Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 42, 2025, pp. 13-38
https://doi.org/10.14198/ALEUA.26967

Arte verbal del siglo XXI: la escritura como práctica artística *post-literaria* en el mundo contemporáneo

Twenty-first-century verbal art: writing as a *post-literary* artistic practice in the contemporary world

Adolfo RODRÍGUEZ POSADA

Autoría:
Adolfo Rodríguez Posada
Instituto José Luis López Aranguren (Ávila), España
https://orcid.org/0000-0002-5193-2188
adolfo.rodpos@educa.jcyl.es

Citación:
Rodríguez Posada, Adolfo (2025). «Arte verbal del siglo XXI: la escritura como práctica artística *post-literaria* en el mundo contemporáneo», *Anales de Literatura Española* (42), pp. 13-38. https://doi.org/10.14198/ALEUA.26967

Financiación: Este trabajo se ha realizado en el marco de las actividades del Proyecto de Investigación «Fractales. Estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI» (PID2019-104215GBI00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

Fecha de recepción: 01/02/2024
Fecha de aceptación: 15/04/2024

El autor declara que no hay conflictos de intereses.

© 2025 Adolfo Rodríguez Posada

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Resumen

En el contexto del mundo contemporáneo, la literatura española moderna se ha venido desplazando desde un modelo flaubertiano de escritura, es decir, una escritura saturada de convención literaria gracias al estilo y la poética del autor, hacia el territorio de una práctica artística paralela, hermanada y que indirectamente se reintegraría con las artes contemporáneas en el nuevo estadio posmoderno. Así pues, la literatura española contemporánea, en el marco de la revolución digital que determina el contexto cultural del siglo XXI, parece traspasar, superar y avanzar, en su nueva faceta como escritura creativa y arte verbal, más allá de los límites teóricos y categoriales de su concepto moderno, establecido y fundado en las nociones definitorias de lo literario como lo son la ficción, los géneros, el estilo, la función poética o la significación de los textos como estructuras semánticas. La importancia clave que alcanza la experimentación con el medio verbal, en la producción vanguardista de los escritores españoles desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad y gracias a los nuevos soportes vinculados a la invención de Internet, las redes sociales y los dispositivos electrónicos, convierte en centrales, dentro de la nueva teoría del arte verbal español, aspectos tales como la materialidad de la escritura y su dimensión gráfica y concreta, técnicas y mecanismos de postproducción de textos como el *collage*, la apropiación y la derivación (*détournement*),

el montaje (*editing*), la remezcla (*mixing*) o el sampleado (*sampling*), así como la performatividad que desmaterializa el objeto poético y reduce la práctica literaria a una acción artística conceptualista. Este artículo propone una revisión general de tales aspectos desde una perspectiva teórica y las posibilidades de reintegración de la literatura como arte verbal dentro del conjunto de las prácticas literarias y artísticas de autores españoles contemporáneos como José Luis Castillejo, Fernando Millán, Julio Plaza, José-Miguel Ullán, Germán Sierra, Vicente Luis Mora, Jorge Carrión, María Salgado o Laía Argüelles Folch.

Palabras clave: arte verbal español del siglo XXI; post-literatura; poesía concreta española; conceptualismo; apropiacionismo; literatura y performance; *readymade* literario.

Abstract

In the context of the Contemporary world, the Modern Spanish Literature has been moving from a Flaubertian model of writing, that is, a form of writing saturated with literary convention thanks to the author's own style and Poetics, towards the territory of an artistic practice parallel and connected to Contemporary arts in the new Postmodern period. Thus, Contemporary Spanish Literature, in its new role as creative writing and verbal art, and within the framework of the digital revolution that defines the 21st century cultural context, seems to transcend, overcome, and go beyond the theoretical and categorical limits of its modern concept, founded on defining notions of the literary writing, such as fiction, genres, style, poetic function, or the significance of texts as semantic structures. The importance that experimentation with the verbal medium in the avant-gare works by the Spanish writers attains, since the second half of the 21st century until nowadays, and regarding the new supports linked to the invention of the Internet, social networks, and electronic devices, makes the materiality of writing and its graphic and concrete dimension key concepts within the new theory of Spanish verbal art. Techniques and mechanisms for post-producing texts, such as *collage*, appropriation, derivation (*détournement*), editing, remixing, or sampling, as well as the performativity that dematerializes the poetic object and reduces literary practice to a conceptual artistic action, become crucial. This article proposes a general review of these aspects from a theoretical perspective and explores the possibilities of reintegrating Literature as verbal art within the frame of the literary and artistic practices by Contemporary Spanish authors such as José Luis Castillejo, Fernando Millán, Julio Plaza, José-Miguel Ullán, Germán Sierra, Vicente Luis Mora, Jorge Carrión, María Salgado o Laía Argüelles Folch.

Keywords: twenty-first-century Spanish verbal art; post-literature; Spanish concrete poetry; conceptualism; appropriationism; literature and performance; literary *readymade*.

El arte verbal *post-literario*

La línea divisoria que antiguamente separaba la literatura –el arte verbal que emplea las palabras como medio de expresión– y las artes visuales –el medio de expresión que a su vez emplea imágenes, iconos u objetos– se ha visto comprometida, amenazada, si no superada con la llegada del siglo XXI. Los movimientos de vanguardia de principios del siglo pasado supusieron una revolución en el plano de la representación. Desde Aristóteles las artes se habían visto justamente divididas en razón de sus medios, pero al mismo tiempo con la llegada del Renacimiento se vieron hermanadas gracias a la figuración compartida. El redescubrimiento del criterio de la mímesis como fundamento de la teoría general de las artes figurativas por parte de los estetas europeos renacentistas y neoclásicos –Leonardo Da Vinci, Francisco de Holanda, Giorgio Vasari, Vicente Carducho, Charles Batteaux, Johann Joachim Winckleman– agrupará la literatura y la plástica, siguiendo la estela de la doctrina *ut pictura poesis* horaciana, bajo el lema de bellas artes. Pero será realmente Gotthold Ephraim Lessing quien esgrima, en el celebrado a la par que discutido *Laocoonte* (1766), la división con la que durante la modernidad se impondrá la separación entre las artes verbales –temporales, simbólicas, inmateriales– y aquellas expresiones artísticas visuales –espaciales, icónicas, materiales–.

Aunque en un primer momento la poética, la estética y el posterior desarrollo de la teoría literaria o la historia del arte como disciplinas independientes se enfocaron en explorar los rasgos específicos que atañían a cada uno de los medios de expresión, un tercer aspecto, en especial en el campo de la poética, quedó desplazado del centro de interés: la materialidad de la escritura y del libro como su soporte[1]. Aquellos problemas y cuestiones teóricas relativas no tanto a la forma –la organización y estructura interna de los símbolos verbales a través de una elaboración técnica estilística y compositiva– como al formato de la materia literaria –es decir, la disposición gráfica de las palabras mediante la escritura sobre el soporte de la página, ya sea en formato físico o electrónico– quedaron relegadas a un segundo plano y hasta mediados del siglo XX no empezaron a ser relevantes para el pensamiento de los teóricos de la literatura,

1. Para Saum-Pascual toda premisa literaria en torno a la materialidad conlleva concebir el libro como un «objeto sustancial y tangible como parte intrínseca de la poética», y por necesidad «implica observar las características de producción del objeto, más allá de la significación relacional interna de las palabras de la obra» (2018: 90). La línea de investigación en torno a la materialidad de la escritura y el libro como objeto de arte ha sido cultivada asimismo por Gache (2006), Fernández Mallo (2009), Mora (2012), Cussen (2022), Kozak (2015), Gómez Trueba y Morán (2017), Santana (2021) o Cruz Arzabal (2021). También resulta imprescindible para una mejor comprensión de la materia la lectura de los trabajos académicos de Salgado (2014) y García Leyva (2016).

sobre todo en el ámbito francés: Maurice Blanchot, Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida[2].

Dado que precisamente ha sido la materialidad uno de los criterios que han permitido distanciar en la tradición estética contemporánea la literatura –imaginativa y por tanto de signo inmaterial– de las artes visuales –en las cuales dicha materialidad se vuelve central a partir de las vanguardias frente al antiguo criterio de la mímesis como fundamento de la figuración–, rara vez se tomaron en consideración por contraste, dentro de la teoría general literaria del siglo XX, aspectos considerados históricamente como secundarios para el programa poético, tales como la dimensión gráfica y visual de la escritura, así como la iconicidad y la concreción de la forma literaria en la caracterización abstracta y conceptualista de la palabra escrita: no tanto como mero símbolo arbitrario que remite a una realidad exterior de la lengua sino como objeto material concreto, situado dentro de la espacialidad de la página por medio del trazo de la escritura, la impresión de la grafía o el color de la tinta[3].

La llegada de Internet a principios del siglo XXI y la nueva ola de experimentación digital neovanguardista que trae consigo han condicionado el devenir de la literatura en las últimas décadas. La aparición de innovaciones técnicas –los procesadores de textos, los dispositivos electrónicos y con ellos los nuevos soportes digitales–, además de las nuevas posibilidades que ofrece la escritura en la red y las redes sociales, han ampliado y expandido el campo de acción del arte verbal, llevando el concepto canónico de literatura más allá de su centro categorial.

Precisamente por la inusitada centralidad y la importancia clave que la dimensión material de la escritura alcanza en las primeras décadas del nuevo siglo, y con el razonamiento de Rosalind Krauss (2008) en mente, se inicia entonces una ampliación de la literatura en el campo expandido, que dificultaría «en teoría» la reducción y la comprensión de la escritura creativa como literatura *stricto sensu*, puesto que amplía y expande su concepto más allá de sus límites categoriales, desbordando la propia definición de lo literario y

2. Tómense como referencias los comentarios visionarios de Foucault (1996: 68-69) y Barthes (2003: 242-246) sobre la obra de Michel Butor como modelo del libro por venir (Santana, 2021: 46-47 y 122) en el marco de la experimentación del *Nouveau roman* en la década de 1960.
3. Las muestras brindadas por Gache (2006: 53-55) en su comentario sobre la poética letrista de Isidore Isou (*Les journaux des dieux*) y la literatura hipergráfica de Maurice Lemaitre (*Canailles*), Gabriel Pomerand (*Saint Ghetto de Préts*) o Henri Michaux (*Mouvements*) representaría la máxima expresión de la concepción posmoderna de la escritura y la palabra como objetos materiales y concretos.

redefiniéndola a su vez como *post-literatura*, como arte verbal tras el fin teórico de la literatura[4].

La escritura literaria, en el marco de la revolución digital impuesta por el contexto cultural actual, parece traspasar, superar y avanzar, en su nueva faceta como arte verbal, como *poema* en términos generales, fuera de los márgenes teóricos sobre los que se funda el concepto de *literatura* –cuyo recorrido histórico comprende no más de dos siglos de historia[5]–, establecido y fundado en categorías y nociones definitorias como ficción, género, estilo, función poética o significación de los textos como estructuras semánticas. La relevancia que alcanza la experimentación con el medio verbal, en las primeras dos décadas del siglo XXI y gracias a los nuevos soportes vinculados a la invención de Internet, las redes sociales y los dispositivos electrónicos, convertiría en centrales, dentro de la nueva teoría *post-literaria* del arte verbal, aspectos hasta ahora marginados y desplazados de la atención e interés de la crítica: la materialidad de la escritura y su dimensión gráfica y concreta; técnicas y mecanismos de postproducción de textos como el *collage*, la apropiación y la derivación (*détournement*), el montaje (*editing*), la remezcla (*mixing*) o el sampleado (*sampling*); así como la performatividad que desmaterializa el objeto poético y reduce la práctica literaria a una acción artística conceptualista. Desde una perspectiva teórica diferente como la aquí contemplada, tales aspectos, que no agotan ni mucho menos la amplitud de los recursos, procedimientos e intervenciones con los que opera la escritura experimental tanto creativa como *increativa*[6] a la luz de las nuevas expresiones artísticas (el cine, las artes performativas, la música electrónica, el arte digital e interactivo), posibilitarían la reintegración de la literatura –tal es la hipótesis– como arte verbal dentro del conjunto de las prácticas artísticas del mundo contemporáneo.

4. El término *post-literatura* es introducido, discutido y teorizado en un trabajo anterior (Rodríguez Posada, 2023) para abordar la problemática en torno a la ontología débil, el fragmentarismo y el carácter reticular representativo de numerosas narrativas mutantes españolas, publicadas en las primeras dos décadas del siglo XXI, que ponen en jaque los fundamentos que definen la literatura y determinan su metodología: mímesis, argumento, ficción, estilo, género, narrador, actantes, etc. Los planteamientos *post-literarios* comparten las premisas esgrimidas por Ludmer (2010) en torno a la *postautonomía* y por Topuzian (2013) en sus especulaciones sobre el fin del recorrido histórico del concepto de literatura como noción definitoria del arte de las palabras.
5. La noción de literatura es, en realidad, un concepto moderno, cuyo recorrido se inicia en el Romanticismo y fue popularizado entre otros por Madame de Staël y Friedrich Schlegel (Rodríguez Posada, 2011: 11, n. 3).
6. Seguimos aquí la traducción propuesta por Santana (2021: 182) del término *uncreative writing* acuñado por Goldsmith.

Quizás destaque, por encima de los aspectos señalados y específicos de esta nueva modalidad de escritura contemporánea posmoderna, que el significante gráfico y por tanto material, así como su soporte físico o electrónico, iguala cuando no eclipsa –hito sin precedentes en la larga historia literaria–, el significado imaginario, trascendente, ideal y, por consiguiente, inmaterial. En palabras de Sandra Santana, la obra de arte verbal contemporánea «no busca únicamente ser descifrada para proporcionar el acceso a un sentido que esté más allá de ella misma» (2021: 122).

Por otro lado, la aplicación de técnicas, procedimientos e intervenciones como la apropiación, la derivación, el *cut&paste* o el sampleado de textos anula toda pertinencia entre las dicotomías teóricas y neutraliza toda posible distinción entre el autor de obras y el *curator* de textos, entre la obra original y el plagio, entre mímesis e historia, entre ficción y no-ficción, entre los géneros y las misceláneas, entre la hermenéutica –que interpreta y aclara el significado de las obras literarias– y la ontología –que problematiza y argumenta en clave especulativa la razón de ser de la obra de arte verbal[7]–. Promueve además un modelo teórico mutante, anfibio e híbrido, basado siempre en la resolución de las contradicciones binarias y la apuesta por el equilibrio de las antiguas tensiones dialécticas sobre las que se ha fundado históricamente el pensamiento crítico en torno a lo literario desde la *Poética* de Aristóteles.

Pero sin duda, si uno de los aspectos es susceptible de generar polémica este no es otro, como se ha adelantado, que la desmaterialización de la obra literaria. Numerosas prácticas artísticas performativas dentro del arte verbal *increativo* del siglo XXI no redundan en la creación de un objeto textual (libro, cinta de casette, CD y DVD, poema electrónico, código QR) y por ello aceleran la transformación de la práctica *post-literaria* –a semejanza de los *happenings* o las instrucciones de arte, *event-scores* o *fluxscores* del arte contemporáneo– en una acción artística antes que en un objeto de arte literario en sentido estricto[8].

7. Muchos de los libros mencionados en este artículo se enmarcan sin duda en la tesis central sostenida por la corriente conceptualista estadounidense en cuanto que son obras que «no están hechas para ser leídas» (Santana, 2021: 192). A este respecto, resultan claves las anotaciones realizadas por Cussen sobre la desmaterialización de la obra literaria y la nueva importancia que cobra la performatividad dentro del paradigma de las poéticas negativas, sobre la base del planteamiento metodológico de Johanna Drucker: la práctica crítica del arte verbal contemporáneo consistiría en «proceder a través del análisis de "cómo" un libro "funciona" en vez de escribir lo que pensamos que un libro "es"» (citado en Cussen, 2022: 208).
8. En razón de la poesía vocal y expandida de Jorge Eduardo Eielson, Santana plantea que «no toda la literatura está escrita sobre el papel, ni sobre un soporte que asuma la función de marco y que aísle la letra impresa de la realidad circundante» (2021: 90).

Desde luego a principios del siglo XXI se producen las condiciones culturales idóneas para que la literatura recorra el mismo camino que anteriormente transformó y reinsertó las antiguas artes plásticas y del diseño (pintura, escultura, arquitectura) dentro de la lógica de las artes contemporáneas, en cuyo amplio espectro no existen límites ni trabas materiales o genéricas, categoriales o teóricas, por estar justificada su definición en los *readymades* y el modelo de arte mental no retiniano, esto es, las obras provocadoras de Marcel Duchamp (*Fontaine*, 1917) y de Andy Warhol (*Brillo Box*, 1964), así como las piezas minimalistas de Robert Rauschenberg (*This Is a Portrait of Iris Clert If I Say So*, 1961), George Brecht (*Water Yam*, 1963) o Yoko Ono (*Grapefruit*, 1964)[9].

Tanto es así que la literatura, siguiendo la tesis de Kenneth Goldsmith[10], podría haber encontrado en la difusión global de la escritura reticular y la lectura hipertextual en Internet un desafío similar y comparable al que la pintura afrontó tras la rápida consagración de la fotografía como mecanismo predilecto de producción y reproducción de la imagen. Como la historia del arte nos ha enseñado, buena parte de la experimentación vinculada al suprematismo, la abstracción y los *readymade* vino provocada por el modo en que la invención fotográfica puso en jaque la funcionalidad de la pintura. La invasión irreversible de su campo por parte de un medio artístico nuevo y mejor adaptado a la mera funcionalidad representativa de la realidad fomentó, entre los pioneros del arte de vanguardia como Vasili Kandinsky, Kazimir Malévich y en especial el provocador Marcel Duchamp, la exploración de nuevos territorios que escapaban precisamente al radio de acción de la fotografía: ámbitos artísticos y espacios sociales como los museos y las calles fueron reapropiados por las artes del diseño en su flamante condición de nuevo arte visual contemporáneo.

La necesidad de distanciarse y diferenciarse de la fotografía posibilitó a los artistas plásticos no solo renovar las bases de la imagen pictórica y escultórica más allá de sus principios vinculados durante el clasicismo a la figuración, sino renovar el sentido mismo de las expresiones artísticas, reformular cuanto

9. Santana (2021: 26-28) pone como ejemplo de la desmaterialización de la obra de arte *Grapefruit* de Yoko Ono, cuya particularidad reside en que se trata de un libro que reúne instrucciones y condiciones por escrito (*event-scores* o *fluxscores*) para componer y crear obras de arte y pinturas. Por su parte, Cussen (2022: 138-142) menciona los «word pieces» y «language pieces» de Robert Barry, ejemplificados en las series *Art work* (1970-1971), muestras de arte mental no retiniano radical y de poética negativa por excelencia: son conceptos de arte que tratan de ser comunicados telepáticamente, y por lo tanto de manera imposible, por el artista a su público.

10. «With the rise of the Web, writing has met its photography. By that, I mean writing has encountered a situation similar to what happened to painting with the invention of photography, a technology so much better at replicating reality that, in order to survive, painting had to alter its course radically» (Goldsmith, 2011: 14).

entendíamos hasta entonces por obra de arte, y repensar el profundo significado de la creación como poética, libre de toda normativa academicista y de todo encorsetamiento teórico y categorial. Quizás por primera vez en la historia del arte, al menos desde que reconocemos en la *Poética* aristotélica el centro del canon estético, tanto la mímesis como los accidentes específicos de los medios de expresión dejaron de ser los principales fundamentos y las razones de ser en exclusiva de las artes plásticas.

Una circunstancia similar, tal es la hipótesis de Goldsmith, podría estar produciéndose en el seno mismo de la literatura. La escritura en la red, la experimentación de los escritores en el contexto del medio digital y los dispares mecanismos y técnicas vinculados a la creación y tratamiento de muestras por parte de procesadores textuales y buscadores de información (*cut&paste*, *editing*, *sampling*, *mixing*, *flarf)* perturban la estabilidad que la literatura como arte mimético ha conocido en el transcurso de la modernidad, en especial tras el relieve social alcanzado por la novela en los siglos XIX y XX.

Parece poco discutible que si bien los literatos actuales no dejarán de escribir en el futuro novelas a semejanza de las escritas por Miguel de Cervantes, Daniel Defoe, Alain-René Lesage, Jane Austen, Gustave Flaubert o James Joyce[11], de igual modo carece de fundamento negar que, en paralelo, un grupo cada vez mayor de escritores y artistas verbales de toda índole lleve produciendo, desde hace décadas, textos y libros de manera alternativa y diferente –por no decir contraria– al *modus operandi* tradicional y convencional de escribir poesía, novelas y textos teatrales, finiquitando con ello, directa o indirectamente, la concepción flaubertiana de la escritura en los términos en que es descrita por Barthes[12]. Escritores que, en su nueva faceta como artistas verbales, recurren a técnicas y mecanismos como la apropiación, el montaje, el sampleado, la

11. De ahí que resulte absurdo al menos por el momento llevar la plegaria sobre la muerte de la literatura y el fin de la novela más allá del marco teórico y especulativo que plantea la premisa. No olvidemos que el éxito de *Don Quijote* de Cervantes, *Robinson Crusoe* de Defoe o *Gil Blas* de Lesage no impidió que se dejasen de escribir celebrados poemas épicos a la altura de los grandes hitos de la poesía clásica: *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto, *La Araucana* de Alonso de Ercilla, *Jerusalén liberada* de Torquato Tasso, *Paradise Lost* de John Milton o *La Henriade* de Voltaire.

12. Tal y como plantea Barthes (1973: 66-75), se trata del modelo belletrístico de escritura artesanal fundado por Flaubert, por el cual el artesano-escritor, «como el obrero en el taller», trabaja el moldeado de la narración, pues «desbasta, pule, talla y engarza su forma». Así pues, la «flaubertización de la escritura», que «está cargada de los signos más espectaculares de su fabricación», determina su valor en función de «un fetiche de la forma *trabajada*», por presentar, en mayor o menor medida, un lenguaje preciosista «saturado de convención».

mezcla y remezcla o el *flarf*[13], según operaciones de postproducción conceptualista inspiradas en los *collage* vanguardistas, los *readymade* duchampianos o los *détournement* situacionistas[14], con el objetivo de explorar la materialidad de la literatura –cuando no su desmaterialización–, como re-creación y libro-objeto, como acción y concepto. Se identifica así el mismísimo acto creativo *post-literario* tanto con la *re-producción* de textos poéticos *increativos* como con las diversas modalidades de intervención artística y performatividad verbicovisual. En definitiva, se trata claramente de «la aparición de un nuevo concepto de autoría» (Santana 2021: 46-47).

Por lo tanto, si la pintura abandona su condición de icono y completa su transformación como símbolo abstracto y conceptual en la modernidad[15], en la posmodernidad la literatura devendría en una escritura diferencial, un arte verbal *post-literario* que supera y presenta una significativa *diferencia* con respecto a toda forma genérica literaria conocida: una literatura que ya no se conforma con ser literatura, ni responde siquiera a los rasgos formales que distinguían lo literario como discurso poético.

En el proceso de esta hipotética transformación y deconstrucción histórica de la escritura a la que estaríamos asistiendo a comienzos del siglo XXI, pero que se remonta a la primera vanguardia literaria novecentista, la literatura de la significación, belletrística y estilística en cuanto a forma, mimética y figurativa y por consiguiente simbólica en cuanto a fondo, se empezaría a ver amenazada y paulatinamente desplazada en beneficio de una concepción posmoderna de la escritura, circunscrita a diferentes aspectos *post-literarios* y mecanismos neovanguardistas como los señalados en este apartado, distintos de la finalidad representativa y la producción de significados culturales por medio de la palabra. A diferencia de su antigua excepcionalidad y en consecuencia marginalidad, criterios vigentes de valoración como la materialidad de la escritura y sus soportes,

13. El procedimiento conocido como *flarf* consiste en crear los versos o frases de una obra a partir de los posibles resultados de búsqueda ofrecidos por Google o Bing, sobre todo cuanto más inesperados, impactantes, absurdos u ofensivos puedan resultar al lector (Goldsmith, 2011: 4).
14. El *détournement* es una técnica de creación que consiste en brindar a textos reciclados de «un uso que antes no tenían», dotándolos de «un nuevo significado más auténtico» (Saum-Pascual, 2018: 88).
15. He aquí que, por no dejar de ser la materia del arte conceptual el lenguaje mismo, las artes plásticas se aproximarían a la literatura. Sin embargo, obras conceptuales como las de Yoko Ono o Robert Barry se distancian para Cussen de las poéticas vanguardistas, pues no parece haber en los artistas conceptuales, por regla general y salvo excepciones como la de Joseph Kossuth (Gache, 2006: 72-74), «preocupación especial por la regularidad rítmica, ni por las rimas de un poema tradicional, ni por el orden en que se disponen los adjetivos, ni la materialidad de las palabras en general» (2022: 147).

el procesamiento, apropiación y postproducción de textos, así como la conceptualización e incluso la desmaterialización de la obra de arte verbal, serían ahora –y en especial para el futuro horizonte de sucesos literarios por venir– decisivos en esta tercera tentativa neovanguardista del primer cuarto de siglo XXI.

El libro por venir

Inmersos ya en una nueva etapa posmoderna, posthumanística y *post-literaria* que culmina el proceso de deconstrucción que iniciaron las primeras tentativas de vanguardia en las décadas de 1920 y 1960, la presencia de ese agujero negro en el corazón mismo de la galaxia literaria amenaza con atraer y descomponer las formas clásicas de escritura (poesía, novela, teatro, relato corto) que han cultivado las figuras estelares de la literatura moderna (Poe, Baudelaire, Flaubert, Kafka, Joyce, Borges) para reducir la constelación literaria a su misma razón de ser como materia: la escritura significante, la letra impresa, el aspecto gráfico de las palabras como objetos sobre el espacio en blanco de la página[16], así como su soporte material, el texto y el libro en definitiva. Cuando no se aplica la reducción absoluta del signo literario y se desmaterializa la obra, como se ha adelantado, hasta el punto de verse concebida como una acción literaria, la mayoría de veces efímera, cuyo concepto poético solo permanece gracias a su documentación.

Tal es el caso del singular *The Invisible Book* (2012) de Elisabeth Tonnard, obra inspirada en los experimentos minimalistas de Robert Rauschenberg o John Cage y traída a colación por Felipe Cussen en su estudio central, *La oficina de la nada* (2022), como paradigma de la desmaterialización y performatividad de la obra literaria[17]. El valor cultural del libro de Tonnard, en efecto, reside en esto mismo: ser invisible. Se trata de una obra que nada contiene, literalmente invisible como reza su título, cuyo único registro es el justificante de compra entregada al propietario. Dicho documento consiste en un folio prácticamente en blanco que contiene en exclusiva las líneas correspondientes al título, el lugar y fecha de publicación, el número de ejemplares de la tirada y el precio de venta al público del libro por valor de 0 euros.

La escritura *increativa* de Tonnard es una muestra extrema del carácter performativo del arte verbal del siglo XXI, pero en ningún caso es paradigmática.

16. Dentro de la concepción material de la escritura, como señalan Gómez Trueba y Morán, «las palabras son cosas por sí mismas, no el signo de otras cosas» (2017: 34).
17. Cussen (2022: 204-252) propone como modelos de desmaterialización del texto y poética negativa libros en blanco y textos invisibles tales como *The Invisible Book* de Elisabeth Tonnard o el «Poeme invisible» de Lamberto Pignotti; pero en especial centra su atención en la obra de Sergio Pesutic *La hinteligencia militar* (Cussen, 2022: 253-262).

Es la excepción performativa que confirma la regla material de la escritura neovanguardista. La apuesta de la *postpoética* conceptualista actual pasa, en realidad y al menos de momento, por explorar, potenciar y primar antes que nada la materia del significante gráfico, la palabra escrita como representación visual del medio literario, así como la dimensión física en el espacio real del libro-objeto. Circunstancia que en absoluto es nueva y que incluso podemos identificar como una de las claras señas de identidad de la tradición vanguardista. Aspectos visuales concernientes a la escritura y la materialidad del soporte textual se orientan, ya desde los inicios de la experimentación literaria radical del pasado siglo, a la posibilidad de transferir y desplazar el fundamento tradicional de la literatura desde el significado imaginario al significante material, desde el símbolo ideal y por ende inmaterial a la realidad física de la propia palabra y su escritura como objeto, como signo concreto, como icono, como imagen gráfica.

En este sentido, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Stéphane Mallamé –mito absoluto para la literatura posmoderna– inspira y abre un nuevo camino para que los primeros poetas vanguardistas del siglo xx (Vasily Kamensky, Guillaume Apollinaire, Filippo Tommaso Marinetti, Francisco Cangiullo, Christian Morgenstern, Gertrude Stein, Louis Aragon, Hugo Ball, Raoul Hausmann, Manuel Antonio, Vicente Huidobro, Kurt Schwitters, Isidore Isou, Ketty La Rocca) persigan emular a los artistas visuales más transgresores y buscar nuevas expresividades, al margen de los caminos trillados y rutinarios de la burocracia normativa literaria y la legislación teórica de los académicos conservadores. Pero el proyecto visionario de Mallarmé funda al mismo tiempo una nueva religión y una renovada fe en un utópico libro por venir[18], en un futuro literario imposible aún para la época novecentista, pero capaz de renovar el arte verbal cuando se presenten las condiciones idóneas. No quiere decir exactamente que tales condiciones se hayan producido o se estén produciendo en el contexto cibercultural presente: si bien las principales cabezas visibles del conceptualismo estadounidense[19] (Goldsmith, Craig Dworkin,

18. El título de la obra de Maurice Blanchot, *El libro por venir*, y las ideas teóricas de Jacques Derrida, reunidas en *Papel Máquina* en torno al porvenir del libro, sirven de base e inspiran las reflexiones teóricas de Santana (2021: 46-47, 122) sobre la escritura por venir que da título a su vez a su estudio.

19. El conceptualismo literario se identifica como práctica como el procesamiento (*sampling*, *editing*, *mixing*) y la rescritura de materiales encontrados (*textes trouvés*) «que, más o menos elaborados, dan lugar a una nueva composición literaria» (Santana, 2021: 187). Además de Kenneth Goldsmith y Craig Dworkin, Vanessa Place y Robert Fitterman como cabezas visibles del movimiento, menciona Santana (2021: 187-198), entre otros autores apropiacionistas y conceptualistas, a Dan Farrel (*The Inkblot Record*, 2000), Sally

Marjorie Perloff, Vanessa Place o Robert Fitterman) entrevén el utópico libro por venir tanto en la literatura electrónica como en los múltiples experimentos de escritura *increativa* que ven la luz en las dos primeras décadas del siglo XXI, no dejan de estar incardinados estos experimentos en el campo literario y suelen catalogarse sus publicaciones como literatura –para facilitar no tanto sus escasas ventas como su deseable recepción–, aunque ello vaya en detrimento de su verdadera naturaleza inclasificable.

Pero sí parece que por más que la producción de poesía y novela no vaya a abandonarse[20] –del mismo modo que los escritores clásicos no dejaron de practicar, escribir y publicar lírica y poemas tras el auge y éxito de la novela y con ella de la ficción en prosa–, se vislumbra en el futuro próximo la posibilidad de un arte verbal que poco o nada tiene que ver con el concepto convencional de literatura que hemos heredado, en el que nos han instruido y que dispone la base de nuestra mentalidad literaria. Una literatura, arte verbal o escritura por venir que, como anota Santana, apunta en todo momento a la posibilidad de un libro futuro escrito visionariamente por Mallarmé «como una pieza culminante de la literatura hacia un espacio nuevo, idealizado y no plenamente cumplido» (2021: 17).

Desde luego, no se ha cumplido todavía la profecía acerca del libro y la escritura por venir. Solo hace falta entrar en una de las múltiples librerías de Madrid, Buenos Aires, Nueva York o Londres y encontrar las principales estanterías repletas de novedades editoriales que emulan comoquiera que sea la escritura de los clásicos: la literatura sigue saturada de convención y las librerías son un fiel reflejo de ello. Difícilmente se encontrarán por regla general en los estantes y ni mucho menos en las cabeceras de las librerías las obras vanguardistas de Walter Abish, Jen Bervin, Amaranth Borsuk, Felipe Boso, Joan Brossa, Michel Butor, Augusto de Campos, José Luis Castillejo, Inger Christensen, Clark Coolidge, Elisabeth S. Clark, Alan Davies, Craig Dworkin, Jorge Eduardo

Alatalo (*Unforeseen Alliances*, 2001), Thomas Claburn (*i feel better after i type to you*, 2006), Elisabeth S. Clark (*Between Words*, 2007) o Paal Bjelke Andersen, (*The Grefsen Address*, 2010). En el ámbito hispánico, especial mención merece la escuela argentina de creadores apropiacionistas: León Ferrari, Esteban Peicovich, Belén Gache o Pablo Katchadjian.

20. De hecho, no han dejado de publicarse en los últimos años –ni parece que vaya a suceder lo contrario en las próximas décadas– magníficas novelas en cuyas páginas se representa de manera ejemplar la incómoda realidad social del siglo XXI y su espíritu apocalíptico: *Un incendio invisible* de Sara Mesa, *Intento de escapada* de Miguel Ángel Hernández, *La habitación oscura* de Isaac Rosa, *Homo Lubitz* de Ricardo Menéndez Salmón, *Punto Cero* de Yolanda González, *Cosas vivas* de Munir Hachemi, *Los asquerosos* de Santiago Lorenzo o *Persianas metálicas bajan de golpe* de Marta Sanz (2023). Véase para un estado de la cuestión el último trabajo de Gómez Trueba (2023).

Eielson, Raymond Federman, León Ferrari, Robert Fitterman, Marianne Fritz, Belén Gache, Kenneth Goldsmith, Michelle Grangaud, Diana Hamilton, Iosi Havilio, Pablo Katchadjian, Frank Kuenstler, Leevi Lehto, Trisha Low, David Markson, Bernadette Mayer, Fernando Millán, Peder Alexis Olsson, Esteban Peicovich, Bob Perelman, Sergio Pesutic, Vanessa Place, Cia Rinne, Geoff Ryman, María Salgado, Rhea Sue Sanders, Ángela Serna, Morten Sondergaard, Moez Surani, José-Miguel Ullán, Isidoro Valcárcel Medina o Pedro Xisto.

Dos parecen ser los motivos que explican su ausencia dentro de los catálogos de las principales corporaciones y empresas libreras. Por un lado, la escritura que practican los autores y autoras mencionados se resiste a ser contemplada, leída y valorada como literaria. Por otro, son obras que, por suerte o por desgracia, se han publicado o bien en tiradas minimalistas de menos de 500 ejemplares, cuyas existencias se han agotado o descatalogado rápidamente (*Theory* de Goldsmith; *The Invisible Book* de Tonnard); o bien son fruto de la actividad de artistas visuales y, en consecuencia, muchas de estas piezas son únicas y entran casi siempre dentro de la categoría de libros de artista. Por ello, suelen ser obras que conservan el aura plástica, dado que su soporte es irreproducible (*La caída del avión en el terreno baldío* de José Luis Castillejo, Fig. 1) y son prácticamente imposibles de replicar al ser resultado de una compleja elaboración artesanal por parte del escritor en calidad de artista (*Sueño occidental de Orfeo* de Salgado, Fig. 2). Además, estas obras de arte verbal participan habitualmente de una poética concreta y material que da lugar a libros-objeto y poemas troquelados (*Poemobiles* de Augusto de Campos y Julio Plaza, Fig. 3) o son fruto del diseño artístico a partir de un concepto de representación (*Tennis* de Peder Alexis Olsson); cuando no son libros autoeditados por los propios autores o pensados más bien como publicaciones en formato digital (*In Two Dimensions* de Craig Dworkin), libros electrónicos (*Wordtoys* de Belén Gache) o aumentados (*Between Page and Screen* de Amaranth Borsuk).

Este abreviado catálogo de presentación es tan solo una muestra de una literatura subterránea, emergente, alternativa e independiente a los modelos de producción y rentabilidad acelerada capitalocéntrica, por los que se mueve la mayoría de empresas y sobre todo corporaciones editoriales, imponiendo una visión del arte literario que a todos los efectos es la visión del propio mercado. Un mercado basado en la producción y consumo sobredimensionado de libros que no parece interesarse –como es lógico por otra parte– en la literatura visual, concreta, material, conceptual, apropiacionista y electrónica: no deja de ser un peligroso instrumento de baja rentabilidad que conviene contener, silenciar, invisibilizar llegado el caso, prescindiendo para ello de financiar, subvencionar o promocionar la actividad *increativa* de los autores neovanguardistas a través de premios y becas de creación *ex profeso*; o si cabe publicitarla por medio de

reseñas publicadas en medios y revistas de gran tirada, o cualquiera de las formas de difusión masiva con las que el capital financiero altera, controla y contiene cualquier anomalía que atente contra la estabilidad de un mercado literario que casi siempre autorregula, domina y adultera, sin que los lectores sean por lo general conscientes de ello, ni que los críticos e investigadores reparen la mayoría de veces en la realidad de los hechos.

Figura 1. José Luis Castillejo, *La caída del avión en el terreno baldío*, Madrid, Artes Gráficas Luis Pérez, 1967.

Figura 2. María Salgado, *Sueño occidental de Orfeo*, Madrid, 2008.

Figura 3. Augusto de Campos y Julio Plaza, *Poemobiles*, São Paulo, 1974.

Ya sea porque estas formas de escritura experimentales, vanguardistas o neovanguardistas según se prefiera, que convierten la materialidad de la escritura y la palabra en un factor clave y un elemento *postpoético* no solo añadido sino central de la creación literaria, y que por lo tanto, recordando así lo expresado por Barthes en relación con la discontinuidad de *Mobile* de Michel Butor, en todo momento «defrauda la idea consagrada (esto es, sagrada) del Libro» (2003: 245); ya sea porque, como sostenía José Ortega y Gasset cualquier forma de arte nuevo «es impopular por esencia» (1987: 53), la escritura experimental *post-literaria*, desde José Luis Castillejo y José-Miguel Ullán, pasando por Patricia Esteban y Belén Gache, hasta María Salgado y Jorge Carrión, no está capacitada aún y se encuentra todavía lejos de rivalizar y atraer mayor atención que muchas de las novelas de los autores contemporáneos consagrados, y por más que obras como *La caída del avión en terreno baldío* (1967), *Alarma* (1976), *El apuntador: teatrema en un acto* (2004), *Wordtoys* (2006), *Sueño occidental de Orfeo* (2008) o *Crónica de viaje* (2009), representen como pocas el arte verbal propio y natural del siglo XXI.

Existe por supuesto poco interés y motivación por parte del sector y el mercado editorial en potenciar, publicitar y difundir la publicación en papel o en redes de obras conceptualistas y electrónicas, dada la escasa rentabilidad que se puede obtener de ellas –por ser concebidas como una literatura de baja tirada y por ser cara de reproducir en la mayoría de casos–. No obstante, el verdadero motivo de su impopularidad quizás tenga que ver más bien con la avivada polémica en torno a la credibilidad y legitimidad como «alta literatura»

que suscitan entre el gran público y la comunidad crítica piezas experimentales como las de Castillejo, Ullán, Esteban, Gache, Salgado o Carrión. Sin pretenderlo, el excesivo aplauso de la novela contemporánea y la exclusividad que detenta como expresión emblemática y paradigmática de la literatura es cuanto condena a estas otras expresiones neovanguardistas y creaciones literarias negativas, que permanecen a las afueras de la ciudad literaria, en la periferia teórica, condenadas al ostracismo y la marginalidad, al fracaso en definitiva. Circunstancia que no debería provocar sorpresa por el modo en que toda manifestación del arte verbal *post-literario* defrauda en efecto la idea consagrada de literatura y rompe de manera drástica el horizonte de expectativas del lector. De ahí que no pueda ser más operante en este contexto la conocida máxima de Vanessa Place y Robert Fitterman: «El fracaso es el objetivo de la escritura conceptual» (2013: 18).

Los trabajos de escritores y críticos reconocidos como Gache (2006), Fernández Mallo (2009), Ludmer (2010) o Mora (2012), así como las investigaciones más o menos recientes de Saum-Pascual (2018), Santana (2021) o Cussen (2022) parecen probar justamente que existe como mínimo una imperante necesidad de revisar los fundamentos, instrumentos, conceptos y criterios tradicionales empleados por la crítica para aproximarse a muchos de los autores y obras anteriormente mencionados que, como los poetas en la utópica polis de Platón, permanecen a las afueras de la ciudad literaria. No estaríamos hablando en este caso de narradores experimentales que siguen modelos fragmentarios y reticulares (desde *Tokio ya no nos quiere* de Ray Loriga hasta *Clavícula* de Marta Sanz); que mezclan alta y baja cultura en razón de un modelo estético neobarroco o afterpop (desde *Ático* de Gabi Martínez hasta *Punto cero* de Yolanda González); que presentan modelos híbridos en que la imagen resulta un elemento más complementario y accesorio que integral e imprescindible (desde *Aire Nuestro* de Manuel Vilas hasta *Madrid será la tumba* de Elizabeth Duval); que participan, en suma, de la ontología débil que caracteriza la *post-literatura* mutante y post-autónoma. Antes bien, hablaríamos de un verdadero cambio de paradigma, empleando la expresión afortunada de Laura Borràs (2008), «mientras la literatura pierde los papeles». Una auténtica revolución que tiene como bandera la materialidad –tanto en su versión tradicional en papel como en la nueva perspectiva ofrecida por los soportes electrónicos–, pero también por el modo en que la literatura se desmaterializa al no desembocar la acción del escritor en la producción de un objeto tangible sino en una performatividad efímera y circunstancial, facilitando que la creación del escritor –más bien re-creación, cuando no acción directamente– se

(re)integre como objeto gráfico y expresión conceptual dentro del conjunto de las artes contemporáneas[21].

Así lo han planteado e ilustrado de una forma más o menos tácita en sus propuestas avanzadas los investigadores aludidos, así como tantos otros precedentes y emergentes en el ámbito hispánico (Salgado, Kozak, Gómez Trueba y Morán, Cruz Arzabal, García Leyva) e internacional, en especial aquellos consagrados a la literatura electrónica y el conceptualismo (Goldsmith y Dworkin, Katherine Hayles, Annette Gilbert, Amaranth Borsuk). De la suma de sus estudios de investigación en torno a las artes verbales experimentales y neovanguardistas se desprende que una deconstrucción estética se estaría produciendo dentro de la comunidad literaria y que esta procedería a devolver a la escritura como práctica artística –libre ya de las ataduras teóricas categoriales heredadas y asumidas– a sus orígenes remotos y primitivos como *poema* en el amplio espectro de su etimología, como *poética* en términos generales: aquel arte (verbal) que recurre a las palabras y su escritura como medio de expresión sin necesidad de que represente, figure, redunde en una mímesis que proyecte una imagen del mundo y el hombre en la mente del lector.

Ut pictura poesis: las artes contemporáneas reducidas a unos mismos principios

Alcanzado este punto y sin pretender ofrecer una lista exhaustiva de autores y obras, sí parece conveniente enumerar algunas muestras procedentes de la práctica literaria en el ámbito hispánico que ilustran lo expresado hasta ahora en términos teóricos[22]. Obras que desde las múltiples vertientes de neovanguardia (concretista, apropiacionista, conceptualista, performativa) ayudan y parecen avalar la tesis esgrimida en estas páginas acerca de la

21. La premisa fundamental del arte vanguardista, tal y como recuerda Méndez Baiges, pasa precisamente por «la integración de las artes, o dicho de otro modo, el abatimiento de las fronteras entre los distintos lenguajes artísticos y, naturalmente, de los intentos de mantenerlos firmemente anclados a un rígido orden jerárquico. Algunos de los frutos más innovadores de la creación del último siglo proceden de prácticas artísticas basadas en la conjugación del lenguaje visual con el lenguaje escrito, de imagen y palabra, de la literatura con las artes visuales» (2017: xi).

22. Aparte de las mencionadas, Gache ofrece un catálogo variado de artefactos verbales y escrituras nómades que encajan con las categorías en este punto enumeradas. Dentro del ámbito hispánico, *Museo de la novela de la Eterna* de Macedonio Fernández (Gache, 2006: 28), *Panajedrez* de Xul Solar (Gache, 2006: 156-157), *Poema demagógico* de Edgardo Antonio Vigo (Gache, 2006: 211), *El Reino* de Dora García (Gache, 2006: 221-222) o *El diario del niño burbuja* publicado por la propia Gache (2006: 235). Véase asimismo el repertorio de obras reunido por Cussen (2014) en «Una los puntos».

posibilidad de la reintegración del arte verbal *postliterario* dentro del conjunto de las artes contemporáneas: obras que incorporan la fotografía al texto como *Viento del pueblo* (1937) de Miguel Hernández o *Los autonautas de la cosmopista* (1983) de Carol Dunlop y Julio Cortázar[23]; poemarios concretos como *Blanco* (1967) de Octavio Paz, novelas concretas como *Último round* (1969) del propio Cortázar y otros experimentos narrativos como *Otro* (2001) de Robert Juan-Cantavella, que incorpora a la escritura recursos tipológicos y gráficos ligados al procesamiento digital de la escritura mediante software de tratamiento de textos; poemarios concretistas y visuales como *El libro transparente* (1970) de Isidoro Valcárcel Medina, impreso sobre hojas de plástico transparente (Fig. 4)[24]; obras de arte verbal próximas a los libros de artista como las mencionadas *La caída del avión en terreno baldío* (1967) de Castillejo (compuesto de 87 cartulinas reunidas e introducidas en un soporte de cartón) o *Sueño occidental de Orfeo* (2008) de Salgado (obra que consiste en una *videotape* casera de VHS cuya cinta negra desenrollada contiene los recortes de papel donde se encuentra registrada la poesía rebobinable y analógica de la autora); literatura electrónicas e hipertextuales como el emblemático *Wordtoys* (2006) de Gache; y obras afiliadas al tachismo literario como los antipoemas de Fernando Millán y la obra de referencia tachista *Alarma* (1976) de José-Miguel Ullán (Fig. 5)[25].

23. Para un estudio de la continuidad de la tradición iniciada por Hernández o Cortázar en el ámbito hispánico, véase la investigación de Gómez Trueba (2017) sobre la incorporación de fotografías en la novela española del siglo XXI.
24. *El libro transparente* (1970) de Isidoro Valcárcel Medina encaja con un modelo de literatura fonética, pues «está compuesto por términos inventados que no tienen significado en castellano, pero que no son ajenos a la prosodia del idioma» (Santana, 2021: 159).
25. Uno de los principales pioneros del tachismo como práctica poética y artística es Fernando Millán, quien «en 1980 decidió llevar la operación a la tachadura de un libro completo, *La depresión en España*» (Mora, 2016: 113). Otro ejemplo temprano de tachismo es la obra mencionada, *Alarma* (1976), de José-Miguel Ullán, quien «utilizaba páginas impresas extraídas de diversas fuentes donde marcaba sólo algunos conjuntos de palabras tachando el resto» (Santana, 2021: 163). Otras muestras destacadas en el ámbito español tanto de tachismo como de sus derivados («libro troquelado», acción de destrucción de la obra, etc.) serían los poemarios *Desdecir* de Enrique Cabezón o *Ene. Edición 10.º aniversario* de Jorge Carrión, «un suicidio asistido de su primera novela, *Ene* (2001), a cuyos 120 ejemplares no vendidos *interviene* artística y literariamente» (Mora, 2016: 115-116).

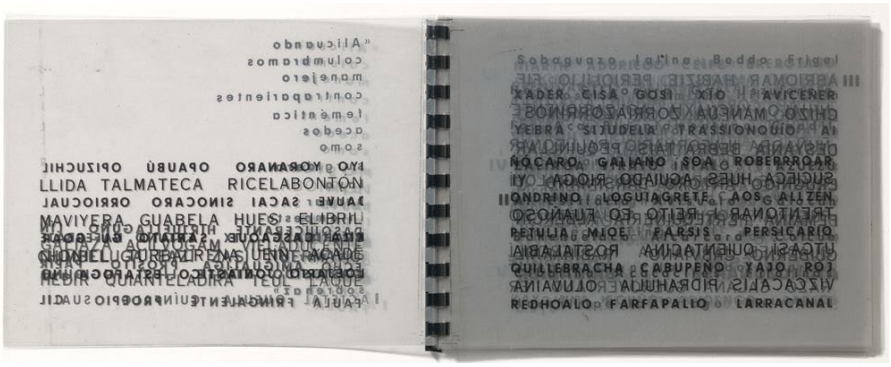

Figura 4. Isidoro Valcárcel Medina, *El libro transparente*, Madrid, 1970.

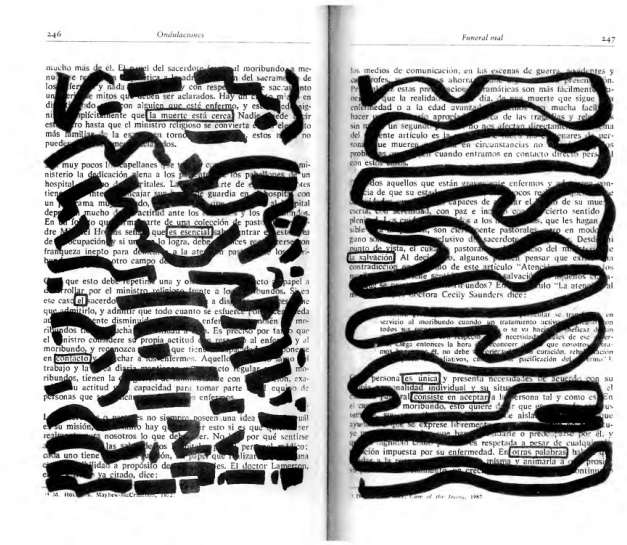

Figura 5. José-Miguel Ullán, *Alarma*, Madrid, Trece de nieve, 1976.

En la misma línea experimental, si bien desde la vertiente literaria, destacan asimismo novelas mutantes como *Circular* (2003) de Vicente Luis Mora (Fig. 6) o *#despacio* (2012) de Remedios Zafra, que contienen prácticas de tachismo pero también páginas en blanco, iconos y toda suerte de tipologías heterológicas de escritura mediática, transmediática y reticular; narrativas pangeicas y verbicovisuales, encasilladas en la categoría de *imagentexto*, como *Crónica de viaje* (2009) de Jorge Carrión (Fig. 7) o *Alba Cromm* (2010) de Mora; experimentos

de escritura como *Juego de cartas* (1964) de Max Aub, que «está compuesta por una baraja de 104 naipes cuyo anverso está dibujado por el pintor imaginario Josep Torres Campalans» y «en cuyo anverso aparecen escritas cartas que van perfilando el retrato del difunto protagonista, Máximo Ballesteros» (Gache 2006: 148), o *Facsímil* (2014) de Alejandro Zambra, obra cuya peculiaridad reside en que presenta la forma de un formulario, similar a un examen selectivo como el realizado por la educación chilena, que contiene numerosos ejercicios de decisión narrativa; artefactos de arte verbal a caballo entre el arte y la filosofía, la creación filosófica y el *hoax*, la literatura y el meme: por ejemplo, el número 322 de *Quimera* (2010) escrito por Mora, suplantando las firmas de varios escritores colaboradores habituales de la revista[26]; o el folleto filosófico post-irónico *¡Pueblo, alza tu voz!*, manifiesto y panfleto ilustrativo, que sienta las bases ideológicas y filosóficas del colectivo Homo Velamine; los ejercicios de apropiacionismo y malapropiacionismo[27], así como *readymades* de artistas verbales y escritores como León Ferrari (*Palabras ajenas*, 1967), Esteban Peicovich (*Introducción al camelo*, 1969), Pablo Katchadjian (*El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*, 2007; *El Aleph engordado*, 2009), Agustín Fernández Mallo (*El hacedor (de Borges). Remake*, 2011), o Gache (*After Lorca*, 2019); literatura metalingüística como la del propio Castillejo[28] (*El libro de la i*, 1969) o presente en los libros experimentales de Julián Ríos (*Larva*, 1983; *Poundemonium*, 1985); poemarios que ponen en práctica la técnica *flarf* como *La imaginación pública* (2015) de Cristina Rivera Garza, por la cual se crean poemas a partir de los resultados ofrecidos por los buscadores de Internet; así como las acciones o *event-scores*, *happenings* y *performances* literarias como las esculturas sonoras de Jorge Eduardo Eielson, las *jam* de escritura de Fernández Mallo y Fernández Porta o los teatremas de Patricia Esteban[29].

26. Para un estudio de las obras de Zambra y Mora citadas, véase Rodríguez Posada (2021).
27. Definido por Santana como el proceso apropiacionista por el cual se procede a la transcripción de una obra en la que se sustituyen «palabras y frases de un texto original por otras parecidas en su pronunciación y forma» (2021: 56, n. 39). Un ejemplo singular de *malapropiacionismo* es *Between Words* (2007), en cuyas páginas Elisabeth S. Clark transcribe del poema *Nouvelles Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel únicamente los signos de puntuación (comas, puntos, punto y comas, signos de interrogación y exclamación, comillas, etc.) prescindiendo de las palabras.
28. Véase el capítulo dedicado por Santana (2021: 93-123) a la poética experimental de Castillejo. Tanto en *Libro de la i* (1969) como en *Libro de las 18 letras* (1972), «las letras se repiten idénticas, a veces variando su posición mínimamente en la página, a veces rotando, y en ocasiones formando líneas en diversas posiciones a lo largo de una sola e ininterrumpida sucesión» (Santana, 2021: 100).
29. *Teatrema* es un género híbrido teatral que pone en práctica estrategias de literatura expandida, acuñado, practicado y definido por Patricia Esteban (*El apuntador*, 2004; *La poeta*, 2005) como «un «poema animado» elaborado por «letras móviles» representado

Figura 6. Vicente Luis Mora, *Circular*, Córdoba, Plurabelle, 2003.

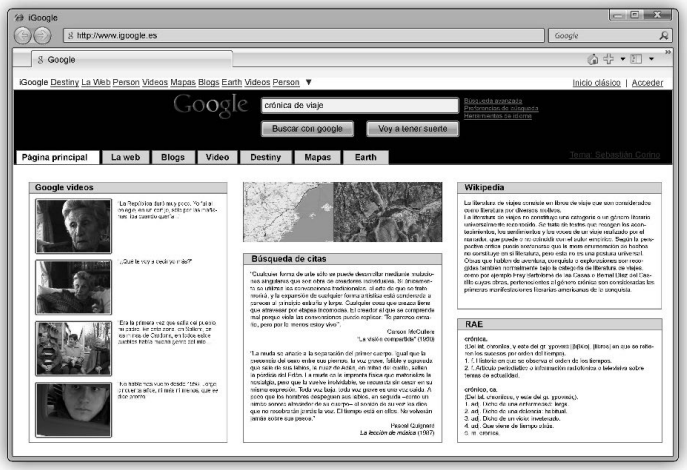

Figura 7. Jorge Carrión, *Crónica de viaje*, Mataró, ACM – Associació per a la Cultura i l'Art Contemporani, 2009.

por el cuerpo de los actores» (Santana, 2021: 40). Es oportuno apuntar que tanto Patricia Esteban como María Salgado y la propia Sandra Santana, junto con Sofia Rhei e Ismael García Abad, pertenecen al grupo literario en torno al blog «El águila ediciones».

A juzgar por las muestras de arte verbal enumeradas, la literatura estaría experimentando un proceso de deconstrucción paralelo y semejante al que vivieron las artes plásticas hace un siglo y que inspiró la vanguardia creativa con imágenes, iconos y objetos. Tanto la pintura como la literatura, *ut pictura poesis*, se ven reducidas en el marco experimental contemporáneo a su misma esencia material: a color, pintura en sí misma; a grafía y *litere*, escritura en su más pura esencia como signo gráfico transcrito negro sobre blanco. Una vez más las artes vuelven a unirse en este punto bajo unos mismos fundamentos, pero diferentes esta vez de la mímesis: las antiguas artes figurativas (literatura, pintura, escultura) hermanadas en el dominio de los nuevos criterios y los principios estéticos del arte contemporáneo en su conjunto: materialidad, abstracción, apropiación, concepto.

Recapitulando pues lo expresado y en atención a estas últimas manifestaciones performativas literarias, se enmarcarían estas obras, con sus técnicas y mecanismos transgresores y marginales todavía hoy día, dentro de un espectro más amplio de literatura, un concepto expandido y ampliado del arte literario, otra forma posible de entender la escritura en la posmodernidad: el arte verbal contemporáneo que tendería –por su naturaleza híbrida, material, visual, conceptualista, apropiacionista y performativa– a reintegrarse dentro del conjunto de las prácticas contemporáneas de arte. Se estaría, así pues, produciendo la mutación y la deconstrucción de la escritura literaria como acción creativa en su amplia acepción, como *poema* anti-genérico, indefinido, libre e independiente de toda forma literaria predefinida como poesía, novela, relato breve, texto teatral, crónica o ensayo. «La literatura nos libera de la literatura», sentencia Santana (2021: 40), inaugurando con su nuevo concepto como arte verbal *postliterario* el tiempo de la escritura por venir.

En este nuevo modelo conceptual y neovanguardista de la literatura las viejas dicotomías y antítesis entre creación y pensamiento, obra y crítica, se ven superadas y suspendidas. Se resuelven, en conclusión, todas las oposiciones dialécticas binarias y se mantiene entonces un equilibrio sin tensiones entre escritura creativa e *increativa*, entre ficción y no-ficción, entre creación *ex nihilo* original y rescritura apropiacionista; entre la obra belletrística, elaborada con perfección mediante el estilo, y el material en bruto del *texte trouvé*; entre la producción individual inalienable del artista verbal y el *readymade* conceptual, post-producido según los procedimientos de montaje (*editing*), sampleado (*sampling*), remezclado (*mixing*) y derivación (*détournement*).

Por regla general, estas acciones, intervenciones, mecanismos y técnicas neovanguardistas vendrían a fundar una poética diferencial, distinta y alternativa al tipo de poética inspirado por el modelo flaubertiano de escritura

técnica. En otras palabras, nos encontraríamos ante un arte verbal *post-literario* que encuentra en las palabras su medio, pero que suspende la posibilidad de identificarlo, analizarlo y juzgarlo como literatura *stricto sensu*: según Ludmer, son escrituras que «no admiten lecturas literarias; esto quiere decir que no se sabe o no importa si son o no son literatura» (2010: 149).

Estos experimentos apropiacionistas y conceptualistas –verdaderos *ready-made* literarios, escrituras nómades, postpoesías, Pangea, escrituras por venir o poéticas negativas, siguiendo los conceptos de Gache (2006), Fernández Mallo (2009), Mora (2012), Santana (2021) y Cussen (2022)–, fuerzan de una u otra forma a aproximarse a ellos dirigiendo la mirada a otros campos y no siempre conforme en exclusiva a los rudimentos teóricos que hemos venido empleando en la crítica literaria a la hora de proceder al comentario y el análisis de textos, dado que como instrumentos impropios distorsionan, perturban, alteran, sesgan y condicionan, en un sentido peyorativo, la visión y el juicio sobre los mismos. Como recuerda Mora, «debemos darnos cuenta de que un texto, hoy en día, no es el mismo objeto que analizaban los formalistas rusos a principios del siglo XX. Por tanto, no se puede valorar con los mismos instrumentos críticos» (2012: 184).

Quizás sea temprano aún para hablar de un cambio de época, de ciclo, de paradigma. Pero sin duda se está produciendo una suerte de revolución en el ámbito literario, que afecta irremediablemente a la labor desempeñada por los escritores y la crítica, ya sea a causa del impacto cultural que ha producido la difusión global de Internet, las nuevas tecnologías y las redes sociales; ya sea por el agotamiento en la posmodernidad de los grandes relatos y en consecuencia de los géneros literarios, al menos, en su faceta como instrumentos políticos de expresión intelectual y pensamiento crítico, libres del dominio de la pura mercadotecnia y fuera de la prisión y presión fiscal del capital.

En resumen, la función del arte en general y de la poética en particular se desplaza así desde la creación –el acto de producir un objeto artificial nuevo– a la apropiación –el acto de re-crear la condición de un objeto real ya producido o *readymade*–. Se trata, en definitiva, del tránsito y desplazamiento último de la literatura, entendida como creación moderna de un discurso o relato de naturaleza estética con un significado intrínseco cultural y político, hacia el campo expandido de una escritura posmoderna, en el sentido de un arte verbal en términos generales, como re-creación neovanguardista de materiales según un concepto estético post-autónomo cultural y político –es decir, no implícito en la pluralidad de significados del texto como obra literaria–. Una *post-literatura* todavía por venir pero cada vez más presente, que «requiere

de un lector que entienda la escritura como una auténtica aventura donde las reglas están aún por escribirse» (Santana, 2021: 100).

Nos enfrentamos desde luego a manifestaciones de un arte verbal diferente y distanciado ya de la literatura, que pone en jaque los fundamentos poéticos sobre los que se ha fundado la teoría literaria y la crítica del siglo XX, y que nos obliga a reconsiderar, como aconsejaba Ortega y Gasset, «nuestras convicciones más profundas» por imponer y conformar «nuestros límites, nuestros confines, nuestra prisión» (1987: 72): ¿qué entendemos por creación literaria? ¿Qué papel desempeña el autor en el contexto de la concepción apropiacionista y conceptualista de la escritura? ¿Cuáles son los criterios y fundamentos teóricos para analizar y valorar el nuevo arte verbal del siglo XXI?

Bibliografía citada

BARTHES, R. (1973), *El grado cero de la escritura (seguido de Nuevos ensayos críticos)*, Madrid, Siglo XXI.

BARTHES, R. (2003), *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral.

BORRÀS, L. (2008), «Pero, ¿hay realmente un cambio de paradigma? Un análisis apresurado mientras la literatura pierde los papeles», en Dolores Romero López y Amelia Sanz Cabrerizo (eds.), *Literaturas del texto al hipermedia*, Barcelona, Anthropos, pp. 273-289.

CRUZ ARZABAL, R. (2021), «Materialidad», en Susana González Aktories, Roberto Cruz Arzabal y Marisol García Walls (eds.), *Vocabulario crítico para los estudios intermediales: hacia el estudio de las literaturas extendidas*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 61-74.

CUSSEN, F. (2014), «Una los puntos», en Felipe Cussen, Carlos Almonte y Alan Meller (eds.), *Neoconceptualismo: ensayos*, Delhi, Sarak, pp. 133-144.

CUSSEN, F. (2022), *La oficina de la nada: poéticas negativas contemporáneas*, Madrid, Siruela.

FERNÁNDEZ MALLO, A. (2009), *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*, Barcelona, Anagrama.

FITTERMAN, R. y PLACE, V. (2013), *Notas sobre conceptualismos*, Ciudad de México, Teoría y Práctica de Arte.

GACHE, B. (2006), *Escrituras nómades. Del libro perdido al hipertexto*, Gijón, Trea.

GARCÍA LEYVA, C. (2016), *De la página del texto al espacio del sonido. Borramientos en el conceptualismo poético a la luz de las materialidades literarias*, Tesis de Posgrado, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.

GOLDSMITH, K. (2011), *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*, New York, Columbia University Press.

GÓMEZ TRUEBA, T. (2017), «La incorporación de fotografías en la novela española del siglo XXI: más allá del libro ilustrado», *Pasavento*, 5, pp. 83-98.

GÓMEZ TRUEBA, T. (2023), *Espectáculo apocalipsis: la estetización de la distopía en la narrativa española del siglo XXI*, Madrid, Visor.

GÓMEZ TRUEBA, T. y MORÁN, C. (2017), *Hologramas: realidad y relato del siglo XXI,* Gijón, Trea.

KOZAK, C. (2015), «Literatura digital y materialidad. Cómo se lee», *Artnodes*, 15, pp. 90-98.

KRAUSS, R. (2008), «La escultura en el campo expandido», en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, pp. 59-74.

LUDMER, J. (2010), *Aquí América latina: una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

MÉNDEZ BAIGES, Maite (ed.) (2017), *Arte escrita. Texto, imagen y género en el arte contemporáneo*, Granada, Comares.

MORA, V. L. (2012), *El lectoespectador: deslizamientos entre literatura e imagen*, Barcelona, Seix Barral.

MORA, V. L. (2016), «Del arte nihilista a la literatura tachada: tachones, borraduras y reescrituras colectivas», en Isabel Durante Asensio, Ana García Alarcón y Miguel Ángel Hernández (eds.), *Contratiempos: gramáticas de la temporalidad en el arte reciente*, Murcia, Cendeac, pp. 101-120.

ORTEGA Y GASSET, J. (1987), *La deshumanización del arte*, Barcelona, Espasa Calpe.

RODRÍGUEZ POSADA, A. (2021), «No-literatura: aproximación a la ontología débil de la literatura después del fragmentarismo», en Carmen Morán (ed.), *De la microficción a la ficción totalizadora: fragmentarismo y fractalidad en el relato contemporáneo español*, *Rilce*, 37/3, pp. 1173-1203.

RODRÍGUEZ POSADA, A. (2023), *Post-literatura: ontología débil, fragmentarismo y reticularidad en la narrativa mutante española (2003-2022)*, Gijón, Trea.

SANTANA, S. (2021), *La escritura por venir. Ensayos sobre arte y literatura en los siglos XX y XXI*, Zaragoza, Pregunta Ediciones.

SALGADO, M. (2014), *El momento analírico. Poéticas constructivistas en España desde 1964*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.

SAUM-PASCUAL, A. (2018), *#Postweb! Crear con la máquina y en la red*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert.

TOPUZIAN, M. (2013), «El fin de la literatura. Un ejercicio de teoría literaria comparada», *Castilla*, 4, pp. 298-349.

Fuente de las imágenes

Figura 1: José Luis Castillejo, *La caída del avión en el terreno baldío*, Madrid, Artes Gráficas Luis Pérez, 1967. https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/fluxus/castillejojoseluis/2376.html

Figura 2: María Salgado, *Sueño occidental de Orfeo*, Madrid, 2008. https://elaguilaediciones.wordpress.com/2012/01/25/maria-salgado-sueno-occidental-de-orfeo-video-tape-casera/

Figura 3: Augusto de Campos y Julio Plaza, *Poemobiles*, São Paulo, 1974. https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/poemobiles

Figura 4: Isidoro Valcárcel Medina, *El libro transparente*, Madrid, 1970. https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/valcarcel-medina-isidoro/libro-transparente

Figura 5: José-Miguel Ullán, *Alarma*, Madrid, Trece de nieve, 1976. Páginas extraídas de la edición del libro incluido en *Ondulaciones. Poesía reunida*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008, pp. 213-267.

Figura 6: Vicente Luis Mora, *Circular*, Córdoba, Plurabelle, 2003.

Figura 7: Jorge Carrión, *Crónica de viaje*, Mataró, ACM – Associació per a la Cultura i l'Art Contemporani, 2009. Imagen procedente del perfil de Vicente Luis Mora en Pinterest. https://www.pinterest.es/pin/199776933442865668/