

El gesto del dolor: muestras efrásticas en la poesía española reciente¹

The Expression of Pain: Ekphrastic Examples in Recent Spanish Poetry

Sergio Fernández Martínez^{1,a} 

¹ Universidad de León, España

 afernandez@unileon.es

Recibido: 31/10/2023; Aceptado: 09/01/2024

Resumen

A través de cuatro ejemplos de poemarios contruidos mediante éfrasis literaria, este artículo propone un acercamiento a las nuevas perspectivas críticas del género. Integran el estudio los libros *La piel del vigilante* (2005), de Raúl Quinto, *Sistemas inestables* (2015), de Rubén Martín, *Descendimiento* (2018), de Ada Salas, y *El bello mundo* (2019), de Francisco Javier Navarro Prieto. El corpus seleccionado comparte, desde diferentes acercamientos intermediales, una misma temática —el cuerpo en dolor— y muestra una clara renovación de los códigos efrásticos. Si bien todos han sido publicados en el siglo XXI, cada poemario entabla diferentes diálogos de muy distinto signo con la obra artística original, por lo que ofrecen un amplio retrato panorámico de la éfrasis actual. Con ello se demuestra no solo la creciente vitalidad del género, sino también su relevancia y alcance en la última poesía española.

Palabras clave: Éfrasis; Poesía; Ada Salas; Francisco Javier Navarro Prieto; Rubén Martín; Raúl Quinto.

Abstract

Through four collections of poems constructed by means of literary ekphrasis, this article proposes an approach to the new critical perspectives of the genre. The study includes the books *La piel del vigilante* [*The Skin of the Watchman*] (2005), by Raúl Quinto, *Sistemas inestables* [*Unstable Systems*] (2015), by Rubén Martín, *Descendimiento* [*Descent*] (2018), by Ada Salas, and *El bello mundo* [*The Beautiful World*] (2019), by Francisco Javier Navarro Prieto. The selected corpus shares, from different intermediate approaches, the same theme —the body in pain—, and show a clear renewal of ekphrastic codes. Although they have all been published in the 21st century, each collection of poems engages in different dialogues of very different sign with the original artistic work, thus offering a broad panoramic portrait of current ekphrasis. This demonstrates not only the growing vitality of the genre, but also its relevance and scope in recent Spanish poetry.

Keywords: Ekphrasis; Poetry; Ada Salas; Francisco Javier Navarro Prieto; Rubén Martín; Raúl Quinto.

¹ Esta investigación se ha desarrollado en el marco de las ayudas para la recualificación del sistema universitario español 2021-2023 (Modalidad Margarita Salas), convocadas por el Ministerio de Universidades dentro del Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia «Modernización y digitalización del sistema educativo», y su financiación procede del Instrumento Europeo de Recuperación Unión Europea - Next Generation EU, mediante convocatoria de la Universidad de León. Referencia UP2021-025. Ñ-134. 2021/00182.

1. INTRODUCCIÓN

Desde su origen, cuando constituían un género literario exento (Pimentel 2013: 205), ciertos textos poéticos han establecido un vínculo referencial y representacional con un objeto material autónomo: una de sus formas expresivas más conocida es la éfrasis. Tradicionalmente, esta relación intermedial generaba una extensa descripción, vívida y detallada; una recreación que permitía, incluso, intercambiar la vista por la audición (Krieger 1992: 7)². En la contemporaneidad, tal como ha demostrado la crítica (Bagué Quílez 2021, Calabrese 2021, Díaz de Castro & Olmo Iturriarte 2012, Le Bigot 2014, Llorente 2014, Mathios 2014), la literatura efrástica se ha interesado por establecer relaciones no solo con las artes plásticas, sino también con los lenguajes modernos de la fotografía, el cine, la música y la *performance*, y con ello ha ampliado notablemente los límites y significaciones de la enunciación artística.

Esta amplitud representativa posibilita, en el ámbito de la experiencia corporal del dolor, explorar los términos textuales de la éfrasis, donde también intervienen la cognición, la percepción y la memoria (Bilman 2013: 41). De este modo, la éfrasis supone un doble desafío en el que la experiencia del dolor físico queda convertida primero en objeto y posteriormente en texto, estableciendo así diferentes formas de relación entre la experiencia originaria y el resultado efrástico. Murray Krieger considera la éfrasis «the most extreme and telling instance of the visual and spatial potential of the literary medium» (1992: 6) y, en este sentido, los textos aquí analizados plantean diversos grados de transformación tanto de la experiencia algica como de la relación entre otras disciplinas artísticas y la propia creación poética, por lo que suponen propuestas de vasto carácter intersemiótico que enriquecen la conceptualización del dolor humano.

En esta propuesta, que bien podría denominarse «Ut pictura doloris» —«Como una pintura del dolor», modificando así la fórmula horaciana—, he seleccionado *La piel del vigilante* (2005), de Raúl Quinto, *Sistemas inestables* (2015), de Rubén Martín, *Descendimiento* (2018), de Ada Salas, y *El bello mundo* (2019), de Francisco Javier Navarro Prieto. Publicados en el siglo XXI, estos poemarios dialogan con diferentes obras artísticas: pintura, cómic, grabado, fotografía, música, *performance* y escultura, con lo que ofrecen una muestra muy completa de las diferentes posibilidades textuales del arte del dolor³. En este sentido, el estudio sigue un orden de gradación efrástica: comienza con el texto que maneja una noción más tradicional de éfrasis para terminar con aquel que formula tratamientos más rupturistas. Con ello se pretende ilustrar las posibilidades enunciativas y representacionales de este

² Otras descripciones clásicas e ineludibles de la éfrasis son la de Leo Spitzer —«the poetic description of a pictorial or sculptural work of art» (1955: 207)—, James A. W. Heffernan —«the verbal representation of visual representation» (1993: 3)— o Claus Clüver —«the verbal representation of a real or fictitious text composed in a non-verbal sign system» (1997: 26)—. Todas estas definiciones orbitan en torno al carácter relacional del texto con el objeto, por lo que amplían la noción de éfrasis también a la intertextualidad, enriqueciendo de este modo su alcance epistémico.

³ En este periodo han aparecido otros poemarios que contienen textos efrásticos en torno a la corporalidad, como *Daños colaterales* (2009), de José Infante, *Ruido blanco* (2012), de Raúl Quinto, *Paseo de la identidad* (2014), de Luis Bagué Quílez, *Tótem espantapájaros* (2016), de Amalia Iglesias Serna, o *Los ojos amarillos del mirlo* (2023), de Jesús Pacheco, pero no se detienen en las significaciones epistémicas del dolor físico, por lo que no forman parte del corpus seleccionado. Un antecedente muy peculiar es *Emblemas neurorradiológicos* (1990), donde José Hierro realiza éfrasis de una serie de dibujos de Jesús Muñoz —su yerno, médico neurólogo—, a la vez inspirados en imágenes obtenidas por radiodiagnóstico.

ejercicio de expresión lírica, así como explorar su relación con la mimesis, su referencialidad descriptiva y sus diversas fórmulas discursivas.

2. DESCENDIMIENTO (ADA SALAS, 2018)

La estrecha asociación entre pintura y poesía adquiere una nueva dimensión, al tornarse estructural, en la obra *Descendimiento*, de Ada Salas. «Neopurista», «del silencio», «mínima», «esencialista» o «del lenguaje» son algunas de las adscripciones que la crítica (Cano Ballesta 2011: 34, 357-58, Morales Barba 2008: 234, Thiem 2013) ha aplicado a la obra de Ada Salas. A pesar de los diferentes marbetes que ha recibido su obra, la nomenclatura coincide en un signo característico de la autora: el proceso de depuración en pos de la economía verbal y su consiguiente condensación expresiva. Testimonio de la carencia y la fragmentación, la propuesta discursiva de Salas se ha caracterizado por su unión revitalizante de cuerpo, dolor y silencio —«Ha nacido el dolor como nace la calma», indica en *La sed* (1997) (Salas 2009a: 142)—. En palabras de Araceli Iravedra, Salas explora «la carnalidad hecha verbo» (2016: 767), y es esta una cuestión que respalda la propia autora:

A menudo el poema nace en la mirada. De los ojos viaja al corazón, o al estómago, de donde coge su materia y, de vuelta al exterior, pasa por la garganta; allí el sonido, informe, es articulado, se hace palabra. La garganta, centro de la emoción y tránsito entre las entrañas y el pensamiento, es el órgano definitivamente gestador [*sic*] del poema. Justo antes de ser escritas, las palabras tiemblan allí, se hornean. En el nudo: en y de ese nudo nacen las palabras. La creación, la escritura es, tantas veces, un proceso puramente físico (2005: 72)⁴.

A pesar de esta tónica general, que preside desde el vacío la depuración lingüística característica de Salas, es posible intuir, desde su revelador título *Esto no es el silencio* (2008), un matiz importante respecto a la línea que la autora había seguido hasta el momento, en títulos como *Arte y memoria del inocente* (1988) o *Variaciones en blanco* (1994): la progresiva incorporación de elementos narrativos, lo que determina una clara evolución desde el minimalismo de la expresión poética hacia un mayor desarrollo verbal. La propia Salas explica su idea del silencio aludiendo al símil pictórico:

La palabra, en el poema, debe ser como la acuarela en el papel: la mínima mancha imprescindible para dotar de significado (conceptual y/o musical) al texto. [...] El silencio, el blanco, absolutamente pertinente, funciona en el poema como en las acuarelas de Turner: es la luz (lo que da, por tanto, variedad y textura al dolor, a las palabras), y es también, a veces, el color blanco (funciona como tal, por elipsis del color). De ahí su significación, por contraste (2005: 74).

Esta poética del silencio, con su praxis de la insinuación, se ve atravesada en *Limbo y otros poemas* (2013) por «la desposesión y el dolor», a los que la autora convierte en «protagonistas del libro, visibles en una iconografía áspera y violenta pródiga en heridas, cicatrices, roturas y brechas» (Iravedra 2016: 767). Precisamente, en la última parte de dicho poemario, Salas coloca varios textos efrásticos —inspirados en obras de Rembrandt o Mira Schendel, así como una Anunciación⁵— inaugurando una descripción del dolor que se ve continuada en

⁴ *La sed* se cierra con unos versos que resultan reveladores: «Que todo tu dolor // te pertenezca» (Salas 2009a: 194), que anticipan varias de las líneas creativas de *Lugar de la derrota* (2003): una violencia rítmica hibridada con la temática del sufrimiento corporal, imagería que se sucede desde el primer poema del libro: «Tiendo mi cuerpo aquí. / Hay algo dulce en él / para el hambriento. / Hundidle vuestras manos. / Comedlo como carne / o como agua. // Comed // hasta que yo desaparezca» (Salas 2009b: 201).

Descendimiento. No en vano, el epílogo de *Limbo y otros poemas* identifica el sentido del dolor en la obra de Salas a la vez que proporciona una interpretación que se torna clave en la lectura de su siguiente poemario:

No. El dolor no se puede contar. El dolor
es abstracto —incontable
por tanto según
esa oscura gramática—

es decir

el dolor es la forma
más
acabada del caos (2013: 13).

Esta cuestión se extiende a *Descendimiento*, poemario que dialoga con *El descendimiento de la cruz* (c. 1435), del pintor flamenco Rogier van der Weyden. Como recuerda Antonio Crespo Massieu, es un libro que «habla desde un cuadro, no de un cuadro» (2019: 179)⁶. Desterrado todo el verbalismo superfluo, Salas mantiene una narración del dolor determinada por el adelgazamiento versal y la sincopación sintáctica. Lo mismo ocurre en *El descendimiento* de Weyden: si en el cuadro las espinas que se hunden en la carne de Cristo y los clavos todavía sanguinolientos transmiten dolor, más aún lo hace el expresivo empleo de la estructura, la luz y el cromatismo.

Junto a la Deposición, la Lamentación, la Unción y el Entierro, la temática del Descendimiento forma parte del ciclo de la muerte de Cristo tras la Crucifixión, y es también el sexto dolor de los siete que padeció María. Como tema iconográfico, el Descendimiento implica la representación del dolor, el sufrimiento y la muerte, y su significación ha de entenderse en relación con los sentimientos y el pensamiento de la *devotio* moderna⁷, lo que le permite a Weyden desarrollar una superposición de sugerencias temáticas en las que el dolor es el protagonista del relato:

Miras
lo que pintó el maestro. Pintó
la diagonal el rayo
del dolor.

⁵ Anteriormente, en 2010, aparece el volumen *Ashes to ashes*, de Ada Salas y Jesús Placencia, donde la poeta compone catorce poemas a partir de catorce dibujos del pintor surgidos, a su vez, de la lectura de T. S. Eliot. Respecto a este libro, Carmen Morán Rodríguez (2012) ha analizado cómo la materia verbal se reconfigura nuevamente en palabra al pasar por la pintura y qué papel renovador desempeña la écrasis en este proceso. Posteriormente, Salas y Placencia volverían a colaborar, de manera similar, en *Diez mandamientos* (2016).

⁶ En 2021, Carlos Marquerie realizó una adaptación dramatúrgica de *Descendimiento*, musicalizada por Niño de Elche, para el Teatro de La Abadía. Es uno de los libros más relevantes de la autora: en poco tiempo ha recibido especial atención crítica (Doce González 2023, Morante 2020: 27-8, Navarro Ramírez 2022: 350-8, Rodríguez Lázaro 2020: 73-7, Virtanen 2020: 57-9, Vecchio 2021) y consiguió ser finalista del Premio de la Crítica de poesía castellana en su edición de 2019 (Morales Barba 2020: 43).

⁷ Gustave Cohen concluye: «Lo que domina en él es [...] el sentido y la contemplación de la vida terrestre de Jesús, de los sufrimientos de su Pasión, de las angustias de la Virgen Madre, todo un elemento puramente humano que arranca del naturalismo de fines del siglo XIV y del XV, de las desgracias de una época particularmente crucificada en su carne y harto dolorosa, acostumbrada al amargo sabor del sufrimiento y a la angustia de la muerte» (1965: 138-9).

—pintó
lo que fulmina— (Salas 2018: 13).

En un espacio mínimo, Weyden representa una profundidad ficticia en la que, como señala Dirk de Vos, «there are no fewer than five levels of depth within the painting» (2002: 77). En efecto, el primer plano de la escena está ocupado por la Virgen y san Juan; el segundo por Cristo, María Magdalena y María Cleofás; el tercero por Nicodemo; el cuarto por José de Arimatea y María Salomé; el quinto por la cruz y el hombre con los ungüentos; y el sexto, por la escalera y el criado. Sin embargo, se trata de un trampantojo, pues los niveles de profundidad varían de acuerdo con la importancia en la escena: «visualmente hay un primer plano con las figuras de Cristo, la Virgen y san Juan, un segundo por las tres Marías, un tercero por José de Arimatea y Nicodemo, un cuarto por la cruz y el hombre que sostiene el tarro de ungüentos y un quinto por la escalera y el criado», señala Víctor Nieto Alcaide (2003: 46). Se produce de este modo una estructura jerárquica que discurre de lo sagrado a lo real; una sublimación de sentimientos laicos, como una manera reconocible de expresar la experiencia del dolor.

La composición de este grupo de personajes y el modo en el que se representa el pasmo o trance de la Virgen entraña, además, otra significación: su cuerpo se halla en disposición paralela y análoga al cuerpo de Cristo, transmitiendo así la idea de la redención y la compasión al tiempo que configura un segundo descendimiento⁸. Sus ojos cerrados y el color pálido de la muerte en el rostro y en las manos hacen que parezca moribunda, como su hijo, de carnación desleída. Las formas arqueadas que describen ambos cuerpos aportan una expresividad ulterior: mediante la ruptura de la forma rígida, Weyden consigue representar una gestualidad crispada, distorsionada por el llanto y horadada por el dolor:

Observa la columna de María
—cómo se ha
Derribado—. Escucha
en su caída el ruido
de una rendición.
Es un ruido suave.
Repara en esas lágrimas
que son la transparencia.
Lo que pintó Van der Weyden
es
la verdad de la muerte.
Y no el lamento. El acto. El acto
de morir
el acto
de sufrir (Salas 2018: 13-4).

La palidez de estas dos figuras contrasta, por un lado, con el intenso colorido de las indumentarias de los demás personajes y, por otro, con su posición y volumen, lo que genera

⁸ Esta pintura establece un proceso que aglutina los más diversos —y complejos— simbolismos. En su lectura de la imagen, Nieto Alcaide incide sobre la postura de Cristo, insólita en la tipología habitual de la temática del Descendimiento. Para el historiador de arte, «los brazos de Cristo describen la forma del arco, y el cuerpo y las extremidades inferiores aparecen como la caja de una ballesta» (2003: 34), una clara referencia al gremio de los ballesteros, comitente de la obra, como también lo reflejan las minúsculas ballestas que penden en las esquinas superiores. Mediante la representación verosímil de una figura —el cuerpo de Cristo—, se crea una referencia que supera la técnica mimética, como ocurre también con la plasmación de la experiencia del dolor.

una suma de referencias y perspectivas⁹. El cuerpo de Cristo, sostenido, al igual que el de la Virgen, se muestra frontalmente al espectador, mientras que el de los demás personajes aparece en escorzo: «No hay quien mire / de frente / hacia el dolor del otro» (Salas 2018: 15). De este modo, toda la intensidad de la expresión del dolor y de la muerte queda concentrada en una suma de figuras que, estáticas, condensan el instante de una tragedia a modo de representación dramática.

Esta disposición es fruto del nuevo sistema de representación flamenco, que Weyden domina; una perspectiva articulada desde una observación empírica y organizada a partir de la visión desde un solo punto (Nieto Alcaide 2003: 49), convirtiendo así la imagen en un escenario tridimensional. Tanto Dirk de Vos (2002: 76) como Víctor Nieto Alcaide (2003: 52-4) insisten en la disposición, a modo de *tableau vivant*, de las figuras de la imagen. Conformando un *perpetuum mobile* de realidades, cada una de las figuras reproduce gestos, actitudes, volúmenes e iluminaciones propios de figuras autónomas e independientes, con lo que se ficcionaliza una representación teatral. La imagen del Descendimiento está situada, entonces, en un escenario. Como si fuese la fotografía de una representación teatral, cada figura desempeña un papel individual y su entidad depende de la participación en la escena. Consciente de este hecho, Salas plantea, en una larga sección titulada «Descendimiento (Oratorio)», una lógica que adopta la forma musical de dicho género para dar protagonismo a las voces del cuadro¹⁰:

El poema es lo único que el poeta puede alegar como testimonio de que en un momento (un momento-sintiendo) ese «algo» pasó en o/y por él: por su mente, por su cuerpo, en el nido (extraño y desconocido) de su ser, en la madriguera de (su) lenguaje [...]. Cada poema es único, no intercambiable, responde a un impulso singular, y no volverá a repetirse. Escribir es «fijarlo» —como en una fotografía fijamos el instante—, dejarlo ser en alto que no es, solo, sueño. [...] El poema escrito, una foto-fija viva. Desplegándose, *abriéndose* (Salas 2019: 20-2; cursiva en el original).

Dirk de Vos subraya el disfrute que surge al contemplar la escena como una «especie de “cuadro vivo”, cuya composición evoca un grupo escultórico» (1989: 31). De este modo se puede, señala, explorar «la idea de que las estatuas policromadas representadas en un cuadro nunca serán reconocidas como tales, sino que siempre serán vistas como representaciones de carne y hueso» (Vos 1989: 31). Se cierra así el círculo de la ilusión visual. En el oratorio de Salas, la apertura plantea la relación de la actitud con los cuerpos: «Entra hasta / su estómago. Deja que / te digieran. Hazte carne en su carne / sé / lo que quieren decir» (2018: 54). La corporalidad es el tema principal del coro, lo que contribuye poderosamente a la creación de un clima que conmueve la expresión de los sentimientos: «Qué cuerpo / toca un cuerpo / cuando toca otro cuerpo» (Salas 2018: 68); «Un cuerpo de otro cuerpo de otro cuerpo» (Salas 2018: 71).

⁹ También las figuras de san Juan a la izquierda y María Magdalena a la derecha aparecen en posición de perfil, en contraposición a la frontalidad de Cristo y la Virgen. Se forma así un óvalo que recoge la composición. Formando los signos de un paréntesis, los cuerpos de san Juan y María Magdalena conforman la sublimación de la experiencia del dolor: «El espacio que sigue al dolor. / La señal que lo cierra. / El gesto de ese trazo / pequeño y vertical», señala la autora en el poema «(Elogio del paréntesis)» (Salas 2018: 48).

¹⁰ La voz poética se detiene en la contemplación del cuadro físico antes de sumergirse en el oratorio: «Debajo de la piel / corre la sangre. Debajo del color / el blanco del estuco. / La luz. / La transparencia» (Salas 2018: 34). Se realiza también una écrasis de *El martirio de Santa Úrsula*, de Caravaggio, concentrando la imagen del dolor: «Allí donde la flecha se ha clavado. / [...] / siente // que no en el esternón / sino en el pensamiento / se ha clavado esa flecha» (Salas 2018: 21; cursiva en el original).

Weyden, cuyo «fundamento consistió en una observación empírica de la realidad» (Nieto Alcaide 2003: 54), consiguió desarrollar una nueva forma de representación tridimensional, y lo mismo logra Salas en su recreación musical del cuadro: la observación de una serie de figuras estáticas le permite concentrar, mediante la palabra poética, la tragedia del dolor, el sufrimiento y la muerte. Precisamente, dentro de la expresión pictórica del dolor ante la muerte de dicha época se encuentran las plañideras y las *pleurants* (Châtelet 1996: 14), evocadas tanto en la imagen como en el poemario mediante las figuras femeninas: «Magdalena Marías / no lloréis más al hombre», dice Jesús (Salas 2018: 84). Además, en el poemario, María Magdalena invoca ante el dolor la ingesta del cuerpo amado:

Estrechar ese cuerpo.
Entrarle en las entrañas. Comerme
como un fruto
su tierno corazón. Déjame
que me beba esa sangre
—los despojos
al menos— (Salas 2018: 73).

Por su parte, María Salomé realza la expresividad crispada del dolor: en el oratorio de Salas, su función es transmitir el gesto visualizado en la imagen, recogiendo a su vez el movimiento surgido de las demás figuras:

Un cuerpo que no puede sostenerse. Un útero
que dice
cuánto tiempo
se puede
vivir en el dolor (2018: 79).

El adelgazamiento versal y estrófico coincide con la extrema acentuación expresiva conseguida en la escena de Weyden: la imagen se torna así pintura escrita y el poema palabra pintada. Asimismo, ambos autores plantean la expresión visual de la angustia interior: Weyden mediante los recursos expresivos propios de la imagen, y Salas mediante la depuración lingüística de la emoción íntima; cuestión que se muestra, de manera especialmente notable, en la figura de Cristo:

Así me siento yo.
Mi cabeza es un nido taladrado de espinas
mi cuerpo
un animal
golpeado en la nuca.
Estoy muerto esto es
lo que cruza mi mente (2018: 78; cursiva en el original).

En la primera parte del libro, la identificación del sujeto poético con la figura de Cristo se hacía explícita: «Ser yo / ese cadáver» (Salas 2018: 27), pero en esta segunda parte la concesión de una voz propia a un sujeto muerto amplía los recursos expresivos del dolor, al igual que el gesto límite del sufrimiento en la imagen de Rogier van der Weyden. Frente a una actitud —o verbalización, en el caso del poemario— contenida o silenciosa, como la de María Cleofás o José de Arimatea, la actitud corporal de Cristo encuentra su correlato en el abundante léxico del vacío que puebla el libro de Salas. «El tiempo es la raíz / del sufrimiento. / Y es amarga y largo su sabor», dicen todos los personajes (Salas 2018: 89): esta conclusión, afirmación reveladora, cifra las claves de ambas obras. No solamente en

ellas se manifiesta el sentimiento doloroso fruto de la muerte, sino que ambas se erigen como diferentes formas representativas que expresan un profundo contenido estético. La experiencia del dolor, central en ambas composiciones, establece, desde la armonía unitaria, un diálogo con el que se consigue una liberación de la opresión dramática: en definitiva, el desarrollo de una nueva idea estética del sufrimiento.

3. EL BELLO MUNDO (FRANCISCO JAVIER NAVARRO PRIETO, 2019)

Esta reorientación de los modos de comprensión entre el arte pictórico, la creación poética y el dolor encuentra en *El bello mundo*, de Francisco Javier Navarro Prieto, una trascendencia afectada por la dimensión de los sistemas sociales y económicos que rigen el mundo actual. Concretamente, en la sección «Estudios del rostro / *Estudios del cuerpo humano*» (2019: 11-21), vinculada a la fuerza de la carne y su plasticidad en la obra de Francis Bacon. El propio Navarro Prieto reconoce el origen seminal de su poemario y la influencia de Bacon y otros pintores centrados en la corporalidad: «La escritura de *El bello mundo* está marcada por una serie de lecturas también vinculadas por lo pictórico —de Francis Bacon, Egon Schiele, el propio Magritte...—. Lo que a mí me impresionaba [...] era la manera en que un cuadro de Bacon, por ejemplo, puede llegar a representar la violencia sobre los cuerpos, es decir, el tema [...] que constituye el núcleo de mi libro» (*apud* Viéitez 2020). Asimismo, reflexiona sobre las formas creativas que encontró en la fusión de pintura y poesía, que demarcaron la expresividad de *El bello mundo*:

Con las numerosas referencias a cuadros he querido situarme a mí mismo —y al lector— en la posición del espectador. Bacon es el ejemplo perfecto de una mirada sobre el ser humano que muestra el cuerpo humano visto desde fuera. Digamos que en la pintura he encontrado la distancia necesaria para no caer en el exceso subjetivo [...]. La pintura y el telediario, dos formas cuyo discurso está presente en el poemario, tienen en común ese ser visto; esa extraña característica de vernos a nosotros mismos desde fuera (*apud* Gilabert & Jaén 2019: s. p.).

En esta línea, y en lo que podría describirse como la unión de pintura e imagen, Bacon enuncia: «un tipo de pintura pasa directamente al sistema nervioso y otra te cuenta la historia en una larga diatriba a través del cerebro» (*apud* Sylvester 1977: 18). El pintor angloirlandés utiliza el medio, por tanto, como «una especie de paseo por la cuerda floja entre lo que se puede llamar poesía figurativa y lo que se llama abstracción. [...] Es una tentativa de introducir lo figurativo directamente en el sistema nervioso con mayor violencia y penetración» (*apud* Sylvester 1977: 12).

En consecuencia, la representación de cuerpos desnudos, violentados o fragmentados, así como su simbólica vulnerabilidad, se intercala conceptualmente en su obra con una masa de imágenes procedente de la política, la economía y la sociedad. Es esta una declaración ideológicamente importante del pensamiento de ambos autores, mediante la que se consigue relacionar la idea de una visión personal de la historia con la potencialidad de la experiencia del dolor. A este respecto, Bacon señala en una de sus entrevistas la conexión entre la carne y la belleza del propio pigmento:

Somos carne, somos armazones potenciales de carne. Cuando entro en una carnicería pienso siempre que es asombroso que no esté yo allí en vez del animal. Pero el utilizar la carne de ese modo particular posiblemente sea algo parecido a como uno podría utilizar la columna vertebral, porque estamos viendo constantemente imágenes del cuerpo humano a través de radiografías y eso evidentemente altera las formas en las que uno puede utilizar el cuerpo (*apud* Sylvester 1977: 46).

Gilles Deleuze, en un intento de comprender cómo Bacon desliza una narración en sus composiciones (2009: 14), subraya cómo en dicha estrategia la carne adquiere una dimensión de especial relevancia. De manera análoga, el propio Bacon sugiere: «No es que no quiera contar una historia, pero deseo, profundamente, hacer lo que dijo Valéry: transmitir la sensación sin el aburrimiento de su transmisión» (*apud* Sylvester 1997: 65). Navarro Prieto, por su parte, interpreta en «Dos estudios del cuerpo humano» la declaración de Bacon mediante una doble disposición tipográfica que dialoga en múltiples sentidos a través del dolor corporal:

1

Cogiste la cámara de los veranos:
vamos sonreíd

en la fotograffa puede verse
una ~~figura humana sonriendo~~

dos filetes de ternera
medio kilo de pollo por favor
un costillar que tenga bastante carne
de qué te ríes ¿o lloras? ¿o gritas?
¿qué tiene que ver tu rostro con la carne?

No entiendes: tú no estás a este lado del mostrador
mirando las vitrinas de las carnicerías he dibujado tu retrato (2019: 19).

2

Un cuerpo humano es inverosímil en pleno siglo XXI
600 millones de pollos triturados al año en España
a quién se le ocurre un cuerpo humano
61 millones de gallinas descuartizadas al año en España
un ser humano crucificado sobre el peso de sus costillas sí
50 millones de cerdos despiezados al año en España
las carnicerías en las que Dios ya no existe sí
20 millones de corderos
¿Pero el cuerpo humano?
3 millones de bóvidos asesinados ~~por el cuerpo humano~~
en todo caso carne con sangre añadida a base de cubos de pintura (2019: 20).

El cuerpo en dolor se convierte en el material plástico que estructura el espacio compositivo del poema. Atravesado por la imagen especular de la carne animal y la carne humana, el poema configura diversos niveles interpretativos. Uno de ellos es la significación de la animalidad, central en Bacon: «no es el animal como forma, es el animal como *trazo*» (Deleuze 2009: 30, cursiva en el original). La fisicidad del cuerpo es una constante en la obra del pintor, vinculada en ocasiones a la ingesta de carne humana:

A Bacon le fascinaba pensar que el cuerpo humano es simplemente carne comestible. Su presencia física fundamental está debilitada o usurpada, sin embargo, por el hecho de la vida. El funcionamiento continuo de los músculos y los órganos impide que el cuerpo vivo manifieste su fisicalidad [*sic*] básica. Es sólo en la muerte cuando se reduce a un receptáculo inanimado, inevitablemente sometido a la gravedad; un continente de fluidos (Stephens 2009b: 193).

De modo análogo, Navarro Prieto anula esta separación dual entre la carne humana y la animal, provocando así la revelación del cuerpo en dolor, en cuanto carne o pieza de carne, como núcleo esencial de la écfrasis. Ocurre también en el primer poema «Seis»:

las facciones del cerdo reflejan un horror indescriptible y premonitorio
lo mismo con el rostro
 un aguacate es abierto por la mitad, se le saca el corazón, se le hincan los dientes
lo mismo con la carne
 los pequeños pollitos van directos a la trituradora para hacer carne picada
lo mismo con el cuerpo
 las manzanas en el desayuno suelen ser peladas troceadas cuidadosamente
lo mismo con el cuerpo
 un cerdo en un matadero es despiezado en decenas de trozos bien distinguidos
lo mismo con el cuerpo

en este punto el rostro ha desaparecido:
 una torsión de carne batida intentando recomponerse
 es imposible saber si la cabeza de la figura encerrada en la jaula
 es de cerdo, de manzana, de pollo, de gallina (Navarro Prieto 2019: 62).

Sin embargo, es también significativa la ausencia de la carne, como en el caso de la pintura *Blood on the Floor (Painting, 1986)* (1986) y su recreación poética. Bacon sentía un especial interés por las cualidades estéticas de la sangre humana y la viveza de su color: «If you see someone lying on the pavement in the sunlight, with the blood streaming from him, that is in itself –the colour of the blood against the pavement– very invigorating... exhilarating...» (apud Farson 1994: 173). Esta atracción coincide con su inclinación hacia las escenas de crímenes: «entre el material encontrado en su estudio hay imágenes de cadáveres y depósitos de cadáveres» (Tant 2009: 246) y, especialmente, «de cuerpos fatalmente atravesados por objetos cortantes» (Stephens 2009b: 193), lo que explica el interés pictórico ante la transformación material del cuerpo. *Sangre en el suelo* ilustra, desde la abstracción, esta fascinación por las manchas provocadas por fluidos humanos, combinándola con una enfática economía pictórica. La escena, de acuerdo con Rachel Tant, supone «ese umbral liminal que desde hacía tiempo le interesaba como manera de ubicar el tema a poca distancia» (2009: 246). La imagen describe lo que parece el rastro de una acción violenta o potencialmente fatal, y le sirve a Navarro Prieto para vincularlo al homicidio machista en el poema «Sangre en el suelo, 1986»:

El espacio es totalmente indiferente
 Un charco de sangre sobre el suelo blanco
el tiempo es totalmente indiferente
 puede significar:
 LO QUE ALLÍ VEO SON CUERPOS ESTALLADOS EN GRITO
 el funcionamiento de la política
lo que veo son bocas sin garganta
 las leyes ocultas de la representación del mundo
lo que veo es que de tanta sangre derramada
 un asesinato machista
parece que hubiesen pintado la casa entera de rojo
 un cuadro que no tiene nada que ver con el mundo
es imposible mantener la mirada ante
 el destino de un animal cualquiera
el cuerpo mutilado
 un cuadro que es un espejo del mundo (2019: 21).

La radical vanguardia expresiva de este poema permite incorporar diferentes códigos, lenguajes y mensajes que se fusionan mediante un fragmentarismo que, si bien refleja una

dicción resquebrajada, sostiene un mensaje profundamente político. El juego lingüístico, el dispositivo textual, las referencias intertextuales e interdiscursivas, así como la introducción de una voluntad de denuncia, aparecen también en la sección «Siete pasos para representar un cuerpo / *Siete pasos para representar un paisaje o una manzana*» (2019: 53-70). En ella, Navarro Prieto formula una serie de poemas dobles surgidos de la unión entre diferentes disciplinas artísticas. En el caso del primer poema «Cinco» (2019: 60), el autor explora la condición destructora de la escritura a partir de una entrevista en la que Bacon describe su voluntad de representar el grito a través de la cavidad bucal:

Siempre me han impresionado mucho los movimientos de la boca y la forma de la boca y los dientes. Dicen que hay en ello todo un tipo de implicaciones sexuales, y a mí siempre me ha obsesionado mucho la configuración real de la boca y de los dientes, y puede que haya perdido ya esa obsesión, pero hubo una época en la que fue muy fuerte. Me gusta, digamos, el brillo y color que sale de la boca, y siempre tuve la esperanza de poder pintar la boca, en cierto modo, lo mismo que Monet pintaba una puesta de sol (*apud Sylvester 1977: 48*).

Constituye esta premisa el eje vertebrador del poema de *El bello mundo*, en el que se alude a la dispersión y descoyuntamiento corporal y poético:

entonces llega la convulsión sacudida temblor:
 el amor es un vómito compartido por el que los cuerpos escapan
 el excremento es una forma de huir por la que el cuerpo escapa
 el grito es la gran torsión por la que el cuerpo escapa a través de la boca
 el grito de hecho es el órgano de la boca
 la penetración es la forma más placentera de la huida de uno mismo
 una jeringuilla clavada sobre el brazo es la forma de huir del cuerpo
 porque es la forma de huir de la sangre (*Navarro Prieto 2019: 60*).

Con ecos panerianos, Navarro Prieto ofrece un catálogo de formas radicales del cuerpo: violencia, sexo, coprofilia y conductas marginalizadas que desembocan en la desintegración total del sujeto: «El quinto paso es la eliminación del yo a través de la destrucción del cuerpo» (2019: 60). Esta abyecta transgresión del cuerpo refleja una escritura instalada en un territorio del exceso, de hondo calado expresivo atravesado por un reiterativo sistema de impetuosas imágenes. En el poema también se alude explícitamente a aquellos personajes de Bacon que aparecen violentamente clavados en camas, o los que aparecen en actitudes convulsivas inyectándose droga en los brazos, como en las pinturas *Lying Figure* (1963) o *Version No. 2 of Lying Figure with Hypodermic Syringe* (1968). Bacon declara: «He utilizado las figuras sobre camas con una jeringuilla hipodérmica como medio de clavar la imagen con mayor firmeza en la realidad o en la apariencia. No coloco la jeringuilla por la droga que se inyecta, sino porque es menos estúpido que colocar un clavo atravesando el brazo. [...] Coloco la jeringuilla porque quiero clavar la carne en la cama» (*apud Sylvester 1977: 78*); declaración que proporciona las claves precisas del primer poema «Siete» de Navarro Prieto (2019: 65).

Dicho texto está encabezado por la cita «¡Piedad para la pieza de carne!», una exclamación con la que Deleuze sublima la carne retratada por Bacon desde la glorificación:

la pieza de carne es el objeto más alto de la piedad de Bacon, su único objeto de piedad [...]. La pieza de carne no es una carne muerta, ha conservado todos los sufrimientos y cargado con todos los colores de la carne viva. Tanto dolor convulsivo y tanta vulnerabilidad, pero también invención encantadora, color y acrobacia. Bacon no dice «piedad para las bestias», sino más bien todo hombre que sufre es pieza de carne. [...] El pintor es ciertamente carnicero, pero está en esa carnicería como en una iglesia, con la pieza de carne como crucificado [...]. Sólo en las carnicerías Bacon es un pintor religioso (2009: 30).

Desde una experiencia cotidiana, Navarro Prieto retuerce la anécdota para abrir la lectura hacia un espacio donde culmina lo terrible de la insostenibilidad de la industria alimentaria, logrando aunar la experiencia del dolor religioso —incluso místico— con la realidad que socava la propia escritura y su sistema lingüístico; todo ello desde la imagen de Bacon:

La pasión de cristo:
En una carnicería:
 una figura grita pidiendo piedad
un animal ya no grita pidiendo piedad
 el artista:
un carnicero
 intenta cuidadosamente dibujar los huesos hasta que parezcan salir del lienzo
le ha quebrado los huesos le ha seccionado la textura epitelial
 captar el dolor
antes de separar
 inmovilizar el dolor
el costillar en dos
 de la pobre figura que
ha colgado boca abajo
 sufre, sufre y sufre
el animal
 lo más difícil
no ha pensado que el grito
 es que el grito
está más allá del cuerpo
 es amarillo y no tiene
mucho más allá
 ningún lenguaje
de la figura que abre la boca (Navarro Prieto 2019: 65).

El poeta asume así los preceptos de la transformación bestial explícita de la figura humana que Bacon realiza en sus conocidas crucifixiones —vinculadas también a los campos de concentración (Stephens 2009a: 103)— mediante las que aspira a secularizar un motivo indeleblemente cristiano. El artista angloirlandés desacraliza la crucifixión y consigue situarla en un ámbito ordinario, donde, carente de sentido religioso, muestra la brutalidad del acto al tiempo que evidencia la violencia cotidiana en la sociedad civilizada. Tema poderoso y conocido, la crucifixión genera para Bacon una nueva esfera de significación ontológica: «no he encontrado otro [tema] hasta ahora que me haya servido tanto para abarcar ciertos sectores del sentimiento y de la conducta del hombre», declara (*apud* Sylvester 1977: 44).

Niveles físicos, niveles mentales, niveles corporales de la tortura, donde el cadáver cuelga, destripado, en el centro de la composición. Es la muestra de la equiparación entre la crucifixión y la carnicería, dejando al descubierto la animalidad del hombre, en sentido físico y conductual (Gale 2009: 149), lo que permite situar al cuerpo afligido, torturado y crucificado en un discurso reflexivo y cultural mucho más amplio. En *El bello mundo*, Navarro Prieto sintoniza con las preocupaciones actuales tanto sobre el sistema capitalista actual como sobre el papel de la creatividad poética. Y los dos creadores lo hacen del mismo modo: proponen nuevas estructuras artísticas —composiciones pictóricas en el caso de Bacon, la creación de «esculturas textuales» en el de Navarro Prieto— que permiten discernir hasta qué punto discurren paralelos los intereses y recorridos de la carne en las dos disciplinas de sus autores.

4. SISTEMAS INESTABLES (RUBÉN MARTÍN, 2015)

W. J. T. Mitchell, en su análisis de la relación entre la écfrasis y el objeto (2009: 137-62) y, más en particular, de la poesía ecfástica, menciona tres momentos que atraviesa la écfrasis en la actualidad: la «indiferencia ecfástica», regida por la certeza ante las imposibilidades miméticas (2009: 138), la «esperanza ecfástica», aquella en la que la imaginación o la metáfora impulsan el sentido textual (2009: 138), y el «miedo ecfástico», basado en una resistencia ante la diferencia entre la representación visual y la verbal en la que es perceptible el riesgo de ruptura del vínculo entre ambas (2009: 139). En este sentido, el miedo ecfástico trata de regular las fronteras con firmes distinciones entre los sentidos, los modos de representación y los objetos que corresponden a cada una de ellas: desde este punto de vista, todos los objetivos de la esperanza ecfástica se convierten en «siniestros y peligrosos», y las figuras quedan reemplazadas por la idea de la imagen como una ilusión engañosa (Mitchell 2009: 140-1).

Esta cuestión es la que escruta Rubén Martín en *Sistemas inestables*: ¿cuál es el mecanismo que impulsa una écfrasis hacia un objeto de especulación utópica y cómo se convierte en distópica?, ¿cómo se genera una red de asociaciones ideológicas entre la fotografía, la música u otras disciplinas y la palabra poética? En un juego de contrastes, oposiciones y similitudes, Martín dialoga a través de un discurso revolucionario en el que conjuga la semiosis, lo sensorial y lo metafísico a través del cuerpo en dolor, artefacto con el que consigue superar las nociones tradicionales de écfrasis, así como sus significaciones y sus revelaciones¹¹.

El punto de partida es la —supuesta— hospitalización y convalecencia del protagonista: «Tengo un aparato implantado entre dos vértebras, y he vivido lo sagrado al volver de la anestesia» (Martín 2015: 9; cursiva en el original)¹². El protagonista, a través de su cuerpo enfermo, percibe diferentes sensaciones visuales y táctiles en su entorno, y enuncia: «sin esfuerzo, sin palabras del cuerpo de la mente / se incorpora // y mira, y sabe, y no separa lo visible / y lo invisible» (Martín 2015: 17). De este modo se reemplaza, en la segunda sección del libro, titulada «No mirar / Borradores para un poema en reacción a *Anticorps*, de Antoine d'Agata», no la imagen, sino el texto poético¹³. Esta concepción se estira hasta su límite máximo mediante la inserción de borradores poéticos, un espacio de experimentación

¹¹ En el poemario, el autor dinamita todas las convecciones lingüísticas y poéticas. Por ejemplo, uno de los poemas está compuesto enteramente por neologismos: «La intorsión / la inclusión // de lo que emerge // excorporado / la inoción / la intracción // excandesciente // la extrusión // el ínstasis» (Martín 2015: 24). Los monográficos de *Túa Blesa* (1998) y *Óscar de la Torre* (2016), pseudónimo de Julio César Galán, acerca de la ruptura lingüística en la última poesía española ilustran el uso de los diferentes recursos que aparecen en *Sistemas inestables*. Asimismo, destaca el particular uso de los signos de puntuación, que modulan el propio acto de lectura, pero también su significación. A este respecto Martín declara: «El uso de signos paralingüísticos, que aprendí al traducir a Emily Dickinson y Jorie Graham, es una manera de interrumpir el flujo pretendidamente natural del lenguaje, tratarlo como una materia que puede fracturarse para revelar sus sucesivas capas. También un modo de establecer una música visual en la lectura, en tensión y contradicción con la música verbal de la métrica. En cierta forma mi objetivo es componer partituras en las que el lector cumple el rol de intérprete, no de mero oyente» (apud García 2016).

¹² Martín declara que este íncipit surge de una vivencia biográfica, concretamente de su propia experiencia con la cirugía y la anestesia (apud Tarancón Royo 2021). En el poemario anterior del autor, titulado *Radiografía del temblor* (2007), la acción también sucede en un espacio cerrado —en este caso, una habitación—, donde el cuerpo es un motivo central. Así, el sujeto lírico comienza preguntándose: «Cómo salirse de uno mismo / sin que duelan los contornos, / entre el cuerpo y la memoria qué rendija puede abrirse / y dejarnos asomar» (Martín 2007:12), y finaliza afirmando: «Libres al fin, / los cuerpos deformados por la sed / y la angostura de las celdas, / los ojos amoldados a la noche» (Martín 2007: 81). El espacio, igualmente vinculado a la carne, se torna decisivo en su tercer y último libro. *Nihiloma* (2020): «huellas de mordedura de erosión en las palabras / en la piel en los conceptos en la misma / materia de lo perceptible // una prisión que aparece / solo al desaparecer» (Martín 2020: 11).

donde se cuestiona la frontera entre identidad y alteridad y lo vivo y lo inerte mediante la experiencia del dolor corporal.

La cuestión del lenguaje se activa a través de veintitrés textos donde se intercalan poemas en prosa y entrevistas al fotógrafo francés; una mezcla de lo familiar con lo inquietante en busca del extrañamiento cognitivo y la multiplicidad lingüístico-textual: «La percepción yace rendida en mitad de la cama, abierta de manos piernas ojos mundos poros estómago pulmones, ~~¿te repugna lo de estómago? Si lo tachas, ¿sobrevive más la imagen? Relee, fríamente, sexualmente, la puerta se abre, alguien se acerca» (Martín 2015: 36). La constitución reflexiva sobre el lenguaje se disloca a través de un cuerpo inestable, fragmentado —«mi rostro es un enjambre» (Martín 2015: 44); «El yo: el yo es un racimo de miradas» (Martín 2015: 45)—, que evoca a un sujeto disgregado en una polifonía de voces diluidas en un terreno de escritura conflictiva: «toca, aquí hubo desgarró y donde hubo dolor es un lugar sagrado, ~~dijo alguien~~, y no-pieles que se encuentran, y se rozan, llaga de cuatro piernas, cuatro brazos, un vértigo de bocas, una animalidad en desarrollo» (Martín 2015: 39). Así, las imágenes fotográficas propuestas por d'Agata prologan las posibilidades hermenéuticas que lleva a cabo Martín en *Sistemas inestables*, donde aparecen, de igual modo, cuestiones vinculadas a la identidad que, en última instancia, provocan un cambio de paradigma en la representación del cuerpo y en su configuración artística, tanto en el espacio visual como en el textual.~~

Esta extraordinaria percepción estriba en el sínfin de un discurso formulado a través de la imagen del agujero, que aglutina imágenes visionarias y de calado expresionista y que, a su vez, remiten a visiones tripofóbicas, «porque tengo agujeros el mundo puede entrar, salir, por mí; porque la percepción tiene agujeros qué no podría entrar, salir, por ella; la tráquea, las venas y arteria, bocas y faringes, todo abierto, todo esponja, más vacío que materia» (Martín 2015: 34)¹⁴. Se provoca así un descoyuntamiento del cuerpo: «más allá de los sistemas mentales, más aquí que las palabras, pensamientos, estructuras, hay un cuerpo, un solipsismo del cuerpo, su resistencia elástica» (Martín 2015: 35) que dialoga, desde el borrador textual, desde sus borrones y sus tachaduras, con los preceptos de Antoine d'Agata: «Lo fríamente idénticos que asoman los cadáveres, al rascar la tierra, el suelo, cuántos esqueletos, cráneos entre rugosa piel de escombros; el lenguaje entero roto y tus palabras como huesos encontrados; lo diferentes, solos, únicos, para el ojo que sabe» (Martín 2015: 51).

El miedo efrástico y su intensificación adquieren nuevas cotas de expresionismo en la tercera sección del libro, «Microfisuras / Sedimentos» (Martín 2015: 55-68), donde el autor «promueve la torsión, el esguince, la desviación» (Moga 2016: 223) para proponer una mayor verosimilitud ante lo perseguido lingüísticamente. En esta sección, el autor se acerca a una éfrasis más «tradicional» —aunque siempre desde la luxación poética—, de diferentes

¹³ Rafael Mammos corrobora: «Se trata de una serie de poemas en prosa [...] que dan una réplica verbal a las impresionantes fotos de d'Agata. La violencia del submundo que retrata se respira en los poemas, que transmiten, físicamente, la misma intensidad. Estos poemas son en efecto borradores: incluyen frases tachadas, que están y no están en el texto final, y que recogen a veces la reflexión del autor sobre lo que está escribiendo [...]. Así, además de integrar dos voces simultáneas, lo tachado implica al lector, que debe decidir cómo leer el poema» (2016). Por su parte, la tercera parte del libro, más clásica, sugiere, mediante la presencia del sujeto en un espacio hospitalario, la búsqueda «de una enfermedad a través de un cuerpo y quizás de una mente» (Mammos 2016).

¹⁴ La oquedad queda, además, vinculada a lo abyecto: «El agujero: mi agujero: tu agujero: un agujero es el fin de la materia: no su ausencia, pues solo vemos borde, momento de torsión, de intorsión, caída, ¿desde aquí? ¿hacia la obscenidad? ¿la abyección? *ab iectum*, arrojado fuera, *ob scenum*, fuera de escena» (Martín 2015: 34).

fotografías, imágenes pictóricas y composiciones musicales cuyo denominador común es su «carácter torturado» (Mammos 2016)¹⁵. Así, desde la identificación de las imágenes de Rothko con pulmones ensangrentados (Martín 2015: 57) hasta la disección corporal surgida de una canción de Diamanda Galás (Martín 2015: 68), Rubén Martín propone un recorrido por el dolor corporal humano a través de una renovada écfrasis lírica. Dentro de esta sección destaca un subgénero de la literatura y cine de terror, como es el *body horror* u horror corporal. El propio autor reconoce el interés que tiene esta indagación en la dimensión física del cuerpo al extrapolarlo al género poético, cuya tradición en España es inexistente:

hay influjos de otras formas de expresión artística. Una de ellas es el género del *body horror*, tal como se ha desarrollado en el cómic y el cine, en las obras de David Cronenberg, Shinya Tsukamoto, Junji Ito o Shintaro Kago. En esta línea temática las fronteras entre cuerpo, entre y prótesis se vuelven porosas, difusas, o desaparecen, dando lugar a una interacción aterradora pero no exenta de erotismo, una especie de erótica de la mutación (*apud Tarancón Royo 2021*).

El autor, que reconoce su predilección por la obra de Leopoldo María Panero, coincide en el derrumbe de todo signo poético para construir textos que juegan con fórmulas prosísticas clásicas y no discriminan registros¹⁶. Ello queda imbricado a través de la relación con el dolor: «sufrimiento, gangrena de la belleza», evoca en su écfrasis de la canción «Miranda's Lament», de Kaija Saariaho, para concluir en la carnalidad de la palabra: «si la palabra fuera mutación y no raíz de mármol, su desangrar anegaría los latidos de este cuerpo, no mi cuerpo» (Martín 2015: 59). De manera análoga, en la recreación de «Requiem», de Kokichi Umezaki, la voz poética vuelve sobre el sometimiento de la palabra y su fisicidad: «Cómo formar con palabras de este mundo un poema para decir ya no, se me ha extirpado parte de — forma, tejido, superficie, y por los intersticios el peso de la sangre transpirando sudarios» (Martín 2015: 64).

Esta poética de la destrucción desemboca en dos textos dedicados al cuerpo humano de modo explícito. Como recuerda Paul Cahill, «el cuerpo humano y el yo que mira este cuerpo se entienden de otra manera en los poemas de *Sistemas inestables*» (2018: 141), y es precisamente en el texto inspirado en «Homúnculo», de Manolo Millares, y en el que dialoga con «Anticorps», de Antoine d'Agata, donde se muestra la plenitud de la palabra que cerca el dolor. En el primero, la incorporación del objeto plástico conlleva una distensión en las limitaciones de las mímisis:

Estos muertos. Aún. Respiran. Demasiado (con una frase larga la sintaxis se escabulle por los huecos, anuda amarra los andrajos, simula un organismo). Los recubro. De arpillera. Y aúno. Con clavos. Separo. Con metralla. La x. Crucifixión. Encrucijada. El ex-stasis. Lo que se queda. Quieto. Afuera. Y dice. Rígido (o grietamente la marca de que hay hombre enterrado, una resina negra ha desollado las paredes del tú, su extremo visceral, impregna el fondo, acaba abriendo

¹⁵ La relación completa de obras objeto de la écfrasis poética es la siguiente: «Seagram Murals» (1958-1960), de Mark Rothko, «Sternenfall» (1998), de Anselm Kiefer, «Miranda's Lament» (1997), de Kaija Saariaho, «Quatour pour la fin du temps» (1940), de Olivier Messiaen, «Der Goldfisch» (1925), de Paul Klee, «Spleen and Ideal» (1985), de Dead Can Dance, «Homúnculo» (1960), de Manolo Millares, «Requiem» (2008-2014), de Kokichi Umezaki, «Anticorps» (2013), de Antoine d'Agata, «Wilder Shores of Love» (1985), de Cy Twombly, «Music for Bondage Performance» (1996), de Merzbow, y «This Is the Law of the Plague» (1991), de Diamanda Galás. Por su interés en lo relativo a investigación, solo selecciono aquellas piezas en las que el dolor corporal adquiere relevancia medular.

¹⁶ Juan Jesús Torres Jurado (2016) utiliza el imaginario de Panero para trazar un paralelismo con la obra de d'Agata que, además, se extiende al uso de sustancias psicotrópicas, la autodestrucción y el aura de malditismo, algunas de las coincidencias más señaladas entre ambos artistas.

orificio) performación) rotura-ojo) abismo-boca) insepultura) (Martín 2015: 63).

Dos puntos de conexión son la principal trabazón con la obra del artista canario: por un lado, el dolor corporal humano como fuente de inspiración —«Millares acumula material gráfico, que recorta y pega, minuciosamente, en ese *work in progress* del desconsuelo, al modo de un diccionario del dolor; capital del dolor éluardiana, también fuente de los motivos con los que compondrá sus cuadros» (Torre 2016: 128)— y, por otro, el uso plástico y la plasmación, en una técnica similar, de esta temática para convertir al espectador o lector «en un nuevo sujeto del dolor» (Torre 2016: 48). Del mismo modo, la referencia a la oquedad, y también a lo no dicho, es importante en ambos autores: «El agujero de las arpilleras millarescas mencionará el cuerpo, ofreciendo así su perforada visión de las heridas de los mutilados, los lacerados, los excluidos» (Torre 2016: 48). Esta concepción entronca, de manera directa, con el texto surgido de *Anticorps*:

Bajo la inercia : la infección, el desdibujamiento de todas las fronteras : hay una escala de umbrales sucesivos, arpegiando lo mirable, lo sentible : todo abierto, todo esponja, más vacío que materia : así estas manos que son piernas que son bocas que son sexos : así este nudo de carne en resistencia, todo es pasivo en la laxitud del cuerpo y de este modo oculto, sincopado, sobrevive : frente a un mundo sin luz, otro sin órganos : la mutación como salida, como entrada : no puedes no mirar, no puedes no sentir : el movimiento : el contagio : un esguince de mirada : una torsión : irreversible (Martín 2015: 65)¹⁷ .

Desde el rechazo al documentalismo clásico que propugna d'Agata, su obra se rige por el precepto de la autorreferencialidad como intención y como propósito final: «Para mí lo más importante siempre fue la acción, la participación, la responsabilidad, la entrega, por muchas razones. Primero porque era muy parecido a mi modelo de vida, tenía los mismos vicios, los mismos deseos narcóticos y sexuales que lo que fotografiaba» (*apud* Cañete 2017: 39). El cuerpo se convierte en el objeto principal de autorrepresentación y, al igual que en la tensión fotográfica de *Anticorps* —influida por la lectura de Sade, Artaud y Bataille (Cheval 2014: 127)— Rubén Martín propone una distorsión del cuerpo que denota la vulnerabilidad carnal. El cuerpo retorcido se muestra públicamente en su dolor en un proceso de persecución de límites corporales extremos. Asimismo, guarda también relación con el simbolismo de las agujas hipodérmicas de Bacon y su significación: el cuerpo herido, enfermo, drogado o marginalizado permite revelar, a través de la distorsión visual y la fragmentación textual, la ruptura de una identidad construida sobre la prisión de lo subjetivo con el fin de proponer nuevas formas que, a su vez, colindan con el miedo efrástico propuesto por Mitchell.

Esta fulguración lírica, a través de una expresión profundamente irracionalista, adquiere su mayor cota en el último poemario de la sección, donde cuerpo, dolor y palabra convergen en la armonía de la destrucción:

Un tajo en el abismo, un corte transversal | verás miles de tráqueas, cartílago, la arteria palatina, el estupor, pliegues ventriculares, el nervio troclear, lo interrumpido, huesos hioides, venas, músculos, entrelazados,

¹⁷ En la entrevista a d'Agata recogida en el poemario, el fotógrafo describe el sentido del título: «Concibo el mundo como un espacio que compartimos a nivel político, social y sobre todo económico, en el que muchas personas son marginalizadas y expuestas a una violencia institucional, gélida, que anula su humanidad. Esos seres abandonados a su suerte no tienen otra opción que reinventarse, generar una nueva existencia e identidad a través de su propia violencia. Solo les queda experimentar sensaciones, ya sea con el sexo, los excesos, los narcóticos o la delincuencia. Resisten a la alienación social mediante una economía paralela, la de sus propios cuerpos y destinos» (*apud* Martín 2015: 42).

indagados | la multitud de bocas | vastos coros | sangrando en su pregunta — ¿has dado testimonio? — ¿has estado? — ¿miraste el eco de mi rostro? — ¿oíste el rostro de mi miedo? — ¿tocaste el techo de los gritos? — ¿el paladar? — ¿te desollaste el oído? — ¿te manchaste las manos? — ¿hasta el vértigo? — ¿la náusea? — ¿la caída? — ¿apunalaste tu palabra | o mentiste? (Martín 2015: 68).

Este texto, vinculado a la obra de Diamanda Galás —vocalista, compositora y *performer* cuyo trabajo se centra en el sufrimiento corporal, la desesperación y la pérdida de dignidad—, se entrelaza con el poema anterior (Martín 2015: 67), resultado de la escucha de «Music for Bondage Performance», cuyo núcleo interpretativo es dicha práctica erótica. De este modo, las sensaciones afectivas surgidas de la experimentación corporal permiten establecer nuevos modelos epistémicos alejados de construcciones normativas o reguladas. Intervenidas primero por la adaptación musical de Galás y posteriormente apropiadas por la práctica poética, estas realidades físicas del dolor constituyen nuevos límites textuales. Con todo ello, Rubén Martín renueva no solo los referentes plásticos, sino también los propios ejercicios efrásticos; una tarea que permite vislumbrar las ampliaciones del género en la actualidad.

5. LA PIEL DEL VIGILANTE (RAÚL QUINTO, 2005)

Raúl Quinto amplía el vértigo del miedo efrástico en su obra *La piel del vigilante*, donde toma el cómic *Watchmen* (1986-1987), de Alan Moore y Dave Gibbons como origen semiótico para elaborar una serie de monólogos dramáticos relatados por los personajes de la serie gráfica.¹⁸ La utilización de estas figuras demarca, en definitiva, un nuevo medio crítico para, en palabras de Remedios Sánchez, realizar un intenso estudio de la identidad humana (2006: 92); cuestión en la que insiste Alberto García-Teresa, quien considera el poemario no un homenaje sino «una auténtica indagación metafísica que parte de unos referentes populares para explorar al ser humano» (2008: 35). Así, al igual que *Watchmen* refleja las ansiedades del individuo contemporáneo, *La piel del vigilante* analiza los mecanismos que articulan su desarrollo, profundizando en ellos desde el espacio poemático. De hecho, el autor aclara la propia materia del poema y su procedimiento discursivo en la nota que precede a los poemas:

La piel del vigilante toma como punto de partida los personajes y la trama del clásico del cómic *Watchmen*, escrito por Alan Moore y dibujado por Dave Gibbons a mediados de los 80; construyendo un juego de máscaras en el que cada poema se corresponde con un monólogo dramático de uno de los personajes (el Comediante, Ozymandias, el Náufrago, etc.) que deben ser vistos como arquetipos de interpretación abierta y no como referencias culturales cerradas. La máscara que cubre a los personajes de *Watchmen* es la misma que desfigura el rostro de la literatura, también la que nos hace conscientes de la carga teatral del discurso poético. Mi voz se diluye tras el disfraz de esas miradas ficticias al igual que las suyas bajo mis palabras o las de los autores que encabezan los poemas. No soy yo, ni *Watchmen*, ni las citas, quien configura el sentido de *La piel del vigilante*, es la realidad la que se filtra por los poros de esta máscara que ahora deberá cubrir el rostro y las pupilas del lector (Quinto 2005: 9).

¹⁸ Con motivo del estreno de la adaptación cinematográfica de la novela gráfica, Raúl Quinto publica en *Quimera* un artículo analizando algunas de sus claves (2009). Quinto es también autor de los poemarios *Grietas* (2002; reeditado junto a *Poemas del Cabo de Gata* en 2007), *La flor de la tortura* (2008), *Ruido blanco* (2012) y *La lengua rota* (2019). En todos ellos, la corporalidad es un motivo central, sobre todo vinculada a la violencia. En este sentido, Luis Bagué ha analizado *Ruido blanco* como una éfrasis del suicidio en directo de Christine Chubbuck (2021: 36-8), episodio sobre el que se construye el poemario. Por su parte, *La piel del vigilante* ha sido leído en clave de poesía especulativa (Osorio de Ita, 2023).

Dividido en cinco partes, el poemario se construye a través de la conjunción de diferentes esferas culturales: un entramado intertextual conformado por fragmentos de *The Velvet Underground*, Dámaso Alonso, Guillermo Carnero o la Biblia circunscriben la dinámica del libro; una dinámica que se corresponde con la heterogeneidad de referencias artísticas que confluyen en los poemas. De este modo, al situar corrientes estéticas marcadamente diferenciadas y hacer interferir con ellas rasgos formales, temáticos o estilísticos completamente singulares, se cohesionan, estructuralmente, la éfrasis del conjunto, en la que adquieren especial relevancia el cuerpo y el dolor.

Por su parte, Moore y Gibbons quisieron revitalizar las historias de superhéroes a nivel narrativo, composicional y estructural (*apud Kavanagh 2000*). Este cambio de lenguaje supuso la revolución del género e impulsó la combinación e inserción de otros géneros dentro del relato gráfico, lo que era hasta entonces una estrategia literaria escasa, casi contrahegemónica. Ocurre así en *Watchmen* que, alejado de la tipología definida y concreta de los cómics de superhéroes, pronto se adentra en temáticas imprevistas: si bien la historia comienza con la investigación que lleva a cabo Rorschach —personaje deudor del cine negro— del asesinato del Comediante, la evolución de las viñetas muestra la crisis moral que atraviesan los superhéroes protagonistas del relato hasta alcanzar una trama política bajo un prisma apocalíptico nuclear (*Marín 2009: 50*). Asimismo, las historias se inician donde terminan, reforzando su estructura circular, y la complejidad se extiende a las intrahistorias: *Watchmen* se inicia con la voz en *off* de Rorschach, quien narra su diario personal de investigación —lo que supone la inserción de otros géneros dentro del cómic— y finaliza con un joven que se encuentra ese mismo diario, de quien depende su difusión. En este sentido, los seis personajes principales —cuyos nombres juegan con la antonomasia¹⁹—, suponen un revisionismo del arquetipo heroico estadounidense, popularizado desde los años cuarenta. Como señala Gary Spencer Millidge, «cada uno de los protagonistas representa la interpretación distorsionada de un arquetipo superheroico concreto, y juntos forman un grupo de personajes cínicos, disfuncionales y éticamente laxos que encuentran su motivación en pulsiones humanas reales» (*2012: 125*). Como apunta en la nota que precede a los poemas de *La piel del vigilante*, es precisamente esta cuestión la que le interesa a Quinto, que refuerza en su poemario a través de la simbología corporal.

Así, en las primeras páginas del cómic, Rorschach anuncia la muerte del Comediante al Dr. Manhattan y a Laurie Juspezyk, a lo que Manhattan responde: «Un cuerpo vivo y uno muerto contienen el mismo número de partículas. No hay diferencia discernible a nivel estructural. La vida y la muerte son abstracciones no cuantificables» (*Moore & Gibbons 2007: 29*). En efecto, la vida y la muerte son nociones medulares en *La piel del vigilante*. Asimismo, y como recuerda Tony Spanakos, «Dr. Manhattan is the only character in *Watchmen* who wears neither mask nor costume (nor clothes!) because his identities have become fused» (*2009: 42*). De modo simultáneo, el cuerpo en dolor se muestra fusionado a través de un alter, una presencia heterogénea que, al irrumpir en el cuerpo, volatiliza dicha experiencia física y su comprensión, como ocurre con la doble identidad de los personajes del cómic.

En *La piel del vigilante*, la dimensión del dolor corporal adquiere nuevos alcances que, al vincularse a la dimensión subjetiva de la experiencia, ocupan su espacio hasta colmarlo: el dolor es el centro de los poemas. De manera deliberada, Quinto perturba la comprensión del dolor en lo que puede leerse como una visión apocalíptica entre la fusión de cuerpo y

¹⁹ Los personajes principales del cómic son Edward Morgan Blake / El Comediante, Jon Osterman / Doctor Manhattan, Daniel Dreiberg / Búho Nocturno, Adrian Veidt / Ozymandias, Walter Joseph Kovacs / Rorschach y Laurie Juspezyk / Espectro de Seda. Todos ellos encarnan conflictos identitarios a través de esta doble nominación.

escritura. Es esta una cuestión que se ilustra, por ejemplo, en el monólogo dramático de Búho Nocturno, quien explica: «La sangre no obedece a los cuerpos desnudos, / no responden las venas» (Quinto 2005: 16), una actitud que comporta la conciencia trágica de la muerte, en una construcción oracular próxima a la cadencia gamonediana. Es un monólogo que encuentra su reverberación en el de Moloch: «En un espejo me miré desnudo / y encontré mi latido / ya fuera de las venas / avanzando hacia mí como una sombra» (Quinto 2005: 23)²⁰. Este registro alucinatorio, que condensa de manera agresiva el sentido y tono del libro, encuentra su pleno desarrollo en el monólogo dramático de Rorschach:

Mantengo el equilibrio sobre un cable
hecho de nervios y latidos huecos.

Mi camino os recorre desde dentro
como si fuera un esternón de azufre,
y os hace recordar que merecéis la noche,
su dolor más antiguo,
los reflejos del agua mostrando vuestro rostro
antes de que os someta la inercia de las algas,

merecéis su sabor,
sentir que los cangrejos devoran el cadáver
con los ojos abiertos, colmados de penumbra,
acariciar la espuma con los dedos de arena
y desaparecer
en infinitos pulsos esclavos de la sal,

merecéis su perfume,
el olor de la carne al comprobarse líquida,
sentir lo que es el hielo,
bailar su lenta danza (Quinto 2005: 18).

Los poemas rehabilitan lo observado por Marjorie Perloff (1985: 155-71) y Linda Hutcheon (1993: 64) respecto a la poética contemporánea: la práctica lírica abre sus límites para acoger materiales —y temáticas— tradicionalmente excluidos, de modo que se produce en ella una revisión crítica en vez de una nostálgica actualización. En este caso, la herramienta principal de subversión es la utilización del cuerpo álgico como modo de intervención ante la realidad:

En la penumbra me disuelvo y ardo
consumido por ecos de latidos,
por palabras intrusas que amenazan
con descarnar mi pecho.

Porque son el miedo de la carne
y articulan tu nombre en el espacio (Quinto 2005: 35).

²⁰ Las similitudes estéticas, métricas y semánticas con Antonio Gamoneda y Leopoldo María Panero son fácilmente identificables. Ocurre, por ejemplo, en el poema «El comediante», que abre el conjunto —«Vi la piel del incendio derramarse / como un río de algas, / y supe que los cuerpos calcinados / conservan su sonrisa en la ceniza» (Quinto 2005: 15)—, vinculable a la cadencia utilizada por Gamoneda en *Libro del frío* (1992) y *Arden las pérdidas* (2003), o en el poema «El tábano» —«Mirad mis dientes de ceniza, / mirad el beso del silencio, / ya soy la nada» (Quinto 2005: 31)—, que recuerda al Panero posterior a *Orfebre* (1994).

La reiteración en los *topoi* del dolor muestra la idea del poeta ante la capacidad insurgente del verso que, sustraído desde los códigos del lenguaje, culmina en la renovación de la dimensión metapoética. Robert Langbaum insiste en la importancia discursiva del monólogo dramático, pues solo así pueden considerarse sus efectos y sus modos de significación: «el rasgo monológico no deja de ser un medio, y no el único, para la consecución de un fin, que no es otro que establecer la relación simpática del lector con el poema, ofrecerle “los hechos desde dentro”» (1996: 155). La proteica espesura de la simbología corporal y su abundante elaboración surrealista —«A veces llueve para sólo un cuerpo / y se hace complicado respirar» (Quinto 2005: 20); «Los restos de mi piel se esconden bajo llagas, sumideros de sangre donde florece el humo / enhebrando una máscara» (Quinto 2005: 29); «máscaras / encadenándome la piel al aire» (Quinto 2005: 32)— son algunos de los rasgos que, desde un polimorfismo textual, se incardinan en la obra poético-efrástica de Raúl Quinto.

6. CONCLUSIONES

Este estudio ha querido incidir en la vigencia y renovación de los textos efrásticos españoles en la actualidad. Más concretamente, se ha propuesto un avance indagatorio acerca de una temática específica —el cuerpo, el dolor, la identidad— y acerca de la revitalización de un género clásico surgido desde el espacio poético. Se trata de un fértil ámbito de conocimiento y diálogo entre artes, donde el tópico *ut pictura poesis* renueva su estatuto historiográfico a través de la propia indagación en el género efrástico, patente sobre el poema. Dentro de las múltiples posibilidades líricas que ofrece la éfrasis, los poemarios aquí estudiados contienen una actualizada carga teórica, ideológica y discursiva en torno al cuerpo en dolor. Como plantea Margaret Helen Persin en su estudio de los textos efrásticos españoles del siglo xx, «poetic texts of this type also bring to the forefront a series of issues which bear directly upon the reading —and writing— process, and reveal a poet's choices, propensities, and philosophical as well as ideological postures that perhaps could only be surmised in a less explicit fashion from a reading of texts that are not ekphrastic» (1997: 13). Extendiendo sus márgenes, la éfrasis española en el siglo xxi se ha visto renovada a nivel formal y estilístico, planteando un fenómeno textual que no está simplemente basado en la mayor o menor gradación de mimesis respecto a la obra artística o el objeto de referencia, sino que se convierte en un auténtico espacio de experimentación escritural donde se explora la plasticidad del lenguaje, la importancia de los signos ortográficos, la tipografía e incluso la maquetación —tachaduras, repeticiones, énfasis—.

De entre todas las posibilidades descriptivas del cuerpo en dolor, sobresale el motivo de la crucifixión, lo que permite extraer dos claves decisivas: por un lado, la importancia y reconocimiento que aún tiene la tradición literaria en la actualidad y, por otro, la originalidad discursiva que permite tratar desde novedosas propuestas líricas una figura tan perpetuada en el arte pictórico. Asimismo, los autores examinan los objetos plásticos elegidos desde perspectivas actuales, con un lenguaje renovado y audaz en sus hallazgos expresivos. Al distanciarse de su marco original manifiestan una clara voluntad de reinterpretación, evitando la pura descripción pictórica. Surgen, por lo tanto, dos modalidades efrásticas principales, guiadas por la autorreflexión lingüística: una clásica —aquella en la que se establece una representación verbal clásica mediante un pacto descriptivo más o menos explícito— y una más actual —aquella en la que la imagen impulsa y dinamiza un desarrollo lírico que desborda los límites de la mera descripción literaria, generando incluso un discurso autónomo—. Los códigos de la éfrasis se insertan de este modo en una larga tradición al tiempo que originan

nuevas dinámicas que la diferencian de otras técnicas representativas anteriores. Así, la hibridación de estas dos modalidades, y el amplio espectro que se genera entre ellas, activa nuevos códigos que cifran las ilimitadas posibilidades de la écfrasis actual.

Referencias bibliográficas

- BAGUÉ QUÍLEZ, L. (2021): “Una écfrasis ‘en acción’: pasadizos intermediales en la poesía española actual”. *Philologia Hispalensis* 35: 19-39.
- BILMAN, E. (2013): *Modern Ekphrasis*. Bern, etc.: Peter Lang.
- BLESA, T. (1998): *Logofagias: los trazos del silencio*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- CAHILL, P. (2018): “No existen mapas para estos territorios: Rubén Martín (Díaz) y la topografía estética de la poesía española reciente”. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural* 11: 127-44.
- CALABRESE, G. (2021): “Texto y textura: el principio ecfástico en *Paseo de la identidad* de Luis Bagué Quílez”. *Caracol* 21: 196-244.
- CANO BALLESTA, J. (ed.) (2011): *Poesía española reciente (1980-2000)*. Madrid: Cátedra.
- CAÑETE, N. (2017): “«Esa ha sido siempre mi ambición: contaminar la fotografía». Entrevista con Antoine d’Agata”. *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes* 29: 38-43.
- CHÂTELET, A. (1996): “*El descendimiento de la cruz*. Rogier van der Weyden”. En *Obras maestras del Museo del Prado*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado / Sociedad Editorial Electa España, 72-85.
- CHEVAL, F. (2014): “La philosophie, l’avenir de la photographie”. En F. Escoulen & C. Delory-Momberger (eds.): *Actes. Antoine d’Agata: une présence politique*. Marseille: André Frère Éditions, 127-31.
- CLÜVER, C. (1997): “Ekphrasis Reconsidered: On Verbal Representations of Non-Verbal Texts”. En U.-B. Lagerroth, H. Lund & E. Hedling (eds.): *InterartPoetics. Essays on the Interrelation of the Arts and Media*. Amsterdam / Atlanta: Rodopi, 19-33.
- COHEN, G. (1965): *La gran claridad de la Edad Media* (tr. esp. J. L. Romero). Buenos Aires: Huemul.
- CRESPO MASSIEU, A. (2019): “Un poco de piedad: para acompañar el *Descendimiento* de Ada Salas”. *Nayagua. Revista de Poesía* 30: 179-81.
- DELEUZE, G. (2009): *Francis Bacon. Lógica de la sensación* (tr. esp. I. Herrera). Madrid: Arena Libros.
- DÍAZ DE CASTRO, F. J. & A. DEL OLMO ITURRIARTE (eds.) (2012): *Écfrasis e imitación artística en la poesía hispánica contemporánea*. Sevilla: Renacimiento.
- DOCE GONZÁLEZ, P. (2023): “«Difícil sostenerse para siempre en el llanto»: análisis comparativo de la obra pictórica *El Descendimiento* de Rogier van der Weyden y el poemario *Descendimiento* de Ada Salas”. *Ala Este. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 3: 13-30.
- FARSON, D. (1994): *The Gilded Gutter Life of Francis Bacon. The Authorized Biography*. New York: Vintage.

- GALE, M. (2009): "Crucifixión". En M. Gale & C. Stephens (eds.): *Francis Bacon*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 149-55.
- GARCÍA, M. (2016): "Entrevista al poeta Rubén Martín tras publicar su poemario *Sistemas inestables*". *De lectura obligada*. <https://lecturaobligada.wordpress.com/2016/03/06/entrevista-al-poeta-ruben-martin-tras-publicar-su-poemario-sistemas-inestables/>
- GARCÍA-TERESA, A. (2008): "¿Quién vigila a los vigilantes?". *Hélice* 9: 35-6.
- GILABERT, J. y F. JAÉN (2019): "Fran Navarro: «La poesía cuyos únicos canales son el instinto o la sensibilidad está agotada»". *Secretolivo. Cultura Andaluza Contemporánea*. <https://secretolivo.com/index.php/2019/12/12/fran-navarro-la-poesia-cuyos-unicos-canales-son-el-instinto-o-la-sensibilidad-esta-agotada/>
- HEFFERNAN, J. A. W. (1993): *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- HUTCHEON, L. (1993): *The Politics of Postmodernism*. Londres / New York: Routledge.
- IRAVEDRA, A. (2016): *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*. Madrid: Visor.
- KAVANAGH, B. (2000): "The Alan Moore Interview" *Blather*. <http://www.blather.net/projects/alan-moore-interview/>
- KRIEGER, M. (1992): *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore / London: The John Hopkins University Press.
- LANGBAUM, R. (1996): *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna* (tr. esp. J. Jiménez Heffernan). Granada: Comares.
- LE BIGOT, C. (2014): "Ut pictura poesis o el tercero pictórico silesiano". En S. Arlandis (ed.): *Desvelo del lenguaje. La poesía de Jaime Siles*. Madrid: Biblioteca Nueva, 351-80.
- LLORENTE, M. E. (2014): "Naturaleza muerta y vanitas en la poesía española contemporánea". *Escritura e Imagen* 10: 7-35.
- MAMMOS, R. (2016): "Procesos". *Quimera. Revista de Literatura* 388: 64.
- MARÍN, R. (2009): *W de Watchmen*. Palma de Mallorca: Dolmen Editorial.
- MARTÍN, R. (2007): *Radiografía del temblor*. Sevilla: Renacimiento.
- MARTÍN, R. (2015): *Sistemas inestables*. Madrid: Bartleby Editores.
- MARTÍN, R. (2020): *Nihiloma*. Cáceres: Ediciones Liliputienses.
- MATHIOS, B. (2014): "Los espacios de la voz poética (de los referenciales y artísticos a los de la escritura) en *Desnudos y acuarelas*". En S. Arlandis (ed.): *Desvelo del lenguaje. La poesía de Jaime Siles*. Madrid: Biblioteca Nueva, 381-400.
- MITCHELL, W. J. T. (2009): *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual* (tr. esp. Y. Hernández Velázquez). Madrid: Akal.
- MOGA, E. (2016): "Lo permanente es la inestabilidad". *Nayagua. Revista de Poesía* 24: 222-5.
- MOORE, A. & D. GIBBONS (2007). *Watchmen* (tr. esp. R. Sastre). Barcelona: Planeta DeAgostini.
- MORALES BARBA, R. (2008): *La musa funámbula. La poesía española entre 1980 y 2005*. Madrid: Huerga y Fierro Editores.

- MORALES BARBA, R. (2020): "Desconsuelo, obsesión, dramatismo y deseo: la elegía inicial de Ada Salas en *Poesía y divergencia*". *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* 46: 31-44.
- MORÁN RODRÍGUEZ, C. (2012): "Escribir con ceniza dibujos de ceniza: *Ashes to Ashes*, de Ada Salas y Jesús Placencia". En F. Díaz de Castro & A. del Olmo Iturriarte (eds.): *Écfrasis e imitación artística en la poesía hispánica contemporánea. Diez propuestas*. Sevilla: Renacimiento, 159-82.
- MORANTE, J. L. (2020): "A solas en el canto (La poesía de Ada Salas)". *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* 46: 13-30.
- NAVARRO PRIETO, F. J. (2019): *El bello mundo*. Madrid: Hiperión.
- NAVARRO RAMÍREZ, S. (2022): "Llantos auxiliados: los oratorios barrocos de Juan Gelman y Ada Salas". *Bulletin hispanique* 124: 341-60.
- NIETO ALCAIDE, V. (2003): *El Descendimiento de Van der Weyden*. Madrid: TF Editores.
- OSORIO DE ITA, G. (2023): "Cuando se finge que es ficción: aproximación deíctica a *La piel del vigilante* de Raúl Quinto, un caso de poesía especulativa". *Humanitas. Revista de Teoría, Crítica y Estudios Literarios* 2/4: 255-79.
- PERLOFF, M. (1985): *The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PERSIN, M. H. (1997): *Getting the Picture: The Ekphrastic Principle in Twentieth-Century Spanish Poetry*. Londres: Associated University Presses.
- PIMENTEL, L. A. (2003): "Écfrasis y lecturas iconotextuales". *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada* 4: 205-15.
- QUINTO, R. (2005): *La piel del vigilante*. Barcelona: DVD Ediciones.
- QUINTO, R. (2009): "Vigilantes inadaptados: sobre *Watchmen*, la película". *Quimera: Revista de Literatura* 305: 88-91.
- RODRÍGUEZ LÁZARO, N. (2020): "Voz, enunciación e instancia creadora en la poesía de Ada Salas o el poder absoluto de la palabra". *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* 46: 63-87.
- SALAS, A. (2005): *Alguien aquí. Notas acerca de la escritura poética*. Madrid: Hiperión.
- SALAS, A. (2009a): "La sed". En *No duerme el animal (Poesía 1987-2003)*, 135-95. Madrid: Hiperión.
- SALAS, A. (2009b): "Lugar de la derrota". En *No duerme el animal (Poesía 1987-2003)*, 197-247. Madrid: Hiperión.
- SALAS, A. (2013): *Limbo y otros poemas*. Valencia: Pre-Textos.
- SALAS, A. (2018): *Descendimiento*. Valencia: Pre-Textos.
- SALAS, A. (2019): *Poética y poesía*. Madrid: Fundación Juan March.
- SÁNCHEZ, R. (2006): "*La piel del vigilante*, de Raúl Quinto". *Paraíso: Revista de Poesía* 1: 94-6.
- SPANAKOS, T. (2009): "Super-Vigilantes and the Keene Act". En M. D. White (ed.): *Watchmen and Philosophy. A Rorschach Test*. Nueva Jersey: John Wiley & Sons, 33-46.

- SPENCER MILLIDGE, S. (2012): *Allan Moore. Storyteller* (trad. J. Torralba Avellí). Barcelona: Planeta DeAgostini.
- SPITZER, L. (1955): "The 'Ode on a Grecian Urn', or Content vs. Metagrammar". *Comparative Literature* 7/3: 203-25.
- STEPHENS, C. (2009a): "Animal". En M. Gale & C. Stephens (eds.): *Francis Bacon*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 103-7.
- STEPHENS, C. (2009b): "Retrato". En M. Gale & C. Stephens (eds.): *Francis Bacon*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 193-7.
- SYLVESTER, D. (1977): *Entrevistas con Francis Bacon* (tr. esp. J. M. Álvarez Flórez & Á. Pérez Gómez). Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- TANT, R. (2009): "Tardío". En M. Gale & C. Stephens (eds.): *Francis Bacon*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 245-9.
- TARANCÓN ROYO, H. (2021): "Rubén Martín". *El coloquio de los perros*. <https://elcoloquiodelosperros.weebly.com/entrevistas/ruben-martin>
- THIEM, A. (2013): "Ada Salas: connotaciones del silencio". En C. J. Bischoff & A. Thiem (eds.): *Poesía y silencio. Paradigmas hispánicos del siglo xx y xxi*. Münster: Lit, 201-10.
- TORRE, A. DE LA (2016): *Manolo Millares, la atracción del horror*. Cuenca: Genueve Ediciones.
- TORRE, Ó. DE LA (ed.) (2016): *Limados. La ruptura textual en la última poesía española*. Madrid: Amargord Ediciones.
- TORRES JURADO, J. J. (2016): "El mundo desnudo. Sombras y excesos en la fotografía de Antoine d'Agata". En E. Guillén & G. Cabello (eds.): *En torno al dolor en la cultura moderna*. Granada: Atrio, 119-40.
- VECCHIO, G. de (2021): "Descendimiento de Ada Salas: un viaje estético entre dos artes". *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* 47: 245-65.
- VIÉITEZ, A. (2020): "Fran Navarro Prieto: «Trato de hallar la frontera entre un afán de representación literaria y un afán de cambio real»". *Zenda. Autores, libros y compañía*. <https://www.zendalibros.com/fran-navarro-prieto-busco-la-frontera-entre-un-afan-literario-de-representacion-y-un-afan-de-cambio-real/>
- VIRTANEN, R. (2020): "Ada Salas: la música de los espacios". *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* 46: 45-61.
- VOS, D. DE (1989): "Rogier van der Weyden (1399/1400-1464), *El descendimiento de la cruz*". En A. Balis, M. Díaz Padrón, C. Van de Velde & H. Vlieghe (eds.): *La pintura flamenca en el Prado*. Zaragoza / Amberes: Ibercaja / Fonds Mercator, 31-2.
- VOS, D. DE (2002): *The Flemish Primitives. The Masterpieces* (trad. A. Mouthaan). Amsterdam: Amsterdam University Press.