

Así, en progresión infinita,
aparece toda la arena
que nos permitió desembocar
al borde de mis ojos.

Al borde de tus ojos
aparecen:
AGUA,
HORIZONTE.

En ambos textos la visión del vacío paginal no es angustiosa, sino positiva, en la línea de la Susan Howe que veía en el papel en blanco un espacio de calma y de tranquilidad, propicio para la generación, según señalan Marjorie Perloff y Craig Dworkin (2009: 11). En los poemas de Riechmann y Santana el sujeto poético desaparece, evaporado en aras de una exploración del territorio donde aparece el poema, convertido en el *texto por venir*; una “operación” (Blanchot, 2005: 284) donde la ausencia de escritura se sustituye por la escritura, aunque permanece el rastro de esa operación, precisamente en las menciones al papel, cumpliendo el adagio de Mallarmé en sus *Fragmentos sobre el libro*: “el almacén intelectual del poema se disimula y subsiste —tiene lugar— en el espacio que aísla las estrofas y entre el blanco del papel” (2002: 88). En el caso de Riechmann se insiste en la materia de la escritura, mientras que en el de Santana la descripción del ámbito paginal permite la aparición de otro sujeto, al que se apela en segunda persona, y que parece distinto del yo poético. En este supuesto, el papel es un lugar de encuentro entre dos subjetividades, no entre una subjetividad y su propio reflejo.

Este último supuesto, el de un sujeto enfrentado al papel vacío, que opera como un espejo del yo escindido, o de la creación en marcha, es quizá el más frecuente en la poesía en español de los siglos XX y XXI⁴. Por último, habría que citar un ejemplo experimental,

⁴ Como pueden dar muestra numerosos ejemplos: “Tu juventud nula, en pena / De un blanco papel vacío” (Luis Cernuda, “XXII”, en *Perfil del aire*, 2005: 122). “Sobre el papel en blanco al que me enfrento / soy reflejo de otro que soñó / hace siglos el mundo y su escritura / bajo la forma de un oscuro / e ilegible poema interminable. / Sin nombre y al dudoso amparo / de aquél que fue a su vez reflejo de otro nombre, / escribir el anhelo de saberse / al fin en un lugar desconocido. / Un lugar donde, al fin, desconocerse.” (José Miguel Arnal, “Un poema apócrifo”, en *La lentitud de la experiencia*, 1996: 65-66). “Yo soy mi cazador, yo soy la presa; / yo soy quien me sonríe en la penumbra. / Nos separa un papel y sin embargo / no podré cruzar nunca ese desierto.” (Eduardo García, *No se trata de un juego*, 2004: 74). “Me acerco a este rostro pasmado / que me mira desde el azogue de la mesa” (Eduardo Moga, *Insumisión*, 2013: 10). “Y yo, mirarme en el espejo de estas líneas, para recordar mi rostro, encontrar palabras, respirar, volver a estar vivo” (Roger Wolfe, *Vela en este entierro [32 poemas en forma de prosa]*, 2006: 29) —Wolfe había utilizado el tema antes en *Arde Babilonia*: “Me miro / en este espejo / de la página / y conjuro / el asco / y el veneno / de la única manera / que sé hacerlo” (1994: 83) —. Por su parte, Enrique Cabezón anota en *No busques lágrimas en el ojo del muerto* (2006: 43): “y el espejo son todos los rostros asomados al poema / [...] la próxima

bastante conocido, donde los temas expuestos hasta ahora se llevan a un límite expresivo. Nos referimos al célebre poema *Tinta* (1981), de Andrés Sánchez Robayna (2004:122), tan central en su obra que sirvió para titular una antología (2010) de su obra poética:

EL ESPEJO DE TINTA

En el mar del papel la luz extinta llama a otro mar que anochece súbitamente
nubes papel manchado hoja núbil del aire escritura del agua olalínea que escribe en la mancha de la luz que se extingue entre aves dormidas y rocas recortadas por la línea olalínea en que flotan estrellas antomedusas algas en espejo de agua olalínea aquí estuvo el bañista de la lentitud sonora ahora está por espejo tan sólo la silueta contra olaluz de ausencia recortado en la arena sumergido en el agua que escribe hendido dibujado esculpido contra la roca negra roca mancha de tinta negro sobre negro ante el papel del mar que lee rocas manchas cangrejos que escriben otras líneas dentro debajo encima del horizonte de agua olalínea leída por pardelas puntuación de vigilia en la noche la tinta en la hoja del aire en el papel del cielo ya sin nubes de luz extinta la noche en su cuaderno de rocas y medusas cuaderno deshojado de olas líneas pardelas arenales leídos en el papel del mar

Perteneciente a la primera etapa de su lírica, en la que se produce “una experimentación metalingüística acerca de la naturaleza del signo” (Romero Velasco, 2018: 991), el desborde expresivo de este poema, gracias al cual el poema *estira* el lenguaje al alargar las palabras mediante su unión en aras de la creación de neologismos (“olalínea”, “olaluz”, “antomedusas”), se integra dentro de un marco semiótico en que el soporte de la escritura genera una identificación simbólica, según el marco teórico de González Requena, con el mar, de la misma forma que el bañista puede ser entendido como el autor que *surca* el papel, navegándolo y dejando surcos en él al mismo tiempo. El papel en blanco deviene mar, y la página es agua, sobre la que se refleja la luz —pero también la luz de la escritura, entendida como *La luz negra* (1985) con la que tituló Sánchez Robayna una reunión de ensayos sobre arte y literatura—. De esta forma, el poema y el libro devienen espejos de tinta, donde emisor y lector pueden reencontrarse e incluso reconocerse, y a la vez son piélagos abisales llenos de belleza submarina y superficies reflectantes para espejear el cielo. Como explica Javier Gómez-Montero: “el motivo de un bañista en el centro del poema hace girar al texto sobre sí mismo para que la segunda mitad se convierta en una representación especular de la primera, pero invirtiendo los términos” (1996: 52). En resumen, entre esos cuatro elementos (mar,

página que afrontemos será de nuevo el abismo / el espejo en el que intentar labrar lo que nos gustaría ser cada mañana”. Javier Vicedo Alós, en *La última distancia* (2010: 11), escribe: “Soy yo y mi descomposición, ese papel fragmentado donde voy tachando fechas. Sois los días rotos.”. Más ejemplos: “Me he dedicado a borrar las páginas del cuaderno. / No. / No está vacío. // Está listo” (Lola Crespo, *Las palabras acostumbradas*, 2012: 5); “A través del portillo de las NOTAS AL PIE, el yo lírico entra y sale de la página acarreando cachivaches textuales, devenido así tramoyista del poema [...] acomodando el escenario, disponiendo el atrezo e indicando su lugar a los figurantes” (Ángel Cerviño, *¿Por qué hay poemas y no más bien nada?*, 2013: 85, cursiva del original); “qué lejos está la escritura de parecerse a lo que se expande en suelo, no en papel mío” (Pureza Canelo, 2018: 16), y también puede verse en algún poema de *El que desordena* de Tomás Sánchez Santiago (2019: 258-259).

página, luz, escritura) y el bañista-escritor, presentado como emisor, se juega el marco semiótico de este innovador poema.

Los ejemplos podrían multiplicarse, pero parece evidente que los ya expuestos dan suficiente medida de lo habitual de la práctica, de la que vamos a intentar proyectar un horizonte de sentido.

4. CONCLUSIONES

Andamos
sobre un espejo
sin azogue

Federico García Lorca (1994: 672)

En su inteligente ensayo “How to Recognize a Poem When You See One”, incluido en *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities* (1980), Stanley Fish comenta el resultado de plantear a sus alumnos un ejercicio de interpretación a partir de un falso poema, esto es, de una lista de palabras que se habían quedado en la pizarra en una clase anterior y que Fish, sin avisar a los alumnos de la clase siguiente, les presenta a estos como el poema que deben analizar. El resultado, repetido en otras experiencias por el teórico estadounidense, es que los alumnos parten de esa lista arbitraria y fuerzan la interpretación hasta construir el texto, esto es, hasta *producir* un poema mediante su interpretación. La parte que más nos interesa de este forzoso ejercicio de sobreinterpretación es aquella en la que Fish dice que esta simulación es normal, y que incluso sucedería si les hubiera dado una página en blanco, diciéndoles que ese vacío es un poema. A su juicio, la forma de obrar de los estudiantes en tal caso:

no estaría restringida por los nombres sino por las suposiciones interpretativas que les otorgan significado incluso antes de haberlos visto. Esto sería verdadero incluso si no hubiera nombres en la lista o si el papel o pizarrón estuvieran en blanco; el vacío no supondría ningún problema para el intérprete, que inmediatamente vería allí el vacío a partir del cual Dios creó a la tierra, o el abismo en el cual caen los pecadores no regenerados o, en el mejor de todos los poemas posibles, ambas cosas (Fish, 2022: 63).

En los ejemplos que estamos abordando, no debemos tener miedo como hermeneutas a excedernos en la exégesis ni a sobreinterpretar, porque son las distintas voces poéticas quienes están llevando a cabo la interpretación excesiva, incluso delirante en algún caso, de los espacios vacíos de la página. Son los propios poemas los que imaginan espejos reflectantes, o blancos níveos, o nada metafísicas en las que reverbera la supuesta impotencia creadora. Este desborde interpretativo es el que justifica la escritura, entendida como proyección de las obsesiones y los fantasmas creativos de los poetas: “Un poema es un corazón (un vaso de vida, un grial) que late en el cuerpo provisional del papel en blanco hasta que alguien, al leerlo, lo toma y se lo lleva puesto”, explica Jesús

Aguado (2020: 69). Es cierto, pero no lo es menos que la primera persona que se lo lleva puesto es quien lo escribe.

El papel en blanco, en consecuencia, genera y seguirá generando en la poesía española un simulacro semiótico por el cual el espacio vacío no desaparece después de llenarse; los signos no aniquilan el hueco, sino que lo incorporan al texto, volviéndolo significativo, resplandeciendo su poder de identificación, para convertir en imago semiótica (González Requena, 2016) lo que también es símbolo. Por eso puede anotar Miguel Casado que “no existe la página en blanco” (2025: 71), porque no hay hueco voluntario libre de la proliferación de mensajes y significados. Los poetas a veces se reconocen en el reflejo del papel en blanco y a veces se pierden subjetivamente en el espejo vacío de la página, que sigue ahí, por detrás del poema y en el propio texto del poema. Ello produce un bucle semiótico, a través del cual quien escribe está siendo leído por su propio poema.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUADO, J. (2020). *Heridas que se curan solas. Aforismos sobre la poesía*. Madrid: Libros de la Resistencia.
- ABRIL, G. (2009). “¿Se puede hacer semiótica y no morir de inmanentismo?”. *I/C. revista Científica de Información y Comunicación* 6, 127-147.
- ALTOLAGUIRRE, M. (2008). *Las islas invitadas y otros poemas*, F. J. Díaz de Castro y A. del Olmo Iturriarte (eds.). Sevilla: Renacimiento.
- ÁLVAREZ-SANAGUSTÍN, A. (2000). “Espacio textual y adaptación artística”. En *Espacios literarios y espacios artísticos. Actas del VII Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*, A. Chicharro y G. Pulido Tirado (eds.), 30-51. Jaén: Universidad de Jaén.
- ARNAL, J. M. (1996). *La lentitud de la experiencia*. Valencia: Pre-Textos.
- BARTHES, R. (1971). *Elementos de semiología*. Madrid: Alberto Corazón.
- BLAKEMORE, A. K. (2023). *The Glutton*. London: Granta Books.
- BLANCHOT, M. (2005). *El libro por venir*, E. Velasco (ed.). Madrid: Trotta.
- BLASCO PASCUAL, F. J. (2022). “La ‘boutade’ de la muerte del autor: el caso de Carmen Mola”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 47.3, 241-266.
- BLESA, T. (1998). *Logofagias. Los trazos del silencio*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- BOBES NAVES, M. DEL C. (2008). *Crítica del conocimiento literario*. Madrid: Arco / Libros.
- CABALLERO BONALD, J. M. (2009). *La noche no tiene paredes*. Barcelona: Seix Barral.
- _____. (2018). *Descrédito del héroe. Manual de infractores*, J. Neira (ed.). Madrid: Cátedra.
- CABEZÓN, E. (2006). *No busques lágrimas en el ojo del muerto*. Valencia: Germanía.

- CANELO, P. (2018). *Retirada*. Valencia: Pre-Textos.
- CARNERO, G. (2002). *Espejo de gran niebla*. Barcelona: Tusquets.
- CASADO, M. (2025). *La belleza de la escritura*. León: Eolas.
- CASTRO, M. (2019). *El ojo y la ceniza*. Zaragoza: Olifante.
- CERNUDA, L. (2005). *Obra completa. Vol. I: Poesía completa*, D. Harris y L. Maristany (eds.). Madrid: Siruela.
- CERVIÑO, Á. (2013). *¿Por qué hay poemas y no más bien nada?*. Madrid: Amargord.
- CÉSPEDES, A. (2012). *Topología de una página en blanco*. Madrid: Amargord.
- CHALKHO, R. J. (2014). “Diseño sonoro y producción de sentido. La significación de los sonidos en los lenguajes audiovisuales”. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* 50, 127-252.
- CRESPO, L. (2012). *Las palabras acostumbradas*. Sevilla: Guadalturia.
- DIEGO, E. (1986). *Veintiséis poemas recientes*. Ciudad de México.: Ediciones del Equilibrista.
- ESCANDELL MONTIEL, D. (2014). *Escrituras para el siglo XXI. Literatura y blogosfera*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- FISH, S. (2022). “Cómo reconocer un poema cuando ves uno”, C. Callieri (trad.). *Boletín del CETYCLI* 21, 57-72. Disponible en línea: https://www.cetycli.org/images/cetycli/publicaciones/boletines/pdf/B21/004_D_B21.pdf [13/01/2025].
- FOUCAULT, M. (1999). “¿Qué es un autor?”. En *Entre filosofía y literatura*. M. Morey (trad.). Barcelona: Paidós, pp. 329-360.
- GARCÍA, E. (2004). *No se trata de un juego*. Granada: Diputación de Granada [col. Maillot Amarillo].
- GARCÍA LORCA, F. (1994). *Obras completas. Tomo I*, Arturo Del Hoyo (ed.). Madrid: Aguilar.
- GÓMEZ-MONTERO, J. (1996). “Escritura del espacio y plenificación de la palabra en la lírica de Andrés Sánchez Robayna”. *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios* 40, 41-74. Disponible en línea: <https://hdiacan.org/biblioteca-virtual-iecan/estudios-canarios-anuario-del-iecan-40-1995/> [13/01/2025].
- GARCÍA URETA, Í. (2022). “El sentimental jamás es el artista”. En *Un ensayo sobre tipografía*, E. Gill, 5-20. Madrid: Editorial Trama.
- GONZÁLEZ DE ÁVILA, M. (2016). “Leer desde el cuerpo. Una semiótica fenomenológica de la lectura”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 25, 631-650. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol25.2016.16955> [13/01/2025].
- ____ (2021). *Semiótica. La experiencia del sentido a través del arte y la literatura*. Madrid: Abada.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (1997). “Los límites de lo visible”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 6, 285-307. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol6.1997.33027> [13/01/2025].

- ____ (2016). “De los textos yoicos a los textos simbólicos”. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación* 10.56, 53-84. Disponible en línea: <https://doi.org/10.18682/cdc.vi56.1286> [13/01/2025].
- GOPEGUI, B. (2014). *El comité de la noche*. Barcelona: Random House.
- GOYTISOLO, J. (2006): *Obras completas III. Novelas (1966-1982)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- ILLICH, I. (2002). *En el viñedo del texto. Etología de la lectura: un comentario al “Didascalicon” de Hugo de San Victor*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- KRISTEVA, J. (1981). *Semiótica, I*. Madrid: Fundamentos.
- LOUVEL, L. (2011). *Poetics of the Iconotext*. Surrey: Ashgate.
- LUENGO, A. (2010). “El poeta en el espejo: de la creación de un personaje poeta a lo posible autoficción en la poesía”. En *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, V. Toro, S. Schlickers y A. Luengo (eds.), 251-267. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- MAILLARD, C. (2007). *Hilos*. Barcelona: Tusquets.
- ____ (2009). *Cual*. Málaga: Diputación de Málaga / Centro Cultural Generación del 27.
- ____ (2014). *India. Obra reunida (Diarios, poemas, ensayos y crítica)*. Valencia: Pre-Textos.
- MALLARMÉ, S. (1982). *Poesía*, F. Gorbea (ed. y trad.). Barcelona: Plaza & Janés.
- ____ (2002). *Fragmentos sobre el libro*. J. Gregorio (trad.). Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia.
- MARTÍN AGUILAR, P. (2025). *Metapoesía en el primer Guillermo Carnero (1967-1979)*. Valencia: Pre-Textos.
- MARTÍN-ESTUDILLO, L. (2007). *La mirada elíptica. El trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*. Madrid: Visor Libros.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria. (Base teórica y práctica textual)*. Madrid: Cátedra.
- MARTÍNEZ-FALERO, L. (2024), “Semiótica cognitiva y literatura: ficcionalidad y literariedad a la luz de la poética cognitiva”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 33, 649-665. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol33.2024.36729> [13/01/2025].
- MITCHELL, W. J. T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes?*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones.
- MOGA, E. (2013). *Insumisión*. Madrid: Vaso Roto.
- MORA, V. L. (2008). *Pasadizos*. Madrid: Páginas de Espuma.
- ____ (2016). *El sujeto boscoso. Tipologías del sujeto poético entre el espejo y la notredad (1978-2016)*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.

-
- ____ (2018). “Discontinuidades formales en la poesía española contemporánea. De la disrupción a la textovisualidad”. *Revista Laboratorio* 18, s.p. Disponible en línea: <http://revistalaboratorio.udp.cl/discontinuidades-formales-en-la-poesia-espanola-contemporanea-de-la-disrupcion-a-la-textovisualidad/> [13/01/2025].
- MORENO, J. (2010). “El partido del vacío”. *Culturamas.com*, 22 de octubre, s. p. Disponible en línea: <http://www.culturamas.es/blog/2010/10/22/el-partido-del-vacio/> [13/01/2025].
- MORENO, J. (2011). *Alma*. Madrid: Lengua de Trapo.
- NAVARRO, J. (2003). “Inteligencia y sensorialidad”. *Litoral. Suplemento “El agua en la boca”* 16, 4.
- NEIRA, J. (2018). “Introducción”. En *Descrédito del héroe y Manual de infractores*, J. M. Caballero Bonald / J. Neira (ed.), 15-104. Madrid: Cátedra.
- PAZ, O. (1974). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.
- PERLOFF, M. & DWORKIN, C. (2009). “Introduction: The Sound of Poetry / The Poetry of Sound”. En *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*, M. Perloff y C. Dworkin (eds.), 1-17. Chicago: The University of Chicago Press.
- PETÖFI, J. A. (1996). “De la gramática de la poesía a la textología semiótica”, *Castilla. Estudios de Literatura* 21, 131-146. Disponible en línea: <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/13989> [13/01/2025].
- POZUELO YVANCOS, J. M. (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y Enrique Vila-Matas*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes.
- PRADOS, E. (1999). *Poesías completas. I*, C. Blanco Aguinaga y A. Carreira (eds.). Madrid: Visor Libros.
- RIECHMANN, J. (2006). *Poesía desabrigada*. Tenerife: Ediciones Idea.
- RIVERA, J. E. (1946). *La vorágine*. Bogotá: Editorial ABC.
- RODRÍGUEZ POSADA, A. (2025). “Arte verbal del siglo XXI. La escritura como práctica artística post-literaria en el mundo contemporáneo”. *Anales de Literatura Española* 42, 13-38. Disponible en línea: <https://doi.org/10.14198/ALEUA.26967> [13/01/2025].
- ROMERO VELASCO, P. (2018). “Alegorías de la escritura: del signo al símbolo en la poesía de Andrés Sánchez Robayna”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 27, 967-993. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol27.2018.18992> [13/01/2025].
- ROMOJARO, R. (1987). *La ciudad fronteriza*. Málaga: Ángel Caffarena Such.
- ____ (1992). *Páginas amarillas. El relato de la protagonista*. Madrid: Anthropos.
- SALINAS, P. (1989). *Fábula y signo. Seguro azar. Presagios*, S. Salinas de Marechal (ed.). Madrid: Alianza.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A. (1985). *La luz negra*. Madrid: Júcar.
- ____ (2004). *En el cuerpo del mundo. Obra poética 1970-2002*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
-

- ____ (2010). *El espejo de tinta. Antología (1970-2010)*, J. F. Ruiz Casanova (ed.). Madrid: Cátedra.
- SÁNCHEZ SANTIAGO, T. (2019). *Este otro orden. Poesía reunida (1979-2016)*. Madrid: Dilema.
- SANTANA, S. (2008). *Es el verbo tan frágil*. Valencia: Pre-Textos.
- SARDUY, S. (1974). *Big Bang*. Barcelona: Tusquets.
- VALENTE, J. Á. (2018). *El ángel de la creación. Diálogos y entrevistas*, A. Sánchez Robayna (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- VALÉRY, P. (1999). *Monsieur Teste*. J. L. Arántegui (trad.). Madrid: Visor Distribuciones.
- VICEDO ALÓS, J. (2010). *La última distancia*. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga [col. Puerta del Mar, n.º 117].
- WAGNER, P., ed. (1996). *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. New York: De Gruyter.
- WOLFE, R. (1994). *Arde Babilonia*. Madrid: Visor Libros.
- ____ (2006). *Vela en este entierro (32 poemas en forma de prosa)*. Logroño: Ediciones del 4 de Agosto.
- XIA, L. (2024). *Sillas vacías*, M. Casado (trad.). Madrid: Libros de la Resistencia.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 13/01/2025

Fecha de aceptación: 11/09/2025