

JUSTO ALEJO: EL POEMA COMO INTERFAZ

JUSTO ALEJO: THE POEM AS AN INTERFACE

Miguel ALEJO ALCÁNTARA

Universidad de Almería

Cayetano José ARANDA TORRES

Universidad de Almería

Carmen NOGUERA CUENCA

Universidad de Almería

Resumen: El análisis de este poema de Justo Alejo nos da pie para reflexionar sobre la poesía experimental, y el arte en general, en la segunda mitad del siglo XX; las aportaciones estéticas y filosóficas muestran un cambio profundo en la manera de concebir el arte y la vida en su conjunto, pero, sobre todo, dan cuenta de un modo particular de entender la realidad. El más pequeño detalle de la vida cotidiana sirve al poeta como excusa para realizar una dura crítica social y un aviso a navegantes; utiliza recursos propios de la publicidad y de la literatura de vanguardia para construir un discurso donde la palabra y la imagen entran en relación, se alimentan mutuamente y juntas construyen horizontes nuevos. En el régimen estético del arte el montaje resulta esencial porque instala un nuevo concepto de temporalidad, cuyo elemento básico es la simultaneidad; introduce una operación que quiebra la lógica basada en la supremacía del texto sobre la imagen, e instaura otro tipo de relación que define como interfaz, donde se produce una vinculación constante en una doble comunidad entre los signos y nosotros. Cuando se cumplen cuarenta y dos años de la muerte del autor, sirva este pequeño homenaje en el que se pone de manifiesto la profunda vigencia de su pensamiento y la modernidad de su poesía.

Palabras clave: imagen, interfaz, poema, publicidad, vanguardia.

Abstract: The analysis of this poem by Justo Alejo leads us to reflect on experimental poetry and art in general throughout the second half of the 20th century. Aesthetics and philosophical contributions show a drastic change in the way art and life itself are conceived but, above all, they provide a peculiar way to understand reality. The smallest detail of daily life is an excuse for the poet

to exercise a harsh social criticism as well as a warning. The poet makes use of typical resources from both advertising and avant-garde literature in order to build a speech where the word and the image come together, feed each other and build together new horizons. In the aesthetic regime of art, montage is essential because it installs a new concept of temporality, whose basic element is simultaneity; it introduces an operation that breaks the logic based on the supremacy of text over image and establishes another type of relationship that defines as interface, where there is a constant link in a double community between the signs and us. Now that forty-two years have passed since the author died, this article would like to pay him a small tribute by highlighting the profound validity of his thinking and the modernity of his poetry.

Keywords: image, interface, poem, advertising, avant-garde.

1 Introducción

Se cumplen ahora cuarenta y dos años de la muerte de Justo Alejo, una persona que habitó mundos tan paradójicos como la milicia, de modo profesional, y la literatura, con especial desvelo en la poesía, donde “militó” apasionadamente; se trata, por supuesto, de una manera nuestra de mencionar su dedicación a la aventura poética, toda vez que esa tarea la llevó a cabo de manera bastante personal, al margen de cualquier adscripción a grupo alguno. Nuestro propósito en este trabajo se limita a una presentación sumaria de la figura y la obra de este original artista, desde una perspectiva eminentemente crítica y que las acerque al lector actual.

Nacido en 1935, aunque quizá fuera en el 36, aspecto que él no se molestó en aclarar, su peripecia vital no fue en absoluto convencional, como tampoco su producción literaria, ni la manera de abandonar este mundo en enero del 79, con sólo 44 años. Una vida de permanente curiosidad por las personas y las cosas, por conocer en sentido amplio, sin dejar de prestar atención a lo inmediato, a lo más próximo y en un tiempo que, como bien percibió, se estaba agotando. Eso no le impidió adentrarse con audacia en el futuro que se vislumbraba ni olvidar los usos, habla y costumbres de su infancia en el pequeño mundo familiar, un tiempo y un espacio que configuraron su vida, en algunos aspectos atormentada, aunque Justo fue una persona vital, optimista y con una visión abierta de la compleja realidad que le tocó en suerte.

Sus preocupaciones intelectuales son variadas: en ocasiones se rebela contra la inexorable desaparición de un mundo que se extingue; otras veces muestra su oposición y crítica a una idea de progreso difuso, invisible e impuesto que genera confusión y desencanto entre sus paisanos. En defensa del pasado está su obra en prosa sobre el comunitarismo y las hablas de la tierra natal sayaguesa, en Zamora. En esa causa coincidió con el peruano José María Arguedas, becado por la UNESCO para estudiar esos usos comunales en la comarca de Sayago y compararlos con los modos indígenas de vida.

La mirada a lo inmediato se centra igualmente en las relaciones familiares, en sus amigos y en el interés por los jóvenes soldados con los que tuvo contacto, a los que daba clases con algún otro compañero, de modo gratuito, que no desinteresado.

Todo ese mundo reseñado no merma el interés de nuestro autor por el futuro que se aproxima, inexorable, con una actitud doble: de un lado, la reflexión crítica bastante negativa que pone el acento en la debilidad del yo, en el creciente dominio de la tecnología y en el peligro que corre el sujeto moderno de ser escindido y alienado por los medios culturales de producción masiva, como Horkheimer (1973) y Adorno (2008-2009), entre otros, ya habían diagnosticado pero, por otra parte, insta a la reflexión y a la rebeldía del hombre para liberarse de ese proceso de cosificación a que se ve empujado permanentemente; también pone de manifiesto una posición crítica sobre el papel del arte y

del lenguaje como indagación sobre uno mismo y sobre la sociedad¹. A Justo no le interesa el arte que se limita a reproducir banalidades o propaganda, ni aquel otro que se queda en el artificio formal, por muy innovador que resulte; por el contrario, le preocupa el arte que afecta a la sensibilidad del ser humano, a cualquier hombre que habite el mundo, que sirva para despertar nuevas sensaciones y sentimientos profundos lejos de prejuicios y emociones estereotipadas.

Justo mantiene, como las neovanguardias, su reacción frente a los presupuestos artísticos y literarios de la posguerra, pero sin dejar de indagar en la tradición del mundo antiguo, concretamente en el periodo helenístico, allí donde los juegos formales en literatura hunden sus raíces. Simmias de Rodas, de la Escuela Alejandrina, alrededor del 300 a. c. es el ejemplo más representativo como autor de epigramas y caligramas, entre ellos los conocidos poemas figurados “Alas” o “El huevo”. En ambos la figura tiene un papel preponderante al igual que la posición del texto en el espacio o la disposición circular de la lectura.

Ese modo de situarse entre tradición y modernidad es una muestra más de la originalidad de nuestro autor que lo sitúa en las inmediaciones del Postismo en España.

El discurrir histórico de la poesía experimental sigue un curso constante a través de los tiempos -en España encontramos las primeras referencias en el siglo XVII, con los romances mudos asociados a las fiestas populares de temática religiosa, así como en la tradición de los romances de ciego- hasta el siglo XIX con Mallarmé, Apollinaire y otros autores considerados precursores modernos de las distintas manifestaciones experimentales: poesía visual, letrismo, poesía concreta, poesía objetual o experimental, todas ellas encuadradas en lo que, de manera genérica, se ha venido aceptando como territorio conceptual. En este amplio contexto podemos situar la obra de Justo Alejo aunque, como iremos viendo, presenta características y peculiaridades que hacen de él un poeta sumamente original, casi desconocido -de hecho no aparece en las antologías al uso- y muy poco valorado en el ámbito de la neovanguardia española que tuvo su apogeo a partir de la década de los sesenta, tal vez por ese afán persistente de preservar la propia identidad.

Con una amplia formación cultural labrada a golpe de esfuerzo personal empecinado y curiosidad sin límites, lee a los clásicos al par que descubre la vanguardia más radical (de Juan Ramón y Antonio Machado a César Vallejo o Francisco Pino, pasando por Verlaine, Mallarmé o Rimbaud), cursa estudios diversos, publica artículos en *El Norte de Castilla* y en la extinta *Triunfo*, asiste a tertulias con sus amigos del grupo vallisoletano de Simancas, colabora en la formación de los soldados noveles, edita casi artesanalmente un puñado de libros de poesía, hurga en la Biblioteca Nacional, traduce, viaja con la frecuencia que le permite su vida laboral o familiar, y casi nada escapa a su mirada crítica y lúcida. Aún con todo, mantiene intacta su esencia de hombre apegado a la naturaleza, de hombre permanentemente insatisfecho, el gusto por el modo de vida sencillo, la rebeldía frente a las imposiciones sociales y la injusticia, así como su aparente timidez personal junto a una cierta distancia

¹ Lo expresa claramente su admirado Vallejo: “*El artista absorbe y concatena las inquietudes sociales ambientes y las suyas propias individuales, no para devolverlas como las absorbió (que es lo que querría el mal crítico y lo que acontece en los artistas inferiores), sino para convertirlas dentro de su espíritu en otras esencias, distintas en la forma e idénticas en el fondo, a las materias primas absorbidas*” (Vallejo, 1973, 29).

de los ambientes literarios en boga y su compromiso ético con el ser humano. Como se ha escrito en varias ocasiones, una auténtica carrera contra reloj, una vida condensada, depurada y apurada en toda su extensión.

2. El régimen de compresión artística

En realidad, el título de este apartado hace referencia a una manera de acercarse al problema estético, a un modo de pensamiento que no sólo afecta al arte sino también a la política, de forma que requiere una reformulación de conceptos heredados, como el de autonomía estética o el de montaje, en el ámbito de la teoría del arte y de la filosofía política. Rancière (2011) establece tres regímenes para el arte que no siguen una secuencia histórica, sino que generalmente coexisten en el tiempo: el que denomina régimen ético de las imágenes, de origen platónico, se manifiesta fundamentalmente en el arte religioso medieval, pone el énfasis en cuestiones como el origen de la imagen, su contenido de verdad o su destino, por lo que aquellas se convertirían en meros simulacros; un régimen representativo, de inspiración aristotélica, que se asienta sobre los conceptos clásicos de poiesis y mimesis, donde la obra de arte exige reconocerse en algo exterior a ella y por otro lado requiere de una acción creadora o tekhné. En este régimen, la palabra mantiene su jerarquía sobre lo visible y lo configura. Y, finalmente, un régimen estético que se originó en el romanticismo continuó hasta las vanguardias históricas y afectó primero a la literatura, antes de extenderse a las artes plásticas y del espectáculo. Se distingue por un nuevo modo de ser sensible donde el arte se vuelve ambiguo y se hace inasible a la vez que pierde su carácter de representación mimética. La ruptura de este régimen con el representativo supuso el establecimiento de una relación en condiciones de igualdad entre las imágenes y los signos, así como el triunfo de la multiplicidad, que no es obvia ni evidente, sino un régimen particular de articulaciones entre aquellos que es preciso ir desvelando: “[Las imágenes] son operaciones: relaciones entre un todo y las partes, entre una visibilidad y una potencia de significación y de afecto que se le asocia, entre las expectativas y lo que las cumple” (Rancière, 2011, 25).

Estas operaciones no siguen los procedimientos convencionales, sino que ponen en juego un *sensorium* de lo visible con lo decible, y producen un distanciamiento y una alteración de la semejanza. Pero las imágenes no tienen la exclusividad de lo visible, pues hay veces que lo visible no conforma una imagen y otras que las imágenes están formadas sólo por palabras. En ocasiones, incluso, el habla consigue hacer ver lo visible que no está presente, evocándolo, mientras otras veces permite que se vea lo invisible operando sobre una idea, reforzando o atenuando un sentimiento. Lo interesante, en todo caso, es que la literatura ha abierto un nuevo cauce de entrelazamiento con las artes plásticas y viceversa, en un nuevo juego de relaciones sin duda enriquecedor para ambas y para el arte en general.

En la configuración del régimen estético del arte, el montaje resulta esencial porque instala un nuevo concepto de temporalidad, cuyo elemento básico es la simultaneidad. Según expresa Rancière (2011), se trata de una nueva configuración de lo real diferenciado del encadenamiento causal vigente

en el régimen representativo del arte, que se basaba en la secuencialidad y se hallaba bajo la jerarquía de lo textual sobre lo imaginante. El montaje es un modo conceptual de comprensión de materialidades y tiene relación con lo que él llama la gran parataxis, que no significa sino la ruptura de los encadenamientos lógicos racionales bajo el empuje de temporalidades y materialidades diversas entremezcladas. A continuación, Rancière (2011) introduce el concepto de frase-imagen, una operación que quiebra aquella lógica basada en la supremacía del texto sobre la imagen e instauro otro tipo de relación que define como interfaz², donde se produce una vinculación constante *sin medida común*³, en una doble comunidad entre los signos y nosotros. En primer término, una comunidad entre los signos y nosotros en la que aquellos, por su presencia y familiaridad, están entre nosotros y se convierten en habitantes de nuestro mundo, nos crean un mundo; en segundo lugar, existe una comunidad entre los propios signos, en la que los elementos visuales y textuales funcionan entrelazados como un conjunto, son piezas de agenciamiento⁴, en palabras de Deleuze, siempre están en conexión con otras cosas.

3. ¡Rebajas para todos!

3. 1. Mirada inicial

Es en este contexto del régimen estético de las artes donde situamos la obra de Justo Alejo y el poema que ahora presentamos. Traemos aquí una muestra de su obra que refleja el complejo mundo del poeta, donde se entremezclan los aspectos anteriormente señalados: la crítica social a través de una mirada irónica y descreída a veces, pesimista otras, o referencias a la tradición, con las propuestas artísticas más audaces. Se trata de un poema, al final del libro *monuMENTALES REBAJAS* (tristes tópicos), publicado en Pliegos de Cordel Valisoletanos en 1971. Propone un modelo de representación híbrido donde se combina la comunicación textual escrita con otra visualidad icónica, una imagen simbólica de carácter abierto e interpretaciones múltiples, con un mecanismo de referencia complejo que refleja perfectamente el quehacer poético del autor.

En este ejemplo las operaciones que producen aquellos efectos de distanciamiento y desemejanza tienen lugar a partir de giros del lenguaje que ponen de manifiesto un sentimiento determinado, por la elección de elementos tipográficos concretos que producen una ligera impresión, a través del levantamiento de una mayúscula, en un espacio que deja en suspenso una idea o tras la colocación de un signo en un lugar sugiriendo lo que la palabra no dice, que convierten el poema en una interfaz

² Aunque el término se remonta al siglo XIX para definir la superficie entre dos espacios que tienen un límite común, más adelante lo recuperó el campo de la informática como un dispositivo material que permite el intercambio de datos entre dos sistemas. Algunos campos del conocimiento se refieren a la interfaz como una prótesis o instrumento. Finalmente, otros sostienen que la interfaz no consiste en ningún dispositivo sino el lugar de interacción, el lugar de frontera entre lo real y lo virtual.

³ “Sin medida común” es el título de una exposición dedicada a las relaciones de las imágenes y las palabras organizada por Régis Durand en 2002. Jacques Rancière, op. cit. P.52.

⁴ Según Deleuze un agenciamiento se define como una multiplicidad que comporta muchos géneros heterogéneos y que establece uniones, relaciones entre ellos, a través de edades, de sexos y de reinos de diferentes naturalezas. Lo importante no son las filiaciones, sino las alianzas y aleaciones.

entendida como un espacio de interacciones entre las imágenes y los signos y una superficie, donde se establecen conexiones sinestésicas, sonoras, vectoriales, gramaticales, de color, topológicas, etc.

Lo primero que llama la atención en esta imagen es el color, ver Figura 1. Inmediatamente nos fijamos en su disposición formal que remite a un tipo determinado de espacialidad compleja de la que forman parte los fonemas, los elementos paratextuales, las secuencias, los espacios, las categorías gramaticales, la simetría y los tropos, hasta conformar juntos una verdadera estructura espacial. Todo ello permite situarla en lo que de manera general se viene denominando poesía visual, dentro de la experimentación artística. Se trata de una acción intencional, un conjunto de operaciones, en donde nada ocurre por casualidad. En opinión de Blanca Millán: «Definir en qué consiste la poesía visual es una labor complicada debido a su naturaleza mixta o intermedia, en la que los límites son imprecisos. Se relaciona en ella la escritura, la imagen, el texto, el nivel de iconicidad⁵, el discurso y la plasticidad, uniéndose a todo ello su pretensión estética» (2014, 113-140).

De los sistemas de signos que intervienen en la comunicación en cualquiera de sus manifestaciones, de cómo funcionan, así como de los modos de producción y recepción se ocupa, como sabemos, la Semiótica.

El ejemplo que nos ocupa, en su primera edición, corresponde a una imagen fija bidimensional en soporte de papel, con un fondo de color rojo púrpura saturado, visualmente muy intenso, que en posteriores ediciones ha sido sustituido por el blanco de la página convencional. El color rojo es utilizado habitualmente en la publicidad por sus connotaciones: capta la atención del observador, se usa con frecuencia como un indicador de precaución, peligro o prohibición y, en cualquier caso, para anunciar hechos y situaciones de importancia o de riesgo. Por su fuerte carga emocional también se le asocia con la sensualidad, la energía y la decisión. Resulta congruente, en la relación figura-fondo⁶, esa desconcertante llamada de atención, teniendo en cuenta que la imagen textual se inicia con un reclamo publicitario que plantea una liquidación, el final de algo todavía no diferenciado pero que, como todo cese, lleva simbólicamente implícito el recurso del tiempo, la pérdida de un presente ya caduco y la promesa de un tiempo nuevo aún por determinar. Desconcierta más si cabe el poderoso contraste del fondo rojo, vigoroso y potente, frente a la negra textura de la tipografía que sugiere, enigmática, un negro futuro ya insinuado tras el anuncio y que tiene profundas evocaciones de dolor y de muerte. De este modo puede apreciarse a simple vista la yuxtaposición de elementos textuales y discursivos, con otros de carácter visual que transmiten una determinada iconicidad, más propia del lenguaje de las imágenes.

Alrededor de este entramado complejo se van generado diferentes niveles de significación, entrelazados e interdependientes entre sí, donde las alternativas denotativas y connotativas van y

⁵ La iconicidad es el grado de referencialidad de una imagen. Cuanto más se parece una imagen a su referente mayor será el nivel de iconicidad.

⁶ La ley de la figura y el fondo, también conocida como principio de dialéctica, da cuenta de las relaciones entre los estímulos de una imagen y de cómo tendemos a separar la figura del fondo según la forma, el color o el contraste. En este sentido cabe mencionar los estudios aportados por la psicología de la Gestalt, surgida en Alemania a principios del siglo XX, sobre la percepción humana y los modos de organizar los estímulos visuales. El término Gestalt hace referencia a *forma, figura, configuración, estructura*.

vienen, como en un juego de espejos semiótico. Es un ejercicio en el que la lengua escrita se distorsiona intencionalmente con el consiguiente desvío de la significación, al tiempo que mediante el uso de la imagen se intenta otorgar un sentido nuevo, ya connotado y modificado. Aquí se aprecia el influjo potente de Vallejo, referente siempre:

La gramática, como norma colectiva en poesía, carece de razón de ser. Cada poeta forja su gramática personal e intransferible, su sintaxis, su ortografía, su analogía, su prosodia, su semántica. Le basta no salir de los fueros básicos del idioma. El poeta puede hasta cambiar, en cierto modo, la estructura literal y fonética de una misma palabra según los casos. Y esto, en vez de restringir el carácter socialista y universal de la poesía, como pudiera creerse, lo dilata al infinito. Sabido es que cuanto más personal (repito, no digo individual) es la sensibilidad del artista, su obra es más universal y colectiva. (Vallejo, 1973, 40).

A su vez, la imagen tiene también su sintaxis que en este caso aparece igualmente distorsionada, como veremos a continuación. No aspiramos a imponer significaciones concretas, que por otra parte serían contrarias al propio modo de decir poético, solamente nos limitamos a proponer claves de decodificación, posibilidades variadas de lectura que permitan una apertura hacia nuevas visiones de la realidad. En cualquier caso, resulta complicado llevar a cabo una lectura lineal, con un orden lógico establecido, dadas las características del texto dotado de esa naturaleza híbrida que decíamos, con diferentes códigos, estructura descentrada y no secuenciada que, por lo tanto, exige una transcodificación⁷ múltiple.

Cuando se hace referencia a la imagen visual "*La influencia psicológica y física más importante sobre la percepción humana es la necesidad de equilibrio*" (Dondis, 1992, 35), si nos atenemos a nuestra tarea, una primera mirada nos proporciona información inmediata, casi inconsciente, pero de gran alcance psicológico: la imagen que tenemos delante, ver Figura 2, presenta una estructura que no está equilibrada axialmente, ni en el eje vertical ni en el horizontal, conforme a los criterios usuales y por ello causa una sensación de sorpresa. Por lo general, estamos acostumbrados a ver las imágenes con textos en una disposición horizontal, con distribución más o menos homogénea o centrada en la página; en este caso podríamos dividir el marco mediante un eje vertical que delimite dos espacios, de los cuales uno ocuparía la parte central de la imagen y la de mayor superficie, con el texto en sentido horizontal, mientras que el del lado izquierdo, en un espacio que ocupa la tercera parte del marco, presentaría dos enunciados verbales en sentido vertical, de manera totalmente antinatural para nuestro contexto cultural occidental, donde la lectura se realiza horizontalmente de izquierda a derecha y de arriba abajo, con tipografías diferentes que provocan una fuerte inestabilidad en el conjunto.

Esa falta de equilibrio y regularidad ejerce en la imagen como factor desorientador e imprime un cierto efecto de notoriedad que tiende a provocar una respuesta a propósito del mensaje. Para generar aún mayor confusión, al final del cuerpo central, hacia la parte inferior derecha, nos encontramos con la palabra *RIE*, en negrita y con tipografía distinta, que da lugar a un fuerte aguzamiento⁸ o, dicho de otra forma, que produce una estructura aún más desnivelada y carente de predictibilidad. De este modo

⁷ Este concepto alude al carácter transversal y entrecruzado de sentidos que se van abriendo y enriqueciendo mutuamente en una simbiosis continua.

⁸ El aguzamiento, en psicología, se opone a la nivelación. Ésta produce armonía y estabilidad, aquél provoca tensiones e inestabilidad, por inesperado.

lo previsible y esperado se pierde a cada paso en favor de lo novedoso y se genera una sensación de duda en el observador puesto que no sabe a qué atenerse; estamos ante una imagen plena de dinamismo y audacia, con un discurso fuertemente connotativo y con una intencionalidad bien definida: provocar y hacer pensar al receptor que tendrá que buscar e integrar nuevos patrones de interpretación para otorgar una significación a lo que tiene ante sí. El proceso de decodificación es sutil, apenas perceptible en un primer nivel, pero la imagen deja ya sentir su efecto de manera evidente; sin embargo, a continuación, ese mismo proceso activa otras instancias más complejas e incrementa las exigencias interpretativas hacia un discurso semiótico de carácter holístico que no se detiene en un trabajo sobre los signos, sino que propende a la realidad de las cosas, de los objetos. Lo dicho conecta con la idea del giro semiótico, según la cual:

No se puede descomponer el lenguaje en unidades semióticas mínimas para recomponerlas después y atribuir su significado al texto del que forman parte. En cambio, podemos crear universos de sentido particulares para reconstruir en su interior unas organizaciones específicas de sentido, de funcionamientos de significado, sin pretender con ello reconstruir generalizaciones que sean válidas en última instancia. Solo por este camino se puede estudiar esa curiosa realidad que son los objetos, unos objetos que pueden ser al mismo tiempo palabras, gestos, movimientos, sistemas de luz, o sea, toda nuestra comunicación. (Fabri, 2000, 41).

Esto es así por cuanto el lenguaje está dotado de una enorme complejidad y los signos que lo componen adquieren valores muy diferentes según la circunstancia en que se encuentren.

3. 2. En el umbral

Según Roland Barthes el responsable de que el discurso denotativo pase al connotativo es el *punctum*⁹ que punza literalmente, como un foganazo, al espectador. En el poema de Justo consideramos que coexisten dos *puncta*, precisamente los dos elementos sígnicos en sentido vertical del sector izquierdo, por su capacidad provocadora que nos lleva a interrogarnos acerca de su presencia, por su función connotativa en el conjunto. Uno de ellos funcionaría, a nuestro modo de ver, como *punctum* principal “*SE LIQUIDA*”, por dos razones: en primer lugar, porque la mirada prioriza la disposición inferior izquierda, aspecto que quizá tenga que ver con un factor cultural en nuestro entorno; por otra parte, ese enunciado es una declaración de intenciones, el signo que da cuenta de una información referida a todo el conjunto: diríase que es el título del texto, al tiempo que funciona como verdadero reclamo publicitario que nos sitúa aún en la exterioridad del poema, es su frontera de acceso, un “pasen y vean” que nos invita al interior de la imagen y un anuncio genérico de lo que nos encontraremos, el remate final de existencias. Como *punctum* secundario se situaría el otro enunciado vertical “*por ser RESTOS DE SER*” complementario del anterior e igualmente provocador porque además resulta significativamente paradójico: mientras por un lado se otorga entidad ontológica al *ser*, en un intento de abarcar su realidad objetiva, en minúscula, dando a entender la raquílica importancia

⁹ Barthes propone los conceptos de *punctum*, *studium* y *advenimiento*. El primero se refiere a la punzada que siente el espectador ante una imagen que le sorprende y provoca una respuesta en él; el *studium* hace mención a la atracción que el espectador siente por la imagen y el *advenimiento* es la emoción que provoca el *punctum*. (Barthes, 1989).

que le resta, en una especie de aniquilamiento del ser mismo, a continuación se anuncian, con letras a gran escala, en modalidad vertical y con una textura mucho más contrastada, marcando ostensiblemente su jerarquía, los abundantes residuos de aquella condición permanente e intrínseca, su anonadamiento en sentido negativo, la reducción a la nada. Pero el verbo anonadar tiene, en castellano, otro sentido que podemos considerar positivo: en este caso viene a significar desconcertar y esa es la sensación que se apodera de nosotros cuando leemos este anuncio y volvemos sobre él otra vez¹⁰. Estamos ahora en la antesala, se nos va informando poco a poco, preparando el terreno e introduciendo paulatinamente la sorpresa. Además, existe un *contrapunctum* claramente establecido en la zona inferior derecha, al final del cuerpo central, que estaría representado por un signo de gran reticencia¹¹: la palabra “*RIE*” que funciona como contrapeso del *punctum* principal y a la vez, como operador, se relaciona con el *punctum* secundario complementándolo, completando su significación “*por ser RESTOS DE SER...RIE*” o, incluso, puede actuar de manera independiente a modo de burlona advertencia, aún más como guiño irónico que viene a poner en solfa la significación del resto del texto.

La risa es un asunto complejo que ha sido motivo de abundantes reflexiones y cuya percepción ha dado lugar a interpretaciones cambiantes a lo largo del tiempo. Tampoco resulta sencillo caracterizarla por cuanto presenta matices múltiples, es un rasgo típicamente humano que define al hombre como ser social (Bergson, 1967) y requiere del concurso de la inteligencia, aunque también hablamos de una risa boba como aquella carente de sentido y proporción. En cualquier caso, parece que la risa es un modo de tomar el pulso del mundo, de reconocerlo y de enfrentarse a él.

Uno de los rasgos característicos del lenguaje visual es su facilidad de penetración, puesto que transmite información de manera inmediata y resulta menos trabajoso para el receptor que la lectura, además de ser el sistema de comunicación que mayor parecido alcanza con la realidad. Eso mismo sucede con los anuncios publicitarios en general, donde lo que se quiere comunicar se fija en la conciencia del receptor y lo provoca ineludiblemente en un sentido u otro, tal y como se ha referido de los dos enunciados verticales de este poema que imitan a aquellos simbólicamente, con un mensaje de alta carga informativa.

La poesía visual, al ser un género intermedio entre las artes plásticas, la literatura y las artes gráficas y al semantizar sus propios modos de representación, tiene una habilidad de comunicación diferente de otros géneros. En un poema visual las unidades sígnicas paraverbales están semantizadas y las grafías y fonemas, si los hay, son centros semánticos de actividad poemática en un plano multisensorial. A la vez su carga semántica, cromatismo, textura, contorno, disposición en el espacio, tipografía, etc. produce sentidos de manera local y conjuntamente como un todo interrelacionado. (López Fernández, 2008, 16).

La referencia anterior nos emplaza a interrogarnos sobre la naturaleza del signo, su tamaño, hasta dónde y cómo podemos descomponerlo. La primera semiótica consideraba que se podían tratar como

¹⁰ En el prólogo a la *Crítica de la razón pura*, Kant se refiere a ese desconcierto entendido como un quedarse sin respuesta ante determinadas cuestiones, una perplejidad en la que cae la razón al sentir el vacío de aquello que no es capaz de afrontar. (Kant, 2005).

¹¹ Dentro de las técnicas utilizadas en la comunicación visual, la reticencia persigue la máxima respuesta del espectador utilizando la mínima cantidad de elementos.

signos tanto algunas unidades más pequeñas como otras mayores constituidas por aquellas, sin facilitar una respuesta precisa; nosotros convendríamos en que:

No hay ningún tamaño de los signos decidido a priori: los signos, si acaso, se definen en función del tipo de segmentación que hacemos en el texto [...] No hay ninguna unidad última de sentido preestablecida, dependerá del plano de pertinencia de análisis en el que decidamos movernos, es decir, de lo que de uno u otro modo andamos buscando. (Fabri, 2000, 45).

Siguiendo con el examen de la estructura nos fijamos ahora en el marco central de la imagen y en la relación de los elementos, que resulta fundamental en toda composición visual; los signos que prefiguran este espacio se sitúan de manera bastante inconstante: la alineación imprecisa, en unos casos los renglones comienzan hacia la mitad de la línea, en columnas centradas otras veces, de manera inesperada al final del renglón y, en cualquier caso, de modo totalmente asimétrico, el empleo indiscriminado de las letras de caja alta y baja, mayúsculas conviviendo con las minúsculas incluso dentro de la misma palabra en ocasiones, sin seguir un orden convencional, los contrapesos de contraste entre líneas verticales y oblicuas, los espacios blancos en los interlineados, el cuerpo de las letras y el ancho de las columnas, incluso el inesperado “*RIE*”, más contrastado, desafía cualquier intento de regularidad; todos ellos son recursos compositivos que connotan una estructura abstracta y de carácter dinámico, lejos de la regularidad formal de los textos verbales más convencionales donde la sorpresa visual es escasa. Contribuye a ese dinamismo y actividad la gran variedad de recursos utilizados que impiden la monotonía visual y el tedio. Además de expresar diferentes niveles de importancia, los cambios de tamaño generan profundidad, agilizan el texto y lo dotan de actividad.

Si hacemos mención a los recursos tipográficos veremos que su empleo tampoco es banal por las connotaciones que producen, e igualmente contribuyen al dinamismo estructural que acabamos de referir, gracias a su variedad. Los tres principales grupos de caracteres de una fuente son la caja baja, o minúsculas, la caja alta, mayúsculas, y la versalita, que es una versión reducida de la mayúscula; todos ellos, con peculiaridades, se hallan aquí presentes.

El enunciado vertical “*SE LIQUIDA*” al igual que el “*RIE*” final, aparecen en versalita, mayúscula de caja baja, redondeada, y en negrita con bastante contraste entre los trazos finos y gruesos de la letra, pretendiendo captar la atención de la vista; además ambos presentan una característica *serifa*¹² y un eje o modulación vertical, aunque se diferencian entre sí por la separación entre las letras que conforman la palabra, lo que se conoce como interletraje¹³.

Estos elementos aportan connotaciones interesantes: la *serifa*, que se utiliza fundamentalmente en titulares, transmite modernidad, dinamismo y actualidad, prolonga la mirada y anima a seguir el texto, a continuar con la lectura, del mismo modo que la modulación axial vertical aporta idea de vigor, racionalidad y eficacia.

¹² Se denomina *serifa* al adorno o remate final, generalmente en los extremos al final de la letra.

¹³ Existen dos tipos de interletraje conocidos con *tracking o prosa* y *Kerning*. El primero se refiere a la separación entre las letras de una misma palabra, el segundo hace mención al espacio de separación entre dos palabras.

En el caso del interletraje, que determina la regularidad y la legibilidad de un texto, el enunciado “*SE LIQUIDA*” presenta una separación amplia, expandida, lo que se conoce como *tracking positivo*, con amplios espacios blancos entre las letras para dar un aspecto más liviano y aireado, mayor dinamismo y agilidad a la expresión; no pretende cansar inicialmente al lector, sino que lo libera proponiéndole seguir un poco más, lo empuja sutilmente hacia un abismo de profundidad espesa y difusa, que aquí solo queda sugerido de manera sucinta y anónima.

Respecto de “*RIE*” puede apreciarse cómo el contraste reside en la reducida separación entre los caracteres *tracking negativo*, apenas queda espacio blanco entre las letras por lo que transmite una sensación mucho más condensada, casi de agobio y pesadumbre tras el mensaje recibido, aunque no exento de un cierto sarcasmo. Su posición solitaria, distanciada del resto, deja sentir un sentimiento de aislamiento semejante al que acosa al hombre privado de referentes. Parece la continuación de “*Restos de SER... RIE*”, aunque el hecho de que siga manteniendo la *serifa* nos induce a pensar que sugiere una continuidad de la lectura, desde la perplejidad, un poco más allá del texto, hacia lo intuido negativamente, una suerte de sospecha que se nos viene encima a modo de coda y que nos llena de incertidumbre.

Siguiendo el eje vertical nos encontramos con el otro enunciado de fuerte pregnancia¹⁴ “*por ser RESTOS de SER*”, donde observamos algunos recursos formales novedosos. Resulta evidente, de entrada, la jerarquía visual del conjunto que se organiza intencionalmente estratificado y que el autor pretende destacar especialmente: por un lado, la mayor escala de las palabras “*RESTOS de SER*” que se alargan y estilizan por encima del resto, el contraste de mayúsculas y minúsculas, todas ellas en negrita, situadas en distintos niveles, tal y como ocurre con la disposición de los productos comerciales que tan eficazmente utilizan los encargados de *marketing* en cualquiera de nuestros supermercados. Por otra parte, la tipografía es funcional, se ha desechado cualquier tipo de adorno o remate formal, priorizando una letra de palo seco, limpia, de aspecto más mecánico o técnico, que anima a centrarse en un titular de contenido que quiere parecer aséptico y pretende únicamente informar de un hecho con la mayor eficacia. Es reseñable el interletraje utilizado, en este caso hablamos de *kerning*, entre “*RESTOS*” y “*de*” y entre “*de*” y “*SER*”. Las tres palabras aparecen bastante condensadas, pero hay un espacio en blanco más amplio entre ellas, de este modo se determina la regularidad y la legibilidad del texto, que es poco favorable en todo caso porque la discontinuidad es directamente proporcional a la dificultad lectora. Se mantiene la modalidad vertical de los signos que sugiere determinación, aunque en el texto original la “*de*” que se sitúa entre “*RESTOS*” y “*SER*” no corresponde a los caracteres tipográficos sino caligráficos y se encuentra en disposición oblicua, lo que connotativamente viene a sugerir una especie de deshecho de carácter residual como resultado de la mecanización y el automatismo imperantes. Induce a pensar, cómo no, en el fuerte contraste que media entre la labor ideada y realizada mínimamente en directo por un YO pensante que escribe, donde se establece una

¹⁴ La *Ley de la Pregnancia* fue establecida por la Psicología de la Gestalt y adoptada más tarde por los artistas de la Bauhaus, se refiere al impacto visual que algunas figuras producen y por el que destacan sobre otras; además, la pregnancia propicia el descubrimiento de nuevas *posibilidades de ver* lo que no existe aún, y sugiere maneras diferentes de mirar y *ver en el tiempo*.

relación dialógica entre el ojo y la mano, frente a la actividad arbitrada tecnológicamente y llevada a cabo en diferido. Esta última es previamente propuesta y en muchos casos impuesta por OTROS, resulta ajena a la circunstancia individual del SER y, en ocasiones, genera aquellos denominados y residuales “*RESTOS de SER*”.

3. 3. ¡Pasen y vean!

En el espacio central del texto se utilizan aún otros variados recursos cuya contribución a crear ese discurso connotativo del que venimos hablando resulta sustancial. Llama sorpresivamente la atención en primera instancia, la asimetría y la disimilitud en la disposición y la longitud de las líneas de texto; el comienzo de línea, irregularmente establecido y de manera azarosa aparentemente, y el ancho de la columna también dispar y falto de regularidad, dislocan el discurso por la página.

La combinación de mayúsculas y minúsculas, como un dispositivo mecánico que acerca y aleja los signos, aunque la habíamos visto en uno de los titulares, no es habitual en un texto corrido; parece que se disponen de forma aleatoria, pero no es tal por cuanto, al tiempo que se realiza el levantamiento gráfico, se produce un alzamiento semántico que introduce significaciones yuxtapuestas y complementarias. En la expresión *ateNEÍSTAS*, por ejemplo, hay una referencia a quienes participan en ateneos y otras instituciones culturales, al tiempo que se abre cauce al campo semántico de las ideas políticas con el neísmo¹⁵. Se repiten caminos o ríos tipográficos que son largos espacios en blanco entre palabras en más de una línea “*de apendicitis, un SOLO*”, rompen la uniformidad e indican la fragmentación de los elementos constitutivos; encontramos viudas y huérfanas¹⁶, partículas sueltas al final o principio de una fila, alineación en bandera, o desigual, para dar un aire más dinámico, flexible y moderno al texto; vemos alternancia de líneas más largas con otras demasiado cortas. El descuido intencionado de la ortotipografía¹⁷ tiene en el texto una función apelativa, provocadora si se prefiere, para dar un toque de atención y conseguir el interés del observador que es obligado a realizar un sobreesfuerzo por leer y comprender lo que se le ofrece. Guarda también una intención desequilibrante desde el momento en que prescinde de los usos convencionales y huye de planteamientos asentados; resulta atractivo y capta la atención por el desvío de la norma y, desde luego, no contribuye a facilitar el acceso al sentido. Por si ello no fuera suficiente, todos los elementos referidos pregnan el conjunto proporcionando, a nuestro entender, la misma imagen de confusión y amontonamiento sin criterio que con frecuencia encontramos en la ubicación de los productos de saldo,

¹⁵ *Neísmo* es el apócope de carácter peyorativo que hace alusión al neocatolicismo de mediados del siglo XIX. Era un movimiento conservador que pretendía influir en la vida política del régimen liberal, defendía la confesionalidad y la unidad católica de España y se hallaba próximo al tradicionalismo y al carlismo. Sus adversarios políticos lo consideraban reaccionario y denominaban a sus seguidores *carcundas* o, abreviadamente, *carcas*.

¹⁶ En tipografía se conoce como *viuda* la palabra que aparece en primer lugar de una columna, siendo el final de un párrafo. Se llama huérfana a la línea que aparece al final de una columna, aunque en realidad es el principio de un párrafo que continúa en la columna siguiente.

¹⁷ La ortotipografía es el conjunto de normas y pautas por las que se rige la escritura tipográfica de un idioma. Es un campo intermedio entre la ortografía y la tipografía. Su uso inadecuado puede llevar a confusiones y ambigüedad, algo que en este caso tiene lugar de forma premeditada.

literalmente *restos de temporada*, dejados sin orden ni concierto, como un amasijo y mezclanza al albur de los consumidores.

La legibilidad es otro aspecto determinante en cualquier composición escrita; en ocasiones se sacrifica legibilidad por incrementar el impacto visual y este texto es un exponente de ello. Ya desde el inicio referíamos el desconcierto que provoca la mera presencia de dos enunciados verticales a la izquierda, extrañeza que aumenta cuando tenemos que empezar a leer de abajo a arriba, lo que supone una doble anomalía ya que, en nuestra cultura, leemos en horizontal y de arriba hacia abajo. Incluso en la cultura oriental, cuya lectura se realiza en vertical, lo hace de modo descendente. Nos remite una vez más al ámbito comercial y publicitario donde es relativamente frecuente encontrar carteles o anuncios dispuestos en sentido vertical, con evidente efecto de llamada, pero muy rara vez la lectura se lleva a cabo empezando por la parte inferior. En el enunciado contiguo la confusión lectora crece, provocada por la disposición espacial y la diferencia de escalas: tras “*SE LIQUIDA*” la mirada busca de modo natural lo que se hallaría a continuación de la *serifa* y en la misma línea, donde se encuentra “por ser”, pero de nuevo se produce el estupor porque la jerarquía y el contraste de “*RESTOS DE SER*” arrastra la vista hacia allí y obliga a realizar un salto nada convencional al tiempo que instala dudas sobre el orden de la lectura, con lo que obliga a volver una y otra vez sobre el enunciado para asegurar la comprensión del mismo¹⁸.

Todos los recursos anteriormente comentados dificultan la visibilidad y producen cansancio lector, el receptor tiene que ir buscando dónde se encuentra el inicio de la línea siguiente, porque no lo encuentra automáticamente; lo mismo sucede ante un hueco en blanco que nos vemos obligados a rellenar, cuando se produce un alzamiento inusual de mayúsculas, a modo de *zoom* fotográfico, que pone el énfasis en determinados signos, ante un abrupto encabalgamiento léxico o frente a una síncopa¹⁹. Así pues, estos procesos incitan a realizar un relleno interpretativo, gracias al cual se producen relaciones semióticas que van enriqueciendo semánticamente el contenido.

Como se trata de una estructura descentrada, propicia el movimiento del ojo por el texto, hace transitar la mirada entre los signos en un continuo ir y venir que evoca, nuevamente, el deambular errático de los usuarios entre los saldos comerciales, a la búsqueda de la oportunidad ansiada y, en este caso que nos ocupa, al encuentro de significación en el poema.

En todo el conjunto prima la variedad frente a la monotonía: diferentes tipos de letra, diversidad de color, escalas y contrastes, modos de interlineado distintos, diferencias de peso y jerarquía de palabra, la disposición de los signos de puntuación, la orientación del texto, el desequilibrio general. Estamos ante un texto dotado de una sintaxis visual y, complementariamente, de otra verbal que juntas dan lugar a un sistema de representación icónico, inusual y altamente connotado. Del mismo modo

¹⁸ Según las leyes gestálticas de cierre y continuidad el cerebro tiende a rellenar los huecos e imaginar los detalles que faltan en una imagen o dar continuidad a los elementos que se encuentran dispersos respectivamente.

¹⁹ En la palabra SOCIOLOGIA, por ejemplo, tiene lugar la supresión del fonema O que rompe el diptongo natural y nos deja perplejos, dudando si hemos leído bien o se trata de un error tipográfico. De ese modo se nos impulsa a releer varias veces para asentar la percepción morfológica y el sentido de lo leído. En la misma palabra encontramos también una dislocación acentual que refuerza más aún ese efecto buscado.

que en los poemas verbales convencionales existen maneras diferentes de transmitir sentidos distintos a los que propiamente corresponden a un concepto, en las imágenes y en la poesía experimental encontramos modos de sugerir o emocionar al observador a través de la expresividad o la viveza de los elementos utilizados. Barthes, en 1964, acuñó el término de *retórica visual* observando que los mecanismos usados en el lenguaje verbal estaban también presentes en el lenguaje de las imágenes y eran utilizados, con un sentido distinto del que les es propio, por la publicidad para influir en los potenciales consumidores.

Ya “en el interior”, el poema nos recibe con un aviso lleno de expresividad: “¡¡¡atención,/ ateNEÍSTAS!!!”, entre abundantes signos de exclamación, queriendo gritar a los cuatro vientos lo que se aproxima y, como ya se mencionó, a quienes va dirigido especialmente el aviso: socios de ateneos, en sentido estricto pero, más allá, a todas aquellas falsas élites culturales, artísticas y literarias, institucionalizadas y adocenadas en las que predomina el cliché y las ideas comunes. También a conservadores, reaccionarios políticos y religiosos, neístas antiliberales que promueven una concepción autoritaria y tutelar de la sociedad sobre el individuo, representantes de un orden viejo y gastado, de una forma de vida que está a punto de desaparecer. Sus privilegios corren peligro, como se expone a continuación con un verso encabalgado entre comillas, “pienSOS comPUESTOS”, cuyo acoplamiento produce sentidos superpuestos y una clara llamada de auxilio por levantamiento de las mayúsculas respectivas. Estamos ante los restos anunciados previamente, el último reducto de un modo de ser arcaico que deberá dejar paso al hombre nuevo y a otro tipo de organización social. Se anuncia el cercano advenimiento de “una” *aproSIMACIÓN*, operación de agrietamiento, y derribo posterior, del estado de cosas imperante que, con carácter general²⁰, permitirá asentar los cimientos sobre los que se levante el edificio de la inteligencia y la autonomía desde “otra”²¹ *SOCIOLOGIA*. Tanto la supresión del fonema O, como la dislocación acentual producen un acoplamiento semántico, generador de nuevo sentido que discurre desde la sociología, ciencia que tiene por objeto de estudio la sociedad, y, posteriormente, nos introduce en el campo de las sociedades francmasónicas discretas, logias con carácter iniciático que aparecieron en Europa a finales del siglo XVII, y cuyo objetivo principal dice ser la búsqueda de la verdad, el desarrollo moral e intelectual del ser humano a través del estudio filosófico, científico y artístico, así como la evolución personal en aras del progreso social; sus miembros gozarían de influencia social y política para llevar a cabo esa tarea. Están dotadas de un fuerte simbolismo, relacionado alegóricamente con el Arte Real de la Construcción²²; no podemos

²⁰ El poeta utiliza la ópera metonímicamente, una forma de teatro musical barroco que trata de recrear la tragedia griega. Está destinada a ser representada ante el público por actores principales a los que acompaña el coro y una orquesta. Algunos la consideran el teatro total pues una poesía, música, danza, efectos escénicos, pintura, vestuario, maquillaje, etc. La palabra ópera deriva de la voz latina *opus*, obra, que nos trae otras resonancias más cercanas en el tiempo.

²¹ En estas dos palabras “una” y “otra”, las comillas resultan llamativas por ser del todo inusuales, dificultan la lectura y exigen un esfuerzo de la atención que acaba por semantizarlas. Así observamos que ambos indefinidos no son tales, sino términos muy precisos que se refieren a dos realidades específicas y contrapuestas, una frente a la otra, susceptibles de llevarse a cabo.

²² Se refiere a los constructores de catedrales de la época medieval. En el ámbito de la arquitectura se denomina loggia (del italiano loggia) a una galería exterior conformada por arcos sobre columnas, techada y abierta por uno o más lados.

menos que evocar también el origen griego del término, *logos*, que tiene que ver con el uso de la argumentación a través de la palabra.

El recorrido de la vista, al discurrir por el poema que se articula como un sistema a-centrado, se bifurca continuamente entre signos, imágenes, direcciones, huecos y abre un variado abanico de sentidos, sinuosamente interconectados, que se entremezclan²³ y se van enriqueciendo mutuamente, mientras amplían el territorio del conocer. Aquella *sociología* a la que veníamos refiriéndonos habrá de posicionarse como una crítica radical al pensamiento axialmente centrado, instaurado y paulatinamente alienado, para sentar las bases del nuevo tiempo donde sea posible una sociedad en la que el hombre no sea un despojo de sí mismo, sino un ser emancipado y verdaderamente libre: “Para quien sabe de la libertad, todos los placeres que esta sociedad tolera son insoportables” (Adorno, 1951, 122). Eso no será posible sin que previamente desaparezcan el lugar común de las significaciones dominantes y los férreos valores al uso, cosa que sucedería con la llegada inexcusable de la muerte que viniera a borrar ese pasado y sus restos tras un periodo crítico.

Asistimos a varios acoplamientos semánticos que generan connotaciones isotópicas diferentes: encontramos términos como ateneístas, ópera, actor, sociología, que tienen que ver con el mundo de las artes y las ciencias; simación, cimiento, muro, silos, cal, plexiglás, que hacen referencia a la construcción; llanura calva, lítico, remoto, ático, tienen que ver con el espacio; un solo de campanas que anuncia la muerte, rigurosa cuerda y luto²⁴, son expresiones que guardan relación con el contexto de la muerte y sus tradiciones, la mayoría de ellas desaparecidas a causa de los procesos de urbanización y secularización de la vida que han traído consigo las sociedades industriales; en consecuencia, se ha sustituido un entramado de rituales, que se desarrollaba fundamentalmente en los pueblos donde se producía el fallecimiento y en el domicilio particular del finado, por el tanatorio, un complejo asistencial, de carácter aconfesional, socialmente dedicado a la muerte, e ideado para satisfacer las necesidades materiales de los allegados, con cafetería, floristería, muestrarios de objetos funerarios y con los servicios necesarios que facilitan la despedida al fallecido, incluidos hornos incineradores donde transformar sus restos en cenizas, lo que hace de la vida entera, incluido su final, un producto más, despersonalizado y vacío:

En el rito funerario el duelo representa un sentimiento objetivo, un sentimiento colectivo. Es impersonal. Los sentimientos colectivos no tienen nada que ver con la psicología individual. En el rito funerario el auténtico sujeto del duelo es la comunidad. La comunidad se impone a sí misma el duelo ante una experiencia de la pérdida. Estos sentimientos colectivos consolidan la comunidad. La creciente atomización de la sociedad afecta también a la gestión de sentimientos pasajeros y las pasiones transitorias como estados de un individuo aislado en sí mismo. (Byung-Chul Han, 2020, 14).

²³ Resulta evidente la imagen de rizoma como modelo epistemológico no centrado donde se muestra que el edificio convencional del saber no se corresponde con la estructura de la naturaleza sino que es resultado de la autoridad y el poder jerárquica y socialmente establecidos. (Deleuze y Guattari, 2005).

²⁴ Hacía referencia a la mortaja, generalmente de color negro, con que se vestía a los difuntos, así como al luto que debían guardar los familiares directos. El luto riguroso consistía en un negro absoluto durante el medio año siguiente al fallecimiento y podía aliviarse con un medio luto que combinaba blanco y negro durante los seis meses siguientes.

Sorprende encontrar el alzamiento de las dos letras A *IA* como si el autor hubiera querido introducir una referencia al dios supremo para los musulmanes, creador de todo lo que existe. Curiosamente, la palabra Al-lah está en el origen de algunas palabras en castellano, como olé, por Alá o por Dios; hala, oh Dios; ojalá, quiera Alá o quiera Dios, y de ese modo queda fuertemente connotada y adquiere todo su sentido en el poema, como deseo de que tenga lugar aquel advenimiento social..., tras un periodo higienizador y de regeneración: “*Un Velado Canto de / CAL*”²⁵.

La imagen está impregnada de un alto nivel de iconicidad; el levantamiento de las mayúsculas al inicio de las tres palabras UVC constituye el acrónimo con el que se conoce la radiación ultravioleta de onda corta. La luz ultravioleta es una radiación electromagnética, parte integrante de los rayos solares, y resulta invisible para el ojo humano, aparece oculta, velada, por estar por encima del espectro visible. Tiene amplio poder desinfectante y purificador para el aire y los objetos y también se emplea para eliminar gérmenes y cicatrizar las heridas, como queriendo acabar con toda semilla maléfica. La palabra *CAL*, colocada en el poema debajo de *Canto*, nos remite a la expresión “cerrar a cal y canto”, que significa cerrar por completo, impedir algo, dejar sin posibilidad de retorno ¿las ideas caducas y los lugares hollados? Entre “*Canto y de*” encontramos un largo espacio en blanco, un hueco discursivo que deja la palabra en suspenso, el tiempo detenido mientras, la desinfección seguiría su curso, permite el flujo del pensamiento y en la fila siguiente, con mayúsculas, sin otro signo que la diluya o la matice, bien centrada, la palabra *CAL*, dominando el paisaje.

“*CAL*” y “*ACÁ*”, una debajo de la otra, ambas en el centro, simétricas, formando una columna, representan los límites de dos mundos diferenciados; justo en el medio de ambas “*y*” sería la línea de frontera entre esas dos realidades contrapuestas, aquella que se anuncia vehementemente y ésta otra de *acá*, la de dura realidad cotidiana del momento, pero al tiempo se comportaría como línea de fuga en conexión con los variados lugares del poema, una pasarela que permite relaciones transversales. Por los alrededores planea la aliteración de “*ca*”, *canto*, *cal*, *acá*, *calva*, que, en sentido coloquial, ¡quíá! ¡qué va!, denota incredulidad o negación y es congruente con el conjunto.

Tras el ritual de cauterización que llevará a término la *cal*, y que todo lo iguala, asomaría un espacio yermo, inhóspito²⁶ por doquier, un páramo sin vida, callado y frío, “*ACÁ/LLAnura CALVA*”. El levantamiento de *-ACÁ*, al unirse con *LLAnura* evoca el silencio y el vacío, pero, por ello, se abre un mundo de posibilidades que propiciaría un renacer, el alba de un nuevo día. Resulta clarificadora la siguiente cita:

Los rituales se pueden definir como técnicas simbólicas de instalación en un hogar. Transforman el “estar en el mundo” en un “estar en casa”. Hacen del mundo un lugar fiable. Son en el tiempo lo que una vivienda es en el espacio. Hacen habitable el tiempo [...] Ordenan el tiempo, lo acondicionan [...] Bueno es

²⁵ La *cal*, el arco, el yeso, tienen un enorme contenido simbólico acerca del paso del tiempo y de la destrucción, lugares de tránsito entre el aquí y el más allá. También se emplean como símbolo de muerte y aniquilación, evocan las paredes encaladas de nichos y cementerios, paisajes yermos donde nada crece, en fin, palidez, frialdad y muerte.

²⁶ De ahí la referencia a la sobrepelliz, vestidura corta y blanca de lino, con mangas anchas simbolizando alas, que llevan los clérigos sobre la sotana para administrar los sacramentos. Simbólicamente se la relacionaba con la justicia y la inocencia propia de los santos. También simboliza el bautismo, el alba. Antiguamente se utilizaba el sobretodo, una prenda larga de abrigo, abierta por delante que se ponía sobre la ropa y servía para protegerse de las inclemencias del tiempo.

que el tiempo que transcurre no nos dé la sensación de gastarnos y perdernos, sino de realizarnos. (Byung-Chul Han, 2020, 7).

Desafortunadamente, el hombre actual se está quedando huérfano de rituales y en su afán por consumir se consume en una continua pérdida de sentido; cuanto más conectado se siente a las cosas más excitado y sediento de estímulos novedosos está, lo que le lleva una y otra vez, infatigable, a repetir en su búsqueda de nuevas expectativas huera, que engulle sin digerir, y de nuevo le producen una sensación de embotamiento indescifrable.

La sinestesia “*llanura calva, inhospitalaria, sistemática*” deja el ánimo sumido en el desconuelo, como si de una inervación cordial se tratara, del corazón en este caso, por la sensación térmica que nos deja sentir en el cuerpo, pero también en el alma. Más aún si a ello contribuye el encabalgamiento léxico “siste- / MÁTICA” que desmembra la palabra, con unidad de sentido inseparable, y deja al principio de la siguiente línea *MÁTICA*, en mayúsculas, induciendo inmediatamente una activación semántica que nos recuerda los sistemas técnicos en serie y las cadenas automáticas de producción industrial.

Pero en la espera de que todo aquello que añora suceda, el poeta no encuentra la calma, a su alrededor sólo halla aspereza y soledad, interminablemente; siente aún lejano ese tiempo que está por venir, se observa enajenado, aturdido, solo y una profunda desazón se apodera de él, un estado de ansiedad que no acierta a calmar. El levantamiento de mayúsculas pone el foco en estos aspectos a la par que los sufijos transmiten, una vez más, efecto mecánico preñado de repetición y automatismos. Ese estado de cosas desemboca en un verdadero síndrome de abstinencia, *El MONO*, literalmente, por no poder gozar de aquello tan añorado y necesario; el poeta, desencantado, se despide para siempre, definitivamente, con una referencia directa, de UStedes, que además de dirigirse a los iguales incluye al país, United States, representante del neoliberalismo por excelencia y de ese tipo de sociedad postindustrial que se ha expandido por todas partes fagocitando a su paso todo resto de cultura referencial. Es una despedida silenciosa, la aliteración por el continuado uso de la *S* al inicio de las palabras siguientes deja en el aire ese susurro, pero también desde la rutina y el tedio que engendran lo habitual y el cuidado de lo corriente: el alimento, *SILOS para almacenar cereales, pero también armamento*; la comunicación ordinaria y por extensión la que transmiten los medios de información, *SIGLAS*, puesto que el uso de las mismas es la forma más usual de creación de palabras en nuestro tiempo y que el propio autor utiliza habitualmente; las ideas establecidas, *SUMMAS*, representadas en la Suma Teológica escrita por Tomás de Aquino que quedó inconclusa porque como él mismo explicó: “Después de lo que el Señor se dignó a revelarme el día de San Nicolás, todo lo que he escrito parece como paja para mí, y por eso no puedo escribir ya nada más”; y en determinadas ocasiones la sospecha que se apodera de las pequeñísimas certidumbres que aún le quedan al hombre *-A/SOMOS-*.

De nuevo el poeta vuelve a reflejar ese estado de profunda decepción que se ha apoderado de él, *SIMAS*, al que se siente precipitado como si de un abismo se tratase. La imagen que produce el espacio en blanco transmite un estado de estupor y sospecha, “y *A-/SOMOS*”, como si anduviera barruntando en qué nos podemos convertir, o tal vez eso ya haya tenido lugar, si dejamos de ser fieles

nosotros mismos y renunciamos a nuestra propia originalidad: seres sin más, vacíos de autenticidad, productos de serie ensamblados como robots, puro plástico²⁷; la separación y el interletraje entre las palabras *PLEX i GLAS*, con la *i* latina a modo de pegamento o cola, reproduce esa imagen de montaje industrial. Para finalizar, nos encontramos frente a un encabalgamiento léxico extremo “*per/plejamente*”²⁸ que expresa el profundo estado de confusión en que se encuentra el poeta, completamente enredado en su propia indefinición, sin respuestas en sentido kantiano, anonadado. Una perplejidad, pues, en la que cae la razón humana sin culpa, dice Kant en el prólogo a la *Crítica de la razón pura*, al verse acosada por cuestiones que no puede ni apartar ni contestar.

4. Breve coda

En ocasiones un pequeño dibujo encierra el alma del cuadro. Este poema es producto de un tiempo y refleja un modo particular de concebir la realidad, las contradicciones sociales y el anhelo de un nuevo hombre con sus referencias en la historia, no en sus afueras; un espacio donde las desigualdades dejen paso a la liberación y la dignidad humanas. Fragmentación, pluralidad y heterogeneidad son el signo de una mirada moderna, crítica y emancipadora, que se rebela contra la tradición monolítica propiciando una ruptura en la estética y una dislocación del tiempo que transcurre a velocidad vertiginosa. Espacialidad descentrada y temporalidad difusa exigen una profunda reflexión y reubicación que escapa a la dimensión de este texto y será objeto de posteriores trabajos.

Referencias bibliográficas

- ADORNO, Th. W. (2004). *Mínima Moralia: Reflexiones desde la vida dañada* (J. Chamorro Mielke, trad.). AKAL.
- ADORNO, Th. W. (2008) (*Crítica de la cultura y sociedad I*). (J. Navarro Pérez, trad.). AKAL. (Original publicado en 1977)
- ALEJO ARENAL, J. (1971). *monUMENTALES REBAJAS (tristes tópicos)*. Pliegos de cordel vallisoletanos.
- BARTHES, R. (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós Comunicación.
- BERGSON, H. (1967). *La risa*. Plaza & Janés.
- BYUNG-CHUL Han. (2020). *La Desaparición de los Rituales. Una topología del presente*. Herder.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (2005). *Rizoma: introducción*. (J. Vázquez Pérez y U. Larracetela, trad.). Pre-Textos.
- DELGADO DE CASTRO, M. A. (2015). El lenguaje vanguardista en la poesía de Justo Alejo. *Revista de filología*, 31.

²⁷ El plexiglás, del latín *plexum*, plegado, y del inglés *glass*, vidrio, conocido también como metacrilato, es uno de los plásticos de ingeniería más utilizados en nuestro tiempo. Fue descubierto por Otto Röhn en 1933. Entre sus propiedades destacan la transparencia, la resistencia al impacto y la dureza, su ligereza y el ser resistente a los rayos ultravioleta y a la intemperie.

²⁸ Curiosamente, perplejo proviene de la misma raíz latina, *plexum*, que conforma la palabra plexiglás.

- DONDIS, D. A. (1992). *La sintaxis de la imagen*. Gustavo Gili.
- FABBRI, P. (2000) *El giro semiótico*. Gedisa.
- GIOVINE, M. A. (2011). Poesía en movimiento. *Periódico de Poesía*, 43. <http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/1055-poeticas-visuales/poeticas-visuales/2020-043-poeticas-visuales-poesia-visual-en-movimiento>.
- HORKHEIMER, M. y ADORNO, Th. W. (2007). *Dialéctica de la Ilustración*. (J. Chamorro Mielke, trad). AKAL.
- JAUSS, H. R. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Paidós Ibérica.
- KANT, I. (2005). *Crítica de la Razón Pura*. (M. García Morente, trad.). Taurus. (Original publicado en 1781).
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, L. (2008). Forma, función y significación en poesía visual. *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 16. <https://www.um.es/tonosdigital/znum16/portada/monotonos/monotonos.html>
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, L. (2001). Un acercamiento a la poesía visual en España: Julio Campal y Fernando Millán. *Especulo*, 18. https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero18/campal_m.html.
- MILLÁN DOMÍNGUEZ, B. (2014). Visualidad y experimentación en la poesía de neovanguardia española. *Experimental I. Estudios*, 113-140.
- MITCHELL, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. (Y. Hernández Velázquez, trad.). AKAL.
- PADÍN, C. (1997). *De la Representación a la acción*. Ediciones al Margen.
- PINO, F. (1995). *SIYNO SINO. Poesía cierta mente ciertamente*. Ayto. de Valladolid y Fundación Jorge Guillén.
- RANCIÈRE, J. (2011) *El destino de las imágenes*. Prometeo.
- REDONDO SÁNCHEZ, P. y SALGADO GONZÁLEZ, S. (2015). *PENSAR (EN) IMÁGENES*. MAIA.
- VALLEJO, C. (1973). *El arte y la revolución*. Ed. digital Titivillus.
- YURKIEVICH, S. (1982). Los avatares de la vanguardia. *Revista Iberoamericana*, 118.

Figura 1

Publicación original del poema de Justo Alejo incluido en el libro **monUMENTALES REBAJAS** (tristes tópicos). Reproducción autorizada por los herederos del autor del libro.

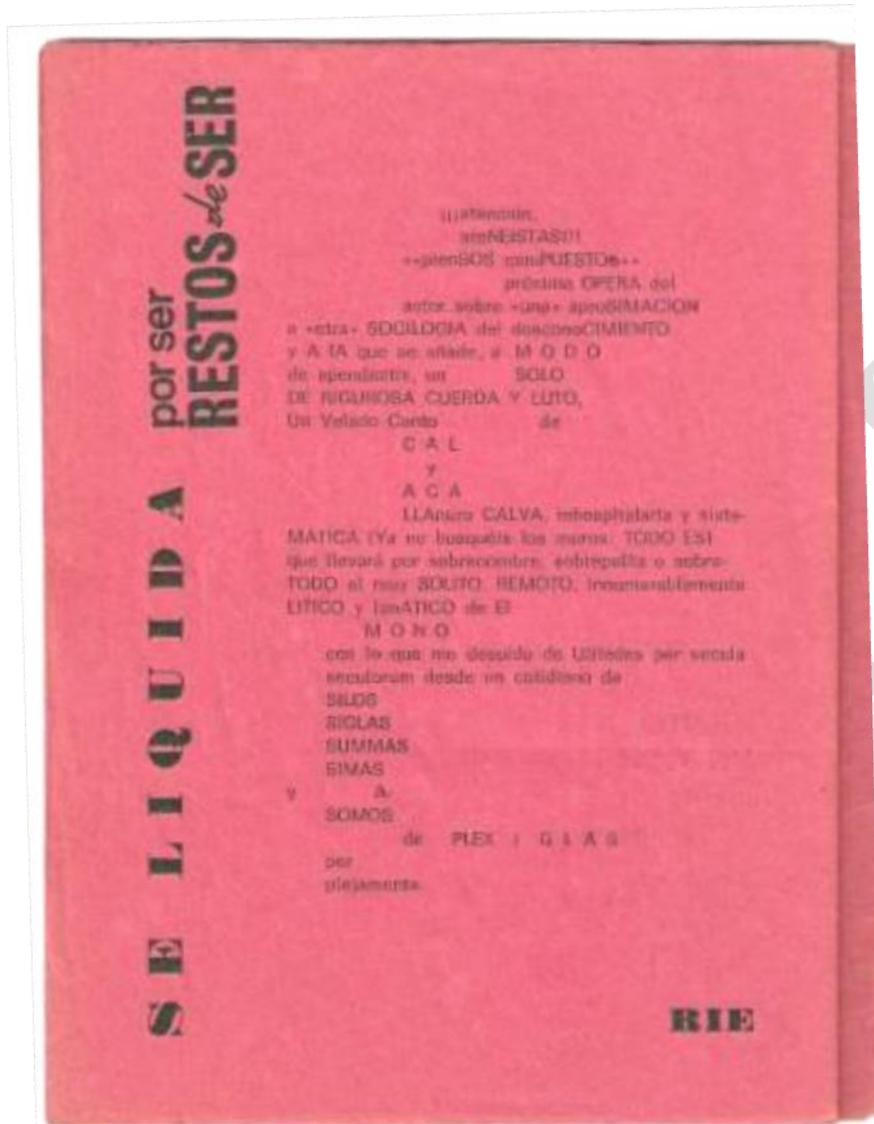
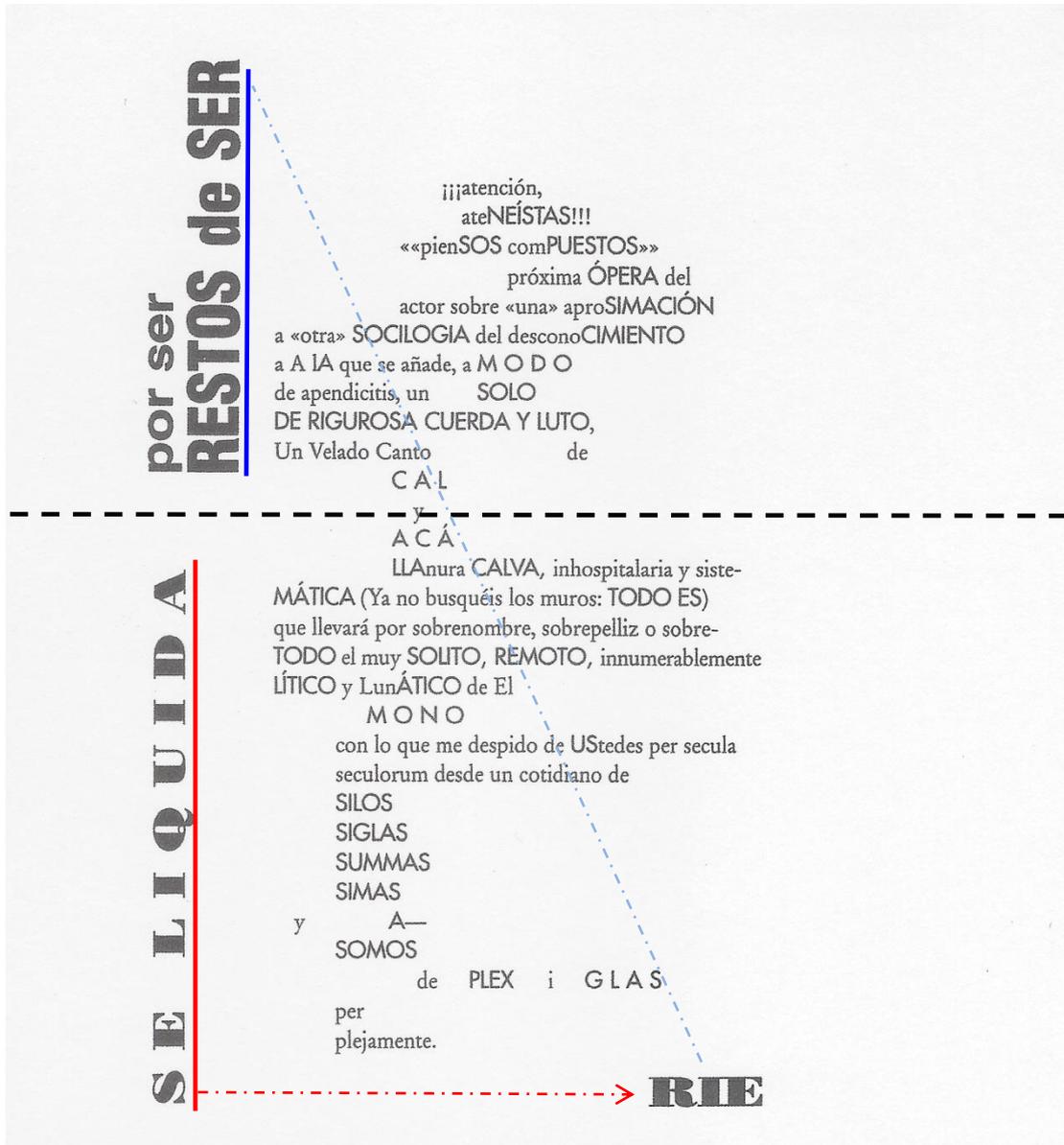


Figura 2

Lugares en el poema de Justo Alejo. Reproducción autorizada por los herederos del autor del libro.



- Frontera entre el deseo v la realidad.
- Punctum principal.
- Punctum secundario.
- - - Posible continuación punctum secundario.
- - -> Contrapunctum.