

LO SENSIBLE Y LO INTELIGIBLE EN LA POESÍA VISUAL ESPAÑOLA¹

THE SENSITIVE AND INTELLIGIBLE IN SPANISH VISUAL POETRY

M.^a Ángeles HERMOSILLA ÁLVAREZ

Universidad de Córdoba

fe1healm@uco.es

Resumen: Aunque la tradición platónica separaba lo visible de lo inteligible (única fuente de conocimiento), en la labor hermenéutica estas dos dimensiones aparecen vinculadas, como mostró el estudioso de la Estética de la Recepción W. Iser, cuyos postulados se basan en la teoría fenomenológica y en la Gestalt.

Si esta premisa es consustancial a cualquier interpretación, mucho más evidente se manifiesta en la poesía visual, donde la comprensión del poema es el resultado de ver y leer el texto. Analizar una muestra representativa de esta modalidad poética, con su diversa tipología, es el objetivo de este trabajo.

Palabras clave: Poesía visual española, hermenéutica, cognición.

Abstract: Although the Platonic tradition separated the visible from the intelligible (the only source of knowledge), in the work of hermeneutics these two dimensions are linked, as shown by the scholar of Reception Aesthetics W. Iser, whose postulates are based on phenomenological theory and in Gestalt.

If this premise is inherent to any interpretation, it is much more evident in visual poetry, where the understanding of the poem is the result of seeing and reading the text. Analyzing a representative sample of this poetic modality, with its diverse typology, is the objective of this work.

Key words: Spanish visual poetry, hermeneutics, cognition.

¹ Una primera versión de este artículo, sin el contenido teórico que ahora se expone, fue publicada con el título “Líneas vanguardistas en las tres últimas décadas de la poesía española: el experimentalismo”, María Llobart (ed.), *Traversée*, Paris, Calliopées, 2009, pp. 127-142.

1 La interrelación sensorial e intelectual

Como es sabido, la tradición platónica rechazaba por engañosa la percepción de la realidad a través de los sentidos para alcanzar la verdad, cuya única vía era el intelecto. Sin embargo, la hermenéutica moderna ha puesto de manifiesto la vinculación de lo legible y lo visible a la hora de interpretar las obras literarias y artísticas. Nos referimos a la Fenomenología de Husserl y a la teoría de la Gestalt, dos movimientos alemanes del siglo XX –uno filosófico y otro psicológico– que cuestionaban el objetivismo inocente vigente en el paradigma estructuralista. Ambos plantean el problema de la recepción como una actividad cognitiva, ya sea centrándose en los contenidos verbales, conceptuales, o en las imágenes visuales, de modo que ver y comprender son así reunidos por la misma paradoja hermenéutica, como desarrollamos en otro artículo (Hermosilla, 2011). Y es que los textos artísticos no son objetos semejantes a los de las ciencias de la naturaleza, sino que en lugar de ser objetos estáticos y abstractos que han de ser explicados se puede advertir en ellos un sujeto que intenta comprender, según exponía Dilthey (1978), y cómo delante de esos textos el entendimiento supone una construcción de la que se obtiene placer mientras nos entregamos a esa tarea, a la vez que configuramos la relación de vivencia (*erlebnis*) que nos une al mundo. Porque, de acuerdo con Husserl (1982: 67), “las vivencias cognoscitivas –esto es cosa que pertenece a su esencia– tienen una *intentio*; mientan algo; se refieren, de uno u otro modo, a un objeto”. Así pues, la Fenomenología postula un método que fija su atención en el *fenómeno* –etimológicamente “lo que se manifiesta en la conciencia”–, según el cual lo que entendemos como realidad es el resultado de una vivencia intencional que depende de los fenómenos percibidos y no de la categoría ontológica de las entidades existentes², ya que en la lectura se activa nuestra concepción de mundo y se desencadena una serie de imágenes mentales que hacen visible en nuestro intelecto lo que de otro modo escapa al conocimiento.

Pero también sucede a la inversa: la percepción origina conceptos, idea que, en el caso de la poesía visual, en la que nos detendremos más adelante, se revela muy fructífera.

Efectivamente, a juicio de Kanizsa (1986: 279), “en la actividad perceptiva parecen estar, por tanto, implícitas algunas operaciones [...] análogas a las que se pueden observar [...] en la verdadera actividad de pensamiento”, porque, si en el polo de la creación ver conlleva una labor de selección de elementos del entorno y una perspectiva –“el ojo es eso que se ha conmovido por cierto impacto del mundo”, afirma Merleau-Ponty–, en el de la recepción el cerebro organiza lo que percibe (manchas, colores, etc.) en una forma reconocible a partir de unos rasgos esenciales, el punto en el que radica el problema de la representación (Pierantoni, 1984: 163).

² Con estos presupuestos, a los que se une el enfoque pragmático, Darío Villanueva (2004: 129-170) acuña en 1992 el concepto de *realismo intencional* que después ilustra en *La Regenta* (Villanueva, 2005).

Nos encontramos, pues, en los planteamientos de la *Gestalt*, que, resurgida en el período postestructuralista, postula la estrecha relación entre lo visible y lo inteligible, puesto que, según la aseveración de uno de sus representantes “la perception et la pensée sont liées aux fonctions nerveuses” (Guillaume, 1979: 26), y en la línea en la que se sitúan seguidores tan relevantes como Rudolf Arnheim, quien habla de un *pensamiento visual* y especifica las operaciones denominadas pensamiento³, que, para él, “no son un privilegio de los procesos mentales [...], sino ingredientes esenciales de la percepción misma” (Arnheim, 1998: 27).

En la teoría literaria, uno de los autores donde se manifiesta el influjo de los postulados gestaltistas, junto a los de la fenomenología, a través de Ingarden (el discípulo polaco de Husserl), es Wolfgang Iser. Aunque estudia especialmente los fenómenos de lectura literaria, fundamenta su razonamiento en Gombrich, otro de los continuadores de la Gestalt, teoría que Iser cita con frecuencia en su obra⁴ y cuyos principios básicos enuncia en su libro de 2006⁵. Pero tanto en los textos verbales como en los visuales la recepción no es pasiva, sino que, antes del acto de observación, de inducción provocado por el exterior –textos o imágenes– vamos a su encuentro con *prejuicios*, en el sentido utilizado por H.-G. Gadamer (1991, I: 337), que están en la base de la comprensión, en la medida en que crean una situación –previa– de conocimiento que adelanta un contexto de sentido donde encuadrar el objeto de estudio. Son esquemas conceptuales u ópticos, verdaderos horizontes de expectativas⁶ que proyectamos sobre el mundo (texto u objeto visible), los cuales confirmarán o refutarán nuestras hipótesis de lectura, unas premisas que se aproximan a las de K. R. Popper (1963), verdadero maestro de Gombrich.

Ya en su primer trabajo de 1970, Wolfgang Iser pone de manifiesto la importancia de la recepción en la lectura de los textos literarios. Partiendo del ensayo *Contra la interpretación*, de S. Sontag, se manifiesta contrario a la tendencia imperante en la crítica literaria del momento, que reducía la obra a significados predeterminados: si se redujera a un significado concreto, sería expresión o ilustración de otra cosa (la neurosis de su autor o el reflejo de una sociedad) y no habría lugar para el lector (W. Iser, 1989: 133-134). Pero la literatura no es un lenguaje declarativo: no expone objetos, sino que los *produce*. Es decir, en realidad, un texto describe las reacciones producidas por los objetos (Id.: 135-136): por ello reconocemos en la literatura elementos de nuestro mundo, pero dispuestos de un modo que no nos resulta familiar. Ahora bien, los textos no describen

³ Se refiere a operaciones como la exploración activa, la selección, la captación de lo esencial, la simplificación, el análisis y la síntesis, el completamiento, la corrección, la comparación, la solución de problemas, la combinación, la separación y la puesta en contexto (Arnheim, 1998: 27).

⁴ En su libro más conocida, *El acto de leer* (Iser, 1987), aparecen continuas referencias a los teóricos más influidos por la Gestalt: Arnheim (pp. 150, 159, 274 y 301), Gombrich (pp. 150, 152, 193, 200 y 206) o Merleau-Ponty (pp. 136, 202, 212, 227, 263 y 344), inspirado, como Iser, por la psicología de la percepción y por la fenomenología. Y en su último libro dedica un capítulo a los principios gestaltistas de Gombrich (Iser, 2006: 43-56).

⁵ Son los principios de economía, que se consigue mediante la selección de interés para el observador; el de similitud, referido a factores que determinan el hecho de que algunos elementos de la información se vean como si estuvieran más agrupados que otros, y el principio de *figura-fondo*, el más relevante (Iser, 2006: 44-45).

⁶ Esta noción —difundida por Jauss (1987: 76), el otro teórico de la escuela de Constanza— fue introducida por el sociólogo Mannheim y utilizada por Popper (Iglesias, 1994: 67-68n y 84), pero proviene del concepto de *horizonte* de Husserl, pasa por Heidegger y se concreta en la lógica de pregunta y respuesta de Gadamer (1991, I: 447 y ss).

la realidad, contra la que, por el contrario, reaccionan, porque su realidad está constituida por ellos mismos y, por otro lado, no están radicados en el mundo, sino en el proceso de lectura, cuestión que nuestro teórico abordará en su segundo trabajo (Iser, 1972), y su significación es “el producto de una interacción entre texto y lector” (Iser, 1989: 134).

Así, nuestro teórico desarrolla una fenomenología del acto de leer (W. Iser, 1976) fundamentada en los presupuestos de Roman Ingarden (1989: 35), para quien la obra posee una estructura multiestratificada (las formaciones fonéticas, las semánticas, los aspectos esquemáticos y las objetividades representadas) de elementos interconectados, que, como afirma W. Iser (1987: 44), permite enlazar el polo artístico, el texto creado por el autor, y el estético, la concreción realizada por el lector.

El texto está organizado de acuerdo a una intención del autor, pero también del receptor, para quien la experiencia estética es una *vivencia* (Id.: 208-209 y ss.). Esto supone la suspensión de la realidad o *epojé* husserliana para, a partir de los huecos o vacíos (Id.: 264 y 280-309) –las indeterminaciones de Ingarden (1989: 46)–, dar cabida a nuestras especulaciones y activar nuestra imagen de lo real. Por tanto, la estructura del texto y la del acto de lectura convergen en el concepto de *lector implícito* (Iser, 1987: 64), que implica un proceso por el que las estructuras del texto llegan a la experiencia del lector (Id.: 70).

Esta tarea ha de tener en cuenta el *repertorio* (Id.: 117), es decir, los textos precedentes, las normas sociales, históricas y culturales y los textos anteriores, un conocimiento previo que no se reproduce en la obra sino que esta pone en tela de juicio (Iser, 1993: 22-86), cuya organización llevan a cabo las *estrategias* (Iser, 1987: 143), y donde se inician, al mismo tiempo, los actos de comprensión del receptor.

Si el *repertorio* es cuestionado o transgredido, hay que suponer que la intención se halla más allá de ese horizonte y ha de ser reconstruida por el lector en lo que se denomina *realización* del texto (Id.: 132 y 141), ya que el autor, lejos de ofrecer un panorama completo, proporciona perspectivas esquematizadas a través de las que aparece el objeto literario y, para que esto sea posible, se necesita la participación del receptor, que, en la lectura, va rellenando los vacíos del texto.

De este modo (Iser, 1987: 227), la parte escrita del texto nos proporciona conocimiento, la no escrita nos permite representar objetos en nuestra imaginación, una actividad mediante la cual vamos configurando la *gestalt* (estructura) del texto. Es entonces cuando, al leer, empieza a fluir en la conciencia una corriente de imágenes que constituye el modo de manifestación del objeto imaginario, y en la que el lector ha de adoptar un punto de vista móvil que oscila entre la ilusión que va creando –por eso nos sentimos hechizados por las narraciones–, pero en la que no puede quedar atrapado, y la observación de la misma, un vaivén que configura la experiencia estética (Id.: 231-232).

Se trata de un modelo que sigue el par conceptual de *esquema-corrección* (Iser, 1987: 150-159), que Gombrich, tan citado por Iser, toma de los gestaltistas como Arnheim y que, al mismo

tiempo, constituye el factor determinante del conocimiento científico, en un movimiento desde el polo de las hipótesis al polo empírico de las eventuales refutaciones, en términos popperianos.

Al leer un texto partimos de unos esquemas previos que actúan de filtro para agrupar los datos de la percepción, pero, a medida que avanzamos, observamos particularidades que no se ajustan al modelo y que obligan a corregirlo. Surgen, pues, dos códigos: el de los esquemas y el que, a partir de éste, crea el lector cuando construye el objeto estético, lo que permite definir la selección de los elementos como una operación en la que *primer plano* y *trasfondo* se relacionan: como en las figuras gestálticas, al adelantar un aspecto, su contorno se construye mediante el distanciamiento del conjunto del que formaba parte. Así, figura y fondo son intercambiables y dan lugar con frecuencia a imágenes ambiguas, que, en los textos de la modalidad poética que analizaremos seguidamente alcanzan mayor complejidad al mostrar una continua oscilación entre lo perceptible y lo legible.

2. Ver y leer la poesía visual española

Este tipo de creaciones ofrece una de las muestras más fecundas de la simbiosis entre el acto de leer y de percibir y, al apartarse del discurso poético hegemónico, rompe con frecuencia el horizonte de expectativas de los lectores, con lo cual se ponen al descubierto aspectos que permanecían vedados al conocimiento, una cuestión que abordamos en otro trabajo (Hermosilla, 2013).

Heredera de corrientes vanguardistas como el dadaísmo, una gran parte de estas manifestaciones presenta un carácter lúdico que conviene bien a la *epojé* o pacto ficcional, característico de la literatura, por el que se dejan en suspenso las referencias externas y, como explicaba Gadamer (1991: 144), el receptor se abandona del todo al juego —en este caso, al juego con el lenguaje y las imágenes—, que se convierte en el verdadero sujeto y mantiene hechizado al jugador (Id.: 149), al mismo tiempo que para este cumple una función cognitiva.

Los ejemplos que vamos a mostrar tienen su antecedente en una línea, continuadora de la vanguardia clásica, que se remonta a los años cuarenta y cincuenta, con las revistas catalanas *Dau al Set* y *Algol*, a la obra de poetas como Brossa, Carlos Edmundo de Ory o Miguel Labordeta y a la tarea de grupos que, en los sesenta y setenta, siguieron practicando una obra vanguardista. Nos referimos a los colectivos Zaj, fundado por Juan Hidalgo y Walter Marchetti y Problemática 63, del uruguayo Julio Campal, relacionado con los autores de poesía concreta a través de Ángel Crespo y su *Revista de Cultura Brasileña*. En el proyecto participaron también Ignacio Gómez de Liaño y Fernando Millán, que luego fundaron, respectivamente, la Cooperativa de Producción Artística Artesana (1966-1969) y el grupo N.O. (1968-1972), del que formaron parte Enrique Uribe y Jesús García Sánchez, entre otros. Además, Fernando Millán se convertiría en la figura más representativa de la poesía visual (López, 2001) desde los años sesenta hasta la actualidad y uno de sus más activos difusores⁷.

⁷ De la vigencia de la poesía visual en las últimas décadas del siglo XX dieron cuenta los números 603/604 (marzo-abril de 1997) de *Ínsula*, el número 220 (septiembre de 2002) de *Quimera*, o el primer número de *Phayum* (2000), revista de M^a Jesús Montía y José-Carlos Beltrán, cuyo precedente fue la revista *Texturas* de Ángela Serna.

En esos años la transformación que se estaba llevando a cabo en la poesía se asoció a la contestación del sistema político y, al llegar la democracia, parecía haber perdido su razón de ser. De hecho muchos poetas abandonan el experimentalismo, pero otros, en un ambiente casi marginal, continúan una labor creativa que tratan de divulgar fuera de los circuitos habituales de difusión, a través de *acciones* o del *mail art*, pero que logra sobrevivir y, sirviéndose luego de las nuevas tecnologías, resurgirá en la década de los noventa del siglo pasado, con la incorporación de nuevos nombres que conviven con los anteriores (Pablo del Barco, Antonio L. Bouza, Calleja, Bartolomé Ferrando, Antonio Gómez o José Miguel Ullán) e incluso con antiguos valores como Francisco Pino, Ory o Brossa⁸. La nómina de autores va ampliándose, como constata la antología que, en edición no venal, ha coordinado Julián Alonso (2004) y la poesía visual, que ya es objeto de interés de instituciones y medios de comunicación, se ha consolidado como discurso estético (Morales Prado, 2004: 36 y Francisco Guinea, 2006: 121-122), un discurso que ha ido enriqueciéndose hasta posibilitar la sistematización de sus rasgos fundamentales y el establecimiento de una tipología de los procedimientos empleados (Murriel, 2000: 180-265 y Morales Prado, 2004: 11-16). Se trata de propuestas de lectura que, en interacción con nuestro *horizonte de expectativas* y mediante las *estrategias* que organizan el *repertorio* (las obras precedentes, las reglas sociohistóricas y culturales), se concretan en una tarea de construcción de los textos que permita su interpretación.

2. 1. El letrismo

Ante los ejemplos que siguen a continuación nos preguntamos: ¿vemos o leemos? Primera oscilación entre dibujo y escritura. Si vemos letras, leemos, pero no hay palabras y es entonces cuando reparamos en el carácter plástico de los significantes gráficos, fosilizados desde el nacimiento de la imprenta, y abandonamos la linealidad para descubrir su autonomía.

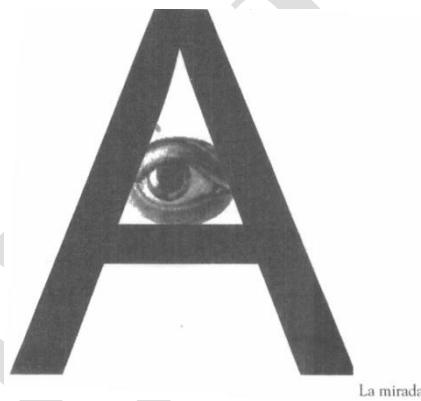
Al iniciar la hermenéutica de estos poemas visuales, es necesario que el ojo interprete lo que ve en una especie de lectura previa: percibir visualmente supone una actividad que parte de un *horizonte de expectativa* y en la que se observa una operación dialéctica de reconocimiento entre lo que aportan nuestros esquemas mentales y lo que se nos da en el texto. Así la interpretación es el resultado de la *proyección* de nuestro sistema de expectativas en el que figuran coordenadas sociales, históricas y culturales que conforman el *repertorio* (el contexto sociocultural y literario), del que el poema es una concreción. Por ello estas formas poéticas se nos manifiestan continuadoras de otras dadaístas que ya conocíamos y que en los años sesenta y setenta encontramos en Guillem Viladot, Fernando Millán, José Luis Castillejo o Brossa, del que ofrecemos este ejemplo, perteneciente a un libro de 1995, *Passa festes* (Brossa, 2003: 455):

⁸ Para la historia y evolución de la poesía visual en España vid. los trabajos que indagan en los modelos anteriores al siglo (Cózar, 1991 y Rodríguez de la Flor, 1995), o se detienen a analizar la producción contemporánea (Millán y García Sánchez, 1975 o Sarmiento, 1995), así como las antologías de Millán (1999), Morales Barba (2006), López Gradolí (2007 y 2012), el documentado ensayo de F. Murriel (2000) o el libro de López Gradolí (2008).



La “A”, primera letra del alfabeto, que abre el camino al mundo del lenguaje, se instrumentaliza para adoptar la forma de una caña de pescar con la que captar los elementos del entorno de los que se nutre la creación.

Pero también hallamos este recurso en autores más jóvenes, como Nieves Salvador (Morales Prado, 2004: 87), para quien el lenguaje y la mirada, como indican el título y la imagen, construyen la realidad:

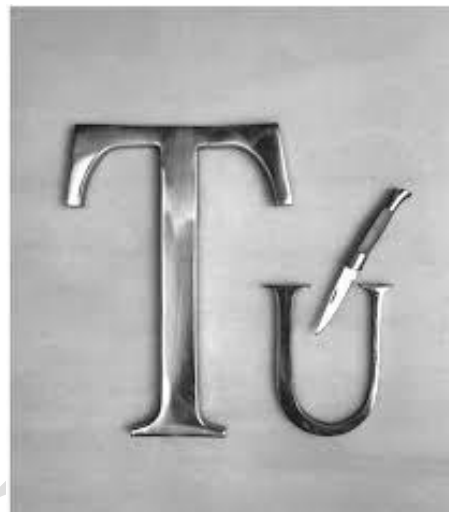
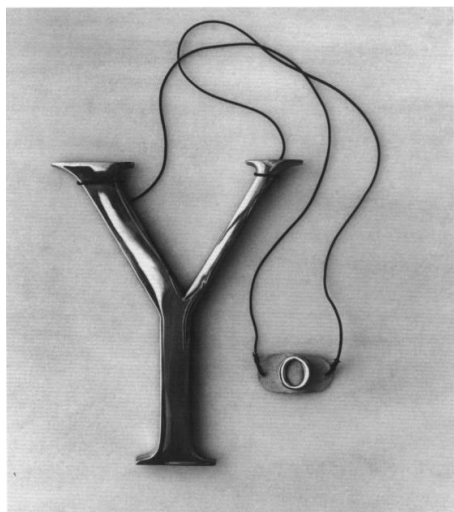


Pero en otras ocasiones las letras se cortan y se vuelven ilegibles, de modo que, en primer lugar, guiados por el título, que remite a un juego óptico, es preciso reconstruir lo que apenas podemos ver, la *gestalt* del texto, que revela, desde la propia forma visual, tan significativa, el homenaje de Brossa (2003: 287) a Fregoli, el padre del transformismo teatral, muy apreciado en Barcelona:

Taumátropo



En los siguientes poemas de Chema Madoz, que podemos ver en internet, las letras se cosifican para, a través de la fotografía de objetos cotidianos fuertemente connotados —el tirachinas y la navaja—, que representan, respectivamente, los pronombres personales “yo y tú”, y de las proyecciones de algunas realidades sociales, traer a nuestra mente la violencia de las relaciones amorosas:



Y en Antonio Gómez la letra central de la palabra “poema” se forma con un recorte de la carátula del disco Aida, que se extiende a derecha y a izquierda, para simbolizar, en esta tarjeta postal, el carácter eminentemente lírico de la poesía:



O alcanzan, en Bartolomé Ferrando, un antropomorfismo que, al simular las letras del vocablo “art” la realización de una tabla de gimnasia, sugiere el ejercicio que supone la obra artística:



O bien, para poner un último ejemplo, “Uves migratorias”, de Julián Alonso (F. Morales, 2004: 80), las letras se zoomorfizan y se distribuyen en la página simulando una bandada de aves: de la visualidad de la letra repetida surge la interpretación a la que apunta la paronomasia del título.



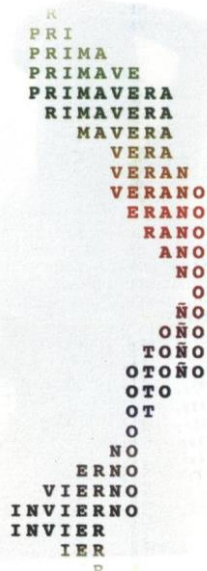
2. 2. La poesía concreta

En este tipo de poesía, la palabra se independiza de la frase, se mueve libremente por la página y explota su dimensión visual, que, al igual que los aspectos fónico-sintácticos, se pone al servicio de la idea que se nos transmite. Así, en “Autorretrato”, de Pablo del Barco (2006: 4), a partir de las letras del nombre del autor, se forman columnas gráficas que establecen una serie de asociaciones paronímicas por medio de las cuales identificamos a un sujeto lírico que alza la voz proclamando la paz de los pueblos y en contra de la tiranía.



autorretrato

Un procedimiento similar emplea Rodolfo Franco (Morales Prado, 2004: 124) en el siguiente texto, donde las columnas de letras de las diferentes estaciones del año, en una gradación de color que va del verde al gris, se desplazan hacia el vértice, ocupado por la repetición de la vocal O, que, simboliza el sol, se retuercen en espiral y generan la representación mental del movimiento cíclico de los períodos temporales en que se divide el año:



En esta técnica desarticulatoria del lenguaje, reconocemos la herencia de la vanguardia clásica y desarrollada por el Concretismo brasileño en poemas que denuncian la sociedad de consumo —recordemos “Beba coca cola” (1962) de Decio Pignatari—, se manifiesta, a comienzos de los ochenta, en una escritura próxima a la poética del silencio que en España empezaba a ser reconocida y cuya tipología recogió Túa Blesa (1998). De este modo, en “Mundo ideal”, de Xavier Canals (Morales Prado, 2004: 69), al realzarse gráficamente las vocales del sintagma y empequeñecerse las consonantes, se opta por lo que es esencial para el ser humano —además puede leerse el intertexto “idea”—, representado por los cinco fonemas centrales de la lengua:



Mundo ideal

Asimismo en el libro *Versos para distraerme*, que Francisco Pino (2002: 254) publica en 1982, encontramos un poema en el que el juego lingüístico permutatorio con la palabra del título (Nieve) origina una serie de parónimos (“ni ave” [...] “ni uve”), que nos recuerdan un paisaje solitario.

Además, la disposición gráfica permite observar cómo el espacio textual es recorrido verticalmente, a modo de eco, por las cinco vocales en mayúsculas, y deja al descubierto la reiteración de un nuevo intertexto paronímico (“ni ve”). Por último, las líneas escalonadas, que terminan confluyendo en la triple repetición del vocablo “nieve”, sugieren plásticamente la nevada:

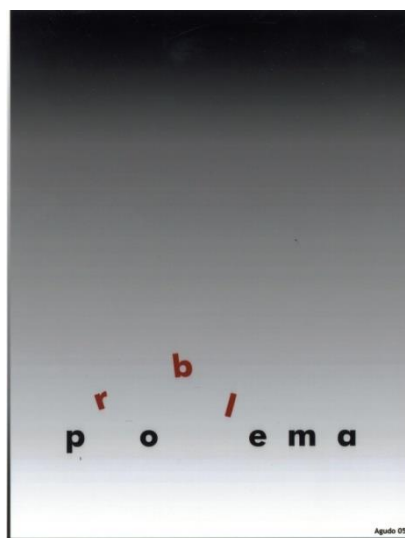
NIEVE
 Ni
 A
 ve
 Ni
 E
 ve
 Ni
 I
 ve
 Ni
 O
 ve
 Ni
 U
 ve.
 Nieve.
 Nieve.
 Nieve.

En el caso de Eduardo Scala, los juegos de palabras (Muriel, 2004) tratan de expresar con frecuencia una experiencia amorosa casi mística. He aquí un ejemplo de *Cuaderno de agua* (Scala, 1999: 102), dedicado a Ramón Llull, cuya doble paginación invita a girar el libro, a cambiar, como en las figuras gestaltistas, el punto de vista, para la lectura de un poema que admite dos interpretaciones según la elección que hayamos realizado:

ROMA, LA SONATA,
 ROMV, LA SONVLY
 SONARÁ.
 ARANOS,
 LIAR
 RAIL;
 LOS SONES YA.
 AY, SÈNOS SOL,
 LOS SONSOL.

Los versos, en disposición especular, descubren, pues, dos mensajes que intuimos complementarios gracias a los intertextos anagramático y dilógico: la primera lectura (“Roma, la sonata sonará. Liar los sones ya”), que evoca el rito litúrgico, se complementa con la referencia amorosa: “Ay, sénos sol, raíl; áranos, átanos al amor”, que no excluye la alusión al cuerpo femenino (“senos”). Por otro lado, si realizamos una proyección de nuestras referencias religiosas, el movimiento circular alude a la condición divina: “Yo soy el alfa y la omega, dice el Señor Dios” (*Apocalipsis*, I, 8), lo que sugiere la relación establecida entre el amor y la religión.

Pero en la poesía concreta tampoco falta el tema metapoético, que podemos ilustrar con esta tarjeta de Miguel Agudo, uno de los jóvenes representantes del experimentalismo:



Sobre una gradación de tonos grises, que sirve de fondo, la escritura laberíntica interrelaciona “problema” y “poema”. Este último vocablo, en negro, es respunteado por las letras r, b y l —configuradoras de la palabra “problema”— en rojo, que, a la vez que remiten a la sangre, aportan a la composición una nota de color: sugieren el momento creativo en el que estalla el poema. Se pone de manifiesto de nuevo el movimiento oscilatorio de la imagen, reforzada por la palabra, al pensamiento.

2. 3. La poesía semiótica

Nos referimos aquí a la poesía que no sólo usa las letras del alfabeto sino dibujos, imágenes preexistentes o pinturas en un afán por significar plásticamente una determinada situación.

En la siguiente ilustración, de Antonio L. Bouza, la mirada, en primer término, pero también la palabra (vista y leída) conducen a la captación del sentido. O sea, la imagen agrandada de un búho, que, según nuestros códigos culturales, simboliza la alerta nocturna, parece sobrevolar el mapa de la península ibérica, al tiempo que las paronomasias BUSH/BÚHO y VIGÍA/VIGILA/VIGILIA corroboran la interpretación que intuíamos: la vigilancia que el gobierno del que fuera Presidente de Estados Unidos, llevó a cabo sobre la Península Ibérica.



Por su parte, Miguel Agudo, tomando como base la dilogía implícita en “liquidez” (calidad de líquido y activo de una entidad bancaria), y mediante la manipulación de los logotipos de una conocida marca de refresco y del banco Santander Central Hispano, nos presenta una interesante metáfora visual, para cuya descodificación tenemos que corregir nuestro esquema cognitivo inicial (la imagen de la bebida que creíamos ver) para reparar en las siglas de esa entidad bancaria y descubrir así las tretas de un mundo fuertemente mercantilizado:



LIQUIDEZ

El mismo procedimiento de denuncia advertimos —en este caso referido a la objetualización que sufre la mujer en la sociedad de consumo— en “Medidas de mujer” de Nieves Salvador

(Morales Prado, 2004: 123), de modo que, bajo la imagen de la belleza, podemos realizar, según los postulados fenomenológicos, una lectura *intencionalmente* feminista:



Medidas de mujer

El tema de la crítica social lo observamos también en los casos de poesía visual que veremos a continuación.

2. 4. El poema objeto

Como en otras anteriores, también en estas obras reconocemos la huella de los dadaístas y surrealistas. Los objetos de la vida cotidiana, desprovistos de su función práctica, adquieren, mediante la manipulación que realiza el artista, una dimensión metafórica y se convierten en portadores de valores poéticos. En las últimas décadas esta práctica ha corrido a cargo de autores como Fernando Millán, Chema Madoz, Antonio Gómez, y especialmente, Joan Brossa, del que mostramos dos ejemplos:



En este, titulado “País” (1986), a pesar de la simplicidad de los objetos seleccionados —un balón de fútbol en el que se clava una peineta— para representar la imagen de España, tras el juego irónico que subyace en la metáfora visual, se invita a reflexionar sobre la realidad de nuestro país.

En el siguiente, “Nupcial” (1988), se aprovecha la vertiente dilógica del término “esposas” para la composición de un poema en el que, como en las obras de la primera vanguardia, se relacionan dos realidades distantes entre sí: la manilla que sujeta al reo y la pulsera de pedida, una relación metafórica que rompe el horizonte desde el que leímos el título del poema.



Sin embargo en la obra de otros autores no se descarta la lírica amorosa a la hora de crear un poema objeto, una interpretación que realizamos proyectando los factores cognitivos que han intervenido en nuestra formación literaria. Es el caso de Antonio Gómez, que nos presenta una creación en la que dos hojas cruzadas —al igual que hiciera Brossa en “Burocracia”, pero aquí en forma de corazón— y traspasadas por un imperdible, nos trae, por medio de la metonimia visual, ecos machadianos: “Estos chopos del río [...] tienen en sus cortezas / grabadas iniciales que son nombres / de enamorados, cifras que son fechas” (“Campos de Soria”, VIII).

Poema de amor



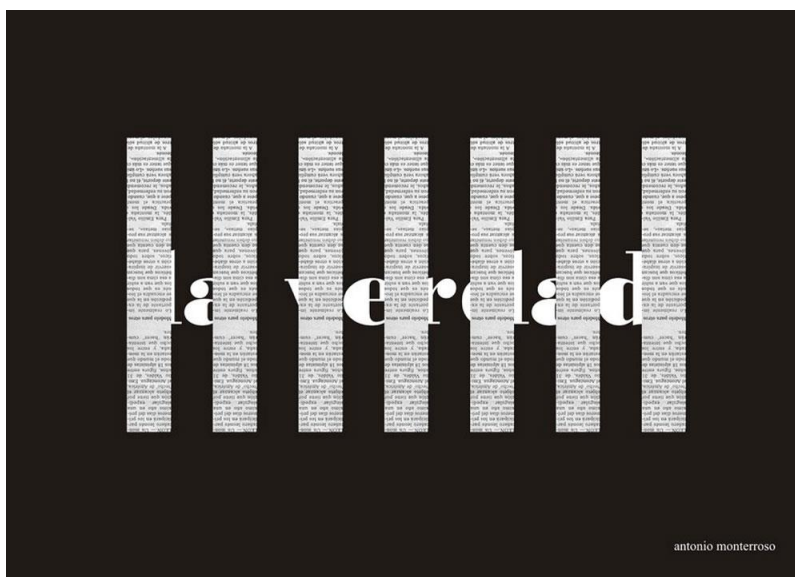
Aunque a veces el lirismo petrarquista que promete el título —intertexto de Gutierre de Cetina— se quiebra a causa de la intención puesta en subrayar el valor económico de la dádiva que se ofrece para obtener el favor de la dama. Veámoslo en este poema de Fernando Millán, compuesto en 1999 (Morales Prado, 2004: 107), donde la semejanza existente entre los ojos y el objeto de marca que se muestra en el estuche abierto origina una metáfora visual que provoca el extrañamiento del receptor y la modificación de su horizonte de expectativa, gracias a lo cual conocemos aspectos de la realidad social de los que quizás no éramos conscientes.



Madrigal a unos ojos (poema objeto)

Por último, la obra que mostramos a continuación es una fotocomposición de tiras de periódicos que se superpone a las letras que forman el título de la composición mediante un tratamiento de imagen infográfico. Nos encontramos ante uno de los casos de “logofagia”, término acuñado por Túa Blesa, donde “la textualidad se devora, se consume a sí misma [...], trance al que, por lo demás, sobrevive” (Blesa, 1998: 15), concretamente el “Tachón”, practicado por Julio Campal, Fernando Millán, o José-Miguel Ullán y empleado también ahora por Antonio Monterroso (2014: 54-55).

Sobre un fondo negro aparecen varias tiras de papel de periódico, cuyo mensaje, apenas entrevisto, se vuelve ilegible, porque lo importante es potenciar la plasticidad de los fragmentos del texto escrito que, en este caso, sugieren las rejas de una prisión. Al mismo tiempo las letras que, resaltadas por el color blanco, recorren horizontalmente el espacio textual se presentan cortadas, lo que estimula la participación activa del lector, quien, tratando de ver, logra construir la forma verbal del sintagma nominal que forman (la verdad) y, a tenor de lo que puede percibir, interpreta irónicamente la imparcialidad de la información que se nos transmite por medio de la prensa. En realidad, la significación que de los elementos formales se desprende es el confinamiento de la palabra, la ocultación de la verdad, su manipulación o la práctica de las verdades a medias.



Al igual que en las imágenes gestaltistas, sobre la primera figura —ahora en el trasfondo— aparece otra que pone en solfa las reglas por las que se rige la sociedad, un mecanismo, como hemos señalado, de implicaciones cognitivas.

En conclusión, lo que ha puesto de manifiesto esta variada muestra de los distintos tipos de poesía visual, donde el acto de ver y de leer aparecen interconectados, es el proceso de comprensión de los textos. A partir de una primera percepción, que se construye mediante un vaivén entre formas proyectadas y otras que tenemos que reconocer, surge una serie de movimientos que determina el paso de un hecho perceptivo, que afianza una lectura, a otra interpretación, que descubre una nueva imagen.

Referencias bibliográficas

- ALONSO, J. (coord.) (1994), *Todos o casi todos*. Muestra incompleta de Poesía visual, experimental y Mail Art en España, CD, Edit. Cero a la Izquierda, no venal, 200 ejemplares.
- ARNHEIM, R. (1969), *El pensamiento visual*, Barcelona, Paidós, 1998.
- BARCO, P. del (2006), *Poesía mírala*, Sevilla, Factoría del Barco.
- BLESA, T. (1998), *Logofagias. Los trazos del silencio*, Zaragoza, Anexos de Tropelías.
- BROSSA, J. (2003): *La piedra abierta. Antología poética*, selección y prólogo de Manuel Guerrero, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- CÓZAR, R. de (1991): *Poesía e imagen. Formas difíciles de ingenio literario*, Sevilla, El Carro de Nieve.
- DILTHEY, W. (1945), *Psicología y teoría del conocimiento. Obras de W. Dilthey*, vol. VI, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- FRANCISCO GUINEA, C. de (2007), “De la poesía visual al arte intermedia: figuras incontestables de la experimentación poética en España”, *La palabra imaginada. Diálogos entre plástica y*

literatura en el arte español, Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, pp. 115-159.

GADAMER, H.-G. (1960), *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1991, 2 vols.

GUILLAUME, P. (1937), *La psychologie de la forme*, Paris, Flammarion, 1979.

HERMOSILLA, M.^a Á. (2011), “Procedimientos visuales en la teoría hermenéutica de Wolfgang Iser”, *Ambitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, 25, pp. 21-31.

HERMOSILLA, M.^a Á. (2013), “La interpretación literaria como actividad cognitiva en la escuela de Constanza”, M^a Luisa CALVO y M^a Ángel HERMOSILLA (eds.), *Lenguaje, Literatura y Cognición*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad, pp. 61-75.

HUSSERL, E. (1907), *La idea de la Fenomenología. Cinco lecciones*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982. (Primera edición alemana: 1950).

IGLESIAS, M. (1994), “La estética de la recepción y el horizonte de expectativas”, Darío VILLANUEVA (comp.), *Avances en Teoría de la literatura*, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 35-115.

INGARDEN, R. (1936), “Concreción y reconstrucción”, R. WARNING (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, pp. 35-53.

ISER, W. (1970), “La estructura apelativa de los textos”, R. WARNING (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, pp. 133-148.

ISER, W. (1972), “El proceso de lectura”, R. WARNING (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, pp. 149-164.

ISER, W. (1976), *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987.

ISER, W. (1991), *The Fictive and the imaginary. Charting Literary Anthropology*, Baltimore and London, The Johns Hopkins, University Press, 1993.

ISER, W. (2006), *How to do theory*, London, Blackwell Publishing.

JAUSS, H. R. (1975), “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, José Antonio MAYORAL (comp.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987, pp. 59-85.

KANIZSA, G. (1980), *Gramática de la visión. Percepción y pensamiento*, Barcelona, Paidós, 1986.

LÓPEZ, L. (2001), “Un acercamiento a la poesía visual en España: Julio Campal y Fernando Millán”, www.ucm.es/info/especulo/numero18/campal_m.html [consultado el 4/05/2020], *Especulo*, número 18, Revista de Estudios Literarios, Universidad Complutense de Madrid, pp. 1-11.

LÓPEZ, L. (2002), “La poesía visual de Ángela Serna y de Julia Otxoa”, www.ucm.es/info/especulo/numero20/serna.html [consultado el 17/06/2020], *Especulo*, número 20, Revista de Estudios Literarios, Universidad Complutense de Madrid, pp. 1-15.

LÓPEZ GRADOLÍ, A. (2007), *Poesía visual española. Antología incompleta*, Madrid, Calambur.

LÓPEZ GRADOLÍ, A. (2008), *La escritura mirada: Una aproximación a la poesía experimental española*, Madrid, Calambur.

LÓPEZ GRADOLÍ, A. (2012), *Poesía experimental española. Antología incompleta*, Madrid, Calambur.

- MERLEAY-PONTY, M. (1964), *El ojo y el espíritu*, Barcelona, Paidós, 1986.
- MILLÁN, F., y GARCÍA SÁNCHEZ, J. (1975), *La escritura en libertad*, Madrid, Alianza Tres.
- MILLÁN DOMÍNGUEZ, B. (1999), *Poesía visual en España*, Madrid, Información y Producciones.
- MONTERROSO, A. (2014), *Veo, veo*, Córdoba, La manzana poética. Artes visuales 0.
- MORALES BARBA, R. (2006), *Última poesía española (1990-2005)*, Antología, Madrid, Mare Nostrum.
- MORALES PRADO, F. (2004), *Poesía experimental española (1963-2004)*, Madrid, Mare Nostrum.
- MURIEL DURÁN, F. (2000), *La poesía visual española (siglos X-XX)*, Salamanca, Almar.
- MURIEL DURÁN, F. (2004), *Hermetismo y visualidad: la poesía gráfica de Eduardo Scala*, Madrid, Visor.
- PIERANTONI, R. (1981), *El ojo y la idea. Fisiología e historia de la visión*, Barcelona, Paidós, 1984.
- PINO, F. (2002), *Siempre y nunca*, Madrid, Cátedra.
- POPPER, K. R. (1963), *Conjeturas y refutaciones: el desarrollo del conocimiento científico*, Barcelona, Paidós, 1991.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. (1995), *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza Forma.
- SARMIENTO, J. A. (1990), *La otra escritura: la poesía experimental española, 1960-1973*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- SCALA, E. (1999), *Poesía. 1974-1999*, Madrid, Siruela.
- VV. AA. (1997), “Ver la poesía: la imagen gráfica del verso”, *Ínsula*, 603-604, marzo-abril.
- VV. AA. (2002), “Poesía visual”, *Quimera*, 220, septiembre.
- VILLANUEVA, D. (1992), *Teorías del realismo literario*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.
- VILLANUEVA, D. (2005), “El realismo intencional de *La Regenta*”, Salvador MONTESA (coord.), *A la zaga de tu huella: homenaje al profesor Cristóbal Cuevas*, Málaga, Asociación para el Estudio, Difusión e Investigación de la Lengua y la Literatura españolas, vol. I, pp. 679-699.