

Textualidad y poesía experimental en la generación del 70

Juan Carlos

FERNÁNDEZ SERRATO

Una de las líneas estéticas menos atendida cuando se estudia la generación poética del 70 es la del experimentalismo concreto-visual; de hecho, lo normal es dejar al margen la obra de autores capitales de las neovanguardias españolas, como Fernando Millán, o soslayar como ensayos imprecisos el trabajo sobre el visualismo poético de autores que luego dejarían de practicarlo, como José Miguel Ullán. En cualquier caso, lo que resulta evidente es que la experimentación poética de finales de las décadas de 1960 y 1970, refundadoras de la línea rupturista de la literatura moderna, pasa a menudo por ser un capricho o una moda pronto olvidada. Una de las razones pudiera ser la de que el cruce de discursos artísticos que anima estas prácticas estéticas resulta de difícil comprensión para los críticos literarios, tanto como poca es la destreza técnica que ellas ven los críticos que se ocupan de las artes plásticas. Por todo ello, nuestro trabajo pretende establecer algunas líneas claves para la lectura del poema concreto-visual de los 70¹.

En este sentido, hay que comenzar destacando que el poema concreto-visual no fue nunca pensado como rareza de la inspiración ociosa, los «operadores» del visualismo literario siempre consideraron sus trabajos como indagaciones acerca

¹ Nuestras apreciaciones sobre las formas de expresión textual de la poesía visual que trabaja sobre la materia visual concreta de la escritura poética puede aplicarse también a las prácticas de generaciones posteriores a la del 70; nos limitamos a ejemplos de la época citada porque consideramos que su labor de rescate de las retóricas del vanguardismo de principios del siglo XX ha de ser valorada en su justa medida, no solo con valor de movimiento seminal, sino también de aventura de extraordinaria voluntad renovadora y no poco riesgo en la cultura del tardo franquismo, incluso dentro de la cultura rebelde de aquella época.

de otras formas de textualidad para la expresión lírica. En la imprescindible antología de Fernando Millán y Jesús García Sánchez, *La escritura en libertad: Antología de la poesía experimental* (1975), verdadera aguja de navegantes para aquella generación, afirmaban: «En este libro se recogen trabajos que en líneas generales pueden ser considerados ‘textos’ en el sentido que da Bense a la palabra y que se hacen presentes en la escritura»²; y en nota a pie de página citan un fragmento de la *Estética de la información*, de Max Bense, por lo demás, uno de los más afamados representantes de la poesía concreta europea:

Tomamos como punto de partida un concepto amplio de texto, que unifica en un todo a base de ciertas reglas un conjunto, ordenado de modo lineal, superficial o espacial de elementos dados material y discretamente que pueden funcionar como signos³.

La definición de Bense resulta, no obstante, excesivamente amplia, de manera que habremos de concretar algo más la noción de texto, aunque las palabras citadas más arriba nos permiten afirmar, por lo pronto, que los poetas experimentales del 70 planteaban sus producciones desde la búsqueda de una cierta marca de estructuración y sistematización expresiva que posibilitara la lectura de un sentido presente ya en la misma organización estructural del poema.

I. M. Lotman⁴ postula que todo texto, para ser considerado como tal, debe contener en su base tres propiedades fundamentales: a) ser una expresión concreta fijada en unos signos determinados que lo oponen a las estructuras extratextuales; b) aparecer como objetos ostensiblemente delimitados; y c) poseer un carácter estructural. Pero, además de los presupuestos de Lotman, que se centran en el carácter concluso de un sistema lingüístico actualizado en la enunciación, hay que tener en cuenta otra propiedad necesaria para que una acción comunicativa funcione como texto: la *coherencia*, a la que M. Charolles⁵ considera como el principio básico con respecto al cual se interpretan todas las acciones humanas y a la que atribuye una importancia capital en el nivel de la recepción e interpretación del discurso.

A pesar de que la noción de coherencia textual en el discurso estético no puede ser generalizable, podemos acordar que se trata del principio de no contradicción entre el todo y las partes, posible gracias al establecimiento de una red de conexiones e interrelaciones entre dichas partes que revelen un sistema de significación, cuya puesta en funcionamiento permitirá la posibilidad de conectar (en distinto

² Fernando Millán y Jesús García Sánchez (ed.), *La escritura en libertad. Antología de poesía experimental*, Alianza, Madrid, 1975, p. 17.

³ Ápud Fernando Millán y Jesús García Sánchez (ed.), *op. cit.*, p. 17.

⁴ Falta la referencia de Barthes, también en la bibliografía. 1970, pp. 71-73.

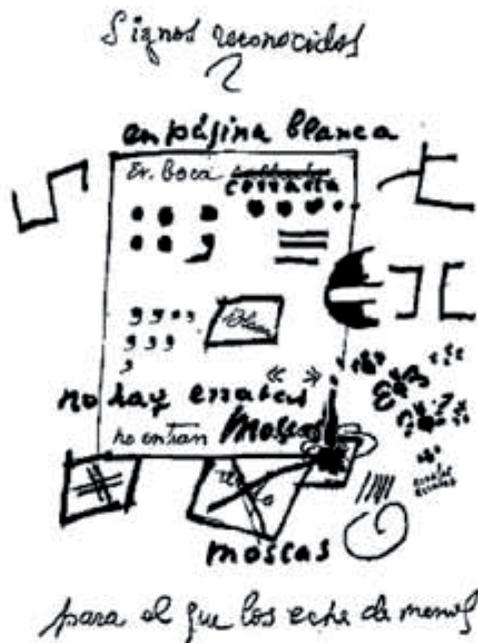
⁵ M. Charolles, «Coherence as a principle in the interpretation of discourse», *Text*, 3, 1 (1983), pp. 71-97.

grado según los casos) las intenciones comunicativas del destinatador a las expectativas del destinatario.

Si aplicamos a nuestro objeto, el poema experimental de tendencia concretista y visual, las condiciones anteriores, observaremos que en los elementos con los que se fija su expresión se manifiesta una coexistencia de elementos pertenecientes a dos sistemas fundamentales. Uno de ellos es el lenguaje verbal, cuyos signos aparecen generalmente aislados de las relaciones sintagmáticas de frase o con ligazones incompletas. Su empleo se cifra básicamente en el uso de la palabra y la letra individualizadas, tendiendo a la máxima ambigüedad semántica e incluso, en algunos casos, a la destrucción de todo el plano de la lógica semántica. Esto se consigue generalmente por medio de la sustitución de los planos fónico y morfosintáctico por el elemento visual de la letra y su combinación aleatoria. El segundo de los sistemas aludidos es, como se sabe, el de los lenguajes visuales, se trate de signos icónicos o de imágenes no figurativas.

Un buen ejemplo de cuanto decimos nos lo proporciona el poema recogido en el apéndice como Fig. 1, «¡Viva! Texto penúltimo» (incluido en el libro *Algo a Jorge Guillén*, Valladolid, 1977), de Francisco Pino.

39 ¡VIVA! TEXTO PENÚLTIMO



Por lo general, como puede comprobarse tanto en el poema de Pino como la mayoría de las experiencias poéticas del concreto-visualismo, ambos sistemas aparecen yuxtapuestos, aunque con predominio de los factores visuales del texto. Para destacar este predominio de lo visual, se practica un uso intencionadamente distorsionado de la lengua: se toman como base expresiva los valores gráficos de la lengua escrita y se intenta restituir la pérdida significativa provocada por esta distorsión de uso «impropio», por medio del apoyo en la imagen o en la transformación de la letra en signo plástico autónomo. De esta manera, el texto se abre a la producción de sugerencias connotativas, señales para la estimulación de asociaciones de ideas más o menos libres en el destinatario; como consecuencia de ello, la denotación propiamente icónica del signo aparece igualmente distorsionada y tiende a funcionar con caracteres de símbolo plástico, al modo del *ideograma*.

La estructuración de estos elementos resulta problemática debido a la extrema ambigüedad, a esa fuerte carga de entropía semántica que se desprende desde la misma ordenación sobre la página, concebida a menudo como una sintaxis espacial donde las relaciones de contigüidad, asociación o analogía sustituyen a la organización de una sintaxis producida únicamente desde la lógica del lenguaje verbal. Así pues, las experiencias poéticas concreto-visualistas producen su propia regla estructural por medio del contraste o la asociación de líneas, formas geométricas, iconos, manchas de color, letras percibidas por su valor tipográfico, frases «dibujadas», etc., en relación dinámica con el espacio limitado de la página sobre la que se inscriben. Esta regla de estructuración o sintaxis espacial es algo común en gran parte de las experiencias vanguardistas de la modernidad a partir de Mallarmé, pero ya es largo su alcance que viene desde los *technopaegnia* alejandrinos del siglo I en una ininterrumpida tradición de palabra «visible» que, extrañamente, siempre se olvida mencionar en las historias de la literatura.

Esta contaminación del código del lenguaje verbal por un discurso visual que podríamos considerar como *semisimbólico* nos plantea la siguiente cuestión: si se ha violentado el sistema de la lengua a causa del desvío de la atención que el poeta experimental lleva desde los conceptos a la materialidad gráfica, pretendiendo romper los esquemas habitual es lógico-comunicativos, y si es posible igualmente percibir en la mayoría de los poemas experimentales de los 70 que se intenta corregir esa destrucción del semantismo verbal por medio del uso de un discurso visual semisimbólico, ¿no se estaría entonces reproduciendo de manera «no habitual» el sistema comunicativo que se pretende destruir? Así pensamos nosotros. De esta forma el discurso visual funciona como plano de la expresión que, una vez interpretado de acuerdo a las claves que la sintaxis espacial del texto experimental establece, permitiría su traducción a lectura semántica, conceptual. Todo ello iría en contradicción con los presupuestos programáticos que defendieron los poetas experimentales de la generación del 70 en relación con su intento de cosificación u objetivación del lenguaje como refundación del discurso poético que puede verse, por citar un solo ejemplo, en las consideraciones que realizan Fernando Millán

y Jesús García Sánchez en la introducción a su antología *La escritura en libertad* (1975). Un proceso de «cosificación-objetivación» del lenguaje solo sería posible si no se pretende comunicar nada en ningún sentido, idea ajena a la práctica de los experimentalistas españoles del 70 que construyeron en manifiestos, ensayos y declaraciones públicas toda una metapoética de la escritura lírica concreto-visual que se centraba en la renovación de un arte que consideraban «caduco» en sus formas dominantes de representación del sentido estético.

Aquella idea fue resumida por García Sánchez⁶ afirmando que la finalidad revolucionaria del experimentalismo radicaba en el hecho de que sus prácticas poéticas no pretendían ser «ni los vehículos de contenidos morales, ni filosóficos, ni la expresión de un medio social». Esta pretensión, sin embargo, no solo resulta utópica, sino imposible, dado que cualquier acto comunicativo social, sea de la naturaleza que sea, se convierte en cuanto actuación en vehículo moral, filosófico, político, etc., simplemente porque *puede ser así leído*. Otra cosa es ese paradójico y ya conocido «hacer literatura con medios no literarios» que defiende Fernando Millán en el prólogo introductorio a sus *Textos y antitextos* (1970).

Convendría ahora que nos centráramos, con el objeto de aclararnos, en este libro de Millán. Dos razones nos asisten: el carácter de síntesis de gran parte de las tendencias formales agrupadas comúnmente dentro de la poesía experimental que representa *Textos y antitextos*, por una parte, y la importancia que se le reconoce a Millán no solo como creador, sino como una de los teóricos fundamentales del movimiento.

Entrando en materia, cabría advertir de principio que lo que en el libro al que aludimos, lo que allí se nos ofrece como prácticas artísticas no puede ser aceptado como literatura y mucho menos como poesía, según lo que se entiende por tales en el metadiscurso de las convenciones estéticas dominantes. Veamos cómo ha intentado Millán legitimar sus obras como literarias y poéticas. En primer lugar, los objetos que allí percibimos pueden catalogarse dentro de alguna de estas cuatro fórmulas expresivas: a) figuras geométricas compuestas a base de números y letras conectados por contigüidad espacial que no producen significados idiomáticos; b) crucigramas en los que se destacan letras o palabras en relaciones aleatorias; c) textos tachados; d) pictogramas e ideogramas donde palabras o frases incompletas se conjugan con trazos y figuras geométricas. Sin embargo, el objeto que tenemos en las manos aparece editado como libro, es decir, sobre el soporte habitual de edición de las prácticas literarias. Se aclara, además, que edita Parnaso-70, lo que hace referencia a la tradición poética y añade el novedoso numeral de la década en la que el libro es editado que sugiere algo así como una colección de poetas representativos de la lírica de la década de 1970.

Del título del libro, *Textos y antitextos*, deducimos una paradoja: se nos presentarán mensajes estructurados, junto a prácticas que no deberíamos considerar

⁶ Jesús García Sánchez, «Algunas consideraciones sobre la poesía experimental», *El Urogallo*, 19 (1973), p. 60.

«textos»; aunque la denominación elegida para este último caso, «antitextos», nos llevaría a pensar en el silencio enunciativo o, a lo sumo, en señales erráticas.

En cuanto al autor, aparece consignado como Fernando Millán, con lo cual, la categoría de «sujeto creador individual», propia de las concepciones burguesas de la literatura⁷, queda asumida desde el principio, a pesar de que tal hecho entra en contradicción con la explícita negación de la noción de autor que encontramos en los manifiestos y textos teóricos producidos por los experimentalistas españoles de los setenta.

Todas estas indicaciones, y el uso de la paradoja antitética del título, se mueven dentro de lo que cabría esperar como «literatura», aunque ya el mismo título nos hace pensar en una obra difícilmente catalogable dentro de un género literario preciso.

Consciente el autor de la rareza de sus textos, nos proporciona una clave para su lectura e interpretación anteponiendo a las prácticas estéticas propiamente dichas una serie de teorizaciones en la introducción titulada «Algo así como un prólogo»⁸, fuertemente cargada de retórica en su estilo y con matices de discurso perlocutivo, en el sentido que le confiere la teoría pragmática de los actos de habla. Este sentido, explicaba J. L. Austin⁹, como un decir que «producirá ciertas consecuencias o efectos sobre los sentimientos, pensamientos o acciones del auditorio, o de quien emite la expresión, o de otras personas», y ello con carácter intencional por parte del destinador del mensaje. De acuerdo con esto, las palabras introductorias de Millán a su libro muestran la elaboración de un discurso *directivo*, en cuanto que intenta modificar la idea que el destinatario de sus prácticas artísticas pueda tener de lo que «debiera ser» la poesía, puesto que le supone formado dentro de las convenciones estéticas dominantes.

Siguiendo las claves que nos ofrece Millán, deberemos entender que lo que allí se nos ofrece son prácticas experimentales, investigaciones formales no conclusas, una concepción del objeto estético como un proceso dinámico y no como un texto presentado al lector en forma de estructura cerrada. Se nos dice también que debemos entender el «silencio» como elemento signifiante, relacionado con el tema tradicional de «la soledad». Se afirma, además, que a práctica artística debe ser necesariamente el resultado de una teoría conceptual preexistente. Se reconoce, por otra parte, y esto es importante, que nos encontramos con textos en la frontera de lo que hoy puede o no ser llamado poesía; algo que podemos interpretar igualmente como la presunción de que con sus experimentos estéticos el poeta nos conduce hasta un punto crítico donde se juega el futuro de la poesía, un futuro

⁷ Un espléndido análisis e interpretación del origen de las ideas burguesas sobre literatura puede leerse en: Juan Carlos Rodríguez, *Teoría e historia de la producción ideológica: Las primeras literaturas burguesas (siglo XVI)*, Akal, Madrid, 1990.

⁸ Fernando Millán, *Textos y antitextos*, Parnaso-70, Madrid, 1970, pp. 6-11.

⁹ Falta la referencia bibliográfica de Austin. 1962, p. 145.

basado en la idea de que «todo el universo tiene significado para el hombre», por lo que el creador debe abrirse a la exploración de cualquier elemento signico que le sirva para transmitir significados poéticos, sean o no pertenecientes al sistema idiomático. La letra, liberada ahora de su papel intermediario —sostiene Millán—, ofrece una nueva expresividad «mitad silencio, mitad resonancia». Del mismo modo, la página impresa aparece dotada de autonomía expresiva con respecto a los significados expresados por el texto que se plasma en ella. Está permitido o, mejor dicho, es obligado para la construcción de un discurso poético realmente nuevo, la negación del discurso tradicional por medio de su «tachadura». A partir de aquí se debe instaurar un «orden de la aventura», consistente en la elaboración de un discurso «verdaderamente» libre que destaque nuevos signos ocultos en el lenguaje: «líneas, puntos ortográficos, espacios en blanco, etc.», tienen desde esta perspectiva crítica capacidad de expresión y son «valuables» estéticamente; ese valor debe ser entendido como un significado en sí mismo, pasando de esta manera la palabra y la frase a convertirse tan solo en su contexto.

Con estos y otros argumentos parecidos que se vierten en la sección del libro de Millán que venimos comentando, estamos ya ante la justificación de ese «hacer literatura con medios no literarios, [...] hacer poesía con medios no poéticos», manteniendo *lo poético* como una esencia ontológica autónoma, independiente de las formas utilizadas para su expresión.

Si saltamos ahora al índice colocado al final del libro, titulado expresamente «Índice e historia», comprobaremos ahora que cada texto ocupa una página, que si no fueron titulados entonces, ahora sí lo son, y con denominaciones que van desde las aparentemente neutras «Texto 1» o «Progresión negativa 1», etc. (lo que nos recuerda inmediatamente un procedimiento habitual en la titulación de obras de las abstracción y el conceptualismo plásticos), hasta los más comunes como «Nadie» o «Caminos y ventanas». Aparecen, además, datos cronológicos referentes a la realización de los poemas, gracias a lo cual podemos observar que éstos muestran una evolución formal y temática que iría desde lo que llamaremos «una toma de conciencia del silencio», hasta el intento de construcción de un nuevo lenguaje poético, pasando de negación/tachadura del discurso tradicional de la literatura.

Por otra parte, también encontramos allí datos que explicitan los materiales empleados en la realización de los poemas: letraset, cartulina, tinta, etc. También nos señala el autor que muchos de estos objetos estéticos fueron distribuidos como carteles o expuestos en galerías de arte y reproducidos en revistas y periódicos, con lo que se aceptan también canales de distribución propios de las artes plásticas. No obstante, estos textos fueron dados a conocer como aportaciones de la poesía de vanguardia (por ejemplo, el «Texto 5» fue cartel anunciador y pieza expuesta en las *Jornadas de Documentación sobre Poesía de Vanguardia*, celebradas en Zaragoza en 1969).

De todo esto podemos inferir que el libro de Millán nos invita a aceptar como literario conceptos y formas no admitidas como tales en las convenciones estéticas

dominantes, puesto que en ellas es obligado entender el discurso idiomático como único medio expresivo del que debe valerse el creador, un anacronismo, para los poetas experimentales, en tiempos de dominio de la imagen mediática. De hecho, las modernas definiciones de poesía, como la que dan Greimas y Courtés en su *Semiótica: Diccionario razonado de teoría del lenguaje*¹⁰ (1979: 309), permiten incluir los textos concreto-visuales (y cualquier tipo de texto estético) dentro del ámbito de lo poético: «campo semiótico autónomo, fundado en el reconocimiento de articulaciones paralelas y correlativas que comprometen al mismo tiempo los dos planos —el de la expresión y el del contenido— del discurso—».

De nuestro repaso a *Textos y antitextos*, que hemos tomado operativamente como patrón de la norma de funcionamiento general de la poesía concreto-visual española, concluimos que para que se produzca el funcionamiento poético de estas prácticas estéticas a través de esa renovación formal sustentada en la destrucción de los lenguajes tradicionales es necesaria la presencia de un discurso hermenéutico que haga posible la comprensión lectora y la consecuente estimación literaria. En ese discurso interpretativo es donde hay que buscar las claves de la correspondencia específica entre los planos de la expresión y el contenido que permitirían comprender el objeto estético concreto-visual como un poema, así como los modelos para leer las formas gráficas y plásticas como retóricas que reivindican la potencia expresiva de la propia materialidad concreta de la escritura dentro de los cauces de los procesos de la comunicación poética.

Fenómenos observables en el poema visual, como la estructuración espacial basada en una sintagmática aleatoria, en una búsqueda de la significación visual y en una apertura extrema del plano semántico, la carga significativa del ruido signico, la validación expresiva de la distorsión y la yuxtaposición de códigos, la construcción de itinerarios geométricos que sustituyen a la sintaxis idiomática, etc., resultan incomprensibles para el destinatario si este no efectúa previamente una ampliación de sus códigos de lectura. Tal ampliación se obtiene saltando del texto presentado como artístico al extratexto de las convenciones estéticas, por una parte y, por otra, a ese discurso metapoético y hermenéutico fuertemente perlocutivo producido por los propios autores del experimentalismo literario español, cuya finalidad última hemos cifrado precisamente en la formación de la competencia decodificadora de los posibles lectores. Es así como el discurso artístico que practican se nos muestra coherente, con lo que no podemos admitir que los límites estructurales de lo que se presenta como texto concreto-visual queden marcados por la página impresa, dado que solo aplicando el conocimiento de los presupuestos metapoéticos del movimiento experimentalista lograremos encontrar el itinerario de lectura adecuado a la particular naturaleza de estas formas poéticas.

¹⁰ A. J. Greimas y J. Courtés, *Semiótica: Diccionario razonado de teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1979, p. 309.

A este respecto H. Weinrich¹¹ (1976: 8) ha insistido en la importancia de los límites para la identificación de un texto propiamente dicho: “el concepto de texto dice que el análisis comienza con la unidad máxima, delimitada por interrupciones ostensibles en la comunicación”. Aunque en el caso de las prácticas estéticas que estudiamos la página parece propiciarnos esos límites de comienzo y fin textuales, resulta evidente que las interrupciones manifestadas por los contextos de la página no son otra cosa que pausas tendentes a provocar la sorpresa en el destinatario y motivarlo a que busque el modelo hermenéutico adecuado, intentando transformarlo en un tipo de lector crítico, preocupado por hallar claves de lectura para enfrentarse al sentido de los objetos estéticos que se le presentan. De otra manera no es posible entender esa función de co-autor que se le pide al lector desde los manifiestos y proclamas del experimentalismo. Es obvio que el poema diseñado en la página necesita ese aporte extra por parte del lector, quien debe volcar en su interpretación toda una serie de vivencias y conocimientos artísticos e ideológicos con los que superar ese *no-significar*, ese minimalismo intrascendente, y dotarlo de un necesario sentido que lo haga al fin verdaderamente significativo.

En resumen, entendemos que el poema concreto-visual es un tipo de espacio textual¹² construido como mera propuesta, abierto a múltiples posibilidades de organización textual y sin límites textuales marcados con precisión. Para cargar esta propuesta de sentido estético, el destinador pone en práctica un sistema comunicativo retroalimentado por teorías normativas acerca de qué debe ser entendido «realmente» como poesía y exige del destinatario un abandono de su papel más o menos pasivo durante ese proceso transformador que es todo acto lector. Además, se le encauza en su acción interpretativa hacia una disyuntiva consistente en estas dos posibilidades: a) la negación de la propuesta estética general ofrecida desde la poesía concreto-visual, con la consiguiente alineación en el bando conservador de las convenciones estéticas literarias; b) bien la aceptación del conjunto de actos perlocutivos –pues no puede llamarse con total propiedad una preceptiva, dada su falta de sistematicidad– generados por el discurso teórico del experimentalismo y su conversión en creyentes de la nueva fe poética.

Como el lector habrá observado, este funcionamiento textual no es en modo alguno privativo de la poesía concreto-visual, sino que puede aplicarse a cualquier manifestación de las estéticas de vanguardia que se han ido sucediendo desde principios del siglo XX y en cualquier género artístico. Esta retórica vanguardista exige que el lector posea o se elabore una cultura teórica propia de los especialistas en arte y literatura. Por esta razón la estética del experimentalismo poético podría calificarse como virtual y obliga al poeta a convertirse en un teórico que ha de saber pasar de la práctica artística a explicación teórica y la justificación hermenéutica, creando un programa metapoético que genere las razones para leer la obra

¹¹ Harald Weinrich, *Lenguaje en textos*, Gredos, Madrid, 1976, p. 8.

¹² Jenaro Talens, *El ojo tachado*, Cátedra, Madrid, 1989, pp. 21-22.

como poema. Por estas razones, la coherencia textual del poema concreto-visual se sostiene sobre esa asistemática red de acciones comunicativas no estéticas que conforman el discurso perlocutivo que ha de guiar las lecturas de la pieza artística. Pero aún más, ese discurso se basa en el reconocimiento de una correlación entre la concepción burguesa del arte y el modelo dominante de tradición social, lo que justifica, sustenta y refuerza los valores políticos de la sociedad conservadora. Paralelamente, y asumiendo las ideas de McLuhan acerca del surgimiento de una nueva sociedad fruto de la revolución tecnológica en la comunicación de masas y del imperio de la imagen, los poetas experimentales de los setenta pretendieron establecer una nueva correlación antitética a la primera: la práctica de un arte nuevo debería significar una contribución a la construcción de un nuevo sistema social.

De ahí se desprende que la condición de lucha que manifiestan en todos los frentes los poetas experimentales del setenta contra la sociedad y las ideas caducas necesite, para no quedarse en mero juego esteticista más o menos renovador en lo formal, desplazar el objeto de atención del objeto presentado como propiamente estético al discurso teórico que lo sustenta. Por esta razón consideramos que tanto las prácticas estéticas como el discurso metapoético correspondiente nos permiten incardinar la poesía concreto-visual, así como otras formas del experimentalismo poético con una especie de matriz neovanguardista que habría que localizar en el arte conceptual.

J. L. AUSTIN, *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*, Paidós, Barcelona, 1988.

M. CHAROLES, «Coherence as a principle in the interpretation of discourse», *Text*, 3, 1 (1983), pp. 71-97.

J. GARCÍA SÁNCHEZ, «Algunas consideraciones sobre la poesía experimental», *El Urogallo*, 19 (1973), pp. 60-66.

A. J. GREIMAS y J. COURTÉS, *Semiótica: Diccionario razonado de teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1979, 1989, vol. 1.

Iuri LOTMAN, *Estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid, 1988.

Fernando MILLÁN, *Textos y antitextos*, Parnaso-70, Madrid, 1970.

— y Jesús GARCÍA SÁNCHEZ (ed.), *La escritura en libertad. Antología de la poesía experimental*, Alianza, Madrid, 1975.

Juan Carlos RODRÍGUEZ, *Teoría e historia de la producción ideológica: Las primeras literaturas burguesas (siglo XVI)*, Akal, Madrid, 1990.

Antonio SÁNCHEZ TRIGUEROS, «Retórica del blanco tipográfico», en *Investigaciones Semióticas III. Actas del III Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, UNED, Madrid, 1988, vol. II, pp. 383-388.

Jenaro TALENS, *El ojo tachado*, Cátedra, Madrid, 1989.

Harald WEINRICH, *Lenguaje en textos*, Gredos, Madrid, 1981.