

BAJAR HACIA LA LUZ. ANÁLISIS COMPARADO DE LAS POÉTICAS *DE-(CON)STRUCTIVAS* DE ADA SALAS Y EDUARDO SCALA

DESCENDING TOWARDS THE LIGHT.
A COMPARATIVE ANALYSIS OF THE *DE-(CON)STRUCTIVE* POETICS
OF ADA SALAS AND EDUARDO SCALA

Celia CARRASCO GIL
Universidad de Salamanca

Resumen: Este trabajo plantea un acercamiento a las obras de Ada Salas y Eduardo Scala desde el análisis de sus figuras logofágicas. A partir de elementos como la negación del *tópos*, el silencio, la dimensión sonora, el agua como símbolo común y la arqueología y posterior arquitectura de la palabra, este artículo presenta una aproximación tematólogica comparada a ambas obras a la luz de la teoría logofágica que Túa Blesa elaboró en 1998 como un catálogo abierto y en constante movimiento, capaz, por lo tanto, de adaptarse a las diferentes realidades textuales. En estas páginas trato de responder a las nuevas necesidades teóricas que plantea la *elocutio* de Salas y Scala. Desde un análisis que presta atención a sus poéticas *de-(con)structivas*, este trabajo incide en las constantes tematólogicas con potencial estructurador del género lírico y, por lo tanto, de ambos discursos fragmentarios.

Palabras clave: Ada Salas; Eduardo Scala; Tematología; Logofagia.

Abstract: This essay proposes an approach to the works of Ada Salas and Eduardo Scala from the analysis of their logophagic figures. Starting from elements such as the negation of the *tópos*, silence, the sonorous dimension, water as a common symbol and the archaeology and subsequent architecture of the word, this essay presents a comparative thematic approach to both works. The essay is based on the logophagic theory that Túa Blesa stated in 1998 as an open catalogue in constant movement, capable, therefore, of adapting to different textual realities. In these pages I try to answer to the new theoretical needs posed by the *elocutio* of Salas and Scala. From an analysis that pays attention to their *de-(con)structive* poetics, this work focuses on the thematic constants with structuring potential of the lyric genre and, therefore, of both fragmentary discourses.

Keywords: Ada Salas; Eduardo Scala; Thematology; Logophagy.

1. Introducción

Mi objetivo en este trabajo es plantear un acercamiento a la poesía de Ada Salas y la transmedialidad artística de Eduardo Scala desde el análisis comparado de sus temas, símbolos y motivos líricos. Además, dado que la tematología es una disciplina con «capacidad estructuradora» (Troisi, 2020: 593) del discurso, mi intención es analizar la simbiosis entre la *res* y sus *verba* desde la teoría de la logofagia elaborada por Túa Blesa en 1998, como un catálogo abierto, capaz de adaptarse a las diferentes prácticas textuales. Dado que, en la caracterización de una posible vanguardia de la poesía española a finales del siglo xx y principios del xxi, ambos autores se sitúan en la línea inclinada hacia la contención y el fragmentarismo, en este trabajo analizaré cómo los «temas-valor» (Pimentel, 1993: 218) que comparten guardan una relación directa con la *dispositio* y la *elocutio*.

1.1. Estado de la cuestión: la logofagia

En *Los trazos del silencio* (1998), Túa Blesa plantea un catálogo conscientemente abierto, incompleto y vivo en su provisionalidad sobre las prácticas de la logofagia que aprecia en determinados autores y obras y, en un *excursus in rhetoricam*, advierte que esta teoría «deberá desarrollarse al ritmo con que se expande la producción literaria» (Blesa, 1998: 217). Así pues, en esta aproximación que se orienta hacia la vertiente fragmentaria de una posible caracterización de la vanguardia de la poesía española de finales del siglo xx y principios del xxi, he decidido aplicar dichas formulaciones a las realidades discursivas de Eduardo Scala y Ada Salas, pero sin olvidar desarrollarlas a la luz de sus propuestas poéticas y su imaginario común, que constituyen el verdadero núcleo de este análisis comparado.

Recientemente, Molina Gil (2017), al acercarse a las tensiones entre la palabra y el silencio en la poesía española de las últimas décadas, propuso ya analizar desde la línea logofágica iniciada por Blesa las distintas herramientas con las que autores como Ada Salas, Chantal Maillard, Antonio Méndez Rubio, Unai Velasco o Ángela Segovia introducen el silencio en sus textos. También en los últimos años el catálogo de Blesa se ha abierto a otras visiones de la logofagia que demandaban prácticas textuales y artísticas diferentes a las recogidas en el estudio que sentó las bases del término y esta corriente de análisis. Tal es el caso de Daniel Escandell (2017) y Vega Sánchez Aparicio (2018), que han estudiado algunas prácticas logofágicas en el ámbito de las humanidades digitales, concretamente en la ilegibilidad en el contexto de la lectura electrónica de un nuevo arte mediado por las pantallas y en la interrupción discursiva que se puede advertir en mecanismos propios de las escrituras del *software*.

Si retomamos la propuesta de Molina Gil, mi objetivo en estas páginas es analizar las obras de Salas y Scala a partir de una teoría de la logofagia que no se fosilice, sino que pueda avanzar por el sendero que Blesa abrió hace ya veinticinco años. Trabajaré el comparatismo desde una teoría que trate de particularizarse a la luz de la práctica textual de ambos autores y de una aproximación tematólogica a sus obras. Mi intención es evitar caer en un mero metalenguaje que únicamente se limite a categorizar o etiquetar las distintas herramientas y prácticas de acuerdo con la ejemplificación de esta obra de 1998 o de su continuación, titulada *Lecturas de la ilegibilidad en el arte* (Blesa, 2011), que extiende la logofagia hacia los estudios interartísticos o la transmedialidad que más adelante veremos. No es este un trabajo que pretenda encasillar las ideas en etiquetas cerradas, sino que, desde la concepción de la logofagia como esa «archifigura» que plantea Blesa (1998: 218), he optado por trabajar en una propuesta dinámica de las herramientas que encontramos en las obras de los dos autores escogidos.

1.2. La tematología como potencialidad estructuradora del discurso

Mi propósito es trabajar el paso de la tematología a la logofagia desde un análisis que se sitúe en la línea del comparatismo entre literatura y arte iniciado en Norteamérica y Alemania, a diferencia de las propuestas positivistas francesas, que advertían cierta tendencia a la palabrería carente de interés en aquellos comparatismos que no se centraran en las relaciones de hecho de obras literarias de distintas naciones escritas en lenguas diferentes. Estas propuestas francesas, no obstante, como apunta Pulido Tirado (2001: 109): «no es que no sintieran interés por el estudio comparado de las artes, sino que muestran serias reservas a su inclusión en la literatura comparada», ya que consideraban que «la ampliación de la comparación a otros dominios podría conllevar una acusación de charlatanería que iría en detrimento de la aceptación de la disciplina como un dominio académico respetable».

Sin embargo, el análisis de las obras de Ada Salas y Eduardo Scala desde una tematología comparada nos permite advertir la potencialidad transversal y multidisciplinar del *stoff* de todo tema como una materia abstracta previa a la obra con capacidad de ser realizada de una forma concreta y estética en distintas artes y discursos. Salas trabaja con poemas, y Scala, con intermedialidades *texto-sonoro-viso-arquitectónicas* y hasta transitables. Dada la plasticidad del sustrato cultural universal, esta diferenciación en la forma de expresión artística no impide que en ambas obras advirtamos ideas comunes recurrentes, esto es, temas y motivos que se repiten. Desde la concepción de Gnisci (1998: 190) que, heredera del dialogismo de Bajtín y la intertextualidad de Kristeva, concibe la literatura comparada como «una ciencia del encuentro [...] una disciplina literaria mundial», en este trabajo me centraré en «las relaciones de afinidad y no sólo las de derivación e influencia» (Pimentel, 1993: 215) que podemos advertir en ambas obras. Analizaré los temas-valor de la desposesión, el silencio, la dimensión sonora y la arqueología y posterior arquitectura de la palabra, e indagaré en cómo cada uno de ellos se manifiesta en distintos motivos que actúan como constantes fundamentales para identificarlo.

1.3. De la tematología a la logofagia

Si bien Blesa (1998: 22) sostiene que en la figura logofágica «el ser fragmentario ya no se confía a la fábula, a aquello de lo que el texto habla, sino que textualiza el silencio, lo inscribe en la forma más externa, en la representación del discurso», me gustaría repensar esta idea a la luz de ambas obras y proponer un análisis de sus prácticas logofágicas que trate de mostrar, desde una tematología comparada, el influjo de la *res* sobre sus *verba*. Si bien, como advierte Sollors (2003: 53), en polémicas pasajeras como las de Croce y Wellek se ha criticado ampliamente que la tematología «nunca puede llegar a la obra porque el punto de partida metodológico, el tema, es una abstracción, funciona como una forma política e ignora el aspecto formal de la literatura», en mi análisis seguiré las ideas de Beller (1984: 103), que sostiene que «los tematólogos coinciden en que en su campo de investigación han de tenerse en cuenta tanto categorías sustantivas como formales».

Así, el tema-valor de la desposesión se realiza mediante el motivo de la negación del *tópos*, que, desde una semiótica transversal, llega a asociarse con la interdiscursividad de la vía negativa de la mística y, desde el punto de vista formal, con la *de-(con)strucción* morfosintáctica. El tema-valor del silencio también influye sobre la forma del texto, y enlaza con las tradiciones de la poesía mística y la poesía del silencio. Se configura a partir de motivos como la nada, el vacío, el abismo o el blanco, la lexicalización del óstrakon *leucós* que Blesa (1998: 49) recoge. El tema-valor de la dimensión sonora, entre la tematología y la estética, se individualiza en los motivos de la fisicidad sonora y la resonancia.

En las obras de Salas y Scala, el agua como símbolo común se concreta en los motivos de la sed de Salas —vinculada a su tema-valor de la carencia— y el reflejo de Scala —asociado al motivo de la resonancia—, dos actualizaciones distintas que reinventan el símbolo tradicional. El tema-valor de la arqueología y posterior arquitectura conforma un patrón estructural y cobra conciencia de una *transestética* de la verticalidad que se refleja en el imaginario de los dinamismos, la *de-(con)strucción*, el motivo del ascenso hacia la *claritas* y el hipersigno de la *scala* —*leitmotiv*, este último, de la obra *scalocéntrica* de Eduardo Scala—.

Dado que los temas de las obras artísticas son migratorios, recursivos e imperecederos y están cargados de una cosmovisión concreta, encontramos en ambas obras una serie de motivos que especifican temas-valor constelados que pueden dar cuenta de un interés compartido, de la parte común que entrañan estos dos imaginarios. Del mismo modo que Frenzel (2003: 40) presta atención a la «estructura motivica» y a «aquellos estudios que se dedican a la poetología en sentido estricto poniendo de manifiesto cómo se estructura un texto a partir de motivos», en este caso prestaré atención a la estructura temática compartida de una *res* común capaz de influir sobre las *verba* logofágicas.

2. Análisis comparado

En lo que se refiere al análisis comparado, en primer lugar, me centraré en la negatividad estética que advertimos en ideas como la desposesión, la otredad y el afuera de dos poéticas que se sitúan en la *región del no*. En segundo lugar, pasaré a explorar las disoluciones formales desde las que Ada Salas y Eduardo Scala exploran el silencio y la nada, depredan la palabra y abren el vacío a una nueva posibilidad de resonancia. A continuación, me centraré en la dimensión sonora interior y exterior de la palabra. Después, analizaré el agua desde dos realizaciones, que son el reflejo y la carencia. Y por último, exploraré la *arqueología discursiva* y posterior arquitectura de la palabra por medio del imaginario vertical y la *de-(con)strucción* morfosintáctica.

2.1. La desposesión: dos poéticas en la *región del no*

Nos hallamos ante dos poéticas de la desposesión, dos *arqueologías discursivas*, voces que fragmentan la unidad de su discurso y, al mismo tiempo, dicen lo que callan. Ambos autores trabajan esta idea de «de-(con)struir» desde ese entorno que Ada Salas bautiza como «región del no» (Salas, 2016: 184 y 135), ese espacio a la intemperie que nos recuerda al desierto de Edmond Jabès y José Ángel Valente, un *no-lugar*¹ en el que la desnudez expresiva pueda inaugurar la resonancia de su particular «flauta de hueso» (Scala, 1999: 19): una oquedad que canta.

En la *región del no* nada es lo que parece. «Esto no es un libro», afirma Scala (1999: 13), al tiempo que Salas titula a su poemario de 2008 *Esto no es el silencio*. Ambas definiciones por negación orientan dos propuestas cercanas a lo que Helgueta Manso denominó en su tesis doctoral *asceástica* —un término que aplica a «obras y manifestaciones artísticas de raigambre u objetivo

1 En este trabajo utilizo el término *no-lugar* desde las consideraciones poéticas de José Ángel Valente y Edmond Jabès y no desde el marco antropológico de Marc Augé. Parto de la idea valentiana de que la palabra poética «no pertenece precisamente a la ciudad [...] Viene de un no-lugar. Viene del desierto real o simbólico. Imágenes de desnudez, de transparencia o de errancia incondicionada del ser» (Valente, 2006: 26), y también de la concepción jablesiana de la escritura como una «parole de nulle part, étant celle obscure du désert», que emana de ese «non-lieu d'un lieu ou le lieu d'un non-lieu» (Jabès, 1989: 108).

ascético»— (*apud* Helgueta, 2020: 368). Nos hallamos, entonces, ante dos poéticas que trabajan con cierta vía negativa en las huellas que deja el texto y en las (des)composiciones fragmentarias. Parece, además, que esta *región del no* y su «donde no tú / no yo» (Salas, 2016: 111) nos sitúan ante la otredad de un *afuera* y un *otro* propios del *espacio literario* blanchotiano. Y es que también nos encontramos ante un *tiempo otro* y un «no tiempo» (Salas, 2016: 180) que Scala (1999: 43 y 95) bautiza como el «despuésantesahora» o el «MAÑANAYER» en su particular aspiración a lograr la unidad en la alianza simbólica de binomios o trinomios nacidos del encadenamiento de términos contrarios.

No es de extrañar, por lo tanto, que un tema común a ambas poéticas sea el de la desposesión, la conciencia abisal de la *de-(con)strucción* creadora, un descenso que conlleva un posterior ascenso, un desgaste que conduce a una ganancia, una caída hacia la luz propia de la indagación en una poética iluminativa que busca desprenderse de lo accesorio para desposeerse, *nadificarse* (Zambrano, 1993: 71) y entonces excavarse hasta la *claritas*. Advertiremos, por eso, en ambos autores, a la manera de Roberto Juarroz, cierta inclinación hacia una arqueología y posterior arquitectura de la palabra, un dinamismo vertical, tanto morfosintáctico como imaginario, que abre la creación hacia el *ab-esse*, a ese *no-ser* de lo *sin-fondo*, a ese sinfín sin fin que en sus obras trabaja Eduardo Scala.

2.2. El silencio, la *nadificación* y la desnudez de la palabra

El tema-valor del silencio podemos advertirlo en las marcas logofágicas que lo textualizan — ritmo espacial, óstracon del tipo *leucós* y atomización fragmentaria—, en los símbolos del vacío y la nada y en la *catena graphica* —una dicción desde el balbuceo o el binomio que brota cuando la palabra ya no alcanza—.

2.2.1. Ritmo espacial, óstracon tipo *leucós* y atomización fragmentaria

En algunos poemas de Ada Salas encontramos manifestaciones del óstracon tipo *leucós* que propone Túa Blesa, en lo que podríamos denominar la sintaxis depredada de una secuencia voluntariamente truncada «que resulta decididamente agramatical por carencia de alguno de sus elementos» (Blesa, 1998: 58). En este caso, la depredación ocurre en el interior del poema, no necesariamente al final, a diferencia de los ejemplos que recoge Blesa en su catálogo abierto. La sintaxis depredada la advertimos, por ejemplo, en el final de la siguiente estrofa de Ada Salas:

Un
animal extraño
dentro
de la palabra otoño
se alimenta de ti
exactamente como
si entre todo lo hueco. Oyes
[...] (Salas, 2016: 105).

En estos versos, el símil —ese *como si pero no* que para Chantal Maillard (2017: 28) constituye «la clave estética por excelencia»— inaugura una posibilidad que se ramifica hacia la multiplicidad al no concretarse con la oración subordinada que se esperaría que insertara el nexos. Pero no es esta una manifestación aislada de dicha figura, sino que este recurso constituye un rasgo característico de la *elocutio* de Salas, sobre todo a partir de *Limbo y otros poemas* (2013). Podemos advertirlo nuevamente en la primera oración, voluntariamente truncada en el segundo verso, del ejemplo que sigue:

[...] Oyes
como si un rígido cristal.
Como piensas
que oyen
esos pequeños animales en el centro del ámbar
[...] (Salas, 2016: 107).

Resulta evidente que nos encontramos ante una marca logofágica voluntariamente empleada por la autora, que, si hubiera deseado trabajar con construcciones gramaticales, únicamente tendría que haber suprimido ese *si* en ambos ejemplos. Pero lo incorpora de forma consciente para crear ese instante de suspensión en el sentido del poema, ese silencio logofágico, esa posibilidad ilegible que se abre al infinito. Algo semejante ocurre en el siguiente poema, donde el nexos espacial *en que* tampoco introduce la oración subordinada que cabría esperar en el discurso cotidiano, sino que opta por quedarse en el nivel del sintagma:

[...] Éste es el espacio
de la necesidad
o por mejor
decir
la piedra y la cadena confundidas
en que la esclavitud. El origen
[...] (Salas, 2016: 111).

Por otro lado, en lo que respecta a la obra de Eduardo Scala, el autor, en sus *scaligramas*, recurre al óstrakon del tipo *leucós* para llevar a cabo una suerte de *desescalada*, una (de)gradación gráficamente descendente en la que la palabra inicial pueda desposeerse, decantarse desde el Todo hasta la Nada y recorrer su camino lingüístico hacia atrás, en una suerte de retrotracción al balbuceo juarrociano que advertimos en versos de Salas como «volver a lo anterior / a todo signo / —y no // como un regreso» (Salas, 2022: 45) y que nos recuerda a lo que Edmond Jabès (1978: 17) refiere como «l'avant-premier mot», y José Ángel Valente (2008: 302), «antepalabra». Eduardo Scala, al igual que estos dos últimos poetas, considera que el autor ha de borrarse en la escritura, ha de disolverse en su anonimato para que se produzca una suerte de *Tsimtsum* o creación desde la nada. Por eso el autor desaparece y la palabra se erige como un poeta que juega con el blanco de la página, porque es solo entonces, tras la espera en la *región del no*, cuando puede escucharse cómo este vaciado y esta pérdida conllevan la plenitud del verbo hecho eco y caja de resonancia. Lo vemos en poemas como los que siguen:

DESABROCHADOS
ABROCHADOS
OCHADOS
HADOS
DOS
S
(Scala, 2005: 35).

CALADOS
ALADOS
LADOS
DOS
S
(Scala, 2005: 23).

Estas creaciones, que Scala denomina *scaligramas*, están construidas desde lo que, dentro de su análisis de las prácticas textovisuales, Vicente Luis Mora (2018: 16) ha catalogado como una «atomi-zación» o descomposición de la palabra, que, en este caso, al mismo tiempo que construye una nueva genealogía lingüística a partir de su segmentación, la decanta en una columna ver(te)b(r)al que contiene simultáneamente el término y sus derivaciones fragmentarias. Tal y como se afirma en la web del autor: «Según Scala, ciertas palabras contienen escaleras de conocimiento. El poeta, atento a los signos, oye las voces interiores de cada término, renuncia a su propia escritura y deja que la palabra, transformada en poeta, se manifieste y nos sorprenda»². Además, tal y como apunta Helgueta Manso (2022: 375-376), en esta poética de desaparición scaliana, «al abandonar el individuo el espacio creativo [...] se escucha el decir propio del lenguaje, sin alteración del yo o sujeto, y se revela su mensaje hermético». Por eso, el autor desaparece y se disuelve y la palabra se erige como un poeta que juega con el blanco de la página, porque es entonces, tras la espera en la *región del no*, cuando puede escucharse cómo este vaciado conlleva la plenitud del verbo hecho resonancia.

2.2.2. Vacío creador e intersección: la almendra del tiempo y *Genomatría*

En lo que se refiere a los símbolos del vacío y la nada, quizás la imagen por antonomasia del vacío en la obra de Ada Salas la advirtamos en un poema que muestra su intertextualidad «en las formas más sutiles e indirectas de la alusión» (Pimentel, 1993: 224) con la almendra de Paul Celan, que Valente retomó en *Mandorla*. Paul Celan exploró en su poema «Mandorla» la infeliz plenitud de la carencia y produjo una salida de la mirada humana hacia lo siniestro al inscribir el vacío en una almendra que identificó con el ojo de la nada. De igual modo, Ada Salas asocia esta almendra del tiempo con un lugar vacío, una *región del no*, ese símbolo místico-erótico que nace cuando de «la superposición desplazada de dos círculos, de los cuales uno simboliza la tierra y el otro el cielo, surge un espacio vacío y oscuro; una matriz preparada para recibir la semilla de la luz, de la nueva vida» (Krupa, 2016: 599). De ahí que Salas escriba:

En la almendra
del tiempo. Hendir en la dureza
de su cáscara. Desbaratar
la sucesión.
El orden.
El ahora después
más adelante. Entrar
en la semilla. Pisar en el vacío
verdadero. En la región
del no (Salas, 2016: 135).

Además, si tenemos en cuenta que la mandorla en la obra de José Ángel Valente representa tanto la tríada *mater-matrix-materia* como lo sagrado y la intersección de la esfera terrestre con la

2 Proyecto accesible en <<http://www.eduardoscala.com/infinito/projects/scaligramas-poema-transitable-1/>> [consultado el 26-12-2022].

celeste en la almendra celaniana de la nada, en este poemas Salas remite desde el vacío al *no-lugar* y el *tiempo otro* blanchotianos en los que se hace posible la creación literaria.

Por otro lado, en la obra de Eduardo Scala, concretamente en *Genomatría*³ —proyecto vinculado desde su etimología a esta raíz de la *mater-matrix-materia* y a la capacidad engendradora de la creación— encontramos un cilindro poético y giratorio nacido de la circularidad del ADN. Al igual que ocurre con la intersección celeste y terrestre de la región intersticial del poema de Ada Salas, en *Genomatría* vemos cómo Scala trabaja con el misterio del universo y da cuenta de la conjunción de los antiguos egipcios entre el cielo y la tierra y trata de abrir una fisura, una oquedad, un vacío en el que es posible buscar la unidad de lo comúnmente concebido como antitético.

2.2.3. Decir el balbuceo: un habla desde el binomio y la *catena graphica*

Tanto en la obra de Eduardo Scala como en la de Ada Salas podemos advertir una marca logofágica no recogida por Blesa pero que bien podría dar cuenta de la simultaneidad de unión y fragmentación propia del concepto de óstracon. Es esta una herramienta que he decidido denominar *catena graphica*, un rasgo que también hallamos en las voces contenidas de otros autores como Paul Celan (2002: 170) —«du in der Aber-Nacht Be- / gegnete, du / Aber-Du»— o Alejandra Pizarnik (2019: 386) —«princesa-paraje-sin-sol»—. Consiste en la escritura balbuceante de un habla encadenada, una única grafía en la que son visibles todas las costuras, una unidad de fragmentos que trata de dar cuenta, al comerse los silencios, de aquello a lo que una sola palabra no alcanza. Ada Salas emplea esta *catena graphica* en constructos como «oh-ángel-mensajero-del-cobarde», «Aquel-que-no-habla» (Salas, 2016: 119 y 117) o «boca-que-no-habla» (Salas, 2022: 34), que refieren ese sanjuaniano *no sé qué* que la autora queda balbuciendo en el titubeo de su práctica logofágica. Pero la *catena graphica* puede también manifestarse en forma de binomio, de compuestos sintácticos unidos por una letra común en versalitas que actúa de bisagra, como advertimos en la fusión de términos antitéticos que encontramos en la obra scaliana *SOLUNA*, como «CIELOSUELOS», «LUCESOMBRAS», «UNIDADIVERSIDAD», «SONIDOSILENCIOS», «INSTANTETERNIDAD» o «CIMASIMAS» (Scala, 1999: 63, 64, 65, 70, 86 y 90), palabras que, desde su *catena graphica*, buscan la *Scala Unitatis* (Scala, 1999: 218) y manifiestan la unidad simbiótica de ciertas antítesis nucleares en la poética de Scala.

Si bien Blesa no recoge esta herramienta en su catálogo de 1998 ni tampoco en la continuación del año 2011, él mismo emplea en su teoría la *catena graphica* como mecanismo de aproximación explicativa a algunos rasgos propios de la logofagia, de esa palabra paradójica que se depreda a sí misma y niega lo que nombra, como vemos en sus ideas del «texto-y-no-texto», el «texto-intexto» (1998: 16), el «concepto-no-concepto» y la «no-palabra» (1998: 17).

En el plano literario, esta herramienta que he querido denominar *catena graphica* consiste en combinar el fragmento y la unidad del óstracon con una creación entre las figuras *hápax* y *Babel*. Poseen estos encadenamientos algo de lengua inventada, un idiolecto de misterio propio de la «bendita insuficiencia» (Salas, 2016: 164) de esa inefabilidad que conduce a la sustitución de la lengua cotidiana por un habla, una cadena ritual que se diferencia del *hápax* en que no constituye un sinsentido sino una apertura del discurso cotidiano a un habla encadenada. Tampoco es un caso de *Babel*, ya que

3 Proyecto accesible en <<http://www.eduardoscala.com/infinito/projects/tube-drop/>> [consultado el 26-12-2022].

no nos encontramos ante «una jerga de la que se ignoran todas sus palabras», sino ante una suerte de unión verbal gráficamente tartamudeada. No nos hallamos, entonces, ante un «léxico inaudito» (Blesa, 1998: 201), sino ante una reinención de la lengua corriente bajo la forma de un habla consciente de su propia inefabilidad, ese decir balbuceante que no alcanza.

2.3. La dimensión sonora: *Cajas de resonancia* y la fisicidad sonora

Otro tema común en ambas poéticas es la concepción del lenguaje como una caja de resonancia. Scala titula uno de sus proyectos textovisuales *Cajas de resonancia*, mientras que Salas (2016: 86 y 79) presta especial atención a la «resonancia» del poema y, en una apelación a las palabras, asegura: «sé cómo resonáis».

El proyecto *Cajas de resonancia* de Scala, en su transmedialidad, está conformado por vídeos configurados mediante apariciones y desapariciones textovisuales que reflejan los ecos internos que revelan las atomizaciones verbales. El primero de ellos, por medio de la descomposición de «estrella» en «ella», «es» y «él», combina estas resonancias internas que contiene la primera palabra, esto es, sus *metaderivaciones fragmentarias*. A pesar del mutismo del vídeo, el autor logra que la palabra inicial se constituya como una caja de resonancia en la que se amplifica el significado del término inicial y se prolonga a la infinitud mediante la unión de términos contrarios, al tiempo que se dilata por repercusión el repiqueteo interno de esta primera palabra. Al final del vídeo, los diferentes ecos crean una cosmovisión de la palabra «estrella» como se plasma en el siguiente texto:

ESTRELLA
ELLA
ES
ÉL
ÉL
ES
ELLA
ESTRELLA

La segunda de las *Cajas de resonancia* de Scala lleva por título «hecho de ochos logos». Constituye esta obra un vídeo textovisual que crea un ocho horizontal —o símbolo del infinito— por medio de las palabras «vivir» y «morir». Además, Scala trabaja con los resaltados en tonos rojos y verdes, con los que da cuenta de los ecos internos de estas palabras, por medio del término latino *vir* y la raíz *mor-*. Y finalmente, después de los juegos ecoicos de apariciones y desapariciones de palabras, todo deriva en una atomización final en «ir».

Pero no es este el único proyecto de Scala en el que advertimos la resonancia, sino que esta constituye un *leitmotiv* común a toda su obra, como apreciamos en sus dos *poemas transitables*, titulados *Scaligramas. Poema transitable I* y *Contemplación. Poema transitable 2^a*, obras que, como es frecuente en la producción de Scala, pueden ser analizadas desde un punto de vista transmedial,

4 Las reproducciones fotográficas de dichas obras están disponibles en línea en la página web oficial del autor, en <<http://www.eduardoscala.com/infinito/projects/scaligramas-poema-transitable-1/>> y <<http://www.eduardoscala.com/infinito/projects/contemplacion-poema-transitable/>> respectivamente [consultado el 26-12-2022].

al ser plurisemióticos todos los lenguajes y códigos que los conforman. La resonancia aquí se da en las *metapalabras* y las *metascalas*, manifestaciones sonoras y arquitectónicas de lo que cada palabra encierra.

En el caso de Ada Salas, la dimensión sonora del lenguaje se ve influida por una transestética vertical. La autora recurre a una particular *elocutio* que parece trabajar el poema desde una *fisicidad sonora del lenguaje* que extraemos de teorizaciones en las que se refiere a «la dimensión física de las palabras —su color, su sabor, su forma, su peso, su sonido—» (Salas, 2016: 193). Esta *fisicidad sonora* la hallamos en el poema que abre *Variaciones en blanco* (1999), en el que se producen repiqueteos de fonemas labiales, nasales, dentales y líquidos laterales que caen con la lentitud blanca del plomo del lenguaje, valga la recurrencia de sonidos.

Palomas
de penumbra de pluma

caedizas.
Lento día de plata
lenta
mirada mía

sumisa a mi palabra (Salas, 2016: 29).

Estos versos aseveran que en la poesía de Salas (2016: 143) el pulso fónico es el que mantiene muchas veces la tensión de la palabra, la lentitud que surge «lamiendo lentamente dulcemente». En versos como estos, Ada Salas desvela su preferencia por esos sonidos plumíferos y verticales en varias de las imágenes asociadas al derrumbe y a la ruina, a un mundo «pesado / como losa» (Salas, 2016: 84), «que pesa sobre el vientre / como plomo» (Salas, 2016: 99), como «lo húmedo y el limo / el lomo / de los peces profundos» (Salas, 2022: 47), como la lentitud caediza del *limo*, el *lomo*, el *plomo*, la *pluma*, la *paloma* o la *palabra*, y en definitiva, ese «desplome» (2016: 69) con el que trabaja en *Esto no es el silencio* (2008), un ritmo que quizás termina por callar porque pesa demasiado y se encamina a ese «plomo inquebrantable que dibuja el silencio» (Salas, 2016: 73) en su dicción de la logofagia.

2.4. Dos voces en busca de su agua: *Cuaderno de Agua* y *La sed*

Un símbolo común en las obras de ambos autores es el del agua, que, sin embargo, se individualiza mediante dos realizaciones diferenciadas: el reflejo del *Cuaderno de Agua* de Scala, y la sed en *La sed* de Salas. Esta confluencia en el símbolo del agua, dada la individualización del tratamiento, podría parecer anecdótica, de no ser porque en ambas obras el motivo asociado a este elemento influye en la configuración formal del género literario. De hecho, Naupert (2003: 22) advierte la importancia del motivo en el género poético al apuntar que se ocupa de «designar los elementos temáticos «pequeños» próximos a las imágenes, metáforas y tópicos recurrentes [...] motivos líricos». Así sucede en el poemario *Cuaderno de Agua*, donde el motivo de la reflexión condiciona la escritura palindrómica de términos que se revierten y se acercan a los «elementos «ergódicos» que enuncia Vicente Luis Mora (2018: 21) en su catálogo de las nuevas herramientas de discontinuidades formales. Lo advertimos en el siguiente poema (Scala, 1999: 103):



Figura 1. Escaneo extraído del libro *Poesía. Cántico de la Unidad* (1974-1999).

En el caso de Salas, el símbolo del agua es el que configura el *leitmotiv* de la sed, tan frecuente en su obra. Esta sed, desde el punto de vista tematólogo, no es sino la manifestación del *stoff* de la carencia, que otra autora de la misma generación que Salas, como lo es Chantal Maillard, realiza de manera textual por medio de un motivo lírico complementario, que es el hambre, que también aparece en la obra de nuestra autora. Esta carencia es en ambos casos una idea recurrente y repetitiva previa al texto, perteneciente al sustrato cultural universal, que, al ser moldeada por la literatura, se configura como un tema-valor que pasa de la entidad abstracta del concepto a una forma concreta y estética, a una lírica nacida de esa búsqueda, de ese deseo, de esa falta casi lacaniana; una lírica creada desde el animal hambriento y sediento de lenguaje, con capacidad de condicionar las *verba* y la *dispositio* de la *res* del texto al comerse y beberse la palabra. Salas, así, asocia también el hambre al silencio en poemas en los que algún espacio en blanco, algún óstracon tipo *leucós*, deja la huella de ese lugar vacío en el que podría haber habitado una palabra. Lo vemos en versos como: «Mineral / es mi voz // Hambriento corazón qué puedo darte (2016: 47). El hambre y el mordisco reflejan la mudez de lo que falta, como ocurre en el siguiente poema, en el que encontramos el símbolo de la carne asociado a un silencio que, al final del texto, se hiere en un espacio en blanco:

Es mi carne también este silencio.
Gime y crece y se ahonda
con el día y reposa en la noche
sobre el frío del sueño.
Vive en mí como vive mi sangre
y se abre dichoso en esta herida (Salas, 2009: 169).

O en el siguiente:

No duerme el animal que busca
su alimento. Huele
y está tan lejos todavía
el aire de su presa.

Y vagará en la noche.
Con la sola certeza de su hambre.
Ciego

porque una vez ya supo
de ese breve temblor
bajo su zarpa (Salas, 2016: 54).

Salas se refiere «al hambriento animal / de la palabra» (Salas, 2016: 32). Esta hambre, propia también de la escritura desde el mordisco de Chantal Maillard, guarda relación con esa carencia y ese deseo primordiales del animal que habita los poemas de Ada Salas, en cuya poética parece que en el principio no hubiera sido el verbo del Antiguo Testamento ni el hambre de Chantal Maillard —*En un principio era el hambre* (Maillard, 2015)—, sino la sed —título de su poemario de 1997—, y el verbo, entonces, hubiera optado por hacerse agua. La sed, motivo también presente en la obra de Alejandra Pizarnik, se manifiesta en dicho poemario como una invocación, un reclamo, una petición de lo que la voz lírica no tiene, y que pronto se asocia con una palabra casi inefable, un decir que se busca y no se halla:

Tengo solo el aliento
que precisas

la sed
que te precede

imposible palabra (Salas, 1997: 14).

Y también con los trazos del silencio y la conciencia abisal de toda *experiencia-límite* del lenguaje:

Ni una sola mentira
aplaca este silencio. Crece
como la sed
y a su cima me inclino (Salas, 2016: 46).

Y con el temblor inefable del agua codiciada:

Acogiera mi boca el temblor
de la tuya. Esa turbia
palabra que te ronda los labios
y clava
cuatro cruces de luz en la rosa
de tu manso paisaje.
Abierta
como a brasa la bebiere.

Qué abismo escaparía
a la lengua voraz de mi memoria (Salas, 2009: 168).

Vemos cómo en ambos autores el agua es un símbolo común que condiciona la forma del poema. Al tiempo que en la obra de Scala favorece la reflexión del texto que se espeja en los versos, en los ejemplos de Salas advertimos cómo la carencia es un silencio que se ahonda y renombra su falta al herirse en un espacio en blanco, un aliento vacante de palabras.

2.5. La arqueología y posterior arquitectura de la palabra

Si prestamos atención a la arqueología y posterior arquitectura de la palabra, ambos autores recurren a un dinamismo vertical en sus imaginarios y su *de-(con)strucción morfosintáctica*. Cabe destacar que Eduardo Scala hace una arqueología lingüística en un soporte arquitectónico en el que trabaja con la poética del espacio. Ada Salas, por su parte, trabaja con frecuencia con una tematización de la arqueología —no solo en el poemario *Arqueologías* (2022), sino a lo largo de su obra— que se acerca a la lexicalización del óstrakon tipo tachón en lo que respecta a la escritura (des)de las ruinas. Indaga así en una isotopía perforante cercana al imaginario creador hueco que Méndez Rubio (2009) ha analizado en la poesía de José Ángel Valente, con símbolos como la hendidura, el pliegue, el agujero, el pozo, la grieta o la fisura, propios también del imaginario juarrociano. En el nivel de la forma, Ada Salas y Eduardo Scala trabajan con una arqueología logofágica que apuesta por la desposesión, por una descomposición blanca y fragmentaria de la palabra. Recurren a esa *arqueología discursiva* que conduce a una posterior arquitectura en la que, al desprenderse, la palabra pesa hacia la luz, se vuelve alada.

2.5.1. El imaginario vertical: la arqueología y el hipersigno de la *scala*

En el imaginario de Salas previo a *Arqueologías* encontramos algunas imágenes verticales como la «caída abisal», el «cuerpo invertido», o la bajada hacia la altura que vemos en «y a su cima me inclino», «Un muerto tan ligero que pesa hacia la altura» y «Obedece a su peso / y al deseo del aire» (2016: 103, 131, 46, 75 y 47). Pero el imaginario vertical más pleno llega con esta última entrega, de 2022, en la que se lleva a cabo toda una lexicalización de la grieta, el hueco, la ruina, el agujero, el sustrato, el fondo y el desgaste. Nos situamos en el marco de un museo arqueológico revivido, ante el *residuo cantable* celaniano que otros tiempos han dejado en la tierra y que ahora la autora revisita. Como en un manifiesto vertical, la poeta abre el libro con un poema que aboga por:

Acceder
al sustrato
—un paisaje que no
habíamos previsto— (Salas, 2022: 11).

Este *acceder al sustrato* no es sino descender a aquello que subyace, a la profundidad, a la verticalidad del poema frente a la horizontalidad lineal de la historia, a ese pulso invisible que late bajo la realidad y que es capaz de abrir la herida de lo posible a toda oblicuidad y sugerencia. De ahí que la autora apunte: «Es posible empezar como si todo / —nada— / hubiera sucedido» (Salas, 2022: 11), porque sabe que excavar bajo la tierra no es sino fundar otra realidad en la que las posibilidades sepultadas, de pronto, por un instante, puedan hacer resonar el latido de su silente palabra. Después, en la parte titulada «Antiquarium», asistimos a un mundo arqueológico que la autora desconoce y renombra para fundar en cada piedra un nuevo acontecimiento. A pesar de lo rutinario de los útiles que dan título a estos poemas, hay cierta desinstrumentalización en el lenguaje capaz de disolver el

sentido y proyectar la significación a lo profundo. Y allí es donde cobra presencia la oquedad. De hecho, en «Bajorrelieve», Salas aboga directamente por la lexicalización del óstrakon *leucós* al pedir «Espacio para el hueco [...] Para que el hueco aflore para / que florezca» (2022: 20). La autora se preocupa constantemente por «con qué llenar los huecos» (Salas, 2022: 43). Y es que el hueco es una de las enseñanzas del sepulcro, de todo aquello que estuvo oculto aunque ahora se advierta desde algún torreón que roza el cielo. No es de extrañar, por lo tanto, que el eje vertical sea el que vertebré esta arqueología tanto discursiva como imaginaria. Allá donde el corazón es tumba, allá donde nacer es yacimiento, donde morir es necrópolis y donde vivir es latir en lo profundo, la plenitud vacía de instrumentos como el cuenco, la vasija, el vaso, el aljibe o la jarra cobran relevancia en la conciencia abisal de ese fondo que sueña con la altura. Ada Salas sabe que hay vida más allá del mundo conocido, que la poesía siempre es capaz de inaugurar su *realidad otra* bajo la superficie:

Debajo del dolor hay algo
siempre —ahora mira
qué—. Debajo
del amor

hay algo siempre (Salas, 2022: 53).

Es ahí, en la profundidad, donde cobran sentido los limos del cielo que se funden en las imágenes de ese Tuffatore que también atrapó el interés de José Ángel Valente. La autora, consciente de que toda ruina es la potencialidad de un monumento, considera que «es preciso cantar / como si el mundo / comenzara de nuevo» (Salas, 2022: 11) y, a la manera de Roberto Juarroz, opta también por retomar ese «desbautizar el mundo, / sacrificar el nombre de las cosas / para ganar su presencia» (Juarroz, 2012: 189). Ada Salas, de esta forma, en *Arqueologías* verticaliza el poema en sus fragmentaciones discursivas al tiempo que pugna por elevar las imágenes desde la tierra hasta las alturas.

Por otro lado, en la obra de Scala hallamos un arte vertical scalocéntrico, un *ut scala poesis* que considera que la creación es como una (e)scal(er)a. No es raro, entonces, que sus *poemas transitables*⁵ se construyan como una vía de ascesis hacia el conocimiento, hacia la *claritas*. Además, interesa advertir la transposición vertical entre las artes arquitectónicas y textovisuales, ya que los dos *poemas transitables*, que dan cuenta de la riqueza del hipersigno de la *scala*, conforman un ejercicio de recursividad de *metascalas*, una suerte de *mise en abyme* que no deja de multiplicar las posibilidades de la verticalidad. El autor, que en todo hace honor a su apellido, *desescala* la palabra con las atomizaciones de los *scaligramas*. Y, además, todo ello se plasma en la tipografía *scala*, inscrita en el plano tridimensional de una (e)scal(er)a. Interesa destacar la homología que se establece entre la práctica textovisual y la disposición del *scaligrama*, ya que se produce una (des)articulación lingüística en consonancia con la gradación viso-transitable en escalones.

5 Proyectos accesibles en <<http://www.eduardoscala.com/infinito/projects/scaligramas-poema-transitable-1/>> y <<http://www.eduardoscala.com/infinito/projects/contemplacion-poema-transitable/>> [consultado el 26-12-2022].

2.5.2. El óstrakon tipo tachón y la *de-(con)strucción* morfosintáctica

Otra marca logofágica en la poesía de Salas podemos advertirla en el uso de la negación, que, en cierto modo, y pese a no buscar la ilegibilidad del borrón gráfico, de la mancha pictórica explícita, podría encuadrarse en un *no-lugar* próximo al óstrakon tipo tachón que propone Blesa (1998: 62). Digo *podría* porque en su catálogo —abierto a propuestas nacidas de la necesidad textual, como él mismo apunta— el autor restringe su ejemplificación a la borradura explícita, mientras que en el caso de Salas debemos referirnos al tachón, por una parte, como una categoría abstracta del plano teórico de su poética, y por otra, como una *praxis* de prefijación negativa creadora en su morfosintaxis. La autora, en su idea de «de-(con)struir» (Salas, 2016: 184), coincide con la propuesta de Blesa (1998: 15), que describe el texto logofágico como «algo más que destrucción y construcción, un gesto que es deconstrucción».

El tachón como concepto es un elemento que Salas lexicaliza a lo largo de su obra y que adquiere una importancia fundamental en su poética, como advertimos ya desde el título de *Escribir y borrar. Antología esencial*, que no es sino el correlato de ese «Escribir y tachar. O: tanto escribir como tachar» con el que Blesa (1998: 62) inaugura dicha figura logofágica. Por eso, no es de extrañar que la autora, en uno de sus ensayos, se refiera a «la sensación —y la intención— des-personalizadora del proceso creativo» (Salas, 2016: 179), ni tampoco que cite a Roberto Juarroz, maestro de la prefijación negativa, entre sus referencias, y recurra en su práctica poética a la derivación *de-(con)structiva* en versos como: «No hacerse / sino deshacerse» o «Ahora desaprendes la trampa / del lenguaje» (Salas, 2016: 112), o en «Veo cómo una mancha / ocupa / des- / ocupa / mi conciencia veo [...]» (Salas, 2016: 103). También advertimos esta concepción en un ensayo titulado precisamente «El margen. El error. La tachadura. (De la metáfora y otros asuntos más o menos poéticos)». En este trabajo, la autora, tras haber citado a Roberto Juarroz en el epígrafe precedente, se centra en la idea de la anonimidad y la otredad que entraña un poema valentiano de *Al dios del lugar*, y, teorizando desde el tachón y la borradura como conceptos, escribe: «Borrarse. Borrado. No escribir sobre lo escrito, sino sobre las páginas en blanco, sobre la nada, el vacío. Desaparecer, «desnacer» quizá para que pueda nacer, recordemos a Rimbaud, el propio pensamiento». Y, más adelante, ya en el cierre del epígrafe, apunta: «Borrado, desnacimiento, «desyoificación», anonimidad» (Salas, 2016: 191). La tematización de esta borradura, unida a la *arqueología discursiva*, la encontramos en este poema de su último libro:

INSCRIPCIÓN. BORRADO.

I

Re-
tracción. Volver
adentro de-
volverse hacia lo dentro. Como el ojo
tocado por
el dedo caracol. Cuando no
se respira no se puede
llorar —no se puede
llorar—.

La cojita
renquea.

Un cuerpo
abandonado
sobre el agua del mundo.
Sobre lo mudo.
Mudo.
No palabra.
No acción.
Fundirse en el olvido.
Fundirse en él

olvido (Salas, 2022: 54).

La autora es consciente de que toda génesis poética es una destrucción creadora, es ruina y arquitectura al mismo tiempo, como ya vislumbrara en su primer libro —titulado precisamente *Fragmentos para una arquitectura de las ruinas*— otro poeta también nacido en la década de los sesenta, Alfredo Saldaña (Toledo, 1962). La destrucción creadora la podemos apreciar en el pensamiento de fondo que entrafia el siguiente poema:

Pulir. Pulir. Hacer
con el dolor
lo que el mar hace con las piedras.

Pulirlo hasta volverlo transparente hacerlo

joya (Salas, 2016: 152).

La conciencia *de-(con)structiva* de Scala se puede advertir muy bien en esas gradaciones discursivas que se (des)articulan hasta la nada. Si analizamos esta conciencia *de-(con)structiva* en la obra de Scala, el hipersigno de la *scala* se manifiesta por medio de la interartisticidad de una escritura textovisual y hasta transitable —de la que forman parte el fragmentarismo del texto, su disposición espacial y su fuente tipográfica— y la arquitectura. Advertimos la capacidad que estos diferentes lenguajes tienen para reelaborarse los unos a los otros y transponer en última instancia un mismo contenido, significado o proyecto de sentido. Del mismo modo que Eduardo Scala afirmaba que su *Cántico de la Unidad* no es un libro, los *poemas transitables* no son poemas, sino que, en ellos, la palabra se sale del soporte gráfico para convertirse, como quisiera Gaston Bachelard, en *poética del espacio*. Así, en las obras *Scaligramas* y *Contemplación*, los *scaligramas* se trasponen al soporte arquitectónico, físico y tridimensional de una (e)scal(er)a para constituirse como *poemas transitables* y configurar un camino de ascensión que en el binomio de esas «BAJADAsUBIDAS»⁶ permite cobrar conciencia del abismo, del *ab-esse*, de cierta negatividad, ese sin-fondo que en su *dislocución* tridimensional concede la palabra. Estos *scaligramas* se presentan como *poemas transitables*, caminos de ascensión en el despojamiento de las ataduras verbales. Se da así un peregrinaje hacia la escucha de

6 Texto del proyecto *Contemplación*, accesible en <<http://www.eduardoscala.com/infinito/projects/contemplacion-poema-transitable/>> [consultado el 26-12-2022].

los signos, un ascenso hacia el conocimiento. Se deja oír entonces la polifonía interior de esas palabras desmembradas en realidades otras que producen un extrañamiento ante el lector que de pronto ve desplegada la multiplicidad que estas entrañan.

3. Conclusiones

Dado que mi intención era trabajar con algo más que un metalenguaje, considero que este análisis permite dar cuenta de la potencialidad transversal, multidisciplinar y transmedial del *stoff* de todo tema y, además, continúa las labores que Blesa inició en una teoría que posee la virtud de presentarse como algo vivo en su provisionalidad, que aspira a ir desarrollándose a medida que así lo requieran las prácticas textuales. Con los ejemplos anteriores podemos confirmar las ideas de Harry Levin (1968: 145), que asegura que «a writer's choice of a subject is a aesthetic decision». Y es que, si concebimos la logofagia como una relación architextual dentro de las nociones genettianas (1989: 13), los temas-valor son los puntos de apoyo que definen las prácticas logofágicas de nuestros autores. Nos encontramos, así, ante la carencia de voz que busca su sustento, el silencio de un blanco que se come la palabra, el *no-lugar* donde la identidad se borra y se cede al anonimato, la vía negativa de cierto vacío engendrador, toda retrotracción al balbuceo, el despojamiento en el ascenso hacia la luz, un habla consciente de su propia infabilidad, los ecos que resuenan dentro de las palabras, el agua que es sed y reflexión al mismo tiempo, las huellas verticales del fragmento, esa columna ver(te)b(r)al que se decanta... Y, además, esto se une a una *de-(con)strucción* que, al tiempo que se disloca, es capaz de construir, en simbiosis con el tema del discurso, su particular forma literaria.

Precisamente por todo esto podemos sostener que es la doble o hasta triple acción *de-(con)structiva* la que, en este análisis comparado, rige la simbiosis entre la *res* y las *verba* en su paso de la tematología a la logofagia. Esto está favorecido por la *dispositio* textovisual y hasta tridimensional, así como por una *elocutio* capaz de acrecentar las figuras retóricas tradicionales con otras marcas logofágicas. Por otro lado, el comparatismo no supranacional entre los poemarios de Salas y los proyectos *texto-sonoro-viso-arquitectónicos* de Scala permite dar cuenta de los temas-valor constelados que configuran la parte común de sus imaginarios. Este trabajo, pese a no situarse en la indagación de influencias o derivaciones, da cuenta del interés compartido y los temas y motivos de afinidad en dos autores con proyectos artísticos muy particulares que, sin embargo, desde sus vínculos tanto con la llamada *poesía del silencio* como con la *asceástica*, confluyen en ciertas categorías sustantivas y formales. De este modo, Ada Salas y Eduardo Scala, a caballo entre la tematología y la logofagia, trabajan desde dos poéticas *de-(con)structivas* que permiten transformar la pérdida en hallazgo e impulsar toda caída hacia su *claritas*.

Bibliografía

- BELLER, Manfred (1984). «Tematología», en M. SCHMELING (ed.). I. Torres Corredor (trad.), *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona: Alfa, pp. 101-134.
- BLESA, Túa (1998). *Logofagias. Los trazos del silencio*. Zaragoza: Anexos de Tropelías.
- (2011). *Lecturas de la ilegibilidad en el arte*. Salamanca: Delirio.
- CELAN, Paul (2002). *Obras completas*, J. L. Reina Palazón (trad.). Madrid: Trotta.

- ESCANDELL MONTEIL, Daniel (2017). «Logoemesis y cultura textovisual: figuras de la generación y visibilización del texto en el arte escrito mediado por las pantallas», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 27, pp. 67-78.
- FRENZEL, Elisabeth (2003). «Nuevos métodos en una antigua rama de la investigación: dos décadas de investigación sobre *Stoffe*, motivos y temas», en C. NAUPERT (ed.), *Tematología y comparatismo literario*. Madrid: Arco Libros, pp. 27-53.
- GENETTE, Gérard (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, C. Fernández Prieto (trad.). Madrid: Taurus.
- GNISCI, Armando (1998). «La literatura comparada como disciplina de la descolonización», en M.^a J. VEGA y N. CARBONELL (coords.), *La literatura comparada. Principios y métodos*. Madrid: Gredos, pp. 188-194.
- HELGUETA MANSO, Javier (2022). ««Don Nadie», autor de la obra de Eduardo Scala. Etapas y fuentes místicas de una poética de desaparición», *Castilla. Estudios de Literatura*, 11, pp. 361-380.
- JABÈS, Edmond (1978). *Le Soupçon Le Désert*. París: Gallimard.
- (1989). *Un Étranger avec, sous le bras, un livre de petit format*. París: Gallimard.
- JUARROZ, Roberto (2012). *Poesía vertical*, D. SÁNCHEZ SILVA (ed.). Madrid: Cátedra.
- KRUPA, Marlena (2016). «Mandorla: la mística y lo corpóreo en el Cántico espiritual de San Juan de la Cruz y El fulgor de José Ángel Valente», *Revista de Literatura*, 78 (156), pp. 597-620.
- LEVIN, Harry (1968). «Thematics and criticism». En P. DEMETZ *et al.* (eds.), *The disciplines of criticism*. New Haven-Londres: Yale University Press, pp. 125-145.
- MAILLARD, Chantal (2015). *En un principio era el hambre. Antología esencial*. Madrid: FCE.
- (2017). *La razón estética*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- MÉNDEZ RUBIO, Antonio (2009). «Palabra y agujero: la poesía imposible de José Ángel Valente», *La Página*, 78-79, pp. 7-24.
- MOLINA GIL, Raúl (2017). «Sobre la convivencia del silencio y la palabra: para una revisión de la logofagia en la poesía española de las últimas décadas», *Dirāsāt Hispānicas*, 4, pp. 59-77.
- MORA, Vicente Luis (2018). «Discontinuidades formales en la poesía española contemporánea: de la disrupción a la textovisualidad», *Revista Laboratorio*, 18, pp. 1-34.
- NAUPERT, Cristina (2003). «Tematología y comparatismo literario, ¿un matrimonio de conveniencia?». En C. NAUPERT (ed.), *Tematología y comparatismo literario*. Madrid: Arco Libros, pp. 9-26.
- PIMENTEL, Luz Aurora (1993). «Tematología y transtextualidad», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 41 (1), pp. 215-229.
- PIZARNIK, Alejandra (2019). *Poesía completa*. Barcelona: Lumen.
- PULIDO TIRADO, Genara (2001). «Teorías sobre la relación entre literatura y arte en el siglo XX». En G. PULIDO TIRADO (ed.), *La literatura comparada: fundamentación teórica y aplicaciones*. Jaén: Universidad de Jaén, pp. 99-134.
- SALAS, Ada (1997). *La sed*. Madrid: Hiperión.
- (2016). *Escribir y borrar. Antología esencial*. Madrid: FCE.
- (2022). *Arqueologías*. Valencia: Pre-Textos.

- SÁNCHEZ-APARICIO, Vega (2018). «Grietas textuales y discursos interrumpidos: el recurso del *glitch* en las escrituras del *software*», *Digithum*, 23, pp. 1-10.
- SCALA, Eduardo (1999). *Poesía 1974-99. Cántico de la Unidad*. Madrid: Siruela.
- (2005). *El hilo del destino. Poe+ de amor*. León: Universidad de León.
- SOLLORS, Werner (2003). «La tematología hoy». En C. NAUPERT (ed.), *Tematología y comparatismo literario*. Madrid: Arco Libros, pp. 53-86.
- TROISI, S. Cristian (2020). «Tematología: consideraciones sobre tema, motivo y multiculturalidad», *Actio Nova*, 4, pp. 571-598.
- VALENTE, José Ángel (2006). *Palabra y materia*, A. IGLESIAS SERNA (prol.). Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- (2008). *Obras completas II. Ensayos*, A. SÁNCHEZ ROBAYNA (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- ZAMBRANO, María (1993). *Claros del bosque*. Barcelona: Seix Barral.