

Espacios y territorios de la poesía visual

Bartolomé

FERRANDO

La poesía visual es un arte intermedia. Un concepto, el de intermedia, intersemitótico y sinestésico, utilizado por Meyerhold en 1910, por Auguste Herbin en 1940 y por Dick Higgins en 1966, tras haberlo tomado en préstamo de Samuel Taylor Coleridge. Una forma de arte en el que a menudo las artes del tiempo se muestran articuladas y fusionadas con las artes del espacio, como ocurre hoy, por ejemplo, tanto en el proceso de creación de un libro de artista como en el de un happening. Entre la escritura, el dibujo, la pintura, la fotografía y el objeto, el poema visual crea conjunciones, amalgamas y edificios de trazos, líneas e imágenes, que escapan a la especificidad de cada una de las prácticas específicas aquí mencionadas, creando un lenguaje interactivo y asentándose en un espacio otro, a medio camino o en la encrucijada de dichas prácticas. Leemos las imágenes y vemos las palabras, creando así una amalgama en la que unas y otras se mostrarán vivas.

El poema visual construye y articula, entre la escritura y la imagen, su propio territorio independiente. Con sus ojos esféricos, además de escuchar la mirada interrogante del otro, se observa y escudriña a sí mismo desde todos sus ángulos. Nada escapa. Se diría que sus cuerpos de letra juegan simultáneamente a la dispersión y a la condensación, en un espacio que, hasta entonces, estaba deshabitado de voces y colores, creando así otro espacio que dispone de su propia lógica, alejado de la voluntad de querer ser un mero reflejo del mundo real, aunque, contraria y paradójicamente, remite a este desde ese mundo propio suyo, aportando así, en múltiples ocasiones, un rasgo, una característica, un descubrimiento o un hallazgo, nunca escuchados ni percibidos con anterioridad. Esa capacidad de conexión,

nada fácil por cierto, es algo que me parece muy apreciable en todo poema visual, ya que de ese modo, el poema camina socialmente mucho más lejos que aquel otro, hermético o encerrado en sí mismo, que se muestra intransitable, confinado y exiliado en el interior de su propio caparazón.

En la poesía visual, las imágenes, palabras, sílabas y letras se muestran concentradas o dispersas sobre la superficie muda del papel, en una disposición en la que el equilibrio o el desequilibrio de estas tiene una importancia considerable. Podríamos hablar aquí de la capacidad de crear con las imágenes, las palabras y las letras, una composición simétrica, con apuntes hacia lo asimétrico o tal vez completamente asimétrica, en la que haciendo uso siempre de los mismos componentes, podrían generarse y multiplicarse en cada caso lecturas diferentes y hasta divergentes del mismo poema, en base a las características de simetría o asimetría empleadas o tenidas en cuenta.

A veces la poesía visual contiene múltiples líneas de escritura manual entre sus componentes. Rasgos dispersos, irregulares e indescifrables, de grosor e inclinación diversa, y tal vez superpuestos o acompañados por manchas de tinta incrustadas o dispersas, que formarán parte de la composición visual del poema, dando forma a una escritura que sin querer decirnos nada concreto, nos mostrará y nos descubrirá su propia voz diseminada, espontánea, difusa, semioculta y extraña, ante unos ojos que no la leerán, pero que escucharán a lo lejos su murmullo. Una escritura que pintará su voz sobre un enjambre de líneas ciegas, rodeadas de ruido.

Otras veces serán fragmentos de letra impresa los que muestren su cuerpo. Restos de diario, de revistas o residuos de texto, ocuparán, con sus trozos informes, la superficie del soporte. Y aunque aquí la legibilidad de los rasgos escritos se hará evidente, el bloque de líneas desembocará a menudo en uno u otro de los límites irregulares del papel para enfrentarse a un vacío que hará innegable la discontinuidad del texto, alejado de toda significación verbal.

Aunque al hablar aquí de la presencia de la imagen en la poesía visual quisiera volver a enunciar, recorrer y exponer las características propias de abstracción y concreción simultáneas que toda imagen arrastra; el carácter enigmático que a veces muestra; su potencial connotativo; la «presencia global y no discontinua» que tiene¹; la carga afectivo-emocional que en ocasiones conlleva; la capacidad de activar de forma compleja la percepción e imaginación del otro; la probabilidad de evocar el recuerdo visual de un hecho o acontecimiento sembrado de huellas que ni siquiera había sido enunciado, además del potencial que contiene la imagen de «devolver la palabra, a la que parasita»², «a su polisemia»³, dado que todas ellas ya lo son. Son aspectos y rasgos que creo importante reconsiderar, al escribir aquí

¹ Roland Barthes, *La Torre Eiffel*, Paidós Comunicación, Barcelona-Buenos Aires-México, 2001, p. 90.

² Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, Éditions Du Seuil, París, 1982, p. 19.

³ Daniel Charles, *Gloses sur John Cage*, Éditions Desclée de Brouwer, París, 2002, p. 254.

sobre esta forma de creación poética en la que el factor imagen tiene una importancia relevante.

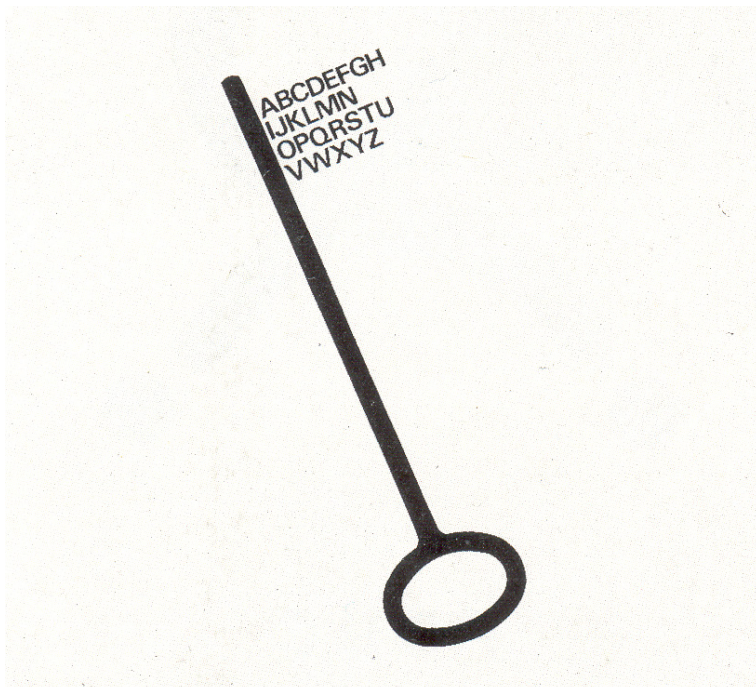


Figura 1. Joan Brossa, poema visual, 1987

Si hacemos referencia a los ascendientes e influencias diremos que la poesía visual tiene sus raíces en la tradición, en la pictografía esquimal, en la escritura manual, en la miniatura de las iniciales de los epistolarios y del libro de las horas o en los alfabetos renacentistas, así como también en el movimiento futurista y en el Letrismo. La poesía visual evoca y recuerda en ocasiones a los pictogramas, caligramas, emblemas, acrósticos o lipogramas del pasado, aunque evita siempre la pretensión de realizar el mismo recorrido que estos. Y así, estrictamente hablando, un poema visual no construirá en ningún caso un dibujo mediante el discurso hilado de las palabras que contenga, ni hará uso de símbolos en su arquitectura de letras y de imágenes, aunque a veces un bloque de letras, no de palabras, dé forma a una imagen conocida o a parte de ella. Así ocurre, por ejemplo, en aquella composición titulada *poema visual* del catalán Joan Brossa⁴: una obra concebida en 1971, en la que diversos grupos de letras ordenadas alfabéticamente y de longitudes desiguales, dibujan los dientes de una llave común, aproximándose *parcialmente* al ejercicio caligramático.

⁴ Joan Brossa, *Poema visual. Brossa 1941-1991* [catálogo], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991, p. 81.

Pero al hablar de sus orígenes hay que indicar en cualquier caso que la poesía visual, término propuesto por el poeta italiano Carlo Belloli, fue precedida por la poesía concreta: un modo de hacer poético en el que la palabra quedaba aislada del discurso escrito. La palabra, en la poesía concreta, se mostraba como un cuerpo independiente liberado de la sintaxis de la frase. Una liberación que había sido ya defendida en 1912 por Marinetti en el *Manifiesto técnico de la literatura futurista*⁵, casi cuarenta años antes de la aparición de este modo de hacer poético, privilegiando ya entonces el aspecto visual del vocablo escrito. La palabra se exponía ella misma, desnuda, aislada, independiente y provista de su propio brillo. Una palabra que mostrará su cuerpo articulado con el sentido, y cuyo punto de anclaje será la visualidad, la grafía, o quizás el sonido fonético ligado a ella o a la misma grafía. Poesía concreta, así denominada por los brasileños Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Decio Pignatari en 1956, constituyentes del grupo Noigandres, y también por el poeta suizo-boliviano Eugen Gomringer, con quien acordaron editar ese mismo año una antología internacional. Aunque sobre el origen del término *concreto* quiero recordar aquí ciertas discrepancias manifiestas hace ya tiempo por el poeta palentino Felipe Boso. Para este el término fue usado por vez primera «por el pintor y escultor sueco, Oyvind Fahlström, en 1953», al redactar el primer manifiesto por una poesía concreta, «pensando más en la música concreta que en el concretismo plástico». Este término, el de *concretismo plástico*, para algunos había sido aplicado en 1930, y para otros en 1926 por Theo Van Doesburg para designar una pintura basada en la «línea, en el color y en el plano»; es decir para hablar de una pintura que fuera más allá de la comprensión de la «realidad como arte», e ir hacia la construcción de un «arte como realidad»⁶. Pero el término *concreto* fue asimismo aplicado a la música por Cage en su *Imaginary Landscape n.º 1* de 1939, pieza a la que el compositor denominó *protoconcreta*; y también fue aplicado a la de Pierre Schaeffer en 1949: una música cuyo material sonoro tenía como origen una realidad concreta, real, preexistente.

Por otra parte, tanto en la poesía concreta como en la poesía visual, el espacio no ocupado por las palabras es de gran relevancia. Podría verse a este como la arquitectura y sonoridad rítmica muda, soporte de la pieza; podría observarse como un componente plástico y musical de esta, dotado de valor propio; podría percibirse como un discontinuo escrito o dibujado, o también como un «vacío activo», que diría Oteiza⁷. «Blanco que permite a otros elementos hacerse visibles»⁸, en palabras de Ryman, como son aquí las imágenes y los restos de escritura, o tal vez ese otro

⁵ Giovanni Lista, «Entre dynamis et physis ou les mots en liberté du futurisme», en *Poesure et peinture. D'un art, l'autre* [catálogo] Musées de Marseille, 1993, p. 49.

⁶ Felipe Boso, «Poesía concreta», en *Poesía experimental, ara* [catálogo], Sala Parpalló, Valencia, marzo-abril de 1982, pp. 77-78.

⁷ Jorge Oteiza, *Cartas al príncipe*, Edit. Itxaropena, Zarautz, 1988, p. 49.

⁸ Jean-Yves Brosseur, *Vocabulaire des arts plastiques du XXe siècle*, Edit. Minerve, París, 1998, p. 138.

blanco, entendido y definido por Günter Brus «como negro tachado»⁹, contenedor de todos los demás colores. A modo de ejemplo, haré mención en estas líneas del ya clásico poema concreto *Silencio*, de Eugen Gomringer, en donde diversas palabras *silencio* envuelven en silencio un recuadro de espacio de pequeñas dimensiones que permitiría albergar con exactitud una nueva palabra *silencio*, pero que en este caso se muestra vacío de palabra y sonido, señalando de ese modo el espacio hueco, tan destacable o más que la misma palabra escrita y repetida. Y también haré aquí referencia a la composición visual *Random structure from Wittgenstein Tractatus* de Herman de Vries, en donde la disposición dispersa y volumétrica, construida con diversos cuerpos tipográficos, nos invita a la observación del negativo en blanco de la página, evidenciándolo igualmente como una forma compositiva, provista de movilidad potencial.

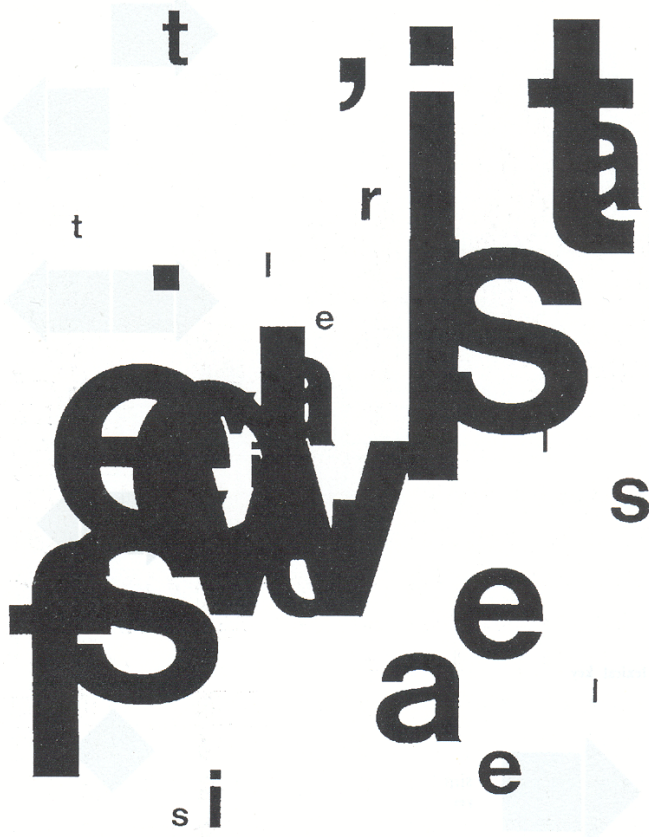


Figura 2. Herman de Vries, *Random structure from Wittgenstein Tractatus*.
Die welt ist alles was der fall

⁹ Günter Brus, *Veda abierta a los exterminados*, Universidad de León (Colección plástica y palabra), 2001, p. 100.

A ese respecto, añadiré que las letras, palabras e imágenes tanto en la poesía concreta como en la poesía visual contienen un ritmo propio. Un ritmo que la misma composición nos descubre. Y así, de este modo, bastará observar con atención el espacio interpuesto entre dos componentes del poema para abrir los ojos a su posible deslizamiento o desplazamiento; a la intensidad de ascensión o caída; a la amenaza o al ocultamiento que un cuerpo ejerce sobre otro; a la velocidad que una unidad plástico-visual tiene al tender a atravesar la superficie de parte a parte; al número de repeticiones que muestra o al grado de descomposición o desgranamiento que alberga. Pero estaremos hablando en casi todos los casos de un ritmo congelado, tras dejar al margen las composiciones de poesía visual-proceso a la que me referiré algo más adelante, y haremos referencia a un ritmo habitante del instante y equilibrado en un presente, que expone su propio latido potencial desde la inmovilidad; a un ritmo que, por su causa, «la escucha» visual del poema «deviene creación»¹⁰.

En 1967 se publicó en Nueva York una de las más remarcables antologías de la poesía concreta: *An anthology of concrete poetry*, por el norteamericano Emmett Williams, componente de Fluxus. En ella, no solo estaban presentes composiciones concretas basadas en la combinatoria de palabras aisladas del discurso escrito, con sus fragmentaciones, dispersiones, combinaciones, repeticiones, inversiones, superposiciones, emborronamientos, disoluciones y permutaciones, que mostraban en ocasiones bloques plástico-escritos de recorrido múltiple, y a veces también la relación y conjunción entre la palabra y el sonido, sino que, además, la antología albergaba el desgranamiento de la palabra en letras y la fragmentación de estas, junto a imágenes diversas nunca presentes entre los poemas concretos, o composiciones basadas en una escritura manual-gestual superpuesta: elementos, todos ellos, más propios de lo que he denominado aquí poesía visual, a los que habría que añadir, insertos en la antología mencionada, algunos poemas semióticos y varios textos-propuesta o textos de acción, cercanos a Fluxus, también presentes. De este modo, si el límite entre el término concreto y el término visual en poesía había estado marcado en la poesía concreta, por la presencia de la palabra aislada de la sintaxis, mostrándose como una unidad lingüística engarzada al blanco de la página y articulada con el sentido, con la visualidad de la palabra y con el sonido, aquí dicho límite se abría para dar cabida tanto a la fragmentación de la *unidad* lingüística, como a la inclusión de la imagen, más acordes con el concepto de poesía visual. Esta presencia del signo icónico se manifestó cada vez con mayor fuerza a partir de los años setenta, haciendo que el término de poesía concreta diera paso poco a poco al de poesía visual, mucho más inexacto e impreciso, aunque probablemente más generalizado. A este respecto aludía el poeta Klaus Peter Dencker en el texto introductorio de su *Text-Bilder Visuelle Poesie International*, afirmando que «en las manifestaciones y formas actuales de la poesía visual, ésta podía

¹⁰ Roland Barthes, *Lobvie et l'obtus*, Edic. Du Seuil, París, 1982, p. 220.

observarse también como desarrollo y continuación de la poesía concreta»¹¹. De este modo, hablaremos hoy de poesía visual y/o de poesía experimental, abarcando con estos términos tanto al concretismo, del que Eugen Gomringer decía en 1972 «que había entrado ya en su fase retrospectiva»¹² y al que el autor de este texto, a modo personal, propondría denominar poesía visual-concreta, como a las denominadas poesía semiótica, poesía proceso y poesía objeto que trataré a continuación —sin olvidar, claro está, a esta práctica derivada del concretismo—, en las que la pulverización de la palabra, la presencia de la imagen y el abandono de la sumisión del signo icónico a la escritura estaban también presentes, y que cabría considerar bajo el término de poesía visual. No obstante, quisiera subrayar aquí que, en sentido estricto, el término de poesía concreta se disipa y pierde su nombre, al disolverse la semanticidad del texto escrito, a raíz de los procesos de fragmentación y dispersión.

A ellas podrían añadirse hoy tanto «los experimentos literarios que realizaban con ordenadores Max Bense y sus discípulos en Stuttgart»¹³, denominados poesías experimentales por Felipe Boso, como todas aquellas prácticas actuales realizadas con computadoras en ese ámbito interespecífico, aunque también a la poesía fonético-sonora, y la poesía acción, a las que me referiré también en este texto. A este respecto quiero señalar aquí que para el poeta y teórico fluxus Dick Higgins, «existe una relación intertextual entre la poesía concreta y la fonético-sonora»¹⁴, y así esta última sería, para algunos poetas, y no solo para Higgins, la traslación a la lectura en directo de la poesía concreta, previamente escrita, y por tanto sería más lógico situarla próxima a esta. No obstante la poesía fonético-sonora añade una dimensión escénica al carácter estrictamente visual del poema concreto, lo cual la aleja, bajo mi punto de vista, del concepto de poesía visual en sentido amplio, al que me refería hace unos instantes.

Pero la poesía fonético-sonora se diría anterior, con raíces en el siglo XIX e incluso mucho antes. Le debe mucho a James Joyce; fue teorizada por Henri Martin Barzun entre 1912 y 1913 y estuvo influida por la música ruidista de Luigi Russolo, en especial la poesía fonética dadaísta de 1916. Se trata, en general, de una poesía situada a medio camino entre el arte verbal y la música que trata la materialidad sonora del lenguaje de forma fragmentaria y rítmica. Por ello, no sé si se podría decir con Higgins que la poesía fonético-sonora traslada a la poesía concreta a su lectura en directo o si simplemente pudiera verse a esta en un territorio cercano

¹¹ Klaus Peter Dencker, *Text-Bilder Visuelle Poesie International*, Verlag M. Dumont Schauberg, Köln, 1972, p. 8.

¹² Felipe Boso, *op. cit.*, p. 79.

¹³ Felipe Boso, *op. cit.*, p. 79.

¹⁴ Dick Higgins, «Cuatro puntos hacia una taxonomía de la poesía sonora», en Dmitry Bulatov (coord.), *Homo sonorus. Una antología internacional de poesía sonora*, ed. or. National Center for Contemporary Art. Kaliningrad, 2001 (trad. esp.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2004, p. 34).

al de la poesía fonético-sonora en base a la fragmentación del lenguaje, común a ambas.

Por otra parte, a veces la superficie plana del poema visual-concreto muestra el movimiento y el desplazamiento, al considerar la secuencia temporal como un factor propio e inseparable de la composición. En ellas, por ejemplo, cierta estructura se deshacerá lentamente o quizás un grupo de letras se aproximará con peligro al extremo de una línea horizontal, hasta desplomarse lentamente. Hago referencia aquí a la llamada poesía proceso o quizás a la poesía visual-proceso: un modo de hacer abierto a la intervención del lector, derivado del neoconcretismo y surgido en 1967 en Brasil: una «poesía para ser vista, sin palabras», que diría Wladimir Dias Pino, uno de sus máximos representantes. Una poesía que, en mi opinión, ha ejercido una gran influencia en los nuevos modos de hacer poético-visuales organizados y creados hoy con ordenador, en los que el factor temporal es sumamente relevante.

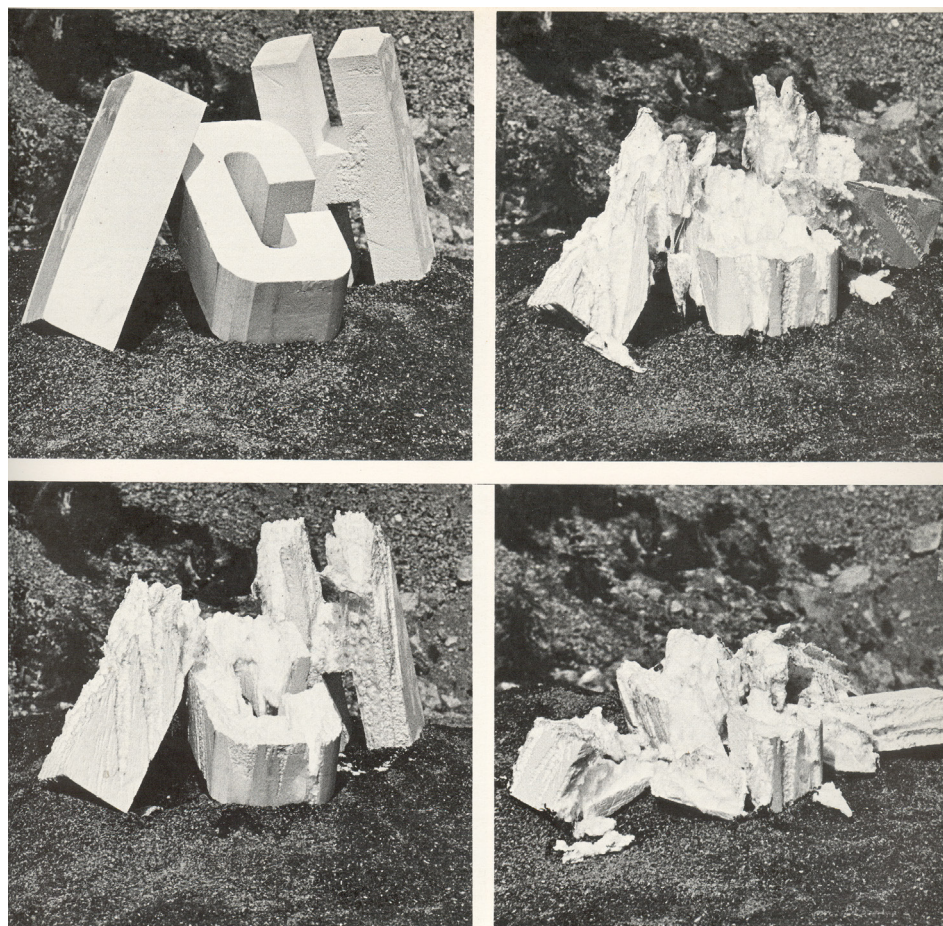


Figura 3. Ernst Buchwalder, *Studien zu Eisplastik*, 1977

Derivada igualmente del neoconcretismo, la poesía semiótica, compuesta por signos no lingüísticos y sistemas de signos dispuestos sobre la página, muestra modos diversos de combinación entre ellos, acompañándose por una clave léxica que permitirá desentrañar el sentido de las combinaciones del poema. Pero la combinatoria no se agota en el poema con la aproximación, alejamiento, incrustación o fractura de uno o de varios signos, sino que más bien abre al lector la posibilidad de crear nuevas conexiones y articulaciones. Por eso, se podría afirmar que la poesía semiótica es una constante invitación a la participación del otro, de aquel que mira el poema, mostrándose por ese motivo permanentemente inacabada e inacabable. Y es una poesía que, al incluir por vez primera el signo no lingüístico entre sus componentes, podría verse como un puente entre «aquella poesía que se vale de la palabra, y aquella otra que, sin desterrarla totalmente, prefiere valerse de otros lenguajes»¹⁵.

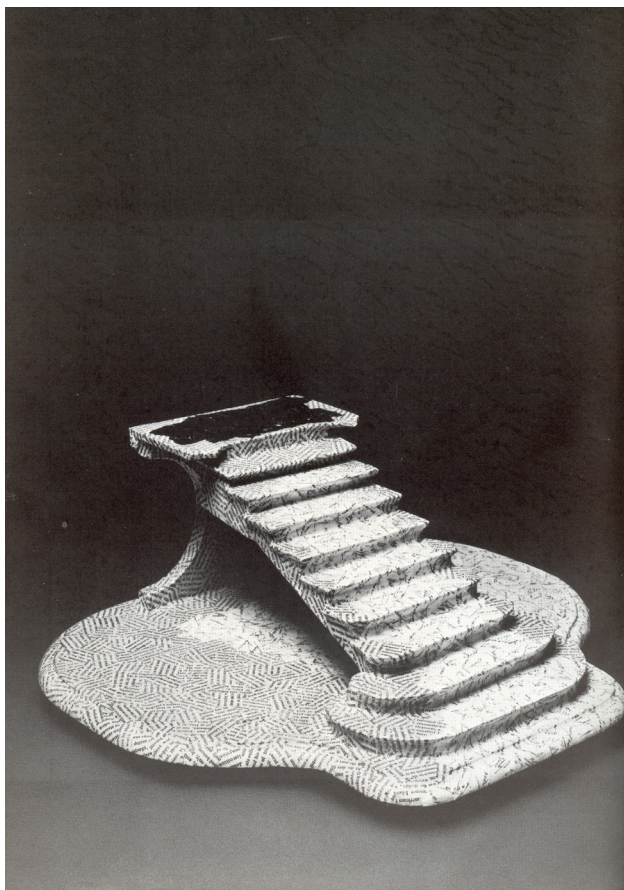


Figura 4. Jirí Kolár, *Un petit hommage à F. Kafka*, 1983

¹⁵ Clemente Padín, *La poesía experimental latinoamericana*, Información y producciones, Madrid, 2000, p. 162.

Otras veces, el espacio del poema apunta hacia la tridimensionalidad, bien por el volumen del cuerpo de las letras y/o la disposición superpuesta de unas sobre otras, o bien por la aceptación e inclusión de un elemento objetual cualquiera en la superficie bidimensional, transitando de este modo entre el territorio de la poesía visual y el de la poesía objeto. Sin embargo hay que afirmar que en esta última, el modo más general de presentarse será el de la combinatoria contrastada entre dos o más elementos tridimensionales, provocando así un choque visual entre ellos y desvirtuando a su vez las características propias de los objetos originales, para mostrarlos de otro modo, con rasgos distintos a los convencionales que arrastraban consigo, y por tanto, ajenos al uso normativo de los mismos. Se trataría de objetos separados de sí mismos, distantes de su propio hacer y situados en un contexto inhabitual. A este respecto, se podría decir con Arthur Terry, refiriéndose a esta modalidad poética, que «un cierto número de poemas de Brossa son equivalentes verbales o visuales de los ready-mades de Duchamp»¹⁶.

El resultado así producido será el de un enigma que deberá ser percibido y resuelto por la mirada del otro, por el observador de la pieza, habida cuenta de que «en el poema objeto —según Octavio Paz— la poesía no opera únicamente como puente, sino como explosivo»¹⁷. Y aunque es cierto que entre la poesía objeto y la poesía visual se evidencian marcadas diferencias, quisiera considerar a la primera —anclada en el Surrealismo, donde convivían el texto escrito y el objeto encontrado— en el interior del territorio de la poesía visual, más genérico, habida cuenta de que el límite entre ambas se muestra a veces difuso y hasta inapreciable. Una poesía a la que mantendré bajo la denominación de poesía objeto como hasta ahora, o de poesía visual-objeto como propongo aquí.

Y así, bajo el término de poesía visual albergaríamos hoy, a modo de ejemplos, diversos modos de hacer que incluirían tanto las superposiciones fragmentarias de residuos escritos de Franz Mon como los rotores concreto-visuales de Ferdinand Kriwet, los poemas semióticos de Luiz Angelo Pinto, la poesía proceso de Edgardo Antonio Vigo, los objetos recubiertos por granos de escritura de Jirí Kolár, las propuestas operativas e intervenciones sobre la imagen del cerebro de Guillermo Deisler o la disposición de iconos diversos entre las líneas de un pentagrama de Luciano Ori, que nos invitan a abrirnos a la audición visual-mental de los objetos y cuerpos que nos rodean, aquellos que están situados más allá de la página dibujada.

¹⁶ Pilar Palomer, «Claus per a la interpretació de l'obra objectual de Joan Brossa», en *Joan Brossa, entre les coses i la lectura* [catálogo], Barcelona, Palau de la Virreina, marzo-mayo de 1994, Barcelona, p. 19.

¹⁷ Francisco Carpio, «La palabra imaginada», en *La palabra imaginada* [catálogo], Museo de Arte Contemporáneo Estaban Vicente, marzo-junio de 2007, Segovia, p. 89.

a la poesía concreta. Una poesía cuyo manifiesto fue publicado en 1942 por Isidore Isou¹⁸ como continuación del Futurismo y del Dadaísmo, que fue además considerada precursora de la Internacional Situacionista, y que fue más allá de la huída de la realidad del Surrealismo. Una poesía que hizo uso de la letra como elemento constructivo, alejada de la consideración de esta como componente obligado para la formación de una palabra. Una poesía en la que la letra, como producto matérico resultante de la pulverización del lenguaje escrito, se abría a unas posibilidades combinatorias insospechadas tanto gráficas como fonéticas, estrechamente unidas, ejemplo de integración entre las artes. Articulaciones en el plano del significante y alejadas de la semántica, por una parte, que marcarán y exigirán la inclusión de formas rítmicas precisas para su pronunciación y emisión, atendiendo al ritmo interno del lenguaje utilizado y dando origen a sonoridades nunca escuchadas, emparentadas con la música, y, por otro lado, correspondencias provistas de relaciones constructivas y de conexiones gráficas, que no estaban alejadas de las posibilidades que toda composición pictórica abarca. Una poesía, con rasgos de primitivismo, cuyos componentes y signos inventados no encajaban en las dimensiones de nuestro alfabeto común. Una poesía provista de una unidad estructural propia, *la letria*, integrada por los ejes vertical y horizontal, que será la generadora de la unidad múltiple de escritura sonora: el grito.

He hablado aquí de dos modos de hacer: el Letrismo y la poesía concreta, a las que se les podría aplicar indistintamente la definición siguiente dada por Felipe Boso: tratan —nos dice— de la «estructuración visual y/o conceptual del material lingüístico(texto), utilizado subsemántica y/o subdiscursivamente, con un propósito estético»¹⁹, ya que tanto la belleza de la dimensión plástica de la letra en el Concretismo y en Letrismo, como la belleza del ruido en el Letrismo, eran muy tenidos en consideración. Pero a pesar de ello, a pesar de la existencia de evidentes paralelismos y cruces, el Letrismo mantuvo y sigue manteniendo su alejamiento y distancia con la poesía concreta, pero tuvo una gran influencia en el origen de la posterior poesía visual.

Mención aparte cabe también hacer del Espacialismo, próximo también a la poesía concreta. Un modo de hacer poético creado por Pierre Garnier, quien publicó su primer manifiesto en 1963. La presencia de la letra va acompañada aquí de líneas, signos de puntuación y dibujos diversos, pero también de sílabas y de palabras, a fin de mostrar una cierta conexión con la poesía discursiva, aunque aquí, paradójicamente, las palabras se muestren ajenas al discurso y se conviertan en partículas flotantes sin sujeto ni verbo. «La poesía espacial es una poesía discursiva en expansión»²⁰, dirá Garnier. Una poesía construida en base a la carga energética de cada uno de los elementos que la componen, que determinará y condicionará

¹⁸ Vincent Barras y Nicholas Zurbrugg, *Poésies sonores*, Contrechamps, Genève, 1992, p. 57.

¹⁹ Felipe Boso, *op. cit.*, p. 78.

²⁰ Pierre Garnier, *Actes du Colloque Pierre Garnier, mai 1997*, Presses de l'Université d'Angers, 1998, p. 18.

tanto la disposición en la página de sus componentes, como la tensión entre ellos. El espacio blanco habría de verse aquí como la estructura, como el almacén silencioso de la composición que muestra y expone un paisaje de dibujos, palabras y letras como cuerpos matéricos en equilibrio. Si uno solo de ellos cambiara de posición, desajustaría la totalidad del conjunto.

Pero en este recorrido por los diversos modos de hacer cercanos a la poesía visual, es preciso hablar aquí de la poesía visiva italiana: una variante algo distante y divergente, apoyada en análisis semióticos y sociológicos, pero que a su vez se mantenía en estrecha relación con la poesía visual internacional. Se inició en Firenze en 1963, a raíz del congreso internacional *Arte y comunicación* en el que participaron los poetas Eugenio Miccini y Lamberto Pignotti, y los músicos Bussotti y Chiari entre otros artistas. Publicó sus primeras antologías en Bologna en 1965. Se trata de una poesía basada en el collage o conexión entre imágenes y/o fotografías; con palabras provenientes del lenguaje de la televisión, de la fotonovela y de la publicidad; alejada y contraria a la poesía concreta y con la voluntad de ir más allá de lo específico lingüístico, para llegar así a un público mucho mayor, ampliamente colonizado por la imagen publicitaria para quien «la publicidad es una religión»²¹. Y así, haciendo un uso trastocado, irónico y descontextualizado del lenguaje visual de lo cotidiano mediático común a todos, falsificándolo y construyendo «una forma de publicidad en negativo»²², la poesía visiva trataba de suscitar la consciencia del otro, como forma de oponerse a la manipulación que los mass-media ejercen sobre cada uno de nosotros. Las imágenes se emplearán aquí con una lógica distinta a la del lenguaje mediático, alejadas voluntariamente de la estética y con la voluntad de crítica y ataque a la estructura social y a lo banal cotidiano plagado de estereotipos.

Y añadiré aquí que, de modo general, la lectura de un poema visual en sentido estricto, tiene siempre una dimensión internacional. Cualquier persona podrá llegar a descodificarla y apreciarla, ya que aquí las palabras habrán abandonado la sintaxis y se habrán deshecho, para dar forma, en repetidas ocasiones, a grupos de letra o a letras sueltas que no precisan de ningún código lingüístico específico para su interpretación. Y en ese proceso, ambas miradas, la del poema y la de su lector, durarán un solo instante, suspendidas entre cuchillas verticales de tiempo. Lo connotativo predominará sobre lo denotativo. Toda duración se interrumpirá. Seremos habitantes oculares de una isla rodeada de acantilados de espacio. Retomo aquí algunas palabras de Octavio Paz, para aplicarlas a la poesía visual: «la poesía —nos dice hablando de la escritura de Ulalume González— no puede ser sino el parpadeo del tiempo, el signo que nos hace el tiempo en el momento de su desaparición»²³. Poesía visual, que disparando a bocajarro a tus ojos sus residuos

²¹ Vincenzo Accame, *Quale segno. Arte scrittura comunicazione*, Archivio di Nuova Scrittura, Milán, 1993, p. 62.

²² Arrigo Lora Totino, *op. cit.*, p. 35.

²³ Octavio Paz, *Inmediaciones*, Seix Barral, Barcelona-Caracas-México, 1979, p. 210.

de lenguaje, quiere interrumpir tu discurso lógico para ponerlo en suspenso, y abrir así un orificio donde exhibir su cuerpo. Un cuerpo dislocado pero a su vez articulado y reconstruido mediante amalgamas, fusiones, cruces o deslizamientos, y basado en el contraste y tensión entre sus componentes: restos matéricos de lenguaje escrito relacionados con otros; imágenes enlazadas con una nueva imagen, o tal vez cierta escritura residual, de papel maché, manual o tipográfica, enfrentada y en equilibrio con un dibujo o con una fotografía. Relaciones y combinatorias que en esencia son un collage o un assemblage de territorios separados y originalmente independientes. Collage o assemblage en contraste, compuesto por fragmentos heterogéneos de textos, imágenes dibujadas o impresas o fotografías sin continuidad, cuyo punto de unión o enlace revela la presencia de cierta fragilidad y contiene, a lo lejos, sospechas de una posible dislocación o pérdida. Pero se tratará tan solo de insinuaciones, apuntes o atisbos, ya que en ningún caso se llegará o se producirá la disolución sospechada.

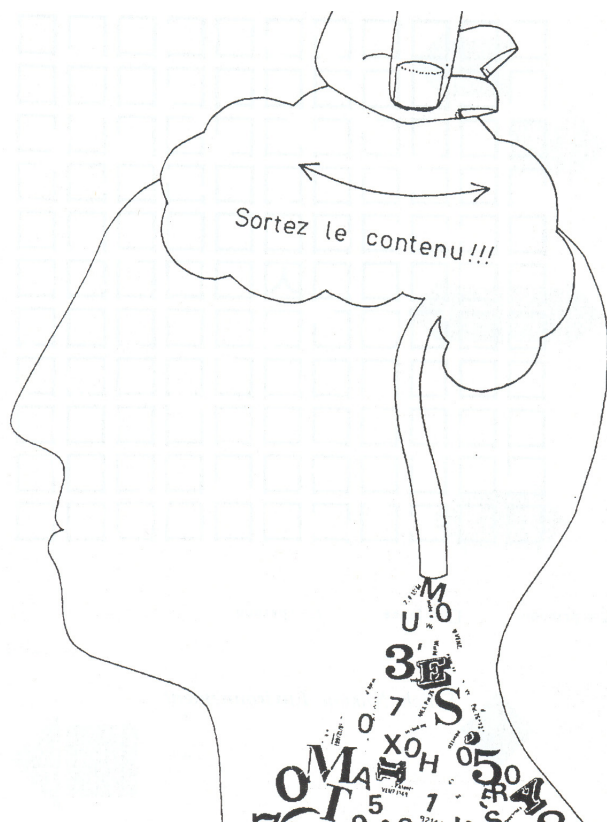


Figura 6. Guillermo Deisler, Página de *El cerebro*, 1972

Finalmente diré que uno de los aspectos que personalmente desapruuebo de la lectura de un poema visual es su carácter cerrado. Me parece pobre el hecho de

que su descodificación me conduzca una y otra vez a un mismo y único resultado, marcado y determinado quizás por la presencia de un referente excesivamente fuerte. En mi opinión, un poema visual debería ser capaz de generar múltiples sentidos y abrir posibilidades insospechadas de lectura, e ir siempre más allá del encadenamiento a una lectura fija y única, al hacer un uso adecuado del carácter polisémico que la imagen tiene y «constituir así un progreso en relación a la linealidad de una escritura o de una lectura monosémica»²⁴.

Artículo publicado en el *Archivo de arte valenciano* (Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia), XCIII (2012), pp. 307-320.

²⁴ Jacques Derrida, *Posiciones*, Pre-Textos, Valencia, 1977, p. 59.

