

EL POTENCIAL POLÍTICO DE LA LOGOFAGIA EN LA OBRA DE ROGELIO LÓPEZ CUENCA¹

THE POLITICAL POTENTIAL OF LOGOPHAGY IN ROGELIO LOPEZ CUENCA'S WORK

Juan GALLEGO BENOT

Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: El artículo parte de un análisis de las prácticas logofágicas descritas por el profesor Túa Blesa (1998; 2011). Se analizan sus raíces teóricas y su tipología, vinculándolas al proyecto derridiano y a la propuesta de *La farmacia de Platón*. Posteriormente, se estudia la viabilidad de esta terminología para analizar algunas obras del malagueño Rogelio López Cuenca, prestando especial atención a aquellas que se vehiculan a través del cuestionamiento de la escritura y sus implicaciones políticas, mostrando así cómo el «silencio» de las prácticas logofágicas tiene una raíz y una expresión políticas en la obra del artista visual.

Palabras clave: Logofagia, Teoría literaria, Artes visuales, Deconstrucción.

Abstract: This paper begins by considering those artistic processes described as «logophagy» by Professor Túa Blesa (1998; 2011). Logophagy's theoretical roots are hence described as well as its typology, by linking it to Jacques Derrida's philosophical project and specifically to his work *Plato's Pharmacy*. The viability of analysing some of Rogelio Lopez Cuenca's works in the light of these theories is then studied; special attention is taken to those works which are conveyed through a challenging of writing techniques and its political implications. It is finally shown how the «silence» of logophagy's techniques has both political roots and expressions in the visual artist's works.

Key words: Logophagy, Literary theory, Visual Arts, Deconstruction

¹ Agradezco a Pablo Caldera Ortiz sus inestimables aportaciones a este trabajo.

1 Logofagia y desconfianza en la escritura

El profesor Túa Blesa (1998) ha definido la logofagia como aquella escritura que, inmersa en el cuestionamiento de su propio acto de comunicación, devora su posibilidad de decir y deviene silencio. En este ejercicio, la palabra desaparece en varios sentidos y grados, pero deja una marca o huella en la textualidad de la obra. Debido a esta vuelta sobre sí misma, la escritura logofágica se enfrenta al propio silencio y a las limitaciones de todo acto escrito en general: «la escritura se suspende, se nombra incompleta, se queda en blanco, se tacha o, hecha logorrea, se multiplica, disemina el texto en textos, o se dice en una lengua que no le pertenece, o incluso en una que no pertenece a nadie, un habla sin lengua» (Blesa 1998:16). El objetivo final de esta terminología es reformar la práctica de la retórica, ampliando sus horizontes y expresando el silencio contenido en la escritura que aparece al suprimir el hilo comunicativo en la logofagia. Este silencio de la escritura logofágica, como explica Raúl Molina Gil, «ha tenido la experiencia del límite y aun la del afuera de los límites. Para materializarlo, utiliza unos dispositivos particulares que posibilitan la convivencia de palabras y silencios en un mismo eje» (Molina Gil 2017:61). De este modo, citando las palabras de Túa Blesa, el silencio se considera «una manera en la que la textualidad se devora, se consume a sí misma en un gesto de autoinmolación» (1998:17).

La influencia de Derrida, que permea gran parte de estas reflexiones, permite a Túa Blesa afirmar el potencial contradiscursivo de una escritura que opera cuestionando las capacidades de los textos para funcionar como actos contrarios a las propias leyes de creación lingüística de las que brota; «se construye a partir de ellas para derribarlas» (Molina Gil 2017: 62). La logofagia, por tanto, tiene sus fundamentos en el carácter subversivo que deconstruye el texto, haciendo salir a la escritura de su lugar, al modo del *fármakon* derridiano, a la vez veneno y remedio:

Operando por seducción, el *fármakon* hace salir de las vías y de las leyes generales, naturales o habituales. Aquí, hace salir a Sócrates de su lugar propio y de sus caminos rutinarios. Estos le retenían siempre en el interior de la ciudad. Las hojas de escritura obran como un *fármakon* que empuja o atrae fuera de la ciudad al que no quiso nunca salir de ella, ni siquiera en el último momento, para escapar a la cicuta. Le hacen salir de sí y le arrastran a un camino que es propiamente de *éxodo* (Derrida 1975:103).

Esta ambigüedad sitúa a la escritura en una inestabilidad fundadora, puesto que se marca simultáneamente como huella del habla oral y como asesina de la memoria viva del habla (es por esto, según el propio Derrida, por lo que el *Fedro* de Platón había sido leído como una denuncia de la labor de los escritores, inmersos en la repetición constante sin criterio, como mero recordatorio de lo que ya se sabe). La escritura se presenta como «apariencia de sabiduría» en el sentido de que es un recordatorio y un fármaco de la memoria: «creyendo que las palabras escritas son algo más, para el que las sabe, que un recordatorio de aquellas cosas sobre las que versa la escritura» (Platón 2010:835). El lenguaje del aprendizaje es más «escritura en el alma» que escritura como recordatorio, es escritura

interior; la escritura es un pasatiempo burdo, es como «escribir en el agua» (*Fedro*, cit. Derrida 1975:230).

La logofagia, que es posible ligar a estas disquisiciones, refunda la actualidad de la escritura al permitir, en su silencio forzado, una reflexión sobre lo que sucede en el camino entre el referente y su significado y las diferenciaciones y relaciones entre una palabra y otra. En el ensayo en el que acuña el término (*Logofagias. Los trazos del silencio*), Túa Blesa propone una serie de figuras retóricas que es preciso incluir en los catálogos de la *elocutio* para dar cuenta de estas estrategias discursivas, que aplica para el análisis de obras de poetas como Luis Alberto de Cuenca, José Miguel Ullán, Leopoldo María Panero, Jenaro Talens o Eduardo Haro Ibars, entre otros. De un poema de Luis Alberto de Cuenca se sirve para hablar del término *óstracon*: una forma de logofagia en la que el texto nace destruido. Esta ruina textual, sin embargo, permite otro tipo de comunicación: aquella que queda tras la destrucción, como la vasija rota que le da nombre. No hay en estos textos una idea de reconstrucción del pasado, sino una aceptación de la ruina como única forma posible de entendimiento literario (Blesa, 1998: 24). Más tarde, Túa Blesa subdivide el *óstracon* en cuatro posibilidades de figuración: *leucós* (donde el blanco tipográfico convoca al silencio), *fenestratio* (figura por la que las convenciones ortotipográficas demarcan un espacio sin sentido), *lexicalización* (textos que hacen referencia a su propia edición y construcción) y, finalmente, *tachón*, donde la pintura tapa el texto, lo emborriona y lo envuelve en «movimientos de convergencia, de espacialización del discurso literario y temporalización del texto plástico (1998: 86), para lo que da ejemplos de la obra de Ramón Bilbao. Además, el ensayo propone, entre otros, términos como *Babel* (para señalar la intrusión de la lengua extranjera en el poema, que produce logofagia al no ser entendido por un lector que no hable dicha lengua) o *hápax* (que hace referencia a un significante perdido o inidentificable) (Blesa, 1998: 219-212).

En un libro posterior, titulado *Lecturas de la ilegibilidad en el arte* (2011), Túa Blesa avanza en el análisis de la logofagia al dirigirlo al ámbito de las creaciones artísticas contemporáneas que cuestionan la capacidad de la escritura (lo que Keith Moxey (2008) ha denominado «desconfianza posderridiana en la capacidad del lenguaje escrito») para hacerse entender en unas prácticas determinadas cuyo fin no es la comunicación, sino la reducción de las premisas artísticas a una lucha contra la posibilidad de comunicar algo *a través* de una obra de arte. Aunque ya había analizado obras plásticas en el ensayo en el que acuña el término en 1998, los modos de estudio que lleva a cabo aquí toman en consideración las prácticas artísticas que introducen el silencio en su quehacer de forma holística. Este enfoque permite un comienzo aparentemente sencillo, pero de gran potencial para el desarrollo del estudio: la observación de que «la letra es un extraño objeto en el mundo» (Blesa 2011:12). La plasticidad que ofrece la letra, como objeto (esto es, referente) y como artificio para la representación de objetos lleva al autor a disquisiciones sobre las asociaciones que crean discurso, la sonoridad de las letras, las tipografías y las marcas del lenguaje. Nace así la posibilidad de comunicación, su imposibilidad, la lectura y, acompañándola, la ilegibilidad.

2. La propuesta de Rogelio López Cuenca. Una desconfianza radical en el lenguaje público

Las artes visuales contemporáneas se prestan al estudio a partir de la propuesta de Túa Blesa con buenos resultados, como demuestra *Lecturas de la ilegibilidad en el arte*. Diferente resultado se obtiene, como denuncia María Fernández Salgado, al analizar el nivel de experimentación con la propia estructura del lenguaje la parcela del arte que ocupa la poesía durante los años 80, 90 y buena parte de los 2000. Para Fernández Salgado, la falta de interés de la crítica de poesía y de la academia que existía en España para con las propuestas vanguardistas que continuaban los ejercicios creativos de los años 70 hizo que esta renovación, al hilo de la Movida pero con un interés no sólo (que también) lúdico, se alejara de los espacios de validación poética (presentaciones de libros, editoriales tradicionales, etc.). Esta «fuga» generó un estancamiento de la poesía canónica que quedó instalada, principalmente, en la parcela del «novosentimentalismo» a finales de los años 80. En este momento, las propuestas más radicales de experimentación con el lenguaje desaparecen del panorama poético y se trasladan al de las artes visual de forma genérica:

La fuga de todo un lenguaje a los dominios no de la poesía. (...) Lo que el dominio de la poesía española contemporánea pierde históricamente con dicha fuga es, por un lado, toda una colección de textos que, producidos durante el estallido disciplinar que tuvo lugar entre aproximadamente 1964 y 1972, quedan después catalogados dentro de la secundariedad de las etiquetas «experimental», «visual» o «vanguardista»; y, por otro, el camino de acceso que estos textos daban a la intensidad de un lenguaje poético, una memoria de prácticas y un repertorio de procedimientos capaces de producir, tensar, criticar e imaginar las formas de otras lecturas y escrituras posibles. Se pierde la amplitud del rango de variación, innovación e hibridación de los textos que en adelante se escriban dentro del dominio de la poesía y se estrecha el canal del arte hacia buena parte del rico archivo de la poesía contemporánea; mientras se condensa a su vez una suerte de tercer lugar que comprende las fugas del objeto artístico y las fugas del texto literario como formas de habitación, relación y protesta cotidianas (Fernández Salgado 2016:101).

María Fernández Salgado compara los comienzos en la poesía de Rogelio López Cuenca con los de Luis García Montero, puesto que ambos comenzaron su andadura artística en torno al año 1986. La falta de atención a los poemarios del autor malagueño provocó un viraje de este hacia el escenario de las artes visuales, algo que contrasta con la estética que protagonizó Luis García Montero. Junto con otros ocho compañeros provenientes de las artes plásticas, Rogelio López Cuenca participa del colectivo Agustín Parejo School, de marcado signo contracultural, que dota a su propuesta de un carácter colectivista y grupal, casi «de calle». A partir de aquí, la dilatada carrera artística de Rogelio López Cuenca abarca la música, la fotografía, la edición de fanzines, los vídeos y las *performances*, que conforman los puntos de partida de la producción de Rogelio López Cuenca, en inevitable relación con la subcultura urbana y la cultura popular y de *mass-media* en general:

La Escuela Agustín Parejo opta por emplear una tecnología semiótica ampliada, un «tubo» más parecido al de los medios, capaz de producir textualidades, visualidades y pragmáticas que compitan con la publicidad en soportes similares, conscientes de que el espacio social está extremadamente mediado por los vocabularios verbovisuales que las corporaciones ponen en circulación con el objetivo no sólo de comprar y vender productos, sino de absorber y orientar valores, deseos, costumbres, mitologías y subjetividades (Salgado 2016: 102).

Precisamente, la relación con la publicidad y con los ruidos urbanos (señalización, ordenación del espacio, claves cívicas, gestión política de las multitudes...) alimenta la obra de López Cuenca y

la redirige hacia la sutilidad que permite la conexión, en este artículo, con la logofagia. Bien es cierto que el término puede inducir a pensar en términos cuasi espirituales sobre el silencio y sobre las «ranuras del logos», como ha indicado Blesa en su análisis de la obra *Wisperm* de Jaume Plensa: los címbalos grabados con aforismos de *Proverbs of Hell*, de William Blake, generan un sonido particular al recibir las gotas de agua que caen desde el techo; cada címbalo tiene su propio sonido, el de la *falta* creada por el metal que se ha eliminado del címbalo para grabar cada uno de los aforismos. Aquí el silencio proviene del murmullo, de la traducción al lenguaje imposible del vaciado y el agua, en el que la escritura se pierde y convoca al «lenguaje diabólico» de la ininteligibilidad (Blesa 2011:49). ¿Cómo es posible entonces relacionar esta mística con la obra de López Cuenca, que es ruidosa, colorista, e

incluso lúdica? ¿Dónde cabe la ranura del logos o por qué introducir el término logofagia en un arte eminentemente urbano?

Véase, por ejemplo, la obra *Décret n.º 1* (fig.1), creada para el entorno de la Isla de la Cartuja de Sevilla durante la EXPO 92. La instalación consistía en unas veinte señales informativas que seguían la tipología y estructura oficiales de la organización de la exposición universal. Estos carteles, iguales que los



Figura 1: *Décret n.º 1* (1992). Fotografía de Teresa Velázquez.

oficiales, contenían unos mensajes que no daban ningún tipo de información *válida* o útil, a través de palabras que recordaban a otras pero que en realidad no existían, como «sernom», «sotto» o «indurf». También había expresiones que sí podían entenderse, pero cuyo valor informativo era nulo e indeciblemente sugerente: «Lasciudadesy / Lasfronteras», «THE ONLY / obstacles», y cada señal iba acompañada con diferentes símbolos señalizantes que jugaban también con la idea de signo vacío o inútil. Lucía Bodas ha explicado esta instalación a partir del cuestionamiento de la distribución del espacio público que pretende «cortocircuitar esa visión del mundo en clave de mapa para intentar paralizar la distribución que así lo había trazado» (Bodas Fernández 2015:156). Este cuestionamiento de las normas informativas que aparecen asumidas por el público a través de indicaciones en el espacio urbano supone una ruptura con la inteligibilidad de un texto entendido no ya como espacio en blanco o lienzo, sino como dinámica urbana en la que se convive y en la que el poder opera informativamente.

En el truco lúdico de las señales, esa suerte de «broma» a los visitantes funciona a través de la ilegibilidad; en este recurso se evidencia un tipo de logofagia que podríamos clasificar de *hápax* (texto sin significado, de referencia imposible en diferentes grados) (Blesa, 1998: 220) y que funciona, sin embargo, por analogía, como el palimpsesto que más recientemente ha sido descrito como otra forma de la logofagia (Blesa 2012). En este caso, el texto anterior es complejo y fascinante: lo conforman los prejuicios del sujeto visitante. La organización presupone a este sujeto, idealmente, como informable, es decir, como atiborrable de información sobre lo que se debe y no hacer y sobre los lugares que puede o no visitar. El visitante se convierte en tal cuando penetra en el espacio de la EXPO 92: seguirá los carteles para reconocer el espacio, para hacerlo mapa mimético del lugar que visita, asumiendo la información de forma acrítica: la estructura del cartel, por su propio armazón visual y simbólico, dota de autoridad al mensaje. Lo que sucede cuando el mensaje se revela inaccesible o inútil es simplemente la muestra de lo convencional del sistema de representación y distribución del espacio. El silencio que provoca la información que no informa es de una ilegibilidad tal que demuestra la voluntariedad y el poder que existe en informar. Rogelio López Cuenca lo activa con el extrañamiento, deseado por los formalistas como origen de la literariedad, sirviéndose de la ruptura con el lenguaje público para desencadenar un replanteamiento de su uso y recepción. La organización de la EXPO 92 vetó esta instalación, por considerar que las obras «confundirían» a los visitantes (Fernández Rubio 1992).

La organización también vetó otra instalación de Rogelio López Cuenca que seguía un concepto similar al de *Décret n.º 1*: en *Do not cross: Art Scene* (figuras 2 y 3), que luego replicó en 2001 para la exposición «Ironía» de la Fundació Joan Miró en Barcelona, el artista había colocado una cinta de balizamiento al estilo de las de la policía de homicidios estadounidense) con el texto que da nombre a la instalación escrito en ella.



Figuras 2 y 3: *Do not cross: Art Scene* (1992). Archivo Rogelio López Cuenca.

Esta instalación, de apariencia lúdica, dirige la crítica hacia muchas direcciones, pero todas estas confluyen en la confusión generada por un uso extraño de los símbolos. En primer lugar, la señalización actúa como orden informativa, tal y como sucedía en *Décret n.º 1*, revisando la construcción simbólica del espacio y marcando un lugar con un significado concreto. La señal de balizamiento proclama que el lugar tras ella significa algo y que es intraspasable. Sin embargo, tras la propia señal

no existe ninguna explicación aparente. En principio, el lugar no nos dice nada: puede ser un montón de chatarra en una esquina, un lugar abyecto que tal vez huelga mal y que tampoco tendríamos ganas de cruzar. ¿Por qué prohibir el paso entonces? ¿Qué poder tiene el símbolo para impedir el paso?

Pero la cinta de plástico viene acompañada de un mensaje, mensaje que el visitante de diversos países conoce porque está en el idioma más expandido por el mundo y porque sus signos son reconocibles por cualquiera que haya visto una serie policiaca americana (que son también las más distribuidas). Aquí aparece cierta explicación irónica. El lugar es intraspasable porque es «la escena del arte», palimpsesto de la escena del crimen, referencia cruzada que provoca la confusión y el silencio. La orden viene entonces acompañada no sólo de una miríada de estructuras que marcan los lugares de paso y aquellos prohibidos, sino que se sirve de otro sistema superpuesto para confundir: el sistema arte. La ironía se bifurca aquí y las preguntas se extienden. Es posible preguntarse, al enfrentarse a esta escena acotada, si lo que se tiene delante es de esas obras de arte contemporáneo «que no se entienden» y que es posible ver en museos de arte contemporáneo. Paradójicamente, esto es precisamente *Do not cross: Art scene*. Sin embargo, también es una obra que se extiende en su confusión, dirigiéndola al propio poder que tiene la consideración de arte para activar o desactivar los mecanismos de funcionamiento de las sociedades y de su desarrollo. La instalación, finalmente, también pretende funcionar como elemento acotador del espacio, al insertarlo dentro de un sistema concreto que lo aparta de la liberalización del suelo urbanizable. La cuestión final que se plantea es la utilidad del arte para la sociedad, si puede salvar el espacio público al exigirlo para sí, en una forma de «reaccionarismo» que utiliza los mecanismos de la EXPO para negar sus propios esquemas de desarrollo (no hay que olvidar que la organización había pedido obras al artista en un principio), siguiendo la máxima adorniana: «es moderno el arte que, de acuerdo con su modo de experiencia y como expresión de la crisis de la experiencia, absorbe lo que la industrialización ha creado bajo las relaciones de producción dominantes» (Adorno 2004:53). La logofagia, como palabra que se niega, como signo que se autoinmola, se manifiesta entonces en un sentido político y subversivo, al atentar contra un sistema de representación que es intrínsecamente político en su existencia pública.

En una exposición recientísima en la galería Juana de Aizpuru, titulada *Délire de lire*, Rogelio López Cuenca continúa con la tarea de destruir la naturalización del significado a través de la ruptura con el signo, para demostrar que la comprensión de las palabras no es un fenómeno natural, sino que los significados están contruidos en «los marcos sociales del dominio —relaciones de género, de clase, de poder...—» y que para validarse necesitan de nuestra implicación, de nuestra credulidad (López Cuenca 2020). Esta muestra, que se aleja de las reseñadas arriba en su formulación, al estar separadas del espacio público y exhibirse en una galería, permite en cambio una mayor concentración en su intencionalidad: la propuesta visual se limita aquí a la deconstrucción del signo y a su desnaturalización, empleándose para ellos unos medios que se centran en ratificar su carácter convencional. Las obras de *Délire de lire* son óleos sobre lienzo en su mayoría, aunque también forman parte de la exposición algunos paneles con fotografías de gente que lee recortadas de lo que parecen

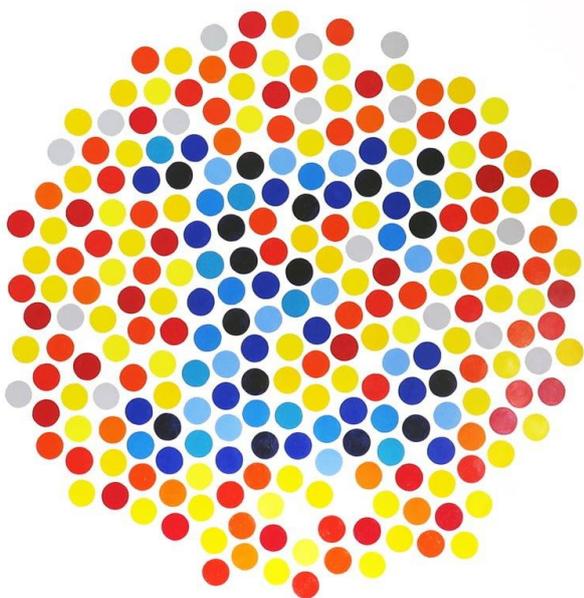


Figura 4: *Délire de lire* (2020). Archivo Rogelio López Cuenca

título de “A quien leyere” aparece la siguiente cita de Charles Bernstein:

Los hábitos de lectura imponen una especie de ceguera respecto a las particulares elecciones gráficas de tipografía, de encabezado, a las dimensiones de la página, al papel, bajo el régimen de un trascendentalismo léxico que no otorga ningún valor semántico a la representación visual del lenguaje.

El medio cobra entonces una importancia capital, al funcionar paradójicamente como conformador de un sistema de representación en el que es preciso leer y como herramienta dinamitadora de sí misma. Por ese motivo, las obras juegan con su visualidad, expresando en su sencillez representativa la extrañeza de representar, de ver en un lienzo un signo sencillo, popular y enormemente mediocre. La lectura es una herramienta traidora, sobre todo cuando esta aparece transparentemente, es decir, cuando es fácil leer lo escrito porque aparece como claramente diferenciado del papel en el que está, de la misma forma que se considera enfermo de daltonismo a aquel que no distingue con claridad la letra pintada entre puntos de colores. López Cuenca, con su ironía acostumbrada, parece tildar de enfermos a aquellos que sí ven la diferencia, aquellos que distinguen la letra como algo autónomo y universal, en lugar de comprender en el signo visual lo borroso, lo ilegible y lo inestable.

De esa lectura sencilla de la obra de López Cuenca (donde la plasticidad es decorativa, curiosamente referente de sí misma), de las imágenes de lectores recortadas de una revista como espejo del propio lector—«hipócrita lector, mi semejante, mi hermano»— es fácil extraer el mayor de los potenciales de la logofagia: la negación del texto como elemento externo a sí mismo, la aceptación de su carácter de objeto, de elemento figurativo y físico. El tachón, el borrón, los idiomas que se mezclan y la invención de palabras que no quieren decir nada, o el dibujo de la letra como referente de sí misma generan la confusión del lector. El lenguaje queda expulsado entonces de una genealogía universalista, porque aparece comprometido con sus propios límites.

ser revistas y periódicos y unos poemas escaneados y copiados en una hoja en blanco. En los lienzos aparecen en su mayoría letras de distintas tipografías siguiendo modelos comerciales, populares o conocidos, formando en su conjunto la frase que da título a la exposición. La letra «e» recuerda a la marca de Internet Explorer, la «i» sigue los modelos de los mil veces reproducidos cuadros de Mondrian, la «d» es una tajada de piña y, por último, la última «e» de *lire* la ocupa un lienzo colorido al estilo de los test de daltonismo (fig. 4)...

Todas estas obras vienen acompañadas de una serie de fragmentos de texto que pretenden desautomatizar los procesos de lectura. Bajo el

Así, en conclusión, la eliminación de la transparencia del lenguaje atañe no sólo a la experiencia estética, sino también a la comprensión social de los silencios del lenguaje y de los problemas de comunicación: lo que sucede con la comprensión de los textos sucede también entre las escrituras (públicas y privadas; políticas en cualquier caso) que nos rodean y en las que nos constituimos. El espacio de esta constitución está atravesado por unas dinámicas lingüísticas que se presentan en temas de transparencia, pero que es preciso desnaturalizar para rescatar lo que sucede entre esas escrituras visibles y aquellas cuya visualidad aparece disimulada, tachada. Hacer visible esos silencios es una potencial cualidad de las artes.

Bibliografía

- ADORNO, T. W. 2004. *Teoría estética*, Jorge Navarro (trad.). Madrid: Akal.
- BLESA, Túa. 1998. *Logofagias. Los trazos del silencio*. Zaragoza: Anexos de Tropelías, Universidad de Zaragoza.
- BLESA, Túa. 2011. *Lecturas de la ilegibilidad en el arte*. Salamanca: Delirio.
- BLESA, Túa. 2012. «La escritura como palimpsesto (una forma de la logofagia)». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* (18):204-15.
- BODAS FERNÁNDEZ, Lucía. 2015. «Posibilidades de arte crítico-político: Rogelio López Cuenca a través de Jacques Rancière». *Res Publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas* (26):151-62.
- DERRIDA, Jacques. 1975. *La farmacia de Platón*. José Martín Arancibia (trad.). Madrid: Fundamentos.
- FERNÁNDEZ RUBIO, Andrés. 1992. «La Expo retira una instalación de arte por la que pagará cinco millones». *El País*, 1 de mayo.
- FERNÁNDEZ SALGADO, María. 2016. «La centralidad del lenguaje en la obra de Rogelio López Cuenca». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 26:100-112.
- LÓPEZ CUENCA, Rogelio. 2020. «Délire de lire». *Galería Juana de Aizpuru*. Recuperado 24 de agosto de 2020 (<https://www.lopezcuenca.com/delire-de-lire/>).
- 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». *Disarat Hispánicas* (4):59-77.
- MOXEY, Keith. 2008. «Los estudios visuales y el giro icónico». *Estudios Visuales* (6):8-23.
- PLATÓN. 2010. *Fedro*, en *Diálogos*, Emilio Lledó (trad.). Madrid: Gredos: 769-841.