Signos Literarios, vol. XIV, no. 27, January-June, 2018, 52-81

Forms of intertextuality in contemporary Spanish poetry. Aphorisms, ekphrasis *and visual poetry*

María Ema Llorente
ORCID.ORG/0000-0001-8092-9837
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
Departamento de Letras Hispánicas
emmall@uaem.mx

Abstract: *This article focuses on the study of intertextuality in the Spanish poetry of the last few decades. Building on a review of the notion of intertextuality and taking a broad or encompassing view of this phenomenon, it analyzes some interrelationships with other texts and works in three contemporary literary forms: aphorisms, ekphrasis, and visual poetry. In all of them, intertextuality serves as a compositional mechanism allowing for the creation of new works, which enter into a dialogue with tradition and then challenge and rewrite it through procedures such as revision, inversion and continuation. Intertextuality and other related modalities, including appropriation and intervention, thus emerge as the basic creative approaches underlying many contemporary productions and could come to be seen as a general trend in writing today.*

Keywords: appropriation; intervention; fragmentation; rewriting; tradition.

Reception: 06/02/2017 Acceptance: 30/01/2017

Signos Literarios, vol. XIV, núm. 27, enero-junio, 2018, 52-81

Formas de intertextualidad en la poesía española actual. Aforismos, *écfrasis* y poesía visual

María Ema Llorente
ORCID.ORG/0000-0001-8092-9837
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
Departamento de Letras Hispánicas
emmall@uaem.mx

Resumen: El presente artículo estudia la intertextualidad en la poesía española de las últimas décadas. Partiendo de una revisión del concepto de *intertextualidad* y sus distintas definiciones, se adopta en esta investigación una visión amplia del fenómeno. Se analizan algunas formas de interrelación con otros textos en tres modalidades de escritura contemporánea: los aforismos, la écfrasis y la poesía visual. En todas ellas la intertextualidad funciona como un mecanismo compositivo que permite la generación de nuevas creaciones, que, en su diálogo con la tradición, la cuestionan y la reescriben a través de procedimientos como la corrección, la inversión y la continuación.

Palabras clave: apropiación; intervención; fragmentarismo; reescritura; tradición.

Recepción: 06/02/2017 Aceptación: 10/09/2017

Aunque puede decirse que las prácticas o las relaciones intertextuales han estado siempre presentes, de una u otra forma, en las manifestaciones literarias de todos los tiempos, su presencia en la literatura española actual ha aumentado de manera considerable en los últimos años, tal como ya han señalado autores como José Enrique Martínez (2001: 199) o Alfredo Saldaña (2009). Para este último, la literatura posmoderna se caracteriza precisamente por manifestar lo que él califica de "obsesión por la intertextualidad", lo cual hace que el texto encuentre con frecuencia a su autor "en otros textos" ya escritos y no siempre literarios (Saldaña, 2009: 114-115).

De acuerdo con esta idea, es frecuente que en la poesía española de las últimas décadas aparezcan alusiones y referencias a otras obras y textos, que se incorporan tanto de manera idéntica o literal, como a través de adaptaciones y variantes (Martínez Fernández, 2001). Destaca en este sentido, por ejemplo, el elevado número de citas y alusiones que existen en esta poesía a la obra de Antonio Machado, *Campos de Castilla*, y al verso con el cual inicia el poema "Retrato", verso que aparece recreado, entre otros, en "Infancia y confesiones", de Jaime Gil de Biedma —"Mi infancia eran recuerdos de una casa/ con escuela y despensa y llave en el ropero" (1993: 43)—; así como en poemas más recientes, como "Retrato", de Javier Almuzara, —"Mi infancia son recuerdos rencorosos/ de un apático patio de recreo"— (Mesa Toré, 2002: 188); y "Al Este de Jaén", de Alfonso Sánchez Rodríguez: "Mi infancia son recuerdos/ de partidos de fútbol" (Mesa Toré, 2002: 151). También es Antonio Machado el poeta a cuya obra hace referencia el epígrafe que antecede al poema "Ahora que te ven desde el espejo", de Antonio Lucas— "Mi soliloquio es plática con este buen amigo", intertexto que proviene del mismo poema machadiano mencionado y que ayuda a entender la sustitución del "siempre" original por el "nunca" del nuevo poema: "Ya sabes. Que nunca va contigo/ aquel que te acompaña" (Rodríguez, 2001: 27-28).

Además de estos ejemplos y de este tipo de referencias puntuales, que ya han sido advertidas y estudiadas por la crítica (Jiménez y Morales, 2002), existen en la literatura actual modalidades de escritura que recurren a la intertextualidad como mecanismo de creación y composición; manifestando lo que podría considerarse, según ya se ha apuntado (Perromat Agustín, 2011), y conforme a lo que constituye la hipótesis de este artículo, una tendencia general de la literatura contemporánea.

Aunque muchas de estas prácticas, entre las que se encuentran los aforismos, la *écfrasis* y algunas manifestaciones de poesía visual, de las que me ocuparé a continuación,[1] podrían incluirse, en rigor, en alguna de las tipologías intertextuales señaladas por la crítica (Pérez Firmat, 1978), y considerarse, según los casos, como un tipo de parodia o sátira en la opinión citada y refutada de los aforismos; como una glosa, en el caso de los desarrollos y comentarios que realizan algunos poemas ecfrásticos; o como formas de cita y alusión irónica, en determinadas propuestas de la poesía visual en las que aparecen imágenes y texto, creo que la intención y el alcance de estos mecanismos de escritura va más allá de la intertextualidad, entendida en el sentido tradicional o convencional y que, podría considerarse como parte de un fenómeno de un alcance y una dimensión mayor.

No se trataría aquí, por tanto, o no sólo, de una *intertextualidad manifiesta*, según la terminología de María José Luzón Marco (1997), sino de una *intertextualidad constitutiva*, considerada también *interdiscursividad* (Segre, 1984) o *intermedialidad* (Plett, 1991), que contempla la inclusión de convenciones de otros tipos de textos —otros géneros, registros y estilos— (Martínez Fernández, 2001: 74, n. 17), y también de otras artes y disciplinas que reflejan una concepción amplia y abarcadora del mecanismo intertextual (Nycz, 1993).

Según esto, habría que reconsiderar también el concepto de intertexto, pues, —como señala Juan Carlos Abril— este concepto no alude sólo a lo literario, sino que incluye "documentos, fragmentos hablados o imágenes de televisión o de cine", discursos que son *coleccionados* de otros lugares y de ámbitos o disciplinas diversas

1 Considero que estas tres modalidades de escritura —diferentes en sus propósitos, estilos y resultados—, pueden verse como distintas manifestaciones de un mismo fenómeno intertextual, entendido, como se sugiere a lo largo del trabajo, como mecanismo creativo y compositivo. Tanto los aforismos, como los poemas ecfrásticos y la poesía visual constituyen, además, algunas de las prácticas más frecuentes o recurrentes en la poesía española actual, por lo que la presencia de la intertextualidad en todas ellas permite defender la idea de la existencia de una tendencia general en esta poesía.

como la crítica y teoría literaria, la filosofía y la antropología, en técnicas como el *collage*, el pastiche y otros repertorios vanguardistas, que aprovechan al mismo tiempo el espacio de Internet y que convierten la escritura en un palimpsesto continuo (Abril, 2011b: 199).

Entre las posibles causas de esta tendencia a la intertextualidad podrían señalarse, como ya han hecho algunos autores, el desarrollo de las nuevas formas de comunicación, así como la existencia de Internet y de las redes sociales, que no sólo conectan individuos —autores y lectores—, sino que permiten el acceso a un número casi ilimitado de obras, las cuales pueden ser consultadas virtualmente y de manera inmediata, lo que provoca una mayor diversidad de influencias y resultados poéticos más plurales y heterogéneos, en lo que ha sido denominado "efecto Biblioteca de Babel" (Quinto, 2013: 202).

Además de este motivo, autores como Juan José Lanz apuntan también a la crisis general de la sociedad contemporánea derivada de la posmodernidad, crisis que afecta tanto a la noción de sujeto como al concepto de obra y a las ideas de originalidad y totalidad, lo cual hace que esta obra ya no se conciba como un todo acabado y completo, sino como un fragmento o un conjunto de ellos que buscan su conclusión fuera de sí mismos, en otras obras y autores:

> En primer lugar, una crisis del concepto de *obra* tal como se había venido sustentando al menos desde el siglo XVIII, que supone la adopción de un modelo heredero de la vanguardia histórica, que ya no funda su valor en la originalidad del material empleado, sino, tal como apuntó Peter Bürger, en el montaje de los fragmentos que incorpora y que, en consecuencia, integra a la obra no como un reflejo de la realidad sino como parte integrante de esa misma realidad. […] En segundo lugar, puede hablarse de una crisis, consecuencia de la anterior, de *totalidad*. La obra literaria, la obra poética, ya no se percibe como un todo acabado y completo, que se realiza en sí mismo sin otra finalidad (tal como lo vio Kant), sino como un texto abierto, necesariamente inacabado, necesariamente incompleto, que se lanza como proyecto a la búsqueda de realización más allá de sí mismo, en los otros. (Lanz, 2011: 15-16; cursivas del original)

Con este tipo de reflexiones se actualiza el debate sobre las ideas planteadas por Mijaíl Bajtín (1986), Julia Kristeva (1997) y Roland Barthes (1968, 1985) en relación con las nociones de dialogismo e intertextualidad y a la forma en cómo estas nociones afectan a las ideas de autor y originalidad, debate que supera ahora

la *intertextualidad esencial* o *elemental* de las propuestas iniciales, sustentada en las propiedades de los sistemas lingüísticos y semiológicos y en su inevitable remisión a discursos previos (Martínez Fernández, 2001: 79),[2] para enfocarse en un tipo de intertextualidad más general, cercana a la apropiación y la intervención que obliga, como señala Alfredo Saldaña, a un replanteamiento de estos conceptos desde nuevas perspectivas y puntos de vista:

> Por esta razón, y puesto que estamos instalados en una posmodernidad cuyo *eîdos* se encuentra amenazado por la fotocopia, la virtualidad, el simulacro, la apariencia y la falsificación, se hace imprescindible un replanteamiento de los conceptos de *autor*, *originalidad*, *estilo* e *imitación*, centrales en el pensamiento estético a lo largo de su historia. (Saldaña, 2009: 150; cursivas del original)

Prácticas de escritura como las mencionadas reflejan el cambio que está teniendo lugar en la actualidad en la forma de entender los procesos creativos y compositivos, que ya no buscan ni valoran la originalidad o la novedad, sino que se complacen en la recreación y la reescritura de lo ya existente, en lo que parece ser, como propone Kevin Perromat Augustín, y como ya se adelantó, una característica propia de la época posmoderna:

2 José Enrique Martínez Fernández (2001: 79) alude de la siguiente manera a este tipo de *intertextualidad esencial* o *elemental*, postulada por los críticos mencionados: "el discurso literario se inscribe en un *corpus* de textos literarios en que se reconoce y se hace comprensible; que cita implícita o explícitamente discursos previos y a su vez es capaz de ser citado en otros nuevos discursos literarios". De la misma forma, otros autores actuales hacen referencia a esta imposibilidad de originalidad de la obra literaria por su inclusión o su pertenencia a una determinada tradición literaria y cultural. César Reglero, señala, por ejemplo, en su introducción a la *Antología de poesía apropiacionista*, que "la idea de originalidad como producto exclusivo de una persona, no deja de ser una entelequia" y añade en este sentido lo siguiente: "Son tantas las matizaciones que se pueden hacer [del concepto] 'obra original' que si aplicáramos con extremo rigor las referencias tomadas para su realización nos daríamos perfecta cuenta de que cualquier obra sin excepción está integrada en un cosmos referencial sin el cual su existencia sería imposible" (Reglero, 2009: 21–23).

> En las últimas décadas un número considerable de autores ha asumido y reivindicado su condición de "plagiarios". Pareciera como si la posmodernidad estuviera marcada por el signo, ya no de Saturno, sino del Pierre Menard borgeano; como si las poéticas y estéticas actuales, olvidados los pruritos románticos de originalidad y autenticidad, resituaran al plagio no como anverso de la Literatura, sino como su definición misma en un sistema inagotable de autorreferencialidad recursiva. (Perromat Augustín, 2011: 117)

La misma noción de plagio necesitaría, según esto, una revisión o una revalorización, pues no se trataría ya de una actividad reprobable o cuestionable, sino de una práctica común e incluso necesaria —especialmente a partir de la afirmación del Conde de Lautréamont: "El plagio es necesario, el progreso lo implica"—, que puede entenderse o considerarse ahora desde parámetros diferentes. Según esto, ante la imposibilidad de originalidad y novedad, ante la imposibilidad de futuro, la escritura debe volverse necesariamente sobre el pasado, y la labor del escritor no consistirá ya en idear o inventar algo nuevo, sino en revisar, reevaluar y reelaborar lo ya existente:

> Se ha dicho que para el artista postmoderno el pasado deja de ser una carga que debe ser sacudida y se convierte en una caja de valiosos tesoros a los que recurre ávidamente. La estética postmoderna sigue abierta a los mismos temas y recursos de la modernidad, que pueden ser ahora reciclados desde una perspectiva paródica o simplemente mimética, aunque con un espíritu nuevo y en un contexto cultural diverso. El postmodernismo gusta reevaluar los viejos estilos. (Cano Ballesta, 2002: 30-31)

Esta revisión o reevaluación se concreta, en la práctica, como señala Nicolás Bourriaud, en las labores de elección, selección e inventario de lo producido, que pueden verse así como parte del proceso creativo o como actividades creativas y creadoras en sí mismas:

> Reescribir la modernidad es la tarea histórica de los comienzos del siglo veintiuno: ni volver a partir de cero, ni quedarse atiborrado por el almacén de la historia, sino inventariar y seleccionar, utilizar y recargar. (Bourriaud, 2004: 121)[3]

3 El tipo de escrituras o prácticas textuales a las que se hace referencia en este trabajo podrían relacionarse o equipararse, en términos generales, a algunas de las actividades mencionadas por Nicolas Bourriaud

Este tipo de consideraciones convierten indirectamente el acto de la lectura, la reflexión y la crítica que se derivan de ella, en punto de partida de la creación, que se iniciaría de esta forma, según lo anterior, con el mismo uso de los objetos artísticos:

> Servirse de un objeto es forzosamente interpretarlo. Utilizar un producto es a veces traicionar su concepto; y el acto de leer, de contemplar una obra de arte o de mirar un film significa también saber desviarlos: el uso es un acto de micropiratería, el grado cero de la post producción. Al utilizar su televisor, sus libros, sus discos, el usuario de la cultura despliega así una retórica de prácticas y de "trampas" que se emparenta con una enunciación, un lenguaje mudo cuyas figuras y cuyos códigos es posible inventariar. (Bourriaud, 2004: 22-23)

El acto de consumir los productos de la cultura se relaciona así, de manera explícita, en las actividades y procedimientos mencionados, con una enunciación, con el hecho de enunciar, lo que conecta el consumo con la producción y los convierte en parte de una misma cadena o una misma línea continua.

En consecuencia, y como apuntaba Juan José Lanz en relación con el carácter fragmentario de la obra actual, ésta ya no se concibe como algo concluido o terminado, sino como un punto de partida para nuevas creaciones, según las ideas planteadas por el mismo Bourriaud:

---

en *Post producción*. *La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, por ejemplo, la creación de *homepages* particulares hechas por usuarios a partir de los documentos e información existente en Internet; la música surgida del *sampling* o el fragmento musical; o los mensajes que aparecen en un foro de discusión *on line*. Este tipo de prácticas, unidas a otras formas de versionado o reinterpretación, existen en la producción artística española actual, por ejemplo, la exposición "Fisuras", de Erlea Maneros Zabala, presentada en el Museo Reina Sofía de Madrid (2016), que reinterpreta obras de autores como José Caballero, Salvador Dalí o José Gutiérrez Solana, ubicadas en la sala 403 del mismo museo; o la intervención visual "Jardín infinito", del Museo del Prado, realizada por Álvaro Perdices y Andrés Sanz, que recrea mediante una videoinstalación de 75 minutos el cuadro "El jardín de las delicias" del Bosco, expuesto simultáneamente en el museo, por citar algunas, confirmarían la idea sostenida por Perromat de que el apropiacionismo es, más que un movimiento concreto, una tendencia general de la producción artística contemporánea.

> Así la obra de arte contemporánea no se ubicaría como la conclusión del "proceso creativo" (un "producto finito" para contemplar), sino como un sitio de orientación, un portal, un generador de actividades. Se componen combinaciones a partir de la producción, se navega en las redes de signos, se insertan las propias formas en líneas existentes. Lo que aúna todas las figuras del uso artístico del mundo es esa difuminación de las fronteras entre consumo y producción. […] En esta nueva forma de cultura que podríamos calificar de cultura del uso o cultura de la actividad, la obra de arte funciona pues como la terminación temporaria de una red de elementos interconectados, como un relato que continuaría y reinterpretaría los relatos anteriores. Cada exposición contiene el resumen de otra; cada obra puede ser insertada en diferentes programas y servir para múltiples escenarios. Ya no es una terminal, sino un momento en la cadena infinita de las contribuciones. (2004: 16-17)

Según esto, puede decirse que el autor del tipo de creaciones y modalidades de escritura analizados aquí es, en primer lugar, consumidor de la literatura y la cultura, tareas de las que pasa después, por medio de la crítica, la selección y la continuación de lo leído, a la creación. Crear es así ahora, —en muchos de estos textos— opinar, versionar, interpretar, corregir o modificar un texto o una obra previa, que se retoma y se continúa con la nueva creación que pone de relieve su carácter abierto e inacabado y aprovecha las posibilidades de desarrollo ofrecidas por ésta, conformándose como ese "relato" que continúa y reinterpreta los "relatos anteriores" a los cuales aludía Bourriaud.

Prácticas como la escritura de aforismos, los poemas ecfrásticos y la poesía visual tienen en común, a pesar de su diversidad y sus diferencias, precisamente, la idea de que todas ellas utilizan una obra o un texto previo e inician su creación a partir del diálogo establecido con su propuesta, de la cual se apropian de una u otra manera, para ofrecer un nuevo producto que surge como respuesta o reacción a lo leído, lo contemplado o lo consumido.

Esta continuación y reinterpretación de lo ya existente y la conexión con el texto previo que manifiestan estas prácticas, dejan en evidencia, formalmente, la presencia en todas ellas, en un alto grado de tres categorías del modelo de escalas propuesto por Manfred Pfister (1985) para el análisis intertextual, como son: la *comunicatividad*, la *selectividad* y la *dialogicidad*.[4]

4 Las otras tres categorías establecidas por este autor en su modelo son: la *referencialidad*, que tiene que ver con la tematización de un texto en otro; la *estructuralidad*, relacionada con la adopción

1) La comunicatividad tiene que ver, según Pfister, con la conciencia o la percepción de la relación intertextual que tienen el autor y el lector, es decir, con el grado o las formas, más o menos explícitas o más o menos evidentes, en que el texto anterior aparece referido en el nuevo (González Aktories y Artigas Albarelli, 2011: 34).

Los tipos de escrituras y ejemplos seleccionados presentan un alto grado de *comunicatividad*, pues en la mayoría de los textos resulta altamente reconocible cuando no es explícita la referencia a un autor o a una obra previa. Esto se aprecia generalmente en la mención de los nombres propios de los autores o los títulos de las obras, que no se evitan ni se ocultan en ningún caso. Las imágenes y los textos de autores como Antonio Machado, Plauto, Edward Hopper, Caravaggio, Renate Kruchen, Antonín Dvořák, Antonio Negri, Antonio Gómez, Antoine de Saint-Exupéry o José María Calleja, y los títulos concretos de algunas de sus obras, son reconocibles o visibles en las recreaciones que de ellas hacen Benjamín Prado, Eduardo García, Irene Sánchez Carrón, José Corredor-Matheos, Marina Aoiz Monreal, María Victoria Atencia, Ferrán Fernández, Julia Otxoa y César Reglero. Se produce así, una conjunción o fusión de nombres y títulos que conecta unas creaciones con otras y borra o desdibuja las fronteras entre ellas, al tiempo que enfatiza la idea ya apuntada de creación como reescritura o palimpsesto.

En este tipo de prácticas apropiacionistas, a diferencia de lo que ocurre con lo que se considera normalmente como plagio y otras formas de intertextualidad, no se oculta ni se escamotea el autor ni la obra original, sino que ambas creaciones se superponen, produciéndose la fusión de dos lenguajes, dos discursos y dos escrituras.

2) La *selectividad*, por su parte, es una categoría la cual se refiere a la idea de que son sólo algunos elementos de la obra previa los que se recrean en la posterior, y no su totalidad (González Aktories y Artigas Albarelli, 2011: 35).

También aquí puede decirse que los ejemplos analizados presentan esta categoría en un nivel o grado elevado, pues, salvo en el caso de los poemas apropiacionistas intervenidos por César Reglero, la mayoría de textos parten de la selección, parcialización o fragmentación de la obra original. Esta fragmentación no sólo se refiere a la idea de la extracción de un intertexto literal de la obra de procedencia, sino también,

---

o la copia tanto de estructuras compositivas como de palabras textuales; y la *autorreflexividad*, si además de hacer uso o mención, de alguna manera, de un texto anterior o de indicar la filiación y procedencia de la referencia, el autor reflexiona sobre la conexión que existe entre ambos textos (González Aktories y Artigas Albarelli, 2011: 34-36).

y especialmente, a la elección de unos determinados elementos o expresiones de la obra de partida los cuales se destacan o se privilegian en la de llegada, mientras se ignora el resto. Con esto se confirmaría la tendencia a la fragmentación y el "gusto por el fragmento" mencionado por Juan Carlos Abril, como un rasgo característico de la poesía española de las últimas décadas (Lanz, 2011: 28-29).

3) Por último, la categoría de *dialogicidad* se refiere a la tensión tanto semántica como ideológica que existe entre el texto original y el nuevo. La intertextualidad será especialmente intensa o con un grado mayor de *dialogicidad* en los casos donde la nueva creación cuestione o se oponga, de alguna manera, a la anterior, o evidencie la diferencia supuesta en el nuevo contexto en el cual se inserta el texto adoptado, y pasa a integrarse en un marco de referencia nuevo, algo que también ha sido referido con los términos *tensión intertextual* o *recontextualización* (González Aktories y Artigas Albarelli, 2011: 36).

Puede decirse que también en los poemas y textos analizados aparece esta categoría en un grado elevado, pues la nueva creación se manifiesta no sólo en forma de recontextualización, sino también en las alteraciones, modificaciones, correcciones, inversiones irónicas y continuaciones que se producen de la obra original —tanto en su forma o expresión (literalidad) — como en su intención o función. Se advierte así cómo un texto se relaciona con otro o una creación con otra, pero no se adopta o se copia de manera idéntica o literal, sin intervención, sino que se cuestiona, se discute y se continúa con cambios y modificaciones.

Después de lo visto hasta aquí, me centraré en el análisis de algunos ejemplos de las tres formas de escritura mencionadas,[5] para observar cómo se manifiesta en ellas la intertextualidad y las concepciones de la literatura como diálogo, intervención y continuación.

5 Los autores seleccionados para el análisis que se realiza en los siguientes apartados constituyen ejemplos significativos y destacados en cada una de las modalidades de escritura señaladas. La producción o publicación de las obras que se mencionan pertenece, además, al periodo común de los últimos treinta años, aproximadamente, lo que sustenta la hipótesis de la existencia de una tendencia común o general en la poesía española más reciente.

LOS AFORISMOS. CORRECCIÓN Y REESCRITURA

La primera forma de escritura en la que puede verse esta tendencia a la apropiación y la intervención propia de las prácticas intertextuales que analizaré aquí, es la escritura de aforismos contemporáneos, escritura que se ha visto aumentada en España de manera considerable en la actualidad. Según algunos especialistas, este género ha mostrado, en los últimos años, una "expansión sostenida y silenciosa" (González, 2013: 13-14), hasta el punto de ser considerado o calificado como "el género del siglo XXI" (Pérez, 2013).

Entre las posibles causas de este resurgimiento o reactivación de la escritura aforística se ha apuntado —siguiendo la línea de lo expuesto al inicio de este trabajo— la existencia de las redes sociales y la brevedad que imponen a la expresión, motivos que posiblemente impulsaron su creación y propiciaron su difusión (Martínez, 2012: 16).

Además de estas causas externas, la escritura de los aforismos puede haberse incrementado porque se trata de un género que permite la expresión de ideas y opiniones sobre el mundo que rodea a quien los escribe. Debido a la misma naturaleza del género, no exento de un componente filosófico o moral, los aforismos emiten o expresan una valoración o un juicio, y suponen una postura sobre temas que afectan al individuo y a la sociedad, convirtiéndose en un espejo de la ideología y de la forma de pensar y sentir de un momento determinado. Los aforismos dialogan así con la cultura y con el pensamiento contemporáneo, mostrando su acuerdo o desacuerdo con distintos aspectos de la actualidad.

Sin embargo, hay un diálogo con el mismo género de los aforismos y con los autores que los han escrito, a quienes siguen o de los cuales se apartan, en cada caso, y a quienes responden de manera más o menos evidente, mostrando o evidenciando la tendencia —tal vez inherente— de esta escritura en este tipo de diálogos intertextuales.

Una constatación de esta propensión al diálogo y la réplica en la escritura aforística lo constituyen, por ejemplo, las anotaciones que realizó G. K. Chesterton al libro de aforismos y sentencias de Holbrook Jackson, *Platitudes in the Making. Precepts and Advices for Gentlefolk* (1911), traducido al español como *Perogrulladas en preparación*. Estas anotaciones, realizadas en tinta verde por el propio Chesterton en los márgenes del libro, aparecieron en un ejemplar de esta obra encontrado en 1955 en una librería de viejo, ejemplar que fue publicado después en una edición facsimilar por la editorial Ignatius Press de San Francisco, con el título de *Platitudes Undone*. Este título, el cual podría traducirse como *Perogrulladas deshechas* o *invertidas*, remite ya

a la idea de algo anterior que se altera o se modifica, pone en evidencia el "diálogo" que mantiene Chesterton con la obra de Jackson, y las respuestas y opiniones que le merecen al primero las ideas expresadas en los aforismos o "perogrulladas" originales por el segundo.

Un diálogo similar al establecido entre Chesterton y Jackson puede verse en algunos de los aforismos contemporáneos de autores como Benjamín Prado o Eduardo García, en los que tanto de manera explícita como implícita se reescribe la información o el saber transmitido por los aforismos tradicionales y consagrados.

Eduardo García adopta, por ejemplo, en uno de los aforismos de *Las islas sumergidas*, la formulación de Plauto, popularizada después por Hobbes, —*Homo hominis lupus*—, y la cuestiona, al reescribirla entre signos de interrogación: "¿*Homo hominis lupus*?", para responderse a sí mismo después con una afirmación que niega o desmiente lo expresado en la formulación original y que invierte la valoración tradicional del hombre y el animal: "Hasta los lobos respetan más a la manada" (2014: 38).

De esta forma, al tiempo que este tipo de inversiones muestran o evidencian, como se indicaba líneas anteriores, la idea de la creación actual como uso de lo ya existente, señalan también la pérdida de vigencia de determinados valores y saberes que se tenían por universales y eternos.

En otros casos, el intertexto no está presente de manera explícita o literal, ni el nombre de su autor es reconocible, sino que la afirmación pertenece a la tradición, tanto oral como escrita, o al pensamiento colectivo, que el autor contemporáneo reformula, otorgándole una nueva lectura o una nueva interpretación.

Es lo que ocurre con algunos de los aforismos de Benjamín Prado, pertenecientes a *Pura lógica. 500 aforismos*, como, por ejemplo, "La sangre no se lava con más sangre" (Prado, 2014: 15) u "Olvídate del más allá e intenta que haya vida *antes* de la muerte" (2014: 61). Aunque el texto previo o el intertexto al que hacen referencia estas afirmaciones no aparezca en estos casos de forma textual o literal, su existencia, que el hablante conoce o intuye como parte del imaginario cultural o el saber colectivo, es indispensable para la nueva creación, que se basa precisamente en —igual que el caso anterior— una alteración del texto original.

Lo mismo ocurre con otros aforismos de este autor donde la prudencia ya no se presenta como "la madre de la ciencia", como rezaba la sentencia original, sino como "el vicio del cobarde" (2014: 83); donde se afirma que si uno no "juega con fuego", no se libra de quemarse, como también aconsejaba la sabiduría popular, sino que

"se muere de frío" (2014: 52); o se matiza que no son los árboles lo que "no deja ver el bosque", sino el hecho de cortarlos (2014: 24).

En el caso de estas alusiones al imaginario colectivo, podría hablarse de lo que José Enrique Martínez Fernández denomina "Intertextualidad exoliteraria" (2001: 168). Mientras las formulaciones más conocidas o reconocibles pueden considerarse intertexto escrito, las procedentes de voces anónimas o "voces sin rostro", como las llama el autor, y entre las que incluye refranes y frases hechas, se incorporan al texto como intertextos provenientes, por lo general, de la tradición oral (2001: 168-169). De cualquier forma, en los dos tipos de modificaciones, el efecto o la función es —como explica el crítico— desautomatizar o "repristinar" el significado de lo ya consabido, mediante los procedimientos habituales de los mecanismos intertextuales: alteración del orden, omisión de elementos, sustitución, ampliación. (Martínez Fernández, 2001: 174-177).

Asimismo, se presenta una visión del mundo diferente o un nuevo estado de cosas en mayor consonancia con el tipo de vida actual, más interesada, por ejemplo, en la acción que en la reflexión, y preocupada por problemas como la ecología o el cuidado del medio ambiente.

Pues, si bien la idea general de los aforismos tradicionales o clásicos es, precisamente, el recopilar y asentar un conocimiento y un saber de carácter general o de validez universal, muchos de los aforismos actuales están marcados, como señala Erika Martínez, por la individualidad y la discrepancia, al expresar verdades u opiniones personales y subjetivas sobre determinados aspectos, que muchas veces sólo son válidas para quien las enuncia. Esta idea de la discrepancia de los aforismos, que el mismo Benjamín Prado expresa en forma de aforismo —"Opinar es un acto de indisciplina" (2014: 20)—, se traduce textual o lingüísticamente como negación, corrección o reescritura de otros aforismos y formas breves ya existentes, algo que podría englobarse bajo la categoría de dialogicidad o tensión intertextual señalada por Pfister.

Con esta categoría, Pfister se refiere, como se mencionó, a la tensión semántica e ideológica que se produce entre el texto original y el posterior, el cual aumenta en intensidad, por ejemplo, en "una cita que relativiza y cuestiona los principios ideológicos del texto de donde proviene" (González Aktories y Artigas Albarelli, 2011: 36), como sería el caso concreto de los aforismos señalados.

Aunque no todos los aforismos actuales se escriben retomando o reescribiendo aforismos anteriores, sino que existen expresiones y formulaciones novedosas, algunas

características de este tipo de escritura, como su brevedad, su facilidad de difusión y comunicación, y el espacio que ofrecen para la manifestación de la subjetividad de sus autores, la convierten en género propicio para poner en evidencia esa concepción de la escritura actual como diálogo con lo anterior y su manifestación a través de prácticas intertextuales.

LA ESCRITURA ECFRÁSTICA. SELECCIÓN Y COMENTARIO

Además de los aforismos, otra práctica frecuente en la escritura actual donde puede verse la presencia de la intertextualidad y el diálogo con otros autores y textos la constituyen los poemas compuestos según el mecanismo de la *écfrasis*, que igual que los otros tipos de escritura analizados, han aumentado considerablemente en las últimas décadas. Luis García Martínez habla, en este sentido, de una "explosión ekfrástica" la cual deja ver el "súbito y gigantesco salto evolutivo" que ha sufrido este procedimiento retórico en la actualidad, y además permite observar los nexos que existen entre el lenguaje verbal y el visual (2011: 14-15).

Por su parte, María Payeras Grau llama la atención sobre el aumento del recurso de la *écfrasis* en la escritura contemporánea, al señalar la creciente importancia que el consciente traslado de materiales provenientes de las artes no verbales hacia el texto literario adquiere como herramienta en la construcción del discurso poético (2012: 59).

El procedimiento de la *écfrasis*, entendido como desarrollo o recreación textual de un objeto visual, ha sido considerado por algunos autores como un tipo de intertextualidad (Robillard, 1998), especialmente como una intertextualidad de tipo intermedial (Plett, 1991), por establecerse entre medios o modos distintos de expresión artística (González Aktories y Artigas Albarelli, 2011).

En cualquier caso, la recreación de la imagen que se realiza en este tipo de poemas pone de relieve la idea de diálogo con la obra plástica a la que el texto remite, real o pretendidamente, a cuyo autor el escritor "rinde tributo" y con quien establece, en palabras de Jesús Ponce Cárdenas, "un diálogo demiúrgico" (2014: 16).

Esta concepción de la *écfrasis* como diálogo enfatiza la idea de remisión y falta de autonomía del poema en relación con la obra anterior, lo que de nuevo destaca la tendencia a la fragmentación y lo fragmentario ya señalados para las producciones actuales. Como el mismo autor apunta:

> A diferencia de los restantes tipos de composición lírica, un poema ideado como écfrasis no resulta un texto autónomo del todo, ya que desde su propia concepción apela a una fuente icónica, con el propósito de que un receptor activo (o lector ideal) la identifique y la aprehenda en su más profundo sentido. Sólo después de haber llevado a cabo semejante proceso cognitivo el lector de dicha écfrasis estará en disposición de desentrañar el mayor número de potencialidades expresivas confiadas a los versos. (Ponce Cárdenas, 2014: 14)

Esta remisión o dependencia del poema ecfrástico de la imagen que lo produce, evidencia o enfatiza la conexión entre las dos obras y permite ver la segunda, de alguna manera, como derivación o continuidad de la primera.

A pesar de que las posibilidades o las muestras de diálogo, apropiación y reescritura que ofrece este tipo de poemas en la actualidad son múltiples y variadas, no interesan tanto aquí los poemas o poemarios que recrean de manera general o abstracta el estilo y las características de algún artista plástico o de su obra, según la noción de "écfrasis referencial genérica" desarrollado por Luz Aurora Pimentel, como ocurre, por ejemplo, en el libro *Dedicadas formas y contemplaciones (poemas a la pintura contemporánea)*, de Joaquín Lobato (1996), en el cual, de manera semejante a lo que hacía Rafael Alberti en *A la pintura*, se rinde homenaje a distintos autores y obras.

Me detendré, específicamente, en analizar algunos poemas que recrean obras concretas, realizando una reinterpretación o reescritura de ellas, ofreciendo —como ocurre en los aforismos contemporáneos— la visión y la percepción personal y subjetiva que de ellas tienen sus autores.

Así, más que de representación de la imagen, puede hablarse, en estos casos, de interpretación o atribución (Robillard, 1998), pues el poema no tiene, o no sólo, la intención de presentar un objeto ante los ojos, o de evocar una determinada obra de arte en la mente del lector, sino que deja ver la reflexión que provoca la supuesta contemplación de dicho objeto en el autor o el observador, que se expresa en forma de comentario lingüístico y poético. Podría hablarse en estos casos de uso y de metatextualidad, pues el texto segundo o "metatexto" realiza un comentario del primero o "pre-texto"; lo pone en perspectiva o lo interpreta, según la categoría de *referencialidad* señalada por Pfister (González Aktories y Artigas Albarelli, 2011: 34).

Este tipo de *écfrasis* aparece en la poesía española actual de manera frecuente en poemas aislados de diferentes autores. Un ejemplo de ello lo constituyen las múltiples

recreaciones e interpretaciones que existen del cuadro "Habitación de hotel" de Edward Hopper, de las que analizaré dos poemas a continuación.

El primero de ellos es el poema "Habitación de hotel. 1931", de Irene Sánchez Carrón (2000), el cual ofrece una de las más numerosas variantes interpretativas del cuadro mencionado, cuya filiación se advierte —de entrada— en la adopción de un título prácticamente idéntico al de la obra anterior, como suele ser habitual en este tipo de composiciones, además de otros elementos textuales:

> Una mujer ha entrado en el viejo hotel
> y va hacia el mostrador.
>
> Una mujer se quita el abrigo gris,
> el sombrero, el vestido y los recuerdos.
>
> Una mujer retira la áspera colcha
> de la cama de hotel.
>
> Una mujer sin rostro, casi desnuda,
> está sentada al borde de su vida.
>
> Una mujer se esconde dentro del miedo
> y, tras leer la carta,
> mide su soledad interminable.
> (2000: 25)

La lectura y la reinterpretación de la imagen que realiza el texto se aprecia entre otras cosas en el uso de los adjetivos elegidos por la autora para calificar la escena que representa el cuadro y a su protagonista. En el texto, y acorde con la realidad negativa y prosaica que aparece en todo el poemario de Sánchez Carrón, el hotel es viejo, el abrigo gris y la colcha es áspera (Redondo Sánchez, 2008: 97); al uso de estos adjetivos se une, además, la atribución de los sentimientos de miedo y soledad a la protagonista, algo que no puede estar como tal en la imagen original y que proviene de la lectura particular realizada por la autora en este caso. Asimismo, la estructuración del texto en la repetición anafórica del sintagma "una mujer" en cada una de las cinco estrofas que componen el poema, centra la atención, por un lado, en

la figura femenina protagónica, como si estuviera iluminada por una fuente de luz o enfocada por una cámara; y por otro, la expresión elegida despersonaliza o desdibuja la identidad de esta figura, pues sólo se trata de "una mujer", sin rasgos o señas particulares. Finalmente, la recreación de la imagen a través del lenguaje permite juegos y significaciones que no están en la obra original, como el hecho de quitarse "el sombrero, el vestido y los recuerdos", donde la autora sorprende con esa enumeración diversívoca o no homogénea (Beristáin, 1995: 174), que reúne elementos dispares, o el sustituir la expresión "al borde de la cama", esperable en este contexto, por "al borde de su vida", con lo que nuevamente, igual que en los aforismos actuales, se rompen las expectativas del lector y se sugieren nuevas y distintas significaciones.

Una recreación parecida de esta misma obra aparece en el poema "Ante el cuadro de Edward Hopper 'Habitación de hotel'", de José Corredor-Matheos (2007):

¿Qué soledad aflige
a la mujer del cuadro?
Tiene aún las maletas
por abrir,
como las tengo yo.

No acaba de volver
de sitio alguno,
y no parece estar
a punto de marcharse.

Como está estamos todos:
ignorantes,
colgados en un tiempo
y un espacio
que no pueden ser nuestros.

No hay soledad que pueda
compartirse,
y esto es lo que la aflige
y nos aflige.

Saber que estamos solos,
y que no estamos solos,
y que es más profunda así
la soledad.
(2007: 45)

De todos los elementos que podrían destacarse de la imagen, el poema de Corredor-Matheos se enfoca, igual que el anterior, en la soledad de la protagonista del cuadro, sobre la que el texto reflexiona mediante la pregunta retórica que aparece en los primeros versos de la composición. Sin embargo, en este caso, primero las circunstancias concretas de la protagonista se identifican con las del hablante, y después con la de todos los hombres, mediante comparaciones progresivas —"como las tengo yo", "Como está estamos todos"—. De esta progresión de lo particular a lo general se llega, finalmente, a una reflexión abstracta sobre la soledad en general, y su alcance y sentido en las vidas humanas, con lo cual el texto se aparta del cuadro, que puede verse, así, como excusa o punto de partida para el desarrollo textual de una idea que continúa lo expresado en la primera creación. En este sentido, y como señala Jesús Ponce Cárdenas en relación con este texto, el poema no realiza una descripción o una recreación del cuadro, sino que constituye una reflexión sobre el mismo, "una meditación sobre su significado" (2014: 157), lo cual refuerza la concepción de la obra, según los autores mencionados anteriormente, como algo inacabado y abierto, que se presta a la continuación y el desarrollo en otras obras y autores.

El mismo trabajo selectivo e interpretativo de la escritura ecfrástica que aparece en los poemas anteriores, puede verse también con una dimensión simbólica de mayor profundidad en el poema "El lagarto entre las rosas", de Marina Aoiz Monreal (2011), que ofrece una lectura particular del cuadro de Caravaggio "Muchacho mordido por un lagarto" (1594). Como señala Carlos Primo Cano, la autora interpreta este cuadro, al igual que gran parte de la crítica, como un autorretrato pintado durante los primeros años del autor en Roma, y recrea imaginativamente las circunstancias que pudieron rodear al incidente que en él se representa (2015: 103). En el poema de Marina Aoiz, tanto la rosa como la sábana sugieren una experiencia erótica que adopta tintes sombríos o inquietantes, perceptibles de manera especial en la estrofa final, en esa sangre, la cual "torna roja" el agua del búcaro que se encuentra junto a las cerezas, así como en la mención de "El viento de las negras mariposas", y en esa "muerte agazapada en el llanto contenido". Estas alusiones permiten vincular la

versión de Aoiz Monreal con las interpretaciones sobre una recreación del desengaño de la juventud y, por extensión, de manera más general, con el tema de la *vanitas* (Primo Cano, 2015: 104).

De forma similar a lo que ocurría en los otros ejemplos, la escritura de este poema supone, inevitablemente, en la acotación del tema, puntos de vista, selección de elementos e interpretación que ofrece, la adopción de una postura en relación con la imagen; muestra, como se dijo, la subjetividad de quien la realiza y desdibuja, de alguna forma, las fronteras entre la *écfrasis* poética y la *écfrasis* crítica.

En otras ocasiones, la recreación o la reinterpretación de imágenes que realizan los poemas alcanza a todo el poemario, como sucede, por ejemplo, en *A orillas del Ems*, de María Victoria Atencia.[6] El libro fue escrito, precisamente, a partir de la contemplación del álbum de fotografías *Telgte in Erinnerung (Telgte en el recuerdo)*, de Renate Kruchen (1983), que reúne una serie de imágenes de lugares y habitantes del pueblo de Telgte, en Alemania, fechadas alrededor de 1900, y de las impresiones y reflexiones que tal contemplación produjo en la autora.

En este proceso, y como parte de la primera labor de uso y apropiación señalada, Atencia selecciona quince fotografías del conjunto total del libro, con lo que realiza una parcialización o fragmentación de la obra original que reutiliza, recontextualizándola después en una nueva publicación.

Además de esta primera labor de selección que es en sí misma —según lo visto— creativa, la autora recrea textualmente las imágenes mediante la escritura de unos poemas que van, como en los casos anteriores, más allá de la simple descripción, para constituir una auténtica actualización de lo contemplado, lo cual se combina con los recuerdos, vivencias y emociones personales de la autora. Este diálogo no sólo es metafórico o compositivo, sino muchas veces también literal, pues en algunos poemas, el yo lírico se dirige a las imágenes y a los personajes que aparecen en las fotografías, tanto de manera directa, en las apelaciones a unos individuos a los que se habla como si de auténticos familiares o parientes se tratara, como general o abstracta. Las fotografías funcionan así, como estímulo y punto de partida para la

6 Este poemario, quizás uno de los libros menos conocidos y estudiados de la autora, fue escrito en 1985 y se publicó por entregas en revistas como *Ciudad del Paraíso* (1990), núm. 1 y *El Signo del Gorrión* (1993), núm. 0, antes de recogerse de forma completa en el monográfico *El vuelo* que la revista *Litoral* dedicó en 1997 a esta escritora en sus números 213 y 214.

creación poética, que reutiliza estas imágenes, desarrollando los aspectos que resultan más interesantes o productivos para el ejercicio poético personal o particular de la autora y para la manifestación de su subjetividad.

LA POESÍA VISUAL. INVERSIÓN IRÓNICA Y CONTINUACIÓN

Un último tipo de manifestaciones poéticas en las que puede apreciarse la idea del diálogo y apropiación de obras existentes, lo constituyen algunas expresiones de poesía visual o que utilizan, de alguna manera, las imágenes y lo visual como formas de expresión, aspecto que también resulta —como los anteriores— recurrente en la escritura española actual.

Un primer ejemplo de esto lo proporciona la Convocatoria de Micropoesía realizada por Luis Santos y el colectivo "Acción poética" de Colmenar del Arroyo de Madrid.

La pintada callejera adopta de nuevo en este caso un conocido verso del poema XXIX de *Proverbios y cantares*, de Antonio Machado —"Caminante, no hay camino/ se hace camino al andar"—, para corregirlo o reescribirlo en una nueva afirmación. La parte modificada o corregida, se hace camino "al amar", aparece escrita en color rojo, lo que además de resaltar o subrayar visualmente la idea expresada, connota los actos de corrección, enmienda, tachadura o censura, realizados generalmente en este color con distintas intenciones.

El verso modificado deja ver, nuevamente, una lectura o una interpretación personal del verso de Machado, con quien el autor dialoga de manera explícita, igual que hacía Chesterton con Jackson, para después pedirle disculpas por el atrevimiento y la intervención, tal como puede leerse al final de la pintada: "perdóneme, don Antonio".

Este mismo efecto de tachadura o corrección aparece en muchos poemas de Ferrán Fernández, recogidos en *Poemas visuales*, y en las distintas entregas de sus *Sinfonías*. Muchos de estos poemas parten también de un texto o un discurso previo, al que cuestionan, igual que en casos anteriores, a través de la negación, la corrección o la reescritura. Este efecto se consigue con frecuencia, como es habitual en la escritura apropiacionista, mediante la utilización o reutilización de letras, letreros y carteles pertenecientes al discurso social, cultural e ideológico, que se adoptan nuevamente para su enmienda, su negación o su corrección.

En el caso del poema visual "Cuarteles no", el cual simula, nuevamente, una pintada callejera, se adopta el conocido mensaje que advierte de la prohibición de anunciarse o pegar carteles, discurso o texto, transformado, mediante la adición

de una vocal, en un mensaje de rechazo a los cuarteles policiales o militares. Con esta modificación se expresa, al igual que en el caso de los aforismos, el pensamiento o la opinión del autor en relación con este tema. Y, como ocurría con estas expresiones, el juego de palabras realizado por la paronomasia, exige aquí el conocimiento y el reconocimiento del texto previo del que el autor se apropia y de su función, pues aparecen negados o corregidos en la nueva formulación.

El mismo efecto de reescritura aparece también en otro poema visual de este autor, en el que el alfabeto y sus letras constituyen —en su disposición ordenada, convencional y normativa— el texto base o el pre-texto sobre el cual se realiza la corrección o la tachadura. Al llegar a la letra "o", idónea para expresar la alternativa, la disyuntiva o la disidencia, el texto se aparta de este discurso conformado por el alfabeto y de su orden convencional para continuar, de manera libre y personal, con la expresión de la frase "otro mundo es posible" que remite, por otro lado, al conocido eslogan contra la globalización difundido por Antonio Negri.

En todos estos casos, un determinado contenido o mensaje crítico se superpone al contenido anterior para crear una forma que se aparta de lo convencional, rompiendo las expectativas del lector y ofreciendo un final diferente al esperado.

Intenciones similares y efectos parecidos a los anteriores también se consiguen a través de la fotografía, como en el caso de algunos poemas visuales de Julia Otxoa (San Sebastián, 1954). En ellos se manifiesta una oposición entre las imágenes y el texto que aparece en los títulos que las acompañan y esto contribuye a su interpretación, cumpliendo así más una función de relevo que una función de anclaje, según la terminología de Roland Barthes (1992).

El efecto de apropiación, negación y reescritura se manifiesta aquí a través de la ironía o el contraste que se establece entre los títulos elegidos, pertenecientes —como en los casos anteriores— a una obra o un discurso previo, y lo que realmente muestran las imágenes. Con esto se resalta nuevamente la tensión intertextual o la categoría de *dialogicidad* señalada por Pfister, en la recontextualización que se hace de lo denotado por el título original (González Aktories y Artigas Albarelli, 2011: 36).

En el caso de la fotografía titulada "Sinfonía del nuevo mundo" (en línea), la autora adopta el título de la 9ª sinfonía del compositor checo Antonín Dvořák, en lo que podría verse como un caso de título intertextual, tal como señala Martínez Fernández, que aunque no proviene del "campo abonado de la literatura", como señala el crítico, sí comparte o manifiesta la actitud irónica que aparece, entre otras posibilidades, en estos casos de intertextualidad o remisión (2001: 137).

La sinfonía original, compuesta en 1893, se escribió con motivo del viaje del autor a Nueva York, tras ser nombrado director del Conservatorio Nacional de Música de América (1892-1895), y su título alude precisamente al reconocimiento a la música indígena americana que el autor pretendía, de alguna manera, recrear en su composición. La idea de los viajes, las colonizaciones, los éxodos, las migraciones y los movimientos humanos, aparece también en la base del poema visual de Julia Otxoa, aunque con intenciones diferentes.

En esta fotografía, la autora muestra una sinfonía metafórica, escrita sobre la partitura de una valla en la que los hombres hacen las veces de notas musicales. En palabras de Otxoa:

> Gran parte del mundo se ha convertido para los desesperados, para los refugiados en un gran campo de concentración. Traigo aquí este poema visual en el que he trabajado recientemente y que titulo "Sinfonía del nuevo mundo" en el que los seres humanos son tan sólo notas erráticas para una sinfonía del horror (Otxoa).

El nuevo mundo al que aludía la obra de Antonín Dvořák cobra así matices diferentes, incluso inversos en el poema de Julia Otxoa, debido al contraste irónico que proporciona la imagen en relación con el título y a las alusiones a la obra anterior, con lo cual este título supera su función de marco o antesala de la obra para poner en evidencia la remisión y el diálogo a la obra anterior que establece aquí la labor de apropiación. Como señala Martínez Fernández:

> El título, entonces, no es mera puerta, mero preanuncio de lo que uno va a encontrar, porque esa puerta se abre hacia atrás y hacia adelante (actúa no sólo como catáfora, sino como anáfora, en cuanto que remite a un título anterior) y desde el primer momento podemos intuir asunciones, negaciones y réplicas con la tradición cercana o lejana. (2001: 137)

Para concluir, un último caso de esta tendencia intertextual y apropiacionista en la poesía visual contemporánea puede verse en las intervenciones de César Reglero, recogidas, como se mencionó, en su *Antología apropiacionista de la poesía visual española* (2009). Sus propuestas se basan en la continuación o el desarrollo de obras visuales previas, en lo que podría verse como un mecanismo de recontextualización. El autor adopta o se apropia de poemas visuales de otros autores y los continúa, añadiéndoles tres momentos o secuencias más. Este proceso de manipulación cambia el

sentido y la intención de la obra original, a lo que contribuye también, en este caso, el cambio de títulos que tiene lugar en las obras intervenidas.

Un ejemplo de esto lo constituye la intervención realizada sobre el poema visual "El principito" de Antonio Gómez, de 2006; esta composición muestra una intención paródica y crítica contra la monarquía española, y en concreto contra la figura del que era, en ese momento, heredero al trono, el príncipe Felipe. Éste, que es el "principito" al que alude el título en la obra de Antonio Gómez, aparece representado como un monigote de papel, que recuerda al que se cuelga en la espalda el día de los Santos Inocentes. El cuerpo de este personaje está hecho además con recortes del periódico *El País*, concretamente con la noticia en la que se anuncia la petición de mano de Leticia Ortiz, actual reina de España (*El País* 12/1/2004).

La idea del inocente que sugiere este muñeco, se refuerza mediante el título del poema, que en el uso del diminutivo, no sólo infantiliza al personaje, sino que evoca también —en una nueva referencia intertextual— la obra homónima de Antoine de Saint-Exupéry. Sobre esta figura se ha colocado una corona, aludiendo así a las circunstancias del nombramiento del príncipe como futuro rey de España.

Reglero se apropia de este poema visual de Antonio Gómez y realiza en 2009 una intervención en tres tiempos que titula "Termineitor" [*sic*] (2009: s. p.).

Su aportación consiste en la progresiva negación o tachadura de la figura anterior, mediante los trazos de la palabra "NO", que se van superponiendo sobre el cuerpo del muñeco de abajo hacia arriba, o de los pies a la cabeza, hasta finalmente formar una tachadura que borra o aniquila lo que hay debajo, a modo de ese "Termineitor" al que hace referencia el título de la composición.

Con este tipo de estrategias de escritura, las composiciones de Reglero añaden, en su presentación, progresión, temporalidad, movimiento y sucesión a las imágenes y composiciones. Un ejemplo de esto último lo ofrecería la obra "El eslabón perdido", realizada sobre el poema visual "Caminante", de José María Calleja (2009: s. p.).

Este poema visual insiste, precisamente, en la idea de temporalidad mediante la simulación de un reloj cuyas agujas —conformadas por la figura progresivamente desplazada del esqueleto que aparecía en el poema original— avanzan, en cada una de las entregas o secciones del poema, en sentido contrario al acostumbrado, sugiriendo el retroceso de esa búsqueda del eslabón perdido al que hace alusión el título, y cuestionando, una vez más, mediante la inversión del sentido de las agujas del reloj, el orden convencional y establecido de las cosas.

Después del análisis anterior, puedo decir, a modo de conclusión, que la intertextualidad, entendida de manera amplia o general, es una práctica frecuente en la

escritura poética contemporánea, que aparece especialmente —y por razones como su forma de difusión, su relación con la imagen y lo visual, y las posibilidades que ofrece de expresión de la subjetividad, entre otras— en las modalidades de escritura estudiadas.

Estas modalidades constituyen, en sus distintas variantes, tipos de escritura en los cuales la adopción o la apropiación de lo anterior sirve como punto de partida para la revisión de los presupuestos que esta obra plantea y, en su caso, para su modificación o corrección. Ya sea mediante la reescritura de aforismos, como a través de la interpretación lingüística de una obra artística previa, en la *écfrasis*, o a través de las inversiones de los títulos de las obras y de sus funciones que tienen lugar en muchos poemas visuales, estas manifestaciones poéticas realizan un cuestionamiento de lo anterior, para proponer un cambio o una modificación de lo existente.

Estas creaciones invierten una determinada visión de mundo, dejando ver un nuevo estado de cosas, con lo que actúan sobre la realidad, pero no de manera directa, sino a través de la intervención en sus representaciones o formulaciones.

A pesar de partir de algo ya creado, con lo que podría tal vez cuestionarse su originalidad y su valor, este tipo de creaciones permite la expresión subjetiva de sus autores y la manifestación de sus opiniones particulares, algo que comparten los tres tipos de escrituras analizadas. Se revela así el aspecto crítico de la lectura, pues se hace inseparable del juicio, tanto artística como intelectualmente, y lejos del simple uso, consumo o recepción pasiva, se convierte en estos casos en intervención activa, que conduce a la creación o la recreación de lo leído y observado, poniendo de manifiesto la circularidad o continuidad existente en muchos de los procesos de recepción y producción contemporáneos.

Más allá de considerarse una forma de plagio o copia de las funciones básicas o convencionales de alusión, préstamo, homenaje o parodia que se le atribuyen, la intertextualidad se revela como un mecanismo de actuación e intervención.

Por un lado, puede verse cómo no se trata simplemente de recibir la tradición o de remitirse a ella, sino de dialogar con sus obras y autores y hacer explícita su presencia permanente e ineludible, pero al mismo tiempo, de cuestionarla, desde una posición crítica y reflexiva que la actualiza y pone en relación con las circunstancias y el contexto de la producción de las obras actuales y de sus autores.

Por otro lado, este tipo de prácticas pone de manifiesto el cambio producido en la manera de entender las obras y de relacionarse con ellas en la actualidad, cambio que modifica el propio concepto de intertextualidad y de sus funciones. Es precisamente este cambio el que genera nuevas formas de uso, alusión y remisión que van más allá

de la intertextualidad puntual, entendida en el sentido convencional o tradicional, para convertirse en mecanismos compositivos que ofrecen nuevas posibilidades a la creación artística y pueden postularse como una tendencia general de la producción actual.

BIBLIOGRAFÍA

Abril, Juan Carlos (coord.) (2011a), *Gramáticas del fragmento. Estudios de poesía española para el siglo XXI*, Granada, El Genio Maligno.

Abril, Juan Carlos (2011b), "Afinidades discursivas", en *Gramáticas del fragmento. Estudios de poesía española para el siglo XXI*, Granada, El Genio Maligno, pp. 197-224.

Aoiz Monreal, Marina (2011), *Islas invernales*, Córdoba, Asociación Cultural Andrómina, Daniel Levi.

Atencia, María Victoria (1997), "A orillas del Ems", *Litoral*, núms. 213-214, pp. 4-32.

Bajtín, Mijaíl (1986), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México Fondo de Cultura Económica.

Barthes, Roland (1994, c. 1968), "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, pp. 65-82.

Barthes, Roland (1992), "La retórica de la imagen", en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, pp. 29-47.

Barthes, Roland (1985, c. 1985), "Análisis estructural del relato", en *L´aventure sémiologique*, París, Seuil, pp. 281-308.

Barthes, Roland (1968), "Texte (théorie du)", en *Encyclopaedia Universalis*, París, tomo XV, pp. 1013-1017.

Beristáin, Helena (ed.) (1995), *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa.

Bourriaud, Nicolás (2004), *Post producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

Cano Ballesta, Juan (ed.) (2002), *Poesía española reciente (1980-2000)*, Madrid, Cátedra.

Corredor-Matheos, José (2007), *Un pez que va por el jardín*, Barcelona, Tusquets.

Fernández, Ferrán (2006), *Sinfonía* núm. 4, Málaga.

Fernández, Ferrán (2006), *Sinfonía* núm. 2, Málaga.

Fernández, Ferrán (2005), *Sinfonía* núm. 1, Málaga.

Fernández, Ferrán (2003), *Sinfonía* núm. 3, Málaga.

Fernández, Ferrán (1997), *Poemas visuales*, Murcia.
García, Eduardo (2014), *Las islas sumergidas*, Granada, Cuadernos del Vigía.
García Martínez, Luis F. (2011), *La ékfrasis en la poesía contemporánea española, de Ángel González a Encarnación Pisonero*, Madrid, Devenir.
Genette, Gerard (1989), *Palimpsestos. La escritura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
Gil De Biedma, Jaime (1993), *Las personas del verbo*, Caracas, Monte Ávila.
González, José Ramón (2013), *Pensar por lo breve. Aforística española de entresiglos. Antología (1980-2012)*, Gijón, Trea.
González Aktories, Susana e Irene Artigas Albarelli (coords.) (2011), *Entre artes, entre actos. Écfrasis e intermedialidad*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Bonilla Artigas.
Hebel, Udo J. (1989), "Intertextuality, allusion and quotation: An international bibliography of critical studies", *Bibliographies and Indexes in World Literature*, Nueva York, Greenwood, 18.
Jenny, Laurent (1997a), "La estrategia de la forma", en Desiderio Navarro (ed.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba, pp. 104-133.
Jenny, Laurent (1997b), "Semiótica del collage intertextual, o la literatura a fuerza de tijeras", en Desiderio Navarro (ed.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, Casa de las Américas/ Embajada de Francia en Cuba, pp. 134-145.
Jiménez, José Olivio y Carlos Javier Morales (eds.) (2002), *Antonio Machado en la poesía española*, Madrid, Cátedra.
Kristeva, Julia (1969), *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, París, Senil (1967). (puede leerse en D. Navarro (ed.) (1997), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, Casa de las Américas/ Embajada de Francia en Cuba.)
Lanz, Juan José (2011), "Para una poética del fragmento", en Juan Carlos Abril (coord.) *Gramáticas del fragmento. Estudios de poesía española para el siglo XXI*, Granada, El Genio Maligno, pp. 13-66.
Lanz, Juan José (2009), "Juegos intertextuales en la poesía española actual: algunos ejemplos", *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, núm. XIX, pp. 49-66.
Lobato, Joaquín (1996), *Dedicadas formas y contemplaciones. (Poemas a la pintura contemporánea)*, Madrid, Endymion.

Luzón Marco, María José (1997), "Intertextualidad e interpretación del discurso", *Epos*, vol. XIII, pp. 135-149.

Martín Prada, Juan (2001), *La apropiación posmoderna: arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, Madrid, Fundamentos.

Martínez, Erika (2012), "Añicos. El aforismo español de los siglos XX y XXI", *Mercurio*, núm. 137, pp. 14-16.

Martínez Fernández, José Enrique (2001), *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.

Mesa Toré, José Antonio (comp.) (2002), "Los ojos dibujados. El autorretrato en la poesía española y el arte contemporáneos", *Litoral: Revista de la Poesía y el Pensamiento*, núm. 234, pp. 14-205.

Nycz, Ryszard (1993), "La intertextualidad y sus esferas: textos, géneros y mundos", *Criterios*, edición especial, julio, pp. 95-116.

Otxoa, Julia, disponible en [www.juliaotxoa.net/Blog/]

Payeras Grau, María (2012), "Arte y escritura en las poetas españolas del 50", en Almudena del Olmo Iturriarte y Francisco José Díaz de Castro (coords.), *Écfrasis e imitación artística*, Sevilla, Renacimiento, pp. 59-81.

Pérez, Rolando (2013), "Pensar por lo breve. Aforística española de entresiglos (1980-2012)", *Letras Hispanas*, vol. 9, núm. 2, otoño, pp. 95-97.

Pérez Firmat, Gustavo (1978), "Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura", *Romanic Review*, vol. LXIX, núms. 1 y 2, pp. 1-14.

Perromat Augustín, Kevin (2011), "Plagiarismo: ¿estética o movimiento contemporáneo?", *452°*, núm. 5, pp. 115-127.

Pfister, Manfred (1985), "Konzepte der Intertextualität", en Ulrich Broich y Manfred Pfister (eds.), *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tubinga, Max Niemeyer, pp. 1-30.

Plett, Heinrich (1993), "Intertextualidades", *Criterios*, edición especial julio, pp. 65-94.

Plett, Heinrich (ed.) (1991), *Intertextuality*, Berlín, De Gruyter.

Ponce Cárdenas, Jesús (2014), *Écfrasis: visión y escritura*, Madrid, Fragua.

Prado, Benjamín (2014), *Pura lógica*, Madrid, Hiperión.

Primo Cano, Carlos (2015), "El oro de un crepúsculo sombrío: Caravaggio en la poesía española contemporánea", *Revista Signa*, núm. 24, pp. 87-107.

Quinto, Raúl (2013), "La poesía después de Internet", en Luis Bagué Quílez y Alberto Santamaría (eds.), *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*, Madrid, Visor, pp. 193-206.

Redondo Sánchez, Carlos (2008), "La écfrasis pictórica en la poesía de Irene Sánchez Carrón", *Extravío. Revista Electrónica de Literatura Comparada*, núm. 3, disponible en [https://core.ac.uk/download/pdf/71012905.pdf], consultado: 25 de agosto de 2016.

Reglero, César (2009), *Antología apropiacionista de la poesía visual española*, Málaga, Corona del Sur.

Robillard, Valerie (1998), "In Pursuit of Ekphrasis (An Intertextual Approach)", en Valerie Robillard y Els Jongeneel (eds.), *Picture into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, Amsterdam, VU University Press.

Rodríguez, José María (ed.) (2001), *Yo es otro: Autorretratos de la nueva poesía*, Barcelona, DVD.

Saldaña, Alfredo (2009), *No todo es superficie. Poesía española y posmodernidad*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

Saldaña, Alfredo (2006), "Poesía y poder en la España contemporánea", *Iberoamericana*, núm. 24, pp. 121-132.

Saldaña, Alfredo (1999), "Poesía española y posmodernidad: ideología y estética", *Interlitteraria* núm. 4, pp. 132-149.

Sánchez Carrón, Irene (2000), *Escenas principales de un actor secundario*, Madrid, Rialp.

Segre, Cesare (1984), "Intertextualità e interdicursività nel romanzo en ella poesia", en *Teatro e romanzo*, Turín, Einaudi, pp. 103-118.

María Ema Llorente: doctora en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid. Es profesora en el Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM).Es autora de *Metrópolis de papel. Visión de la ciudad en la poesía española contemporánea* (Madrid, 2016) y *La voz de la imagen. Pintura, arquitectura y fotografía en la poesía española contemporánea* (México, 2014). Sus líneas de investigación son la Poesía contemporánea, la Literatura española y la Literatura e imagen.

D. R. © María Ema Llorente, Ciudad de México, enero-junio, 2018.