

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

*El trazo de la palabra: la poética de  
la poesía visual como metavanguardia*

Tesis

que para obtener el título de

**Maestra en Letras**

**(Literatura comparada)**

Presenta

María Andrea Giovine Yáñez

Tutora: Dra. Irene María Artigas Albarelli



Ciudad Universitaria, 2007





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Quiero agradecer profundamente el generoso apoyo que la Coordinación del Posgrado en Letras me otorgó para la realización de la presente investigación. Asimismo, agradezco los comentarios, ideas y sugerencias de mi tutora, la Dra. Irene María Artigas Albarelli, cuya disposición y conocimientos fueron fundamentales para la realización de este trabajo.

También quiero agradecer a la Dra. Angélica Tornero, a la Dra. Susana González, al Dr. Samuel Gordon y a la Dra. Claudia Ruiz el interés y la atención con los cuales leyeron este trabajo, así como sus comentarios y sugerencias.

# **El trazo de la palabra: La poética de la poesía visual como metavanguardia**

Índice

## **INTRODUCCIÓN**

### **Capítulo 1. Imagen y palabra, relaciones verbicovisuales en la poesía visual como metavanguardia**

- 1.1. Algunas consideraciones sobre el término “poesía visual”
- 1.2. La poesía visual dentro de las vanguardias y como metavanguardia
- 1.3. La analogía entre literatura y pintura. Artes espaciales y artes temporales
- 1.4 Imagen y texto: el giro iconotextual
- 1.5 Participación del lector-espectador en el poema visual
- 1.6. El aporte de la fenomenología
- 1.7. Poesía visual y posmodernidad

### **Capítulo 2. Principales elementos en la poética de la poesía visual**

- 2.1. Introducción
- 2.2 Diferentes grados de visualidad y textualidad en la poesía visual
- 2.3. Principales elementos (estructurales) que conforman la poética de la poesía visual

    Espacialidad (El espacio como elemento significativo)

    El tiempo en el poema visual (Anulación del cronocentrismo)

    Gramática, economía lingüística y sintaxis

    Imitación, iconicidad e isomorfismo

    Revolución tipográfica

Conclusiones

**ANEXO**

**BIBLIOGRAFÍA**

## Índice de imágenes y poemas visuales

- Fig. 1 René Magritte, "The Key of Dreams", 1930.
- Fig. 2. Marcel Duchamp, "Apolinère Enameled" (1916-1917).
- Fig. 3. José Juan Tablada, *Li-PO y otros poemas*, 1920.
- Fig. 4 Christian Mongersten, "El canto nocturno del pez", fecha desconocida.
- Fig.5 Jean-Marie Antenen "Eunuque", fecha desconocida.
- Fig. 6 Felipe Boso, "Lluvia", 1975.
- Fig. 7 Jiri Kolár, "Brancusi", 1966.
- Fig. 8 Constantin Brancusi, "Bird in space", 1922-1923.
- Fig. 9 Otto-Raúl González, "Las olas", fecha desconocida.
- Fig. 10 Vicente Huidobro, "Paysage" en *Dada almanach*, 1920.
- Fig. 11 Pierre Albert-Birot, "3 poèmes pancartes", 1922, Fondos Albert-Birot, París y "Poème a crier et à danser", 1922, Fondos Albert-Birot, París.
- Fig. 12 Alan Riddell "Eclipse", 1972.
- Fig. 13 Alan Riddell, "Revolver", 1972.
- Fig. 14 André Breton, "Page-objet à Marcelle Ferry", 1934. Coll. A. Schwarz, Milán y André Breton "Le langage des fleurs". Col. Isidore Ducasse, Fine Arts.
- Fig. 15 Lawrence Ferlinghetti, "Automatic poem", 1971.
- Fig. 16 Guillaume Apollinaire, "La colombe poignardée et le jet d'eau", 1914-1918.
- Fig. 17 Sarenco (Isaia Mabellini), "Programma per una futura avanguardia", página de *Auchtung dichter*, 1972.
- Fig. 18 Richard Kostelanetz, "A Museum / Ad Nauseum", 1970.
- Fig. 19 Yusel Pazarkaya, "Guerrilla", página 154 de *Text-Bilder. Visuelle Poesie internacional*, 1972.
- Fig. 20 Emmie Hoebens, "Razonamiento circular entre dos", fecha desconocida.
- Fig. 21 Francis Picabia, *Poèmes pour 7 manifestes dada*, Ancien Collection Tristan Tzara, Col. A. Calamarini, Milán.
- Fig. 22 Seiichi Niikuni, "Stream bank" en *Antologie du concrétisme*, 1967.
- Fig. 23 Alvaro de Sá, "Poema proceso", en colaboración con Moacy Cirne, página 217 de *Breakthrough Fictioneers*, 1973.
- Fig. 24 Sandro Boticelli, "El nacimiento de Venus", 1485.
- Fig. 25 Pablo Picasso, "Guernica", 1937.
- Fig. 26 José Juan Tablada, *Li-Po y otros poemas*, 1920.
- Fig. 27 Hans Calvin, "Time", fecha desconocida.
- Fig. 28 José Juan Tablada, "Impresión de la Habana", 1919.

Fig. 29 Vicente Huidobro, "Salle XIV", 1922.

Fig. 30 E. M. de Melo, "Péndulo", 1973.

Fig. 31 Herb Lubalin, Logotype, fecha desconocida.

Fig. 32 Emmet Williams, "Sin título", página 323 de *Anthology of concrete poetry*, 1967.

Fig. 33 Jesús Arellano, "Rusticano", en *El canto del gallo. Poelectrones*, 1972.

Fig. 34 Langdon Wenonah, "Phylosophy", 1987.

Fig. 35 Bruno G. Sanzin, "Plancha panorámica número 3", 1935.

Fig. 36 Francesco Cangiullo, "Bello Lettere Humanízate", 1914. Col. A. Calmanni, Milán.

Fig. 37 Herb Lubalin, "Mother and Child", 1966.

## Introducción

poesía  
que se desvía de la norma  
y no se encarna en la historia  
divisionaria rebelionaria visionaria  
velada / revelada  
[...]  
te detestan  
lumpenproletaria  
voluptuaria  
falsaria  
elitista piraña de la basura  
porque no tienes mensaje  
y tu contenido es tu forma  
y porque estás hecha de palabras  
y no sabes contar ninguna historia  
y por eso eres poesía  
como cage decía

o como  
hace poco  
augusto  
el agosto:

que la flor flora

el colibrí colibriza

y la poesía poesía

(Oda (explícita) en defensa de la poesía en el día de San Luckács)  
Haroldo de Campos, poeta concreto brasileño

El siglo XX fue el fértil contexto donde nacieron las vanguardias literarias, todas ellas cambios de paradigma en nuestra forma tradicional de concebir el arte. Fue un siglo de relaciones interartísticas y el siglo XXI lo será aún más, aunando nuevas posibilidades ofrecidas por la tecnología.

Después de los trabajos de los simbolistas y del imprescindible *Un Coup de dés* de Mallarmé (1897), la literatura cambió en las manos de artífices adheridos a corrientes de vanguardia tan fundamentales como el futurismo, el cubismo, el dadaísmo, el surrealismo, el expresionismo, el cubofuturismo.

El siglo XX y la estética que nos ha legado a partir de las vanguardias artísticas no fue únicamente un periodo de fusión interartística, intermedial, sino interdisciplinaria en el espectro más amplio posible. “La única forma posible del enlace entre los elementos del saber es la suma.”<sup>1</sup> La música, las artes visuales, el cine, de la mano de la física, las matemáticas, la cibernética, el psicoanálisis y la teoría de la información, han ido retroalimentando el panorama literario y artístico con lo cual se ha producido un verdadero cambio de paradigma respecto a lo que consideramos arte y estética.

La poesía visual de ninguna manera es un fenómeno del siglo XX como se ha pensado a menudo, atribuyendo sus inicios a los caligramas de Apollinaire. De su antigüedad son testimonio los poemas visuales de Simmias de Rodas (siglo IV a.C.), el texto caligramático titulado “Canción de la botella” que incluye Rabelais en *Gargantúa y Pantagurel* (siglo XVI) o la mancha tipográfica en forma de cola de ratón que Lewis Carroll realizó en 1864 como parte del relato “A tale of a tail” en *Alicia en el país de las maravillas*. No obstante, en el siglo XX el fenómeno de llevar la imagen al texto, unir la visualidad con la textualidad y crear formas, diseños y dibujos con las letras y las palabras se potencializó, se sembró en diferentes latitudes y dio frutos de diversa naturaleza que nos hablan del espíritu de un siglo de cambios sin precedentes, así como de la necesidad de nuevas formas de codificar, resignificar y comunicar.

A través de la poesía visual, la literatura ya no sólo fue “legible” sino también “visible”, atendiendo a la idea de Salvador Elizondo (1975) de que “leer no es sino una forma especializada de ver”.<sup>2</sup> Y en esta unión entre la imagen y la literatura se nos proporcionó un arte nuevo que nos permite replantearnos la idea de los límites entre manifestaciones artísticas, del tiempo, del espacio, de la percepción de la obra de arte y de nuestra relación con los signos verbales y visuales que integran los discursos artísticos.

Elegí estudiar la poesía visual como medio de expresión interartística porque, al tratarse de un fenómeno de hibridación de lenguajes (el verbal y el

---

<sup>1</sup> Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 39.

<sup>2</sup> Salvador Elizondo, “Texto legible y texto visible”, en *Artes Visuales* 6, p. 7.



visual), permite problematizar temas muy diversos, tales como la suficiencia del discurso lingüístico, que el siglo XX cuestionó de múltiples maneras, la posibilidad de creación de un nuevo código que no es ni palabra ni imagen sino una combinación de ambas cosas, la experiencia de ruptura ideológica y artística a partir de las vanguardias artísticas, los matices de percepción y efectos de una obra experimental\*, las posibilidades estéticas y cognoscitivas que ha abierto la unión de la palabra y la imagen. En mi opinión, el estudio de la poesía visual añade un grano de arena a la explicación de la cultura visual actual, a la concepción de la literatura y el arte posmodernos.

La primera vez que tuve ante mí un poema visual me sorprendió que técnicamente no se asemejaba a nada que hubiera visto antes (no era a ciencia cierta ni un dibujo, ni un cuadro, ni un poema) sino que para existir abrevaba en varias fuentes (de la palabra y de la forma). Quedé fascinada por el juego que se logra al combinar elementos lingüísticos con tipografías, colores e imágenes en una integración más o menos total en una obra que pretende materializar la palabra. Al irme adentrando en el tema y al ver varios ejemplos de poemas visuales me llamó la atención que en las antologías y revistas antológicas que existen no hay criterios muy claros para clasificar lo que se denomina poesía visual. Me encontré, por ejemplo, con obras incluidas en antologías de *poesía* visual que no tenían una sola palabra (eran únicamente imagen) y me di cuenta de que los pocos estudios teóricos sobre el tema se centraban principalmente en los caligramas y dejaban de lado otro tipo de modalidades del poema visual.

---

\* En este trabajo, utilizaré en numerosas ocasiones el adjetivo ‘experimental’ para calificar obras de vanguardia y poemas visuales. Entiendo por “obra experimental” aquella que se aleja de los criterios formales y/o temáticos establecidos por la tradición y propone un nuevo diálogo, una nueva estructura, una nueva expresión. También entiendo por ‘experimental’ el ejercicio crítico-estético que consiste en cuestionar el *establishment* artístico en general o literario en particular con la finalidad de proponer algo nuevo. Resulta interesante que durante prácticamente todo el siglo XX se ha hablado de poesía (y arte) experimental. Esto, al igual que el término ‘vanguardia’, que discutiré brevemente más adelante, nos invita a plantearnos ciertas interrogantes: ¿podemos seguir hablando de poesía (y arte) experimental después de tantos años?, ¿en qué consiste realmente lo experimental?, ¿se sigue haciendo poesía experimental o es sólo un término cómodo que empleamos para referirnos a aquello que no sabemos cómo clasificar? En lo personal, y sobre todo en relación con el tema que me ocupa, considero que el poema visual tiene un carácter definitivamente experimental (de ahí el uso del término *metavanguardia*) puesto que la poesía visual en sí misma es la descimentación de la discursividad lineal, convencional y la creación de un nuevo código interartístico. Todo poeta visual intenta experimentar con los medios y materiales de que dispone para añadir un grano de arena a la discusión sobre las posibilidades de la imagen y la palabra en comunión.

Algunas antologías están estructuradas según lenguas o nacionalidades de los poetas (como la elaborada por Alfredo Espinosa para Aldus en 2004), otras intentan compilar y organizar poemas en función de movimientos como espacialismo, *happening*, letrismo, poesía concreta (es el caso de la antología de poesía experimental que Fernando Millán y Jesús García Sánchez prepararon para Alianza Tres en la década de los setenta). Sin embargo, en ninguna compilación ni en ningún estudio teórico encontré una mención formal respecto a cuáles son los elementos constitutivos principales que están presentes en la poesía visual sin importar la nacionalidad de los autores, el movimiento al que pertenecen en caso de haber formado parte de alguno o la época de creación del poema.

Al ver la enorme diversidad de propuestas que se han clasificado bajo el nombre general de poesía visual, algunas, repito, que son exclusivamente imagen, forma, me surgió el interés por plantear una teoría de grados de la poesía visual (es decir, analizar de qué manera los diversos poemas visuales van planteando propuestas distintas a medida que lo verbal y lo visual se van tejiendo en distintos grados). Sin embargo, me di cuenta también de que antes de elaborar una gradación de este tipo era necesario plantear cuáles son los elementos básicos que conforman los poemas visuales.

Para la elaboración de esta tesis tuve la oportunidad de contar con el apoyo de la Coordinación de Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras para realizar dos estancias de investigación, una en la Bibliothèque François Mitterand en París en 2006 y otra en la Biblioteca Nazionale Centrale de Roma, en 2007. En ambos sitios logré encontrar una gran cantidad de poemas visuales de diferentes tipos, así como acercamientos teóricos a la relación entre literatura y artes visuales. No obstante, llamó mi atención que gran parte de los textos escritos sobre poesía visual vienen de la pluma de los mismos poetas visuales (lo cual representa poca distancia teórica por un lado y cierta imparcialidad por otro). Así pues, decidí plantear como objetivo principal de esta tesis el esbozo de los principales elementos constitutivos presentes en la poesía visual para, a partir de

ellos, contar con un aparato desde el cual poder entender mejor y situar las distintas propuestas particulares.

En esta tónica, al ser mi principal interés el análisis de la poética de la poesía visual, quisiera retomar las palabras de Augusto de Campos (1965), las cuales apuntan a la importancia de la estructura fundamental (tejido de relaciones entre elementos o entre procesos elementales) del poema visual:

La verdad es que las 'subdivisiones prismáticas de la idea' de Mallarmé, el método ideogramático de Pound, la simultaneidad 'verbicovisual' joyceana y la mímica verbal de cummings convergen para un nuevo concepto de composición; para una nueva teoría de la forma –una ORGANOFORMA- donde las nociones tradicionales como principio-medio-fin, silogismo o verso tienden a desaparecer y a ser superadas por una organización poético-*gestaltiana*, poético-musical, poético-ideogramática de ESTRUCTURA.<sup>3</sup>

Como puede verse a partir de la cita, el poema visual se crea a partir de nuevos mecanismos de composición, en él se anulan elementos que habían sido fundamentales para entender el fenómeno poético (como la noción de verso) y se genera un principio de organización que obedece a nuevos elementos, como los que intentaré ocuparme de analizar en esta tesis.

Al acercarme a diversos poemas visuales me di cuenta de que el rasgo principal que comparten es el cuestionamiento del lenguaje y de la discursividad tradicional al plantearse como un proceso experimental que está plenamente consciente de ser experimentación. Por esta razón, abordaré el fenómeno a partir de lo que Décio Pignatari (1973) denominó metavanguardia, es decir, un proceso de creación artística de vanguardia que toma conciencia de sí mismo como proceso experimental.<sup>4</sup>

Analizaré poemas visuales de varios autores que representan la diversidad del fenómeno y a través de los cuales se estudiarán elementos constitutivos de la poesía visual como metavanguardia.

---

<sup>3</sup> Augusto de Campos, "Poesía, estructura; poema, ideograma", en *Galaxia concreta*, p. 132.

<sup>4</sup> Décio Pignatari, "Teoría de la guerrilla artística", en *Galaxia concreta*, p. 96.

En relación con el concepto de metavanguardia, cabe mencionar que en la poesía visual, como intentaré desglosar en este análisis, en las obras está presente una altísima conciencia respecto al proceso de creación, lo cual hace que los textos en sí mismos comuniquen tanto su mensaje como una reflexión sobre su origen, sobre el lenguaje. La poesía visual evidencia que el proceso de creación de la obra (por parte del artista) y el proceso de decodificación (por parte del lector) son igualmente importantes. Para una nueva manifestación artística, una nueva semiótica interpretativa y un nuevo proceso de creación, pues en palabras de Haroldo de Campos: “Un NUEVO ARTE exige una óptica, una acústica, una sintaxis, morfología y léxico NUEVOS.”<sup>5</sup>

Debido a la extensión que representa elaborar un catálogo descriptivo de los elementos comunes que se encuentran en el poema visual, el trabajo se realizará en dos partes. La primera se presentará como tesis de maestría y la segunda como tesis de doctorado.

El capítulo 1 del presente trabajo es un marco teórico que permite situar la poesía visual dentro de las vanguardias y como metavanguardia; se plantean algunas reflexiones sobre la analogía entre literatura y pintura, así como sobre la fusión de imagen y palabra en lo que Peter Wagner (1996) denominó iconotextualidad. Además, se menciona brevemente la participación del lector-espectador en el poema visual a la luz de los aportes planteados por la fenomenología de Wolfgang Iser (1982) y se incluye un apartado sobre poesía visual y posmodernidad.

En el capítulo 2, luego de una breve reflexión sobre la existencia de diversos grados de visualidad y textualidad en la poesía visual, se presentan los principales elementos constitutivos (estructurales) del poema visual, los cuales no se encuentran ordenados jerárquicamente. La tipología es fruto del análisis de una gran cantidad de poemas visuales con el fin de encontrar los elementos compartidos en las diversas realizaciones concretas del poema visual. Tal vez parezca un poco arbitraria a primera vista pues es una tipología que incluye tanto

---

<sup>5</sup> Haroldo de Campos, “ojo por ojo a ojo desnudo”, en *Galaxia concreta*, p. 103.

aspectos estructurales o formales como aspectos más bien temáticos. Sin embargo, lo que se pretende es dar cuenta de cuáles son los elementos principales que están en interacción en el poema visual, siempre a la luz de la idea de que se trata de una manifestación artística consciente de sí misma como proceso experimental, en donde el autor y el lector-espectador tienen un encuentro dialógico de intersubjetividades a la luz del punto de contacto que es el poema visual. También resulta importante señalar que en este trabajo incluiré únicamente poemas visuales concebidos en y para el papel (con algunas excepciones de poemas-objeto); en la continuación de este estudio abordaré poemas visuales en otros materiales; no obstante, la tipología aquí señalada seguirá siendo válida para analizarlos.

Por cuestiones metodológicas, para cada rubro elegí poemas visuales donde analizaré cómo está operando un elemento en particular. Sin embargo, en todos los poemas visuales se pueden encontrar varios de los rubros que aquí se plantean como elementos constitutivos de la poesía visual.

Quiero subrayar que en este trabajo no pretendí hacer un catálogo de movimientos o corrientes de poesía visual ni tampoco una cronología o una historia de la poesía visual porque ya existen algunas antologías en donde se pueden encontrar las características de cada movimiento o grupo de poetas.

Como ya mencioné antes, la poesía visual no nació en el siglo XX, sin embargo, yo pretendo centrarme exclusivamente en poemas visuales creados a partir de ese siglo, precisamente porque el enfoque del presente trabajo es la concepción del poema visual como una manifestación de metavanguardia. Deseo enfatizar que en el análisis de poemas del capítulo 2 propongo mis propias lecturas a partir de los elementos que considero constitutivos de la poesía visual, no obstante, de ninguna manera son las únicas lecturas posibles. Precisamente la poesía visual al enfatizar la participación del lector en la decodificación del poema visual alude al hecho de que hay muchas lecturas posibles.

Para el presente trabajo elegí poemas de diversos autores, lenguas y épocas. Los más antiguos que se incluyen son de 1914 y el más reciente, de 1987. Incluí varios poemas visuales de una sola palabra para enfatizar el carácter

de metavanguardia de la poesía visual como cuestionamiento del logocentrismo a través del proceso experimental de creación. Traté de que los poemas que aquí se muestran fueran representativos de la diversidad de propuestas que engloba el término poesía visual. Seleccionar el corpus de poemas visuales que conformarían este trabajo fue una de las tareas más difíciles que llevé a cabo puesto que contaba con una gran cantidad de material que no quería dejar fuera. No obstante, como era imposible incluir todo el material, traté de escoger los poemas visuales que mejor dan cuenta de las distintas modalidades del poema visual. De este modo, además de poesía caligramática, incluí poemas letristas, experimentos tipográficos y poesía concreta.

## Capítulo 1

### Imagen y palabra, relaciones verbicovisuales en la poesía visual como metavanguardia

Whence did the wond'rous mystic art arise,  
Of painting SPEECH, and speaking to the eyes?  
That we tracing magic lines are taught,  
How to embody, and to colour THOUGHT?  
Alexander Pope

#### 1.1. Algunas consideraciones sobre el término “poesía visual”

Muchos han sido los intentos por lograr una definición consistente de lo que entendemos por poesía visual, muchas han sido las veces en que por no contar con un mejor cajón de clasificación se han incluido dentro de la poesía visual obras artísticas que nada tienen de literario, muchos han sido los fracasos o las injusticias cometidas por dejar fuera elementos indispensables para la construcción y análisis de este tipo de poesía. Algunos se centran en el aspecto visual, otros en el aspecto literario-lingüístico, sin tomar en cuenta que imagen, tipografía, color y disposición visual van de la mano del contenido semántico de cada una de las palabras que aparecen en el poema (y de las relaciones que se establecen entre ellas). Ambos aspectos son indispensables e inseparables. Este tipo de arte no es “un poema con imágenes, con elementos visuales” ni “una imagen acompañada por palabras”; es ambas cosas al mismo tiempo y la construcción misma del término nos da ya una clave interpretativa de lo que es la poesía que apellidamos visual.

Poesía visual, poesía sonora, poesía semiótica, poesía semántica, poesía conceptual, poesía concreta, poesía visiva... una serie de elementos que suena como un hechizo, como una letanía dentro de la plegaria de la poesía experimental. Al leer esta serie salta a la vista que hay un mismo nombre, pero diferentes apellidos. Si bien la filiación es la misma, cada una ha elegido su propio rumbo. Lo que importa señalar aquí es la construcción del término “poesía visual”. “Poesía” (y por lo tanto lo que concebimos como tal) sigue siendo el punto nuclear, “visual” es un apellido, aunque vital para nuestra forma de entender esta manifestación artística. No hablamos de “poema-imagen” (en términos de

igualdad, dos sustantivos unidos), ni de “imagen poética, fotografía poética, tipografía poética o pintura poética” (según sea el caso) en términos de subordinación del carácter poético a la jerarquía de lo visual. De este modo, desde nuestra construcción del término, nos damos cuenta de que el “poema visual” no abandona su carga literaria-lingüística al servicio de una visualidad, sino que a aquélla le añade el elemento visual para lograr una obra multidimensional.

Otro punto que no se puede dejar fuera al hablar de poesía visual es que la “visualidad” y “espacialidad” de este tipo de arte no están dadas sólo a través de la disposición tipográfica de las palabras ni a través de la relación entre texto e imagen, sino también a través del espacio mismo en donde se ubica el poema, el cual en ocasiones abandona el papel y habita nuevos hogares, a veces insospechados: “La poesía es un arte cuya materia prima son las palabras. La poesía visual enriquece la palabra al materializarla sobre la superficie de un papel u otros materiales, como en el caso de los poemas inscritos en madera, plexiglás, cristal o metal.”<sup>1</sup> El poema visual se escribe (se pinta) también en la piel, en los adoquines de las plazas públicas, en la pantalla de la computadora. Así pues, algunos materiales (quizá no sería tan aventurado hablar del “lienzo” del poema visual) son además metáfora, alegoría del carácter de esta poesía: velocidad, multidimensionalidad, sorpresa, materialidad. Cuando el poema visual sale del papel y se inserta en otras superficies alude también a la necesidad de que la imagen y la palabra cobren cuerpo de una forma distinta y nueva a como sucede en el papel, dejen de percibirse exclusivamente en dos dimensiones, que el poema se mueva como cualquier organismo, o bien, sea efímero en directo cuestionamiento de la trascendencia de las obras humanas.

Los poemas visuales han recibido distintos nombres por parte de los autores que los han realizado y esta discrepancia nos habla de que el término “poesía visual” no ha dejado satisfechos a todos sus creadores.

Cada poeta visual sostiene su propia teoría con la que intenta sustentar su quehacer poético consistente en convertir

---

<sup>1</sup> Eduardo Kac, *Holopoesía*. [[www.ekac.org/holofilol.html](http://www.ekac.org/holofilol.html)]



imágenes en signos y éstos en imágenes o surtidores sensoriales. La literatura, como ser vivo, busca, cambia, se expande, va más allá de las convencionalidades alterando los códigos del lenguaje y reclamando su libertad.<sup>2</sup>

Los términos que emplean los artistas para referirse a la poesía visual, además de dar cuenta de su propia visión del fenómeno, hablan de la inherente relación entre lo plástico y lo textual que se encuentra en el fenómeno. Así, sin pretender seguir ninguna jerarquía, algunos de los nombres de este tipo de fenómeno interartístico son los siguientes: plastic poem (Kitasono Katue), caligramas (Apollinaire), poème-pancarte (Albert-Birot), parole in libertà (Marinetti y los futuristas), juegos (dadaístas), optofonetismo (Raoul Hausmann), poème-objet, collage y poème-affiche (Breton y los surrealistas), logogramas (Dotremont y el grupo COBRA), poésie élémentaire (Merz), ready-made (Duchamp), poema sinérgico (Eugenio Miccini), poesía concreta (grupo Noigandres), typoésie (Jérôme Peignot), holopoesía (Eduardo Kac), entre otros. Se ha hablado también de poesía visiva, fotopoemas, poemurales, foto-poesía, poesía en la piel, language *happenings*, *grapho-poèmes*, *poèmes tableaux* o *planches tactiles*, sin embargo, sea cual sea el movimiento de su adherencia, todos los artistas coinciden en que se trata de una poesía novedosa, libertaria, integradora y resignificativa.

En el siglo XX se han presentado muchos y muy diversos movimientos de poesía visual. Todos han unido el poder de la imagen con el de la palabra y cada uno ha añadido un toque de innovación y renovación. Entre estos movimientos podemos mencionar las **palabras en libertad** de los futuristas encabezados por el italiano Marinetti (experimentación tipográfica); la **poesía caligramática** del francés Apollinaire, a la cual se sumaron muchos más de diversas latitudes (llevar el dibujo, el esbozo, el diseño en su carácter figurativo a la página), el **espacialismo** del francés Pierre Garnier (incorporación de las posibilidades del espacio para la composición textual); el **letrismo**, movimiento iniciado en París por el rumano Isidore Isou (explotar las posibilidades de la letra como elemento gráfico concreto para lograr una “internacionalización” del poema); el **happening**,

---

<sup>2</sup> Alfredo Espinosa, *Poesía visual. Las seductoras formas del poema*, p. 18.

representado por Allan Kaprow, John Cage y Dick Higgins (también denominado Concerted action, y que pretende llevar la acción a la poesía, la definición del checoslovaco Ladislav Novav es precisamente “poemas semánticos de acción”), la **poesía concreta**, representada por el alemán Eugen Gomringer y el grupo brasileño Noigandres, formado por Augusto de Campos y Haroldo de Campos y Décio Pignatari (aproximación al texto y la letra en su carácter más concreto y físico; el nombre de este movimiento, por su fuerza e importancia a nivel teórico, a veces se ha utilizado para definir a toda la poesía visual); la **poesía visiva**, nacida en Italia con Miccini, Ori, Perffetti, después internacionalizada y con revista propia *Lotta poética* (afán crítico, politización y acentuación del carácter visual); **poesía semiótica**, con participantes como Luis Angelo Pinto, Décio Pignatari, Julian Blaine (uso y aprovechamiento de sistemas no lingüísticos); **poesía conceptual**, término tomado del “arte conceptual” de las artes plásticas, representada por autores como Siegfried J. Schmidt (busca que la complejidad de las formas y su relación con los posibles contenidos produzca un intenso choque conceptual.)<sup>3</sup>

La gran diversidad de planteamientos y obras de poesía visual no sólo tiene su origen en distintos movimientos artísticos, sino en la formación misma de los poetas visuales de las distintas latitudes que se han incorporado a este género. Algunos, como podríamos imaginar, son autores más vinculados a las letras, como Apollinaire; otros son compositores, como Schwitters; otros son artistas plásticos, como Eduardo Kac; pero hay muchos otros cuya formación está menos vinculada con la literatura y la imagen y no obstante producen poemas visuales sumamente significativos. Gracias a la diversidad de antecedentes de formación de los artistas, la poesía visual ha ganado nuevos códigos, nuevos lenguajes y mayor riqueza. Por ejemplo, podemos mencionar a algunos poetas visuales activos sobre todo en la segunda mitad del siglo XX; Max Bense (alemán), que estudió matemáticas, física y filosofía; Claus Bremen (alemán), con estudios de filosofía e historia del arte; John Cage (estadounidense), quien es

---

<sup>3</sup> Rafael de Cózar Sievert, *op.cit.*, p. 443.

músico; Jesús Arellano (mexicano), quien durante muchos años trabajó como jefe de la imprenta universitaria, José Luis Castillejo (español), que trabaja como diplomático, Gabriel Celaya (español), que es ingeniero industrial; Klaus Peter Dencker (alemán), quien es lingüista; Ian Hamilton Finlay (inglés), poeta y tipógrafo, John Frunival (inglés), que es profesor de diseño gráfico y comunicación audiovisual; José Lino Grünewald (brasileño), abogado y periodista; Dick Higgins (estadounidense), con estudios de ciencias económicas, música y composición; Erns Jandl (alemán) es especialista en filología inglesa y germánica, Kitasono Katué (japonés) estudió ciencias económicas, además de pintura y arte, E. M. Melo e Castro (brasileño) es ingeniero textil, Mauricio Nannucci (italiano) es un estudioso de la música electrónica, Ladislav Lovak, (checo) es historiador, Yuskel Pazarkaya (turco) estudió química, filología alemana, filosofía y ciencias políticas, Décio Pignatari (brasileño) es profesor de Teoría de la Información, Konrad Balder Schauffelen (alemán) es psiquiatra, Shimizu Toshiniko (japonés) es fotógrafo y crítico de jazz, Franco Vaccari (italiano) estudió física, Emmet Williams (estadounidense) estudió poesía y antropología... La lista podría continuar, sin embargo, simplemente se pretende mostrar la gran variedad de disciplinas que han nutrido a la poesía visual a través de la formación de los artistas, quienes además de sus profesiones y creaciones, en muchos casos, se han dado a la tarea de dar a conocer el arte experimental y de vanguardia a través del trabajo editorial, la creación y dirección de revistas artísticas, la traducción, la administración de galerías de arte y la organización de bienales y exposiciones regionales e internacionales.

El poema visual, desde su aparición hasta la fecha, se ha realizado con distintos materiales y empleando diversas técnicas y, aunque esta primera parte del trabajo se centra únicamente en el estudio de poemas visuales en papel, resulta útil comentar brevemente la experimentación de materiales que ha tenido lugar. A pesar de que la poesía visual, como ya se ha mencionado, no es un fenómeno del siglo XX, la experimentación con materiales sí lo es. La poesía visual producida antes del siglo XX se realizó siempre en pergamino o papel y con la técnica del caligrama o ideograma lírico. En el siglo XX, tras la

recuperación de la poesía visual como medio de expresión artística, los poetas visuales de distintas latitudes, ideologías y corrientes estéticas comenzaron a emplear materiales muy diversos como vidrio, madera, papel fotográfico, cartón, alambre, óleo, gis, tela, cuerda, con lo cual verdaderamente acercaron la literatura a las artes plásticas. Antes del siglo XX, los poemas visuales nos hablan de una experimentación entre la imagen, la figuración y la palabra. A partir del siglo XX, la poesía visual se convierte en una verdadera integración interartística, pues no sólo se toma la forma (el diseño, el trazo, el dibujo, el objeto) sino los elementos constitutivos de la forma, como el color, la textura, la dimensión. Por ejemplo, ningún poema visual anterior al siglo XX combina colores, tipografías o texturas. Dentro de los materiales más contemporáneos los poetas visuales han utilizado elementos innovadores como el láser, la luz de neón e incluso elementos casi increíbles como los aminoácidos empleados por Eduardo Kac en su *biopoetry* o *transgenic art* (se abundará al respecto en la parte de este trabajo que corresponderá a la tesis doctoral). De este modo, también a través de sus materiales: “La poésie visuelle a revêtu les habits de la guerrilla sémiologique. La poésie visuelle est la convergence de tous les arts.”<sup>4</sup>

## **1.2. La poesía visual dentro de las vanguardias y como metavanguardia**

En el presente trabajo, cuando se hable de “vanguardia” se estará aludiendo al arte generado durante la primera mitad del siglo XX y al cambio de paradigma que trajo consigo un arte de vanguardia caracterizado por la reinterpretación de la realidad a través de medios que rompen o distorsionan los sistemas más aceptados de representación, la incorporación en mayor o menor medida de contenidos ideológico-políticos, la lucha contra lo establecido, la innovación y renovación constantes, la incorporación de lo antiestético, y el énfasis en la originalidad, entre otros elementos. Se entenderá por postvanguardia a las manifestaciones artísticas surgidas a partir de la segunda mitad del siglo XX, y más concretamente a partir de la década de los 60, donde hay una cierta filiación

---

<sup>4</sup> Geneviève Cornu, “Ecriture, peinture: Des calligrammes aux pictogrammes”, en *Semiotica*, 44 (1983), p. 123.

con los principios de las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo, pero donde se nota también una radicalización de principios y un cuestionamiento de la posibilidad de búsqueda de la obra de arte original y novedosa.

Las vanguardias artísticas nos legaron una nueva forma de ver, de comprender y de concebir la obra de arte, pero también nos dieron una nueva forma de pensar. Si a través del lenguaje estructuramos el pensamiento, es claro que a través del lenguaje ofrecido por las vanguardias (y aquí 'lenguaje' no se limita al verbal sino que incluye el lenguaje pictórico, cinematográfico, escultórico, arquitectónico, musical, entendidos como códigos de signos combinados para crear mensajes) adquirimos una nueva forma de estructurar, codificar y recodificar el mundo que nos rodea y que nos creamos. André Breton y Alberto Giacometti dieron un ejemplo maravilloso de lo anterior en un diálogo de 1934, que, aunque evidentemente enmarcado dentro del surrealismo, es una muestra del espíritu lógico-discursivo generado en el siglo XX. Aquí, por ejemplo, podemos ver cómo se pregunta qué es un objeto determinado y se responde con una definición poco normativa y que se aparta de las características evidentes del objeto, lo cual ofrece una relectura del mismo:

G: Qu'est-ce que le violet?

B: C'est une mouche double.

B. Qu'est-ce que l'art?

G: C'est une coquille blanche dans une cuvette d'eau.

B: Qu'est-ce que la tête?

G: C'est la naissance des seins.

B: Qu'est-ce que ton atelier?

G: Ce sont deux petits pieds qui mordent.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Diálogo entre André Breton y Giacometti, 1934, en la post-data del texto "Équation de l'objet trouvé" (Document 34, n.1, p. 22, junio de 1934).

Unos años antes, en 1930, René Magritte realizó el cuadro *The Key of Dreams*, donde, al igual que en el diálogo anterior, se encuentra una nueva forma de asociar, estructurar y codificar. Existen otras dos versiones de este cuadro, con el mismo título, una anterior y otra posterior a la que aquí se muestra.



Fig. 1 René Magritte, “The Key of Dreams”, 1930.

Lo que demuestra el diálogo entre Breton y Giacometti es que en el contexto de la vanguardia, ya no es tan importante la “verdad”, la precisión y la fidelidad en la definición de un objeto, sino la nueva visión que se puede dar de él mediante asociaciones inusitadas. Así, los artistas de vanguardia en su mayoría reemplazaron la imitación por una relectura y resignificación de la realidad donde la originalidad era muy valorada. Entre las preguntas y las respuestas de Breton y Giacometti no existe un nexo lógico, conceptual, real, verificable. Sin embargo, las respuestas arrojan nueva luz interpretativa sobre el elemento definido a través de respuestas con metáforas, imágenes y lenguaje figurado.

Lo que vemos en la obra de Magritte es algo muy semejante, sin embargo, esta vez tenemos dos lenguajes distintos (el visual y el verbal) en interacción. Cada una de las imágenes está acompañada por un sustantivo, no obstante, el sustantivo no corresponde a la imagen. Por ejemplo, hay un zapato de tacón

asociado con la palabra luna, un sombrero asociado con la nieve, un vaso asociado con la tormenta. El cuadro de Magritte nos dice muchas cosas además de las que están ahí, cosas que se encuentran en la capacidad asociativa y relacional del espectador de la obra. La vanguardia revisita la realidad y la reinterpreta creando una nueva articulación, una nueva lógica, nuevos detonantes semánticos, una vez más, nuevas formas de ver, codificar y resignificar el mundo.

Al tiempo que estableció nuevas relaciones dialógicas y una nueva coherencia discursiva, la vanguardia artística creó una nueva estética que explotó en mil posibilidades a lo largo del siglo XX. Sin embargo, el cambio comenzó a gestarse a finales del siglo XIX. Sólo en un nuevo panorama estético puede tener cabida, por ejemplo, una afirmación como la siguiente:

Es bello como la retractibilidad de las aves de rapiña; o como la incertidumbre de los movimientos musculares en las llagas de las partes blandas de la región cervical posterior; o más bien como esa ratonera perpetua, armada siempre para el animal atrapado, que puede coger sólo a infinidad de roedores y funcionar hasta escondida entre la paja; ¡y sobre todo, bello como el hallazgo fortuito sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y de un paraguas!<sup>6</sup>

En este fragmento, Lautréamont asocia lo bello con ideas que en épocas previas de la historia del arte no hubiera sido concebible asociar con la belleza. No habla de ruiseñores, gaviotas ni palomas, sino de pájaros rapaces, usa expresiones como “región cervical”, le parece que algo puede ser bello “como una ratonera perpetua” o más bello aún como “el hallazgo fortuito sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y de un paraguas”. Y, más adelante, incluso asocia lo bello con el temblor de las manos en el alcoholismo.

No es de sorprender que precisamente Breton afirmara que a Lautréamont se debía la mayor parte del estado de las cosas en la poesía actual, a saber, la revolución surrealista misma. Lo que resulta de vital importancia en el fragmento citado de Lautréamont no es sólo la apertura hacia una nueva estética sino

---

<sup>6</sup> Conte de Lautréamont, *Cantos de Maldoror*, p. 177.

también otros elementos que serán recuperados por las vanguardias artísticas como el azar (hallazgo fortuito), lo violento (ratonera), la anarquía y el cuestionamiento de los valores morales y códigos sociales (el temblor de las manos del alcohólico) y la libre asociación de objetos y elementos pertenecientes a distintos campos, códigos y lenguajes (hallazgo de una máquina de coser y de un paraguas). Así, la vanguardia artística aísla aspectos de la vida moderna para nuestro escrutinio y contemplación a través de una interpretación subjetiva mediante nuevas yuxtaposiciones de ideas.

Del poema “Correspondances” (1861) de Baudelaire, precursor en muchos sentidos de los postulados de la vanguardia, es posible extrapolar un procedimiento interesante del arte en general y de las vanguardias en particular: “La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles : / L’homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l’observent avec des regards familiers”. La naturaleza habla al artista, sin embargo, en ocasiones las palabras (y signos que conforman el mundo) resultan confusos; así, el hombre, el artista, transita por bosques de símbolos que tienen la suficiente presencia como para devolverle la mirada. El artista resignifica e interpreta esos símbolos en la obra y crea una nueva interpretación del universo.

Muchos movimientos artísticos de vanguardia fueron fugaces, sin embargo, de una u otra manera marcaron al arte y a los artistas. Dicho en palabras de Augusto de Campos, “la verdad es que las vanguardias y los experimentalismos, cuando son consecuentes, no dejan de crear un repertorio que, aunque no convencional y de más lenta asimilación por la comunidad, viene para quedarse, y se demuestra tan duradero como cualquier otro.”<sup>7</sup> Nadie dudaría de la permanencia de obras como *La consagración de la primavera* de Stravinsky (1913), *Las señoritas de Avignon* de Picasso (1907) o los *Cantos* de Pound (1920). Así, debe tenerse una visión sincrónica del proceso de existencia de las vanguardias. Mallarmé sigue siendo vanguardia pues no fue sólo un

---

<sup>7</sup> Augusto de Campos, “Muerte y vida de la vanguardia: la cuestión de lo nuevo”, ponencia presentada en la conmemoración de los 30 años de la Semana Nacional de Poesía de vanguardia que se realizó en Belo Horizonte, en *Galaxia concreta*, p. 134.



acontecimiento, sino que provocó un proceso, un cambio de paradigma que sigue sorprendiendo, maravillando e inspirando más de cien años después. Las propuestas de la vanguardia se han asimilado a nuestra concepción del mundo de manera definitiva. Más adelante, en el mismo ensayo, Augusto de Campos comenta:

Entender la vanguardia como busca febril de lo nuevo por lo nuevo, como mera estética de lo provisorio y de lo extravagante, es no comprender totalmente la raíz de su necesidad. Lo que hicieron las vanguardias de las primeras décadas fue crear los presupuestos del lenguaje artístico de nuestra época, correspondiendo a la revolución industrial y anticipando la revolución tecnológica, en el contexto de la evolución científica y de las transformaciones sociales del mundo moderno. Y lo que hicieron las nuevas vanguardias de la segunda mitad del siglo fue retomar y desarrollar esas propuestas, que la catástrofe de las dos grandes guerras y la intervención opresora de los regímenes totalitarios de izquierda y de derecha habían interrumpido y sofocado.<sup>8</sup>

Muchas técnicas cinematográficas del siglo XXI habrían sido imposibles sin el cubismo, muchos pasajes de la narrativa contemporánea no serían lo mismo sin la influencia surrealista, muchos cuadros no existirían de no haber habido dadaísmo. Evidentemente, esto no quiere decir que todo el arte actual (que de manera muy general podríamos calificar como postvanguardista y posmoderno) sea heredero directo de la vanguardia. Siempre habrá artistas más “tradicionales”<sup>\*</sup> y otros más dados a la experimentación. Augusto de Campos (1993) plantea una idea interesante al decir que “en el marco de la masificación cultural de la información en que vivimos, no se puede, en rigor, hablar de asimilación de las vanguardias a no ser por grupos muy reducidos de especialistas, que constituyen los propios *ghettos* experimentales de las artes” y después continúa redondeando la idea al decir que “la verdad es que las obras de vanguardia no entraron en la circulación sanguínea de los lenguajes de la

---

<sup>8</sup> *Ibid.* p.135.

<sup>\*</sup> Esta idea podría generar toda una discusión respecto a qué es actualmente “tradición”, pues, a la luz de los años, la vanguardia misma podría ser considerada una nueva “tradición” que los autores rompen regresando a parámetros más “clásicos”. Sin embargo, esta disputa, por interesante que sea, se sale de los límites de este trabajo.

cultura dominantes y sólo discreta y episódicamente interrumpen el curso del discurso lineal y logocéntrico que predomina a lo largo de todos los conductos de información cultural.”<sup>9</sup> Esto no quiere decir que Augusto de Campos, artista de vanguardia él mismo e importante exponente del movimiento de poesía concreta brasileño, considere que las vanguardias desaparecieron o que se encuentran realmente marginadas, simplemente le habría gustado (como a muchos otros artistas) que a través de la vanguardia el arte adquiriera un papel más importante, presente y vital en la sociedad. El arte traducido en acción: “Ne pas lire mais élire” como decía Éluard. “Cambiar la vida no sólo la literatura”, según proponía Rimbaud; “el surrealismo al servicio de la revolución”, como pretendía Breton.

La poesía visual se inserta plenamente en el panorama de la vanguardia artística y se nutre de las diferentes corrientes de vanguardia (futurismo, cubismo, dadaísmo, surrealismo, entre otras) tanto en su manifestación visual como literaria.

Peter Brüger (1974), en *Teoría de la vanguardia*, plantea que los movimientos de vanguardia critican la institución artística, entendida como el “aparato de producción y distribución del arte [...] y las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras”.<sup>10</sup> La existencia de manifiestos artísticos previos a la realización de las obras de arte característicos de las vanguardias es en sí una prueba de la preocupación de los artistas por crear un arte que se explique a sí mismo, un arte con valor autoreferencial. En esta tónica, W. J. T. Mitchell (1994) afirma: “Self-reference is a central sign in modern aesthetics and its various postmodern revisions”.<sup>11</sup> Los artistas convierten las obras no sólo en elementos estéticos, sino en explicaciones teóricas e ideológicas del acto mismo de creación artística. “En el arte del siglo XX, según Brüger, se da la aparición de un punto de autorreflexión (inexistente antes) [...]”<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> *Ibid.* p. 136.

<sup>10</sup> Peter Brüger, *Teoría de la vanguardia*, p. 45

<sup>11</sup> W. J. T. Mitchell, “Metapictures” en *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, p. 35.

<sup>12</sup> José Amícola, *Camp y posvanguardia*, p. 40.

Los manifiestos de vanguardia, entendidos como metaliteratura, son una clara evidencia de que los artistas estaban buscando una unidad de sentido en la obra. De este modo, en el arte de vanguardia no sólo importa el resultado sino el proceso y en ocasiones (como los *language happenings* o la poesía sonora) lo más importante justamente es el proceso, la obra se encuentra precisamente en el transcurso de su propia creación. En este compromiso con el arte y la obra dentro del proceso creativo, la poesía visual aparece como una metavanguardia. Hablando justamente sobre metaliteratura, Wendy Steiner (1982) comenta que los experimentos del siglo XX “raised the content of the work to a meta-artistic statement rather than a view of the object world.” Y más adelante añade que “the interrelation of the perceived object and the act of perception, of *noema* and *noesis*, is arised to viewer consciousness in modern art.”<sup>13</sup> Al ser un fenómeno que parte del cuestionamiento de lo que pueden lograr las palabras y las imágenes en conjunto, que revoluciona conceptos como el logocentrismo, el cronocentrismo, la inmediatez perceptiva, la noción de tiempo y espacio, en su experimentación con tipografía, forma, colores, distribución, técnicas, texturas e incluso movimiento, la poesía visual tiene una gran conciencia de sí misma como proceso experimental y creativo. La poesía visual establece un compromiso con el lenguaje, con la semiótica y se encuentra siempre tratando de llevar al límite los signos (tanto verbales como visuales) en la experimentación con el acto comunicativo. De este modo, la configuración del mundo en texto por parte del autor y la re-configuración del texto por parte del lector están presentes en la poesía visual como parte elemental de su razón de ser. La poesía visual es una constante invitación-provocación para que el lector-espectador se cuestione y descubra cuáles son las numerosas posibilidades de distintos códigos comunicativos. A través de estos elementos, la poesía visual cumple con la afirmación de Thierry de Duve de que “the work of art is self-analytic”<sup>14</sup> y se inserta en la problemática de la autorreferencia que se encuentra en la estética

---

<sup>13</sup> Wendy Steiner, *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*, p. 48 - 49.

<sup>14</sup> Citado en W. J. T. Mitchell, “The Pictorial Turn” en *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, p. 36.

moderna y postmoderna. Así, la poesía visual es metalenguaje verbal, metalenguaje visual, metalenguaje iconotextual-intermedial. En su constante reflexión intrínseca sobre el arte mismo y la interdisciplinariedad y en su diálogo con las diversas corrientes de vanguardia, la poesía visual es también metavanguardia, “the enactment of a critical idea”.<sup>15</sup>

### **1.3. La analogía entre literatura y pintura. Artes espaciales y artes temporales**

“La poesía es palabra en el tiempo” nos dejó dicho Machado, afirmando la idea de que la literatura es un arte temporal. “Un cuadro no se acaba nunca, tampoco se empieza nunca, un cuadro es como el viento: algo que camina siempre, sin descanso”, dijo Joan Miró, afirmando que la pintura, como arte plástica, es un arte espacial, que escapa al tiempo, que tiene una existencia física eternizada casi ajena a las leyes temporales. Sin embargo, la poesía visual en su carácter híbrido de iconotexto incorpora a la temporalidad del discurso verbal el espacio, elemento que antes estuvo reservado a las artes propiamente espaciales como la pintura y la escultura y se convierte así en una tensión de palabras y elementos en el espacio-tiempo.

El fenómeno de la poesía visual se inserta directamente en la analogía entre literatura y pintura y en la reflexión sobre las artes espaciales versus las artes temporales.

Wendy Steiner en el capítulo titulado “The Painting-Literature Analogy” de su libro *The Colors of Rhetoric* señala dos *loci classici* en la analogía entre pintura y literatura dentro del panorama de la crítica interdisciplinaria. El primero de ellos es el atribuido a Simónides de Ceos en cuanto a que la pintura es “poesía muda” y la poesía “pintura que habla”. Ahora bien, para poder equiparar poesía y pintura como dos prácticas asimilables, “Simónides ha de haber concebido la palabra

---

<sup>15</sup> Wendy Steiner, *Op. cit.*, p. 218.

como algo visible, como una imagen sobre el plano. Y esto es comprobable mediante otro de sus apotegmas: '[...] según Simónides, la palabra es la imagen de las cosas'<sup>16</sup>. O en palabras de Wendy Steiner: "Simonides' formulation reveals the commonest thrust of the interartistic comparison –that poetry needs to be supplemented with physical presence to be fully aesthetic, while painting has presence and is also poetic (i.e. aesthetic), without using language."<sup>17</sup> (Nótese que a la poesía visual justamente se le ha añadido presencia física al llevar la visualidad al marco de lo textual; en ella, en muchas ocasiones la palabra adquiere un carácter concreto y se convierte en la imagen de las cosas). Sin embargo, si otorgamos plena validez a este argumento, estaríamos poniendo a la poesía en un plano superior a la pintura puesto que al definir esta última como "poesía muda", la estaríamos considerando un arte incompleto. No obstante, Simónides no había sido el único en plantear una idea semejante. El poeta latino Quinto Horacio Flaco, ya había definido la pintura como "un poema sin palabras". Molesto por la definición de la pintura a partir de la poesía, Leonardo da Vinci invirtió la frase diciendo que si la pintura es "poesía muda", entonces la poesía debía ser "pintura ciega" y explicó que la pintura no tenía necesidad de usar palabras puesto que ya habla el lenguaje de las cosas, un lenguaje por todos conocido y más inmediato que cualquier palabra, lo cual lleva a la discusión de la inmediatez de la imagen (como arte espacial) versus la necesidad de despliegue en el tiempo que requiere un mensaje verbal.

De esta discusión por saber cuál manifestación artística es superior, la poesía, que realmente tiene voz y realmente habla o la pintura que "habla" a través de un código de signos visuales hasta cierto punto universales, se llega al segundo *locus classicus* que señala Steiner: el famoso *ut pictura poesis* de Horacio, quien une a la pintura y a la poesía en un mismo nivel: "poetry is like painting because both have as their subjects existent reality and both are limited

---

<sup>16</sup> Neus Galí, (Universidad Pompeu Fabra, Barcelona) En torno a Simónides. Texto extraído de poesía silenciosa, pintura que habla. De Simónides a Platón: La invención del territorio artístico, en [www.saltana.org/1/docar/0448.html](http://www.saltana.org/1/docar/0448.html)

<sup>17</sup> Wendy Steiner, *Op. cit.*, p. 6

in their mimetic adequacy to that reality".<sup>18</sup> Después de Simónides, da Vinci y Horacio, ha habido otros que han especulado sobre qué manifestación artística es mejor y más completa, la pintura o la poesía. Por ejemplo, Johann Jacob Breitinger afirma que la ventaja de la poesía sobre la pintura es que "it consists of words which are 'artificial signs of concepts and images' and which therefore affect the mind directly and not by way of the senses"<sup>19</sup> La crítica interartística es realmente fructífera cuando trabaja con analogías, similitudes y diferencias presentes en manifestaciones artísticas distintas. Lo importante en el caso de la poesía visual es que une las fuerzas del texto y de la imagen y, por tanto, se debe analizar como un fenómeno en sí mismo interartístico.

Antes de comenzar a esbozar algunas de las relaciones que existen entre imagen y palabra, relaciones que tienen lugar al unir lo visual con lo verbal, cabe visitar un argumento más: la diferencia entre artes espaciales y artes temporales. Lessing, en el *Lacoonte*, en 1776, formula una teoría semiótica de la diferencia entre las artes visuales ("pintura", dice él metonímicamente) y la literatura (en su formulación, igualmente metonímica, "poesía"). Pintura y poesía, afirma Lessing se sirven de medios o signos completamente distintos para imitar la realidad. Mientras la primera utiliza "figuras y colores distribuidos en el espacio", la segunda emplea "sonidos articulados que van sucediéndose a lo largo del tiempo". De ahí también, según Lessing, que la representación de "los cuerpos" sea el objeto propio de la pintura, mientras que, dado que los objetos sucesivos o sus partes sucesivas se llaman, en general, "acciones", son éstas las que constituyen en cambio el objeto de la poesía.<sup>20</sup>

No obstante, la clasificación de Lessing puede ser debatida. Por ejemplo, Steiner plantea algo sumamente interesante al respecto:

The limitation in Lessing's argument discovered in later centuries, that the much-vaunted simultaneity of the painting exists in the material artifact but not in its perception. [...] Pictorial perception is thus a matter of temporal processing, like literary perception, with the difference that the ordering of this

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>20</sup> Cfr. José Jiménez, *Pensar el espacio*, en [www.ffil.uam.es/jjimenez/pensarE.html](http://www.ffil.uam.es/jjimenez/pensarE.html)

perceptual sequence is not predetermined by the painting itself. [...] The sequential processing of a temporal object must end in a simultaneous synthesis if the temporal object –sentence, poem, melody, event, and so on –is ever to be perceived as a whole.<sup>21</sup>

En lo anterior destaca la importancia de la percepción. Cuando nos enfrentamos a una secuencia verbal, el orden de ésta ya se encuentra dado previamente por parte del hablante o escritor, esto es lo que se denomina linealidad en el lenguaje. Cuando nos encontramos frente a una imagen, tenemos una impresión inmediata de un todo que podemos ir fragmentando en partes, hay una cierta inmediatez en el acto perceptivo. La poesía visual, al unir la palabra con la imagen logra despegarse de la linealidad del lenguaje, entrar en el campo de la inmediatez perceptiva y crear lecturas multidimensionales y multidireccionales con lo cual modifica radicalmente nuestro concepto de lectura y escritura. Según Walter Ong (1982), “un sistema codificado de signos visibles por medio del cual un escritor podía determinar las palabras exactas que el lector generaría a partir del texto [...] es lo que hoy en día llamamos ‘escritura’ en su acepción más estricta”.<sup>22</sup> La poesía visual no siempre tiene una dirección de lectura única, en muchas ocasiones es el lector quien recompone el texto a través de varias posibilidades de lectura generadas por el texto, esto es así en los poemas visuales que incluyen varios elementos en evidente contraste con los de una sola palabra. Precisamente la incorporación de lo visual y lo espacial en la poesía visual permite una nueva forma de leer, percibir, y decodificar que no está relacionada con la linealidad sino con la multidireccionalidad y multidimensionalidad. Según McLuhan (1967), la historia occidental forjada por el alfabeto fonético generó una forma de lectura completamente lineal que condiciona nuestro lenguaje y nuestra forma de pensar: “the line, the continuum – this sentence is a prime example- became the organizing principle of life. [...] Visual space is uniform, continuous and connected. The rational man in our

---

<sup>21</sup> Wendy Steiner, *Op. cit.*, p. 36.

<sup>22</sup> Walter J. Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, p. 87.

Western culture is a visual man."<sup>23</sup> Después de *Un coup de dés* de Mallarmé, donde el espacio cobra una función significativa real, nadie dudaría en considerar que el espacio ha sido incorporado satisfactoriamente a la temporalidad de la literatura. La poesía visual es un ejemplo claro de cómo la espacialidad no es algo reservado a la pintura o a la escultura, así como la temporalidad no es exclusiva de la literatura. La poesía visual es una verdadera fusión interartística, no se trata de la literatura que remite a las artes visuales ni de las artes visuales que se inspiran en la literatura es, en toda la extensión de la expresión, una unión de fuerzas entre las posibilidades de la imagen y la palabra como lo expresó Christian Dotremont (1994):

Il ne s'agit donc plus du tout des peintres qui peignent dans leur peinture le poème d'un poète ou d'eux –mêmes; il ne s'agit plus du tout des poètes qui, inspirés par une peinture écrivent un poème sur le papier, hors de cette peinture ; il ne s'agit plus du tout de peintres imitant plus ou moins vaguement l'écriture, ou la calligraphie, ou la typographie ; et il ne s'agit plus du tout de l'illustration, procédé de division.<sup>24</sup>

#### 1.4 Imagen y texto: el giro iconotextual

En el caso de muchas civilizaciones, el nacimiento de la escritura estuvo ligado a lo visual: las figuras jeroglíficas de Egipto y la escritura china mediante pictogramas e ideogramas son sólo dos ejemplos de una escritura en la que se pretende que el signo y la cosa tengan una relación estrecha de semejanza. Las palabras remiten directamente al objeto o al concepto que representan.

Ejemplos de pictogramas:

 (= moderno 馬 mǎ) "caballo"  
 (= moderno 雨 yǔ) "lluvia"

Ejemplos de ideogramas:

<sup>23</sup> Marshall McLuhan, *The medium is the message*, p. 44

<sup>24</sup> Christian Dotremont, prólogo *Poésure et Peintrie*, p. 16.



☹ (= 下 *xia*) "debajo" "abajo"

☺ (= 上 *shàng*) "encima" "arriba"

El pictograma chino para lluvia "llueve" en acto y los ideogramas para "abajo" y "arriba" son tan claros que no se necesita conocer el chino para entender el concepto que representan. La escritura china "no reproduce en líneas horizontales el vuelo fugaz de la voz; alza en columnas la imagen inmóvil y aún reconocible de las cosas mismas."<sup>25</sup>

Sin embargo, existen muchos otros alfabetos, entre ellos el latino, en donde los signos son una convención gráfica que no remite directamente a lo que representa. Las letras se unen entre sí para formar palabras y las palabras, a su vez, se unen entre sí para formar sintagmas. Así, muchos alfabetos operan mediante la abstracción. Uno de los deseos más grandes de la poesía visual, como se explicará en el capítulo 2, correspondiente a la poética de la poesía visual, es lograr que las letras y las palabras se asemejen a lo que representan, de ahí la importancia de la letra y la palabra como "objetos" que adquieren concreción; la poesía visual es en cierta medida un retorno a la idea del pictograma y el ideograma mediante el alfabeto latino y sus posibilidades tipográficas, a través de la unión del texto con la imagen.

Como plantea Walter Ong, a través de la escritura, el predominio del oído (en las culturas orales previas a la escritura) cede al de la vista y a través de ésta se opera un cambio en la conciencia, en la memoria, en la capacidad de abstracción e interrelación de elementos. Posteriormente, otra gran revolución en el ámbito del lenguaje "visible" tiene lugar con la imprenta, la cual "sitúa las palabras en el espacio de manera más inexorable de lo que jamás lo hizo la escritura. Ésta traslada las palabras del mundo del sonido a un mundo de espacio visual, pero la impresión las fija en éste."<sup>26</sup> Y, con el desarrollo de la tipografía, las palabras y las letras mismas adquieren innumerables posibilidades visuales. El carácter "visual" de las letras es tan patente que incluso existen "diseñadores de

---

<sup>25</sup> Michel Foucault, *Op. cit.*, p. 4.

<sup>26</sup> Walter J. Ong, *Op. cit.*, p. 120-121.

alfabetos” dedicados a “dibujar” estéticamente los signos que ya conocemos para renovarlos visualmente sin que dejen por ello de ser reconocibles.

La poesía visual se inserta de lleno en este panorama donde el predominio del oído cede al de la vista. A partir del siglo XX y cada vez con más fuerza, nuestro lenguaje verbal y visual se ha fusionado y la imagen ha cobrado una importancia cada vez mayor, no sólo en las artes sino también en otras esferas de la actividad humana. “Postmodernism is an epoch of the absorption of all language into images and ‘simulcra’, in a semiotic hall of mirrors.”<sup>27</sup> Sin embargo, como advierte Mitchell, el predominio actual de lo visual, de la imagen, “is not a return to naive mimesis, copy or correspondence theories of representation, or a renewed metaphysics of pictorial ‘presence’; it is rather a postlinguistic, postsemiotic rediscovery of the picture as a complex interplay between visibility, apparatus, institutions, discourse, bodies and figurality.”<sup>28</sup>

A través de los trabajos de los poetas visuales, la poesía, que en sus orígenes nació con la idea de “canto” (algo que se lee en voz alta para ser escuchado) se convierte en algo para ser visto y la cualidad visual es tan importante que resulta imposible leer en voz alta la mayoría de los poemas visuales. Podemos leer las palabras que los conforman, pero siempre faltará algo. La poesía visual es para ser leída y vista, pues lo visual y lo textual conforman un todo significativo e indisoluble.

Lo anterior nos lleva al concepto de iconotexto. Aunque hay poemas visuales en los que la relación entre lo textual y lo visual no es simétrica, es decir, predomina alguno de los dos elementos, el poema visual debe considerarse un iconotexto (imagetext y no image/text ni image-text)\* puesto que la parte visual y la verbal realmente se encuentran fusionadas, integradas. La poesía visual quiere

---

<sup>27</sup> W. J. T. Mitchell, *Op. cit.*, p. 28.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 16

\* Siguiendo el planteamiento de Mitchell en su capítulo “The Pictorial Turn” incluido en el libro *Picture Theory* antes citado, se puede establecer una diferencia clara entre los términos image/text e image-text. En el primer caso, mediante el uso de la diagonal, se enfatiza la diferencia entre imagen y texto. En el segundo caso, al emplear el guión los conceptos de imagen y texto aparecen más vinculados, más unidos. Sin embargo, será Peter Wagner quien acuñe el término de iconotexto (imagetext) borrando la distancia entre imagen y texto y entendiendo como iconotexto a una obra en donde el lenguaje visual y el verbal están plenamente fusionados e integrados en un todo.

transmitir la inmediatez de la vivencia poética. Y el lector-decodificador ocupa un lugar esencial en la reconstrucción del poema.

No es gratuito que en 1970 Fernando Millán, llevando al límite esta idea, hablara de la poesía visual como una “lengua supranacional” y que años después afirmara: “La poesía visual es un género que supera las diferencias culturales y sociales, además de las lingüísticas: Es un verdadero y único arte global. De esta forma, la lengua desaparece en su médium, la escritura se convierte de la misma manera en una lengua”.<sup>29</sup>

En su ensayo “The Pictorial Turn”, Mitchell parte de la idea de Richard Rorty de que la etapa final en la historia de la filosofía es lo que se denomina “el giro lingüístico”. A partir de esta idea, Mitchell plantea que en la etapa actual, que él suscribe como “era posmoderna”, donde encontramos nuevas formas de estimulación visual, al igual que fenómenos como idolatría, iconofilia y fetichismo, lo que ha tenido lugar es un “giro visual” (denominado por él “pictorial turn”)\*, en el cual “*spectatorship* (the look, the gaze, the glance, the practices of observation, surveillance, and visual pleasure) may be as deep a problem as various forms of *reading* (decipherment, decoding, interpretation, etc.)”<sup>30</sup> Sin embargo, como ya se ha señalado, la imagen y la palabra, lo visual y lo textual, actualmente han vivido una verdadera integración no sólo en el terreno de las artes de lo cual es prueba la poesía visual, sino también en otras esferas de la actividad humana como lo demuestran la publicidad o el Internet. Por esta razón, siguiendo el razonamiento de Mitchell, podríamos hablar también de un “giro iconotextual” en la percepción de la realidad, un terreno intersemiótico donde signos visuales y signos verbales han realizado alianzas de innumerables tipos. El lector-espectador de un poema visual convive con los signos verbales y visuales y realiza una lectura-decodificación integrada de ellos. No lee la imagen y la parte textual por separado sino como elementos integrados en un sólo discurso, el iconotextual.

---

<sup>29</sup> Fernando Millán y Jesús García Sánchez, *La escritura en libertad*, p. 19.

\* La traducción del término es mía. El adjetivo “pictorial” podría traducirse como “pictórico”, sin embargo, aquí se prefirió “visual” pues es un adjetivo que abarca muchas cosas más que “pictórico”, justo en la tónica de los que Mitchell pretende decir.

<sup>30</sup> Mitchell, *Op.cit.* p.23.

La imagen y la palabra siempre han estado relacionadas de alguna u otra manera, en mayor o menor grado. Una prueba patente de esto es el lenguaje verbal que ha dado título a las obras plásticas a lo largo de toda la historia del arte y que en sí mismo representa una línea de estudio fascinante respecto a la vinculación entre lo visual y lo verbal. Durante muchos siglos de producción artística, los títulos de las obras pictóricas o escultóricas fueron equivalentes al lenguaje visual de éstas, es decir, la relación entre lo visual y lo verbal era de  $1 = 1$ . Después, sobre todo a partir del siglo XX con mayor fuerza, y tras la aparición del arte abstracto, los títulos de las obras comenzaron a sumarse a la significación del ámbito visual creando nuevas relaciones de intercomunicación donde el título ya no explicaba la obra sino que se sumaba a ésta en una relación que quizá pudiéramos decir es de  $1 + 1$ . Tanto es así que Oscar Pin realizó el comentario siguiente: "Lo malo de la pintura abstracta es que hay que molestarse en leer el título de los cuadros."

Otros casos de unión entre lo visual y lo verbal se encuentran por ejemplo en los manuscritos iluminados de la Edad Media, la ecfrosis (entendida como representación verbal de una representación visual) los textos con imágenes (como por ejemplo la literatura de William Blake, las portadas de los libros, que en su carácter visual resumen, añaden o incorporan algo al texto que presentan, los comics, la novela gráfica), entre otros. Sin embargo, en estos casos, lo textual y lo visual, si bien se retroalimentan, se encuentran separados en mayor o menor medida. En el caso de la poesía visual, los elementos visuales ya sean propiamente imágenes o juegos tipográficos, se encuentran estrechamente vinculados a lo textual. Las letras, las palabras, en su carácter físico y visual, se convierten ellas mismas en imagen y se suman a la interpretación del texto. Las imágenes, marcos, fondos, colores y espacios tomados del terreno de las artes plásticas se convierten en signos de importantísimo valor en la cadena de interpretación intersemiótica del poema visual como iconotexto.

## 1.5 Participación del lector-espectador en el poema visual

El análisis reflexivo, partiendo de nuestra experiencia del mundo, remonta hacia el sujeto como hacia una condición de posibilidad que es distinta de ella y hace ver la síntesis universal como aquello sin lo cual no habría mundo.  
Merleau-Ponty

“Contra toda opinión, no son los pintores sino los espectadores quienes hacen los cuadros”, afirmó Duchamp en alguna ocasión. Esto muestra claramente la dialogía que existe en el arte. Para que haya obra, se necesita que alguien la reciba, pues el arte es ante todo el diálogo entre el creador de la obra y quien la decodifica. Este carácter de participación se hizo mucho más fuerte en las propuestas artísticas generadas por los movimientos de vanguardia del siglo XX, donde el lector o espectador participa activamente en el proceso de creación o recreación artística.

Así, por ejemplo, John Cage, al preconizar un nuevo comienzo, al proponer una reacción contra las creaciones y los modos tradicionales de crear en música y al plantear como parámetros la multiplicidad, la atención dispersa del oyente y la descentralización, está anunciando lo que en las artes contemporáneas será una de las banderas: la disolución de las fronteras entre artista y espectador. Para él, la obra de arte es apenas el punto de partida de una aventura cuyo desenlace es incierto. Según su planteamiento, el arte debe transformar a cada persona en artista. En este sentido, el poeta visual Calleja plantea que el arte debe ser vivido por todos, no como un espectáculo experimentado pasivamente, sino como un juego en el que se arriesga la vida.<sup>31</sup>

A finales de los sesenta, Umberto Eco, en su libro *L'opera aperta*, cristaliza la idea de que el texto, ligado conceptualmente a 'tessuto', tejido, se encuentra

---

<sup>31</sup> Cfr. Entrevista a J. M. Calleja, en la Revista Virtual *Escáner Cultural*, Número 62, junio 2004, año 6, Santiago de Chile. [[www.escaner.cl/escaner62/articulo.html](http://www.escaner.cl/escaner62/articulo.html)]

abierto ante el lector, “Eco colloca il lettore nel testo che prevede il lettore, non come lettore empirico, ma come elemento costitutivo del gioco testuale.”<sup>32</sup>

El escritor francés Raymond Queneau, por ejemplo, en la tónica plenamente vanguardista de dar peso al lector como creador de la obra, realizó el libro-objeto *Cent mille milliards de poèmes* (1961), el cual está formado por tiras con versos escritos. El lector puede subir y bajar las tiras, acomodándolas a su antojo, con lo cual potencialmente pueden crearse 10000000000000000 poemas distintos, todos sonetos.

En la poesía visual se nota claramente esta característica del arte y esta tendencia de la actualidad. En muchos poemas visuales, el lector-espectador da la pauta de la direccionalidad de la lectura y, por tanto, la pauta de la recodificación sintáctica y semántica. Al romper la linealidad habitual del discurso y al incorporar imagen, color, juegos de formas, muchos poemas visuales son distintos en cada lectura dependiendo de qué elementos privilegie la vista del lector y de qué combinaciones realice en su “lectura-decodificación” del iconotexto. Al aproximarse a las artes visuales, ante un poema visual uno es un espectador, a través de su vínculo con la literatura, uno es un lector. Pero en ambos casos la participación es alta en el proceso de re-significación.

En la exposición de poesía visual realizada en Marsella en 1994 con el fin de mostrar una perspectiva de la poesía visual realizada por artistas de diferentes épocas y nacionalidades, había una advertencia para los visitantes:

Visiteurs qui, toujours, avez été habitués à vous promener dans les expositions où chaque oeuvre avait une finition parfaite, vous voilà aujourd’hui parmi les travaux de ceux qui aiment par-dessus tout les ébauches et les brouillons:

Ceux qui pratiquent le début,

Ceux qui fabriquent les genèses,

Ceux qui ne savent pas bien achever,

Ceux qui sont mal à l’aise avec ce qui finit et ce qui est fini.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Penna Domenico, en la página de la Universidad de Bologna:

[www.web.dsc.unibo.it/penna/ig/opera.html](http://www.web.dsc.unibo.it/penna/ig/opera.html)

<sup>33</sup> Christian Poitevin, Adjunto de la Alcaldía, Delegado de Cultura, Citado en *Poésure et Peintrie*, p. 12.

Esto nos habla del espíritu abierto del poema visual en su génesis misma. Se pretende abrir el camino, pero no llevar de la mano a la meta, cada lector debe alcanzarla transitando sus propios pasos. El poema visual es una obra de libertad en tanto creación y producto interpretable. Respecto a la libertad en el poema visual y respecto a la participación del lector es interesante lo que señala el poeta visual Calleja:

Quizás tengamos miedo a la libertad que comporta la idea estética de Kant de que *ciertas experiencias artísticas superan nuestra comprensión*. Eso nos intimida y nos horroriza; todo ha de estar perfectamente delimitado, estructurado, codificado... Todo arte una vez creado pasa a ser participativo dentro de la premisa que una vez creado el autor necesita la "participación" del lector, espectador, oidor... para cerrar el círculo abierto de la creación magna. La obra de arte es un punto de intersección de todos los tiempos, en ese momento se disuelve presente y pasado. El espectador dialoga, *tête a tête*, con la obra y a partir de aquí la significación y responsabilidad de la obra pasa a ser completamente abierta. Cada espectador " ve ", " oye ", " charla" con su *propia* obra. El autor desde el momento que da por terminada una obra, " incita " al futuro lector, espectador, oidor... a participar intelectualmente con la obra que se le presenta; y cada lector, espectador, oidor... se acercará a la obra según sus propios condicionamientos espirituales, anímicos, emocionales... y de ahí, las sensaciones que genere tendrán una incidencia diferente en cada uno de nosotros.<sup>34</sup>

El poema visual, como manifestación artística que comparte el lenguaje verbal y el visual, tiene características particulares que lo distinguen de otras obras literarias. Una de ellas es la dificultad que representa su verbalización (lectura en voz alta, referirlo a otra persona) lo cual lo convierte esencialmente en una experiencia individual. Dos personas pueden ver y comentar un poema visual, pero, a diferencia del resto de la literatura que tiene una discursividad lineal, tradicional, es casi imposible leerlo en voz alta y lograr que otra persona lo entienda (lo perciba, lo experimente, lo disfrute) en su totalidad. No obstante, algunos tipos de poesía visual, como los poemurales o los *language happenings*

---

<sup>34</sup> Entrevista a J. M. Calleja, en *Ibid.*

están pensados para ser apreciados en colectividad debido a los contextos en los que aparecen, sin embargo, la percepción, lectura y re-significación del poema visual sigue siendo un acto individual.

El poema visual se crea al momento de la lectura. Si bien se puede decir que el autor configuró ciertos elementos de forma, color, disposición, contraste, tamaño y que eligió ciertas palabras y las distribuyó en un cierto sentido, es el ojo del lector el que genera una sintaxis determinada (sobre todo en poemas visuales de varios elementos como los caligramas de Apollinaire por citar un autor) y “arma” el texto. El poema visual en su carácter experimental y lúdico invita al lector a participar de un cierto desconcierto, de un cierto asombro, puesto que se encuentra ante un híbrido constituido por formas y palabras que no es ni una imagen ni un texto, sino precisamente una fusión del código verbal y el visual. Además, algunas de las características del poema visual permiten lograr un alto nivel de abstracción que, aunado a las posibilidades de la imagen, hacen que el poema pueda tener múltiples lecturas.

Algunas de las manifestaciones de poesía visual más recientes no sólo siguen invitando al lector a que participe, sino que están pensadas para que literalmente el lector *tenga* que intervenir; esto es así por ejemplo en la poesía cibernética, donde el lector-espectador cuenta con los medios para participar sumando su voz a la del poeta, quitando palabras o líneas completas, cambiando colores, etc. Es la potenciación de la intención de borrar los límites entre creador y espectador, de lograr un arte integral e integrado en un “cadáver exquisito” adaptado a la época y los medios contemporáneos.

Debido a lo fundamental que resulta la participación del lector en la re-configuración del poema visual, las herramientas teóricas que mejor permiten abordar este tipo de obras son las que toman en cuenta la presencia del lector en el acto de lectura. Por ello, dedicaré una muy breve reflexión a ciertos conceptos



que puede ofrecer la fenomenología para comprender mejor lo que ocurre en la percepción del poema visual.\*

## 1.6 El aporte de la fenomenología

Tomando como base la fenomenología de Husserl, en *El acto de leer*, Wolfgang Iser (1982) plantea una fenomenología de la lectura y una de sus conclusiones más vitales es que la obra literaria no es un todo completamente terminado e inamovible sino un encuentro de subjetividades, la del autor y la del lector; este último se relaciona con el texto desde su condición de yo individual situado en una perspectiva y, guiado por ciertas marcas, figuras y estructuras, reconfigura el universo del texto a través de su propia relación con el mundo no ficticio.

Entre el lector y el texto literario se establece una relación de interacción, de participación. Cuando Iser piensa en el lector, está pensando en lo que él denomina *lector implícito*, es decir, hay una estructura en el texto en la que el lector está ya pensado de antemano con ciertos requisitos que garantizarían una lectura plena.

Algunos conceptos de Iser que me gustaría retomar son tema y horizonte, espacios vacíos y negaciones, así como punto de visión móvil, ya que permiten entender cómo se relaciona el lector con el texto literario. Según este autor, al momento de leer, el lector reconoce un tema y para percibirlo cuenta con un horizonte (no se trata aquí precisamente de la idea de “horizonte de expectativas” que plantea la teoría de la recepción. Para Iser, por un lado está el propio horizonte del lector (su repertorio y referentes) relacionado con su conciencia del yo y su conocimiento del mundo no ficticio y por otro se encuentra el horizonte creado por el texto), posteriormente, a medida que avanza la lectura, un tema que antes había sido reconocido como tal se convierte en horizonte y aparece un nuevo tema. El texto cuenta con figuras y estructuras que van orientando al lector a crear ciertas representaciones que van configurando sentido y significación y una interpretación del texto. En este proceso, el lector debe confrontar sus

---

\* Otras herramientas teóricas, como la hermenéutica y la teoría de la recepción, también toman en cuenta el papel del lector en el poema visual. Sin embargo, aquí se tomaron conceptos de la fenomenología puesto que es la que mejor ayuda a comprender la participación del lector en el acto de leer-percibir el poema visual.

propias creencias y normas dentro de su propio repertorio y finalmente, cuando tiene una percepción integral del texto, decide si modifica su hábito a partir de la experiencia estética que acaba de vivir o si rechaza el cambio y se mantiene en el mismo punto. Así pues, Iser plantea que en la experiencia estética el lector experimenta la otredad, realiza un descubrimiento, se desplaza de su centro y vuelve a sí modificado.

El texto literario está conformado por espacios vacíos que el lector debe ir cerrando:

Caracteriza a los textos de ficción que sus procedimientos, por lo general, no organizan como una consecuencia las normas del repertorio ni los segmentos de las perspectivas de presentación. Se puede, pues, afirmar que los esquemas del texto que sirven para la constitución de representaciones, mucho más raramente obedecen al principio de *continuidad fluida* [...] <sup>35</sup>

De esta forma, el lector participa activamente en el cierre de esos espacios vacíos pues son el punto donde éste se introduce para crear sentido. Ahora bien, los espacios vacíos no son llenados con cualquier información del repertorio del lector, sino con el material sugerido por la propia configuración o ensamblaje del texto. Los espacios vacíos hacen colisionar las normas de repertorio y los segmentos de perspectivas de presentación y, por tanto, suprimen la expectativa de *continuidad fluida* e incrementan la actividad representadora. Su relevancia estética radica en que hacen surgir representaciones de primer y segundo grado (éstas últimas surgen cuando no se satisfacen las expectativas suscitadas por las de primer grado) y, justo de esta dificultad de constituir sentido de las representaciones, lo cual al final lleva al lector a ser capaz de representarse lo que estaba oculto, es de donde surge todo el potencial estético de la obra de arte, la cual, en este orden de cosas, es también revelación, descubrimiento y modificación para el lector.

El ensamblaje del texto, además de contar con la presencia de estos espacios vacíos, también permite que el lector tenga un punto de visión móvil generado por hiatos, que lo lleva a irse desplazando por distintas perspectivas

---

<sup>35</sup> Wolfgang Iser, *El acto de leer*, p. 284.

ofrecidas por el texto hasta lograr crear sentido, pues no debemos olvidar que precisamente la experiencia estética (se trate de una obra literaria o de otro medio), para ser considerada como tal, no es una vivencia pasiva sino una descimentación, un encuentro de intersubjetividades. Después de este proceso, el espectador no es el mismo que antes de haber tenido contacto con la obra de arte. Y que, ante todo, cuando leemos o percibimos una obra de arte estamos constantemente en busca de sentido. Así, se retoma también la idea del arte como generador de conocimiento, un conocimiento que no proviene exclusivamente del exterior, sino precisamente de la vivencia de la obra, de haber sido “atravesado”, “tomado”, “habitado” por ésta.

Iser señala también que existe otro tipo de espacios vacíos generados en el eje paradigmático de la lectura. Al leer, en muchas ocasiones el lector “queda situado entre el ‘no-más’ y el ‘todavía-no’ en tanto que el lector se cuestiona la norma que le es familiar pero aún no tiene acceso a una nueva, pues ésta no se encuentra contenida en el saber que el texto aporta”.<sup>36</sup> La negación es una modalidad de este saber y la hay de dos tipos: negaciones primarias y secundarias. Las primarias estimulan al lector para que construya el tema que la negación no enuncia de manera explícita como un objeto imaginario y que está prefigurado por los espacios vacíos que produce la negación. En este proceso activo del lector éste define lo que el texto insinúa, aunque determinado o guiado por las intenciones del texto. Las secundarias marcan la vinculación de las formas de sentido producidas en la lectura con los hábitos del lector y conducen a la constitución de sentido del texto contra las orientaciones de los hábitos, que el lector puede corregir después de este proceso. “Gracias a la combinación de las negaciones primarias y secundarias puede establecerse la comunicación entre texto y lector que permite a este último obtener una experiencia a través de la negación de lo conocido”.<sup>37</sup> De este modo, en la literatura moderna, la presencia de numerosos espacios vacíos, la necesidad del lector de cambiar de perspectiva constantemente y la tendencia a dificultar la constitución de los temas a través de

---

<sup>36</sup> *Ibid.* p.322.

<sup>37</sup> *Ibid.* p.335.

las negaciones llevan al lector a tener una participación mucho mayor (que en obras donde estos elementos no están tan presentes) puesto que sus representaciones y expectativas se ven constantemente frustradas, anuladas o modificadas convirtiéndose ellas mismas en un foco de atención donde el objetivo principal sigue siendo la constitución de sentido. De esta forma, hay un correlato entre el texto y la conciencia del lector para dar sentido.

De la mano de la dialéctica negativa de Adorno (1969) y la crítica a la representación de Lyotard (1994), se puede ver mejor la importancia de la fenomenología para entender la literatura de vanguardia y posvanguardia. La vanguardia es una dialéctica entre la pérdida de sentido y la necesidad de crearlo; en este proceso, el lector tiene la vivencia de la experiencia del sinsentido. Así, las vanguardias plantean una crítica a la lógica, al sujeto cartesiano y proponen la idea de que el conocimiento no es subjetividad sino intersubjetividad, dialogía.

La literatura de vanguardia, en particular, opera empleando numerosos espacios vacíos y negaciones, los cuales en muchos casos hacen que el lector pierda la referencia y se vea obligado a experimentar el sinsentido, con lo cual se replantea qué es para él el sentido. Esto lleva incluso a que parte de la estética de las vanguardias sea precisamente la estética de la ruptura, donde lo que se trastoca es directamente el lenguaje, con lo cual el lector mueve toda su referencia con el mundo. La palabra entra en crisis y son justamente los poetas, los escritores, quienes la cuestionan.

La poesía visual se afianza plenamente en el contexto de las vanguardias artísticas. Gran parte de su estética es la ruptura del código verbal y visual a través de la fusión, así, el cuestionamiento de este tipo de poesía está precisamente en el lenguaje. Se pretende problematizar el lenguaje y la sociedad que lo sustenta, cuestionando, obligando a plantear nuevas estructuras. El autor del poema visual tiene en mente a un lector-espectador implícito que percibirá los elementos que conforman la obra y los relacionará con su propio repertorio en busca de sentido. El lector sabe qué es un poema o un texto, qué es un cuadro, un dibujo, una escultura o una imagen y cuando se encuentra frente al poema

visual lo lee como una obra constituida precisamente por el elemento visual y el verbal en interacción, lo percibe como un iconotexto, a pesar de que en algunos poemas visuales se privilegie el texto, en otros la imagen y haya algunos más en donde ambos códigos se encuentren equilibrados.

Por otro lado, como ya se mencionó algunas líneas antes, Iser señala que al leer el lector va pasando por varios procesos, va realizando varios actos. Hay protensiones y retensiones que le van permitiendo configurar significación, hay temas y horizontes, espacios vacíos y negaciones. Son elementos que Iser describió para el acto de lectura de cualquier texto literario. Ahora bien, en el caso del poema visual resulta muy interesante que todos estos elementos están presentes por un lado en el texto y por otro lado en los elementos dados a través de lo visual de modo que, por ejemplo, un tema originado a nivel del discurso se ve confirmado, negado, enfatizado por la parte visual o bien las categorías de tema y horizonte pueden funcionar entre el lenguaje verbal y el visual donde se tiene un elemento textual por tema y un elemento visual por horizonte o viceversa. Así mismo, los espacios vacíos que el lector va cerrando se dan también tanto en el nivel textual como en el nivel visual y en el intersticio entre ambos. En ocasiones, el lector acude al texto para intentar cerrar un espacio vacío generado en lo visual o viceversa. Por otro lado, las negaciones se presentan también en el poema visual y el lector-espectador percibe algo que no está dicho de manera explícita en el iconotexto. El poema visual opera, fundamentalmente, rompiendo las referencias del lector a través del cuestionamiento del lenguaje, lo cual es uno de los elementos fundamentales presentes en la poesía visual si se entiende, precisamente como he planteado en este trabajo, como una metavanguardia.

Todo texto trasciende sus condiciones de producción y adquiere múltiples vidas en el acto de lectura. La poesía visual opera mediante la modificación del horizonte de expectativas del lector a través del impacto generado por el iconotexto. Y precisamente el concepto de “horizonte de expectativas” ayuda a explicar por qué, aunque desde el siglo IV a. C. se tienen testimonios de poemas visuales, no fue sino hasta el siglo XX cuando realmente la poesía visual se

afirmó como un fenómeno interartístico aceptado y practicado en distintas latitudes y ya no como un experimento asilado espacial y temporalmente. Por un lado la tecnología, la velocidad, el vértigo de las ciudades y la relativización del tiempo; por otro lado, la preeminencia de lo visual con la llegada del cine y la fotografía, permitieron que se cuestionara la suficiencia del discurso dentro de la literatura a través de la suma del elemento visual y se planteara la fusión entre la espacialidad de las artes visuales y la temporalidad de la literatura. El lector-espectador del siglo XX ya contaba con todos estos elementos para recibir el poema visual y darle cabida dentro de su mundo conocido.

Cuando, a partir de los caligramas de Apollinaire, el poema visual fue retomado y adquirió fuerza y presencia como medio de expresión en diversos países y a través de diversos movimientos, se generó un cambio considerable en el horizonte del público (entiéndase aquí como el “horizonte de expectativas” de la teoría de la recepción), puesto que el poema visual abrió paso a muchas manifestaciones interartísticas posteriores y “entrenó” o familiarizó al público con las posibilidades de fusión entre la imagen y la palabra que para los habitantes del siglo XXI son tan cotidianas pero que a comienzos del siglo XX representaron una verdadera revolución en la forma de leer e interpretar el mundo, revolución que llegó a terrenos tan amplios y distintos como el diseño, la publicidad o la televisión.

“Todo texto está construido de manera que genera una serie de preguntas en el lector”.<sup>38</sup> Esta forma de entender el texto o la obra de arte en general (puesto que lo mismo puede aplicarse a obras de arte no literarias), enfatiza una vez más que el lector es quien constituye el texto a partir de su propia subjetividad, puesto que cada lector generará su propia serie de preguntas según su situación, su repertorio y sus referentes, si bien el texto propiciará o apuntará hacia la generación de ciertos interrogantes en particular. En este sentido, Llovet (1979) menciona que “no es, posiblemente, oficio del escritor sino quehacer del lector el convertir en práctica la significación y el placer que en el texto son sólo

---

<sup>38</sup> *Ibid*, p. 245.

sugerencia".<sup>39</sup> El poema visual al compartir el código verbal y el visual suscita muchas interrogantes en el lector-espectador a nivel funcional (¿cómo clasifico lo que veo?, ¿es un poema o un dibujo-cuadro-trazo?, ¿cómo debo relacionarme con el texto?, ¿a partir de dónde comienzo la lectura?, etcétera) y también suscita preguntas a nivel temático como cualquier otra obra de arte.

De este repaso sumamente breve a través de algunos conceptos importantes de la fenomenología, se desprende que incluir al lector como un elemento participativo dentro de la re-configuración del poema visual permite entender mejor de qué manera se crea el poema visual, puesto que el autor lo configura para su lector implícito.

“La obra literaria posee el polo artístico que describe el texto creado por el autor y el polo estético que describe la concesión realizada por el lector, donde el texto y el lector convergen, ése es el lugar de la obra literaria”.<sup>40</sup> Así pues, llevando al terreno de la literatura las palabras de Duchamp con las que inicia este capítulo, en gran medida, contra toda opinión, no son los autores sino los lectores-espectadores quienes hacen los poemas visuales.

## 1.7 Poesía visual y posmodernidad

Como ya he mencionado antes en este mismo trabajo, la poesía visual no nació en el siglo XX y hay varios ejemplos de poemas visuales en distintas épocas y latitudes. Sin embargo, fue en el contexto del siglo XX cuando realmente alcanzó difusión y se generalizó como un fenómeno experimental con presencia mundial que se sigue realizando hasta nuestros días.

Si bien el poema visual tuvo que esperar hasta el siglo XX para encontrar cabida como expresión artística consolidada, me parece que es precisamente a finales del siglo XX y a principios del XXI, es decir, durante la posmodernidad, cuando más se ha estudiado y mejor se ha entendido. Esto se debe a que el poema visual se asemeja al mundo posmoderno fascinado por el minimalismo, la idea de rizoma, ir en contra del *master code* para favorecer la presencia del

---

<sup>39</sup> Llovet, “El desmontaje impío de la ficción” en *Por una estética egoísta (Esquizosemia)*, p. 151.

<sup>40</sup> Iser, *Op.cit.*, p.45.

idiolecto, lo polimorfo y lo andrógino, la indeterminación, la inmanencia, las estructuras abiertas y disyuntivas, el juego, la anarquía, el silencio o la polifonía versus el Logos, la participación activa frente a la distancia, la dispersión, el intertexto, el fragmento versus el discurso totalizante.<sup>41</sup> Debido a la importancia que ha adquirido la poesía visual como objeto de estudio en la posmodernidad, me interesa detenerme muy brevemente en este tema.

Aunque algunos (Amícola, 2000, Jameson, 1991) plantean que lo que se entiende por modernidad en realidad comenzó en el siglo XVI con la racionalización del mundo, en este trabajo el término se entenderá en su relación con la estética: “La *modernité* representada en la nueva corriente que inaugura Baudelaire hacia mediados del siglo XIX viene, por cierto, a realizar el mismo proyecto que la época moderna presentaba en los planes de Descartes, de Hume, de Kant.”<sup>42</sup>

Según Frederic Jameson, el posmodernismo viene a contestar a toda la modernidad (desde el 1600) en adelante). Es una etapa en donde la alta cultura y la baja cultura o el arte alto y el arte del *massmedia* se unen luego de que las fuerzas del arte moderna han sido absorbidas por la burguesía. Así pues: “Postmodern discourses also challenge the fixing boundaries (Hassan) between genres, between art forms, between theory and art, between high art and mass-media culture.”<sup>43</sup>

Las categorías de modernidad y posmodernidad, como plantea Andreas Huyssen (2002) en el libro *Después de la gran división*, obedecen fundamentalmente a criterios históricos, sociológicos y culturales. Algunos han dicho que el posmodernismo no es sino la continuidad del modernismo y otros aseguran que entre uno y otro hay una ruptura radical, una fractura evaluada en términos positivos o negativos. Asimismo, el vínculo de “dependencia” o de “deuda” que existe entre el posmodernismo y el modernismo se encuentra incluido dentro de la misma terminología que precisamente evidencia esta interdependencia. Sin embargo, tomando la idea de Huyssen parece importante

---

<sup>41</sup> Cfr. Ihab Hassan, *The desmemberment of Orpheus. Towards a postmodern literature*, p. 61.

<sup>42</sup> José Amícola, “Tiempos posmodernos” en *Camp y posvanguardia*, p. 42.

<sup>43</sup> Linda Hutcheon, “Postmodernism” en *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*, p. 612.



mencionar que “la dimensión crítica del posmodernismo reside precisamente en el cuestionamiento radical de los supuestos que vinculaban al modernismo y a la vanguardia con la mentalidad de la modernización.”<sup>44</sup>

No es la intención de este trabajo centrarse en la discusión que se ha generado sobre lo que se entiende por modernidad y posmodernidad. Por ahora, simplemente resulta importante mencionar que la poesía visual ha sido producida tanto en la modernidad como en la posmodernidad. Esta primera parte del trabajo incluye sobre todo ejemplos de poemas visuales anteriores a 1960, es decir, pertenecientes a la modernidad. En la segunda parte que continuará como tesis doctoral, se incluirán muchos más ejemplos de la época posmoderna, con lo cual se intentará volver a revisar el concepto de “modernidad” y “posmodernidad”, “vanguardia” y “posvanguardia” a la luz de lo que ofrezcan las obras de los poetas visuales.

En cuanto a su vinculación con los paradigmas de la posmodernidad, el poema visual pone en cuestionamiento la suficiencia del lenguaje verbal, lo *deconstruye*, y se plantea como la búsqueda o la propuesta de un nuevo lenguaje, el iconotextual, para responder a la crisis contra el *Logos* que preconiza la modernidad. Así, la forma del poema visual es en general una *antiforma*, pues éste permanece abierto a las interpretaciones y reconfiguraciones que realice el lector-espectador. De esta manera, por ejemplo en el caligrama, no hay una *jerarquía* de lectura definida y lo que impera es la idea de la *ruptura*, la *fragmentación* y la *discontinuidad* (elementos plenamente posmodernos, no olvidemos aquí que los primeros caligramas modernos se realizaron en la primera década del siglo XX, en plena modernidad). El poema visual es un acto de participación donde el lector-espectador tiene un papel muy importante para la existencia del texto; es la mirada del lector la que reestructura el poema visual y permite la resignificación. La *ausencia de centro* o bien la movilidad del centro y la *dispersión* son elementos clave del poema visual, en el cual hay un inmenso énfasis en que la obra no está terminada sino que es un *proceso*, todo poema

---

<sup>44</sup> Andreas Huyssen, *Después de la gran división*, p. 315.

visual entendido como metavanguardia es un proceso de creación artística que toma conciencia de sí mismo como procedimiento experimental.

Hijas de la hibridación de los géneros y proyectadas en una escenografía cultural de la descentralización y ruptura con la concepción unitaria y orgánica del arte moderno, son las poéticas experimentales, entre las que se encuentra la poesía visual, la mayor garantía de expresión de libertad imaginaria. Se sabe que casi todas las vanguardias propugnaron por llevar a cabo un “experimentalismo” en las producciones artísticas, muy unido a la idea de experimento científico-técnico de principios del siglo XX. Dadá, Surrealismo, Futurismo, Expresionismo, Ultraísmo, Creacionismo, lograron fusionar géneros y discursos diversos que se creían incompatibles, pero que producían un efecto seductor, mágico y maravilloso. Así, las diversas artes se conjugaron para crear una polifonía multiestética, multisensitiva. La poesía experimental, manifiesta en la posmodernidad, ha continuado indagando en los procesos de hibridación de los géneros.<sup>45</sup>

Los caligramas de Apollinaire y su idea revolucionaria de que él *también* era pintor, aunque pintor con letras y palabras, favoreció la difusión de la poesía visual que comenzó a realizarse simultáneamente fuera de Francia en otros países como Italia, por mencionar un caso, con los poetas futuristas seguidores de Marinetti, o en Alemania, con el grupo de poetas concretos. Esto sucedió en las primeras décadas del siglo XX, de modo que esta “explosión” de la poesía visual pertenece a los movimientos de ruptura que la historia literaria ha denominado vanguardias y que se insertan plenamente en el paradigma de la modernidad.

Las vanguardias estéticas de la primera mitad del siglo XX cuestionaron la institución artística y el lenguaje, las expresiones artísticas de la posmodernidad plantearon una crítica aún más radical.

Al referirse a la modernidad y a la posmodernidad, María del Carmen Bobes Naves plantea lo siguiente:

---

<sup>45</sup> Cfr. Carlos Fajardo, “Poesía experimental posmoderna” en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/posmoder.html>

Los efectos que una y otra posición [modernidad y posmodernidad] tienen sobre la creación artística son inmensos: la modernidad aprecia el genio, la creatividad, la forma, la voluntad de estilo; la posmodernidad desestructura el espacio de la representación, descompone las coordenadas de referencia y de significación, niega los privilegios de la originalidad, no admite que el arte sea revelación o mensaje, se interesa menos por la intención del autor o por el sentido de la obra que por los efectos sociales que produce.<sup>46</sup>

Resulta interesante detenerse muy brevemente a reflexionar sobre el hecho de que la poesía visual, como poesía experimental y por sus características de iconotexto que cuestiona los límites y posibilidades de dos códigos distintos, resulta más afín a las características de la posmodernidad que a las de la modernidad. Por ejemplo, la mayoría de los poemas visuales, incluso de la primera mitad del siglo XX, operan con los elementos señalados por Bobes como características posmodernas. En general, la poesía visual desestructura el espacio de representación al convertir la página en un lienzo e incorporar los blancos activos, la tipografía, la imagen, el diseño, en suma, al permitir que el espacio mismo donde aparece el poema “se lea” distinto de cualquier otro libro puesto que los elementos que configuran el poema visual activan en el lector una relación de lectura particular. Al fusionar el lenguaje verbal y el visual, suscitando con ello interrogantes sobre los límites del lenguaje, al utilizar nuevos materiales y técnicas como el collage, al no ser un poema propiamente, pero tampoco un dibujo, ni un cuadro ni un trazo, el poema visual descompone las coordenadas de referencia y representación haciendo que el lector se plantee numerosas preguntas y busque nuevos sentidos. La poesía visual, sobre todo en el siglo XX cuando ya se encuentra totalmente arraigada, se plantea a sí misma como un ejercicio de re-significación del mundo, como una forma no de revelar sino de poner de manifiesto varias preguntas en las que el arte ya del todo posmoderno ha insistido.

---

<sup>46</sup> *Loc.cit.*

## Capítulo 2

### Principales elementos en la poética de la poesía visual

Le monde a besoin de tendances nouvelles en poésie et peinture.  
Les vieilles camelots ne peuvent plus mentir.  
Nous voulons farfader l'esprit, parce que nous voyons avec nos oreilles  
et entendons avec nos yeux.  
Le langage n'est qu'un moyen de comprendre et de ne pas comprendre.  
Vous préférez le langage pour comprendre des platitudes que déjà chacun  
connaît par cœur. Nous préférons le langage qui vous procure  
un sentiment nouveau pour des temps nouveaux.

(Raoul Hausmann y Kurt Schwitters, poetas visuales,  
Prefacio-Manifiesto para el proyecto de la revista PIN\*, 27 de diciembre de 1946).

#### 2.1. Introducción

En la revista PIN fue donde aparecieron por primera vez los términos “poésie” y “peinture”, donde se intercambian los sufijos de los sustantivos “poésie” (poesía) y “peinture” (pintura) para dar cuenta no sólo de la interrelación sino de la verdadera fusión entre imagen y texto presente en la poesía visual. Es una lástima que este revelador juego de palabras no funcione tan bien en español como lo hace en francés para poder referirnos al carácter inherentemente iconotextual de la poesía visual. (En un intento de traducción de estos términos diríamos algo así como “poesura” y pintía”.)

Existen poemas visuales más textuales que otros, existen otros más visuales que textuales, existen poemas visuales que logran un perfecto equilibrio entre lo visual y lo textual. Sin embargo, sea cual sea la técnica empleada en su realización, “el caligrama, el poema futurista, el poema-objeto, el poema concreto, la *tipoésie*, son poemas visuales, *performances* gráficos, *language happenings*, experimentos, arquitecturas, esculturas, acrobacias, obras plásticas construidas con palabras que se contemplan y que se leen, que se mueven y se escuchan.”<sup>1</sup>

---

\* Revista creada en Inglaterra y en lengua inglesa en la que Hausmann y Schwitters pretendían dar a conocer poemas visuales, diseños y demás arte de vanguardia. No existe mucha información al respecto.

<sup>1</sup> Alfredo Espinosa, *Poesía visual. Las seductoras formas del poema*, p. 35.

La poesía visual trabaja básicamente en dos niveles: a nivel lingüístico es un cuestionamiento respecto a los límites y posibilidades del lenguaje como representación de la realidad (la relación entre las palabras y las cosas nos señalaría Foucault) sin abandonar la idea de la estética verbal de la poesía. Por otro lado, a nivel plástico, gráfico, visual, es un cuestionamiento respecto a las formas, a los colores, a las posibilidades que ofrece la tipografía para re-significar (en el sentido de significar por segunda vez) la semántica inherente a los signos lingüísticos. Al unir la imagen con el texto en una obra integral e integrada se obtiene un objeto artístico que nos susurra nuestras preocupaciones más añejas y a la vez más actuales respecto al arte y la creación artística: ¿qué puede lograr el ser humano a través de signos combinados en un mundo artístico e interartístico de posibilidades ilimitadas? En palabras de Fernand Léger: “Notre espace moderne ne cherche plus ses limites, il s'impose au jour le jour un domaine d'action illimité.”<sup>2</sup> Hay textos que dibujan y dibujos que escriben, los poemas empiezan a ser orquestación de signos verbales y visuales en armonía, “los poemas visuales aspiran a decir(se) con exuberancia tipográfica, a dibujar(se), y más aún, a disputarle un espacio a los objetos.”<sup>3</sup>

La idea de fusionar lo visual con lo textual no es de ninguna manera un hallazgo de los artistas del siglo XX. El presente trabajo está enfocado a considerar la poesía visual como una metavanguardia porque los textos que se analizarán pertenecen al siglo XX y a la estética generada por las vanguardias artísticas surgidas en ese siglo. Sin embargo, prácticamente desde el inicio de la escritura, se ha experimentado con el fin de que lo visual se encuentre en el ámbito de lo textual de alguna u otra manera. No obstante, a partir del siglo XX, con su interrelación entre artes y la aparición y proliferación de nuevas manifestaciones artísticas como la fotografía y el cine, la imagen y sus componentes comienzan a tener un enorme atractivo para los artistas.

A pesar de que Apollinaire no fue el inventor de los caligramas y por ende de la poesía visual, aunque desde muchos siglos atrás con Simmias de Rodas y

---

<sup>2</sup> Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*, p. 158.

<sup>3</sup> Alfredo Espinosa, *op.cit.*, p. 13.

otros exponentes de artificios literarios que conjugan elementos visuales como los mencionados anteriormente teníamos poesía visual, cuando Apollinaire recuperó el caligrama, se dio un enorme cambio de paradigma en la literatura contemporánea. El mismo autor lo dijo: “Dans ma poésie, je suis simplement revenu aux principes puisque l'idéogramme est le principe même de l'écriture. “Et moi aussi je suis peintre”.<sup>4</sup> Y toda la importancia del poeta francés quedó inmortalizada en el *ready-made* de Duchamp:



Fig. 2. Marcel Duchamp, “Apolinère Enameled” (1916-1917).

En esta imagen creada por Duchamp con la terminación en –ère, conscientemente incorrecta, y la idea del “barniz” se pretendía dar cuenta de la idea común a muchos vanguardistas de que todo aquel periodo iconotextual que estaba iniciando algún día se llamaría “la era de Apollinaire”.

Sin embargo, tampoco debe dársele el crédito absoluto a Apollinaire por haber abierto las posibilidades del resurgimiento de la poesía visual del siglo XX. De no haber sido por la revaloración del espacio en blanco como transmisor de silencios y sentidos, de la tipografía y de diversas posibilidades de lectura de *Un coup de dés* de Mallarmé a finales del siglo XIX, de no haber sido por Marinetti y

---

<sup>4</sup> Citado en Antoine Coron, “Avant Apollinaire, vingt siècles de poèmes figurés”, en *Poésure et Peintrie*, p. 43.

sus palabras en libertad, por los experimentos letristas de los dadaístas encabezados por Tzara, por la estética visual cubista y surrealista y por toda la confrontación directa de los cánones tradicionales de la poesía y de las convenciones tipográficas y sintácticas realizada por las vanguardias, la poesía visual no habría podido alcanzar las magnitudes que alcanzó y probablemente habría permanecido como un fenómeno tangencial. Más adelante, gracias a poetas como Décio Pignatari, Haroldo y Augusto de Campos y Eugen Gomringer, quienes enarbolaron públicamente la vanguardia de la poesía concreta, la poesía visual afianzó el estatus de fenómeno interartístico de vanguardia con una teoría sólida de fondo.

Desde sus primeras manifestaciones en el siglo IV a. C. hasta la inmensa proliferación de estilos, técnicas, temáticas y posibilidades que alcanzó en el siglo XX, la poesía visual nos ha asombrado como obra de arte integral y como objeto artístico dotado de gran creatividad. Como lectores-espectadores, los poemas visuales nos han invitado a recrearnos la mirada y recomponer sentidos, a recuperar la correspondencia entre las palabras y las cosas, a cuestionarnos sobre la representación a través de la imagen y a través de las palabras, a reflexionar sobre la colaboración interdisciplinaria en un mundo cada vez más interrelacionado. “El poema visual desea expandir sus propios límites; exige que las palabras maravillen además de conmover; ha mantenido una búsqueda perpetua que no se sacia con la imitación exterior de la realidad, sino que al profundizar en el objeto de su estudio y fascinación, logra hallazgos y bellezas imprevistas.”<sup>5</sup>

Cada poema visual tiene algo nuevo que decirnos respecto a sí mismo como proceso de creación consciente de sí y respecto a la realidad que representa, cada poeta visual se sirve de la letra, el color, la tipografía, el espacio, la textura, el papel-lienzo, los signos lingüísticos, las formas, de una manera distinta. No obstante, aunque estamos frente a un fenómeno de gran flexibilidad, permisibilidad e inclusión, no toda unión entre la imagen y la palabra es poesía

---

<sup>5</sup> Alfredo Espinosa, *op.cit.*, p. 35.

visual, de modo que a continuación se pretenden esbozar los principales elementos que constituyen la poética de la poesía visual y que están presentes en mayor o menor medida y relación en los poemas visuales.\*

Además de echar mano de diferentes materiales, los poetas visuales hacen uso de diversas técnicas a través de las cuales desarrollan poemas visuales de muy distinto efecto. Entre ellas podemos mencionar el caligrama, el ideograma lírico, el collage, el poema objeto, el *happening*.

Zárate propone un esquema para agrupar a los diversos tipos de poemas experimentales: Poemas de Figuras, Poemas Espaciales, Poemas Concretos, Poemas Semióticos.<sup>6</sup> Sin embargo, esta clasificación resulta un poco imprecisa porque él incluye la experimentación tipográfica de los futuristas dentro de los poemas de figuras y no necesariamente las letras forman una figura definida y su clasificación deja fuera al *poème-tableau* y el poema objeto de los surrealistas. No obstante, lo que sí resulta un acierto en su clasificación son las primeras dos categorías.

Una de las experimentaciones más comunes entre la palabra y la forma es la condensada en el caligrama o poema ideográfico de cuya existencia se ha encontrado prueba en distintas épocas y lugares. Según el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin, el caligrama es una figura que afecta la forma gráfica del lenguaje sin alterar substancialmente los fonemas. Son del tipo de permutaciones llamadas metágrafos, que atraen la atención sobre la peculiar distribución espacial en la que letras, palabras, líneas, signos de puntuación, que dibujan una figura relacionada con el significado o que evocan una forma cuya percepción agrega un significado que subraya, por homología, el significado lingüístico.

---

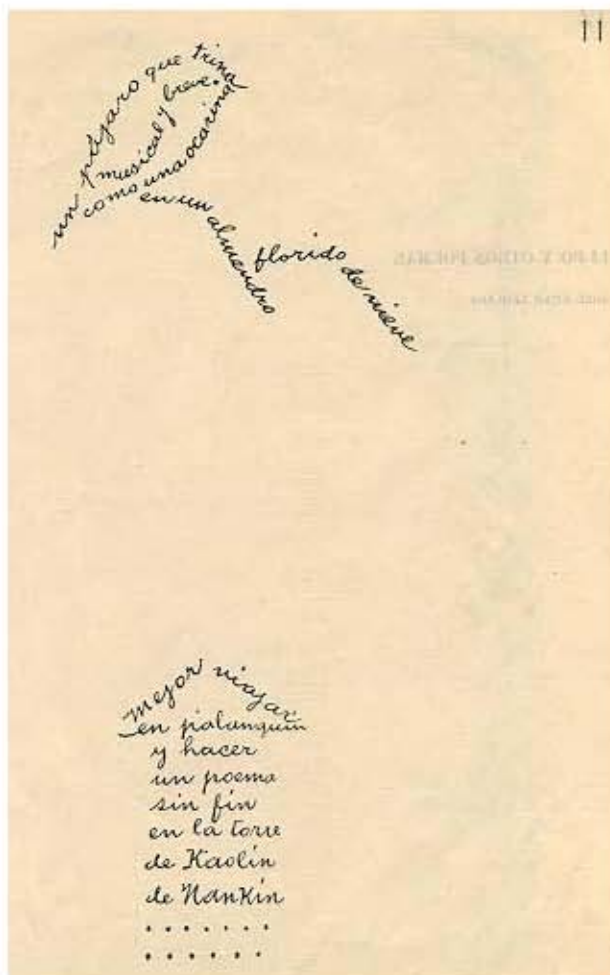
\* Como se explicó en el capítulo anterior, a pesar de que cada poeta visual ha usado un término distinto para referirse al fenómeno, éste se ha englobado bajo el término de “poesía visual”, donde el núcleo central es precisamente “poesía”. De este modo, el presente análisis toma en cuenta la semiótica de las imágenes, pero sin perder de vista que el enfoque del estudio es primordialmente literario. Aunque muchos pintores, diseñadores gráficos y fotógrafos han realizado poemas visuales, han sido los poetas, los hombres de letras, en toda la extensión del término, quienes han iniciado y trabajado el poema visual, la correspondencia entre lo que dicen las palabras y lo que miran los ojos es una cualidad del poeta, las palabras son arcilla en las manos de los poetas, afirma Alfredo Espinosa, *loc. cit.*

<sup>6</sup> Christian Poitevin, Prólogo a *Poesie et Peinture*, *op.cit.*, p. 9.



Los “ideogramas líricos” o versos ropálicos son aquellos poemas en que la “disposición, la forma y las dimensiones de letras, palabras, líneas versales y signos de puntuación, permiten evocar una forma cuya percepción agrega un significado que subraya por homología, el significado lingüístico. Aquí se cita un ejemplo que se abordará con mayor detalle más adelante. Se trata de un fragmento del poema “Li-Po”, escrito por el mexicano Tablada donde tenemos un caligrama y un ideograma lírico.

Fig. 3. José Juan Tablada, *Li-PO y otros poemas*, 1920.



El pájaro es un caligrama puesto que además de que podemos distinguir la figura del ave formada por las letras, en el cuerpo aparecen explícitamente las palabras “un pájaro...”, lo cual es el equivalente lingüístico a la forma figurada. Así, en el caligrama se da una relación de  $1 = 1$ . La flecha que se encuentra abajo del

pájaro es un ejemplo de ideograma lírico puesto que lo visual se suma a lo textual, se habla de un poema “sin fin” y la flecha hacia arriba refuerza esta idea mediante la forma. Así, en el ideograma lírico la relación es de 1 + 1.

Otra técnica muy empleada en la poesía visual es el collage, el cual se ha utilizado tanto en la bidimensionalidad del papel como en los poemas objeto formados mediante la yuxtaposición de diversos elementos incluso tridimensionales. En el *collage* la yuxtaposición se da ocasionando extrañeza cuando elementos pertenecientes a materiales, medios y contextos distintos se encuentran unidos para crear una obra nueva. De este modo, el *collage* se convierte en una especie de cita intermedial que permite explorar los resultados de la unión de códigos diversos. La poesía visual, a nivel conceptual, es en sí misma un *collage*; es la unión entre el código visual y el código textual; es la transmisión de un mensaje a través de la intermedialidad. Sin embargo, en términos más estrictos, numerosos poemas visuales han empleado la técnica del collage para resaltar su carácter iconotextual, para enfatizar la búsqueda de una unión entre códigos diversos o simplemente para explotar las posibilidades de la imagen y la palabra en conjunto. Los dadaístas y surrealistas se destacaron en su uso del collage, sin embargo, muchos otros vanguardistas y poetas visuales han empleado el collage en distintos niveles. Algunos poemas tipográficos, por ejemplo, surgen de la unión de distintas tipografías a manera de collage y los poemas-objeto y *poèmes-tableaux* son excelentes ejemplos de esta técnica.

Los poemas-objeto no son exclusivamente producto de los surrealistas, muchos poetas visuales han empleado cajas, vitrinas, máquinas, etc., para crear sus poemas visuales, poemas que en ocasiones son bastante próximos a la escultura. En la actualidad, muchos poetas visuales realizan instalaciones donde incluso unen pantallas, luces, cables, para crear el poema visual, el cual literalmente rodea, envuelve al espectador. Las nuevas tecnologías han proporcionado nuevos materiales y nuevas técnicas. La máquina de escribir, la composer y la computadora han permitido que los poetas visuales se expresen mediante un sin fin de herramientas (a nivel de tipografía, color, dimensión, forma, disposición) fácilmente al alcance de su mano.

El *happening* es un tipo de poesía experimental que une la imagen y la palabra pero más como una relación con el teatro que con las artes plásticas. Consiste básicamente en llevar la acción a la poesía y de este modo experimenta con improvisación, escenarios, objetos y formas a los cuales añade la sonoridad del lenguaje y también su modalidad gráfica, visual.

Los movimientos y técnicas de la poesía visual son muchos y seguirán creciendo a medida que nuevos artistas sumen su creatividad a este fenómeno intertextual.

## **2.2. Diferentes grados de visualidad y textualidad en la poesía visual\***

Mallarmé propuso una definición básica de poema como “une chose faite de mots”. Algunos poemas visuales, como ya se ha mencionado, explotan las posibilidades gráficas de la letra y de la palabra como elementos de transmisión de mensajes. Sin embargo, existen poemas visuales que los artistas y antologadores clasifican como tales y que han perdido por completo el vínculo con la textualidad, se han vuelto visibles pero han dejado de ser legibles, han abandonado el carácter iconotextual y se han cargado de lleno hacia lo visual; tal es el caso, por ejemplo, de los logogramas de Dotremont, quien se inspira en la caligrafía árabe para realizar “poemas visuales” completamente visibles pero no legibles.

El poema visual, por definición, es la unión de lo visual con lo textual y las distintas obras producidas a lo largo de la historia de este género nos muestran formas muy diversas de lograr esta unión intermedial, iconotextual e intersemiótica. Para que el poema visual exista, deben estar presentes ambos códigos (el verbal y el visual) de otra manera nos encontramos ante otro tipo de obra de arte. Sin embargo, en muchas ocasiones el término “poesía visual” se ha empleado para obras que no son iconotextos, sino obras experimentales.

Ya antes mencioné que el término poesía visual ha englobado muchos tipos de poemas visuales, sin embargo, dentro de las distintas propuestas

---

\* Como ya he mencionado antes, me interesa esbozar una teoría de grados de la poesía visual. No obstante, aquí sólo pretendo plantear la existencia de distintos grados de visualidad y textualidad en la poesía visual. En la tesis doctoral retomaré este tema con mayor detalle.

podemos encontrar las verdaderamente iconotextuales (donde hay una unión entre la imagen y la palabra) y otras donde se encuentra una relación pendular que en ocasiones tiende a más a la visualidad y en otras más a la textualidad.

Jacinto Lagiera (1994) en “Le poème du langage” menciona algo fundamental al respecto:

Si la poésie visuelle a pu produire des langages visuels uniquement à partir des éléments linguistiques réduits à leur plus simple expression, c’est que là encore une connaissance plus générale est requise, un savoir de la langue qui s’inscrit inévitablement dans une systématique. Le fait d’utiliser des lettres et des mots reconnaissables –ou indiquant qu’ils peuvent éventuellement être reconnus comme signes dans une langue donnée est la preuve qu’en dehors d’un langage transmissible, même visuel, un poème ou une poésie sont impossibles. Un ensemble de signes (lettres, mots, typographies superposés) ne peuvent être dits tels que si seulement ils peuvent être signe de quelque chose, de visuel, de phonique ou du verbal. [...] Le langage visuel entretient néanmoins des rapports essentiels avec le rythme, la lecture, la prononciation de la lettre et du mot, la forme typographique et ses connotations et sauvegarde donc certains traits du langage spécifique de la poésie.<sup>7</sup>

Algunos poetas visuales, en su búsqueda de nuevos códigos significativos interartísticos, crean obras donde lo verbal queda completamente anulado con la intención de transmitir la idea de que hay que buscar nuevos lenguajes porque los tradicionales ya no comunican como es debido. Tal es el caso de Man Ray o de las composiciones numéricas de Picabia.

Otros poetas visuales tienden a la forma, a la visualidad e incorporan la textualidad apenas en el título (como lo haría cualquier obra plástica), tal es el caso, por ejemplo, del poema visual “El canto nocturno del pez” de Christian Morgenstern.

---

<sup>7</sup> Jacinto Lageira, “Le poème du langage” en *Poésure et Peintrie*, p. 318.

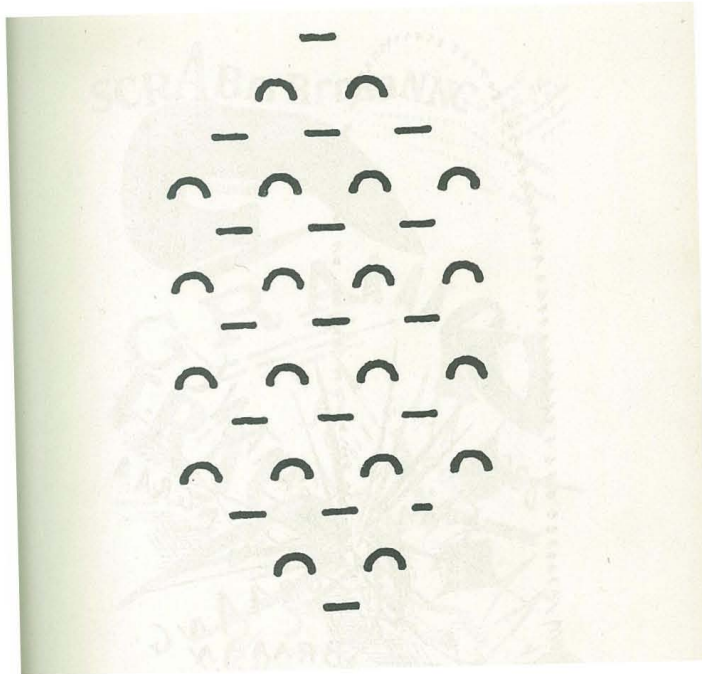


Fig. 4 Christian Mongersten, "El canto nocturno del pez", fecha desconocida.

Otros incorporan lo verbal pero tienden más al diseño como el iconotexto "Lluvia" de Felipe Boso, el iconotexto "Eunuque" de Jean-Marie Antenen o el iconotexto "Families" de Herb Lubalin.

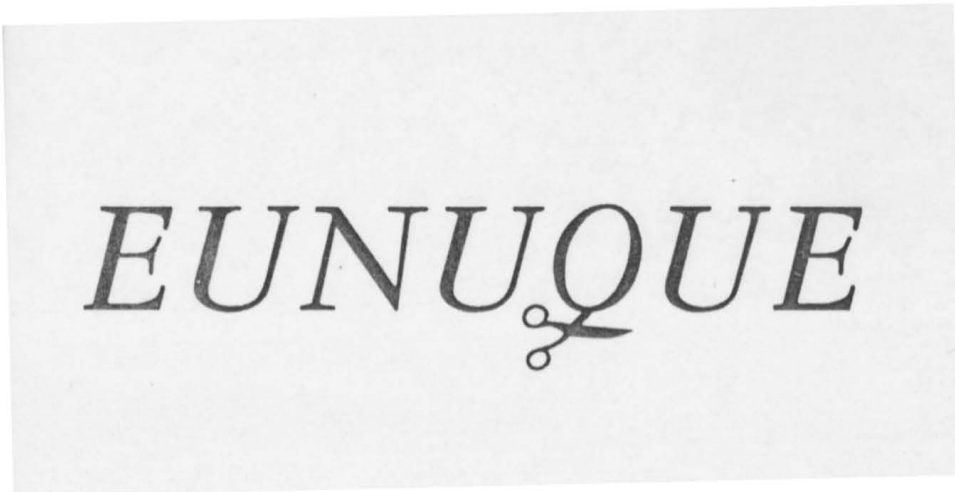


Fig.5 Jean-Marie Antenen "Eunuque", fecha desconocida.

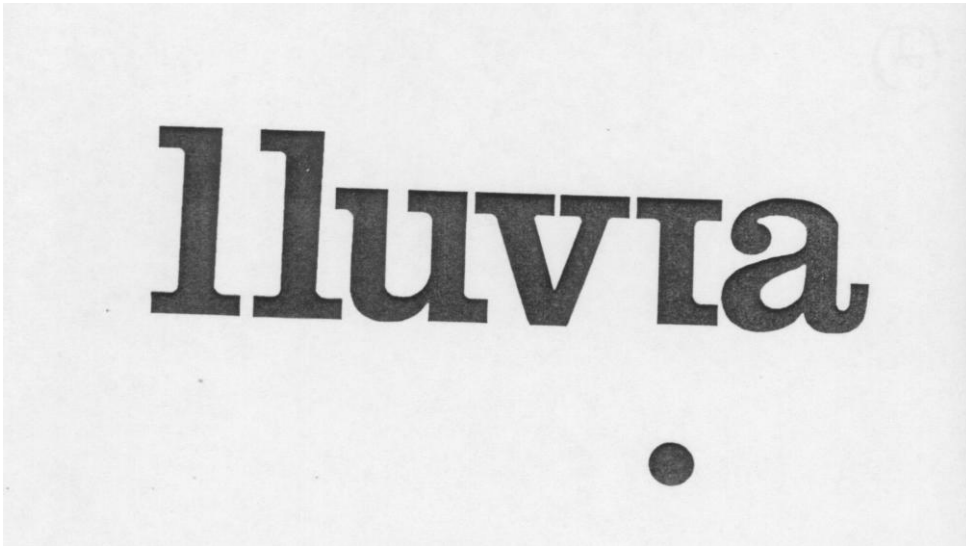


Fig. 6 Felipe Boso, "Lluvia", 1975.

La poesía visual ha englobado bajo ese término obras muy distintas entre sí. En mi opinión, las producciones visibles pero ilegibles y el caso de los iconotextos formados con una sola palabra son casos especiales dentro de la poesía visual. No podemos olvidar que el núcleo del término sigue siendo "poesía", lo textual, de modo que las obras consideradas poemas visuales donde no hay legibilidad cuestionan el hecho mismo de que se les pueda considerar poemas. Los iconotextos de una sola palabra, ya sea que ésta aparezca una sola vez o repetida, generan una relación entre el código verbal y el visual y remiten al concepto de metavanguardia en el que tanto he insistido. Son un cuestionamiento del lenguaje y una experimentación que juega con la tensión lingüístico-textual.

### **2.3. Principales elementos que conforman la poética de la poesía visual**

Tras haber investigado y analizado un amplio corpus de poemas visuales de artistas de muy diversas épocas y latitudes pude notar que existen varios elementos constantes que están presentes en el fenómeno artístico que denominamos poesía visual. A continuación se presentan los principales elementos que conforman la poética de la poesía visual.

#### **Espacialidad (El espacio como elemento significativo)**

“Mallarmé instituyó a la literatura como una interrogación sobre el lenguaje y sus poderes, por encima de la significación inmediata de la palabra”.<sup>8</sup> Con *Un Coup de dés*, Mallarmé resignificó el espacio en blanco (los blancos “activos”) como elemento de creación literaria y lo que antes era simplemente el fondo donde se inscribía el discurso se convirtió en forma, en contenido. Los blancos “activos” son el espacio aparentemente vacío pero que funciona como marco para permitirnos leer-ver el texto y que funcionan activamente en la generación del sentido de la obra. A partir de esta innovación, el poema-constelación de Mallarmé llevó la espacialidad propia de las artes plásticas a la temporalidad del discurso y permitió múltiples lecturas tipográficas con el hilo conductor de ese azar que jamás será abolido por un lance de dados. A partir de esta recuperación del espacio y de la concepción de que el blanco puede ser al mismo tiempo silencio y voz, la poesía visual adquirió presencia como objeto artístico. Geneviève Cornu (1984) afirma: “Libéré de l’écriture et des contraintes qui lui sont liées (surface réglée, cadre, découpage, linéarisation, temporalité) le graphisme ouvre l’œuvre à l’espace. En fait, le graphisme esthétique, contre la forme close, contre le signe, introduit l’œuvre dans l’univers symbolique.”<sup>9</sup> Así, la poesía visual, a través de los múltiples elementos que la conforman incorpora, retoma, resignifica plenamente el espacio como portador de contenido, como signo constitutivo. Los poetas concretos brasileños, por ejemplo, pretendían que el espacio se concibiera como condición de una nueva realidad rítmica, como elemento relacional de estructura y no como vehículo pasivo, instrumental.

En el poema visual es igualmente importante lo que se dice (el discurso) que el lugar donde está inserto (el espacio) y esto nos lleva a una característica importante que se encuentra en el poema visual y que lo distingue de otras manifestaciones literarias: su lugar en galerías y exposiciones, su carácter de obra única y original. Cuando tenemos un poema no visual reproducido en millones de ejemplares, nadie cuestiona que no es el original, sino una reproducción realizada a través de procesos editoriales a partir de un manuscrito

---

<sup>8</sup> Augusto de Campos, “Poesía concreta”, en *Galaxia concreta*, p. 124.

<sup>9</sup> Geneviève Cornu, “Ecriture, peinture: Des calligrammes aux pictogrammes”, en *Semiotica*, 44, p. 123.

que en muchas ocasiones el lector ni siquiera conoce a no ser por una edición facsimilar o un estudio de crítica genética. En cambio, en el caso de muchos poemas visuales (como los *poème-objet* o *poème-tableau*), es tal la importancia del espacio donde se encuentra la obra (en ocasiones incluso tridimensional) que no podemos evitar estar conscientes de que nos encontramos frente a una reproducción, que en ocasiones es una copia (pensemos por ejemplo en algún caligrama de Apollinaire o en un *poème-pancarte* de Pierre Albert-Birot) o bien una fotografía (pensemos en los poemas-objeto de Breton). Esto nos habla evidentemente de nuestra concepción de la obra en las artes plásticas y la literatura y del carácter iconotextual de la poesía visual, la cual al estar hecha de los materiales propios de la literatura pero también de los materiales propios de las artes visuales se convierte en un fenómeno interartístico que no sólo se lee, sino que se contempla como uno contempla un cuadro, una fotografía o una escultura, con el asombro y admiración de que ahí está la mano, la huella del artista.

“Même si la poésie a le temps puisque le temps est sa priorité, il était temps de le redonner la parole et l’espace”.<sup>10</sup> Al incorporar el espacio como elemento importante, se intenta explotar las posibilidades materiales de la página-lienzo y a través del espacio (así como de otros elementos como la tipografía, el color, el carácter material de la letra) se invita al lector a participar activamente en la re-construcción del poema ofreciendo en muchas ocasiones la posibilidad de llevar a cabo múltiples lecturas. La espacialidad permite la corporeización de la palabra, la materialización del discurso, la unión del tiempo y el espacio propia del poema visual. En palabras de Octavio Paz (1956):

La superficie sobre la que se inscriben los signos, sean éstos caracteres fonéticos o ideogramas, es el equivalente o, mejor dicho, la manifestación de tiempo que, simultáneamente, sostiene y consume la arquitectura verbal que es el poema. Esa arquitectura, por ser sonido, es tiempo y de ahí que, literalmente, el poema se haga y se deshaga frente a nosotros. Aquello que sostiene al poema es aquello mismo que lo devora: la sustancia de que está hecho es tiempo. La página y el rollo

---

<sup>10</sup> Christian Poitevin, Prólogo a *Poésie et Peinture*, *op.cit.*, p. 9.



chino de escritura son móviles porque son metáforas del tiempo: espacio en movimiento que, como si fuese tiempo, se niega constantemente a sí mismo y así se reproduce. Temporalización de la página: el signo escrito no reposa sobre un espacio fijo, como en el caso de la pintura, sino sobre una superficie que, por ser una imagen del tiempo, *transcurre*.<sup>11</sup>

La espacialidad en el poema visual puede entenderse como la materialización consciente del poema en un espacio físico de configuración determinado (papel, madera, muro, vidrio, entre otros) mediante la explotación de los recursos visuales de los que dispone el artista como tipografía (color, tamaño y distribución de las letras) e imágenes con la finalidad de que el texto además de ser legible sea visible, lo cual conduce a un alto grado de “universalización” del poema visual respecto a otros textos. Justamente por la incorporación de los elementos visuales al poema, un lector que no conoce la lengua en que está escrito el poema puede hasta cierto punto crear un sentido, cosa que no sucede con la literatura no visual, esto permite un alto nivel comunicativo y un amplio espectro de audiencia para los poetas visuales. La “espacialización” en el poema visual es doble, podríamos decir: por un lado, el poeta se vuelve altamente consciente de que su material de trabajo (la página y la letra) son objetos que se encuentran en el espacio y que tienen una cierta forma con la que se pueden lograr diversos efectos; y, por otro, el poeta invita al lector a servirse de ese espacio creado por el para reconstruir el sentido del poema. Cuando el lector se encuentra frente al poema visual sabe que está operando una mecánica diferente a la de los demás textos y participa en ella activamente.

---

<sup>11</sup> Octavio Paz, “La nueva analogía: poesía y tecnología” en *El arco y la lira*, p. 316

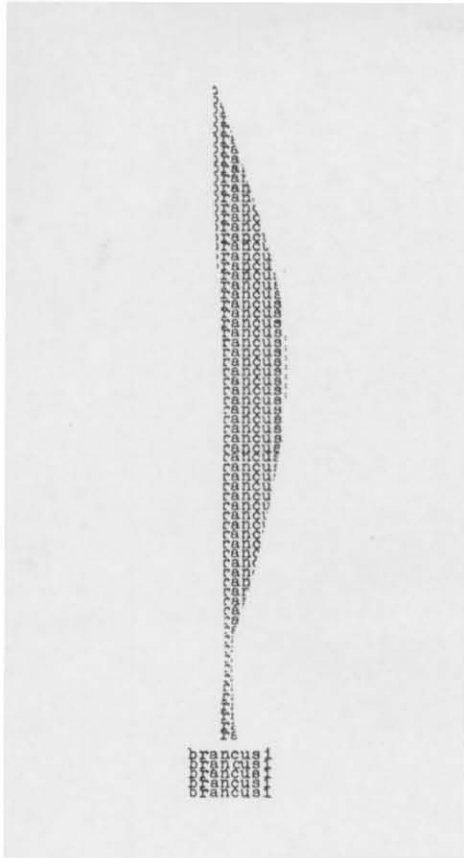


Fig. 7 Jiri Kolár, "Brancusi", 1966.

El poema visual "Brancusi" de Jiri Kólár (1914-2002) es un excelente ejemplo de la espacialización lograda por el poema visual. En este caso en particular, tenemos un iconotexto de una sola palabra, la cual es el nombre propio del escultor. La repetición de las letras que forman esta palabra funciona aquí como el material para crear la escultura. Al leer esta palabra, se detona de inmediato la referencia intermedial del poema a la escultura. Lo que pretende hacer Jiri Kólár es llevar la escultura y el estilo de Brancusi al papel y crear ante nuestros ojos una copia de la escultura de Brancusi. En este poema visual, bastante próximo a los poemas de experimentación tipográfica y a la poesía concreta, el poeta hace un homenaje al escultor rumano y, a pesar de contar con la limitante de que el papel no pueda ofrecer las tres dimensiones de la escultura,

a través de la tipografía y de la distribución de las letras, logra que seamos capaces de ver la base de la “escultura verbal” y cómo ésta se va configurando en el espacio. En este mismo poema visual podemos ver un tema constante dentro de las preocupaciones de los poetas visuales: hablar explícitamente de las relaciones que existen entre la literatura y las artes visuales. Lo que aquí tenemos es, podría decirse, una ecfraasis parcial. Si se entiende la ecfraasis *grosso modo* como la manifestación verbal de una manifestación visual, aquí sucede algo sumamente interesante. Kólar está partiendo de una manifestación visual (la escultura de Brancusi) y está re-creándola con palabras, sin embargo, no la está describiendo, no hay propiamente una discursividad como en los poemas ecfrásticos, literalmente la está copiando en su corporeidad, utilizando la letra como material, letras que a su vez forman el nombre del escultor. Definitivamente al ver la “escultura verbal” de Kólar no experimentamos lo mismo que al ver la escultura de Brancusi, pues carecemos de la tridimensionalidad propia de la escultura, de su carácter de cuerpo que ocupa un espacio y que nosotros como espectadores podemos rodear, tocar y ver desde distintos ángulos.



Fig. 8 Constantin Brancusi, “Bird in space”, 1922-1923.

Sin embargo, cualquiera que haya visto las esculturas de Brancusi al ver el poema de Kólar puede evocar fácilmente la experiencia. Evidentemente, el poema de Kólar no aspira a ser la escultura de Brancusi, busca (como muchos poemas visuales) representar con palabras, letras y blancos activos el elemento que tienen como referente. Las esculturas de Brancusi se caracterizan por ser nítidas, brillantes, pulidas, lisas, muy simples y sutiles en cuanto a sus líneas y formas. Kólar logra esa misma sencillez al dejar la “escultura verbal” suspendida en la página y rodeada por un espacio en blanco que la dota de peso y de cuerpo.

Otro elemento interesante que se puede observar en un poema visual de esta naturaleza es que existe una relación de  $1 = 1$  entre lo visual y lo textual. La pregunta evidente que podríamos hacernos es para qué se necesita decir lo mismo (o casi lo mismo) en dos códigos distintos (el verbal y el visual). Este cuestionamiento se encuentra presente en una gran cantidad de poemas visuales y es parte de la reflexión explícita que hace el poema visual sobre la relación que existe entre la literatura (la palabra) y las artes visuales (la imagen). El poema visual aspira a señalar que aunque aparentemente ambos lenguajes den cuenta de lo mismo, al crear un iconotexto se crea también una obra integral e integrada en donde no se repite simplemente, sino que se expresa mediante un lenguaje nuevo que no es ni verbal ni visual sino verbicovisual, por usar el término de los poetas concretos brasileños.

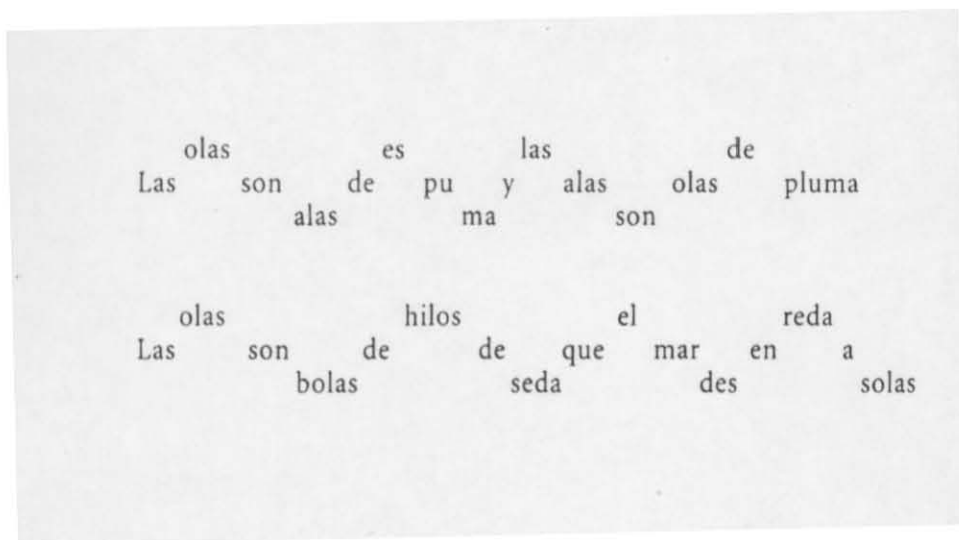


Fig. 9 Otto-Raúl González, “Las olas”, fecha desconocida.

En el poema “Las olas” de Otto-Raúl González (poeta nacido en 1921), donde la configuración del espacio presenta dos formas muy definidas, se puede ver una clara diferencia respecto al poema de Kólar. Aquí tenemos una discursividad más elaborada. Se trata de un caligrama pues la forma que vemos es igual al tema del poema (las olas). Y así como existe un paralelismo sintáctico claro entre el texto superior e inferior (las olas son alas de espuma / las olas son bolas de hilos) también existe un paralelismo visual donde el zigzag formado por las palabras en ambos textos es bastante uniforme y regular. Un elemento interesante que ejemplifica este texto es que los recursos sonoros propios de la poesía no son dejados de lado necesariamente en el poema visual; aquí por ejemplo hay una clara aliteración del sonido “s” que además tiene la característica de proporcionar el arrullo de un mar en calma como es el caso del que habla el texto. Además de la aliteración, encontramos también una construcción en cruz, o quiasmo, en el texto superior, lo cual también tiene incidencia en la sonoridad y un juego de palabras entre “olas y alas” y entre “espuma y pluma”. Nótese como así se logra reforzar al máximo la idea de las olas y del mar, por un lado a través de la configuración visual, por otro mediante los recursos sonoros que también remiten al mar y, en tercer lugar, a partir de lo que dice el texto explícitamente sobre las olas. Este poema, a través de todos los recursos que despliega (visuales, sonoros, semánticos) fluye como el agua misma, un elemento se

encadena suavemente al siguiente y también presenta la noción cíclica del agua, por ejemplo, el poema comienza diciendo “las olas” y termina “que el mar desenreda a solas”. En este poema, al igual que en el anterior, la lectura está dada por el autor, es decir, se plantea una lectura unívoca y unidireccional aunque el lector puede elegir leer primero el texto superior y luego el inferior o viceversa. Este es un ejemplo muy interesante que nos permite recordar que el poema visual no se separa de los elementos retóricos que le dan validez como poema (en este caso los recursos sonoros) sino que los incorpora junto con sus demás elementos constitutivos.

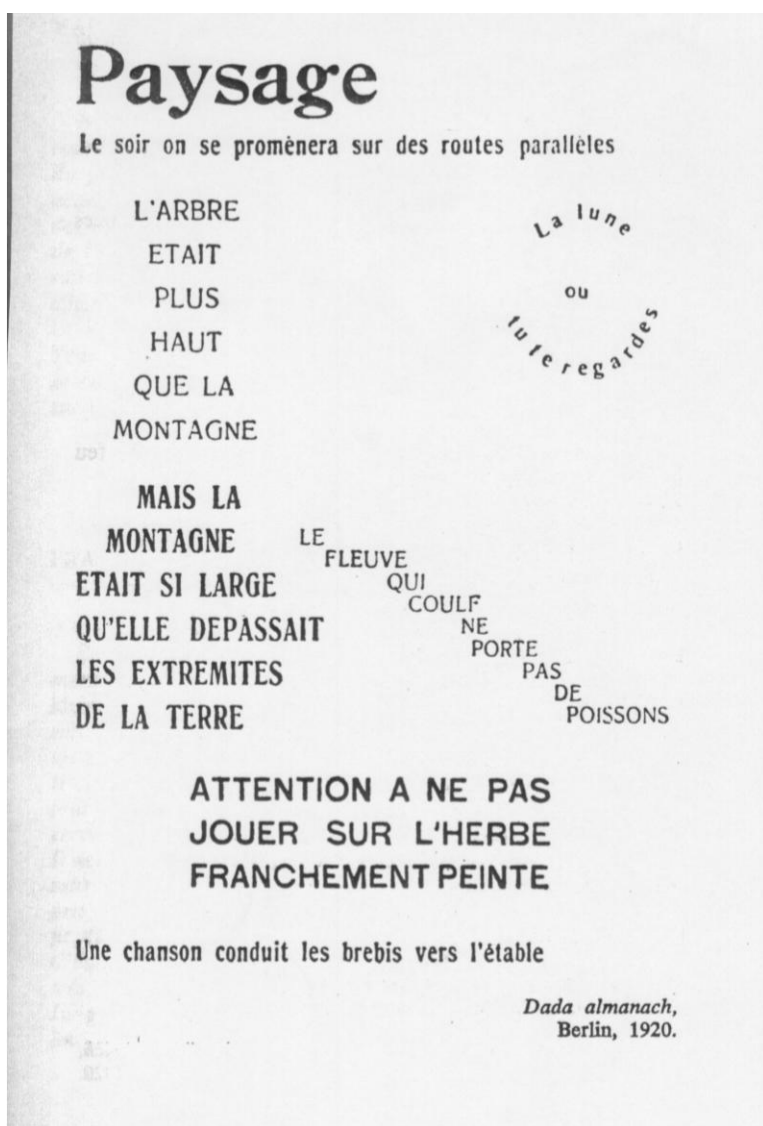


Fig. 10 Vicente Huidobro, “Paysage” en *Dada almanach*, 1920.

Este tercer ejemplo, "Paysage" de Vicente Huidobro (1893-1948), escrito originalmente en francés y que apareció en el *Dada almanach* de Berlín en 1920 nos introduce de lleno al terreno de las múltiples posibilidades de lectura del poema visual a través del aprovechamiento del espacio. Estamos aquí ante un poema visual caligramático que pretende dejarnos ver el paisaje nocturno a través del uso de la tipografía. En este poema visual aparecen varios textos que funcionan como los elementos del paisaje: la luna, un árbol, una montaña, un río y el pasto donde se encuentra un letrero. Cada elemento muestra una tipografía distinta y en el poema encontramos mayúsculas, minúsculas, redondas, negritas y distintos tipos de letra. Resulta muy interesante la relación que se establece entre el árbol y la montaña. El árbol, que visualmente se encuentra sobre la montaña, hace una alusión explícita a esto pues el texto dice "el árbol estaba más alto que la montaña". A pesar de que este poema visual se nota un poco rígido por el tipo de tipografía elegida (aunque en la época en que fue elaborado no había las posibilidades tecnológicas de diseño con las que cuentan los poetas visuales más recientes), permite una gran participación por parte del lector, quien puede decidir qué elemento lee primero y a dónde dirigirá luego la mirada, es decir, el lector, a su vez, va a recrear el paisaje mediante sus elecciones de lectura. Así, puede decidir empezar por la luna, seguir por el río y pasar a la montaña o empezar por el árbol, pasar a la luna y luego continuar con la montaña.

Evidentemente, en cada lectura y combinación de lectura se crean nuevas y diferentes relaciones con el texto. El espacio en el que se encuentra inserto cada elemento de este poema visual permite que el ojo del lector lo aísle de los demás elementos pero también es un espacio integrador que otorga una distribución a los elementos del poema visual. Abajo, centrado y formando un cuadrado, se encuentra el letrero que hace alusión a los que se encuentran en los parques para pedir a los visitantes que se alejen del pasto, sólo que en este caso el letrero advierte que no se debe jugar sobre la hierba *recién pintada*, lo cual está haciendo clara referencia al hecho de que el paisaje "dentro del cual nos encontramos" está pintado, pintado con palabras (carácter autorreferencial





Fig. 11 Pierre Albert-Birot, "3 poèmes pancartes", 1922, Fondos Albert-Birot, París y "Poème a crier et à danser", 1922, Fondos Albert-Birot, París.

Los poemas pancarta de Pierre Albert-Birot (1876-1967) llevan el poema visual a un nuevo espacio, el del cartel o anuncio. Al incorporarse al formato de la pancarta o cartel apelan directamente a la atención del lector y lo condicionan a leer el texto de una manera distinta a un texto normal. Albert-Birot emplea el formato propio de los carteles que se utilizan para dar información con flechas y diferentes tipos de letras, pero los renueva con un contenido temático inesperado. Ante una forma tan común como el cartel, que además generalmente el lector-espectador está acostumbrado a encontrar en un contexto situacional cotidiano, el poeta sorprende al lector con un mensaje inesperado.

En el primer caso, el poema anuncia que el sol está en la escalera y precisa que en caso de requerir más información se debe acudir a la tienda de vino más cercana para pedir informes, aquí el poema produce un extrañamiento en el lector y da cuenta también de cómo los formatos y los medios donde se ubican las cosas nos condicionan a leerlas o a esperar ciertos contenidos. En el segundo caso, el poema pancarta muestra las instrucciones que deben seguirse para llegar al paraíso: caminar hasta el fondo y después preguntar a los ángeles. Ambos poemas rompen el horizonte de expectativas del lector al incluir información que éste no esperaba encontrar en un letrero o cartel.

El contenido de estos poemas visuales, de 1922, muy próximos a las creaciones de poemas-objeto y poemas-cuadro de Breton, se muestra cercano al surrealismo. Aquí, el poema ha abandonado por completo el formato habitual que tiene en las antologías de literatura y ha pasado a ocupar un nuevo espacio. El formato del cartel permite que el lector del poema visual se relacione con el texto de una manera distinta, no sólo a través del poema visual, sino también del lugar en el que se encuentra exhibido. Así, la relación con el espacio es doble: por un lado, el espacio en el poema está dado por la tipografía y la modalidad de cartel; y, por otro lado, se establece una relación con el espacio físico donde éste se coloca, pues, por ejemplo, los deícticos "aquí" o "allá" adquieren sentido dependiendo del lugar donde se encuentra colocado el cartel.

El famoso “Poème a crier et à danser” de Albert-Birot resulta particularmente interesante porque trabaja la tipografía a la manera de los futuristas, es decir, como una especie de transcripción de sonidos y ruidos e incorpora la idea de la tecnología, en este caso el avión, que en la época en la que fue elaborado el poema representaba toda una innovación, toda una sorpresa. En general, los poetas visuales buscan que en sus propuestas se note la impronta de su tiempo; muchos poetas visuales buscan que los temas de su contexto cultural o temporal se encuentren presentes en su obra. Por otro lado, este poema en particular une varios lenguajes pues trabaja como una partitura que permitirá que sea cantado y bailado. Así, por ejemplo, existen indicadores que muestran que el sonido debe ser prolongado. Es un poema onomatopéyico con muy poca discursividad pero en el cual podemos ver la preocupación del poeta por lograr un poema no solo visual sino también sonoro con una reflexión explícita sobre la transdisciplinariedad de las artes. Es un texto que experimenta con las posibilidades de la transcripción de sonidos y sus efectos. Estos poemas de la segunda década del siglo XX representan plenamente la vanguardia literaria, pues son una experimentación total con las formas y, al mismo tiempo, una ruptura con la textualidad, discursividad y estructura propias de la poesía.

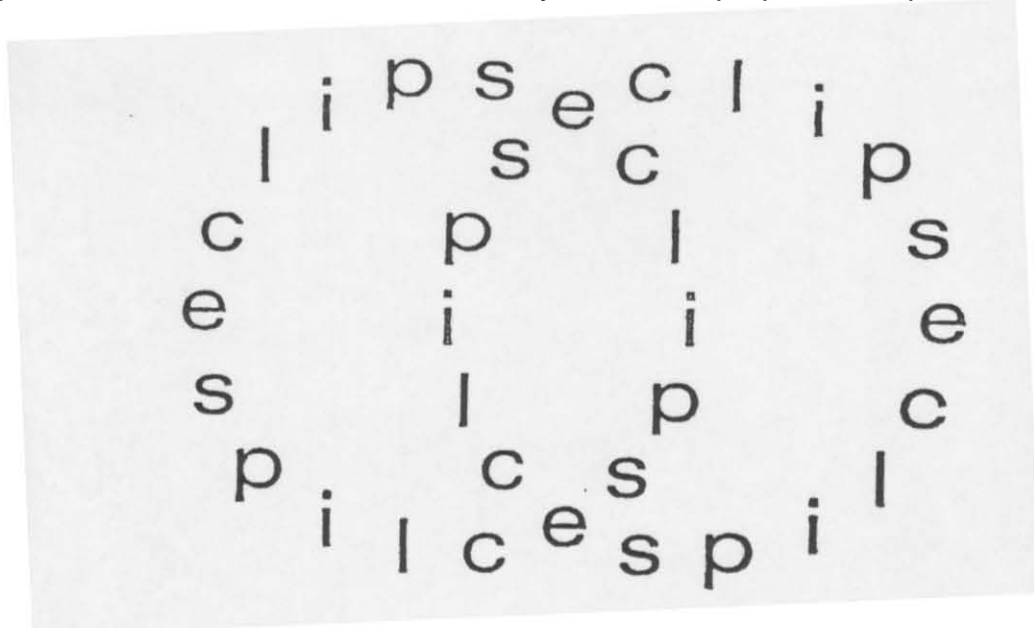


Fig. 12 Alan Riddell “Eclipse”, 1972.



Fig. 13 Alan Riddell, "Revolver", 1972.

Los poemas visuales "Eclipse" y "Revolver" de Alan Riddell (nacido en 1927) son ejemplos de la incorporación icónica del espacio en el poema visual. En ambos casos tenemos poemas de una sola palabra cuya disposición visual es igual al contenido semántico de la palabra misma, es decir, la palabra que leemos y la imagen que vemos apunta a un mismo referente. En el primer caso, las letras de la palabra "eclipse" están dispuestas de tal manera que se encuentran formando dos astros en un eclipse. En el segundo poema, la palabra "revolver" está formada varias veces de mayor a menor tamaño, creando la boca del revólver. Es interesante notar que en ambos casos la disposición gráfica de las letras permite una lectura en círculo que alude directamente a la forma de los objetos a los que remite y que son redondos en ambos casos. También resulta interesante el efecto gráfico que se crea en el caso del segundo poema al tener un fondo negro sobre el cual aparece el poema y que hace resaltar aun más las letras que lo forman.

En estos dos ejemplos, el espacio se encuentra empleado de manera vital como el elemento que permite la incorporación de la imagen en el poema. Estos dos poemas visuales se acercan a las propuestas de la poesía concreta, la cual pretende, dicho de manera muy general, lograr la materialización (o concretización) de los objetos aludidos por las palabras precisamente a través de las palabras, dispuestas de manera figurativa. Sin embargo, ambos son iconotextos de una sola palabra donde el nivel de discursividad es bajo; la verdadera reflexión autorreferencial que aportan los poemas de este tipo es la integración total de la palabra con su referente, el acercamiento de las palabras a las cosas.



Fig. 14 André Breton, "Page-objet à Marcelle Ferry", 1934. Col. A. Schwarz, Milán y André Breton "Le langage des fleurs". Col. Isidore Ducasse, Fine Arts.

Estos dos ejemplos de poema-objeto de André Breton (1896-1966) resultan muy interesantes para hablar de la incorporación del espacio en la poesía visual, puesto que aquí el poema, a través del uso de técnicas propias más bien de las artes plásticas como el collage y el découpage, adquiere tridimensionalidad, es decir, ya no se usa exclusivamente el papel como fondo para distribuir las letras que formarán el texto, sino que se incorporan nuevos materiales. Cuando el lector-espectador se encuentra frente a una de estas

obras, lo primero que surge es quizá la interrogante de si se trata de un poema (es decir una obra que pertenece al ámbito de lo literario) o de un cuadro (una obra plástica). El lector busca en sus referentes los elementos necesarios para generar sentido. La fusión de elementos textuales y visuales que se encuentra en los poemas-objeto habla de la intención que tienen algunos poetas visuales (como en este caso Breton) de borrar las fronteras que existen entre las artes. En la introducción y en el primer capítulo de este trabajo hablé un poco sobre la interdisciplinaria que caracterizó al siglo XX (y que sigue del todo presente en el XXI), la poesía visual, como metavanguardia, busca por un lado cuestionar y por otro responder la pregunta de si las distintas manifestaciones artísticas pueden trabajar juntas, fusionarse o complementarse y también pretende plantear la pregunta de si distintos códigos (lingüístico y visual) pueden lograr lo mismo o bien qué es lo que se logra al fusionar códigos distintos en una obra unificada donde ambos se encuentran en equilibrio.

Al ver los poemas-objeto de Breton uno se pregunta si realmente se encuentra frente a una obra literaria o si más bien se trata de una obra plástica en donde se han incorporado palabras. Esto es parte de lo que se busca lograr con el poema-objeto, cuyo nombre alude precisamente a la importancia que tiene la materialización del poema, el cual adquiere cuerpo en el espacio y se convierte en cosa, en ocasiones caja, vitrina o cuadro. El espectador se desestabiliza al no poder catalogar la obra que está viendo y esto lo obliga a plantearse de qué se trata y por qué esa fusión de elementos. En este tipo de propuestas de poesía visual, el poema se encuentra generalmente ocupando el terreno de la obra plástica en el sentido de que se coloca en su espacio característico, es decir, se exhibe en galerías, en museos, se cuelga en las paredes como cualquier cuadro. De esta manera, no sólo se unen los códigos en la obra en sí, sino que también se unen los espacios propios de un arte en el otro: el poema ocupa el lugar de la galería y vuelve al libro como una reproducción.

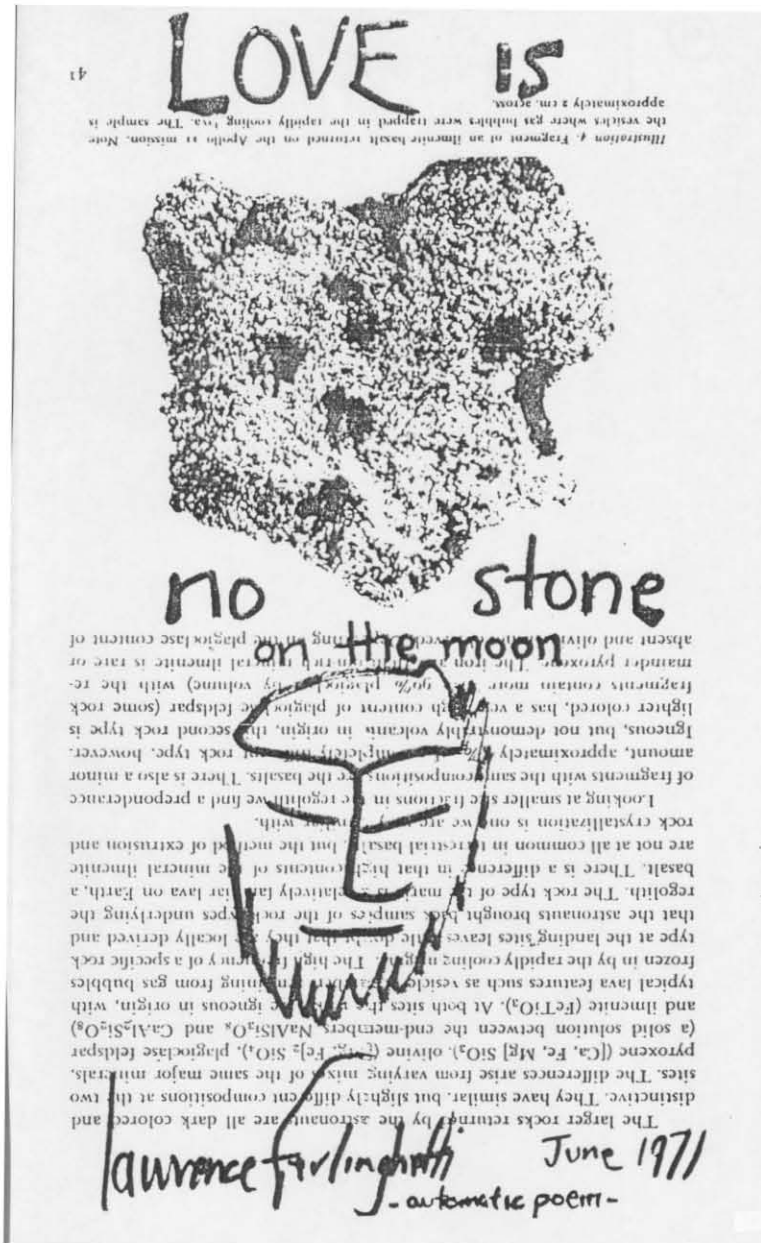


Fig. 15 Lawrence Ferlinghetti, "Automatic poem", 1971.

Por último, antes de pasar al rubro siguiente donde se hablará sobre cómo se presenta el tiempo en el poema visual, resulta interesante comentar un ejemplo más. Se trata del poema automático "Love is no stone on the moon" de Lawrence Ferlinghetti (nacido en 1919), donde la utilización del espacio es muy particular: El texto "Love is no stone on the moon" se encuentra sobre otro que a su vez está al revés y que es un texto científico que habla sobre las piedras. El

mismo autor, al firmar el poema, dice que se trata de un “poema automático”, pero el cuidado y la pertinencia de la yuxtaposición de ambos textos niegan un poco la idea de que se trate de un texto espontáneo.

El autor de este poema por un lado atenta contra el texto original, pues lo usa (lo recicla) como fondo para su propio texto. Sin embargo, al haber elegido un texto científico que habla sobre las piedras e incluso da fórmulas científicas, establece un diálogo con ese otro texto, diálogo en donde quizá se plantea cómo ambos lenguajes (el científico y el artístico) pueden hablar de lo mismo pero desde distintos puntos de vista y con diferentes elementos y efectos. El autor del poema se sirve de la piedra que se encuentra reproducida en el texto que le está sirviendo de base y la utiliza como parte de su poema, de esta manera, el espacio del texto original se convierte también en el espacio del nuevo texto. Y es importante notar cómo el poema comienza diciendo “Love is”, enseguida aparece la imagen de la piedra y luego el texto niega precisamente la relación que se había establecido entre el texto y la imagen al decir “no stone”. Esto sería una negación secundaria en términos de la teoría planteada por Iser. Hay una negación funcional en el poema visual, la cual se encuentra entre el lenguaje visual (la imagen de la piedra) y el discurso: “love is (stone) no stone”.

Este poema establece un vínculo directo con el repertorio del lector al incluir la firma del poeta, como si se tratara de una obra plástica. El lector-espectador se cuestiona qué es lo que está ante sí, ¿es un cuadro, un dibujo, un texto? Y cada vez su referencia lo lleva a comprender algo que se ve constantemente modificado. En el poema se encuentran presentes espacios vacíos que el lector-espectador va cerrando con los elementos que el texto le

sugiere. El hecho de que el texto científico se encuentre de cabeza (lo cual permite pensar en que la ciencia misma, el logos mismo es lo que se encuentra de cabeza), el dibujo de un rostro que ocupa gran parte del texto que sirve como lienzo al poema y la mención explícita de que se trata de un poema (automatic poem) guían la lectura del lector-espectador hacia la comprensión del texto como poema experimental cuyo objetivo principal es cuestionar el logocentrismo.

Todos los ejemplos anteriores muestran una distinta incorporación y utilización del espacio en el poema visual. Sin embargo, lo que es claro es que la espacialización es una característica esencial del poema visual, sea como sea su realización en manos de cada poeta visual.

### **El tiempo en el poema visual (Anulación del cronocentrismo)**

Resulta sumamente interesante la concepción del tiempo que se encuentra en el poema visual. Por un lado está el tiempo de la lectura-percepción del poema visual y por otro el del poema visual en sí mismo.

Rafael de Cózar plantea lo siguiente:

Es evidente que existen diversas relaciones entre los sistemas de signos de las distintas artes a partir, por ejemplo, del vehículo o el modo en que se percibe un texto determinado. La oralidad relaciona al lenguaje ordinario con el lenguaje literario o musical (se perciben en el tiempo), como la escritura o la pintura se perciben visualmente (en el espacio). Al mismo tiempo el poema se percibe en linealidad (es preciso que finalice la recitación o la lectura para percibirlo completo), mientras el dibujo o el cuadro se impresiona globalmente en el receptor como totalidad indivisible, aunque luego pueda hacerse un análisis más detenido. Como ya hemos planteado, [en el poema visual] se integran los dos sistemas, es preciso la percepción global y lineal para realizar la comunicación completa.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Rafael de Cózar Sievert, *op.cit.*, p. 449.



De esta manera, cuando el lector-espectador del poema visual se enfrenta a éste por primera vez, la imagen, la forma, la parte propiamente visual (lograda a través de la tipografía, la forma, el dibujo, el collage, etc.) le da en principio una impresión inmediata. Así, el poema visual primero se ve y luego se lee. Por ejemplo, cuando se tiene enfrente por primera vez el caligrama de la paloma y el surtidor de Apollinaire (1880-1918) (el cual se muestra a continuación) antes de leer las palabras que forman los sintagmas, antes de que como lectores recibamos un mensaje lingüístico determinado en parte por la direccionalidad que imponamos a nuestra lectura, lo primero que vemos es una paloma y un surtidor. Nuestra percepción del poema (o de la parte visual del poema, que en este caso equivale en gran medida a la verbal), tiene cierta inmediatez intrínseca que proviene precisamente del carácter iconotextual del poema visual, precisamente a esto se referían los poetas concretos cuando alababan la importancia del ojo para conseguir una comunicación más rápida.



Fig. 16 Guillaume Apollinaire, "La colombe poignardée et le jet d'eau", 1914-1918.

Por otro lado, tras esa primera percepción inmediata del poema, atemporal en el sentido de que el lector no requiere más de unos segundos para hacer una primera lectura *visual* del poema a la que luego sumará una lectura lingüística, el lector-espectador comienza a reconstruir los sentidos del texto a través de la lectura del poema. Y, en la gran mayoría de los poemas visuales, debido a la economía lingüística, al hecho de favorecer ciertas categorías gramaticales y ciertas estructuras sintácticas, debido a la recuperación de la letra como elemento concreto y material de construcción del poema, entre otros factores constitutivos de la poesía visual (que se analizarán más adelante en el presente capítulo),

generalmente el poema visual carece de una secuencia temporal establecida. Por lo general, los elementos de un discurso cronológico están fuera (adverbios y locuciones adverbiales de tiempo por ejemplo) y lo que se presenta es una “sensación”, un estado “congelado en el tiempo”. Por esta razón, si aparecen verbos en los poemas visuales (una enorme cantidad de poemas visuales no incluyen ni un solo verbo y están constituidos sobre todo por sustantivos), por lo común se encuentran en presente, en un tiempo perfectivo o en infinitivo.

Otro aspecto importante incorporado por la espacialidad y la visualidad es la simultaneidad. Al ver un poema visual, la primera impresión está dada por la simultaneidad de la imagen, por la coexistencia de los elementos visuales en la página-lienzo, lo cual posibilita, en muchos casos si bien no en todos, múltiples lecturas con múltiples direcciones (de izquierda a derecha, de derecha a izquierda, de arriba a abajo o viceversa).

La presencia de la letra en estas modalidades sugiere, a pesar de que pueda ofrecerse en desorden, un esfuerzo de ordenación y lectura por lo tanto lineal, pero introducir la letra en el universo de la imagen o partir de la letra como grafismo nos coloca ante un concepto de texto espacial, plástico y, por tanto, perceptible de forma global, y esto no es propio de la linealidad literaria.<sup>13</sup>

La poesía visual se pronuncia contra el logocentrismo (futuristas, dadaístas y concretos son excelentes ejemplos) al crear poemas donde lo visual tiene una enorme importancia y al tomar el peso que antes tenía la palabra y repartirlo entre lo visual y lo propiamente textual, no obstante, la poesía visual también se pronuncia contra el cronocentrismo. Los poetas concretos brasileños, en el plano piloto para la poesía concreta, plantean que la poesía visual, concreta, renunciando a la disputa de lo “absoluto”, “permanece en el campo magnético del relativo perenne. cromaticrometrage del azar.”<sup>14</sup> Así, la poesía visual no es sólo subversión espacial, tipográfica, sino también pronunciamiento y resignificación de la idea formulada por Machado y compartida por siglos de

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 447.

<sup>14</sup> Augusto y Haroldo de Campos, Décio Pignatari, “Plano piloto para la poesía concreta”, en *Galaxia concreta*, p. 90.

poetas de que “la poesía es palabra en el tiempo”; en la poesía visual tenemos la palabra y la imagen en un tiempo nuevo para una nueva época.

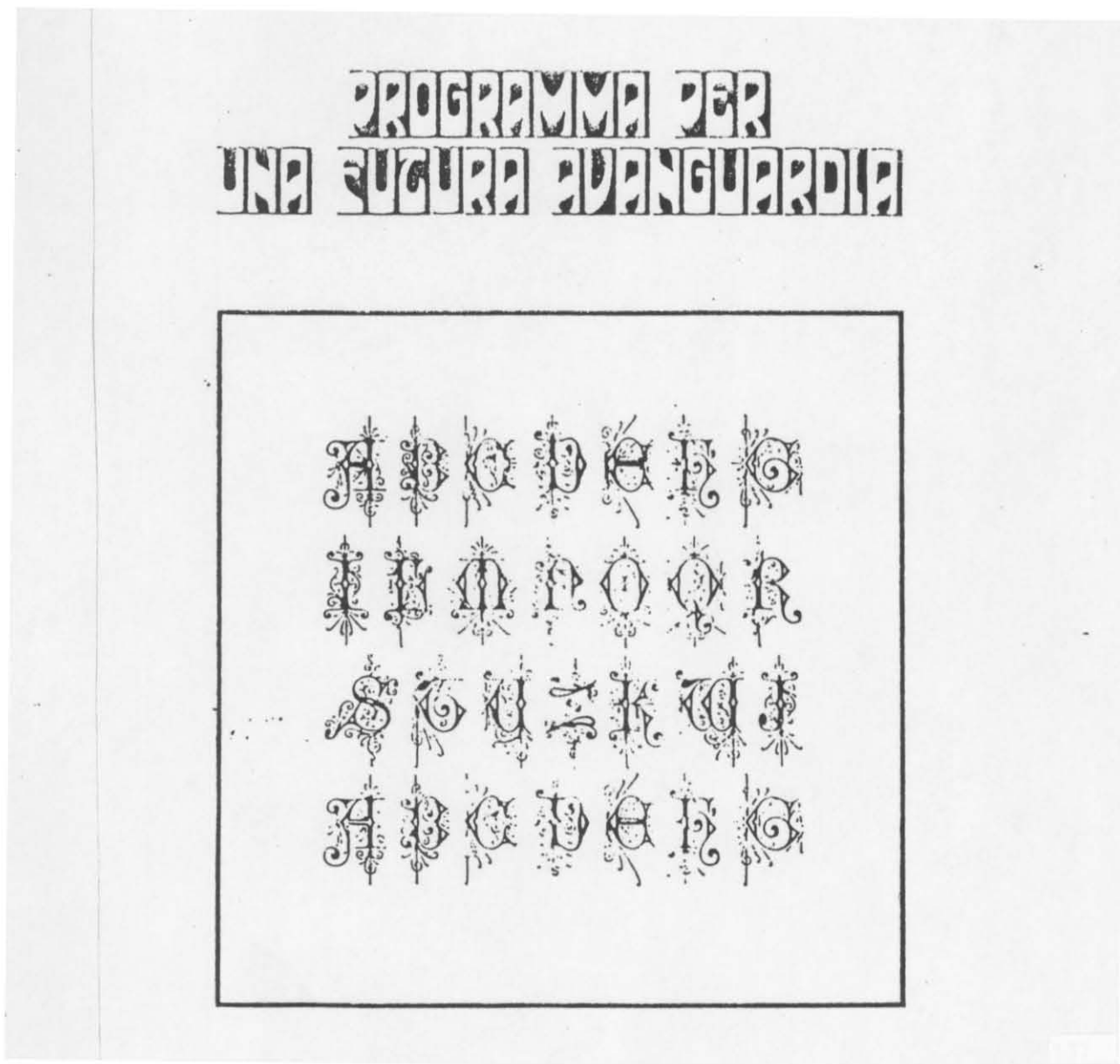


Fig. 17 Sarenco (Isaia Mabellini), “Programma per una futura avanguardia”, página de *Achtung dichter*, 1972.

En la poesía visual, como metavanguardia, no sólo encontramos una reflexión consciente sobre la experimentación con el espacio, sino también con el tiempo. Este poema, titulado “Programma per una futura avanguardia” de Sarenco, nombre artístico de Isaia Mabellini (nacido en 1945), da muestra de ello. Con muy poca discursividad, dada prácticamente en el título (escrito con una letra

que se percibe como moderna), se plantea cuál sería el programa para una futura vanguardia y a continuación aparecen las letras de un alfabeto escrito con un tipo de letra que remite al pasado, que hace pensar en los libros iluminados de la Edad Media. De esta manera nos encontramos de manera explícita ante la idea presente en gran cantidad de poemas visuales de que en cierta forma la vanguardia consiste también en la recuperación de las formas del pasado, en la relectura de la tradición, no únicamente en la innovación. El hecho de que aparezca la palabra “programa” nos habla también de cómo los poetas visuales (y los artistas de vanguardia en general) estaban buscando crear sistemas más o menos cerrados dotados de reglas y jerarquías mediante los cuales se podría operar en la producción de un arte de vanguardia.

En este poema visual en particular, contrastan de manera muy clara por un lado el adjetivo “futura” que se encuentra calificando al sustantivo “vanguardia” y, por otro, el abecedario con estilo antiguo, es decir, la relación de contraste se establece aquí entre un elemento lingüístico y uno visual. El tipo de letra del título pretende asimismo crear un contraste con el de las letras del abecedario, pues las letras del título buscan un estilo moderno que se “oponga” al estilo pretendidamente clásico del abecedario mostrado. El tipo de letra nos habla también de cómo se concibe la modernidad versus el pasado. Lo moderno tiene líneas claras, definidas y estilizadas y lo pasado es rebuscado y barroco.

Por otra parte, este poema visual, como muchos otros, a pesar de poner sobre la mesa el tema del pasado versus el futuro (o tradición versus modernidad), es un poema atemporal. La poesía visual, en numerosos casos, busca borrar las marcas temporales para eternizar el poema.

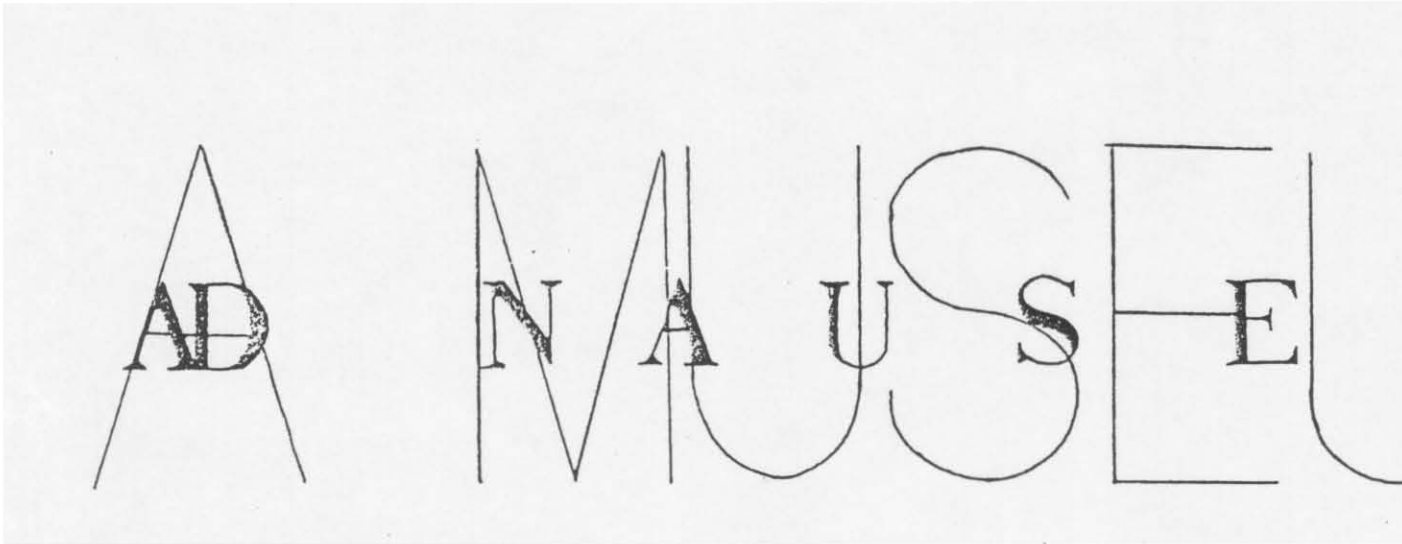


Fig. 18 Richard Kostelanetz, "A Museum / Ad Nauseum", 1970.

Este poema visual resulta muy interesante porque al mismo tiempo opera en el nivel visual y en el nivel fonético. "A MUSEUM / AD NAUSEUM" son los dos elementos que están vinculados en este texto y ambos comparten una sonoridad similar y una forma similar (varias letras se repiten). Sin embargo, lo interesante es que en realidad su significado se opone directamente. El poeta visual Kostelanetz (nacido en 1940), como muchos artistas de vanguardia de diversas disciplinas y momentos históricos, está criticando las instituciones artísticas tradicionales (en este caso el museo) con la idea de fondo de que son las instituciones artísticas, el canon, las academias quienes destrazan el arte al congelarlo en un contexto que no le pertenece y al cual no pertenece.

En este poema visual tampoco tenemos marcas temporales que indiquen pasado, presente o futuro, pues el poeta pretende congelar el poema en un tiempo indeterminado. De este modo el poema visual funciona como una afirmación sin tiempo, ni pasada, ni futura, sino permanente, con el valor de verdad general.

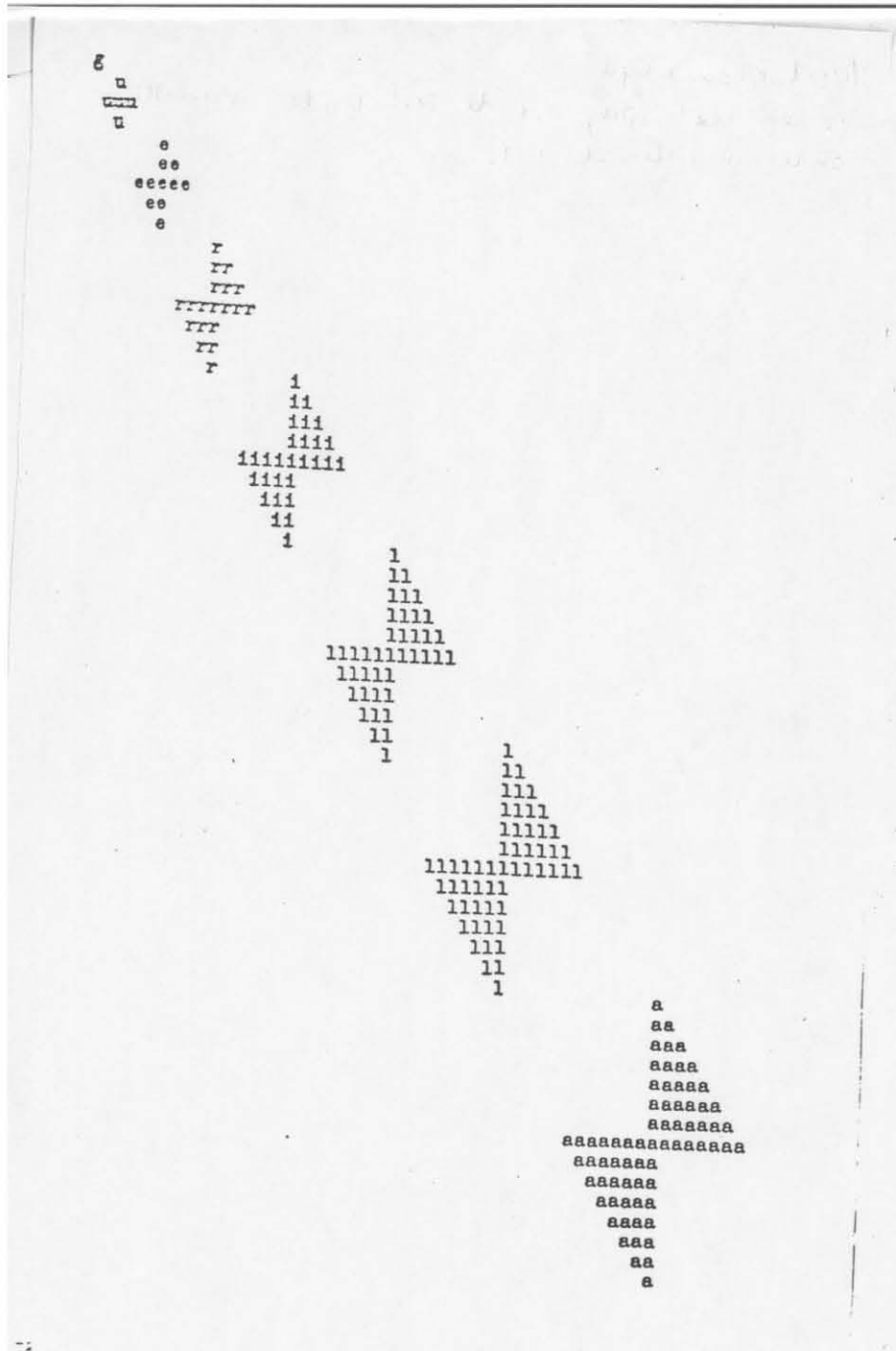


Fig. 19 Yusel Pazarkaya, "Guerrilla", página 154 de *Text-Bilder. Visuelle Poesie internacional*, 1972.

El siguiente ejemplo, "Guerrilla", es un poema concreto de Yusel Pazarkaya (nacido en 1940) y está elaborado únicamente con las letras que forman la palabra "guerrilla", las cuales se encuentran repetidas y distribuidas de tal manera que se extienden en diagonal sobre toda la página. De nuevo,

estamos frente a un iconotexto de una sola palabra (como lo son muchos poemas concretos) donde no hay ninguna marca temporal que indique pasado, presente o futuro. La palabra “guerrilla” se extiende sobre la página-lienzo y nos congela un momento en el tiempo.

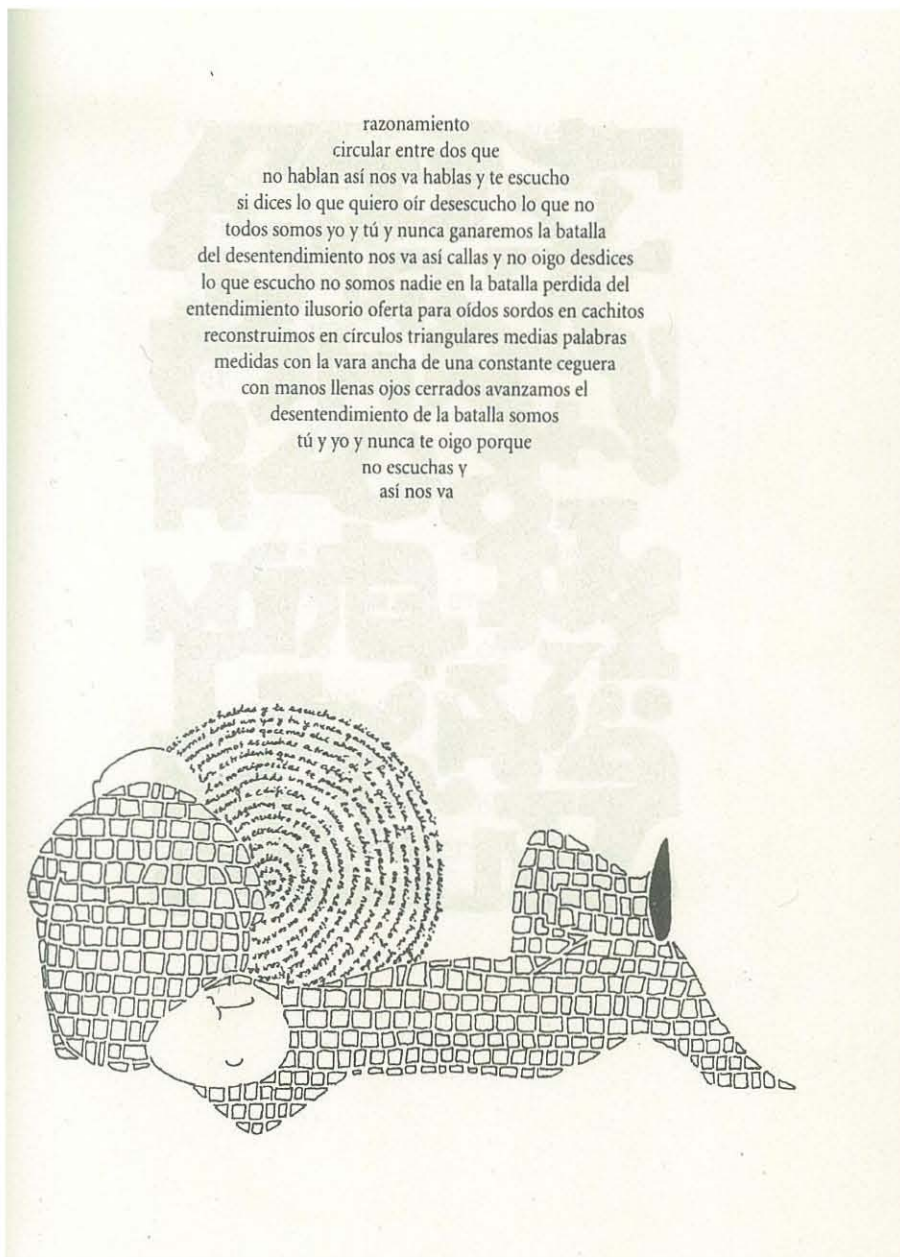


Fig. 20 Emmie Hoebens, “Razonamiento circular entre dos”, fecha desconocida.

El poema de Emmie Hoebens (se desconoce su fecha de nacimiento), antropóloga holandesa, “Razonamiento circular entre dos” es un ejemplo distinto a los que he venido analizando pues aquí no se trata de un iconotexto de una



sola palabra, sino de un poema con una discursividad más compleja. Es interesante la desvinculación de la imagen que se presenta en este texto. Por un lado, en la parte inferior de la página, aparecen dos figuras humanas junto a las cuales se encuentra una espiral de palabras, o incluso podría decirse, de palabrería, escritas en letra manuscrita formando una espiral. Más arriba, desvinculada de las dos figuras, se encuentra la transcripción de la espiral de palabras, ahora escritas en letra de molde. En el poema se duplica el mensaje porque las letras manuscritas son tan pequeñas que resulta difícil leerlas por lo cual se tienen que reproducir arriba, esto ya comienza a apuntar al tema del poema, la imposibilidad de la comunicación, tema que además pertenece a las preocupaciones intrínsecas de la poesía visual en su cuestionamiento del lenguaje sobre el cual tanto he insistido. El texto está lleno de contradicción, es un texto plenamente posmoderno en su fragmentación del discurso y en su planteamiento de que la comunicación no es posible.

La falta de puntuación del texto incide en nuestra percepción del tiempo en el poema. Se trata de un flujo de palabras que no tienen pausa y pareciera que se pretende aludir, cuestionar, precisamente la temporalidad lineal del lenguaje. Podemos pensar varias cosas de manera fragmentaria y simultánea, no obstante, sólo podemos expresarlas en un orden lineal, una cosa después de otra, un fonema después de otro, una sílaba después de otra, una palabra después de otra... “No somos nadie en la batalla perdida del entendimiento ilusorio” dice la autora, quien también habla de “oídos sordos”, de “medias palabras”, de una “constante ceguera”. Su descrédito en la posibilidad del lenguaje es también evidente en “reconstruimos en círculos triangulares medias palabras”, pues como los círculos no pueden ser triangulares entonces no hay reconstrucción o bien, si la comunicación (que aquí es una batalla) se ha entendido como un círculo entre emisor y receptor, en este caso, se plantea como un triángulo donde en la punta que quedaría libre hay un factor de desestabilización que interrumpe e imposibilita la transmisión del mensaje.

El único tiempo verbal que hay en este poema es el presente, todo está contenido en un solo momento, no hay saltos hacia el pasado ni hacia el futuro.

Es el reflejo de un instante de pensamiento cristalizado en una imagen de dos seres inmóviles que flotan en un vacío físico que es también el vacío del sinsentido, el vértigo de la espiral.

### **Gramática, economía lingüística y sintaxis**

Con la incorporación de la visualidad en el poema visual, al incluir imagen, dibujo, grafismo y tipografía, algunas tareas de las palabras pasan a manos de las formas, de los colores, de la distribución en la página-lienzo. Al ser “un NUEVO ARTE de expresión, [la poesía visual] exige una óptica, una acústica, una sintaxis, morfología y léxico (revisitados a partir del propio fonema) NUEVOS.”<sup>15</sup> De este modo, algunas de las relaciones establecidas en el discurso tradicional entre palabras, como artículos-sustantivos, sustantivos-adjetivos, verbos-adverbios, verbos-nexos lógicos y preposiciones quedan explicitadas en el poema verbal a través de relaciones de yuxtaposición y relaciones asindéticas o sindéticas entre lo visual y lo verbal. “Pour exister, le poème visuel a poussé à l’excès certaines parties de la langue et du langage poétique, qu’il a desarticulé, démembré, dépecé. [...] Ce n’est qu’en radicalisant certaines spécificités, en formalisant à l’extrême, en exagérant certains éléments, que le poème a pu passer à l’état visuel.”<sup>16</sup>

En muchos casos, las categorías gramaticales “menores” (artículos, preposiciones) quedan fuera del poema y éste se construye básicamente con las palabras que mayor carga semántica tienen: sustantivos, adjetivos, verbos (en muchos casos copulativos) cristalizando así hasta cierto punto el ideal de Marinetti de lograr “palabras en libertad”. En muchos otros casos, como el de gran parte de los poemas visuales letristas, futuristas y dadaístas, las palabras están ausentes del poema, el cual se construye con el núcleo básico de la palabra, es decir, la letra-fonema, en un intento por cuestionar al lenguaje dentro de la comunicación y en un pronunciamiento contra el logocentrismo como ya se

---

<sup>15</sup> Haroldo de Campos, “ojo por ojo a ojo desnudo”, en *Galaxia concreta*, p. 103.

<sup>16</sup> Jacinto Lageira, “Le poème du langage” en *Poésure et Peintrie*, p. 318.

ha insistido. De esta manera, la gramática de la poesía visual apunta hacia la economía lingüística, decir menos, pero intentando comunicar más a través de nuevos elementos (notablemente los visuales).

“El núcleo poético es puesto en evidencia no ya por el encadenamiento sucesivo y lineal del verso, sino por un sistema de relaciones y equilibrios entre cualquiera de las partes del poema.”<sup>17</sup> Por tanto, al incorporar la imagen y cederle algunas de las funciones de ordenación, jerarquización y contenido de la palabra, el poema visual se construye a partir de una economía lingüística que va de la mano de la espacialidad y la inmediatez perceptiva de las cuales se habló anteriormente en el presente capítulo.

En páginas anteriores, se han utilizado como ejemplos algunos poemas de una sola palabra, donde se puede ver la intención de economía lingüística de distintos poemas visuales que al prescindir de varias palabras y de las relaciones establecidas entre éstas pretenden causar una impresión, en el sentido literal, en la mente del lector, quien percibe el iconotexto completo, en su totalidad, en un solo instante.

---

<sup>17</sup> Augusto de Campos, “Poesía concreta”, en *Galaxia concreta*, p. 124.

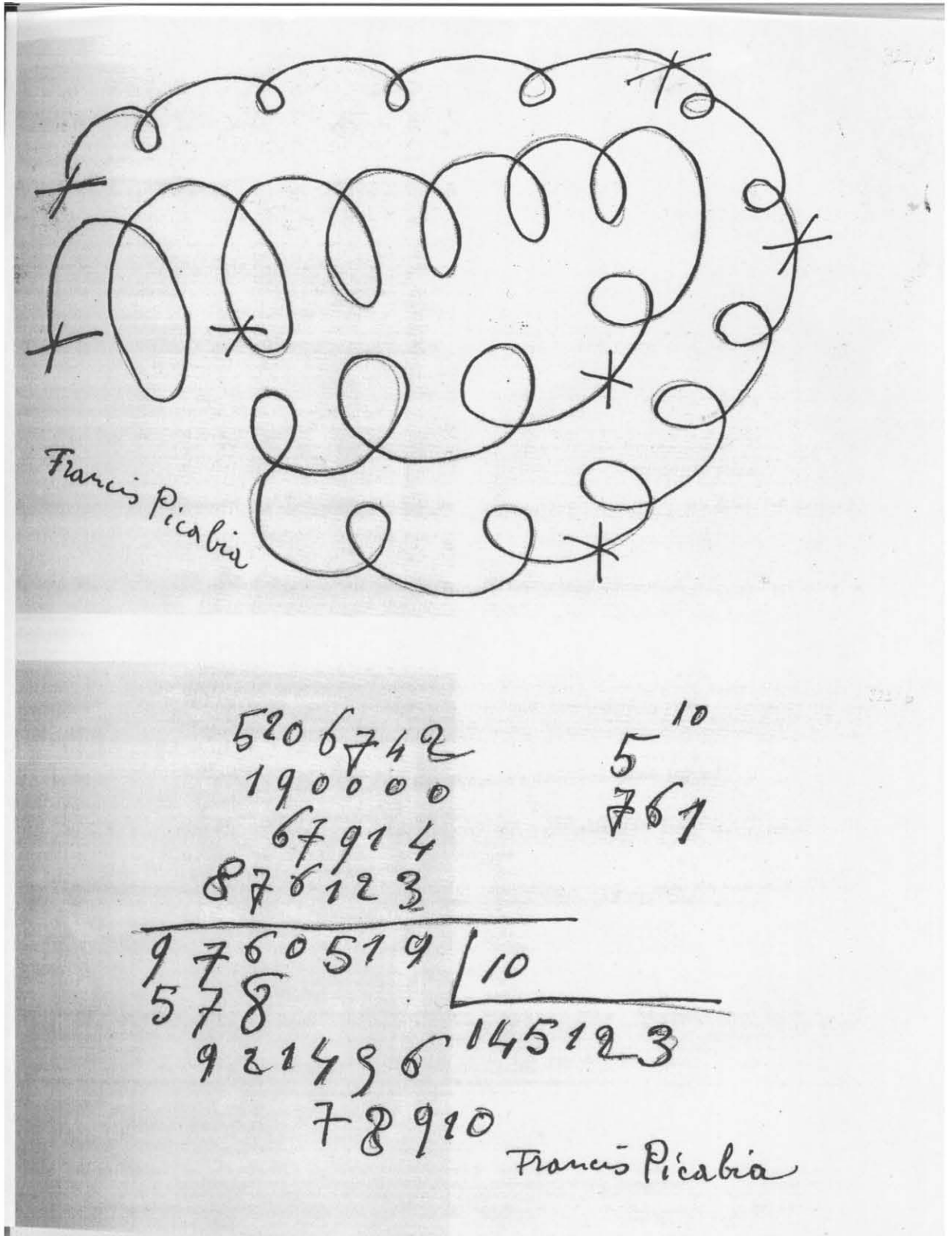


Fig. 21 Francis Picabia, *Poèmes pour 7 manifestes dada*, Ancien Collection Tristan Tzara, Col. A. Calamarini, Milán.

En ocasiones, como puede verse en los ejemplos anteriores, algunos poemas visuales prescinden por completo de palabras, para cuestionar radicalmente el lenguaje en su carácter de metavanguardia. Tal es el caso de los “Poèmes pour 7 manifestes dada” de Francis Picabia (1879-1953), quien decide eliminar del todo las palabras y, en cambio, emplear números o trazos. En esta misma tónica de cuestionamiento al logocentrismo se encuentran poetas visuales como Christian Morgenstern, Luciano de Nardis, Pino Masnata, Man Ray, Marcel Duchamp, Raymond Gid y Claude Melin, por citar sólo algunos nombres.

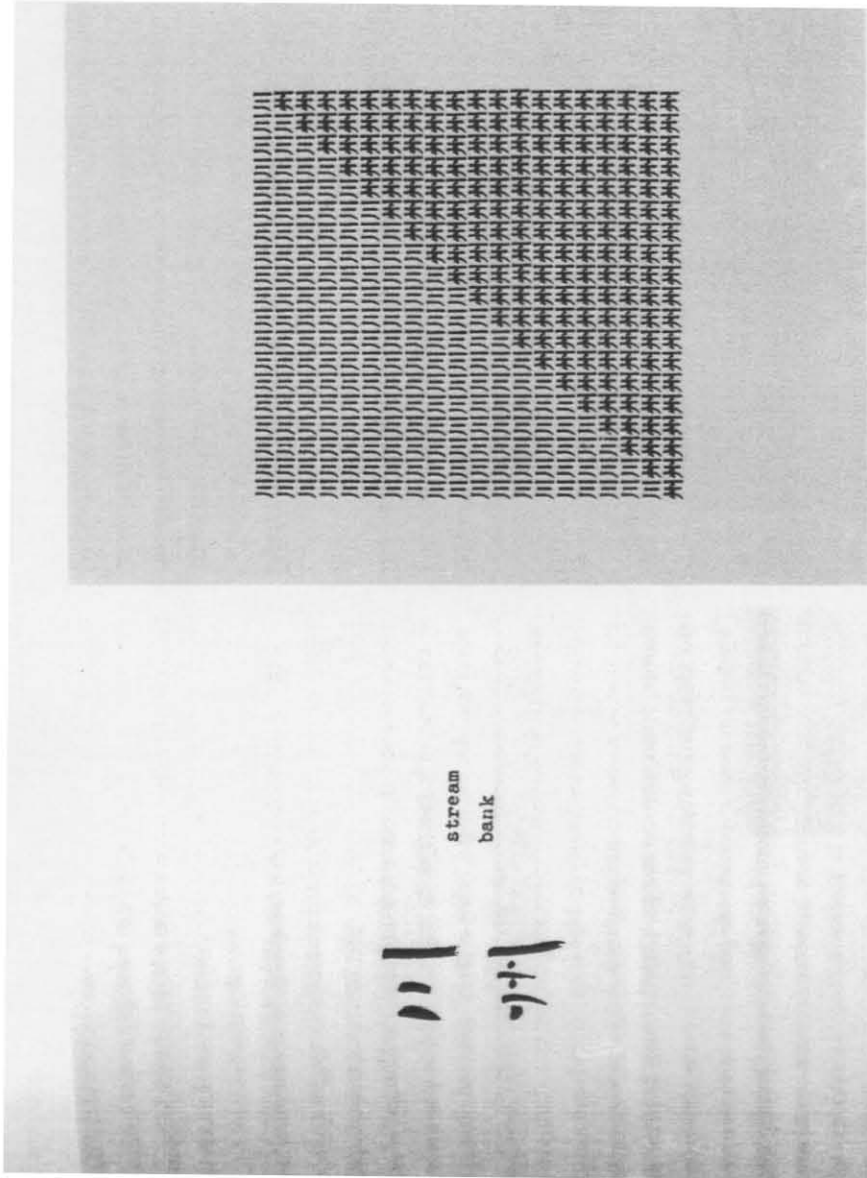


Fig. 22 Seiichi Niikuni, “Stream bank” en *Antologie du concrétisme*, 1967.

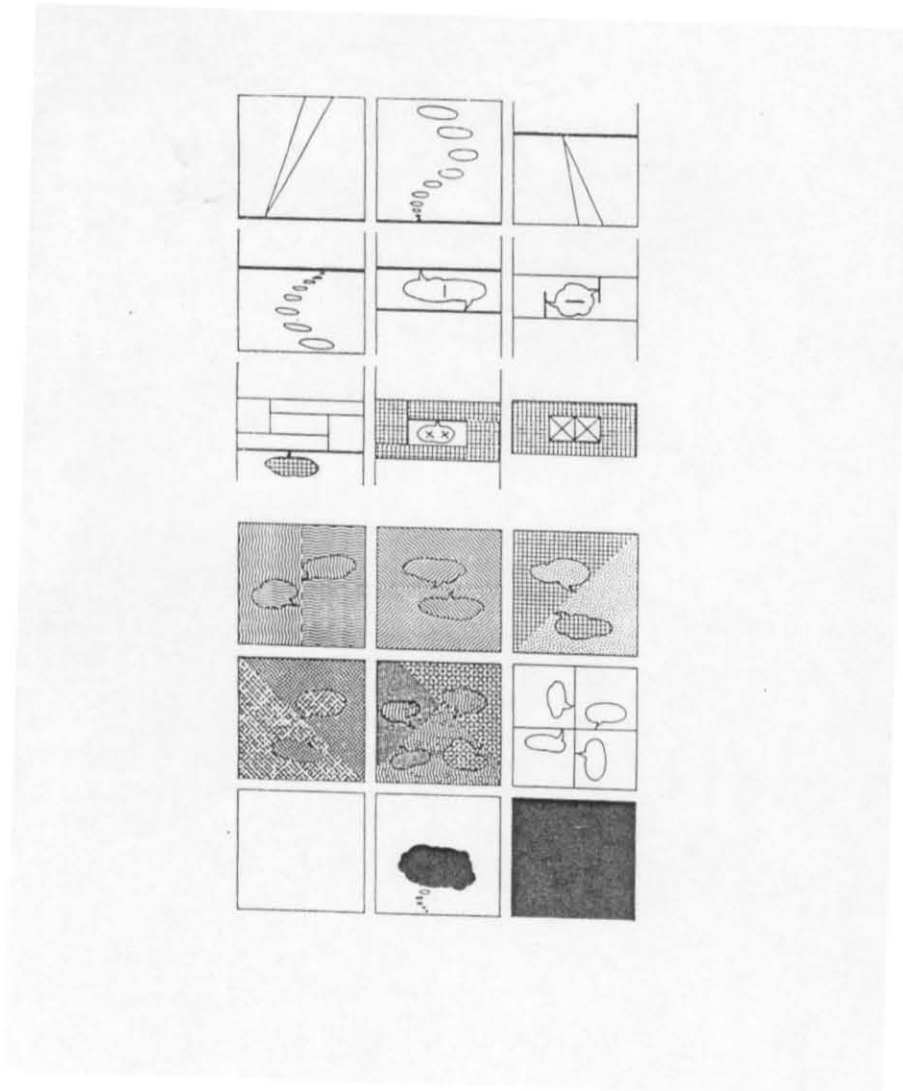


Fig. 23 Alvaro de Sá, "Poema proceso", en colaboración con Moacyr Cirne, página 217 de *Breakthrough Fictioneers*, 1973.

Por otra parte, dentro de la poesía visual existe la llamada poesía semiótica, donde en lugar de palabras encontramos códigos de significado que deben ser interpretados por el lector, siguiendo en ocasiones la guía del autor, como en el caso del poema "Stream bank" de Seiichi Niikuni (nacido en 1925), quien aporta la clave significativa para construir el sentido, o bien, tratando de decodificar las formas de manera individual, como es el caso del poema "Sin título" de Alvaro de Sá (nacido en 1935), donde el título remite de inmediato a las obras plásticas de arte moderno cuyo título es precisamente "sin título". Este tipo particular de poesía experimental ha perdido por completo su vínculo con el discurso, con la palabra. La palabra se presenta como negación en el texto (de

nuevo, entendiendo negación en el sentido de Iser), es decir, no está presente y sin embargo el lector-espectador la genera. En torno a estos textos tan radicales se encuentra la desconfianza en la palabra suscitada en la modernidad y el total abandono de sentido de la posmodernidad. Son textos interesantes pues reflejan claramente su contexto social y temporal, son hijos de una época en la que se cuestiona al Logos de manera radical. Este tipo de poesía visual desestabiliza mucho al lector puesto que se pierde por completo la referencia y éste debe, por principio de cuentas, preguntarse qué tipo de obra se encuentra ante sus ojos puesto que la poesía semiótica es bastante difícil de clasificar. No es un texto puesto que carece por completo de palabras, pero tampoco es un dibujo ni un esquema ni un diagrama. La poesía semiótica se plantea, pues, como una de las facetas más radicales de la poesía experimental.

“Contra la organización sintáctica perspectivista, donde las palabras vienen a sentarse como ‘cadáveres en un banquete’, la poesía concreta opone un nuevo sentido de estructura, capaz de captar, en el momento histórico –sin desgaste o regresión- el inicio de la experiencia humana poetizable.”<sup>18</sup>

La linealidad del lenguaje es cuestionada ampliamente por las vanguardias literarias y su cambio en la percepción estética (recuérdese la desfragmentación y refragmentación del cubismo tanto en su fase sintética como en la analítica, o la ruptura en la discursividad de la escritura automática surrealista, por mencionar sólo la influencia de dos vanguardias estéticas). Al unir la imagen a la textualidad, los poetas visuales logran un nuevo lenguaje iconotextual interrelacionado, yuxtapuesto, coordinado, con lo cual se crea también una nueva sintaxis, como lo explica el poeta visual Eugenio Miccini (1992) en una entrevista realizada por Jacques Donguy:

Nous avons compris que l’humanité parlait une nouvelle langue vulgaire, comme pour les poètes du deuxième ou du troisième siècle, une langue qui était comme une langue composée, combinant le mot et l’image. C’est une sorte de nouvelle alphabétisation, parce que le mot et l’image, mis ensemble, ont réuni l’espace de l’image et le temps de la parole, la logicité du langage verbal, l’émotivité et l’ambiguïté du langage iconique.

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 123.

Alors il y a une synergie, une plus grande force communicative, et c'est cette langue que le monde parle réellement.<sup>19</sup>

Mediante la unión de la imagen y el texto a través de una sintaxis intermedial, no sólo se unen signos de diversa naturaleza (verbal-visual) sino se une lo abstracto del lenguaje verbal con lo concreto de la imagen en una relación de cooperación recíproca: “Le langage n'est pas une inscription sur une toile ou une page: c'est une abstraction qui n'a pas nécessairement besoin d'une matérialisation physique pour faire référence à telle chose ou telle action. Rappelons que, en revanche, l'image ne peut pas exister en dehors d'une concrétisation visuelle.”<sup>20</sup> Como puede deducirse de esta cita, no quiere decir que el lenguaje verbal esté “incompleto” sin el visual, o que el lenguaje visual necesite forzosamente del lenguaje verbal para explicarlo o apoyarlo. La poesía visual, como proceso de experimentación, es precisamente un cuestionamiento de los límites interartísticos e intersemióticos y un ejercicio estético sobre el acto comunicativo-perceptivo.

La sintaxis de la poesía visual, sintaxis iconotextual, intermedial, como ya se mencionó antes, está marcada por la estética cubista, el futurismo de Marinetti y el lenguaje cinematográfico. El más radical de todos, Marinetti, en el *Manifiesto del futurismo*, consideraba que había que crear una literatura asintáctica con el fin de lograr expresar la vivencia poética:

La sintaxis era una especie de contracifra abstracta que servía a los poetas para informar a la muchedumbre del color, de la musicalidad, de la plástica y de la arquitectura del universo. La sintaxis era una especie de intérprete o de cicerone monótono. Hay que suprimir este intermediario, para que la literatura entre directamente en el universo y se funda con él.<sup>21</sup>

Norma Angélica Ortega, en el libro *Vicente Huidobro: Altazor y las vanguardias*, publicado en 2000, señala que la principal aportación de la poesía cubista junto con el manejo de la imagen fue “la ruptura de la sintaxis; de esta

---

<sup>19</sup> Entrevista realizada a Eugenio Miccini por Jacques Donguy, San Marino, 22 de abril de 1992, transcrita en *Poésure et Peintrie*, p. 338.

<sup>20</sup> Jacinto Lageira, “Image ou langage: Figures, formes, dessins” en *Poésure et Peintrie*, p. 324.

<sup>21</sup> Manifiesto futurista. Citado en Norma Angélica Ortega, *Vicente Huidobro Altazor y las vanguardias*, p. 181.



manera el cubismo literario introduce el uso de lo simultáneo en la percepción de sensaciones y circunstancias, lo que conlleva una ruptura forzosa en la puntuación y en la estructura sintáctica del poema”.<sup>22</sup>

Por su parte, Pierre Reverdy, en su artículo “Sintaxis”, que apareció en el número 14 de la revista *Nord-Sud* (publicación de difusión cubista) en abril de 1918, de manera apasionada plantea que para poder hacer frente a los nuevos desafíos del nuevo arte, la sintaxis debía tener un papel diferente al que había tenido, una función que antes no se le había querido conferir:

Para un arte nuevo, era previsible una sintaxis nueva que fatalmente vendría a poner en el nuevo orden las palabras de las que debíamos servirnos. Las mismas palabras debían ser diferentes. [...] Pero si no se quiere comprender que una disposición tipográfica nueva sea paralela a una sintaxis diferente y que esta sintaxis esté en relación con la obra nueva, que sigan apegados a la muy digna comprensión.

Pero que no se nos hable de sintaxis como un molde inimitable, según el cual cada uno debería escribir y expresarse en todo momento. La sintaxis es un medio de creación literaria. Es una disposición de palabras y una disposición tipográfica adecuada es legítima.<sup>23</sup>

Para Reverdy, la sintaxis cubista, y la sintaxis de toda obra de vanguardia, en el sentido de arte nuevo para un nuevo siglo, comprende una nueva disposición espacial y una nueva concepción poética no simplemente como una herramienta lingüística más, sino como la estructura misma de la creación literaria. Se busca romper la linealidad no sólo del espacio sino del tiempo para alcanzar el instante eterno: la simultaneidad. El orden de las palabras (es decir, la noción más básica de “sintaxis” a la que podríamos referirnos) no es el único factor sintáctico, está también el espacio en blanco.

Suzanne Langer (1951) menciona: “*Visual forms -lines, colours, proportions etc- are just as capable of articulation i.e. of complex combination, as words.*”<sup>24</sup> Aquí se habla de la sintaxis de la imagen, de sus posibilidades de combinación en el “sintagma visual”.

---

<sup>22</sup> *Loc. cit.*

<sup>23</sup> Pierre Reverdy, *Escritos para una poética*, p. 27 y 28.

<sup>24</sup> Suzanne Langer, *Philosophy in a New Key*, p. 57.

But the laws that govern this sort of articulation are altogether different from the laws of syntax that govern language. The most radical difference is that visual forms are not discursive. They do not present their constituents successively, but simultaneously, so that relations determining a visual structure are grasped in one act of vision.<sup>25</sup>

A la articulación lingüística se le une la articulación de los elementos visuales y ambas, en conjunto y articuladas entre sí, crean un nuevo nivel de articulación, una sintaxis completamente nueva. “La poesía [visual] no destruye el lenguaje ordinario sino para construirlo en un plano superior. A la desestructuración operada por la figura sucede la reestructuración de otro orden”.<sup>26</sup>

Como la sintaxis de la poesía visual está formada por la sintaxis de la imagen y la sintaxis verbal, antes de esbozar algunas ideas en torno a esta nueva articulación, resulta útil echar un vistazo a la sintaxis de la imagen.

Cuando hablamos de sintaxis, parece bastante claro que pisamos en terreno de la lingüística, de las palabras. Hablamos del orden que tienen éstas dentro del sintagma, pero también de las relaciones de coordinación, yuxtaposición y subordinación que hay entre oraciones. Sin embargo, ¿no existe también una sintaxis de la imagen como lo postula Dorris Dondis, una gramática de la visualidad, como lo explica Kandinsky? ¿No existen acaso relaciones de coordinación, yuxtaposición y subordinación entre los elementos que se despliegan ante la vista de quien se encuentra frente a un cuadro, una escultura o una fotografía? ¿Cuando se habla de “composición” en artes visuales no es otra forma de decir “sintaxis”?

La sintaxis que vincula, en el interior (o exterior inmediatamente accesible) de cada imagen, le permite a cualquier intérprete, en la medida en que posee las claves culturales, regional o globalmente compartidas, reconocer el comportamiento o manipulación representada y atribuirle el carácter de sugerida, exigida o prohibida que le corresponda. No hay imagen que no implique una construcción del mundo y de su significado; la

---

<sup>25</sup> *Ibid.* p. 151.

<sup>26</sup> Clemente Padín [[www.boek861.com/hits\\_pg.php?site=padin/indice.htm](http://www.boek861.com/hits_pg.php?site=padin/indice.htm)]

eficacia semántica parte de la propuesta materializada en determinadas formas perceptuales ("sin sintaxis no hay semántica") y se realiza, con la construcción de un nuevo interpretante, en la mente del intérprete ("semiosis ilimitada").<sup>27</sup>

Al igual que sucede con los cambios de sintaxis de los diferentes momentos de la historiografía literaria, las reglas de composición (o de sintaxis visual) de las artes plásticas han ido cambiando según los criterios artísticos de cada periodo. Por ejemplo, en la Edad Media el tamaño y disposición de los elementos o personajes mostrados se fijaba en función de su importancia; en el Renacimiento, con el predominio de la perspectiva, la importancia de los elementos que conforman la composición se determina a partir de la distancia que tienen en relación con el espectador. Hay una "sintaxis visual" convencional, cierto consenso en nuestra forma de leer la imagen, como afirma Schapiro:

Narrative sequences in painting normally proceed from left to right and up to down, like the western system of writing. As a result, what is left and upper may have some priority over what is right and lower, even in a nonnarrative sequence. This is not to say that we scan pictures necessarily in this pattern, but that there is a hierarchy attached to each of these directions.<sup>28</sup>

El concepto de perspectiva en las artes visuales sería equiparable pues a nuestra noción de sintagma. Y cuando Schapiro habla sobre jerarquía en la lectura visual, ¿no está hablando también en términos de subordinación? La linealidad del lenguaje convencional (unidireccional) sólo permite estructurar el mensaje en una dirección en el plano espaciotemporal y son las relaciones entre oraciones independientes, principales y subordinadas las que nos dan una estructura mental y física de ese mensaje. La imagen nos permite movernos más libremente en la lectura de los elementos que la conforman, pero hay elementos centrales (que equivaldrían a nuestra idea de oraciones principales) a los cuales

---

<sup>27</sup> En cuanto al tema de la semiótica de las imágenes se sugiere confrontar el material publicado en artículos, libros e Internet por Juan Magarinos de Morentin, catedrático de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

<sup>28</sup> Meyer Schapiro. *On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs*. p. 223-242.

se subordinan otros elementos visuales (relación semejante a la de las oraciones subordinadas con la oración principal de la cual dependen) que a su vez están coordinados o yuxtapuestos a otros elementos. Para ejemplificar esta idea pensemos por ejemplo en una obra clásica de la pintura, *El Nacimiento de Venus* de Sandro Boticelli.



Fig. 24 Sandro Boticelli, “El nacimiento de Venus”, 1485.

La lectura de la obra se realiza de izquierda a derecha y su iconografía es simple pues sólo hay cuatro personajes dispuestos en una visión equilibrada de conjunto. Dominando el centro de la composición, vemos la refinada desnudez de Venus. En la esquina superior izquierda vemos a Céfiro y Aura, abrazados, otorgando en un soplo la esencia espiritual de Venus, soplando para que la diosa del amor alcance la orilla, lugar en que la espera una de las Horas, las diosas de las estaciones, quien extiende un manto para arroparla.

La explicación más tradicional que ofrece la historia del arte a propósito de esta obra es la siguiente:

La diagonal que forman Céfiro y Aura, unida a la línea vertical y casi inestable del cuerpo de Venus en equilibrio sobre la concha y la tensión en sentido opuesto de la Hora, contribuyen a transmitir un sentido del movimiento al mismo tiempo que dotan a la pintura de un ritmo fluente y vario. Todo el conjunto

aparece impregnado de un cierto aire de ligereza, en el que el uso de la línea dinámica traduce plásticamente el ímpetu de la fantasía de Boticelli.<sup>29</sup>

Aplicando de manera muy elemental nuestro criterio sintáctico a la lectura visual podríamos decir que Venus sobre la concha es el elemento principal de nuestro sintagma visual del cual dependen dos elementos subordinados, Céfiro y Aura (que sería como una especie de proposición con dos núcleos) y la Hora que yuxtapone el manto a Venus. La estructura sería: subordinada + principal + subordinada (nótese que todos los elementos están en un mismo plano visual, el frontal). Aun sin saber el título de la pintura, sin haberla visto nunca, el espectador no vacilaría en afirmar que la hermosa mujer de la concha es el motivo central del cuadro. Aquí aplicamos el criterio de disposición, ubicación y espacialidad de las figuras que forman la composición para determinar las relaciones de jerarquía que hay entre ellas, pero no debemos olvidar que en la imagen hay muchos otros elementos que también subordinan, coordinan o yuxtaponen: color, tamaño, textura, volumen, etc.

Pensemos ahora en el famoso *Guernica*, de Picasso. Sin entrar en los detalles de que esta obra pertenece a un momento específico del cubismo en general y del cubismo de Picasso en particular y sin hacer un recuento de los procedimientos artísticos empleados en su producción, podemos anotar que al ubicarse frente a ella, el espectador tiene una sensación de simultaneidad, la mirada salta de un elemento a otro vertiginosamente y sólo después de haber visto por partes los fragmentos que la constituyen el espectador logra tener una impresión del todo, es decir, la desfragmentación misma es un nivel de significación en este tipo de arte. Y a propósito de este asunto, en *Punto y línea sobre el plano*, Kandinsky dice: “La afirmación, hasta hoy predominante de que sería fatal descomponer al arte, ya que esta descomposición traería consigo, inevitablemente, la muerte del arte, proviene de la ignorante subestimación del valor de los elementos analizados y de sus fuerzas primarias”.<sup>30</sup> La historia del

---

<sup>29</sup> Laura García, *Genios del arte. Boticelli*. p. 52.

<sup>30</sup> Wassily Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, p. 83.

atroz bombardeo de Guernica, en el país vasco, resulta de una suma de elementos cuyo orden no altera el producto a diferencia de *El Nacimiento de Venus*, donde claramente hay una direccionalidad en la interpretación (de izquierda a derecha) y donde el orden de la suma de los elementos es vital en nuestra concepción del cuadro como un todo. *Guernica* nos presenta una especie de coordinación asindética uno a uno entre los elementos de la composición.



Fig. 25 Pablo Picasso, "Guernica", 1937.

Sobra mencionar que las relaciones sintácticas de los elementos visuales se han visto modificadas por la óptica de la vanguardia al igual que ha ocurrido con la sintaxis de las obras literarias. Dos sintaxis visuales muy distintas, dos discursividades propias, dos universos de la imagen que por su misma diferencia demuestran bien la sintaxis de los elementos que los conforman.

No obstante, cabe advertir que esta noción de "sintaxis visual" proviene de aplicar una nomenclatura lingüística al terreno de lo visual y ya se sabe que en

ocasiones surgen ciertos problemas e imprecisiones en el ejercicio de la crítica interdisciplinaria. Gombrich, considerado por muchos como padre de la semiótica, señalaba que era posible hablar de una gramática de lo visual, pero consideraba que el desarrollo de este concepto todavía no se había consolidado lo suficiente: “Estamos muy lejos de lo que podríamos denominar una gramática transformacional de las formas, o sea, de un conjunto de reglas que nos permita remitir las diferentes estructuras equivalentes a una estructura profunda común, como se ha propuesto en el análisis del lenguaje natural.”<sup>31</sup> Y, por otro lado, el mismo Gombrich acota: “en el supuesto de que el arte cuente algún día con el tipo de *gramática visual* que perseguía Kandinsky, ésta será probablemente demasiado difícil (un volumen inconmensurable de reglas y excepciones) como para interesar a los verdaderos artífices y creadores de las imágenes.”<sup>32</sup>

En relación con la sintaxis de la imagen se podría abundar ampliamente, ya lo han hecho y ya lo seguirán haciendo otros con mucha mayor erudición y conocimiento de las artes visuales. Para los fines que convienen a nuestro estudio de la sintaxis de la poesía visual, ya perfilé muy escuetamente la idea de que existe una sintaxis propia de la imagen. ¿Qué ocurre, pues, cuando se unen palabra e imagen, cada una con su eje de interrelación y a través de un plano combinado y combinatorio ofrecen una nueva articulación? Lo que tenemos es un tercer nivel sintáctico, ya no es la sintaxis multidimensional de la imagen, ni la sintaxis lineal de las palabras, se trata de una sintaxis híbrida, polifónica, pluridimensional, multidireccional... una fiesta de la imagen y de la palabra.

#### Hacia una interpretación sintáctica integral de la poesía visual

“When I hear a sentence, I hear feet marching”, decía John Cage en alusión al sonido rítmico y periódico que producen los pies de los soldados. Sin embargo, esta expresión es también una metáfora de la linealidad del lenguaje. Prácticamente todo acto de comunicación en donde interviene el lenguaje (oral o escrito) está determinado por la linealidad, la horizontalidad expresiva. Buscando

---

<sup>31</sup> E. H. Gombrich, *Arte, percepción y realidad*, p. 48.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 49.

romper con esta característica, tratando de conseguir fusionar la multidimensionalidad e inmediatez perceptiva de la imagen con los recursos propios de la palabra, los poetas visuales crearon un nuevo nivel expresivo donde el componente visual y el componente lingüístico se complementan para proporcionar una experiencia artística integral, iconotextual, en donde ambas partes (la visual y la lingüística) son códigos que el lector-espectador-decodificador no interpreta por separado sino de manera global, integrada. De este modo, la poesía visual propone una concepción “logografocéntrica” (bien podríamos decir “grafologocéntrica”) que además resulta muy acorde con los postulados del mundo contemporáneo donde la imagen y la palabra cada vez se dan la mano con mayor fuerza, basta pensar en casos tan utilitarios como el Internet y tan omnipresentes como la publicidad.

Como ya se mencionó, el futurismo proponía la abolición de la sintaxis para penetrar la esencia de la materia artística, el cubismo quería lograr dimensionalidad a través de una sintaxis múltiple, pluridimensional, y las técnicas cinematográficas aplicadas a la literatura buscaban dar cuenta de la vertiginosidad de la mirada. Abolir la sintaxis es difícil (por no decir imposible), muchos autores han experimentado con la construcción sintáctica tanto en prosa como en poesía, pero hasta ahora no se ha hecho ninguna literatura verdaderamente asintáctica. No obstante esto no significa que las vanguardias más radicales hayan fracasado en su ideal de liberarse de toda cadena (incluyendo la cadena de los elementos del sintagma); el gran legado es una nueva concepción de las posibilidades de composición del poema visual (composición que emplea ambos componentes: visualidad y lenguaje). En palabras de los poetas concretos, se trata de una evolución crítica de las formas, dando por cerrado el ciclo histórico del verso (unidad rítmico-formal) y que comienza por tomar conocimiento del espacio gráfico como agente estructural; es una estructura espacio temporal, en vez del desarrollo meramente temporístico-lineal. Este método de composición está basado en la yuxtaposición directoanalógica, no discursiva de elementos.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Fernando Millán y Jesús García Sánchez, *La escritura en libertad*, p. 26



La poesía visual está marcada por un énfasis en el desarrollo de nuevas sintaxis u ordenamiento de las palabras en el espacio inscriptorio. En general, la nueva poesía desecha el uso racional del lenguaje, la sintaxis lógica, la forma declamatoria y el legado musical (rima, métrica, moldes estróficos), dando primacía al ejercicio continuado de la imaginación, a las imágenes insólitas y visionarias, al asintactismo, a la nueva disposición tipográfica, a efectos visuales y a una forma discontinua y fragmentada que hace de la simultaneidad el principio constructivo esencial.<sup>34</sup> El gran legado de esta nueva concepción artística es precisamente ese tercer plano de articulación que ya hemos anunciado pero que aún no hemos entrado a abordar.

Antes de intentar explicar cómo está dado ese tercer plano de articulación, síntesis de la combinación entre sintaxis visual y sintaxis verbal, con reglas y criterios de decodificación tanto de la imagen como de la palabra, es importante mencionar que hay una especie de plano intermedio que también es significativo, coordinante dentro de la semántica integral de la obra: la tipografía, el espacio en blanco, el color, la ubicación del poema dentro del universo de la página, el material sobre el cual y con el cual se realiza la obra, todo eso forma parte del significado del poema visual y contribuye al tránsito entre un plano sintáctico (el lingüístico) y otro (el visual).

En la poesía visual, la sintaxis del plano lingüístico está determinada por la relación palabra por palabra, pero también por la espacialidad, es decir, por el espacio que habitan las palabras, frases y oraciones; de ese espacio, de esa colocación se desprenden las posibilidades de combinación propias de la poesía visual. El ojo ubica un segmento oracional y puede leer en múltiples direcciones, armando así una sintaxis particular, es decir, en muchos casos el lector participa en el poema al realizar sus propias combinaciones sintácticas de lectura. Los criterios sintácticos tradicionales de yuxtaposición, coordinación y subordinación no siempre están dados previamente, decididos por el autor del poema; es el ojo de cada lector-espectador quien recrea esas relaciones. Así, lectura y escritura dejan de ser dos procesos separados, realizados en momentos distantes, desde

---

<sup>34</sup> Cfr. Hugo Verani. *Las Vanguardias literarias en Hispanoamérica*, p. 41.

las subjetividades de individuos sin contacto, y se fusionan. Un poema visual puede ser al mismo tiempo muchos poemas, muchos mensajes, muchas lecturas. No sólo cada lector puede realizar diferentes apuestas combinatorias, sino que un mismo lector puede recrear los planos del poema varias veces y en distintos sentidos. En el poema visual, el poeta ha elegido las palabras y su disposición en la página, pero en muchos casos el lector también puede elegir: elige qué cadena de elementos atrapa primero su mirada y, luego de leerla, elige hacia donde continuar. La lectura no es definitiva. Ahí está el verdadero tiro de dados, ese azar que no podrá abolirse nunca... El plano sintáctico se ha abierto, el sintagma ha perdido su horizontalidad, la noción de direccionalidad ha estallado por todo el espacio del universo del poema.

Luego de ese plano de articulación lingüística, se encuentra el plano de la imagen, de la visualidad. Veamos otra vez el ejemplo de José Juan Tablada.

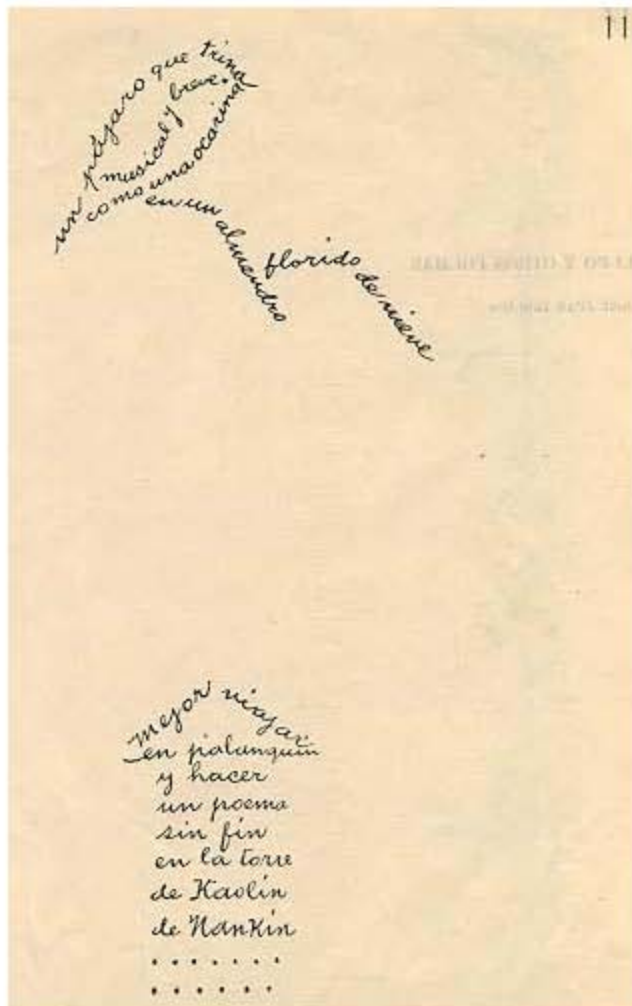


Fig. 26 José Juan Tablada, *Li-Po y otros poemas*, 1920.

En este caligrama, por ejemplo, la forma que resulta de la disposición de las palabras está dada en una relación de yuxtaposición al sentido (plano visual-plano lingüístico = caligrama). Así, cuando en *Li-Po* leemos: “Un pájaro que trina [...]” la disposición de las palabras está formando un pájaro, lo visual refuerza lo semántico, se une a ello indisolublemente. Y la mirada de cada lector, su elección de direccionalidad nos ofrece varias posibilidades dentro del plano de la sintaxis lingüística: “un pájaro que trina *musical y breve* como una ocarina en un almendro florido de nieve”, o bien “*musical y breve* un pájaro que trina como una ocarina en un almendro florido de nieve”, otra posibilidad “un pájaro que trina *breve y musical* como una ocarina en un almendro florido de nieve”, o bien, con una mirada más aventurada, “un pájaro que *musical y breve* trina como una ocarina en un almendro florido de nieve”. En este caso en particular, las distintas combinaciones de orden sintáctico no alteran mucho el significado pero sí cambian los matices y no podemos negar que si de algo está hecha la poesía es precisamente de matices.

En el mismo poema de Tablada, justo debajo del pájaro aparece un texto que está formando una flecha y en el cual leemos: “mejor viajar en palanquín y hacer un poema sin fin en la torre de Kaolín de Nankin”. Se trata de un ideograma lírico, pues la forma, dimensiones y disposición de las letras permiten evocar una figura que le añade un significado al texto. En este caso, como ya vimos, la relación que constatamos es de coordinación (plano visual + plano lingüístico = ideograma lírico). Tablada habla explícitamente de “un poema sin fin” y la flecha que se dirige hacia el cielo, hacia el infinito, confirma esta idea, pero también le da una mayor dimensión. Sin embargo, a diferencia del caligrama del pájaro antes mencionado, en donde Tablada usa la forma de un pájaro y la palabra “pájaro”, en este ideograma lírico en forma de flecha nunca aparece la palabra “flecha” explícitamente, aquí lo visual (la flecha) funciona como un parasinónimo de lo lingüístico (un poema sin fin).

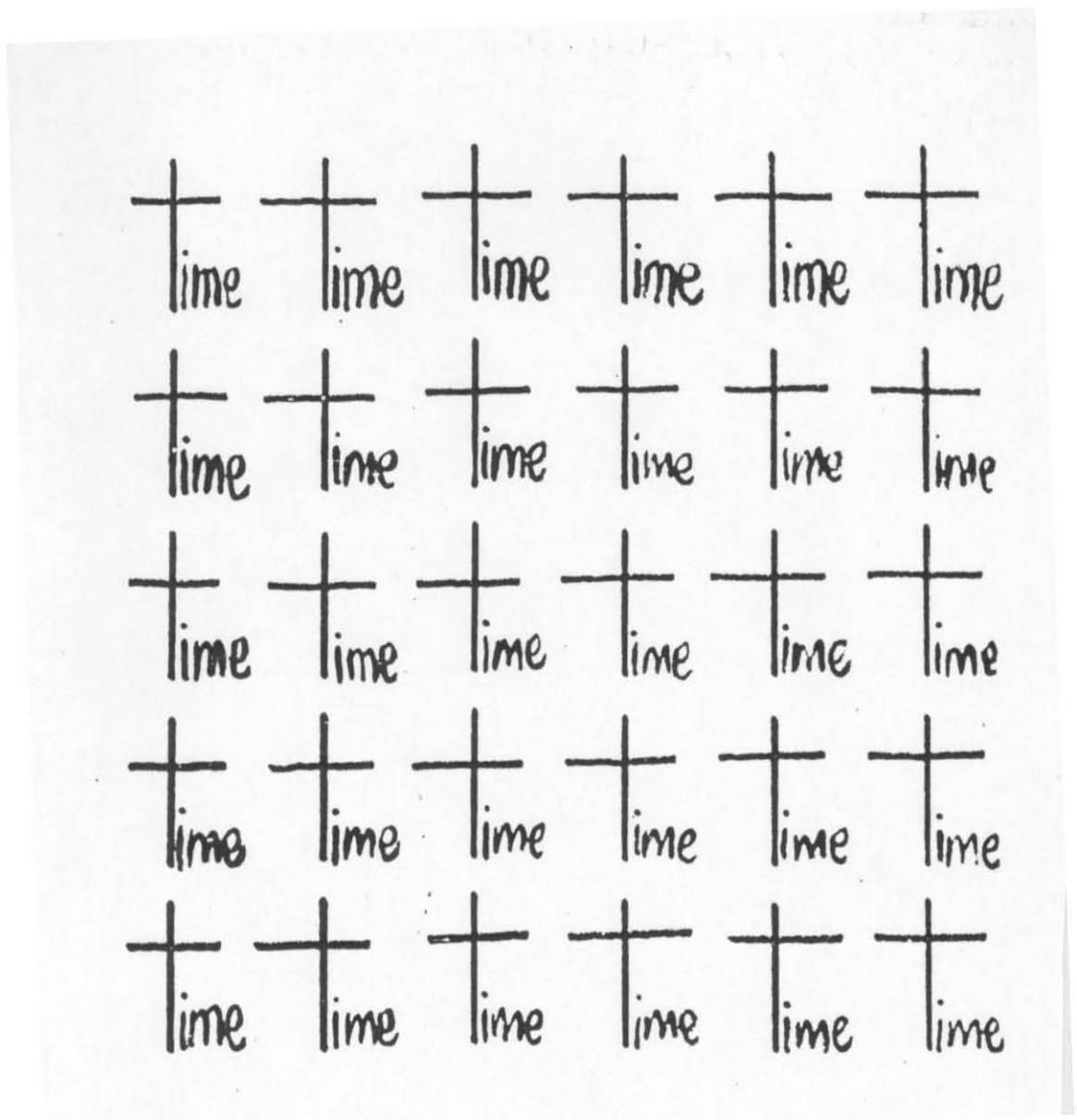


Fig. 27 Hans Calvin, "Time", fecha desconocida.

En el poema visual "Time" de Hans Calvin (no se cuenta con datos biográficos), podemos observar una coordinación muy interesante entre el elemento lingüístico y el visual. La única palabra que tenemos es precisamente "Time", pero debido a la tipografía, a la repetición y a la disposición en la que se encuentra, nos sugiere algo que no está dicho. La "T" minúscula de cada palabra está formando cruces como las de las lápidas de un cementerio, lo cual plantea la idea de muerte, arquetípicamente ligada e inseparable a nuestra noción de tiempo. Como se mencionó en el apartado dedicado a repasar brevemente cuál

es la participación del lector-espectador en la decodificación y re-significación del poema visual, el sentido del poema visual está en la relación que el espectador establece con éste. En el poema no se habla de la muerte explícitamente, siguiendo la terminología de Iser se trataría de una negación, el lector-espectador al ver la disposición de la palabra “Time”, lee la idea de muerte, de cementerio. Esto está funcionando entre ambos códigos. Ni en lo verbal ni en lo visual se dice “muerte” o “cementerio” y sin embargo estos conceptos están en el gozne iconotextual, en la relación que se establece entre las “T” minúsculas que funcionan visualmente como cruces de lápidas y lo que el lector tiene en su repertorio para entenderlas como tales. El tiempo (time), la única idea explícitamente expresada en este poema visual, es tematizado y luego se convierte en el horizonte que permite tematizar “muerte” / “trascendencia”, brevedad de la vida, etc. Y después, cuando se vuelve a pensar en la idea central del poema visual (time) y vuelve a ser un tema, la muerte, la trascendencia se convierten en un horizonte.

En el poema existe una coordinación entre la noción de tiempo y el plano de la imagen; así, la tipografía y disposición del elemento lingüístico se convierten en una metáfora (obsérvese cómo se aplica un criterio literario a la interpretación de la imagen) que leemos en coordinación con la palabra “tiempo” que sí está presente. No es la palabra “tiempo” por sí sola, ni únicamente la parte propiamente visual lo que nos conduce a esta lectura, sino precisamente la coordinación entre ambas. Así, el poeta nos habla sobre cómo nuestro tiempo se dirige hacia un mismo destino, la muerte; sobre cómo en la muerte el tiempo es eterno; sobre nuestro carácter perecedero... todo empleando una sola palabra completada por el plano visual.

Los ejemplos anteriores ilustran cómo hay un tercer nivel de articulación (el plano en el que percibimos una yuxtaposición, coordinación o subordinación de los elementos) originado por la unión del plano visual con el plano lingüístico, sin embargo, en esos casos el tercer plano sintáctico que hemos venido mencionando sigue siendo bastante simple.

Veamos qué ocurre en poemas donde tenemos un tercer plano de articulación sintáctica más complejo. Para ello, una vez más recurriremos a Tablada.



Fig. 28 José Juan Tablada, "Impresión de la Habana", 1919.

En el poema visual "Impresión de la Habana", José Juan Tablada coloca al lector-espectador en un punto desde donde se puede ver un faro, gaviotas, una palmera, arena y mar. Al igual que Mallarmé, Tablada emplea distintas tipografías y distintos tamaños de letra, intercala mayúsculas y minúsculas y el texto está dispuesto tanto en planos horizontales como verticales, curvos y radiales. Hay una evidente materialización de las letras y las palabras, las cuales adquieren una corporeidad semánticamente significativa. En este poema, la tipografía es fundamental: El tipo y tamaño de letra que constituye el tronco de la palmera nos da la impresión de solidez, de rigidez. En cambio, la letra que está formando el agua del mar recuerda una tipografía antigua, mucho más clásica. De este modo, la tipografía nos está dando una cualidad del elemento que representa, el mar es antiguo, anterior a los hombres, está ahí y coexiste con ellos. La tipografía del faro es mucho más moderna, justo como el objeto al que dibuja; el hombre construyó el faro mucho después de que existiera el mar...

Tablada emplea la perspectiva en la composición de la imagen y deja fuera el título del poema. “Impresión de la Habana” aparece en un recuadro en la esquina superior derecha y recuerda un sello sobre papel, en ese sentido, el título en sí mismo y la forma en que está enmarcado son una impresión de la “impresión de la Habana”.

Cada lector-espectador elige qué elemento va a leer primero: faro, palmera, agua. Así, el ojo “decide” la sintaxis visual. Algunos dirían que se empieza por “Tierra... Tierra”, puesto que es el elemento que comienza en la parte superior izquierda (según la teoría del carácter narrativo de la imagen); otros se centrarían en “Habana son tus mil LUCES fulgores [...]”, según la idea del predominio del plano áureo; otros leerán primero “El Adriático azul de tu cálido [...]”, pues es un elemento horizontal situativo que nos remite a nuestra idea tradicional de la lectura; puede ser que se inicie por “Impresión de la Habana”, justo porque es un elemento aislado. Otros, en un primer contacto con el texto, pueden leer: “Tierra... Tierra” – “Gaviotas” – “Las plumas de los abanicos” – “Se incrustan en” – “El Adriático azul” en una suerte de paneo visual que luego se centra en cada una de las partes. Por lo tanto, el tercer plano de articulación sintáctica es la suma de las múltiples posibilidades de sintaxis lingüística más las múltiples posibilidades de combinación de las imágenes lo cual resulta en muchas lecturas con distintas dimensiones.

Como lo que coordina, yuxtapone y subordina es precisamente el ojo de cada lector, no hay marcas textuales (por ejemplo conectores) en la construcción del poema que indiquen una discursividad predeterminada ni una cohesión textual fija. Esto contribuye también al efecto de simultaneidad pues las posibilidades de lectura antes mencionadas (que sólo son algunas de las que se pueden realizar) contribuyen a crear un efecto de multiplicidad espacio-temporal donde el poeta conjunta las características expresivas tanto del lenguaje como de la imagen. De ahí que el mismo Tablada considerara que había alcanzado el ideal de la “poesía pura”:

Mis poemas actuales son un franco lenguaje; algunos no son simplemente gráficos sino arquitectónicos: “La calle en que vivo”

es una calle con casas, iglesias, crímenes y almas en pena. Como la “Impresión de la Habana”, es ya todo un paisaje. Y todo es sintético, discontinuo y por tanto dinámico; lo explicativo y lo retórico están eliminados para siempre; es una sucesión de estados sustantivos; creo que es poesía pura...<sup>35</sup>

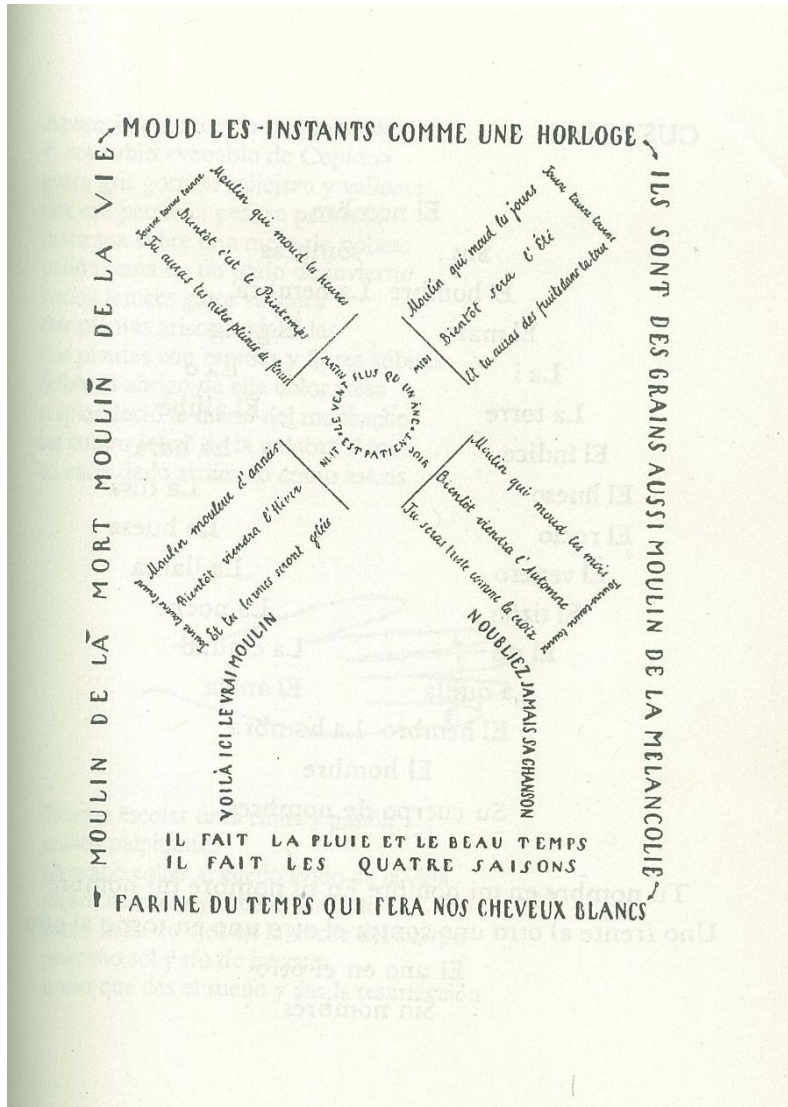


Fig. 29 Vicente Huidobro, “Salle XIV”, 1922.

Para el tema de la sintaxis de la poesía visual, resulta muy ilustrativo el poema “Salle XIV” que Vicente Huidobro escribió en 1922. Se trata de un

<sup>35</sup> Carta de José Juan Tablada a Ramón López Velarde, *El Universal Ilustrado*, 13 de noviembre de 1919, p. 23.



caligrama en donde vemos un molino enmarcado por cuatro frases, que no podemos leer en cualquier dirección puesto que el poeta nos guía con flechas. Sin embargo, sí podemos decidir qué aspa leemos primero y en qué sentido continuamos la lectura lo cual comienza a armar un esquema sintáctico similar al que expusimos en el caso de “Impresión de la Habana” de Tablada. Lo interesante en este caso es que Huidobro tradujo ese mismo poema (originalmente está escrito en francés) y escribió los versos distribuyéndolos en estrofas de la manera convencional. El criterio empleado por Huidobro para escribir el poema en versos y estrofas es coordinar la lectura de todos los elementos en el sentido de las manecillas del reloj y el último verso es la última línea que conforma la base del molino:

Molino

*El viento más que un asno es paciente.*

*Gira gira gira  
Molino que mueles las horas  
Pronto será la primavera  
Y tendrás tus alas cubiertas de flores*

*Gira gira gira  
Molino que mueles los días  
Pronto será el estío  
Y tendrás frutos en tu torre*

*Gira gira gira  
Molino que mueles los meses  
Pronto vendrá el otoño  
Y estarás triste en tu cruz*

*Gira gira gira  
Molino moledor de años  
Pronto vendrá el invierno  
Y se helarán tus lágrimas*

*He aquí el verdadero molino  
No olvidéis jamás su canción  
Él hace llover y hace el buen tiempo  
Él hace las cuatro estaciones*

*Molino de la muerte Molino de la vida  
Muele los instantes como un reloj  
Éstos también son granos Molino de la melancolía  
Harina del tiempo que pondrá nuestros cabellos blancos.*

Probablemente sea ésta la direccionalidad más lógica para muchos lectores, sin embargo, el poema visual permite muchas otras, como comenzar por la base del molino e ir subiendo por el “cuerpo” (*voilà ici le vrai moulin*) para leer dos aspas, saltar al centro de éstas y leer para luego dirigirse a las otras dos aspas y terminar con el texto que enmarca al molino. El plano visual es el que nos ofrece jugar con la sintaxis, reelaborar el poema una y otra vez y asombrarnos al constatar que a través de los mismos elementos llegamos a diferentes resultados, a distintos énfasis, a distintas tonalidades. El mismo poema encerrado en la linealidad del lenguaje, desprovisto de su carácter multidimensional, pluridireccional, nos ofrece una sola lectura, una sola discursividad, un solo resultado combinatorio. Es evidente que la experiencia de lectura es diferente en uno y otro caso, así como también es evidente que, quienes han leído-visto el poema visual, al tener el poema distribuido de manera convencional, extrañan las aspas que el viento de su mirada hacía girar a placer. La imagen del molino formada por las palabras es tan descriptiva como leer: “Molino de la muerte molino de la vida”.

Podríamos abundar en ejemplos y en cada caso resaltar nuevas relaciones sintácticas, nuevos componentes tanto del sintagma lingüístico como del sintagma visual. Precisamente la riqueza y diversidad de lo que llamamos poesía visual permite observar fenómenos muy distintos en cada caso, creados a partir de cada sensibilidad artística, de cada propuesta estética.

Al cambiar las concepciones y convenciones artísticas, cambiaron también los medios de expresarlas. Los seres humanos concebimos el tiempo, la vida, la ciencia, el arte como una cadena de elementos relacionados, entrelazados, y lo que nos hace entender un poco mejor el mundo es nuestra capacidad de entender los vínculos, los puntos de convergencia implícitos que hay entre esos elementos desvinculados *per se*.

La poesía visual (y el resto de la poesía experimental a través de otros elementos) es un cambio de paradigma en la poética. Su sintaxis particular es sólo una de sus características constitutivas, pero una característica esencial. Es

ruptura, innovación, reinterpretación, propuesta, justo como la poesía visual misma.

### **Imitación, iconicidad, e isomorfismo**

“El arte no reproduce lo visible, sino que hace visible”, dijo Paul Klee. “Si yo pinto a mi perro exactamente como es naturalmente tendré dos perros, pero no una obra de arte”, expresó Johann Wolfgang von Goethe. “No se puede imitar lo que se quiere crear”, afirmó Braque.

Lo que nos muestran estas citas es el cambio de paradigma que se dio en el arte cuando se transformó el foco de la imitación a la creación, de la naturaleza al ser humano, del mundo exterior al mundo interior del artista. Y el arte del siglo XX (en sus modalidades literarias, plásticas, cinematográficas, etc.) fue una explosión en la creación de nuevas simbologías, nuevos elementos de ordenación y codificación de la realidad, donde no necesariamente se buscaba imitar, copiar o crear a partir de un referente externo.

Como ya se ha insistido en este trabajo, la poesía visual es un fenómeno que adquirió relevancia y difusión en el siglo XX, con mayor precisión en la primera década del siglo, cuando Apollinaire comienza a publicar sus caligramas y los futuristas inician la revolución tipográfica de las palabras en libertad. Con ello se abren caminos a los poetas visuales de las nuevas generaciones. La poesía visual vivió un verdadero renacimiento en el siglo XX y, aunque tuvo antecedentes de enorme importancia en siglos anteriores, fue en el siglo pasado cuando realmente se insertó en el panorama de la creación artística. Todo cambio en el arte proviene de cambios en otras esferas de la actividad humana como la ideológica, social, política, cultural y a su vez el arte tiene influencia en éstas. No cabe duda de que cuando la visualidad se fue incorporando a la vida cotidiana (y al arte) a través de la fotografía o el cine, por citar sólo dos ejemplos que ya hemos mencionado, la imagen fue cobrando importancia en el inconsciente colectivo; no cabe duda de que cuando las ciudades se iluminaron con la luz eléctrica, se dio una revaloración del color, el brillo, las formas, una nueva forma de ver, tanto en su matiz fisiológico como intelectual.

La vanguardia, en su carácter de experimentación, se encuentra siempre en constante búsqueda. El proceso de creación se vuelve parte integral de la obra y adquiere la importancia misma de la obra de arte. De ahí que en muchas ocasiones “no es posible entender la creación literaria contemporánea sin la base teórica que la sustenta, con frecuencia de manera explícita, a través de los manifiestos”.<sup>36</sup> Otro aspecto fundamental en la vanguardia es el que señala Octavio Paz: “La modernidad no es un estado sino una aspiración. Un amor inmoderado por lo que está pasando, no tanto por lo que es como por lo que va a ser (...) la modernidad es una pasión crítica: se sabe tránsito y se sabe instante único, absoluto momentáneo y momentáneo absoluto.”<sup>37</sup>

En cuanto al tema de la imitación, la iconicidad y el isomorfismo, la poesía visual, como metavanguardia, tiene un doble matiz. La vanguardia reacciona contra la imitación y sin embargo, como señala Rafael de Cózar, “es como una especie de manierismo contemporáneo (y con ello nos referimos a un tipo específico de vanguardia, la vanguardia visual, la poesía experimental), hay que aceptar también que en ella se ha sustituido el principio de mimesis por la constante búsqueda de un camino individual.”<sup>38</sup> Por esta razón, parece tan importante plantear la poética de la poesía visual como metavanguardia, porque precisamente al ser un proceso experimental consciente de sí mismo, preocupado por el lenguaje estético y la búsqueda de nuevos caminos donde los signos son material objetivo de transformación y la imitación no se encuentra dentro de sus preocupaciones artísticas principales. Otro aspecto importante que da cuenta del carácter de metavanguardia de la poesía visual es la autoreferencialidad presente en el poema visual, la cual consiste en que la lengua toma conciencia de ella misma y hace referencia a sí misma (tanto en lo verbal como en lo visual); el poema se presenta como hecho de un lenguaje y de un material autónomos que pueden hacer referencia sólo a ellos mismos fuera de la lengua. Así, de manera general, los artistas que han practicado la poesía visual parecen haber radicalizado la “función poética” definida por Jakobson, quien

---

<sup>36</sup> Rafael de Cózar Sievert, *op.cit.*, p. 443.

<sup>37</sup> Octavio Paz, *Las cosas en su sitio*, p. 32-33.

<sup>38</sup> Rafael de Cózar Sievert, *op.cit.*, p. 436.

afirma que lo poético de un texto se manifiesta en que la palabra se percibe como palabra y no simplemente como un sustituto del objeto ni como explosión de emoción.

No obstante, ya señalaba antes que la poesía visual, como metavanguardia, tiene un doble matiz respecto a la idea de crear-comunicar a través de “copiar” o “imitar”. En la poesía visual, por definición, encontramos la idea de que las palabras se *asemejen* a las cosas, y esta idea se lleva más allá pretendiendo que las palabras incluso *sean* las cosas. Por mucho tiempo ha sido tema de reflexión de los poetas qué tanta cercanía hay entre la palabra que nombra, que designa, y el objeto nombrado o designado. “Comprendo que la rosa no cabe en la escritura”, escribe Roberto Sosa, poeta hondureño en su poema “Arte espacial”. “Desbautizar al mundo / sacrificar el nombre de las cosas / para ganar su presencia”, plantea Roberto Juarroz, poeta argentino en “Poesía vertical”. Alejandra Pizarnik, también argentina, en su poema “En esta noche, en este mundo” escribe “no / las palabras / no hacen el amor / hacen la ausencia / si digo *agua* ¿beberé? / si digo *pan* ¿comeré?”. Y hay otros más optimistas como Borges en su poema “El Golem”, donde señala: “Si (como el griego afirma en el Cratilo) / El nombre es arquetipo de la cosa / En las letras de rosa está la rosa / y todo el Nilo en la palabra Nilo.”

Esta preocupación de que el lenguaje sea lo que dice se encuentra en el punto medular de la poesía visual. Se pretende llevar los objetos a la página, concretizarlos de alguna manera para que la palabra ceda al terreno de abstracción que le es propio y se cristalice en la página.

Como ya se mencionó antes, cada poeta visual o cada movimiento dentro de la poesía visual tiene sus propias concepciones estéticas y su propia definición de esta manifestación artística, sin embargo, todos coinciden en que la poesía visual es un proceso experimental de creación iconotextual donde los elementos lingüísticos encuentran una tensión espacio-temporal que cristaliza la relación entre lo referido y los signos verbicovisuales. A continuación se presenta la definición de poema visual realizada por Jacinto Lageira, pues, a mi juicio, resulta bastante integradora de los diversos enfoques que se le han dado al fenómeno y

puede resultar útil para abordar el tema de la imitación, la iconicidad y el isomorfismo:

Pour qu'un poème –s'effectuant par nature dans une configuration langagière- puisse être dit "visuel", il faut qu'il abandonne son rapport première à la langue naturelle pour se constituer également comme un langage où la plasticité de la typographie n'est plus un médium visuel permettant de circuler dans l'ensemble du poème mais contient à la fois le médium et le message. Ce faisant, il est contraint d'abandonner la fonction sémantique du langage, mais gagne sur un autre plan puisque son message poétique consiste à se présenter comme pur médium. Le poème visuel n'est plus alors une image qui se figure et se contient par le langage, mais qui fait d'une configuration à tendance non langagière son image. Mais cela n'est qu'une tendance et non un changement radical de catégorie ; il faut toujours que l'on puisse reconnaître des éléments linguistiques, aussi minimes soient-ils, pour qu'il y ait poème. [...] Ce que nous proposent les poètes du XXème siècle, c'est de pousser jusque dans leurs derniers retranchements les potentialités du matériau poétique. [...] La grande trouvaille de la poésie spatialiste [visuelle] est d'avoir su produire des œuvres possédant un langage tiré directement de la langue tout en ne produisant pas de la langue à leur tour mais une configuration visuelle. Le langage visuel entretient néanmoins des rapports essentiels avec le rythme, la lecture, la prononciation de la lettre ou du mot, la forme typographique et ses connotations et sauvegarde donc certains traits du langage spécifique de la poésie.<sup>39</sup>

La poesía visual (algunos poetas visuales han denominado sus creaciones *poemas icónicos* para destacar este aspecto) crea un lenguaje nuevo, un lenguaje que sólo tiene sentido cuando se considera como la fusión de los signos visibles y los signos legibles y la raíz de la creación de este nuevo lenguaje es lograr que en el poema visual se concrete la presencia del objeto al que se hace mención. Así, a nivel general, la poesía visual como parte de la vanguardia, pretende alejarse de copiar la realidad (de la imitación entendida dentro de la tradición de la historiografía del arte) y busca reexplorarla y resignificarla.

La teoría semiótica, y particularmente los estudios de Peirce, pueden arrojar luz a la interpretación de la poesía visual como proceso experimental de re-significación. Pierce distingue tres niveles del signo: icono, índice y símbolo y

---

<sup>39</sup> Jacinto Lageira, "Le poème du langage" en *Poésure et Peintrie*, p. 322.

los define de la siguiente manera: “Defino un Icono como un signo determinado por su objeto dinámico en virtud de su naturaleza interna. Defino un Índice como un signo determinado por su objeto dinámico en virtud de la relación real que mantiene con él. Defino un Símbolo como un signo determinado por su objeto dinámico solamente en el sentido en que será interpretado.” Y más adelante precisa: “El icono es lo que exhibe la misma cualidad, o la misma configuración de cualidades, que el objeto denotado, por ejemplo, una mancha negra por el color negro; las onomatopeyas.”<sup>40</sup>

Definitivamente en la poesía visual los signos (de nuevo verbales y visuales) presentan relaciones simbólicas, icónicas e indiciales. El lenguaje iconotextual de la poesía visual pretende acercarse a las cosas, ser las cosas, busca que el lenguaje poético-visual lleve el objeto a la página-lienzo. Si se habla de la lluvia se desea que el texto “llueva”, si se habla de un péndulo las letras recrean el movimiento pendular, si se escribe sobre un espejismo, el poema visual en sí mismo lo crea ante nuestros ojos.

Sin olvidar que el poema visual está hecho de la articulación entre los signos verbales y los visuales como se esbozó en el apartado correspondiente a la sintaxis de la poesía visual, llegamos a la cualidad isomórfica del poema visual. El concepto de isomorfismo, tomado de las ciencias, es definido en semiótica por Hjelmslev al hablar de los planos de correspondencia entre fonemas y semas como la correspondencia del mismo tipo de relaciones combinatorias entre planos diferentes. Esto es precisamente lo que tenemos entre el plano visual y el verbal en el poema visual. A pesar de ser planos diferentes están combinados (unidos) mediante el mismo tipo de relaciones combinatorias isomórficas para lograr la aproximación entre el signo y la cosa. El significado y el significante estudiados por Saussure adquieren gran concretización en el poema visual, donde para hablar de “caballo” el poeta no se limita al significante fonético o gráfico que podría detonar en la mente del lector la imagen mental de casi cualquier caballo (a menos que la acote a través de adjetivos y explicaciones hechas mediante

---

<sup>40</sup> Citado en Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, p. 105-106.

más cadenas de signos lingüísticos) sino que presenta un caballo en especial, con una posición particular, al leer sobre el caballo, éste nos mira directamente a los ojos desde la página, a través de la imagen adquiere posición, tamaño, dimensión y características definidas que están en los elementos visuales y no en los verbales. A eso se refieren precisamente los poetas concretos cuando hablan de que:

la poesía concreta acaba con el mito, con el misterio. el más lúcido trabajo intelectual para la intuición más clara. acabar con alusiones. con los formalismos nirvánicos de la poesía pura. la belleza activa, no para la contemplación. para nutrir el impulso. en el máximo: ser raro y claro, como dijo fernando pessoa. crear problemas justos y resolverlos en términos del lenguaje sensible.<sup>41</sup>

En palabras de Haroldo de Campos, se busca:

un arte –no q presente- sino q presentifique  
el OBJETO

¿un arte no objetivo? no

OBJETAL

cdo el OBJETO mentado no es el OBJETO expresado, la expresión tiene una caries

LUEGO:

fallidos los medios tradicionales de ataque al OBJETO  
(lengua de uso cotidiano o de convención literaria)  
un(a) nuevo(a) medio(lengua)

de ataque directo a la  
médula de este  
OBJETO<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Décio Pignatari, “nueva poesía: concreta”, en *Galaxia concreta*, p. 88.

<sup>42</sup> Haroldo de Campos, “ojo por ojo a ojo desnudo”, en *Galaxia concreta*, p. 102.



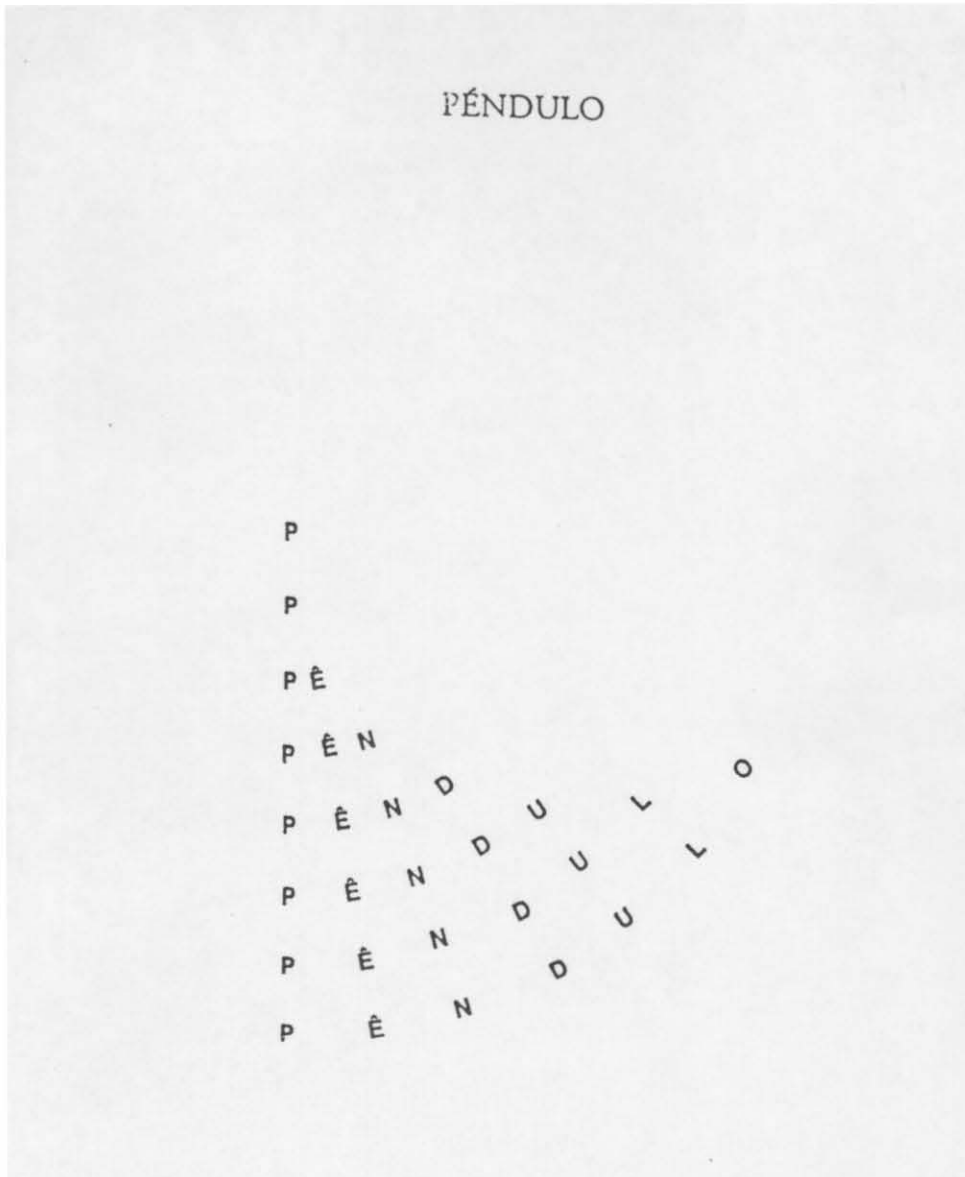


Fig. 30 E. M. de Melo, "Péndulo", 1973.

El poema visual "Péndulo" de E. M. de Melo e Castro (nacido en 1932) da cuenta de la necesidad que tiene la poesía visual de mostrar de manera explícita que las palabras pueden aproximarse a lo que representan de manera mucho menos vaga y abstracta que en la evocación semántica realizada por el receptor a partir de un significante. Aquí vemos cómo las letras de la palabra "péndulo" se acomodan en la página a partir de un eje fijo formado por la letra "p" y a partir del cual las demás letras se acomodan hacia el lado derecho, desprendiéndose del eje y constituyendo la impresión de movimiento, precisamente el movimiento del péndulo. En este ejemplo, la carga visual creada por la tipografía y la colocación

de las letras nos acota a qué se refiere el poeta al utilizar la palabra “péndulo”. Así, escrita sin este orden visual, la palabra péndulo podría generar en el lector la imagen mental de cualquier péndulo en un reloj, solo, grande, pequeño, de algún material en específico, etc. Sin embargo, lo que tiene en mente el poeta es precisamente el movimiento asociado al péndulo y ésta es la idea que nos logra transmitir muy claramente en el texto a través de la incorporación del elemento visual, el cual, podría decirse, hace las funciones de los adjetivos y demás determinantes y nos acota del todo el sentido hacia el cual apunta el texto.



Fig. 31 Herb Lubalin, Logotype, fecha desconocida.

“Families”, de Herb Lubalin (1918-1981), titulado por él mismo “Logotype” es un caso de discursividad baja pues tenemos únicamente una sola palabra. Es interesante el título que emplea Lubalin pues, hasta cierto punto, saca al texto del contexto literario y lo incluye en otro muy distinto: el de la publicidad. Aquí, el contenido semántico de la palabra “families” se ve reforzado por el uso de la tipografía, a través de la cual se logra dar la imagen de tres individuos de distinta altura (mamá, papá e hijo/a por pensarlo en los términos de la familia convencional). Sin embargo, véase cómo, al ser un iconotexto, ambos códigos, el verbal y el visual dependen uno del otro para que el lector configure el sentido. La palabra “families” por sí sola, por separado, podría detonar en el lector toda una serie de inferencias dependiendo de su repertorio. Ahora bien, las letras “ili” que forman tres individuos por sí solas serían sólo eso tres individuos constituidos por letras. Sin embargo, al encontrarse conformando precisamente la palabra “families” y no cualquier otra esos tres individuos cualesquiera adquieren en el lector la categoría de “mamá, papá e hijo/a”, pero véase cómo no hay ninguna

marca de género ni de jerarquía en estos personajes, el lector la “lee” en el vínculo con lo que él relaciona con la palabra “families”.

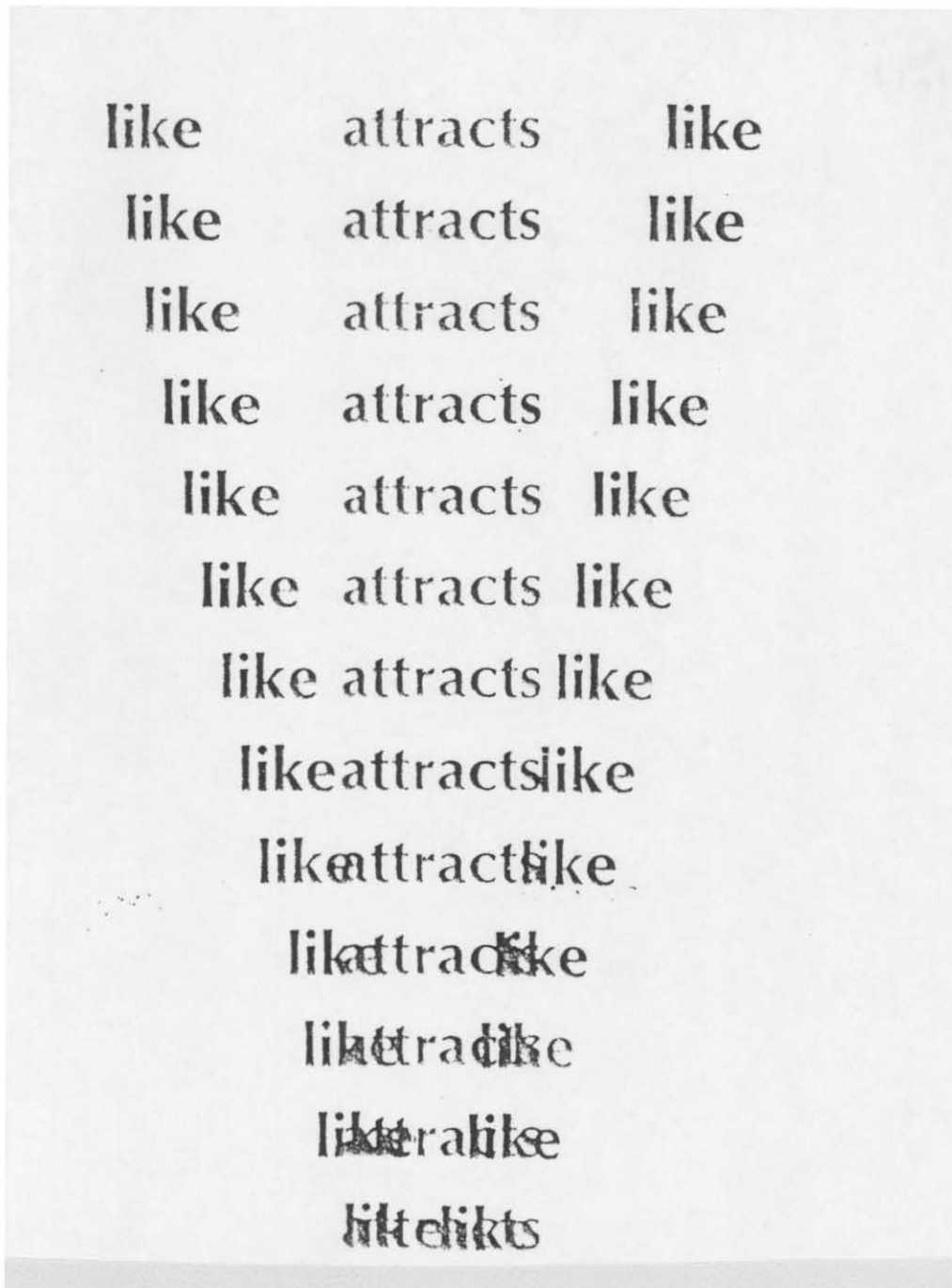


Fig. 32 Emmet Williams, “Sin título”, página 323 de *Anthology of concrete poetry*, 1967.

Emmet Williams (1925-2007), poeta concreto, en este poema “Sin título” nos da otro ejemplo de la preocupación de la poesía visual por lograr que las palabras literalmente hagan, produzcan y creen lo que dicen.

En los dos ejemplos anteriores se pudo ver la relación entre lo verbal y lo visual y cómo lo visual ayuda a acotar o especificar el significante lingüístico. Este ejemplo es un poema que “actúa”, por decirlo de alguna manera. “Like attracts like”, dice Williams, lo semejante se atrae, y eso es precisamente lo que ocurre con las palabras que forman el sintagma. Las palabras “like” ubicadas a la izquierda y a la derecha del verbo “attracts” con lo cual se forma una imagen muy simétrica, equilibrada y armónica se van aproximando cada vez más, realizando *de facto* lo que propone la frase, es decir que lo similar (la palabra “like”) se atrae. Pero este poema concreto va más allá. La incorporación de lo visual no repite o realiza simplemente lo que dice el sintagma sino que perfila un nuevo tema. En el proceso de atracción se da también una asimilación, una fusión, al punto en que los últimos elementos que forman la “V” son completamente ilegibles, sabemos qué dicen porque cada línea es la repetición de la primera, “like attracts like”, pero las letras están tan encimadas que no se lee. De este modo, el lector-espectador se da cuenta de que el poema no es sólo la realización de la frase que dice que lo semejante se atrae, sino que reflexiona también sobre el hecho de que en ocasiones cuando lo semejante se atrae también se fusionan identidades y ambos elementos terminan modificados.

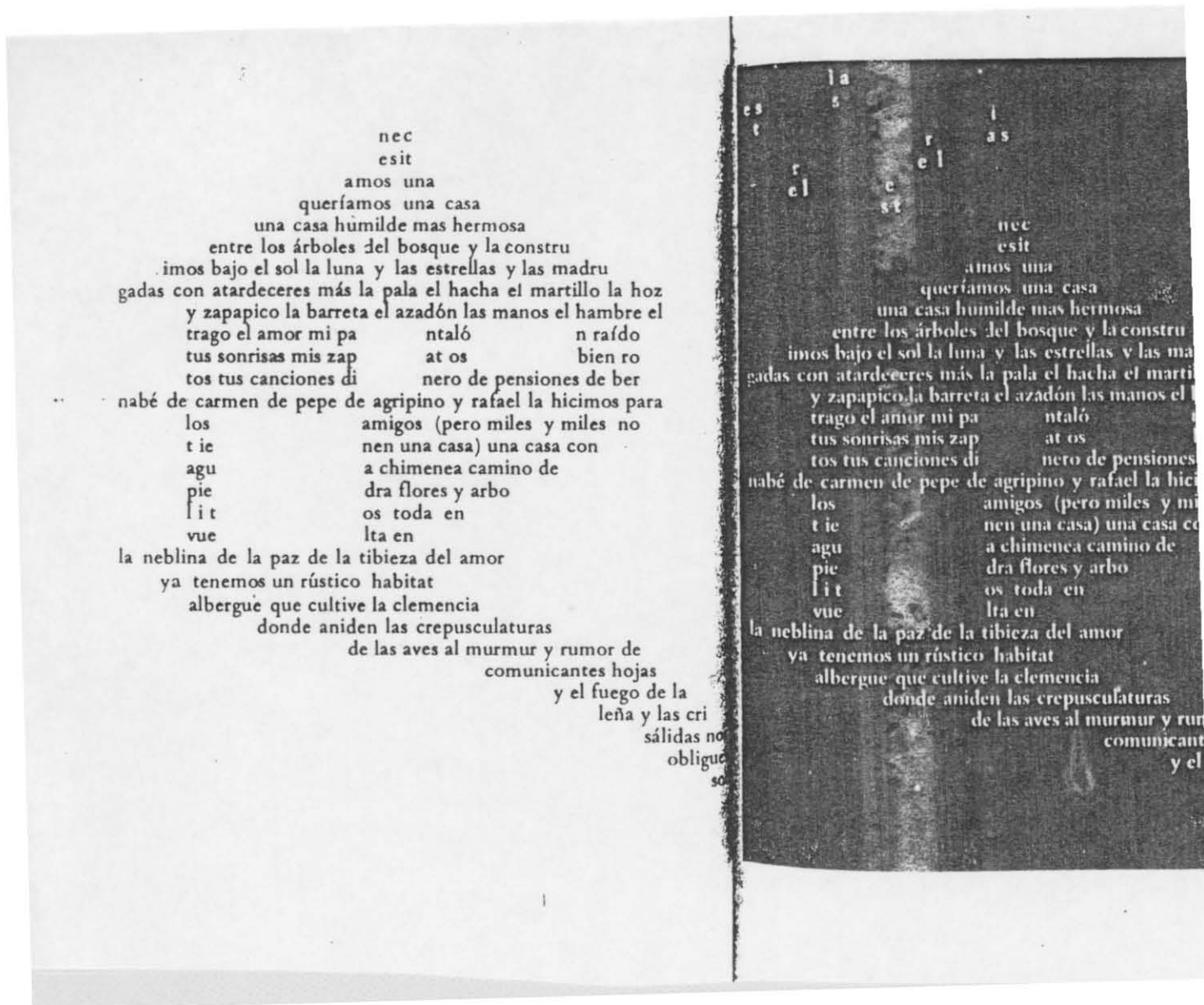


Fig. 33 Jesús Arellano, "Rusticano", en *El canto del gallo*. Poelectrones, 1972.

El poema "Rusticano" de Jesús Arellano (1923-1975) es un caligrama donde se trabaja con la mancha tipográfica. Las palabras están acomodadas con la intención de crear la forma de una casa y los espacios en blanco que hay dentro de la mancha tipográfica no se leen como un vacío o como una nada sino que se significan plenamente como las ventanas y la puerta de la casa. Es interesante que Arellano, por lo general, emplea una especie de positivo y negativo. Sus caligramas aparecen primero sobre fondo blanco y con letras negras y después sobre fondo negro con letras blancas. En ocasiones, se trata exactamente de lo mismo, pero, en otras, hay algún elemento añadido, como en

el caso de este ejemplo, en el cual, en el caso del caligrama sobre fondo negro, en el cielo vemos estrellas (que no aparecen en el caligrama sobre fondo blanco), estrellas formadas por sílabas y letras.

Este poema está formado por bastante texto en comparación con los ejemplos anteriores. La ausencia de puntuación permite una lectura fluida y la repetición de la conjunción de coordinación “y” marca el ritmo de frases y oraciones. El contenido del poema hace alusión a la casa, ese “rústico hábitat” que necesitaban y que construyeron con esfuerzo y que está construido sobre la página. Recursos típicos de la poesía están presentes en el texto, por ejemplo la rima interna “tus canciones dinero de pensiones” o la metáfora “las crisálidas nos obliguen a soñar”. Por otro lado, en este poema está presente la crítica social constante en la obra de Arellano: “pero miles y miles no tienen una casa” y la ingeniería lingüística que lo caracteriza en su búsqueda por modificar el lenguaje como en “crepusculaturas” o el título mismo, “rusticano”.

El caligrama, en general, y en este caso el de Arellano intenta reproducir ante nuestros ojos, mediante una imagen hecha con palabras, el tema central de aquello que postula el texto. De modo que el caligrama es una modalidad del poema visual que en su misma realización incluye la idea de representar la realidad a través del acortamiento de la distancia entre la palabra y aquello a lo que se refiere. Pero, no hay que olvidar, que el empleo de la imagen también significa. Por ejemplo, en este caso, lo que vemos no es cualquier casa, sino la imagen típica de la casa de cuento, con techo de dos aguas y un camino. Y esto se vincula directamente con el discurso. Lo que se dice remite precisamente a esa idealización de la búsqueda de un espacio propio que realiza una pareja muy vinculado con el “y vivieron felices para siempre” de los cuentos de hadas. Sin embargo, en este caso, el texto también lleva al lector a otros terrenos menos idealizados cuando dice “la pala el hacha el martillo la hoz y zapapico la barreta el azadón las manos el hambre el trago”. Así, el texto crea una tensión que el lector debe resolver y en cuya resolución interviene también la imagen y la impresión que ésta produce en la conciencia del lector.

## **Revolución tipográfica**

“Alphabets, like musical scales, or fingers and toes, or stars and constellations, or stone circles, or abacuses, or sea waves, or comets and eclipses, or genealogies, or bird and fish migrations, owe their interest and appeal to a combination of regularity and chance”, dijo Edwin Morgan. “The alphabet is one of the greatest and most momentous triumphs of the human mind”, afirmó Edward Clodd. Por su parte, Walter Ong plantea que “el sonido cobra vida sólo cuando está dejando de existir. No puedo tener una palabra en toda su extensión en un solo momento: al decir ‘existencia’, para cuando llego a ‘-tencia’, ‘exis’ ha desaparecido. El alfabeto implica otro tipo de circunstancias; que una palabra es una cosa, no un suceso.”<sup>43</sup> Y más adelante añade lo siguiente: El alfabeto “representa al sonido mismo como una cosa, transformando el mundo fugaz del sonido en el mundo silencioso y cuasi permanente del espacio.”<sup>44</sup> Desde antes de que Gutemberg cambiara el mundo de la letra a través de la imprenta, la letra escrita ya contaba con gran valor como instrumento para fijar el lenguaje y hacerlo de manera bella. El arte de la caligrafía china y árabe, las letras capitulares y la manuscrita medievales, la búsqueda de renovar el alfabeto con base en los modelos estéticos de las distintas épocas (pensemos por ejemplo en la caligrafía gótica como reflejo del arte gótico en otras manifestaciones visuales como la arquitectura o la pintura) son algunos ejemplos que nos hablan sobre la importancia de la letra en su dimensión visualmente estética. La letra de cada persona es una marca de individualidad y, según afirman los psicólogos, es también un modo de conocer ciertos rasgos de personalidad revelados a través de los trazos. La imprenta eliminó las variantes que podía llegar a introducir la manuscrita, sin embargo, se ganó legibilidad. “La escritura reconstituyó la palabra hablada, originalmente oral, en el espacio visual y la impresión la incrustó más categóricamente en el espacio.”<sup>45</sup> Siglos después de la aparición de la imprenta, Mallarmé y Rimbaud exploraron el valor simbólico de las letras y después, el autor de *Un coup de dés*

---

<sup>43</sup> Walter J. Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, p. 92-93.

<sup>44</sup> *Loc.cit.*

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 122.

generó un texto donde la tipografía adquiere el estatus de signo, deja de ser un medio y se convierte en sentido. De nuevo citando a Walter Ong:

Puesto que la superficie visual se había cargado de un significado impuesto y la impresión no determinaba sólo cuáles palabras se incluían para formar un texto, sino también su situación exacta sobre la página y su relación espacial una con otra, el espacio mismo de una página impresa -el “espacio blanco”, como se le conoce- adquirió una gran significación que conduce directamente al mundo moderno y post-moderno.<sup>46</sup>

La letra, su tamaño y disposición como escritura se carga de contenido semántico como lo demuestra Marinetti con la siguiente onomatopeya fónico-visual que nos hace escuchar cada vez más fuerte el sonido del motor:

VRRRRRRR

O como el siguiente ejemplo, también de Marinetti, donde la carga semántica de la palabra “silencio” es visualmente reforzada (nótese el valor del espacio en blanco que sigue al último “silenzio”, el valor de ese espacio en blanco es equivalente al silencio real):

SILENZIO SILENZIO SILENZIO SILENZIO

Lo que resulta importante señalar es que el espacio en sí mismo cobró gran importancia, como se esbozó en el apartado dedicado a la espacialidad, sin embargo, también potencializó la experimentación tipográfica que tendría lugar años después con el futurismo de Marinetti en las primeras décadas del siglo XX, el letrismo fundado por Isidore Isou hacia 1945 y prácticamente todas las demás propuestas de poesía visual.

En el poema visual importan la letra y la palabra en su matiz significativo y ornamental, pero no sólo tiene peso la tipografía sino todos los demás elementos que pueden estar vinculados con ella como el color, la textura, el material, la dimensión, la distribución, la ubicación.

La poesía visual lleva a su culminación la acción recíproca entre las palabras articuladas y el espacio tipográfico. [...] Juega con la dialéctica de la palabra fija en el espacio, opuesta

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 127.



a la palabra oral articulada que nunca puede inmovilizarse en el espacio, es decir, juega con las limitaciones absolutas de lo textual, las cuales paradójicamente revelan también las restricciones inherentes a la palabra hablada.<sup>47</sup>

A través de su experimentación con la tipografía, la poesía visual crea vasos comunicantes con la imagen mediante las posibilidades visuales de la letra como elemento estético y comunicativo. A través de la herencia tipográfica de la poesía visual, la literatura y sus creadores dejaron huella en otros terrenos como el diseño gráfico, la publicidad y el mundo cibernético. La revolución tipográfica ha permeado todas las esferas de lo escrito; para encontrar una enorme diversidad de tipos, tamaños, formas y combinaciones, basta ver los diversos diseños de las portadas de los libros, abrir una revista cualquiera, levantar la vista hacia un anuncio espectacular, pasearse por los pasillos de un supermercado, leer las distintas secciones de un periódico.

La tipografía ha influido en el mundo contemporáneo y el mundo contemporáneo ha influido en ella y así seguirá ocurriendo. De acuerdo con Edward Gottschall, "Whereas painting, poetry and architecture greatly influenced typeface and typographic design in the early 1900's, the primary influences since the mid-1960's have come from bits and bytes, lasers and fibre optics, electronics and even photonics."<sup>48</sup>

La poesía visual, como ya se ha expresado antes, toma en cuenta la letra y la palabra en su carácter gráfico, visual, no sólo semántico o lingüístico, de ahí que los poemas visuales sean verdaderos ejemplos de la creatividad tipográfica y de las posibilidades de ésta para convertir literalmente las formas en fondo. Basta ver las onomatopeyas tipográficas de los futuristas o los diversos ejemplos donde la gradación de color o tamaño o incluso la forma de las letras se convierte en sentido.

---

<sup>47</sup> Décio Pignatari, "Azar, Arbitrario, Tiros", en *Galaxia Concreta*, p. 92

<sup>48</sup> Edward Gottschall, en *The art of looking sideways*, compilado por Alan Fletcher, p. 105.

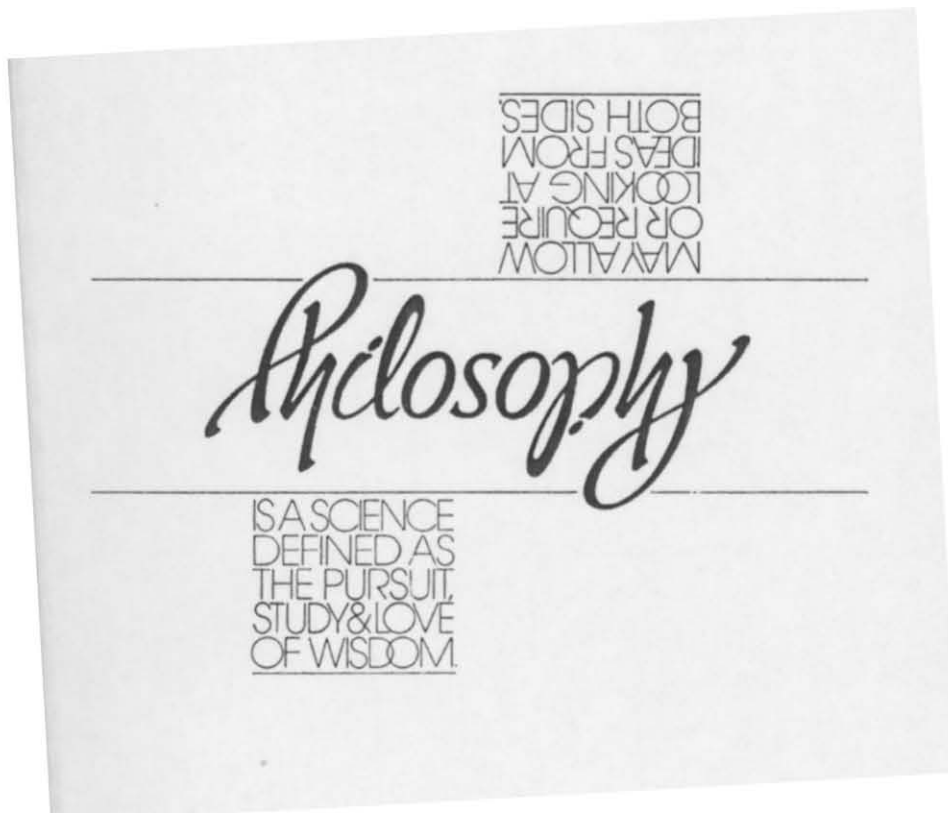


Fig. 34 Langdon Wenonah, "Phylosophy", 1987.

"Philosophy", poema visual de Langdon Wenonah (se carece de datos biográficos) es un bellissimo ejemplo de lo que la tipografía es capaz de conseguir. El poema visual está formado por la palabra "Philosophy" escrita justo al centro y por dos textos relacionados con el concepto de filosofía. El primero que vemos es la definición de "filosofía" y plantea que es una ciencia que se define por la búsqueda, estudio y amor por la sabiduría. Después de leer esto, el lector se da cuenta de que el texto que se encuentra en la parte superior está de cabeza y, por ende, debe girar la hoja para poder entenderlo. En ese momento se revela todo el potencial significativo del poema. La palabra "philosophy", gracias al empleo de una tipografía particular muy cuidada por el autor, resulta idéntica en ambas posiciones y el segundo texto refuerza que puede permitir o requerir ver las ideas desde ambos lados. El texto es explícito respecto a lo que se entiende por filosofía, pero el poema visual logra que el lector-espectador actúe y, en cierta medida, cumpla de manera literal el mirar las ideas desde ambos lados. Así, el poema no sólo afirma sino que demuestra. Una vez que el lector ha girado el texto y se ha dado cuenta de que la palabra "philosophy" está escrita de manera

idéntica al derecho y de cabeza puede plantearse varias interrogantes y puede reflexionar en el sentido en que el texto sugiere, al pensar que las cosas no siempre son lo que parecen, que nuestro punto de vista cambia, que podemos estar seguros de una idea y luego darnos cuenta de que las cosas no son como las habíamos pensado. Este texto es un buen ejemplo de cómo el poema visual sorprende al lector por su carácter innovador y produce una experiencia estética a través de la combinación de ambos lenguajes, el verbal y el visual.

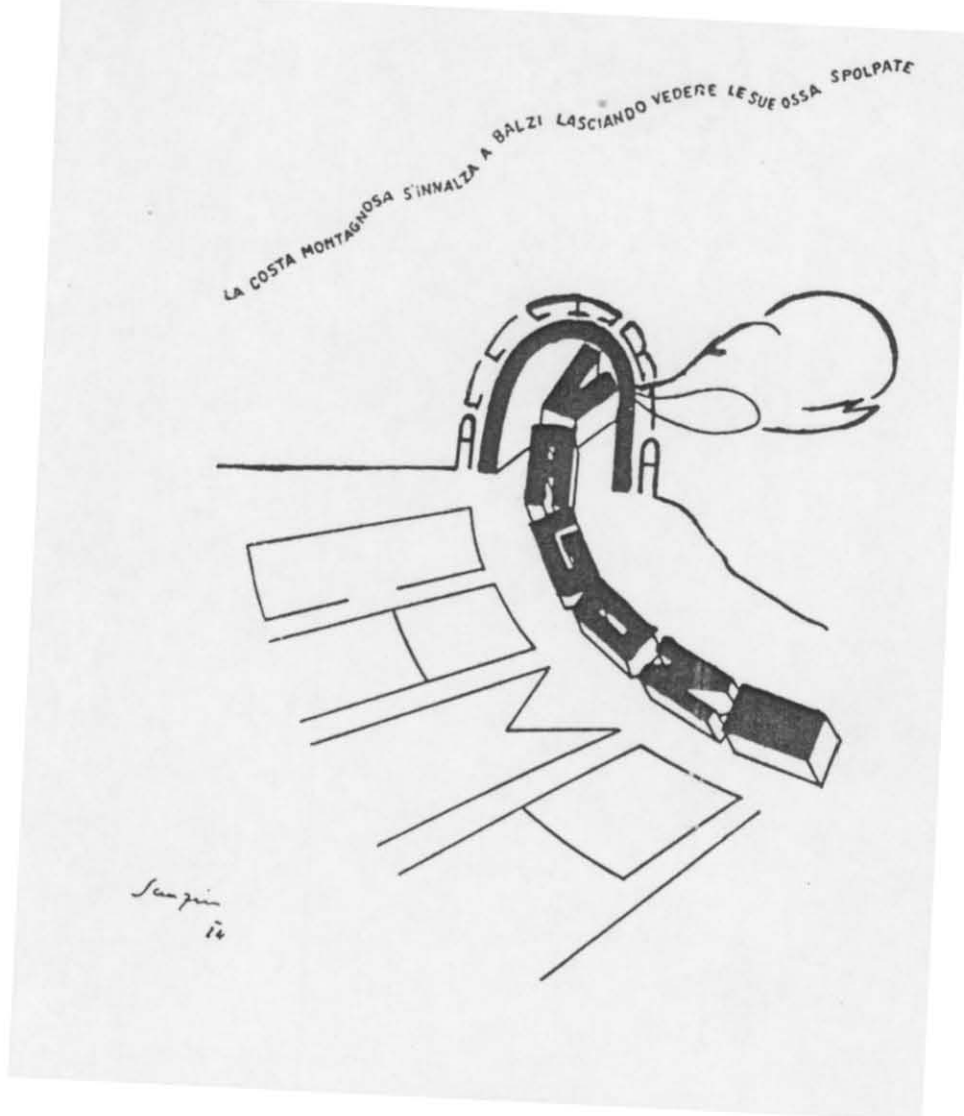


Fig. 35 Bruno G. Sanzin, "Plancha panorámica número 3, 1935.

El poema visual titulado "Plancha panorámica número 3" de Bruno Sanzin (1906-1924) es un poema futurista donde la tipografía está utilizada en función de que las letras sean más que letras y se conviertan en formas para que las

palabras sean las cosas que representan. Así, las letras de la palabra vagón son realmente los vagones que forman el tren que está pasando debajo de un túnel formado por la palabra “alerta” junto a un campo que es en realidad las letras de la palabra “campo” y se dirige hacia dentro del túnel perdiendo de vista el contorno de las montañas formadas por palabras. Cada uno de los elementos que conforman este paisaje que vemos, la costa montañosa, el túnel, el humo del tren, los vagones y el campo está escrito con una tipografía distinta que permite precisamente recrear ante nuestros ojos el paisaje. Hay cinco tipos de letra distintos con características diferentes. Así, las letras que forman el campo se extienden y ocupan una mayor superficie y las que forman los vagones del tren son mucho más gruesas y cuadradas a semejanza del elemento al que hacen referencia. Nótese aquí cómo la letra busca adquirir las características del elemento al que alude la palabra que conforma, como se explicó en el apartado anterior dedicado a la imitación, iconicidad e isomorfismo del poema visual. En este tipo de poemas las letras cobran todo su potencial de elementos gráficos que pueden distribuirse en un espacio para figurar y no sólo evocar.

Gran parte de los experimentos futuristas de las palabras en libertad están relacionados con emplear la tipografía para lograr una nueva representación en la mente del lector, representación que no estaría ligada a la cadena sintáctica que según ellos limitaba y esclavizaba el discurso. Esto se puede ver claramente en el siguiente ejemplo.

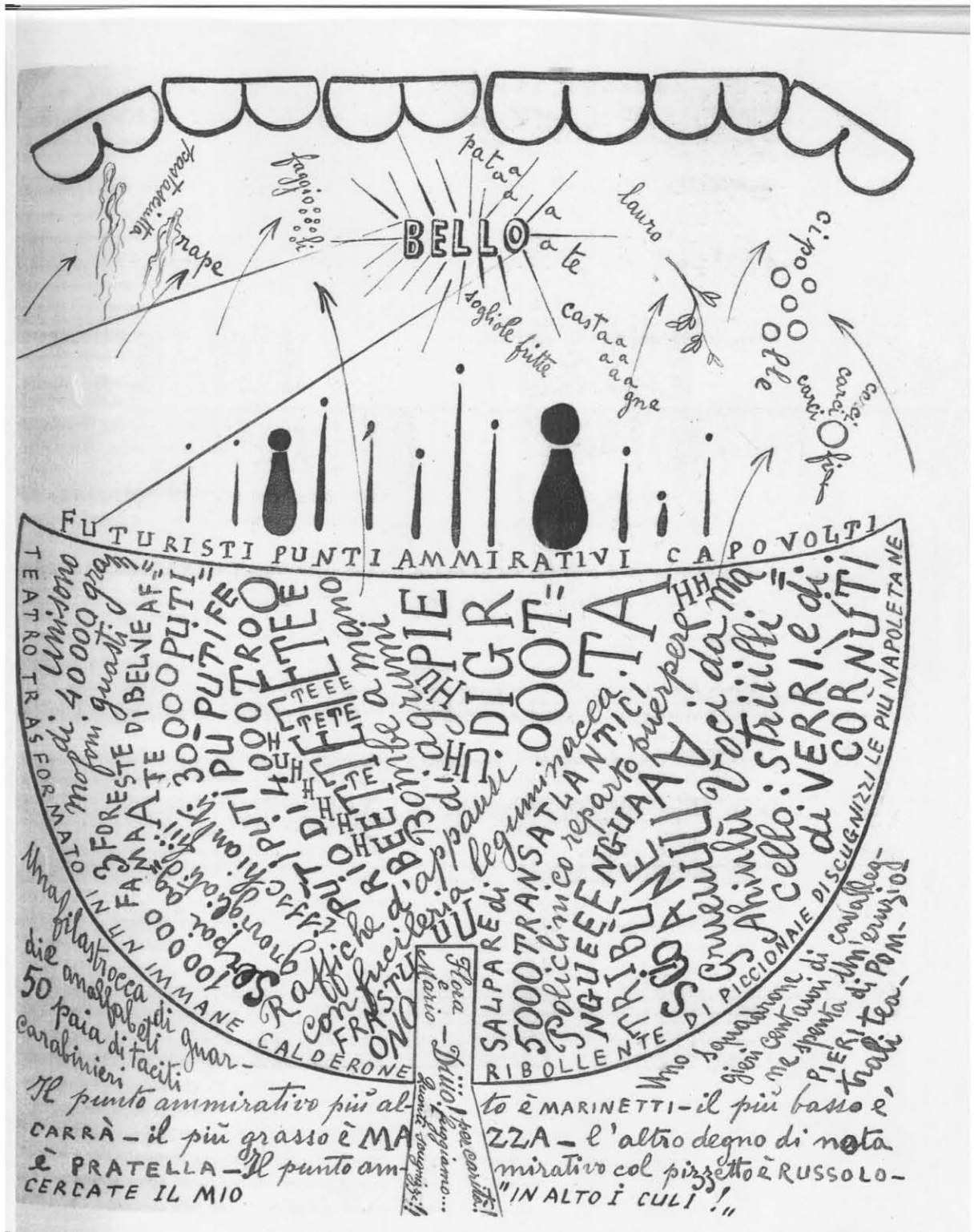


Fig. 36 Francesco Cangiullo, "Bello Lettere Humanizzate", 1914. Col. A. Calmanni, Milán.

Francesco Cangiullo (1884-1977), justo en los inicios del futurismo y en el momento de mayor pasión por conseguir el ideal de las palabras en libertad, en

1914, elaboró este poema visual llamado “Bello lettere umanizzate”, que desde el título remite a la tipografía, a la belleza de las letras y a la humanización de éstas, es decir, a borrar la distancia que se había generado entre letras, autor y lector a través de la imprenta, la cual había otorgado muchas ventajas a la difusión del libro, pero había borrado la huella individual de la letra en pos de una legibilidad uniformada.

Este poema es una explosión de letras de distintos tipos y tamaños. En la parte superior hay varios alimentos como pasta, frijoles, papas, laurel, castañas o cebollas que aparecen asociados con imágenes que los representan. Después, en la parte de en medio, hay varios puntos de admiración que por su semejanza con figuras humanas representan a los futuristas mismos según lo indica el poeta en la parte de abajo del texto: El punto de admiración más alto es Marinetti, el más bajo es Carrà, el más grueso es Mazza el otro digno de notarse es Pratella y termina pidiéndole al lector que busque cuál se refiere a él.

Este texto en donde vemos letras mayúsculas y minúsculas, de distinto grosor y tamaño no es caótico sólo en cuanto a esta mezcla de tipografía sino también en lo que se refiere a los temas que incluye: habla de comida, de teatro, de centauros, bomberos, trasatlánticos. Es una obra que demuestra la estética de la discontinuidad, de la ruptura y el lector-espectador se siente abrumado por el caos de la composición.



Fig. 37 Herb Lubalin, “Mother and Child”, 1966.

Mucho menos complejo en cuanto a estructura y discurso, el poema “Mother and child” de Herb Lubalin es otro ejemplo interesante de cómo el uso de la tipografía ayuda a generar sentido. La palabra “Mother” es el punto central del texto y su tipografía contrasta con la de “child”, mucho más pequeña, delgada y

frágil. La tipografía empleada para la palabra “mother” es más grande, recta y firme. Mediante este uso de la tipografía, el lector no sólo ve estas dos palabras sino que las relaciona con las características antes mencionadas y así constituye toda una relación con sus propios referentes de madre e hijo que no sólo está detonada por las palabras sino por la configuración visual que éstas tienen. Por otro lado, es muy interesante la forma del “and”, letra que Lubalin estiliza al punto de convertirla en un feto que se encuentra dentro del vientre de la madre, vientre que es la letra “o” de la palabra “madre”. Así, a través de la configuración tipográfica no sólo vemos las palabras “mother” y “child”, sino que realmente las percibimos fundidas en una misma imagen que da cuenta de la madre que lleva al hijo en el vientre.

### **Conclusiones**

Todos los ejemplos que aquí se han incluido muestran la preocupación de la poesía visual por cuestionar el lenguaje y proponer una nueva forma de comunicación que incluya tanto el código lingüístico como el visual. La poesía visual es un nuevo lenguaje. No se trata, pues, de llevar la forma al texto ni de incluir un texto en la imagen. El objetivo es crear una obra donde la imagen y la palabra no puedan separarse, donde cada una dependa directamente de la otra para tener sentido. Ya los dadaístas decían que una lengua es una utopía. En este sentido, los poetas visuales del siglo XX (y ahora del XXI) deciden mostrar su desencanto por lo que las formas tradicionales y fijas del lenguaje como sistema han traído consigo y se encargan de liberar las palabras del sintagma, quitándoles, en muchos casos, la pesadez de la ‘cadena’ que las unía. El formato y el color de la página, la textura del papel, la materia del libro, la sucesión de sus páginas y el acto mismo de hojearlo se convirtieron en elementos significativos en la creación y lectura del poema visual. La poesía visual (el nombre específico de poesía concreta empleado por algunos poetas es muy claro a este respecto) enfatizó el carácter material de la escritura y del texto. El contenido semántico de los poemas (la parte más abstracta) se acompañó de

frágil. La tipografía empleada para la palabra “mother” es más grande, recta y firme. Mediante este uso de la tipografía, el lector no sólo ve estas dos palabras sino que las relaciona con las características antes mencionadas y así constituye toda una relación con sus propios referentes de madre e hijo que no sólo está detonada por las palabras sino por la configuración visual que éstas tienen. Por otro lado, es muy interesante la forma del “and”, letra que Lubalin estiliza al punto de convertirla en un feto que se encuentra dentro del vientre de la madre, vientre que es la letra “o” de la palabra “madre”. Así, a través de la configuración tipográfica no sólo vemos las palabras “mother” y “child”, sino que realmente las percibimos fundidas en una misma imagen que da cuenta de la madre que lleva al hijo en el vientre.

### **Conclusiones**

Todos los ejemplos que aquí se han incluido muestran la preocupación de la poesía visual por cuestionar el lenguaje y proponer una nueva forma de comunicación que incluya tanto el código lingüístico como el visual. La poesía visual es un nuevo lenguaje. No se trata, pues, de llevar la forma al texto ni de incluir un texto en la imagen. El objetivo es crear una obra donde la imagen y la palabra no puedan separarse, donde cada una dependa directamente de la otra para tener sentido. Ya los dadaístas decían que una lengua es una utopía. En este sentido, los poetas visuales del siglo XX (y ahora del XXI) deciden mostrar su desencanto por lo que las formas tradicionales y fijas del lenguaje como sistema han traído consigo y se encargan de liberar las palabras del sintagma, quitándoles, en muchos casos, la pesadez de la ‘cadena’ que las unía. El formato y el color de la página, la textura del papel, la materia del libro, la sucesión de sus páginas y el acto mismo de hojearlo se convirtieron en elementos significativos en la creación y lectura del poema visual. La poesía visual (el nombre específico de poesía concreta empleado por algunos poetas es muy claro a este respecto) enfatizó el carácter material de la escritura y del texto. El contenido semántico de los poemas (la parte más abstracta) se acompañó de



elementos gráficos, tipográficos, de color y forma (la parte más concreta) y entre lo abstracto y lo concreto de la lengua se generó una fusión solidaria.

En todos los poemas que aquí se incluyen se puede notar que se trata de obras experimentales que buscan la participación del lector en la re-configuración y re-significación del iconotexto. La poesía visual, como ya he dicho en varias ocasiones, es un proceso experimental consciente de sí mismo como proceso experimental y por ello pone sobre la mesa interrogantes sobre el proceso de creación, la relación entre el lector-espectador y la obra, el lenguaje mismo y la comunicación. La poesía visual nos habla de un cambio en la estética que sigue teniendo lugar en la actualidad para permitir cada vez más interdisciplinariedad y contacto entre distintas ramas del conocimiento, da cuenta del giro iconotextual que ha vivido el mundo moderno y permite preguntarnos cuáles son los límites de la palabra y de la literatura. La enorme diversidad de poemas visuales en múltiples lenguas y países, así como la gran diferencia de técnicas, temáticas y materiales elegidos por los poetas visuales hablan de la magnitud que ha adquirido esta manifestación artística.

A través de los ejemplos que aquí se muestran puede verse que el poema visual tiene características particulares, además de la evidente fusión de imagen y texto. El espacio en general y, en muchas ocasiones el espacio en blanco, ocupa un lugar fundamental en la obra. Es también sentido, elemento susceptible de ser leído. En el poema visual se anula el tiempo convencional. Así, las categorías predominantes que nos ayudan a situarnos en el mundo (espacio / tiempo) se tejen en el poema visual estableciendo relaciones novedosas e interesantes.

Uno de los elementos que más me ha interesado explorar es precisamente el tercer plano de articulación del poema visual, así como su economía lingüística, puesto que considero que es la prueba más clara de que el poema visual es un nuevo lenguaje, con sus propias reglas de articulación, codificación y resignificación. De ahí que sea tan interesante la co-ocurrencia de sentidos que permiten algunos poemas visuales a partir de su estructura formal, así como la

intervención personal, individual y subjetiva de cada lector en su experiencia con el iconotexto.

A través de elementos gráficos y tipográficos, el poema visual nos habla también de su preocupación por concretar el sentido de las palabras, por copiar la realidad, por convertirse en hecho.

El poema visual es una búsqueda estética y comunicativa y, como tal, nos habla de las preocupaciones de su tiempo. La crisis de los lenguajes artísticos, la represión y la brutalidad de la política del siglo XX no escapan por ello a sus temáticas. La poesía visual es una guerrilla artística, como lo expresaron los poetas concretos brasileños. De ahí que mi interés no haya sido clasificar y encerrar en categorías a sus creadores, quienes hicieron todo lo posible por escapar de los dogmatismos y las categorías cerradas. El poema visual es apertura, afán de libertad.

Los poetas visuales de distintas épocas y latitudes nos han asombrado con el ingenio y la belleza de sus iconotextos, nos han ofrecido nuevas representaciones del mundo, nos han enseñado a leer con muchos más sentidos que la vista. Sin embargo, como señalé en otros momentos de este trabajo, aún queda mucho por hacer en el terreno de la creación, difusión y estudio de la poesía visual. Por ello, en la segunda parte de este estudio dedicado a la poética de la poesía visual como metavanguardia, estudiaré varios elementos más que están presentes en los poemas visuales para realizar análisis de poemas tomando en cuenta las relaciones entre los elementos que los conforman y de los cuales sólo esboqué una parte en este estudio. Asimismo, estudiaré la función y la relevancia de los poemas visuales realizados en otros materiales además de papel y estudiaré el panorama presente y futuro de la poesía visual en sus modalidades más actuales como la ciberpoesía, la holopoesía o la poesía transgénica.\*

---

\* En la continuación de este trabajo, que conformará la tesis de doctorado, una vez que haya terminado de describir y analizar la segunda parte de los elementos que conforman la poética de la poesía visual, realizaré análisis de poemas visuales en donde se integren todos los elementos de la presente tipología en interacción, puesto que no son elementos aislados ni aparecen algunos sí y otros no en los poemas visuales en concreto. Algunos se manifiestan más claramente que otros pero son constantes en el poema visual. Algunos de los elementos de la poética de la poesía visual que incluiré en la continuación de

---

este trabajo son: figuras retóricas presentes en la poesía visual (metáfora, tautología, silepsis, zeugma), la estética de lo aleatorio o la presencia del azar, anarquía y rebelión (el antiarte), movimiento, entre otros. Con esto puede verse que en esta parte del trabajo, los elementos abordados tienen relación sobre todo con la estructura del poema visual. En la siguiente parte, además de nuevos aspectos formales se añadirán elementos temáticos. Esto es únicamente un recurso metodológico, pues es evidente que forma y fondo son inseparables para concebir plenamente la obra literaria.

En la parte del trabajo correspondiente a la investigación de doctorado, me gustaría proponer un análisis de los distintos grados de textualidad y visualidad presentes en el poema visual a la luz de las relaciones establecidas por los rubros propuestos como elementos constitutivos del poema visual una vez que haya terminado de esbozar la segunda parte de dichos elementos.

Además, también presentaré un acercamiento a las técnicas más recientes empleadas para la creación de poemas visuales en otros materiales además de papel y mediante la incorporación de nuevos elementos tomados de la ciencia o la tecnología como es el caso de la holopoesía, la poesía transgénica o *biopoetry* y la poesía cibernética.

Anexo  
**Revistas que han publicado poemas visuales**

Anexo

## Revistas que han publicado poemas visuales

Aunque es claro que existen libros con y sobre poesía visual y en algunos países, como Francia o Argentina, anualmente se organizan bienales y encuentros de poetas visuales, la poesía visual se ha difundido principalmente a través de revistas editadas en diversas partes del mundo con una finalidad compartida: dar a conocer a los poetas visuales y explorar las posibilidades de la unión entre la imagen y la palabra. Por ello, anexo a continuación una lista de las revistas literarias más representativas en las que han aparecido de manera consistente poemas visuales. Debido a lo poco que se conoce sobre estas revistas, me limitaré a proporcionar el país, el título y el año de publicación de cada una, a reserva de señalar algún otro dato interesante en algunos casos. Una buena parte de esta lista aparece en el libro *Poesure et Peintrie*, el cual he citado varias veces durante este trabajo.

### Alemania

- DIE AKTION*, 1911-1932.
- DER ARARAT*, 1918-1921.
- AUGENBLICK*, 1955-1961.
- CLUB DADA*, 1918.
- DER DADA*, 1919-1920.
- FUTURA*, 1965-1968.
- MATERIAL*, 1957-1959.
- RHINOZEROS*, 1960-1967.

### Argentina

- Cormorán y delfín*, década de los sesenta.
- Diagonal cero*, década de los sesenta.
- Hexa gono*, década de los setenta.
- *WC*, década de los setenta.

### Bélgica

- Amenophis*, 1968-1989.
- Axe*, 1975-1976. (Revista de poesía sonora, visual y verbal).
- Ça ira!*, 1920-1923.
- De Tafelronde*, 1953-1978. (A partir de 1962, esta revista se dedicó exclusivamente a la poesía visual y concreta).
- HET OVERZICHT*, 1921-1925.
- INTEGRATION*, 1965-1972.
- LABRIS*, 1966.
- PHANTOMAS*, 1953-1980.
- PRAXIS*, 1962.

### Cuba

- Signos*, 1969-1973.

## España

- Creación / Creation*, 1921-1924. (Vicente Huidobro fue director de esta revista).
- MAJORQUE / VERTICAL*, 1920. (Esta revista fue un órgano importante del dadíismo y el ultraísmo en España).
- POESÍA*, 1978. (El número 11 se tituló "Poesía visual en España hoy").
- REFLECTOR*, 1920-1924.

## Estados Unidos

- ASSEMBLING*, 1970-1975. (Revista fundada por Richard Kostelanetz, Higgins, Acconci, Arkawa).
- THE BLIND MAN*, 1917.
- CHICAGO REVIEW*, 1958-1968. (El número 12 estuvo totalmente dedicado a la poesía visual).
- The little review. Quarterly Journal of Arts and Letters*, 1914-1929. (Picabia y Pound formaron parte del consejo de redacción).
- SUCCESSION*, 1922-1923. (cummings, Tzara, Aragon y W. C. Williams fueron colaboradores de esta revista).
- RONG WRONG*, 1917.
- VVV*, 1942-1944. (Duchamp, Picasso, Leonora Carrington y Max Ernst fueron colaboradores de esta revista).
- 291*, 1915-1916.

## Francia

- ACTION, Cahiers de littérature et d'art*, 1920-1922.
- Agentzia*, 1967-1970.
- AILLEURS*, 1963-1968.
- Approches*, 1966-1968. (Esta revista, a comienzo de los años 60, establecerá las bases de la llamada poésie élémentaire).
- Aventure*, 1921-1922.
- Banana Split*, 1980-1990.
- Bizarre*, 1953-? (Esta revista exploró ampliamente poemas letristas, problemas caligráficos, poemas tipográficos y fonéticos.)
- Cannibale*, 1920 (Picabia dirigió esta revista).
- Carnets de l'octeur*, 1962.
- Cercle et carré*, 1930.
- Le coeur à barbe. Journal transparent*, 1922. (Tristan Tzara dirigió esta revista).
- D'atelier*, 1971-? (Esta revista está compuesta de seis hojas dobladas, cada una con un poema que se extiende a todo lo largo de la página abierta.)
- CHANGE*, 1956.
- CHORUS*, 1968.
- CINQUIÈME SAISON*, 1958-1963.
- DOC(K)S*, 1976-1987.
- Documents internationaux de l'esprit nouveau*, 1927.
- L'élan*, 1915-1916.

- Encres vives*, 1964. (El número 33 estuvo dedicado por completo al « Letrismo »).
- L'esprit nouveau. Revue internationale d'esthétique*, 1920-1925. (Desde el título, esta revista es un homenaje a Apollinaire).
- Les feuilles libres*, 1918-1928.
- Grammes*, 1957-1959.
- L'humidité*, 1970-1978.
- L'instant*, 1918-1919.
- K*, 1948-1949.
- Les lettres*, 1950-1967. (El número 1 de esta revista publicó el artículo "Le Spatialisme" de Pierre Garnier, manifiesto fundador del movimiento denominado *spatialisme*.)
- Littérature*, 1919-1924. (La desaparición de la famosa revista *Nord-Sud* de Pierre Reverdy en el otoño de 1918 trajo consigo el nacimiento de esta revista).
- Maintenant*, 1912-1915.
- Manometre*, 1922-1928.
- Nord-Sud*, 1917-1918 (Reverdy fue el director fundador de esta revista).
- Opus international*, 1967.
- PARIS*, 1924.
- La pomme de pin*, 1922.
- Projecteur*, 1920.
- Proverbe*, 1920-1921.
- ROBHO*, 1965-1969. (Esta revista fue el vehículo de uno de los manifiestos más importantes de los años sesenta: poésie bi-pointilliste (la poésie deux points :), "La poésie hors du livre, hors du spectacle, hors de l'objet").
- S. I. C. (Sons, Idées, Couleurs)*, 1916-1919. (En esta revista aparecieron varios de los poemas visuales de Pierre Albert-Birot).
- Les soirées de Paris*, 1912-1913. (En el número 25 (junio de 1914) apareció en esta revista "Lettre-Océan", el primer poema caligramático de Apollinaire).
- Surréalisme*, 1924.
- Le surréalisme au service de la révolution*, 1930-1933.
- Tartalacreme*, 1979-1981.
- Textuerre*, 1979.
- Les trois roses*, 1918-1919.
- UR La dictature lettriste*, 1950-1967. (En esta revista aparecen los « Cahiers du mouvement isouen »).
- Vers et prose*, 1905-1914.
- Z*, 1920.
- O (zéro)*, años sesenta. (Revista letrista).
- 391*, 1917-1924. (Picabia fue director de esta revista, cuya publicación coincide con su periodo de poemas-objeto. Mirò quedó impresionado con "L'horloge de demain", el único caligrama en colores que hizo Apollinaire, el cual apareció en el número 4 de la revista).

#### Inglaterra

- BLAST*, 1914-1915. (Esta revista da cuenta del movimiento vorticista inglés).
- KONTEXTS*, 1967-1977.

- KROKLOK, 1971-?
- PIN, 1962 (En esta revista se utilizan por primera vez los términos “poésure / peintrie”).
- PLAKAT, 1965.
- Poor old tired horse, 1962-1966.
- Stereo headphones, 1968-1982. (Revista de poesía visual, concreta y sonora).

#### Italia

- AAA, 1969.
- ABRACADABRA, 1977-1981.
- Altri termini, 1972-1977.
- Amodulo, 1965,1967.
- Ana Etcétera, 1958-1971. (En esta revista se propone un análisis “gráfico” del lenguaje: elaboración de una lengua a la vez poética y filosófica”).
- La Battana, 1964-? (El número 12 estuvo dedicado por completo a la poesía concreta).
- Bolletino Tool, 1968-1970.
- Bleu, 1921.
- Cervo volante, 1981-1983.
- La Diana, 1917.
- Dinamo futurista, 1919-1933.
- Futurismo, 1922-1930 (En esta revista Cangiullo publica su Poesia Pentagrammata).
- Geiger, 1966-? (Una de las revistas más bellas que se publicaron en Italia y una de las que reúnen al mayor número de poetas que trabajaron la especialización y la visualización del texto).
- L'italia futurista, 1916.
- Lacerba, 1913-1915.
- Letteratura, 1953-? (En esta revista se publicó un trabajo teórico sobre la noción de “poesia visiva”).
- Lotta poetica, 1971-1975.
- Il marcatre, década de los sesenta y setenta (Esta revista publicó la obra de los llamados Grupo del 63 y Grupo del 70).
- Mèla, 1976-1982.
- Modulo, 1966-?
- Noi, 1917-1925.
- Poesia, 1905-1921.
- La Raccolta, 1917-1919.
- Tam Tam, 1972-1986 (Esta revista logró reunir a la mayoría de los poetas visuales italianos).
- Techne, 1969-1971.
- Tool, 1965-1967.
- Valori plastici, 1981-1922.
- Il verri, desde 1956.
- La voce, 1908-1916.
- Zeta, 1979-?
- Zona, 1974-1985.



-*Grafica*, años sesenta.

Japón

-*Vou*, década de los cincuenta. (Revista de poesía concreta japonesa donde Katué publica "Monotonía del espacio vacío").

-*ASA*, década de los sesenta.

México

-*Artes visuales*, 1973-1998. (El número 6 de esta revista (1975) publica un artículo interesante sobre espacialidad "Texto y textualidad" de Elizondo).

Países Bajos

-*DE STIJL*, 1917-1932.

-*MECANO*, 1922-1923.

Polonia

-*BLOK*, década de los sesenta.

Portugal

-*BOLS DOIS*, 1965-?

Québec

-*Intervention*, década de los sesenta.

-*Gronk*, década de los sesenta.

Rumania

-*Contimporanuil*, 1922-1932.

-*75 HP*, 1924.

Rusia

-*41°*, 1919.

-*FUTURISTY*, 1914.

Suecia

-*Tecken*, década de los sesenta.

Suiza

-*Dada*, 1917-1921.

-*Cabaret Voltaire*, 1916 (En esta revista aparecen poemas simultáneos de Tristan Tzara).

-*Spirale*, 1953-1964.

-*KONKRETE POESIE*, 1953-1964. (Revista dirigida por Eugen Gomringer).

Uruguay

-*OVUM*, 1973-1977. (Clemente Padín, quien ha teorizado sobre poesía visual y vanguardia, fue colaborador de esta revista).

## **Bibliografía**

AMÍCOLA, José, *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Buenos Aires: Paidós, 2000.

ARELLANO, Jesús, *El canto del gallo. Poelectrones*, Colección Poemas y Ensayos, México: UNAM, 1972.

BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, séptima edición, México: Porrúa, 1995.

BRETON, André y Giacometti, “Équation de l’objet trouvé” en *Document 34*, n. 1, p. 22, junio de 1934.

BRÜGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Península, 1977.

CATÁLOGO *Exposición Internacional de Poesía Experimental*. Medellín, junio de 2001.

COHEN, Esther (comp.), *Aproximaciones. Lecturas del texto*, México: UNAM, 1995.

CORNU, Geneviève, “Ecriture, peinture: Des calligrammes aux pictogrammes”, en *Semiotica*, 44, 1983.

DE CAMPOS, PIGNATARI, *Galaxia concreta: Antología del movimiento concreto brasileño*, Editor Gonzalo Aguilar, México: Colección poesía y poética. Universidad Iberoamericana / Artes de México, 1999.

DE CÓZAR, Rafael, *Poesía e imagen: Poesía visual y otras formas literarias desde el siglo IV a. C. hasta el siglo XX*, Tesis doctoral, Sevilla: Universidad Hispalense, 1991.

DE LA FUENTE, Ricardo (ed.), *La historia de la literatura y la crítica*, Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1999.

DONDIS, Dorris A., *La sintaxis de la imagen*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1976.

DUCROT, Oswald y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, 20ª edición, México: Siglo XXI: 1998.

ELIZONDO, Salvador, "Texto legible y texto visible" en *Artes visuales 6*, México: Museo de Arte Moderno, 1975.

ESPINOSA, Alfredo. *Poesía visual. Las seductoras formas del poema*. México: Aldus. 2004.

FLETCHER, Alan, *The art of looking sideways*, Londres y Nueva York: Phaidon Press, 2001.

FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas*, México: Siglo XXI, 32º ed., 2005.

GIACOMETTI, Alberto, *Écrits*. Presentados por Michel Leiris y Jacques Dupin. Col. *Savoir sur l'art*, Paris: Hermann, Éditeurs des sciences et des arts, 1990.

GOMBRICH, E. H., *Arte, percepción y realidad*, Bacelona: Ediciones Paidós, 1983.

GROSS, Ronald, et. al. *Open Poetry. For Antologies of expanded poems*, Nueva York: Simon and Schuster, 1973.

HASSAN, Ihab, *The Desmemberment of Orpheus. Towards a Postmodern Literature*, Madison: University of Wisconsin Press, 1971.

HUYSSSEN, Andreas, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas y posmodernismo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2002.

ISER, Wolfgang, *El acto de leer*, Madrid: Taurus, 1982.

KANDINSKY, Vassily, *Punto y línea sobre el plano*, Barcelona: BARRAL EDITORES, 1988.

LANGER, Suzanne K., *Philosophy in a New Key*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1951.

LAPLANTINE, François, *Tres voces de la imaginación colectiva*, México: Gedisa, 1986.

LÉGER, Fernand, *Fonctions de la peinture*, París: Gonthier, 1965.

LLOVET, Jordi, *Por una estética egoísta*, Barcelona: Anagrama, 1979.

LAUTRÉAMONT, Conde de (Isidore Ducasse), *Cantos de Maldoror*, México: Juan Pablos Editor, 1980.

MAKARYK, Irena, (ed. y comp.) *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*, Toronto: University of Toronto Press, 1993.

MCLUHAN, Marshall y FIORE, Quentin, *The Medium is the Masagge. An inventory of Effects*, San Francisco: Hardwire, 1967.

MILLÁN, F., J. GARCÍA, *La escritura en libertad*, Madrid: Alianza Tres, 1975.

MITCHELL, W. J. T. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1994.

ONG, Walter, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, sexta reeimp. México: FCE, 2004.

ORTEGA, Norma Angélica, *Vicente Huidobro Altazor y las vanguardias*, México: UNAM, 2000.

OTTINGER, Didier (editor), *Magritte*, Montreal: Montreal Museum of Fine Arts, 1996.

PAZ, Octavio, *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.

\_\_\_\_\_, *Las cosas en su sitio: Sobre la literatura española del siglo XX*, México: Finisterre, 1971.

*Poésure et peinture. D'un art, l'autre*, Marsella: Réunion des Musées Nationaux, 1993.

*Poétique*, n° 89, París: Seuil, 1992.

REVERDY, Pierre, *Escritos para una poética*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1985.

SARMIENTO, José Antonio, *Las palabras en libertad. Antología de la poesía futurista italiana*, Madrid: Poesía Hiparión, 1986.

SCHAPIRO, Meyer, *On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs*, Nueva York: George Braziller, 1978.

WAGNER, Peter, *Ekphrasis, Iconotexts and Intermediality – The State of The Art(s)*, Peter Wagner (ed.), Berlín-Nueva York: Walter de Gruyter.

STEINER, Wendy, *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*, Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1982.

TABLADA, José Juan, *Obras completas*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, primera reimpresión, 1991.

TZARA, Tristan, *Sept manifestes DADA*, París: Pauvert, 1985.

VERANI Hugo. *Las Vanguardias literarias en Hispanoamérica*, México: F.C.E., 1986.

### **Bibliografía indirecta**

ADORNO, Theodor, *Teoría crítica y dialéctica negativa*, Barcelona: Paidós, 1991.

ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Madrid: Alianza Forma, 1980.

ASENSI, *Teoría de la lectura (para una crítica paradójica)*, Madrid: Hiparión, 1987.

BOHN, Willard, *The Aesthetic of Visual Poetry. 1914-1928*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

\_\_\_\_\_, *Apollinaire. Visual Poetry and Art Criticism*. Cranbury: Associated University Press, 1993.

CAMPOS, Haroldo de, *De la razón antropofágica y otros ensayos*. México: Siglo XXI, 2000.

CHARLES, M., *Rhétorique de la lecture*, París : Seuil, 1977.

CUCCHETTI, Gino, *Marinetti e il futurismo*, Roma: Edizioni Esa-Palermo, 1968.

CUESTA ABAD, J. M. *Teoría hermenéutica y literatura (El sujeto del texto)* Madrid: Visor, 1991.

ECO, Humberto, *Lettore in fabula*, Bompiani: Milano, 1979.

ESPINOZA, Óscar (comp.), *Signos corrosivos. Selección de textos sobre poesía visual-concreta-experimental-alternativa*, Ediciones literarias de Factor, México, 1987.

FOUCAULT, Michel, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona: Anagrama, 1981.

Groupe  $\mu$ , *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris : Seuil, 1992.

GOMBRICH, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona: Paidós, 1982.

\_\_\_\_\_, *Norma y Forma*, Madrid: Alianza, 1985.

HABERMAS, J., *Conocimiento e interés*, Madrid: Taurus, reimp. 1989.

ISER, Wolfgang, *The Implied Reader*, Baltimore-Londres, The John Hopkins University Press, 1974.

LYOTARD Jean-François, *La condición posmoderna*, Madrid: Cátedra, 1994.

*Nota sulla poesia visiva*, Laboratorio n. 2, Bologna 1977.

PICO, Josep (Comp.), *Modernidad y posmodernidad*, Madrid: Alianza, 1988.

*PROMETEO. Revista Latinoamericana de Poesía*. Memoria del XI Festival Internacional de Poesía de Medellín. N ° 59-60. (jun. 2001) Medellín: Prometeo, 2001. 469 p.

RORTY, R, "Habermas y Lyotard sobre la posmodernidad", en: *VVAA: ¿Postmodernidad?*, Buenos Aires: Biblos, 1988.

TISSERON, Serge, *Le bonheur dans l'image*, París : Synthélabo, 1996.

TORRE, Guillermo de, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid: Guadarrama, 1971.

UMBRO, Apollonio, *Futurismo*, Milano: Ed. G. Mazzotta, 1976.

ZINA, A., *Le interfacce degli oggetti di scrittura*, Roma: Meltemi, 2004.

### **Consulta en Internet**

[www.boek861.com/hits\\_pg.php?site=padin/indice.html](http://www.boek861.com/hits_pg.php?site=padin/indice.html)

[www.escaner.cl/escaner62/articulo.html](http://www.escaner.cl/escaner62/articulo.html)

[www.ekac.org/holosp.html](http://www.ekac.org/holosp.html)

[www.ffil.uam.es/jjimenez/pensarE.html](http://www.ffil.uam.es/jjimenez/pensarE.html)

[www.portaldepoesia.com/visual\\_exp.html](http://www.portaldepoesia.com/visual_exp.html)

[www.saltana.org/1/docar/0448.html](http://www.saltana.org/1/docar/0448.html)

[www.ubu.com](http://www.ubu.com)

[www.ucm.es/info/especulo/numero20/posmoder.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/posmoder.html)

[www.web.dsc.unibo.it/penna/ig/opera.html](http://www.web.dsc.unibo.it/penna/ig/opera.html)