

Hacia Una Lectura Visual Del Poema Visual Figurativo

En La Vanguardia Hispanoamericana

by

Nelson Suarez

A Dissertation Presented in Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree
Doctor of Philosophy

Approved November 2011 by the
Graduate Supervisory Committee:

Alberto Acereda, Chair
Emil Volek
Carlos Javier Garcia-Fernandez

ARIZONA STATE UNIVERSITY

December -2011

©2011 Nelson Suarez
All Rights Reserved

ABSTRACT

In the first thirty years of the XX century, an old literary visual tradition was reborn in a series of new striking visual texts better known as *calligrams*. They were produced by some avant-garde poets such as Vicente Huidobro, José Juan Tablada, Alberto Hidalgo and Carlos Oquendo de Amat in Latin America, and Juan Larrea, Guillermo de Torre, Francisco Vighi, Luis Mosquera, and others in Spain. However, with few exceptions, the interpretation of those written drawings has caught little attention from literary critics.

This research, contrasted to that of Willard Bohn's, is a contribution to the deciphering of such literary art form, designated here as *the figurative visual poem*. It is a proposal for its visual reading which draws from the fact that this type of text is concretely a drawing formed by written verses. As such, it can be regarded as a plastic writing, combining pictorial and verbal signs in one perceptible configuration on the page. The result of this semiotic operation is a hybrid product in which the iconic forms become symbolic and vice versa. It is in fact, an art object which should be approached as a text that can be seen as well as read.

The study leads to the conclusion that Willard Bohn misreads the order in which language and image are articulated in the visual poem identified with the second order semiological system proposed by Roland Barthes, placing preeminence on language over image. This results in reading the avant-garde visual figurative poem in an ekphrastic fashion. Consequently, the role of the image in the system is left in an ambiguous realm at the time of deciphering this

hybrid text. Our contribution to re-conducting this undertaking has been equally drawn from a semiotic stance taken from Louis Hjelmslev that balances language and image as correlates of a semiotic function. Due to the signaling nature of both, language and figure, a visual poem becomes an iconic metaphor as well as a metaphoric icon, and moreover a self-referential sign, thus justifying its status of an autonomous art.

ABSTRACTO

En los primeros treinta años del siglo XX, una tradición literaria visual renació en una serie de nuevos y sorprendentes textos visuales, mejor conocidos como caligramas, que fueron producidos por poetas vanguardistas hispanoamericanos. Este trabajo de investigación, contrastado con el de Willard Bohn, es una contribución al desciframiento de dicha forma artística literaria, designada aquí como el poema visual figurativo. Se trata de una propuesta para su lectura visual que se deriva del hecho de observar que este tipo de texto es concretamente un dibujo formado por versos escritos. Como tal, puede ser considerado una escritura plástica que combina signos pictóricos y verbales configurados perceptualmente en la página. El resultado de esta operación semiótica es un producto híbrido en el cual las formas icónicas se transforman en simbólicas y viceversa. En efecto, es un objeto artístico que debe abordarse como un texto que puede ser contemplado y leído al mismo tiempo.

El estudio llega a la conclusión de que Willard Bohn malinterpreta el orden en que lo verbal y lo figurativo están articulados en el poema visual, identificado por él con el sistema semiológico de segundo orden propuesto por Roland Barthes, dándole preeminencia a lo verbal sobre lo figurativo. Este procedimiento da como resultado la lectura del poema visual figurativo vanguardista en términos efrásticos. Consecuentemente, el rol de la figura en el sistema se sitúa ambiguamente al momento de descifrar este texto híbrido. Nuestra contribución para reconducir esta empresa se ha basado igualmente en una premisa semiótica tomada de Louis Hjelmslev que posibilita el balance de lo

verbal y lo figurativo como correlatos de la función semiótica Debido a la naturaleza sígnica de lo verbal y la figura, un poema visual no sólo se convierte en una metáfora icónica tanto como en un ícono metafórico, sino también en un signo auto-referencial, justificándose así como arte autónomo.

DEDICATION

Este trabajo está dedicado con cariño a mi amada esposa y mis tres adorados hijos por haberme robado el tiempo que pude haber estado con ellos.

ACKNOWLEDGMENTS

Deseo agradecer a mi esposa y mis hijos por su paciencia de verme interminables horas entre libros y hojas por un buen tiempo, y por cuyo apoyo y amor no hubiera sido posible la culminación de este proyecto.

También mis agradecimientos a los miembros del comité de tesis. El Dr. Emil Volek, en cuya presencia le agradezco que todo parezca meditación; el Dr. Carlos Javier García-Fernández, a quien le agradezco el haberme dejado llevar por *Niebla* y a mi director de tesis, el Dr. Alberto Acereda, por haberme dejado, tal vez a pesar suyo, también “torcerle el cuello al cisne”.

Una mención muy especial va para Barbara Tibbets, de excepcional disposición para colaborar siempre y en todo momento.

Finalmente un muy especial agradecimiento va para un buen amigo, lamentablemente ido, el Dr. Enrique Ballón Aguirre, por haber sido fuente de inspiración y conocimiento para muchos estudiantes de esta Facultad, y por su invalorable y desinteresada colaboración para conmigo.

TABLE OF CONTENTS

	Page
LIST OF FIGURES.....	ix
PREFACE.....	x
CHAPTER	
1 CONSIDERACIONES CRÍTICAS A LA POESÍA VISUAL.....	1
La Franja De La Poética Visual	1
Poesía Visual Al Margen.....	11
La Aproximación Interartística	32
Poema Visual Como Escritura Plástica.....	53
2 APROXIMACIONES CRÍTICAS	72
Enfoque Semiótico Y Pictórico	72
Perspectiva Semiótica.....	76
Perspectiva Pictórica.....	84
Entre Símbolos E Íconos	89
Soporte Semántico	101
La Mecánica De La Lectura	105
3 VISIÓN DE LOS POETAS VANGUARDISTAS.....	120
Discurso Estetico Vanguardista.....	120
Estética Vanguardista	129
Metáfora Y Visualidad	137
4 LECTURA VISUAL DEL POEMA VISUAL FIGURATIVO	181
Observaciones A La Crítica	181

Modalidades Visuales	199
Poema Visual Figurativo Mimético	202
Poema Visual Figurativo Mixto	224
Poema Visual Figurativo Abstracto	230
Poemas Del Porvenir	244
Conclusiones	260
NOTES.....	268
References	273
Appendix	
A POEMAS ADICIONALES	280
B FRANJA DE LA POÉTICA VISUAL	297
C ILUSTRACIONES Y FIGURAS	303
D CORPUS DE POEMAS VISUALES	308

LIST OF FIGURES

Figure	Page
1. Pictogramas Chinos.....	50
2. Ideogramas Chinos.....	50
3. Poema Visual: “Paysage” de Vicente Huidobro.....	51
4. “El Puñal” y “Talon Rouge”: Poemas Visuales de José Juan Tablada.....	53
5. Figuras Multiestables y Poemas Visuales.....	84
6. Auto-referencialidad Visual y Poética: Entre Escher y Tablada.....	105
7. “Triángulo Armónico” y “Fresco Nipón” de Vicente Huidobro.....	157

PREFACE

Al interior de los estudios de la vanguardia hispanoamericana, la crítica literaria curiosamente ha dado mínima importancia al poema visual figurativo, una de las experimentaciones estéticas más radicales que se produjo en aquella época. La muy escasa atención puesta en el análisis de este singular resurgimiento de la antigua tradición poético-visual que combina verso y figura en una misma totalidad perceptiva y que desde la aparición del concretismo se ha intensificado hasta la actualidad, es el motivo principal que nos ha llevado en este trabajo a interrogar cómo y desde qué enfoque abordar su análisis.

De hecho, uno de los pocos críticos reconocidos que ha realizado una lectura de textos bastante extensa y en profundidad de este género visual, en el corto pero valioso periodo de su producción vanguardista, ha sido el profesor Willard Bohn de la universidad de Durham en los Estados Unidos. Entre otros críticos que abordan la poesía visual, Bohn es prácticamente el único que ha incluido el aporte hispanoamericano de José Juan Tablada y el del ultraísmo español a la poesía visual. El resto de los críticos o soslayan esta época o hacen caso omiso de la poesía hispanoamericana y se dedican a la fase más contemporánea de la poesía visual concreta y experimental como es el caso de Wendy Steiner o Richard Kostelanetz o al periodo antiguo de la poesía configurada, más conocida como *pattern poetry*, acometido por Dick Higgins y otros.

Otros críticos, menos reconocidos, si bien abordan el tema, lo hacen de manera escueta y por lo general carente de una base teórico-metodológica que

permita comprender el fenómeno de imbricación e hibridación entre figura y verso, crucial para la interpretación crítica de esta manifestación literario-artística. Debido a su extensión, se ha incorporado en el segundo acápite del primer capítulo un detalle pormenorizado del estado de la crítica sobre el análisis textual de este género poético particular en su fase vanguardista. Baste aquí con mencionar que el poema visual figurativo, o más específicamente el análisis textual del mismo, en este periodo de la literatura hispanoamericana tampoco goza de gran interés por parte de los estudiosos latinoamericanos o españoles hasta la actualidad.

El trabajo de investigación aquí descrito es en general un aporte preliminar al vacío teórico-metodológico de la crítica acerca de cómo abordar la lectura de textos visuales figurativos del periodo vanguardista. En el caso hispanoamericano que nos atañe, nos referimos en específico a los textos visuales que con mayor profusión aparecen entre 1912 y 1927 en Latinoamérica y España. El conjunto de textos considerados en este estudio comprende la siguiente muestra: Los poemas incluidos en “Japoneías de estío” en la segunda parte de *Canciones de la noche* (1913) y el poemario *Horizon Carré* (1917) del poeta chileno Vicente Huidobro; el conjunto de poemas aparecidos en las revistas españolas vanguardistas *Grecia*, principalmente, pero también en *Cervantes* y *Reflector* y publicados entre 1919 y 1920 por poetas españoles ultraístas y creacionistas, como Guillermo de Torre, Juan Larrea, Luis Mosquera, Francisco Vighi y varios otros; las ideografías que aparecen en *Li-Po y otros poemas* (1920) del poeta mexicano José Juan Tablada, algunos de los poemas visuales contenidos en

Química del espíritu (1923) del poeta peruano-argentino Alberto Hidalgo y el auto-antológico libro-cinta *5 metros de poemas* (1927) del poeta peruano Carlos Oquendo de Amat.

El corpus de nuestro estudio contribuye a ampliar el análisis del conjunto de poemas visuales producidos por otros poetas vanguardistas latinoamericanos, no incluidos por Willard Bohn en *Modern Visual Poetry* (2001), como ser los de Vicente Huidobro, Alberto Hidalgo y Carlos Oquendo de Amat. También, se adiciona la lectura de las ideografías del poema-relato “Li-Po” de José Juan Tablada. Constituye al mismo tiempo un ejemplar bastante representativo de la totalidad de poemas visuales figurativos que se elaboraron en la faceta más visual de estos poetas vanguardistas que se aventuraron a la vituperada actividad literaria visual a ambos lados del atlántico y puede servir como criterio básico para organizar una, hasta ahora inexistente, antología de la poesía visual figurativa vanguardista hispanoamericana.

Por un lado, el corpus de nuestra investigación es una muestra de la manifestación artística más clara de la renovada y re-elaborada actividad literario-visual de la antigua y bastante desconocida tradición poética visualista de los *technopaegnia* y los *carmina figurata*, poemas configurados aparecidos en la antigüedad griega y latina. Por otro lado, los textos considerados en nuestro corpus se diferencian de las experimentaciones poéticas no-figurativas que dislocan la sintaxis también con fines visuales, al modo mallarmeano. A su vez, no se subsumen al *caligrama*, asociado a los poemas visuales figurativos miméticos de su creador, el poeta francés Guillaume Apollinaire. La

denominación más genérica de *poema visual figurativo*, permite incluir otras interesantes variables visuales introducidas en la poesía visual hispanoamericana. De este modo, también contribuimos, aunque de manera muy preliminar, a la tipología de géneros visuales, bastante imprecisa y aún por elaborarse de manera más sistemática y comprensiva en el campo de la poesía visual figurativa.

En el entorno de la poética de la visualización, el poema visual figurativo, desde nuestra perspectiva, se encuentra en una posición intermedia de una franja que recorre desde la poética efrástica que floreció durante el romanticismo hasta la poética concreta y experimental contemporánea. Esto se debe a que la aspiración del poema efrástico es ser la descripción alegórica de un objeto artístico (e.g. una pintura, una escultura, etc., como en el poema “El pensador de Rodin” de Gabriela Mistral) o no artístico (e.g. un objeto, un evento, un paisaje, etc. como en las celebres odas de Pablo Neruda), externo al poema con el fin de apresar retóricamente su imagen de manera sintáctica, lineal y sin transformación visual en sí. Entretanto, el poema visual figurativo incluye en sí mismo la figura y el verso en una sola configuración visual confinada a la página, reduciendo drásticamente la retoricidad efrástica, reconfigurando la sintaxis de manera concretamente figurativa y apuntando a su auto-referencialidad. Por otro lado, el poema visual figurativo aún mantiene su carácter verbal y sintáctico, aunque mínimamente retórico, elíptico y paratáxico, que conforma figuras visuales reconocibles o abstractas a las que se refiere de manera metafórica a diferencia del poema concreto, desprovisto de verso y reducido a la concreción y concisión de elementos aún más básicos y materiales de la escritura, como letras, palabras o

signos y figuras no verbales configurados visualmente y de contenido mínimamente semántico que deben construirse como un lenguaje metafórico.

Un primer rasgo que define el poema visual figurativo, de acuerdo a nuestro modo de ver, es su resistencia a la recitación *in absentia* como tradicionalmente ha podido procederse con cualquier poema. Esto se debe a que la forma visual del mismo funciona como una figura que llama la atención por su concreción en la página, y es así precisamente cómo por lo general se lo define, un poema para ser visto. Esta nueva función visual genera ciertas consecuencias. La más evidente es que se ancla en el papel con el fin de mostrarse, por tanto su modo de expresión es eminentemente textual, escritural y pictórico. Es un texto tanto para contemplar como para leer, aunque ya no para recitar. Esto supone decir que es un producto artístico híbrido que se expresa simultáneamente de modo verbal y figurativo a través de la combinación de símbolos escritos o grafemas y signos pictóricos o íconos.

Las figuras (los íconos) visualmente conformadas por los versos (los símbolos escritos) en el poema visual figurativo, se implican tanto pictóricamente como semióticamente. De hecho, desde nuestro punto de vista, la escritura alfabética en su dimensión visual y material, como bucle de tinta, caligrafía, tipografía, en fin trazo gráfico o sustancia gráfica sirve de medio pictórico para delinear el dibujo, el diseño, el contorno pictográfico, la iconicidad que adopta la figura del poema visual figurativo abriendo un espacio de hibridación entre símbolos escritos e iconos, entre verso y figura como si se tratara de una escritura plástica.

Semióticamente, se advierte que tal escritura plástica constituye un signo complejo o más exactamente una función semiótica producida por la combinación símbolo escritos e íconos cuya función consiste en señalarse entre sí, pues lo que queda dicho en el verso se dibuja en la figura y la figura muestra o resume visualmente lo que expresa el verso. El signo verbal o símbolo (en la terminología de Charles Peirce), que por lo general ha sido tratado en su naturaleza fónica por la lingüística, en el poema visual figurativo, en su dimensión escrita, se amalgama con el ícono (también en la terminología de Peirce), de modo tal que se logra una hibridación en la que el símbolo se iconiza y el ícono se simboliza. De manera más literaria, puede decirse que la figura que adopta el poema visual se reviste figurativamente de las metáforas contenidas en los versos y, de manera inversa, que las metáforas contenidas en los versos se subsumen en el poder expresivo de una figura visual.

Con el fin de reducir la complejidad que cada signo, ya sea verbal o pictórico que contienen en sí mismos y mantener el nivel de relación recíproca que ha sido observada en el poema visual, se ha recurrido a la noción de función, en la terminología de Louis Hjelmslev en *Prolegomena to a Theory of Language* (1961). La función es la relación de dependencia recíproca entre mínimamente dos componentes tomados como puntos terminales de dicha relación, denominados funtivos. La función semiótica, referida al lenguaje, es por tanto la correlación entre un funtivo del plano de la expresión, (un significante) y un funtivo del plano del contenido (un significado). De modo análogo, para nosotros, el poema visual es la función semiótica de los funtivos pictórico y verbal en él

puestos en correlación. Anclados en esta noción funcional y sistémica es posible observar el fenómeno de imbricación e hibridación de los signos pictóricos y verbales que configuran el poema visual figurativo vanguardista hispanoamericano aquí abordado, y constituye la base sobre la que se puede realizar su interpretación o desciframiento.

El abordaje semiótico, también ha posibilitado desviarnos del largo debate de la crítica sobre la naturaleza inter-artística entre la pintura y la poesía, que desde antaño y en diversas culturas se manifiesta en expresiones artísticas híbridas, como es el caso del poema visual figurativo, porque dicho debate se reduce a posturas ideológicas y estéticas esencialistas tendientes a infravalorar, censurar y rechazar tal hibridación como genuino producto literario y artístico. Igualmente, tiende a destacar el valor de un arte sobre el otro, reprimiendo la comprensión efectiva del fenómeno visual tan extendido histórica, cultural y geográficamente.

Si el poema visual se considera un signo complejo en el que participan signos verbales y pictóricos señalándose entre sí e hibridándose, de esta relación se colige que es una expresión artística eminentemente autorreferencial y metafórica que puede describirse por otros dos sistemas semióticos de segundo orden derivados de la función semiótica. Dichos sistemas han sido tratados por Roland Barthes en *Elements of Semiology* quien los ha denominado “el sistema de connotación” y “el sistema metasemiótico o del metalenguaje”. En el sistema de connotación un primer orden conformado por la relación denotativa entre significante y significado puede inscribirse al significado de un segundo orden

que connota al primero. Es decir que de un sólo denotado puede derivarse uno o más connotados, lo que en términos de la lengua quiere decir que una palabra o una frase puede tener más de un significado del que ya posee para designar algo a lo que se refiere. Por otro lado, un primer orden significante-significado puede inscribirse en el significante de un segundo orden, por lo que el segundo resulta expresando el primero, como sucede en el metalenguaje que crea un nuevo sistema de significantes para referirse a un mismo significado. Por ejemplo, la lingüística es un nuevo sistema de signos que se ha creado para referir y describir el lenguaje natural, ambos son lenguajes pero uno se ubica a un nivel distinto (descriptivo o explicativo) del otro al cual se refiere. El poema visual, siendo autorreferencial, abre un espacio que no puede propiamente prefijarse como meta- pero que sin embargo por conformarse por dos sistemas de signos que se señalan entre sí descubre un volumen no expresado verbalmente, sino gestualmente por su visualidad, que permite describirlo como si fuera un sistema metasemiótico de segundo orden.

La asociación de equivalencia establecida por W.J.T. Mitchell entre los sistemas semióticos de segundo orden mencionados y cierto tipo de figuras metáxicas o multiestables, en este trabajo, han sido conectadas al fenómeno de hibridación verso-visual que toma lugar en el poema visual figurativo. Como ejemplo, la figura titulada “Copa de Rubin” de Edgar Rubin (ver pg. 83) manifiesta una ambigüedad perceptiva sensorial visual entre figura y fondo equivalente al fenómeno semiótico de connotación producido entre la metáfora y el ícono en el poema visual figurativo. Asimismo, el fenómeno de auto-

referencialidad visual, como se manifiesta en las figuras “Espiral” de Steinberg (ver pg. 83) o “Las manos que se dibujan” de Escher (ver Anexo C), pictóricamente representando su propia representación, se corresponde al doble señalamiento de autoremisión entre los signos pictóricos y los verbales en el poema visual que, desde nuestra perspectiva, el sistema metasemiótico o del metalenguaje de segundo orden contribuye a describir.

La crítica que ha abordado este fenómeno artístico desde una lectura semiótica, principalmente y casi exclusivamente en los extensos trabajos de Willard Bohn en *The Aesthetic of Visual Poetry* (1986) y *Modern Visual Poetry* (2001), pero también en menor medida Klaus Meyer-Minneman, Katherine Wall, Rosa Sarabia y otros han concluido privilegiando el componente verbal sobre el visual en el poema figurativo lo que ha derivado en una lectura efrástica del poema visual. Esto quiere decir que al realizar la interpretación de poemas visuales, cuya significación o sentido se extrae de la correlación propia de su figura y su verso, se ha tratado de encontrar alguna descripción o metáfora externa al mismo, o dicho de otra manera se ha tratado de interpretar la metáfora con otra metáfora, tal que ha oscurecido la interpretación y la significación misma del poema. Este modo de ver se ha reconducido en nuestra investigación, adjudicando un mismo nivel de participación semiótica a la figura y a los versos en el poema visual. La auto-referencialidad manifiesta en el poema visual posibilita la coherencia entre lo que el verso dice y lo que la figura representa y su connotatividad lo salva de ser una tautología o un juego de convenciones sígnicas. En efecto, el poema visual es un ícono metaforizado y una metáfora iconizada.

Estas consideraciones en su conjunto y su aplicación a una veintena de poemas visuales figurativos de la vanguardia hispanoamericana representan la propuesta de nuestra lectura visual en este trabajo de investigación.

La lectura semiótica asociada a su contraparte pictórica descrita hasta aquí se ancla en el contexto del horizonte estético de los propios poetas que experimentaron con esta forma visual. Un dato concurrente entre los poetas que elaboraron poemas visuales figurativos es su adhesión a la experimentación del lenguaje poético que había explotado en la época de la vanguardia y su vinculación con la vanguardia internacional europea y norteamericana, ubicándose en el ala más estética de la vanguardia hispanoamericana, como lo ha conceptualizado Gloria Videla de Rivero.

El poema visual figurativo, por otra parte, hace su aparición dentro de determinados “ismos” de la vanguardia, como el ultraísmo español, el creacionismo huidobriano, el simplismo de Hidalgo y la poesía ideográfica de Tablada. Todos estos “ismos” concordaron de un modo u otro, en menor o mayor medida, en la negación de la *mimesis* o imitación de la naturaleza como finalidad de la poesía; su reacción contra el retoricismo y confesionalismo de la poesía tradicional y del todavía marcado influjo del modernismo de corte rubeniano; su apreciación por la concisión en la expresión poética declarándole la guerra a la adjetivación que particularmente en Tablada se expresó por la fuerza expresiva de su ideografía visual; su valorización de la metáfora concebida como la relación de imágenes distantes e insólitas, aunque no del todo prevalente en Tablada, y la

creación de una nueva realidad estética adherida a la ya existente, ofreciendo la visión personal del poeta.

Borges, quien no experimentó con el poema visual figurativo, sentó las bases para la creación de la metáfora ultraísta y creacionista caracterizada por el juego de imágenes distantes y expresadas de modo elíptico y paratáxico. Aunque no llegó a una reflexión de la expresión visual concreta como lo hizo Tablada, concibió el carácter eminentemente visual de la metáfora ultraísta y creacionista, que en los poetas ultraístas españoles se expresó figurativamente de manera bastante elaborada. Más radicalmente que Borges, Hidalgo identificó la poesía con la metáfora y curiosamente, en *Introducción a la vida poética*, se aproximó a reflexionar la concreción visual de la letra. Es por ello que tal vez fue uno de los dos poetas de nuestro corpus que logró realizar un poema concreto digno de ser antologado en cualquier antología de la poesía concreta que aparece a partir de los años 50 del siglo XX.

Curiosamente ninguno de los poetas que produjo poemas visuales figurativos a excepción de una breve elaboración realizada por Tablada en el periódico *El universal ilustrado de México* en respuesta a una carta abierta de Ramón López Velarde y en una discusión entre César Vallejo y Gamaliel Churata, hicieron mención expresa o reflexionaron en sus ensayos sobre el poema visual figurativo o sus fuentes, lo que ha implicado incluirlo al interior de sus reflexiones estéticas más generales. El único poeta del cual sólo quedan los vestigios de no más de treinta poemas, los comentarios de terceras personas sobre su genio poético, y la ausencia de sus reflexiones estéticas de primera mano es el

poeta peruano Carlos Oquendo de Amat que igualmente creó un multifacético poema cinematográfico incluíble en cualquier antología de la poesía objetual de los años 80 del siglo XX.

El presente trabajo está estrictamente delimitado al proceso de lectura-contemplación de del poema visual figurativo como signo complejo, sin hacer referencia más que de manera muy escueta al lugar que ocupa en la franja de la poética visual. El aspecto contextual de aparición de estos poemas, incluyendo las posibles influencias y fuerzas artísticas, culturales, sociales, históricas o autoriales que han contribuido a su formación y de manera más sistémica, el rico fenómeno de intertextualidad que podía observarse en estos textos visuales se ha visto bastante reducido en favor de un análisis semiótico particularizante que sin embargo nuestro objeto de estudio parecía reclamar por su adhesión a lo textual. El resultado ha sido proponer una lectura visual concordante con el modo en que este complejo signo está organizado. Debido a la cohesión interna entre verso y figura que percibimos en el poema visual figurativo, la lectura de estos textos visuales puede parece bastante retórica y descriptiva, pues toma en cuenta manera comprensiva los detalles figurativos en su relación con los verbales que participan en ellos y que son cruciales para su desciframiento. Esto supone decir que el poema visual debe ser tratado como una obra pictórica en su versión original, pues determinadas transformaciones en su composición figurativo-versal pueden afectar su desciframiento.

Este trabajo de investigación se divide en cuatro capítulos. El primero contempla, de manera muy escueta, la ubicación del poema visual figurativo en el

ámbito de la poesía visual con el fin de destacar el tipo de texto a ser analizado y el estado de la crítica en este género visual bastante marginado, desconocido e insuficientemente estudiado. Por otro lado, insertamos el poema visual figurativo en la larga y tradicional discusión interartística que resulta limitando y censurando el estudio de formas artísticas híbridas con el fin de deslindarlo en un acápite aparte como una escritura plástica que requiere una aproximación semiótica y pictórica en su desciframiento.

El segundo capítulo constituye el aspecto teórico de nuestra lectura visual basada en una perspectiva semiótica que permite describir el poema visual figurativo como una función semiótica que hibrida verso y figura, cuyo efecto global se adscribe a las denominadas figuras multiestables. Asimismo se define el uso operacional de los términos de símbolo e ícono que en nuestra aproximación semiótica componen el poema visual figurativo y se aclara el soporte semántico que guía el análisis de su contenido verbal. Finalmente se ofrece algunas pautas sobre los procedimientos mecánicos de lectura que facilitan la aproximación sistemática a estos textos visuales.

En el tercer capítulo se recoge, de ensayos, conferencias, cartas, boletines y manifiestos, buena parte del discurso estético vanguardista de los poetas que produjeron el poema visual figurativo que curiosamente no se menciona como tal más que de manera pasajera y excepcional. En este capítulo se destaca la tendencia de los poetas a la negación del modelo mimético del arte y al valor que adquiere la metáfora como tropo al interior de poesía vanguardista y la concentración de su fuerza evocativa y expresiva en su concisión retórica que

expresa la relación de imágenes distantes y desconcertantes. Asimismo, de manera particular en Tablada, se menciona su método ideográfico y arquitectónico en la composición de sus poemas visuales generalizable al género visual vanguardista.

El cuarto y último capítulo constituye la aplicación de las premisas teóricas del segundo capítulo en función del horizonte estético de los poetas vanguardistas, descrito en el tercer capítulo, con el fin de llevar a cabo nuestra lectura visual de los poemas de nuestro corpus, a la vez de ser una tentativa de clasificación según su composición verso-visual.

CHAPTER 1

CONSIDERACIONES PRELIMINARES DE LA POÉTICA VISUAL

La Franja de las Poéticas Visuales: Efrástica, Visual y Concreta

Los poemas visuales que aparecen en la época de la primera vanguardia hispanoamericana, objeto de este estudio, no son de ninguna manera una novedosa forma literaria vanguardista, como podría pensarse, sino que forman parte de una tradición poética visual diversa que se ha desarrollado desde la antigüedad hasta el presente. José Beltrán Peña, en su antología titulada *Poesía concreta del Perú: vanguardia plena* (1998), ofrece una lista innumerable de textos heterogéneos y provenientes de los cuatro puntos cardinales del mundo y en diferentes épocas que participan de la hibridación verbal y visual. Sólo para mencionar algunos destacables, Beltrán Peña propone, no sin razón, que la poesía visual-concreta puede incluso enraizarse en la prehistoria, desde las pinturas rupestres encontradas en diferentes partes del planeta, continuando con las escrituras cuneiforme, jeroglífica e ideográfica de las sociedades orientales; en la antigüedad griega con los denominados poemas *technopaegnia* como los de Simias y Teócrito (ver Anexo A, fig.1 y 2) ; en la Edad Media con los diferentes poemas configurados denominados *carmina figurata*, *cancelata* y *quadrata* (ver Anexo A, fig. 3) y otros tantos laberínticos y emblemáticos que aparecen en el Renacimiento junto a los poemas en forma de alas y altares de Herbert (ver Anexo A, fig. 4 y 5) y en *El tercer libro de Pantagruel* donde François Rebelais incluye un poema visual en forma de botella o vasija (ver Anexo A, fig. 6), hasta la época contemporánea a fines del siglo XIX como el paradigmático poema “Un Coup de

Dés Jamais N’Abolira le Hasard” de Stéphane Mallarmé (ver Anexo A, fig. 7), a principios del siglo XX, los caligramas de Guillaume Apollinaire (ver Anexo A fig. 8 y 9) y la poesía visual figurativa de la primera vanguardia (Ver anexo D), continuando con la poesía concreta y experimental de la segunda mitad del siglo XX y principios del siglo XXI. Toda esta producción de poesía visual, según Beltrán Peña, podría incluirse en una antología general de la poesía visual-concreta, como él la denomina.

Dick Higgins, quien de igual manera recoge una extensa muestra de poesía visual de diversas culturas y épocas, plantea que, “the story of pattern poetry is, in fact, not the story of a single development or of one simple form but an ongoing human wish to combine the visual and the literary impulses to tie together the experience of these two areas into an aesthetic whole” (3). Para Higgins, el término “poesía visual” comprende una amplia gama de manifestaciones artísticas que se hallan en la intersección entre el arte visual y el literario, incluyéndose tanto lo que denomina *pattern poetry* o poesía configurada o de figuras que sería una subclase referida tanto a, “visual poems from before 1900 in which the letters and words or lines are arrayed to make up visual images” (*Pattern Poetry* 232), como a textos visuales más actuales y mejor definidos durante el siglo XX, como ser la poesía concreta, la poesía visiva, las palabras en libertad, etc. (*Pattern Poetry* 3).

Varios otros autores, citados por María Inés Fleck, coinciden en definir la poesía visual en términos de su percepción sensorial:

[visual poetry is] poetry composed for the eye, as well as [...]for the ear (Berry 1364); not only ‘a verbal communication to be received by the intellect’, but also ‘ a visually perceived object’ (Seaman 23); ‘poetry meant to be seen’ (Bohn, *The Aesthetics of Visual Poetry* 2), similarly ‘aquella poesía para ser vista’ (Argarañaz 12), and ‘language whose principal means of enhancement is visual rather than syntactic or semantic’(Kostelanetz 225). (Citados en Fleck, *The visual poetry* 38)

Si bien la asociación de lo pictórico y lo literario puede servir como uno de los criterios definatorios para la poesía visual, María Inés Fleck advierte que también el poema ecrástico o icónico produce un estrecho acercamiento entre las artes visuales y las literarias, ya que intenta la descripción poética de objetos artísticos (como pinturas, esculturas u otros objetos) externos al texto escrito (49). Su visualidad no puede considerarse más que de manera figurada. En contraste, el poema visual, “addresses [...] the combination within the text of discourse (verbal or aural elements) and design (graphic, visual, spatial or pictorial component)” (49), como ocurre en la poética de los *technopaegnia* (Anexo A, fig. 1), los *carmina figurata* (AnexoA, fig. 3), el paradigmático poema “Un Coup de Dés” Stephané Mallarmé (Anexo A, fig,7) los caligramas de Guillaume Apollinaire (Anexo A, fig. 8 y 9) y, para nuestro caso, la poesía visual figurativa de la vanguardia hispanoamericana (Ver Anexo D).

El aspecto visual adoptado por el poema visual ocupa una franja que va desde una disposición no-figurativa a una figurativa de los versos. En la disposición no-figurativa de múltiples manifestaciones poéticas se dislocan las líneas versales, rompiendo la sintaxis del verso lineal tradicional con el fin de motivar una lectura visual. También se operan algunas transformaciones tipográficas en la forma, estilo, tipo y tono de letras: mayúsculas, minúsculas, itálicas, negrillas, góticas, etc. Los poemas figurativos no solo dislocan la sintaxis lineal, sino que la fuerzan a formar una figura visual concreta que puede en general adoptar tres formas diferentes: mimética, abstracta y mixta. En los poemas visuales figurativos miméticos, se reconocen configuraciones esquemáticas que imitan diversos objetos: una media luna, una flor, un puñal, una capilla, un pájaro, etc. (ver Anexo D fig. 11) ya sea en forma de áreas contorneadas o formas delineadas. Los poemas figurativos abstractos son de naturaleza más estilizada y muestran líneas de diversa naturaleza: horizontales, verticales, oblicuas, circulares o figuras geométricas como triángulos, altares, flechas organizadas en una composición visual no del todo evidente (ver Anexo D fig. 17). En algunos las letras iconizan o figurativizan el poema (ver Anexo D fig. 8). En el tercer grupo de poemas los versos escritos se colocan a un lado o encima de elementos pictóricos no-verbales independientes pero en correlación con lo verbal (ver Anexo D fig. 7 y 20). Hay algunos poemas en los que se da una mezcla de varias o algunas de estas posibilidades plásticas de la escritura y la tipografía (ver Anexo D fig. 22)

Por su lado, el poema concreto, si bien es un género estrictamente visual, forma parte de un poética distinta y ampliamente producida a partir de los años 50 en el siglo XX que más bien puede denominarse viso-poética. En efecto, además de hacer gravitar su contenido poético de manera inmanente en el texto escrito, como ocurre en el poema visual, a diferencia de éste, está desprovisto de verso. Esto quiere decir que el componente discursivo, verbal o lírico se concreta en fragmentos de letras, palabras, o frases a lo máximo e incluso figuras o signos de diversa naturaleza: matemáticos, fotográficos, pictóricos, esquemas, códigos, ideogramas, etc., cuya plasticidad visual y tipográfica, de sugerente carga semántica, se dispone de manera funcional en la página, ofreciendo la expresión por la cual se construye su contenido o su sentido poético.

La amplia gama de formas adoptadas por la peculiar hibridación entre signos verbales y pictóricos en textos poético-visuales y todo cuanto han puesto en funcionamiento (poesía-pintura, palabra-figura, texto-imagen, símbolo-ícono, fonema-grafema, tiempo-espacio, expresión verbal-expresión pictórica, escuchar-ver, leer-contemplar, nombrar-mostrar, decir-escribir, articular-reproducir, intelección-percepción) habría posibilitado el desarrollo y la diferenciación del género poético visual en tres grandes poéticas: la efrástica, la propiamente visual y la concreto-experimental, como quedan muy escuetamente bosquejadas arriba.

El nivel de predominio de las formas de expresión adoptadas por cada arte, es un criterio que permite diferenciar estas poéticas visuales. Así, la efrástica, como texto escrito, sólo posee el componente verbal, describiendo de manera retórica la imagen visual que se halla fuera del texto materializada en una

escultura o una pintura. La estructura lineal de los versos continúa sin modificarse y sin ninguna otra función visual que la de su decodificación alfabética. Es por tanto posible su recitación y la consiguiente visualización mental de imágenes asociadas a ella en ausencia del objeto descrito, a partir de una saturación semántica estructurada en la versificación del texto poemático. Según Jean Hagstrum, se la puede definir como, “a rethorical description of a work of art” o según George Saintsbury, como, “a set description intended to bring a person, place, picture, etc, before the mind’s eye” (Citados en Mitchell, *Picture Theory* 153), lo que implica para Wendy Steiner que, “poetry is to imitate the visual arts by stopping time, or more precisely, by referring to an action through a still moment that implies it” (41).

En la poética visual que es la que interesa para caracterizar la poesía de la vanguardia hispanoamericana, a diferencia de la efrástica, puede notarse una correlación entre el elemento verbal y el pictórico con el resultado de que la imagen visual concreta a la cual se refiere el texto poemático queda atrapada en la página junto a los versos escritos que la delinear o la pintan. Si bien en muchos casos el poema visual pudiera recitarse excluyendo su configuración visual, la intencionalidad artística eminentemente híbrida que lo caracteriza, se desvirtuaría completamente. Por un lado, los significantes escritos, o más específicamente los grafemas alfabéticos que conforman los versos del poema visual, en su totalidad, se ven implicados como medios plásticos que se constriñen a la configuración de la forma visual concreta a la cual se refieren, lo que supone una interpretación pictórica de lo verbal en su forma escrita. Por otro lado y de manera inversa, la

configuración visual deja de simplemente denotar tautológicamente algún objeto tematizado por los versos del poema para más bien convertirse en una metáfora visual o un ícono simbolizado por el contenido verbal que lo informa, conducente a una interpretación verbal de lo pictórico. A diferencia del poema ecrástico, el poema visual es un objeto artístico híbrido para leer y contemplar silenciosamente y sin recitación, siendo éste uno de sus principales aportes estéticos al arte literario. Aún poetas concretos más actuales, como Mary Ellen Solt, al reflexionar sobre el proceso creativo de alguno de sus poemas en una entrevista con Richard Kostelanetz, sostiene que, “if you are going to make a visual poem, the visual image has to have a meaning related to what you are talking about. There has to be meaning in the visual image” (Kostelanetz, *American Writing Today* 450).

Desde una perspectiva visual, la poesía visual, al adquirir conciencia de las posibilidades plásticas del grafema que le era transparente a la poesía tradicional, no-visual, en la cual se incluye la ecrástica, además y a pesar de ser un significante lingüístico asociado a un valor fónico, destaca de manera prevalente el carácter plástico de su trazo gráfico como sucede de similar manera en las artes visuales. Por tanto, poesía, en tanto que texto y escritura, y artes visuales, además de ser equivalentes por procurar imágenes mentales o perceptivas, estarían, de un modo más estrecho conectadas por la sustancia gráfica que comparten para expresarse.

La experimentación poética que pone en correlación el medio verbal aportado por la poesía y el pictórico aportado por la pintura en un mismo texto, habría generado un movimiento hacia la objetualización o materialización de la

poesía visual en su recorrido o salto a la poética concreto-experimental que literalmente considera el poema como objeto material, erosionando el largo debate en el que estos dos elementos habían sido tradicionalmente contrapuestos por la crítica como de diferente naturaleza (la poesía, temporal, subjetiva, fónica y la pintura, espacial, objetiva, gráfica). En la poética concreta-experimental, la sintaxis versificada, presente tanto en la efrástica como en la visual, se ve drásticamente reducida, por decirlo así, a elementos atómicos de la escritura, es decir letras, palabras, frases, etc. como queda descrito más arriba. De principio, no hay modo de recitar estos poemas ya que están desprovistos de verso y todas las claves para su interpretación están motivadas por la configuración visual tipográfica y la mínima carga semántica que ésta porta. Se trata de un objeto a construir semióticamente a partir de configuraciones visuales no-verbales y/o desprovistas de sintaxis o, visto de otra forma, su contenido poético se extrae de elementos puramente visuales y mínimamente semánticos. Según Eugen Gomringer, uno de los inventores de la poesía concreta:

[The concrete poem in terms of the ideogram appeals] to nonverbal communication. the concrete poem communicates its own structure: structure-content. concrete poem is an object in and by itself, not an interpreter of exterior objects and /or more or less subjective feelings. its material: word, sound, visual form, semantical charge. its problem: a problem of functions-relations of this material. (Citado tal cual en Solt, *Concrete Poetry* 14)

Desde una perspectiva semiótica, si el movimiento del signo en la poesía ecfrástica tradicional va del plano de la expresión/significante (los grafemas alfabéticos escritos o los fonemas hablados) a la apertura del plano del contenido/significado (imágenes verbales del objeto descrito), en el poema visual salta de un plano de expresión (grafemas alfabéticos escritos) a otro plano de expresión (íconos, tanto asociados, como formado visualmente por los grafemas alfabéticos) mientras que en la poesía concreta el propio plano de la expresión queda desarticulado y sugerido por la materialidad misma de las letras, sílabas, palabras, e íconos dispersos en diversas configuraciones que logran cierto nivel de semantización que se construye como un plano de contenido, o de otro modo, el contenido se va generando por claves visuales del plano de la expresión. Es una especie de reconstrucción del signo o de un micro lenguaje desde sus elementos materiales hasta sus eidéticos. Según Mary Ann Solt:

What [concrete poets] proposed for the poem was the creation of designed and constructed languages according to each situation or necessity [...] the poet, then must assume the role of ‘language designer’. It becomes his task to design and construct ‘new sets of signs (visual, audible, etc). Also new syntactical and semantical rules are applicable to the new set of signs. It should be noted that the syntax must come from or be related to the very [visual] form of the signs. (15)

Los poemas “A Rodin” de Gabriela Mistral, “Talon Rouge” de José Juan Tablada y “LIFE” de Décio Pignatari (ver Anexo B), son muestras de estas tres

poéticas. Si por un lado atendemos a la visualidad de los tres poemas, al primer golpe de vista, se observa cuantitativamente una gradiente reductiva de caracteres escritos que aparecen en la página y configuraciones visuales muy distintas. En el poema de Mistral observamos 14 versos escritos bajo las convenciones tradicionales de la escritura alfabética, de forma lineal y secuencial que sirve de base visual para la decodificación de los signos de izquierda a derecha y de arriba para abajo. Para la poesía efrástica, la configuración visual de los signos escritos no tiene ningún efecto complementario o inherente en su interpretación, aunque no deja de seguir las claves visuales impuestas por la escritura alfabética, para la cual estos signos son obligatorios, arbitrarios e inmotivados. Según Willard Bohn “in one sense, to be sure, every poem is designed to be seen, since the eye must process the words before the mind can interpret them. At least this is true of written poetry which no matter how hard it seeks to transcend its condition, can never escape its material origins” (*Modern Visual* 15). En el siguiente poema de José Juan Tablada aparece el ícono, perfil o esquema visual de un zapato de tacón alto configurado por los versos en caracteres alfabéticos que cumplen la función de línea sinuosa constituida asimismo por menor número de versos y palabras que el poema de Mistral, y la configuración visual que adopta es inherente a su interpretación, ya que se refiere al contenido semántico del poema. Al respecto, Bohn afirma que:

Where visual poetry differs from ordinary poetry is in the extent of its iconic dimension. Visual poems are immediately recognizable by their refusal to adhere to a rectilinear grid and by their tendency

to flout their plasticity [...] Although they continue to provide visual cues that aid in deciphering [decoding] the text they function simultaneously as visual compositions. (15)

El tercer poema producido por Décio Pignatari queda reducido aún más que los dos anteriores a escasos elementos como un cuadrante dividido en seis espacios de tres filas y tres columnas, cuatro letras gruesas, un signo y una palabra, cuya disposición espacial y tipográfica en la página constituye el elemento visual como semántico que permiten la lectura e interpretación del poema.

Poesía Visual Al Margen.

La poética visual, a diferencia de efrástica y la concreta-experimental que acabamos de esbozar es probablemente la menos abordada y la peor comprendida de las tres por la crítica literaria. Hasta donde Dick Higgins ha podido recoger evidencia, el género de la poesía configurada ha pervivido en diferentes culturas como la árabe, la china, la india, la hebrea, la europea y la hispanoamericana, desde la antigüedad a través de diferentes épocas históricas hasta la actualidad. Sin embargo, este género poético ha sido relegado a un puesto secundario tanto en el quehacer literario, como en el crítico, en el mejor de los casos como una mera curiosidad (e.g. Frank), superficial y con escaso valor literario (e.g. Rigolot), hasta quienes aducen que es una forma literaria decadente (e. g. Cook).

Joseph Frank, quien plantea en *The Idea of Spatial Form* (1991) que la literatura moderna, contrariamente al carácter temporal que caracterizaba la poesía para Gotthold Ephraim Lessing en *Laocoon* (1776), se basa en la

dislocación de la misma a partir de un modelo espacial de fragmentación del lenguaje y de yuxtaposición de imágenes verbales, sorprendentemente sostiene que:

The ambition to dislocate the temporality of language [...] has a necessary limit. If pursued with Mallarmé's relentlessness, it culminates in the self-negation of language and the creation of a hybrid pictographic "poem" that can only be considered a fascinating historical curiosity. Concrete poetry has never seemed to me to have much interest or much future. (71)

Esta percepción acerca de la poesía visual, bastante generalizada, falla en notar o reconocer que precisamente el poema configurado, si es considerado como signo en su dimensión escrita, constituye una de las manifestaciones más ilustrativas de la toma de conciencia sobre la crisis representacional del lenguaje, tanto en la literatura como en la propia crítica literaria moderna, y no como un curioso y superficial juego híbrido entre formas visuales y poéticas que concluyen en la auto-negación del lenguaje. Todo lo contrario, el poema visual, de manera gestual, en su compleja configuración, permite problematizar, explorar, interrogar y ampliar el propio proceso de la formación del signo, corazón del lenguaje, recurriendo a su dimensión más material, como expresión gráfica o como escritura motivada y de ahí también su vinculación con la pintura.

François Rigolot, por su lado, plantea que la poesía visual es una forma artística estéril y superficial que surge de la falta de imaginación en periodos de sobresaturación y agotamiento de formas poéticas:

Writers who experiment with formal devices tend either to live during unimaginative periods or to lack imagination themselves and so they supposedly say to themselves: There is nothing left to say; so let's say it by playing formulas by creating fortuitous new relations between signs. (Bohn, *Modern* 17)

Para Willard Bohn la perspectiva de Rigolot se ve refutada por la explosión de creatividad puesta en este género poético por innumerables corrientes desde principios del siglo XX hasta la actualidad gracias a la sensibilidad artística y crítica de quienes se percatan que la vida moderna en todos sus ámbitos se halla, hace ya más de un siglo, inundada de la imagen y lo gráfico que precisamente juega con relaciones fortuitas y no tan fortuitas entre los signos, cuyo valor expresivo, pero también manipulativo se desestima:

Indeed the last hundred years have witnessed an unparalleled frenzy of creativity as artists and writers *have attempted to explore, describe, [criticize] and define modern reality* (el subrayado es nuestro). Far from accepting or parodying traditional models, visual poets have rebelled against them and joined with other poets and painters to create an energetic avant-garde. (Bohn, *Modern* 17)

La reaparición de la poesía visual no ha sido un fenómeno de decadencia, efímero o de moda, como se presume que fue en las anteriores épocas, sino que se ha instalado de manera sólida en la producción literario-estética, continuando en todo el siglo XX y principios del XXI. Basta con mencionar que desde la aparición de “Un Coup de Dés” de Stéphane Mallarmé, “Japoneñas de estío” y

Horizon Carré de Vicente Huidobro y *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire, prácticamente todos los “ismos” de la primera vanguardia, tanto europea como latinoamericana en la primera treintena del siglo XX pusieron particular atención a la dimensión visual y pictórica asociada a la poesía y esta corriente ha continuado en los años 40 con el letrismo y en los 50 y 60 con el concretismo hasta las múltiples nuevas formas de la poesía experimental en los años 80 y actualmente con la poesía digital y computarizada y otras tantas formas en diversas partes del mundo. Marjorie Perloff en su libro *Radical Artifice* (1991) advierte que ya entrados los años 90, “for reasons unclear, a significant body of poetry (or what claims to be poetry) has been produced that is unnaturally difficult –eccentric in its syntax, obscure in its language, and mathematical rather than musical in its form” (xi). Este tipo de poesía, menciona Perloff, ha aflorado como un virus en diferentes países como Inglaterra, Francia, la Unión Soviética, España, Japón y muy interesadamente en Canadá, “where the Concrete poetry movement of the fifties and sixties, and the emergence of sound-text poetry and performance work have generated often without direct connection to its U.S counterparts, the rich and vital experimentalism in evidence in such journals as *Riddle Moon, Writing, Rampike and Tessera*” (xii). Este movimiento energético, según Perloff, citando al controvertido poeta norteamericano John Cage, dice que a partir de los años 50 se dio cuenta que, “poetry would have to position itself, not vis-à-vis the landscape or the city, or this or that political event, but in relation to the media that like it or not occupy an increasingly large part of our verbal, visual and acoustic space” (xii).

Geoffrey Cook plantea que la poesía visual aparece con mayor fuerza en determinadas épocas históricas develando síntomas de decadencia cultural y como medio de transición para el nacimiento de una nueva época: “visual poetry has appeared four times in Occidental art history as an extensive movement –during the Alexandrine period, the Carolingean renaissance, the Barroque and our day[...]these were times of literary decadence resolving itself into ‘something else’ ” (Citado en Kostelanetz, *Visual literature* 141). Según esta visión, una época cultural terminaría en la sobresaturación del contenido poético. Como consecuencia los poetas escaparían del contenido verbal-semántico hacia la forma visual-icónica y recurrirían a la superficie del signo (el significante), es decir, a la grafía misma de la escritura, al dibujo que se traza al escribir sobre la página en blanco, para luego entrever un nuevo “contenido poético”. Cook continúa diciendo que:

Visual poetry is a cry by the poet that *the content of the past is cancerous and a new skin must be sewn* (el subrayado es nuestro) to contain the dreams of the future – a visual statement that nothing more meaningful can be said till we can restructure the basic vision that is an historical culture. (Citado en Kostelanetz, *Visual Literature* 141)

Este modo de ver una cierta evolución del contenido poético de manera lineal, evolutiva y teleológica que, además se deriva de observar una esencial superficialidad de la poesía visual, no es posible de evidenciarse a partir de algún análisis histórico-literario que demuestre que tal escape hacia la forma visual

pueda originar un nuevo contenido poético restituido a su forma verbal, al menos en lo que se refiere a la poesía visual del siglo XX. Una prueba de ello es que, en lo que toca al vanguardia hispanoamericana, la toma de conciencia de la crisis del signo produjo tal efervescencia en la experimentación con el lenguaje poético que una de las manifestaciones más radicales fue recurrir a una tradición antigua, pero desconocida, del poema visual que fue resucitada, derivándose no mucho más tarde en la, aún más extrema exploración visual del concretismo y el experimentalismo. Incluso, a nivel particular, los poetas que experimentaron con el poema visual, como Vicente Huidobro, José Juan Tablada, Alberto Hidalgo, Isaac del Vando –Villar, etc. no se recondujeron a un “nuevo contenido poético” puramente verbal después de experimentar con el poema configurado, como parece sugerir Cook. Al contrario, su exploración visual fue precisamente la parte más sobresaliente de la renovación de la poética anterior que rechazaron de manera unánime, como particularmente los casos reconocidos de José Juan Tablada y Alberto Hidalgo y el no muy reconocido de Vicente Huidobro con sus obras visuales “Japoneías de estío” y *Horizon Carré*. Por otro lado, los que abrieron vetas alternativas a la literatura, aunque coquetearon de un modo u otro con la visualidad concreta como Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Cesar Vallejo o Gerardo Diego, no tuvieron que pasar por ninguna “crisis de la poesía visual”, es más algunos de ellos la criticaron.

Desde otra perspectiva, señalar que la poesía visual aparece en el ápice del ocaso de una época y sirve de eslabón de continuidad para una nueva, tampoco parece ser una forma adecuada de describir el fenómeno de la poesía visual en

diversas épocas históricas. Lo que se puede señalar es que, en efecto, la poesía visual ha coexistido en un subsuelo junto a la poesía tradicional, de versificación métrica lineal desde antaño. Asimismo, este fenómeno no se ha hecho tan evidente como a partir de finales del siglo XIX, continuando hasta nuestros días, debido al espíritu de renovación artística que ha resucitado estas formas arcaicas de poesía, porque justamente se hicieron necesarias para la exploración del lenguaje y para la crítica que los “ismos”, a principios del siglo XX, plantearon a la estética tradicional. El arte poético y el pictórico anterior a la vanguardia, que en sí mismo había procurado una revolución estética en su tiempo (piénsese en el simbolismo en la literatura o el impresionismo en la pintura) , si bien no se hallaba desconectado de los cambios tecnológicos y culturales que ya se venían desarrollando a grandes pasos desde por lo menos la segunda mitad del siglo XIX, durante el periodo de la vanguardia, se radicalizó en una sensibilidad concordante con un mundo enfrentado al contexto caótico y explosivo del conflicto bélico mundial de principios de siglo XX y cada vez más mediatizado por los medios de, transporte, comunicación y propaganda que lo inundaron con imágenes a partir de la revolución tecnológica de la energía mecánica y eléctrica, transformando profundamente y de manera irreversible los modos de interacción humana.

Según Willard Bohn, “Apollinaire, among a great many others, was struck by the incredible vitality of modern advertising, by the dialogue between word and image that animated the modern city” (Bohn, *Modern* 20). Por su lado, Filippo Tommaso Marinetti, al explicar la sensibilidad futurista en su artículo “Destruction of Syntax-Untrammelled Imagination-Words- in-Freedom”,

aparecido en 1913, dice que el futurismo se basa en una sensibilidad acorde a los grandes descubrimientos realizados por la ciencia y la tecnología, haciendo una preciosa enumeración de los artefactos de la vida moderna hasta entonces inventados:

Anyone who today uses the telegraph, the telephone, and the gramophone, the train, the bicycle, the motor cycle, the automobile, the ocean liner, the airplane, the film theater, the great daily newspaper (which synthesizes the daily events of the whole world) , fails to recognize that these different forms of communication, of transport and information have a far reaching effect on their psyche [...] for the sharp observer however, these possibilities also represent modifications to our sensibilities [which] have generated [the futurist] pictorial dynamism, our antigraceful music devoid of rhythmic framework, our Art of Noise, and our Words-in-Freedom. (Compilado en Berghaus, *Marinetti: Critical Writings* 120-3)

Al explicar el enfoque lírico del futurismo a través de la técnica de “las palabras en libertad”, Marinetti hace mención de cómo la poesía debería acercarse a la vida misma, principalmente en una época en la que la gran conflagración mundial y la conciencia de lado peligroso de la vida, gracias a la prensa y otros medios de comunicación, se ha hecho patente a cada paso:

Just suppose that a friend of yours who has this very gift of lyricism finds himself in an area of intensified life (revolution, war,

shipwreck, earthquake, etc) and then comes immediately after to relate his impressions to you [...] he will begin by brutally destroying syntax as he talks. He won't waste time building sentences [...] This need for brevity corresponds not only to the laws of speed that govern us, but also to the relationship that the poet and his audiences had over the centuries [...] This is why the poet's imagination has to be able to make connections between things that have no apparent connection without using conductor wires, but rather condensed Words-in-Freedom. (Compilado en Berghaus, *Marinetti: Critical Writings* 123)

En México el estridentista Manuel Maples Arce expresó su apasionamiento por las máquinas de escribir y su gran atracción por los avisos económicos de la prensa por el valor literario que para él representaban cuando en el boletín "Actual Núm 1" dice: "cuanta mayor y más honda emoción he logrado vivir en un recorte de periódico arbitrario y sugerente, que en todos esos organilleros pseudo-líricos y bombones melódicos" (Compilado en Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas* 163).

La forma pictográfica e ideográfica que adopta el género poético visual vanguardista, sin embargo, ya había echado semilla hacia fines del siglo XIX, tanto en la pintura de Claude Monet como en la poesía de Stephané Mallarmé a partir de la conciencia del valor expresivo y constructivo de los medios y materiales o más exactamente, las sustancias de la expresión poética y pictórica. Más tarde las meditaciones epistolares de Paul Cezanne, figura central del

impresionismo, dotaron al movimiento una base artística más sólida al oponerse a la noción de contorno, perfil y bosquejo de la pintura renacentista ya que según él: “things do not have outlines for real vision [...] they are mere conglomerates of haptic spots of color juxtaposed in space” (Gandleman 147). Las figuras destacables por líneas y contornos de la pintura precedente, aún de ciertas obras impresionistas tempranas, fueron borradas y sustituidas por la riqueza cromática que procuran las manchas de color. Según William Fleming, para Cezanne:

Painting should be not only an act of the eye but also of the mind. Light is important in itself, but it can also be used for illumination. Color as such is paramount, but color is also a means of describing masses and volumes, revealing form, creating relationships, separating space into planes, and producing the illusion of projection and recession. (393)

A pesar de que el impresionismo no se apartó de la tendencia imitativa de la pintura, el placer que se deriva de contemplar una obra impresionista deviene, según Claude Gandleman, “of seeing how chaos (the chaos of the color dots) becomes order when one discovers the subject which they constitute, in the strict sense of this term, and which, as it were, emerges slowly under one’s gaze (147). Lo destacable de estos procedimientos pictóricos es que iniciaron un movimiento antimimético frente al realismo en la pintura que largamente había afectado al arte.

Mallarmé, en la poesía, fue quien en principio percibió que la página en blanco constituía un elemento visual esencial en la elaboración poética ya que,

según él, los espacios en blanco ofrecían una función rítmica al poema percibido de manera simultánea:

The white spaces, which indeed take on importance, are initially striking; ordinarily versification required them around like silence [...] I do not transgress this measure, only disperse it. The paper intervenes each time an image of its own accord, ceases or withdraws, accepting the succession of others. (Citado en Bohn, *The Aesthetics* 4)

El poema “Un Coup de Dés (ver Anexo A), según Robert Cohn insuficientemente estudiado, como ya se ha notado de la poesía visual, a primera vista está escrito en forma de verso libre, sin puntuación y sin rima. A pesar de ello, puede también observarse una serie de otras características hasta entonces (1897 fecha de su publicación) inéditas. Tiene caracteres tipográficos de diferentes tamaños en diferentes partes del poema. Las frases están escritas en tamaño tipográfico más pequeño que se adhieren y se agrupan debajo o a un lado de otras frases con caracteres más grandes, formando una especie de partitura musical en su distribución por la página. Las frases se aglutinan hacia los bordes internos entre páginas y la tipografía forma ideogramas que sugieren visualmente la secuencia temática de las frases (Cohn 4). Puede evidenciarse cómo, a partir de entonces, los poetas de principios de siglo XX continuaron experimentando con los caracteres tipográficos y el espacio de la hoja en blanco, baste con mencionar a los precursores del poema configurado en Europa, Estados Unidos y Latinoamérica: Guillaume Apollinaire con “Lettre-Ocean” (ver Anexo A) y

Filippo Tommaso Marinetti con su poemario *Zang tumb tumb*, Marius de Zayas con “Mental Reactions” (ver Anexo A) y Vicente Huidobro con los poemas incluidos en “Japoneñas de estío” (ver Anexo D fig. 1), para destacar a los más tempranos y prominentes.

El problema de abordar la poesía visual negativamente no parece hallarse en el género en sí, sino en aquella crítica que evita o reprime el abordaje analítico de las manifestaciones interartísticas del mundo contemporáneo, especialmente la tendencia no-fónica, pictórica y visual que adoptó la poesía, rompiendo con la verborrea y la musicalidad de siglos, como lo ponen los vanguardistas. Bohn, refiriéndose a la existencia de la poesía visual como forma artística marginada por la crítica y el canon, pero patente en todo el periodo de la vanguardia, dice:

Redefined and redesigned visual poetry has been the object of countless schools and movements from 1914 to the present. As such it has spread to every corner of the globe from Portugal to Japan, from Rumania to Argentina. In view of its popularity and longevity it is high time to recognize it as a significant art form. More important it is time we [the critics] began to recognize it as a significant art form. (*The Aesthetics* 10)

Entre los pocos autores que se dedican al estudio de la poesía visual existe un consenso generalizado en destacar que este género poético, concretizado en el poema configurado, ha sido muy poco tratado por la crítica y soslayado en la academia. En 1976 Kenneth Newell, al realizar una compacta revisión histórica de la poesía visual desde la antigüedad griega hasta la poesía visual

estadounidense contemporánea, en *Pattern Poetry: A Historical Critique from the Alexandrian Greeks to Dylan Thomas* (1976), se quejaba de la escasa atención ofrecida por la crítica y la academia a la poesía configurada, por ser prácticamente desconocida. Según él, cuando un estudiante de la licenciatura o la maestría en literatura se pone en contacto con este tipo de poesía, generalmente la percibe como, “affected, freakish, and not worthy of prolonged attention” y continúa diciendo: “this [idea] does not show [someone’s] narrowmindedness but rather the narrowness of appeal in the subject itself. Yet, because of the difficulty appreciating pattern poems, they are insufficiently investigated” (ix).

La preciosa antología de la poesía configurada de Dick Higgins se titula *Pattern Poetry: Guide to an unknown Literature* (el subrayado es nuestro) (*Poesía configurada: guía para una literatura desconocida*) porque, precisamente, en su labor de rescate de textos poéticos visuales que datan desde la antigüedad griega, latina, árabe, hebrea, china e india tuvo mucha dificultad en confiar en los expertos en poesía, ya que muchos de ellos ignoraban la existencia de estos textos visuales y no pudo encontrar en toda su indagación un sólo experto en poesía visual: “Never trust the experts was my rule since while they might well be experts in the known literature, there are no experts in pattern poetry” (Higgins viii).

Willard Bohn, quien en diversos estudios por el periodo de tres décadas, como en *The Aesthetic of Visual Poetry* (1986), *Apollinaire, Visual Poetry and Art Criticism* (1993) y *Modern Visual Poetry* (2001), realiza una lectura semiótica sistemática y detallada de diversos estilos de un corpus bastante extenso de

poemas configurados de la tradición europea, estadounidense e hispanoamericana de principios y mediados de siglo XX, decía en la década de los 80 que:

[...] for various reasons the critical response to visual poetry over the years has been disappointing. Although the genre has a long and varied history [...] it has received relatively little attention... this despite the fact that visual poetry is one of the hallmarks of our age. (*The Aesthetics* 1)

Juan Carlos Fernández Serrato en su tesis doctoral, publicada en el año 2003 y titulada *¿Cómo se lee un poema visual: Retórica y poética del experimentalismo español 1975-1980-* (2003), mencionaba, refiriéndose a la poesía española contemporánea, que su tesis doctoral quería, “incidir en la reivindicación crítica de la aventura más oscura de nuestra vanguardia, a la vez la más reciente y acaso *la peor tratada por la historia literaria y estética* (el subrayado es nuestro), la poesía experimental visualista [española]” (15).

Debemos mencionar que para la elaboración de este trabajo ha sido particularmente instructivo encontrar que, aparte del escaso interés por antologar la poesía visual hispanoamericana, el análisis textual de la misma es bastante escaso en la crítica literaria, de manera que se ha tenido que buscar en fuentes que tratan de manera más general el tema de la relación interartística entre lo poético y lo pictórico prevalente en el este género poético.

En lo que respecta particularmente a la poesía visual hispanoamericana, no existe una antología general de la poesía visual de la vanguardia hispanoamericana de principios de siglo XX que conjuntamente con la tradición

europea y norteamericana y con similar derecho constituyó la fase inicial de la poesía visual contemporánea a ambos lados del Atlántico. A pesar de ello la crítica literaria canónica, incluso la que se dedica al género visual, la ha pasado por alto. Sin embargo, hay que destacar ciertos esfuerzos de compilación de algunas antologías más restringidas y particulares. Por su accesibilidad se ha recurrido a ellas como fuente para extraer los poemas visuales de Alberto Hidalgo que no aparecen por lo general en las antologías de la vanguardia hispanoamericana. Entre estas, podemos destacar dos antologías peruanas en 9 libros *vanguardistas* (2001) de Mirko Lauer en las que se incluyen los poemas del poemario *Química del Espíritu* de Alberto Hidalgo, publicado en 1923 y *Poesía concreta del Perú: Vanguardia plena* (1998) de José Beltrán Peña, quien incluye algunos textos visuales de Hidalgo y otros tantos de Oquendo de Amat. En la *Antología de la poesía Latinoamericana* de Mihai G. Grünfeld aparece Alberto Hidalgo con un único poema visual, singularmente “Jaqueca” que lo consideramos más bien un poema concreto, como se verá en el capítulo 4. Igualmente la antología *Poesía española de vanguardia* (1995) de la edición de Francisco Javier Díez de Revenga incluye varios autores ultraístas como Eliodoro Puche, Pedro Raida, Eugenio Montes, José Rivas Panedas, Guillermo de Torre, Adriano del Valle, Isaac del Vando-Villar, Juan Larrea y Francisco Vighi que experimentaron visualmente alrededor de la revista *Grecia* publicada desde octubre de 1918 hasta noviembre de 1920 (Barrera 101-31).

En lo referente a la crítica centrada en esta particular época tampoco existen estudios analíticos extensos y sistemáticos para la lectura de la poesía

configurada de la primera vanguardia hispanoamericana. Puede mencionarse dos trabajos que tratan de incidir en esta época. Uno es el de Francisco Javier Díez de Revenga titulado *La poesía de vanguardia* (2001) que es bastante informativo sobre las líneas ultraístas, creacionistas y surrealistas de la vanguardia española de principios del siglo XX y los inclasificables Vicente Aleixandre, Damaso Alonso y Federico García Lorca, con leves comentarios analíticos de poemas visuales configurados. El otro de Rosa Sarabia, de naturaleza más teórica y concisa, que aparece como artículo en la *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* en el otoño de 2003, titulado “Interarte vanguardista y algunas cuestiones teórico-críticas”. Sarabia ofrece una interesante visión de la relación interartística complementaria y suplementaria entre la poesía y la pintura, basando su análisis desde la poesía con los poemas pintados de Huidobro y las ideografías de Tablada y desde la pintura en los *tableaux-poèmes* de Joan Miró y los carteles literarios de Ernesto Giménez Caballero.

Debe reconocerse que en otros ámbitos de la poesía visual, principalmente la producida a partir del concretismo brasilero y europeo y la llamada poesía experimental con sus múltiples corrientes europeas, y americanas a partir de la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días, existe mayor interés por la crítica en aproximarse al fenómeno visual de la poesía visual. Este interés, como muchos de los críticos lo mencionan, se debe a la patente presencia de la imagen, en todos los ámbitos de la sociedad contemporánea desde la propaganda, los medios de comunicación visual como el cine, la televisión y las computadoras, las artes visuales y gráficas hasta su expresión en la literatura. Los

amplios trabajos de Wendy Steiner, W.J.T. Mitchell, Joseph Frank, Marjorie Perloff, Mary Ellen Solt, Richard Kostelanetz y Harry Polkinhorn, para mencionar los más renombrados, soslayan el capítulo de la poesía visual de la primera vanguardia, o si lo mencionan es de manera muy escueta y limitada a un corpus mínimo, excluyendo de sus análisis y comentarios, en su mayoría, incluso los célebres caligramas de Guillaume Apollinaire como uno de los primeros referentes de la poesía configurada y de la aproximación concreta entre las artes visuales y la poesía. Peor aún, se tiene en el limbo a las manifestaciones de la poética visual hispanoamericana.

La mayoría de los estudios se dedican a una exploración de las implicaciones de la visualidad entre las artes y la literatura ya sea antes o principalmente después de esta fase ignorada o desconocida de los primeros decenios del siglo XX. Sin embargo, es a partir de esta fase inicial de la poesía configurada que precisamente podría comprenderse las subsecuentes exploraciones visuales y semióticas del letrismo, el concretismo y las innumerables corrientes y formas de poesía experimental de la segunda mitad del siglo XX y los inicios del siglo XXI en Hispanoamérica.

Del mismo modo en el ámbito hispanoamericano, la crítica pasa por alto o apenas menciona esta fase inicial de la poesía configurada, para centrarse principalmente en las manifestaciones poéticas del concretismo brasilero y europeo que aparece tres décadas después. Debe concederse que la crítica literaria desde los años 80 ha puesto mayor atención a la poesía visual de determinados poetas como Tablada y Huidobro principalmente en aspectos contextuales

particulares de sus respectivas poéticas, pero no al interior del fenómeno global de la poesía visual configurada que tuvo su presencia dentro de la primera vanguardia hispanoamericana. Por otro lado, cuando se hace referencia a esta forma poética, se evita un análisis textual de la visualidad o se hace leves comentarios a los aspectos inherentes a la visualidad poética, su vinculación interartística y otras dimensiones contextuales histórico –culturales pertinentes a los autores, las corrientes artísticas y literarias de la época y su presencia en el poema visual configurado. Tal es el caso de estudios como los de Eduardo Llanos Melussa *Sobre Huidobro y la poesía visual* o Rosa Sarabia *Triángulo armónico y la experimentación visual de un orientalismo parodiado* ambos publicados en 2008 en la Revista *Anales de Literatura Chilena*.

El poeta mexicano José Juan Tablada es quien más atención por parte de la crítica ha recibido, pero no particularmente su fase poético visual. El mayor interés de la crítica se ha centrado en sus “poemas sintéticos” basados en la forma poética del haikai japonés, y en la actualidad, en la misma línea, un interés mayor en aquella faceta orientalista de Tablada, como en los flamantes trabajos de Leon Chang Shik, en *El espacio asiático concebido y vivido en las crónicas de José Juan Tablada* (2010) o de Juan Riusuki Ishikague en *Echoes from the distance. Jose Juan Tablada’s haikai* (2010). Si bien existen algunos artículos acerca de la poesía visual de Tablada, la mayoría no abordan de manera específica el análisis textual de sus poemas configurados en “Madrigales ideográficos” y *Li-po y otros poemas*. Hasta la actualidad los ensayos de Williard Bohn en referencia a la poética de Tablada en *Modern Visual Poetry* (2001) y de los ultraístas españoles

sevillanos en *The aesthetic of Visual Poetry* (1986) son los más sistemáticos y completos, basados en un análisis semiótico de este género. Por otro lado, los ensayos de Klaus Meyer -Minnemann y Adriana García de Aldridge abordan un análisis escueto de la poesía visual de Tablada. Meyer-Minnemann, en su artículo más o menos extenso publicado en 1988 en la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, titulado “Formas de escritura ideográfica en Li-Po y otros poemas de José Juan Tablada” aborda el análisis de algunos poemas de *Li-Po y otros poemas* privilegiando el aspecto lingüístico sobre el visual, de modo que en el análisis global de los poemas tabladianos postula que “en *Li-Po* prevalece la representación ideográfica de denotados lingüísticos aislados [asi] la representación visual alcanza sólo una parte de la totalidad lingüística denotativa del texto” (438). Este modo de análisis, muy similarmente al abordado por Williard Bohn, adolece de no prestar la suficiente atención a la globalidad de la correlación semiótica entre el elemento pictórico y el verbal en el poema visual. Adriana García de Aldridge en 1983 publica “Las fuentes chinas de José Juan Tablada” y allí hace un análisis de las fuentes chinas de los poemas visuales de Li-Po del poeta mexicano, según ella, inspirados en retraducciones del original chino al francés por Judith Gautier en *Chinese Lyrics: From the book of Jade* y luego al inglés por James Whitall y Herbert Giles de diversos poemas del poeta chino Li-Po incluidos en el poemario “Li-Po”. Sin embargo, de modo opuesto a Klaus Meyer-Minnemann, de su estudio extrae la importancia de la visualidad en el poema configurado cuando propone que:

En la obra de Tablada, los caligramas funcionan de la misma manera que lo hacen los ideogramas chinos en la obra de Li-Po; crean un ambiente antes de que se lea el texto. La lectura de la obra “Li-Po” revela que datos biográficos sobre [el poeta chino] mismo además de ser los símbolos más importantes de su obra son los elementos que inspiran las imágenes que los caligramas de Tablada reproducen. (116)

Aunque más acertada que Meyer-Minnemann, García de Aldridge no logra concebir que el elemento visual es coetáneo al elemento lingüístico de modo que las imágenes de los caligramas (los íconos) de Tablada, como ella los denomina, no sólo “crean un ambiente *antes* de leer el poema” sino que están imbricadas en lo que se lee de manera simultánea, como sucede en las figuras metáxicas dialécticas cuya ambigüedad consiste en percibir que una sola figura en realidad constituye dos diferentes y sólo al momento del análisis un elemento surge en el campo de nuestra atención o percepción mientras que el otro le sirve de fondo y viceversa, pero que en su carácter global se restituyen a una totalidad tensionada entre el elemento lingüístico y el visual en el poema configurado concebido como función semiótica .

La tesis de grado doctoral de María Inés Fleck sobre la poesía visual de Vicente Huidobro, José Juan Tablada y Octavio Paz en 1995 es otro de los escasos referentes bibliográficos sobre la poesía visual en Latinoamérica y más que un aporte al análisis sistemático de los poemas configurados en Tablada y Huidobro, contiene la más extensa bibliografía vinculada a la crítica literaria

interesada en los aspectos de la poesía configurada de estos autores y la relación interartística en la poesía visual.

Huidobro, muy similarmente a como se nota en *Tablada*, es un poeta cuya poesía tiene extensa bibliografía crítica, pero no particularmente su fase visual. Fleck dice: “Although Huidobro’s long poem *Altazor* and his theoretical texts on creacionismo have frequently been the object of critical attention, his work involving poetry’s visual possibilities has been investigated less thoroughly” (105).

Alberto Hidalgo y Carlos Oquendo de Amat, son los más desconocidos de los poetas visuales de nuestro *corpus*. El análisis sistemático de la poesía visual de Carlos Oquendo de Amat ha sido prácticamente pasada por alto por la crítica literaria. Si bien existen aproximaciones a *5 metros de poemas*, la mayor parte se refiere en el caso más cercano a lo visual, al uso de la nueva metáfora, o a comentarios breves sobre la singular forma de cinta o rollo cinematográfico de este poema o poemario, las posibles influencias de los “ismos” europeos y del cine Hollywoodense en su efímera efervescencia poética. El estudio de José Luis Ayala *Cien metros de biografía, crítica y poesía de un poeta itinerante. De la subversión semántica a la utopía social* es una valiosa reconstrucción de la imagen de poeta peruano. La poesía visual de Hidalgo que aparece en el poemario *Química del espíritu* publicado en Buenos Aires en 1923, no parece haber sido tocada por la crítica literaria. Si bien hay un grueso de crítica sobre Alberto Hidalgo, se refiere en su mayor parte a los rasgos de su extravagante y controversial figura y personalidad literaria como el estudio de Alberto O’Hara

Alberto Hidalgo, hijo del arretrato, principalmente enfocado a comparar *Panoplia Lírica* de 1917 y *Antología personal* de 1967 como dos formas literarias distintas y distantes que reflejan el mismo tipo de personalidad egocéntrica y controversial del poeta peruano-argentino muy al contrario de lo que Hidalgo concebía de su propia evolución literaria.

Como puede notarse, el escaso interés por abordar la poesía visual figurativa, es generalizada y más aún el abordaje analítico de los textos poemáticos mismos. Este trabajo es un muy preliminar aporte al vacío de una crítica escasamente interesada por el análisis textual que estos textos en particular y de manera singular reclaman. En lo que sigue, se aborda el enfoque interartístico como una aproximación contextual preliminar al fenómeno literario visual.

La Aproximación Interartística A La Poesía Visual

El fenómeno de paralelismo, asociación, mezcla, integración, hibridación o síntesis entre la poesía y la pintura que se manifiesta de manera evidente en la poesía visual, se ancla en el contexto de un largo debate que ha tomado de modo muy general dos rumbos: las artes visuales y las literarias son equivalentes y pueden asociarse, combinarse o relacionarse de diversas maneras o son de naturaleza muy diferente y no se pueden o no se deben mezclar, en cuyo caso se elaboran valoraciones esencialistas de ambas artes conducentes a establecer la superioridad de un arte sobre el otro o nociones de degeneración artística.

La crítica por lo general se remonta a Aristóteles, quien vio en la poesía y la pintura una analogía. Al inicio de *La Poética*, cuando habla sobre los medios

que utilizan las diversas artes, aborda la equivalencia entre ambas artes de la siguiente manera:” just as color and form are used as means by some, (who whether by art or constant practice) imitate and portray many things by their aid, and the voice is used by others; so also in the above-mentioned group of arts [la épica, la tragedia, la comedia y la ditirámica], the means with them is rhythm, language and harmony” (Mc Keon, ed., *The basic works of Aristotle* 1455).

Aristóteles hace equivalentes el verso y la pintura porque ambos imitan la realidad aunque a partir de medios artísticos diferentes: la poesía a través del lenguaje y la pintura a través de formas y colores. Como puede notarse, la analogía entre poesía y pintura, denominada *artes hermanas*, en la perspectiva aristotélica, depende de la *mimesis*, es decir de la función imitativa adjudicada a ambas artes. Esta concepción estética ha encontrado adeptos y detractores hasta la actualidad, tanto entre artistas como entre críticos.

Horacio del mismo modo que Aristóteles plantea una correspondencia entre pintura y poesía pero de manera peculiar, acercándolas por cierta equivalencia sugerida entre escritura y pintura, dato importante que será necesario retener para una lectura alternativa de la poesía visual figurativa que se intenta ofrecer. La correspondencia entre ambas artes aparece dos veces, la primera cuando en *Ars Poetica* Horacio advierte a poetas y pintores:

A painter who [...] lets the upper part of a beautiful woman come to a bad end, wriggling like a black fish: if he let you see her, friends, could you keep your laughter down? *And books are like pictures, and any book written as that canvas was slopped, empty*

brained, like a sick man's nocturnal editions, *will read like a portrait* of a one footed hero, maybe blessed with a head at the top, even resembling *Homo sapiens* perhaps. (8)

Por un lado, la imitación de la realidad debe ubicarse en cierta correspondencia existencial entre el objeto imitado y la imitación artística, dando lugar a establecer que un cierto realismo y una cierta medida son necesarios para convenir un determinado efecto estético, continuando la tradición mimética del arte en Aristóteles, para quien, sin embargo, los géneros literarios que consideró en su tiempo eran sólo modos de imitación de acciones humanas. Sin embargo, lo más destacable que Horacio hace notar, es el paralelismo entre cuadro y libro, pues el hecho de sugerir que una imagen “se pueda leer como un retrato” implica meditar la equivalencia existente entre los medios y materiales de expresión propios de cada arte: en la poesía, las palabras *escritas* en el *libro* y en la pintura las formas y colores *trazados* en el *lienzo*.

En un segundo momento, Horacio postula la hermandad de ambas artes con su célebre frase *ut pictura poesis* cuando dice, “*Poetry is like painting: one painting will captivate you more if you stand closer and another if you stand further on* (el subrayado es nuestro)” (58). La poesía es como la pintura, Horacio nos dice, porque ambas artes deben ajustar sus medios de expresión para ejercer el efecto deseado en el lector-observador. Para Horacio al igual que para Aristóteles la *poiesis* o creación poética debe realizarse en función de la *mimesis*. *Ars poetica* es prácticamente una serie de consejos y recomendaciones de Horacio al artista para ajustar los medios y modos de expresión con el fin de lograr ciertos efectos

estéticos deseados que se acomoden a un cierto realismo medido, como ya lo habíamos mencionado.

Para Wendy Steiner, cabalmente, la frase de Horacio que ha servido como etiqueta para determinar la hermandad de ambas artes, muestra, a partir de la analogía del perspectivismo de la observación de una pintura, sus limitaciones más que sus correspondencias. Según Wendy Steiner, Horacio arguye que:

[both] arts are alike in containing some parts which can be scrutinized carefully and others which will not please unless viewed by a distance. In other words, as far as the exact correspondence to the extra-artistic world is concerned, both arts have their limitations. (7)

Las limitaciones de ambas artes se manifiestan debido a que se preconiza que sean imitaciones de la realidad, es decir artes miméticas, entonces cada una debe ajustar sus medios para expresar dicha realidad. Horacio dice “la poesía es como la pintura”, no viceversa, lo que implica decir que si hay analogía entre ambas artes es porque la poesía por sus propios medios y modos de imitación de la realidad sigue el modelo de la pintura. La *poiesis* o creación artística ya sea pictórica o verbal debe de alguna manera lograr coincidir con su propio referente, a través de la forma y la medida que el poeta o el pintor le imprime a su obra. Esto supone, para el artista como para el poeta, ejercer cierta cautela y adecuación a la realidad al momento de la creación artística, es decir que la *poiesis* deba realizarse en función de la *mimesis*:

People have always given painters and poets alike a fair chance to venture what they please. I know, and this indulgence I seek and grant in turn, without, however, taking it to mean that fierce things should associate with peaceful, snakes couple with birds or lambs with tigers[...]To conclude let it be whatever you wish, provided it is simple in material, single in form [...] avoidance of censure leads to faults, if it lacks art[...]. (Horacio 44)

La cita de Horacio es sugerente porque en cierto modo parece anticipar, a pesar suyo, precisamente la utilización artística de elementos heterogéneos para ser yuxtapuestos y la concisión en la expresión poética que se hizo realidad entre poetas y pintores vanguardistas. Sin embargo, para lograrlo, tuvieron que transitar del paradigma mimético de la creación poética consistente en su función imitativa o de representación de lo fenoménico, hacia su negación, un paradigma antimimético, es decir hacia la creación de un producto estético tendiente a la autonomía que deviene de lo puesto y organizado por elementos provenientes exclusivamente del lenguaje y la imaginación poética de su autor y no por referentes externos a los cuales tendería la creación artística.

Si Horacio, como se ha visto, propone que la poesía genera imágenes a través de medios y modos equivalentes a los de la pintura como su modelo implícito, Ephraim Gotthold Lessing, ve en dicha equivalencia más bien una diferencia radical entre las mismas, manteniéndose aún en el paradigma de la *mimesis*. La más obvia es que la pintura retrata objetos o cuerpos estáticos, mientras que la poesía relata acciones, reteniendo la distinción hecha por

Aristóteles. Los cuerpos estáticos al estar yuxtapuestos, según Lessing, serían de naturaleza espacial, mientras que las acciones, por ser sucesivas, serían de naturaleza temporal. De la misma manera, los medios y modos de expresión usados por ambas artes se adecuarían a estas diferencias espacio-temporales.

Según Lessing:

[...] if it is true that Painting employs in its imitations entirely different means or symbols from those adopted by Poetry –i.e., the former using form and colors in space and the latter, on the other hand, articulate sounds in time – if it is admitted that these symbols must be in suitable relation to the thing symbolized, then symbols placed in juxtaposition can only express subjects of which the whole or parts exist in juxtaposition; and consecutive symbols can only express subjects of which the wholes or parts are consecutive.
(90)

La distinción hecha por Lessing es importante porque se refiere a la necesidad de una correspondencia entre los medios que utiliza cada arte para expresar sus referentes artísticos, los modos de su decodificación y el mensaje que convienen para efectuar la *mímesis*. W. J. T. Mitchell se pregunta:

Just what does it mean to say that literature is a temporal art, painting a spatial art? Literary critics usually follow Lessing's lead by unpacking this expression with parallel accounts of the reception, medium and content of literary works. Reading occurs in time; the signs which are read are uttered or inscribed in a

temporal sequence; and events represented or narrated occur in time. (*Iconology* 98)

Mitchell, por su lado y casi sin intención ofrece una solución semiótica a la distinción entre artes temporales y espaciales planteada por Lessing. Según él la diferencia entre la pintura y la poesía es sólo aparente, pues si bien la primera representa cuerpos porque utiliza símbolos yuxtapuestos y la segunda, acciones porque usa símbolos en secuencia concordantemente con lo que representan, la pintura de manera indirecta hace referencia a acciones a través de los cuerpos que retrata y lo mismo la poesía que, al narrar acciones, presupone la existencia de cuerpos. Habiendo una relación de presuposición e implicación entre cuerpos espaciales y acciones temporales se logra el sentido, la significación o la comprensión del todo espacio-temporal que comprende el poema, es decir su *semiosis*:

The distinction between temporal and spatial arts turns out to operate only at the first level of representation, the level of direct or 'convenient relation' between signifier and signified. At a second level of inference where representation occurs indirectly the signifieds of painting and poetry become signifiers in their own right and the boundaries between temporal arts and spatial arts dissolve [...] Painting expresses temporal action indirectly, by means of bodies; poetry represents bodily forms indirectly, by means of actions. (*Iconology* 101)

La solución planteada por Mitchell, quien ni en *Iconology* (1986) ni en *Picture Theory* (1994) menciona la poesía visual, ni siquiera el célebre caligrama de Apollinaire, acá es de particular importancia para el género visual porque en él, el significante verbal escrito y la figura que dibuja, produciendo un ícono, se presuponen y se imbrican en un espacio de hibridación posibilitado por la común sustancia gráfica (escrita, trazada) que utilizan en su *semiosis*, de modo que es posible su transposición, como propone Mitchell. El problema de la temporalidad y la espacialidad de las artes, en el poema visual se transforma en un problema del signo o más específicamente en la relación que se establece entre el significante pictórico (el ícono) y el significante lingüístico (el símbolo).

Lessing no sólo distingue ambas artes, sino que explora igualmente la relación existente entre ellas con el fin de criticar dos modos de imitación que considera fracasos artísticos. Según Joseph Frank, Lessing escribió *Laocoon*:

[...] to attack two artistic genres highly popular in his day: pictorial poetry and allegorical painting. The pictorial poet tried to paint with words; the allegorical painter to tell a story in visible images. Both were doomed to fail because their aims were in contradiction to the fundamental property of their mediums. No matter how accurate and vivid a verbal description might be, Lessing argued, it could not give a unified impression of a visible object. (8)

Además de lo apuntado por Frank, el fracaso de la poesía descriptiva o ecrástica (del poeta que trata de imitar la pintura del artista) y de la pintura

alegórica (del pintor que trata de imitar la poesía del poeta) se debe también y principalmente al tipo de relación que establecen poetas y artistas.

When it is said that the artist imitates the poet or the poet the artist one of two meanings may be conveyed. Either one takes the work of the other as the real object to be imitated or they both imitate the same object [...] In the first-named imitation the poet is original; in the second he is a plagiarist [...] The former belongs to that universal imitation which constitutes the essence of his art[...] the second on the contrary, entirely degrades him, instead of the things themselves, he imitates imitations of them, and give us reminiscences of the trials of another man's genius for original ones of his own. (Lessing 51)

Al desterrar a los poetas descriptivos y a los pintores alegóricos de la escena artística romántica a la manera platónica en *La República*, aduciendo a su degradación de copia del genio original, Lessing opera la inversión del “*Ut pictura poesis*”, es decir la preeminencia de la poesía sobre la pintura. Contra Spence aduce la superioridad de la poesía por ser más comprensiva que la pintura y por expresar mejor la belleza:

Spence [...] thinks that, with the Ancients, the two arts were so closely connected that they went hand in hand, and that the poet never lost sight of the painter, nor the painter of the poet. That poetry is, of the two the more comprehensive art; that it has at its commands beauties that painting cannot attain; that it may often

have reasons to preferring beauties which are not adapted for painting; all this appears never to have occurred to him. (Lessing 56)

La cita confirma que la propuesta de Lessing sobre las limitaciones espacio-temporales de ambas artes estaba guiada, más que por la distinción genérica entre espacio y tiempo, por el análisis del tipo de elaboración estética que cada artista en particular podía lograr, ya sea que su modelo hubiera sido extraído de la historia, de la naturaleza o de otra obra de arte.

Superando el planteamiento de Lessing, la época vanguardista fue una especie de retorno a la tradición de *ut pictura poesis* manifestada por la estrecha relación y colaboración que existió entre poetas y pintores. De hecho, en los “ismos” vanguardistas europeos las nuevas técnicas pictóricas fueron aprovechadas en la poesía visual. El collage, el fotomontaje, el caligrama, la escritura automática, las palabras en libertad nacieron de la estrecha relación y colaboración entre pintores y poetas en los movimientos artísticos del cubismo, el dadaísmo, el futurismo y el surrealismo. Por otro lado, en Latinoamérica la relación inter-artística se manifestó principalmente en el gran movimiento en favor de la transformación del arte en la Semana de Arte Moderna en São Paulo en 1922, donde se expresa de manera patente la relación inter-artística. Cabe resaltar la exposición de los poemas visuales de Huidobro en París en 1922 titulada Salle XIV, en la cual aparece el poema “Paysage” y “Moulin” diseñados por Sara Camino Malvar y el poema “Tour Eiffel” bocetado por Robert Delaunay. De la misma manera, poetas como Tablada, Girondo o Huidobro, entre tantos

otros, estaban inclinados a la pintura, expresándolo en dibujos, diseños gráficos en las portadas de revistas y manifiestos y en poemas visuales. No sólo los poetas visuales vanguardistas, sino otros que solamente experimentaron al interior del lenguaje semántica y sintácticamente, se relacionaron con la pintura y la fusionaron en su expresión artística a través del uso de la metáfora de la manera en que, por ejemplo, la conceptualizó y la utilizó Borges en su breve fase ultraísta, es decir como “el paralelismo entre dos visibilidades distantes” (Compilado en Verani, *Las vanguardias literarias* 278). Desde la perspectiva de las artes plásticas la introducción de elementos verbales escritos, en especial el uso de la letra fue también una tendencia generalizada en los “ismos” plásticos de la pintura, lo que también confirma la íntima relación entre pintura y poesía que se desarrolló en los primeros años del siglo XX. Según Arturo del Villar:

El uso que en la pintura moderna se viene haciendo de la letra y la caligrafía como el elemento puramente plástico, recuerda en concreto, los nombres ya clásicos de Paul Klee, con sus series pictóricas de “escritura vegetal” y “escritura secreta”, y Joan Miró. Lo cierto es que se pueden apuntar múltiples ejemplos del uso pictórico de la letra entre los que descollarían las manifestaciones dadaístas y futuristas, en especial algunas producciones de Francis Picabia o el recurso a la letra y a la palabra en los *collages cubistas*. (Citado en Juan Carlos Fernández Serrato, *Como se lee un poema visual* 104)

En la crítica literaria actual aún pervive la discusión de la naturaleza espacio-temporal en la literatura. Joseph Frank en *The idea of Spatial Form* (1990), despierta la vieja discusión de la diferencia espacio-temporal al situar ciertas obras literarias modernas bajo el modelo de la espacialidad, basándose en las implicaciones de la noción de imagen propuesta por Ezra Pound:

‘An image’, Pound wrote, ‘is that which represents an intellectual and emotional complex in an instant of time’. The implications of this definition should be noted: an image is defined not as pictorial reproduction but as a unification of disparate ideas and emotions into a complex presented spatially in an instant of time”[...] At the very outset, therefore, modern poetry advocates a poetic method in direct contradiction to Lessing’s analysis of language. (11)

De un modo inverso a Lessing, en su racionalización de la poesía como arte temporal, Frank, propone mirar las obras literarias modernas bajo una lectura espacializada:

Language in modern poetry is really reflexive. The meaning-relationship is completed only by the simultaneous perception in space of word-groups that have no comprehensible relation to each other when read consecutively in time. (15)

La idea de espacialidad propuesta por Pound y aceptada por Frank, se reduce a enfatizar de manera figurada la diferencia entre lo que se presenta de manera instantánea o simultánea asociada a la noción de espacialidad y lo que se presenta de manera secuencial asociada a la noción de temporalidad en la lectura

de las obras modernas. W.J.T. Mitchell plantea que Frank no logra revertir las tesis de Lessing:

‘Spatial form’ [...] in its simplest sense designates the techniques by which novelist subvert the chronological sequence inherent in narrative’- a definition which suggests that “space” means little more than “atemporal” [...] Spatial form in this sense can have no theoretical force; it can only be what Frank Kermmode calls a “weak figure” for a certain kind of a suspended temporality, and there does not seem to be any compelling reason for thinking of this phenomenon as ‘spatial’. (*Iconology* 96)

La noción de espacio, como la yuxtaposición de formas y colores (en la pintura) o de un complejo intelectual y emocional dado simultáneamente en grupos de palabras escritas (en la poesía), se refiere en realidad a la plasmación de la sustancia gráfica de la cual hacen uso tanto la poesía como la pintura. Dicha yuxtaposición se manifiesta en un conjunto de técnicas y convenciones escriturales en la (poesía) o pictóricas (en la pintura) desplazadas en la superficie plana de la hoja de papel o el lienzo a partir del objeto que intentan imitar o construir y del cual intentan crear un “efecto de espacialidad” o más propiamente *una imagen espacial, una representación del espacio*, noción que se restringiría sólo al realismo en la pintura o, en su caso, a la poesía efrástica. De otro modo, en la pintura abstracta sólo puede observarse una estructura de relaciones entre colores y/o formas que no sugieren ninguna representación mimética del espacio, como tampoco en la poesía surrealista, dadaísta o ultraísta. Siendo así, no pueden

denominarse espaciales a los medios planteados por Lessing o Frank porque entonces ¿cómo se diferenciarían de la escultura o la arquitectura cuya sustancia ya no es gráfica, sino propiamente espacial ya que manipulan materiales volumétricos? El escultor, como el arquitecto elabora por incisión, construcción o composición en materiales tridimensionales, propiamente espaciales, volumétricos no en superficies en las que se imprimen trazos, o grafías de color y/o forma, como ocurre en la pintura para representar “el espacio” o en la poesía para representar “imágenes mentales”. Por ello, con razón la escultura tanto como la arquitectura podrían, por su sustancia, denominarse propiamente artes espaciales, o volumétricas. De tal manera que por la común característica de sustancia gráfica que comparten la pintura como la poesía, podrían catalogarse como artes gráficas, noción importante de anotar pues es precisamente a través de la mancomunidad del trazo escrito o dibujado que estas dos artes pueden imbricarse en el poema visual, lo cual ya estaba planteado de forma germinal en Horacio al establecer la equivalencia entre libro y cuadro, a diferencia de las confusas categorías espacio-temporales aducidas por Frank y Lessing para separarlas. Como puede observarse de lo que queda dicho, el debate de las artes que tomó el camino de distinguir las como espaciales y temporales más que aclarar el fenómeno bastante difundido de la poesía visual, lo empaña.

Si vemos dos formas diferentes de visualidad, una en “Paysage” (ver Anexo D fig. 2) de Huidobro y otra en “Impresión de la Habana” (ver Anexo D fig. 3) de Tablada, éstas se refieren a la grafía y la plasticidad expresada en la escritura de sus íconos y la iconización de su escritura, aunque en estilos

diferentes. Huidobro, o mejor dicho, lo que aparece tipografiado en las antologías que recogen el poema originalmente manuscrito de Huidobro, utiliza caracteres alfabéticos mayúsculos y minúsculos para configurar las figuras, no tan claras hay que reconocerlo, que forman su paisaje creacionista donde se retrata un árbol más alto que la montaña junto a una luna-espejo, una ancha montaña, un río sin peces, un césped recién pintado y a la base un rebaño de ovejas conducidas a un aprisco, es decir visualmente unas letras puestas una tras otra para conformar el verso. Tanto los trazos de la expresión, es decir los significantes escritos, como las formas que ellos dibujan, animan la naturaleza pictórica de “Paysage” y forman los íconos de su paisaje, pero a un mismo tiempo estos trazos son unos versos que los vinculan a su dimensión lingüística. Todo en “Paysage” puede ser observado por el puro trazo impreso en la página del mismo modo que aquella tarjeta postal visopoematizada de un perfil de la capital cubana titulada “Impresión en la Habana” que utiliza una variedad tipográfica mayor de caracteres, y de configuraciones pictóricas, cuya función visual tiene su contraparte lingüística en la temática que trata de convenir. Por ejemplo, el poema muestra unas letras góticas dispuestas de forma ondulada que dicen “se incrustan en tus farallones los huesos de los españoles” cuyo gesto es mostrar el carácter caduco y antiguo del espectro esquelético en que ha quedado el conquistador con el paso de la historia; es decir que el uso de los caracteres góticos por un lado señalan la visualidad de una escritura antigua que a su vez señala la caducidad, pero también sugieren de manera plástica la osamenta que ha quedado sepultada. A nivel escritural y por tanto visual, los signos alfabéticos

abstractos, gracias a su plasticidad grafica se re-motivan al interior del poema visual.

De otro lado, la distinción entre artes gráficas y artes espaciales o volumétricas resulta importante por cuanto la poesía visual contemporánea ha tendido hacia su objetualización o más exactamente, hacia su esculturación. Para citar un caso excepcional de la poesía visual vanguardista latinoamericana, un ejemplo se halla en el poema *5 metros de poemas* del peruano Carlos Oquendo de Amat, cuyos poemas visuales se despliegan a lo largo de la superficie de un rollo de papel que puede en su totalidad interpretarse como la presentación poética objetual de una cinta cinematográfica, o más temáticamente de su vida poética como una película de escenas cinematográficas. Existen a su vez, otras tantas manifestaciones artísticas de la poesía concreta en la misma línea, como el poema “LUXO” de Augusto de Campos que se despliega en un rollo de papel con la palabra LUXO, dibujando casi todas las letras de su mismo nombre y otros tantos casos de la denominada poesía objetual más contemporáneamente, como el poema escultural, del género de la videopoesía de Massimo Mori, titulado “Katalogo” de similar motivación escultural (ver Anexo A).

Si ahora atendemos a la dimensión de la temporalidad de la poesía aducida por Lessing, otro tanto puede aclararse para el fenómeno de la poesía visual. En efecto, cuando se habla de la temporalidad en la poesía para referirse a la articulación de sonidos formando símbolos secuenciales o consecutivos, ciertamente no se piensa en la inefabilidad del tiempo en general como flujo total o duración sin fin, como Henri Bergson lo ha planteado, sino en varios de sus

sentidos figurados que singularmente “espacializan” la noción de tiempo. Para Bergson:

The truth is that we change without ceasing, and that the state itself is nothing but change. This amounts to saying that there is no essential difference between passing from one state to another and persisting in the same state.[...] states thus defined cannot be regarded as distinct elements. They continue each other in an endless flow. (2)

Uno de los sentidos figurados de la noción de tiempo puede darse desde la perspectiva fenomenológica, ya que la temporalidad de los objetos es analizable como una síntesis simultánea gracias a un movimiento de retención y protensión en la memoria de la psique humana:

Phenomenology has developed purely “logical” theories about the perception of temporal objects [...] the sequential process of a temporal object must end in a simultaneous synthesis [...] The mental mechanism for this synthesis, phenomenologists argue, are two processes called retention and protension, the first storing each passing moment in a sequence within short memory, the second setting the mind ahead in expectation of the succeeding elements of the series until an end point is reached. (Steiner 36)

Por otro lado, si se quiere objetivar el tiempo, necesariamente se lo figurativiza, atendiendo a categorías de discreción, movimiento, espacialización o metaforización. Por ejemplo, hay la tendencia generalizada a dividir el flujo

temporal de manera arbitraria y discreta entre secuencias desde una cierta perspectiva visual entre pasado (atrás) , presente (aquí) y futuro (adelante) o también se lo concibe en términos del movimiento que recorren las agujas de un reloj en un cuadrante de marcas espaciadas, o en el movimiento de un péndulo recorriendo un determinado espacio de traslación, o en el trasvase de la arena de un espacio a otro a través de un embudo, o finalmente de manera metafórica como “el paso de las aguas de un río” o “la nevada cabellera de mi abuelo”. La secuencialidad que Lessing sostiene como temporal es por tanto uno de los tantos modos de figurativización de la duración del tiempo. La secuencia de las palabras en un texto, entonces, no implica necesariamente una temporalidad o la noción de temporalidad no es necesaria, sino más bien un sistema de convenciones vinculadas a establecer la direccionalidad del lenguaje alfabético, su modo de decodificación, direccionalidad que en la literatura escrita pertenece a una categoría vectorial visual.

En otras escrituras, como las que se ilustran más abajo, dicha secuencia vectorial aunque existente a nivel de la oración o el discurso, en los niveles morfológicos, como en la constitución pictográfica e ideográfica de los caracteres chinos, y consecuentemente en la escritura de la poesía visual, no es lineal, sino composicional en un campo visual de configuración motivada, es decir vinculada a configuraciones estilizadas de los objetos o los elementos a los que se refieren. Los pictogramas chinos son, ya en sí mismos, composicionales. Su estilización se deriva de representaciones esquemáticas de objetos, es decir son motivados o tienen un origen motivado. Los ideogramas son composiciones de pictogramas

para convenir ideas más complejas, como puede verse entre *árbol*, *alameda*, *bosque* y *descanso* en la figura de más abajo. En el caso del poema “Paysage” de Huidobro presenta una composición de varias configuraciones, como pictogramas que se pintan por líneas-versos de caracteres alfabéticos; configuraciones puestas en una estructura de relaciones no necesariamente secuencial, es decir en una composición, como un ideograma que pintaría un paisaje creacionista.

						Sun
						Mountain
						Rain

Fig. 1. Pictogramas Chinos

木×2 = 林 lín	木×3 = 森 sēn	人+木 = 休 xiū
two trees → grove	three trees → forest	a man leaning against a tree → rest

Fig. 2. Ideogramas Chinos

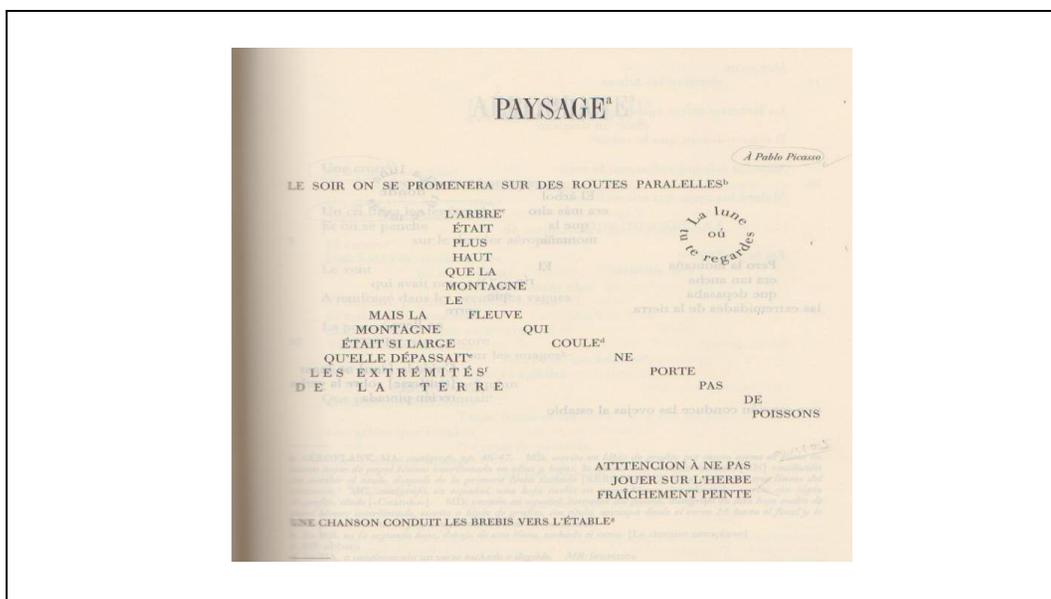


Fig. 3. Poema Visual: “Paysage” de Vicente Huidobro

Además de la imagen que se muestra en “Paysage” de Huidobro, el poema de Alberto Hidalgo “Choque de trenes” (ver fig. 4) puede ilustrar que no hay que salir demasiado lejos al ideograma chino para mostrar el peso que tiene la vectorialidad de la propia escritura alfabética cuando se utiliza visualmente en la poesía visual al modo futurista o ultraísta. En la última línea del poema se puede leer dos sintagmas uno que recorre de izquierda a derecha y otro que lo encuentra y que se lee de derecha izquierda. El primero dice, “marchaban ambos por la misma vía” y el segundo de manera invertida dice, “se les detuvo al punto el corazón”. Ambas líneas sugieren a nivel visual las locomotoras que se encuentran conflagradas en un punto, sin ya dibujar el contorno propio de las locomotoras. A nivel del verso dos perspectivas: una externa, el choque inminente de los trenes y otra interna, del susto y la brusca muerte de los pasajeros. Más arriba hay una serie de onomatopeyas, “pron, pron, pron, etc.” dispuestas paralelamente de

manera vertical que sugieren el sonido que se desprende de tal colisión y estas líneas verticales van a dar a dos versos que dicen: “el ruido de la ruda colisión/ a lo lejos el viento repetía”. Los grafemas *pron, pron...* no sólo señalan el ruido físico que ocasiona el choque, sino el eco que ha llevado el viento a los oídos de algún testigo auditivo que podríamos imaginar ubicado en una referencia externa a la visualidad misma del poema. Sin embargo, al mismo tiempo el ruido le llega a un testigo ocular, el lector-observador, a partir de la posición vertical y repetida de “pron, pron” como representando no sólo las ondas acústicas impresas en el poema visual, sino el humo que se ha desprendido de tal impacto. Esta lectura, por otro lado, queda avalada por la disposición estilística de Alberto Hidalgo hacia la geometrización de la metáfora expresada en su largo “Tratado de poética” cuando citando a Novalis dice que:

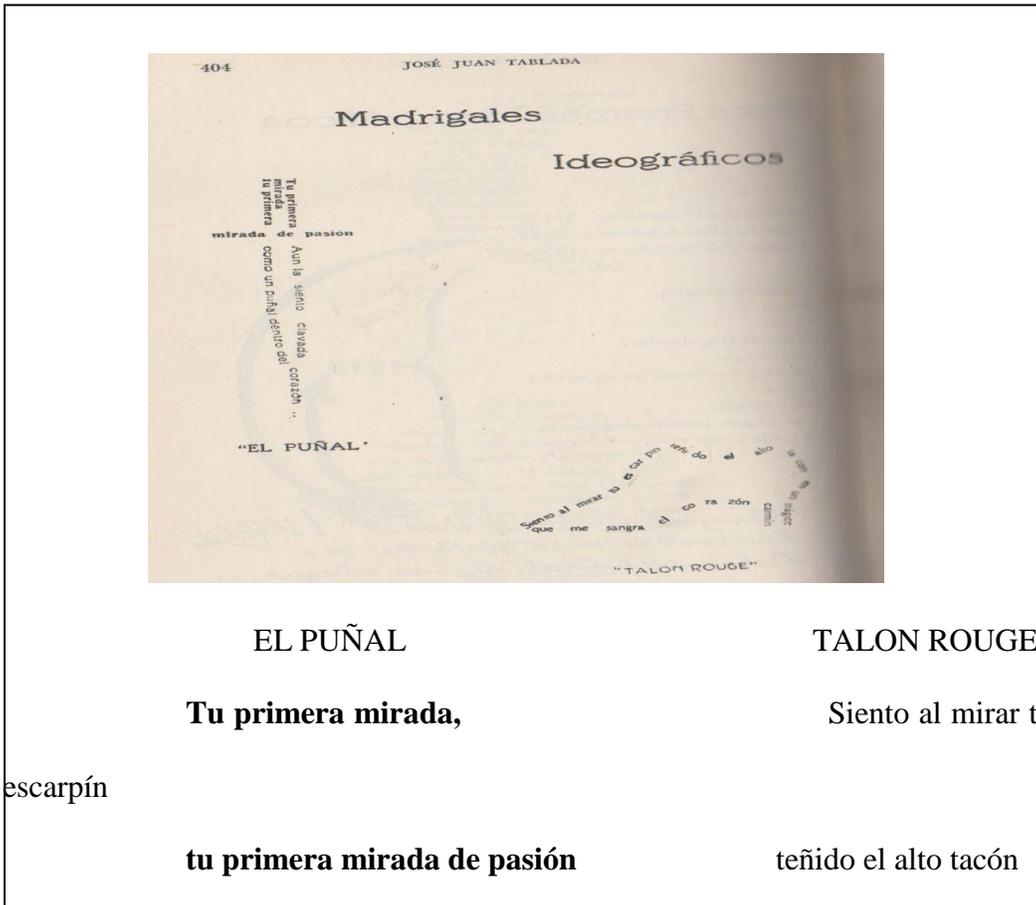
El lenguaje verdadero es un sistema de logaritmos [...] la serie armónica es la serie logarítmica de una serie aritmética que le corresponde [...] y concluye que] si de la aritmética pasamos a la geometría, veremos que la metáfora es siempre un enriquecimiento, una ganancia porque equivale a un viaje de ida y vuelta [...]. La más sencilla puede ser comparada a una circunferencia porque en esa figura es inevitable el regreso al punto de partida. (191)

El poema visual de Hidalgo, por un lado, es un ejemplo de cinestesia llevada a su nivel gráfico-visual. La cuestión de la relación espacio-temporal en el efecto viso-auditivo que proporciona “Choque de trenes”, queda a la vez resuelta

y abierta a consecuencia de la vectorialidad que adopta la escritura de los caracteres alfabéticos junto a su decodificación y desciframiento. Por otro lado, “Choque de trenes” ilustra el modo en que el poema visual produce el efecto de mostrarse como una escritura plástica que se explora en el siguiente acápite.

El Poema Visual Como Escritura Plástica

Once upon a time there was a form
 that wasn't a form, perhaps it was
 a tribe. (Dick Higgins, *Pattern Poetry* 3)



EL PUÑAL

TALON ROUGE

Tu primera mirada,

Siento al mirar tu

escarpín

tu primera mirada de pasión

teñido el alto tacón

Aún la siento clavada

en un trágico carmín

después de un recorrido sinuoso, se ve en las figuras de “TALON ROUGE” o en “EL PUÑAL” de José Juan Tablada al inicio de este capítulo. Si hay algún tránsito entre la frase de Higgins y los poemas de Tablada, éste se refiere a una alternativa de configuración para que aquella “forma” sin forma logre finalmente alcanzar visibilidad de sí, del rostro que le es invisible. Al respecto, Philadelpho Menezes advierte que: “deve ficar claro que ‘imagem’ ou ‘visualidade’ não diz respeito àquelas produzidas pela linguagem verbal: não se trata de descrição de imagens pelas palavras, ou, como diria Ezra Pound, ‘Fanopéia’, ou a imagem visualizada por meio do texto verbal” (11).

Es como si de alguna manera el lenguaje poético o más propiamente “la forma” sin forma, que ya había querido salirse de sí misma usando su propio lenguaje verbal en obras metanovelescas como por ejemplo *Niebla* de Miguel de Unamuno en la que un personaje intenta trascender su orden ontológico para entablar una discusión con su autor respecto de su propia existencia, al haberse querido contemplar como el Narciso mitológico, se hubiera entregado a algún espejo o prisma en la visualidad de lo pictórico para verse reflejada y al fin observar su contorno externo que paradójicamente la conduciría a un mise-en-abyme, un círculo perpetuo que consistiría en representar su propia representación. Allí donde menos se esperaba, dispersada en su propia materialidad, en la leve superficie del papel y la tinta, en su propio significante escrito y dibujado, aquella forma del poema visual habría abierto un espacio virtual, indefinido y perpetuo, ambiguo y borroso entre lenguaje e imagen.

En el anverso, en el de la dimensión pictórica, el mismo fenómeno de reflexión especular y de conciencia de sí, se habría visto expresado ya en la pintura que intenta representar su propia representación por sus propios medios pictóricos. Un ejemplo ya lo constituye el cuadro de *Las Meninas* de Velázquez. Su interpretación como juego de múltiples miradas reflejas requiere más que de una contemplación, de una lectura que necesariamente invita al lenguaje a imbricarse en lo pictórico para sacar a la luz, por así decirlo, su “mensaje pictórico”, devolviéndonos a la conciencia de que:

La relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita. No porque la palabra sea imperfecta y, frente a lo visible tenga un déficit que se empeñe en vano por recuperar [...] por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside en lo que se dice y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, son el que define las sucesiones de la sintaxis. (Foucault, *Las palabras y las cosas* 19)

De modo, tal vez aún más fundamental, sucede como si el poema visual en su densidad reactualizara un posible origen visual y pictográfico del lenguaje que ahora sirve de documento historiográfico de la denominada prehistoria que se habría encontrado ya en las pinturas rupestres mostrando de manera germinal el gesto inicial del nombramiento, la calificación y la acción de las cosas en su apariencia fenoménica y en su devenir, impreso en huellas durables. Concomitantemente, parece como si el poema visual recondujera el lenguaje de la

poesía a lo que etimológicamente conviene al término latín de *litteratura* o letra dura; es decir a la escritura considerada como discurso o lenguaje textualizado y cristalizado en aquel objeto perdurable en el que los caracteres alfabéticos se hallan impresos sobre las páginas, denominado libro que ahora le sirve de sello propio a la institución literaria.

Cabe hacer ciertas distinciones entre las dos formas a las cuales nos invita a pensar Higgins. Hay una “forma” que es una imagen interna producida verbalmente en la mente del sujeto y hay otra forma que es una imagen visual externa producida perceptualmente. La “forma” de la poesía siempre se ha presupuesto en su dimensión fónica, como imagen auditiva, interna al sujeto. Todo el análisis de la poética en Jakobson es una prueba de ello:

Poetics deals primarily with the question, what makes a verbal message a work of art? Because the main subject of poetics is the *differentia specifica* of verbal art in relation to other arts [...] poetics is entitled to the leading place of literary studies. Poetics deals with problems of verbal structure, just as the analysis of painting is concerned with pictorial structure. Since linguistics is the global science of verbal structure, poetics may be regarded as an integral part of linguistics. (Jakobson 69)

En una lectura fónica de “TALON ROUGE” o “EL PUÑAL”, nada impide que los versos que configuran los poemas se los pueda reconducir a una lectura lineal. Se puede ver que los caracteres escritos curiosamente han sido puestos en una configuración visual que uno de los vocablos del poema sugiere:

un zapato de tacón alto o un puñal, abstrayendo la sinuosidad de la imbricación entre figura y poema que requeriría un ajuste en la mecánica de su lectura que ahora debe insertarse a la contemplación de una obra pictórica al mismo tiempo.

Para Ferdinand de Saussure, la escritura sólo sirve para evocar por derivación las imágenes auditivas de lo verbal, entonces lo escrito sólo es un medio para hacer hablar a la voz que permite la formación de la imagen auditiva, único objeto de estudio de la lingüística:

A language and its written form constitute two separate systems of signs. The sole reason for the existence of the latter is to represent the former. The object of linguistics is not a combination of the written and the spoken word. The spoken word alone is that object. But the written word is so intimately connected with the spoken word it represents that it manages to usurp the principal role [...] It is rather as if people believed that in order to find out what a person looks like, it is better to study his photograph than his face.
(Saussure 25)

Cuando hacemos referencia a la poesía que sólo puede ser escrita, como lo es la poesía visual, podemos asumirla de dos maneras, en la perspectiva lingüística de Saussure: Primero, si los caracteres escritos son medios suplementarios para la evocación verbal, la figura que muestra el poema visual es algo agregado, una mera curiosidad, un juego literario o segundo, la característica fónica del lenguaje se ve amenazada porque los caracteres escritos reemplazan

toda recitación verbal, sin derivación y la figura del poema usurpa al lenguaje verbal su poder representativo por la irrupción de lo pictórico.

Para Louis Hjelmslev el hecho de que la escritura sea derivada de la voz, no cambia el hecho de que, de la misma manera, sirva para manifestar la forma lingüística. Por otro lado, no se puede decidir estrictamente si lo escrito debería derivarse de lo verbal o viceversa por no existir pruebas históricas del origen oral o escrito del lenguaje. La doble sustancia en la que se manifiesta la forma lingüística en el lenguaje, ya sea fónica o gráfica permite suponer que en otras manifestaciones pueden combinarse diversas o similares sustancias de manera equivalente para manifestar el mismo contenido (Hjelmslev104). Tal es el caso de la poesía escrita que unida a la pintura utiliza la equivalente sustancia gráfica para formar el poema visual. El lingüista danés afirma que:

It has been supposed that the expression-substance of a spoken language must consist exclusively of 'sounds' [...] it has been overlooked that speech is accompanied, and that certain components of speech can be replaced by gesture. Further, it is possible to replace the usual sound-and-gesture substance with any other that offers itself as appropriate under changed external circumstances. Thus the same linguistic form may also be manifested in writing, as happens with a phonetic or phonemic notation and with the so called phonetic orthographies, as for example the Finnish. Here is a graphic substance which is addressed exclusively to the eye and which needs not be

transposed into a phonetic substance in order to be grasped or understood. And this graphic 'substance' can precisely from the point of view of the substance be of quite various sorts. Navy flag codes (ver Anexo A fig. 12) can be very well used to manifest a natural language. (104)

De la misma manera Algirdas Greimas en *Semiotics and Language: An analytical dictionary* (1979) al definir y distinguir la diferencia entre texto y discurso, atiende a la particular diferencia entre sustancia gráfica y fónica ya planteada por Hjelmslev:

Taken as an utterance text is opposed to discourse as concerns the substance of their expression (graphic for the former and phonic for the latter) which is used in the manifestation of the linguistic process. According to some linguistics (for instance Jakobson's) oral expression (and consequently discourse) is the first given: writing would then be but a derivative, a translation of oral manifestation. For others such as L. Hjelmslev, on the contrary the genetic point of view is not pertinent since a semiotic form can be manifested by different substances. (340)

Jacques Derrida, en *De la gramatología* (1986) ha llamado la atención acerca de la preeminencia que en el saber occidental se ha dado a la voz sobre la escritura, a partir de la cual se ha ideado un sistema de oposiciones jerárquicas que es menester desconstruir por un movimiento contrario en el que la escritura desbordaría la extensión del lenguaje:

Todo sucede como si el concepto occidental de lenguaje (en aquello que sobre su multivocidad y por sobre su multivocidad y por sobre la oposición estrecha y problemática del habla y de la lengua, lo une en general a la producción fonemática o glosemática, a la lengua, a la voz, al oído, al sonido y al aliento, a la palabra) se mostrara actualmente como la apariencia o el disfraz de una escritura primera: más fundamental que aquella que, antes de tal conversión, pasaba por ser simple 'suplemento del habla'. O bien la escritura nunca fue un simple suplemento, o bien es urgente construir una nueva lógica del suplemento. (12-13)

Si bien es bastante cuestionable la posición extrema de desbordar la extensión de la totalidad del lenguaje por la escritura como plantea Derrida, en el poema visual, muy en particular, este movimiento es posible de evidenciarse, porque, en él, la escritura como trazo concreto cohesionado a la figura cobra completa centralidad en su desciframiento.

Según William J. Thomas Mitchell, el argumento por el cual la poesía puede ser considerada arte espacial, debido a su naturaleza escrita, no es esencial para un grueso de la crítica:

When it is pointed out that a literary work is spatial insofar as it is *written*, for instance, this feature is dismissed as a secondary, inessential matter, the true essence of the work being found in its oral form, or in some ideal version which transcends any material text or spoken performance. (Mitchell, *Iconology* 99-100)

En el poema visual no es posible concebirse un carácter secundario y suplementario de la escritura, como postula Saussure, precisamente porque sólo puede accederse a él como signo inscrito en el que primordialmente se observa la tinta que lo traza, es decir su escritura y su pictografía, y el espacio activo del papel en blanco donde se dibuja. Esta forma nos invita a mirarla plásticamente como una obra de arte visual a la vez que a recorrer sus versos escritos verbalmente. El poema visual así considerado constituye la correlación de dos sistemas significantes o de expresión, el escrito y el pictórico, plasmados en la hoja que abren un espacio de hibridación entre la poesía y la pintura, el verso y su imagen, la palabra y su referente. Es necesario por tanto acercarse a la lectura del poema visual a partir de la totalidad visual que muestra la imbricación entre figura y verso en su expresión gráfica.

Si leemos “TALON ROUGE” y “EL PUÑAL” (ver fig. 5), en *Madrigales ideográficos*, tal como aparece en *Obras de José Juan Tablada* (1971) compilados por Héctor Valdés, atendiendo a su grafía sin derivación fónica, como plantea Hjemlev, a primera vista nos muestra dos figuras: la de un puñal que en la página está colocado en forma vertical y un poco más arriba y al frente de la figura de un zapato de alto tacón. La posición de los títulos entrecomillados debajo de los poemas, por convención pictórica invierten su ubicación tradicional en la parte superior de los mismos ya que sirven de base dónde anclar la punta del puñal y la planta del zapato de modo que no queden visualmente suspendidos en un espacio vacío y desproporcionado. Semióticamente, los títulos entrecomillados y en mayúsculas “EL PUÑAL” y “TALON ROUGE” están puestos ahí casi de

manera excesiva para señalar denotativamente los íconos representados: “EL PUÑAL” es la configuración de un puñal y “TALON ROUGE” es la configuración de un zapato de alto tacón. Nada más superficial e infantil que referir la palabra a la figura que lo representa, pero sin embargo es un primer gesto que invita a mirar la configuración para explorar que está trazada por los caracteres alfabéticos que se han alineado como los contornos de las figuras dibujadas en el papel. Luego se abrirá un segundo nivel connotativo, que atenderá al contenido verbal del poema en su relación con la figura que delinea.

Desde la perspectiva de las convenciones habituales de la escritura alfabética, no existe una clave segura de cómo leer ambos y cada uno de los poemas debido a su extraña configuración visual, sin poder determinar, si están allí como dos versiones de un mismo tema, o si se relacionan de alguna otra manera. Hay que recordar que Tablada decía que sus poemas tenían un carácter arquitectónico que es menester observar en su poética visual, de modo que hay algo más a observar en cada poema y entre los poemas que su extraño atractivo visual, residiendo en un procedimiento constructivo por parte del lector que ahora también debe tornarse en observador.

Para Willard Bohn como para Eduardo Mitre, en lo que respecta a estos poemas visuales, perciben que lo visual simplemente le ha dado un aspecto inusual a lo poético, como si fueran dos elementos separados que sólo han sido elaborados visualmente, para ofrecer un efecto estético atractivo. El único valor estético de estos madrigales románticos o piropos de escasa calidad literaria- Bohn y Mitre no se ponen de acuerdo- residiría en la apariencia llamativa de la

figura y la disposición de los caracteres que la configuran, visión que no atiende a la imbricación poético-pictórica a la que nos venimos refiriendo. Según Bohn:

For Eduardo Mitre, the *charm* of “EL PUÑAL” resides not in its verbal message, which ‘no sobrepasa la escasa calidad de un madrigal romántico común’, *but in its visual design*. In contrast he finds its companion poem *pleasing in both respects* [y continua diciendo] this does not seem to be a madrigal so much as a *piropo*, that is, a flirtatious complement addressed to an attractive woman passing by. Tablada has simply taken the verbal metaphor (or simile), which has a lengthy story, and raised it to the visual level [al final, concluye que] according to all indications “El puñal” and “Talon rouge” were lighthearted experiments rather than revolutionary statements [...] Tablada simply tried his hand at the new gender”. (*Modern* 158-60)

Contrariamente a como perciben Bohn y Mitre, si solamente atendemos a uno de los poemas visuales del par que aparece en “Madrigales ideográficos”, ciertamente su decodificación resulta más compleja que si leyéramos tal poema de manera lineal porque aparentemente no existe una clave que indique dónde o cómo iniciar o terminar su lectura. Para decodificar “EL PUÑAL”, ya que no para descifrarlo, no es del todo necesario hacer el movimiento artificioso que describe en detalle Willard Bohn: “To decipher the text, one turns it counter clockwise ninety degrees and begins at the upper left. In order to read the cross piece, the poem needs to be rotated to the right momentarily. This process produces the

following reading [...]” (*Modern* 158) y allí queda escrito el poema en su forma lineal tradicional (ver arriba). Basta tomar una perspectiva global y configurar en una totalidad gestáltica la figura y recorrer las líneas del poema siguiendo el trazo que configura “EL PUÑAL”, pues somos capaces de reconocer visualmente totalidades configuradas en distintas posiciones y por tanto caracteres escritos que están volcados de un lado u otro sin tener que hacer tantas contorsiones en la página. Del mismo modo, somos capaces de reconocer totalidades frásticas con sentido, que en efecto ocurren en estos textos visuales, es decir nos damos cuenta que hay algunos versos escritos ahí. La importancia de la visualidad de estos poemas no reside tanto en su aspecto atractivo a la mirada, como en la posibilidad de que su lectura pueda abrirse desde más de un punto de inicio a partir de lo que permite su estructura pictórica como verbal, atendiendo a claves tanto visuales como sintácticas y semánticas para su “inevitable” re-ordenamiento lineal. Por ejemplo, “EL PUÑAL” admite que se lea por lo menos de dos maneras sintácticas atendiendo a claves visuales con consecuencias en la función conativa del texto poético. La configuración de este puñal está dividida en dos secciones: el mango con barra configurado por un verso en negrillas que permite diferenciar plásticamente la densidad, el volumen o el peso del mango, en contraste a la hoja que está formada con otro verso sin negrillas, de imagen más liviana y sutil. Aparecen además dos puntos casi imperceptibles justo debajo de la punta del puñal que pueden cumplir dos funciones: una pictórica representando las gotas de sangre que debían correr de un corazón clavado; otra convencional de la escritura, representando los signos de puntuación que van a ponerse en el poema. De similar

manera hay dos palabras con mayúscula: una que aparece en la sección del mango-barra (*Tu*) y otra, en la hoja (*Aún*) señalando el inicio de cada verso.

Visualmente el puñal es una configuración total que, dispuesta de manera vertical, podemos recorrer de arriba para abajo (mango-barra a hoja) o de abajo para arriba (hoja a mango-barra). En el primer caso si contemplamos el puñal de arriba abajo mientras leemos el poema, el contenido verbal es:

A) Tu primera mirada/tu primera mirada de pasión. /Aún la siento
clavada/como un puñal dentro del corazón.

Si recorremos el puñal de abajo para arriba las estrofas se invierten pudiéndose leer:

B) Aún la siento clavada/como un puñal dentro del corazón. /Tu primera
mirada/tu primera mirada de pasión.

Al leer ambas versiones del poema, la función emotiva o expresiva del lenguaje (en la terminología de Jakobson) se activa, produciéndose un juego de distintas perspectivas de intensidad emocional de los sujetos actantes en su relación pasional, a partir de la posición sintáctica de sujeto-predicado que adoptan. En la versión A el énfasis de la relación entre el sujeto (presumiblemente una mujer de mirada apasionada) y el predicado (el poeta apasionadamente enamorado a primera vista de ella) gravita en el énfasis puesto en la imagen que suscita el sujeto de la mirada de pasión (la segunda persona) más que la imagen del sentimiento de desgarre emocional del yo poético (la primera persona). En la versión B se siente con mayor énfasis la gravedad del desgarre emocional que

toma lugar en el yo poético (la primera persona) sobre la femenina mirada de pasión (la segunda persona).

Como puede notarse del ejemplo dado, la correlación entre lo escrito (en su expresión tanto como en su contenido) y la configuración pictórica que adopta en el poema visual abre la posibilidad de un juego de ordenamientos sintácticos alternativos no permisible en una lectura lineal de poesía no-visual, que enriquecen la interpretación de texto poético. En el caso de “EL PUÑAL” se explota la función expresiva o emotiva del poema, pero en muchos otros casos como veremos más adelante puede activar diversas otras funciones y lecturas.

Si sumada a esta primera aproximación (de mayor complejidad en la lectura de estos aparentes experimentos ligeros) relacionamos ambos poemas en una totalidad que parece intencionalmente organizada, ambas figuras del puñal y el zapato de alto tacón abren un universo poético mayor que se desenvuelve entre figura y verso. La primera mirada en “EL PUÑAL” es la de un [actante activo] (una mujer) a un [actante pasivo] (el poeta) y la mirada de “TALON ROUGE” es la de un [actante pasivo] (el poeta) a un [actante activo] (la mujer). En ambos casos (el poeta) se halla pasivo en los versos que lo describen frente a la (mujer) de un modo u otro activa, en las figuras que la sugieren (la mirada-puñal y la presencia femenina- zapato de alto tacón). La pasividad del (poeta) se halla señalada por un corazón sangrante, metáfora para el dolor emocional que siente, ocasionado por una intensa atracción hacia una (mujer). La posición activa de (la mujer) queda señalada por una mirada pasional dirigida (al poeta), iconizada en el puñal a nivel visual. En el escaquin se sugieren dos acciones: En el ángulo agudo

que forma la punta del zapato el poema bifurca dos versos: “Siento al mirar tu escaarpín/que me sangra el corazón”. Los versos forman la perspectiva del (poeta) pero la configuración visual del escaarpín muestra la perspectiva de la (mujer). La punta del zapato se relaciona a la acción de patear, es decir, que se sugiere [rechazo] por parte de la (mujer). Por atrás, del escaarpín el tacón está teñido de trágico carmín. A nivel visual el tacón se asocia a la acción de pisar, sugiriendo que la (mujer) ejerce [sujeción] sobre el (poeta). El (poeta) [actante pasivo] es el que siente la mirada de pasión, es él mismo el que siente esta mirada clavada como puñal en el corazón, asimismo él es quien, al ver la presencia del sujeto representada en el escaarpín, cuyo tacón está teñido de *sangre* (“trágico carmín”), siente que le *sangra* el corazón. Del lado visual, el puñal iconiza la mirada de (la mujer), del mismo modo que el escaarpín, su aplastante presencia configurada por dos modos punzantes: por su punta y por su tacón, que se tematizan como ejerciendo [poder] sobre el “poeta” por [rechazo] y [por sujeción]. La situación está planteada metafóricamente e icónicamente, de modo que la historia que se cuenta entre el puñal y el escaarpín sugiere más de una temática, un universo de interpretación de varias posibilidades que pueden ocurrir entre los actantes de una *mirada-puñal* que el yo poético tiene clavada en el corazón y otra mirada del yo poético al “escaarpín de alto tacón teñido de trágico carmín”. Es decir a nivel de efecto estético total, un tránsito entre el poema y la figura y viceversa. El conjunto de ambos poemas puede temáticamente sugerir diferentes posibilidades: un amor platónico [posible], un amor prohibido [no posible], un amor desengañado [posible y luego no posible] o un juego de acoso un amor [posible e

imposible] simultáneamente; no hay modo de saberlo. Como fuera que sea, la tensión pasional se genera por el juego entre una mirada [atracción], una patada-pisada [repulsión –sujeción] y un dolor emocional [pasión] que se advierte tanto en lo que contribuyen los versos lingüísticamente o simbólicamente, como en lo que contribuyen las figuras pictóricamente o icónicamente al efecto global.

Al mirar nuevamente las dos figuras, a nivel visual, se vislumbra o se sugiere que el puñal no está ahí de manera fortuita junto al escaarpín, sino que, dada la tensión pasional que se deriva de las distintas temáticas sugeridas por los versos y su iconización en un puñal y un escaarpín, un evento trágico se anticipa entre ambos actantes, pues tanto la punta del tacón, como la punta del puñal clavado en el corazón del (poeta) indican [herida fatal]. En el tacón de la (mujer) se la sugiere a partir de trágico carmín, [sangre derramada] y por tanto [herida mortal], de la misma manera que en la verticalidad del puñal atravesando el corazón del (poeta). Punta de tacón y punta de puñal sugieren visualmente dos acciones trágicas: un suicidio y/o un asesinato. La figura del puñal está suspendida verticalmente y levemente desplazada del escaarpín, pero todo apunta a que pueda dirigirse a él para la eliminación del actante activo y/o para la autoeliminación del actante pasivo que al fin se cancelarían en un clímax trágico: la desaparición de ambos actantes. Las figuras mismas que se configuran por una historia pasional, precisamente a través de ella anuncian su propia desaparición. El carácter gráfico en la composición de “EL PUÑAL” y “TALON ROUGE” (ver fig. 5) ha reemplazado lo que retóricamente hubiera tomado describir en verso el idilio trágico entre (el poeta) y (la mujer), como Tablada proponía de lo visual en

sus poemas ideográficos. “La parte gráfica substituye ventajosamente la discursiva o explicativa de la antigua poesía dejando los temas literarios en calidad de poesía pura” (Pacheco 62).

Esta composición visual, entonces, no trata tanto de un sub-genérico madrigal romántico, ni mucho menos de un piropo de la lírica tradicional, como de una elaboración verso-visual consistente en una clave ideográfica que por un proceso constructivo por parte del lector, ofrece el efecto estético de un libreto visual de la tragedia (el género trágico) a la avant-garde, denominado precisamente *Madrigales ideográficos*, por tanto un *madrigal ideográfico* puede leerse como una *tragedia versovisual*.

Al coincidir que el mensaje poético, o más propiamente la función estética en la poesía es algún tipo de trabajo transformativo que el poeta elabora en el material de la lengua, en su código o en su producción desviándolo, erosionándolo o de la manera que fuera, llevándolo a otra forma, como lo plantearon entre otros Jan Mukařovský o Viktor Shklovski, en el poema visual, éste opera una transformación visual de lo verbal, de manera que dicho texto introduce el elemento gráfico, pictórico, icónico (un trazo, una materialidad) al elemento verbal, lingüístico, simbólico (una voz, un trazo alfabético, una idealidad), minimizando su naturaleza fónica, destacando la gráfica e imbricando en ella figura y verso de manera correlativa.

La función estética del poema visual figurativo mimetiza la elaboración del signo, manifestándose y mostrándose de manera visual y nos pone ante la

perspectiva de analizarlo en términos de su característica icónica como semiótica global. Según Jiří Veltruský:

Mukařovský has shown that the predominance of the aesthetic function in art consists in the fact that the work of art *in its entirety, not each of its components* (los subrayados son nuestros) produces an aesthetic effect. Consequently, it is also the work of art as a whole that is an aesthetic sign, while the semiotic weight of its various components is determined by their function in the structure and its integral sense. (124)

A partir de lo hasta aquí considerado es necesario reubicar el poema visual como un signo complejo que debe leerse a la vez que contemplarse de modo global debido a la correlación pictórico-verbal que lo caracteriza que, por otro lado, llama la atención sobre su propia concreción a diferencia de la poesía tradicional para la cual dicha materialidad es transparente.

CHAPTER 2

APROXIMACIONES CRÍTICAS PARA UNA LECTURA VISUAL

Un Enfoque Semiótico Y Pictórico Del Poema Visual Figurativo

Según Martin Heusser, mucha de la energía puesta por la crítica literaria, como ya se ha visto, ha consistido en demarcar las diferencias entre las artes antes que comprender, “the common ground between word and image in order to better understand our perception of the world” (13). Heusser considera que aún en la actualidad muchos críticos, filósofos, artistas y estetas continúan considerando la imagen y la palabra como enemigos naturales, como quedó planteado por Leonardo da Vinci en el debate de *paragone*, que establece la superioridad de la pintura sobre las demás artes en el Renacimiento italiano. Sin embargo él considera que, todo al contrario, la palabra y la imagen siempre han andado de la mano naturalmente porque, “despite their apparent disparity, [word and image are] at heart are one and the same thing [...] word and image are inseparable because they are essentially the same-they are both signs” (13). Si bien puede reconocerse que ambos, palabra e imagen pictórica, son signos, debe argüirse que como signos mantienen ciertas diferencias que no pueden desestimarse, pero que en poema visual particularmente se complementan o más exactamente se hibridan. El signo verbal puede expresarse ya sea por expresiones escritas (grafemas) o fónicas (fonemas) abstractas, obligatorias, aprendidas, arbitrarias o convencionales que permiten una asociación no motivada con lo que refieren. Las imágenes o más exactamente los signos pictóricos están motivados, aunque no sea más que de manera esquemática y similarmente convencional, por los objetos

mismos que retratan de modo que son prácticamente configuraciones visuales autoevidentes. Se puede decir que la palabra zapato no se parece a un zapato, pero si la imagen pictórica del mismo. Es, entonces clara la diferencia que existe entre la serie z-a-p-a-t-o y la imagen . Los signos verbales proceden, entonces, por asociación mientras que los pictóricos por iconización. Sin embargo, es cierto que los íconos pueden asimismo abstraerse de tal modo que llegan a perder su semblanza figurativa con el objeto que representan, como ocurre en las escrituras ideográficas cuyo origen pictográfico se ha diluido por crecientes estilizaciones en los caracteres escritos hasta llegar a asociarse a valores puramente fonológicos como ocurre con gran parte de los caracteres de la escritura china, por lo que su estilo figurativo se transforma en uno abstracto que puede o no servir para fines plásticos.

Según Philadelpho Menezes, la visualidad de la poesía visual debería servir para cuestionar el propio concepto de poesía que, siendo un tema extremadamente complejo de abordar, por lo menos debe notarse que el entendimiento de la poesía como la articulación de un código verbal (una visión lingüística de la misma) debe ampliarse a un entendimiento como una articulación del signo (una visión semiótica) dentro de la cual, “havería uma especificidade da linguagem poetica que permitiría a criação de poemas feitos tambem de signos não-verbais. Essa especificidade [...] residiría num complexo sistemático que envolvería a obra, enquanto articulação sígnica” (11).

Desde una visión más historiográfica o arqueológica, como la denomina Foucault, la producción de poesía visual habría sido parte de la radical

transformación que ha surgido en las artes en general en su orientación hacia múltiples lenguajes (pictóricos, esculturales, musicales, cinematográficos, gráficos y de diseño espacial) a consecuencia de una nueva *episteme* que se ha ido configurando en el saber occidental a finales del siglo XIX. En el terreno de la literatura, para Foucault, dicha *episteme* se manifiesta en textos y discursos cuya preocupación radica principalmente en tomar conciencia del ser del lenguaje como juego de signos que se remiten entre sí y para sí. Estos necesariamente dirigen nuestra atención a la textualidad y su expresión material, la escritura que en la actualidad caracteriza a la institución literaria compuesta por “*escritores*”:

“[...] a partir del siglo XIX la literatura vuelve a sacar a luz el ser del lenguaje pero esta vez un lenguaje que crece sin un punto de partida, sin término y sin promesa. El texto de la literatura traza día a día el recorrido de este espacio vano y fundamental[...] Ahora no tiene otra cosa que recurrirse en un perpetuo regreso sobre sí misma como si su discurso no pudiera tener como contenido más que decir su propia forma; se dirige a sí misma como subjetividad escribiente donde trata de recoger en el movimiento que la hace nacer, la esencia de toda literatura, y así todos los hilos convergen hacia el extremo más fino, particular, instantáneo y, sin embargo absolutamente universal hacia el simple acto de escribir. (Foucault 51- 2)

Como se viene sugiriendo, el poema visual figurativo, conduce a prestar atención sobre su propia materialidad porque dibuja lo que dice y dice lo que

dibuja; crea un universo semántico y visual manifestado en el propio texto inscrito en el espacio activo de la hoja junto a la multiplicidad de formas creadas por la tinta y ofrece al interior de dicho texto visual mismo las claves de su interpretación. La hoja, tanto como los versos en la poesía tradicional, se ofrecían como el fondo para la lectura de los versos inscritos, sólo medios para expresar el carácter fónico, sintáctico y semántico del poema. En la poesía visual la hoja y los caracteres dibujados por la tinta ya no son sólo el fondo, sino la figura que se destaca en nuestra lectura que ahora también es contemplación. El poema visual adquiere volumen de objeto artístico en tanto que ahora se puede prestar atención a todos los componentes de su materialidad: la hoja y la tinta que adquieren funciones poéticas; su iconicidad con los diseños que adopta a partir de grafemas alfabéticos; la sintaxis dislocada y remotivada de la escritura alfabética convertida en figura correlacionada a su contenido semántico-metafórico. Cabe resaltar que el elemento fónico de musicalidad y metro no queda del todo excluido en esta fase inicial de la poesía visual vanguardista, que más tarde lo será en la poética concreta-experimental, por cuanto una buena parte de los poemas visuales figurativos como por ejemplo los poemas incluidos en “Japoneías de estío” de Huidobro y en *Madrigales ideográficos* de Tablada, poseen características métricas de versificación y rima tradicionales y en el resto de los poemas aún existe versificación libre, muy probablemente por encontrarse en aquel umbral modernista y vanguardista. Visto de esta manera el poema visual consiste en una compleja red de elementos que reclaman una aproximación semiótica.

Perspectiva Semiótica: La Hibridación Verso-Visual

Si el poema visual se concibe como un objeto artístico híbrido entre lo poético y lo pictórico, entonces debe observarse el modo en el que toma lugar tal hibridación. Una alternativa que reclama el propio texto poético visual es tratarlo semióticamente como signo complejo ya que, como se ha venido explorando, pone en correlación signos verbales (símbolos) y pictóricos (íconos) Según Veltruský:

The semiotics of art should throw some new light on the internal structure of the sign. Unlike the formalists, I do not mean focus attention on the *signans* alone but on the sign in its entirety, including the *signatum* as well as the *signans* and the ways in which they are related to one another. (125)

La aserción de Veltruský abre la posibilidad de observar en el poema visual aquella estructura interna que configuran estos dos sistemas de signos, reduciendo su complejidad de manera eficaz, a partir de lo que Louis Hjelmslev denomina la función semiótica. En principio, para Hjelmslev el término de función reduce la ambigüedad que se produce en la ciencia, “where it designates the dependence between two terminals and one or both of this terminals- the latter when the one terminal is said to be ‘a function’ of the other” (34). En términos lingüísticos equivale a la ambigüedad de denominar “signo” tanto a la relación entre el significante y el significado como al mismo tiempo de llamar “signo” ya sea al propio significante o al significado que son los términos de la relación. Debe entonces distinguirse la función que pone en relación dos o más

componentes y los componentes de la relación, cada uno de los cuales a su vez pueden en sí mismos ser funciones de otros componentes puestos en relación en otro nivel de análisis. Para reducir la complejidad de la red de funciones que pueden considerarse y determinar niveles de análisis, Hjemselev introduce el nombre de funtivos a los componentes que se ponen en relación por la denominada función ya sea que en sí mismos a su vez sean funciones de otros componentes en otro nivel de análisis o no sean funciones en cuyo caso los denomina entidades. Al respecto Hjemselev dice:

A dependence that fulfills the conditions for an analysis we should call function. Thus we say there is a function between a class and its components and between the components mutually. The terminals of a function we shall call funtives understanding by funtive an object that has function to other objects. A funtive is said to contract its function. From the definition it follows that functions can be funtives since there can be a function between functions [...]. A funtive that is not a function we shall call an entity. (33)

Como puede observarse, en el poema visual figurativo como totalidad que pone en relación verso y dibujo, que ahora pueden adoptar el rol de funtivos, al hallarse imbricados, permanecen en completa correlación, del mismo modo que como encontramos en Hjemselev que la función y sus funtivos deben permanecer solidarios ya que “a function is inconceivable without its terminal and the terminals are only the end points for the function and are thus unconceivable

without it” (48). Hejmslev al considerar dos modos distintos de concebir el signo, introduce así mismo los términos de expresión y contenido como los funtivos que participan de la función semiótica constituyendo una sustitución conveniente de los términos significante y significado utilizados por la lingüística ya que se pueden aplicar con mayor eficacia a fenómenos sígnicos como el poema visual.

While according to [the old tradition and the conceptions widely held by epistemologists and logicians] the sign is a an *expression* that points to a *content* outside the sign itself, according to the second view (which is put forth in particular by Saussure) the sign is an entity generated by the connection between an *expression* and a *content*. (47)

Con el fin de conciliar ambas perspectivas del signo, extender su noción más allá de la lingüística y refinar su análisis, Hjemlev también propone las nociones de sustancia y forma para cada uno de los funtivos de la función semiótica, es decir para la expresión y para el contenido. Así, habría una sustancia de la expresión y del contenido y una forma de la expresión y del contenido. Ejemplo de sustancia de la expresión podría ser el reservorio de sonidos, gestos, movimientos o grafos posibles, abstraídos de su carácter de signo. La sustancia del contenido, sería más bien un *continuum* indiferenciado de ideas, emociones o percepciones disponibles a través de nuestra experiencia de la realidad. Ahora bien, si la sustancia no puede manifestarse sin una forma y una forma acarrea siempre una sustancia, como también ocurre en el caso del contenido que no puede manifestarse sino por una expresión y una expresión no es más que la

expresión de algo, es decir de un contenido, entonces mantienen una relación de solidaridad tal que ninguno existe sin el otro. Así por ejemplo, la forma de la expresión podría estar constituida por los fonemas o grafemas de una lengua, los íconos de la pintura o la coreografía de la danza, etc. cuyas sustancias serían respectivamente o indistintamente el conjunto de sonidos, grafos o movimientos posibles. La forma del contenido estaría constituida por las ideas, imágenes, percepciones, o emociones que se recortan de aquel *continuum* de experiencias posibles permitiendo las representaciones que nos formamos mentalmente, perceptivamente, cenestésicamente o de otras maneras a partir asociarlas o darles forma sónica por medio de los fonemas de la lengua, los íconos en la pintura, o la coreografía de una danza, etc. La sustancia de la expresión como la del contenido constituye por decirlo así, la materia que va adoptar una forma tanto en el plano de la expresión como en el del contenido en virtud de la función semiótica que se ponga en movimiento. Hjelmslev concluye que:

[...]The two entities that contract the sign function-expression and content- behave in the same way in relation to it. By virtue of the sign function and only by virtue of it, its two functives exist, which can now be precisely designated as the content-form and the expression- form. And by virtue of the content- form and the expression form and only by virtue of them exists respectively the content- substance and the expression-substance, [For example], the sound sequence [riŋ] itself, as a unique phenomenon, pronounced *hic et nunc*, is an entity of expression-substance which

by virtue of the sign and only by virtue thereof, is ordered to an expression-form and classified under it together with other entities of expression-substance (other possible pronunciations, by other persons or on other occasions, of the same sign). (57)

Cada sistema de signos que participa en el poema visual puede asimismo adoptar la posición de forma de la expresión o forma del contenido de acuerdo a la perspectiva que se tome ya que ambos se hallan simultáneamente manifestados como una totalidad visual en el papel. Esta conclusión se deriva de, por un lado, ver cómo el funtivo verbal colabora necesariamente al efecto visual del funtivo pictórico y cómo el funtivo pictórico se configura gracias al funtivo verbal contagiándose uno del otro o más exactamente hibridándose.

La sustancia gráfica que participa en el poema visual es común tanto al grafema de la escritura alfabética, como al ícono del trazo pictórico, permitiendo la plasticidad que caracteriza a ambos, de modo que es posible abrir el trazo del grafema a la posibilidad de dibujar con él el ícono que se configura en el espacio del papel. Desde esta perspectiva, en el poema visual, no son los versos escritos los que necesariamente se reproducen en la figura que conforman, como en muchos casos se sugiere, sino que la disposición pictórica de la figura determina cómo leer los versos que la configuran y los versos que la configuran determinan como contemplar el icono o los iconos que aparecen en el papel. En la correlación funcional entre figura y verso, al existir dos órdenes diferentes de signos: los verbales o simbólicos y los pictóricos o icónicos en la terminología de Peirce, se

abre la posibilidad de su hibridación de modo tal que en el espacio de poema visual los íconos pueden simbolizarse y los símbolos pueden iconizarse.

La función semiótica posibilita no sólo la inserción de elementos no-verbales en elementos verbales, sino su interacción, abriendo niveles de análisis en diferentes perspectivas. Así, si se atiende a su elemento pictórico, un poema visual dibuja, esquematiza, grafica o pinta figuras o íconos con los caracteres de la escritura alfabética ya sea de manera lineal, geométrica o de cualquier otra forma. Si se atiende a su elemento verbal, éste informa el carácter metafórico que adoptan las figuras o iconos retratados.

Hasta aquí se ha considerado una perspectiva sintética de dos órdenes aparentemente distintos de signos que como se ha descrito se conectan a través de una sustancia común de expresión configurándose en la globalidad del poema como una escritura plástica. El poema visual ofrece también una perspectiva ambigua o multiestable derivada de la misma interacción de sus signos. En este circuito se abre igualmente la posibilidad de que el poema visual figurativo sea un objeto artístico de doble recepción pues debe ser observado y simultáneamente leído para su desciframiento y en este tránsito, un objeto que no sólo sugiere su auto-referencia, sino que la actualiza pues en concreto dice lo que figura y figura lo que dice. Por otro lado, esta referencia de doble vía tampoco es tautológica o denotativa, como puede suponerse¹. Ahora bien, el fectivo verbal en el poema visual figurativo está compuesto de versos cuyo contenido son metáforas y son ellas las que, manifestadas en versos, dibujan las configuraciones visuales del fectivo pictórico con las cuales necesariamente se asocian por presuposición. A

pesar de ser en la mayoría de los casos miméticas, autoevidentes o denotativas de lo que representan², dichas figuras adquieren al interior del poema visual y sólo en él las connotaciones de las metáforas que las delinean. Es decir que adquieren un carácter simbólico particular asociado al universo metafórico del poema. Por ello la configuración de una media luna representa el suicidio de un poeta por querer alcanzar lo inalcanzable, la luna en el reflejo lunar. Es en este único sentido que el ícono de la media luna dibujada por sus versos, en este particular poema, simboliza la necesidad del suicidio del poeta y no el objeto luna.

Tanto la auto-referencialidad como la metaforización del ícono que el poema visual pone en movimiento son fenómenos que pueden analizarse utilizando la propuesta Barthiana, inspirada en la semiótica de Hjelmslev, de los sistemas semióticos de segundo orden bosquejados en *Elements of Semiology* (1964). En efecto, para Roland Barthes, como para Louis Hjelmslev el sistema semiótico que se refiere a la relación entre expresión y contenido considerados como funtivos de la función semiótica expresada en la fórmula ERC (Expresión-Relación-Contenido), como ya queda descrito, se extiende a otros dos de segundo orden, uno de connotación y el otro denominado metasemiótico. Barthes describe este proceso de la siguiente manera:

Let us now suppose that [the] system ERC becomes in its turn a mere element of a second system, which thus is more extensive: we then deal with two systems of signification which are imbricated but are out of joint with each other or staggered. But this derivation can occur in two entirely different ways dependent

upon the point of insertion of the first system into the second, and therefore it can result in two opposite sets. (Barthes 89)

El sistema connotativo, según Barthes, opera cuando, “the first system is then the plane of denotation and the second system is then the plane of connotation: “We shall say that a connoted system is a system whose plane of expression is itself constituted by a signifying system” (89-90). Al mismo tiempo en el segundo sistema, el metasemiótico, “the first system (ERC) becomes not the plane of expression, as in connotation, but the plane of content, or signified, of the second system” (90).

El funtuivo lingüístico, es decir los versos del poema, se refiere a un sistema connotativo ya constituido, pues se trata de metáforas que al relacionarse con el funtuivo pictórico, es decir la figura, por lo general denotativa, la hacen connotar³; al mismo tiempo la figura connotada como ícono simbolizado, confiere a los versos del poema su expresión visual⁴. Por otro lado, dado que el poema visual es una configuración híbrida, porque a la vez es poema y figura señalándose entre sí, en el gesto de este señalamiento, se ofrece como un texto que abre la perspectiva de su propia representación, es decir es un texto autorreferencial. Semióticamente, puede adscribirse al denominado sistema metasemiótico o de metalenguaje de segundo orden Barthiano que, desde nuestra perspectiva, permitiría observar el mencionado fenómeno autorreferencial del poema visual. De este modo, el poema visual se presenta como objeto más que representa un objeto, o si representa algo es su propia representación.

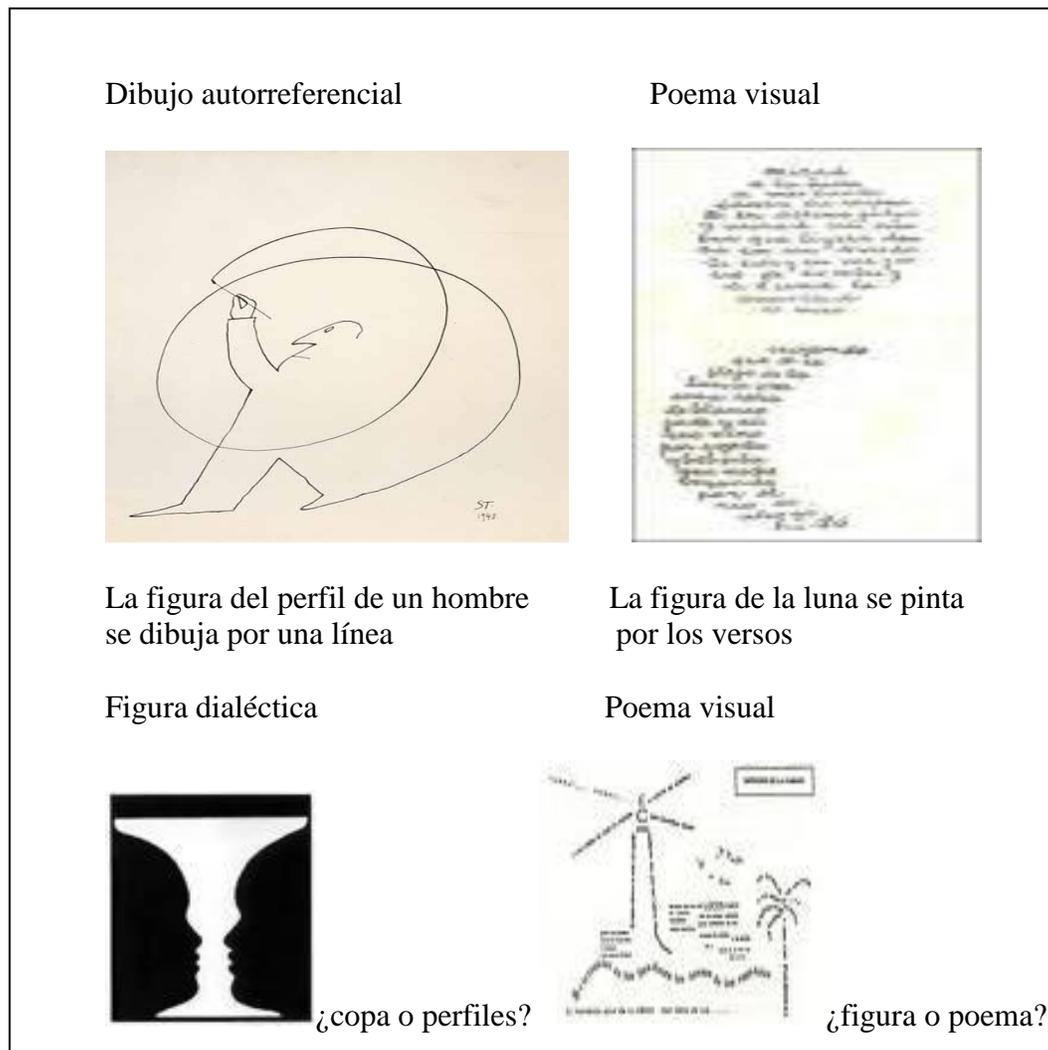


Fig. 5. Figuras Multiestables y Poemas Visuales

Si desde una perspectiva semiótica la poesía visual está confinada al texto por su sustancia expresiva eminentemente gráfica, atendiendo a la postura de Hjemslev y a la distinción hecha por Greimas entre discurso y texto, es posible también guiar el desciframiento del poema visual, en su dimensión pictórica, por su asociación al gesto autorreferencial y de ambigüedad que manifiestan las denominadas figuras multiestables. Estas imágenes, según Mitchell, ilustran la

tendencia autonómica del arte moderno⁵, una de cuyas expresiones cuadra muy bien con el poema visual figurativo:

Self-reference is a central issue in modernism. On the side of modernism, one thinks of Clement Greenberg's claim that modern art aims to explore and present the essential nature of its own medium or Michael Fried's characterization of the self-referential "absorption" and antitheatricality of modern painting. (*Picture Theory* 35)

Del conjunto de figuras multiestables, las que ilustran el modo en que semióticamente funciona el poema visual destacan las dialécticas y las autorreferenciales porque se corresponden con los dos sistemas semióticos de segundo orden implicados en el poema visual figurativo. Las figuras autorreferenciales, como las que produjo Saul Steinberg, llaman la atención porque:

The most obvious thing called into question by this [multistable pictures] is the structure of 'inside and outside', first and second-order representation, on which the whole concept of 'meta- is based. An image of nested, concentric spaces and levels is required to stabilize a [multistable picture], or any second-order discourse, to separate it clearly from the first-order object language it describes. (Mitchell, *Picture Theory* 42)

El efecto visual sugerido por el dibujo de Steinberg consiste en procurar a través de una línea que parece dibujarse a sí misma el espesor de una doble

representación: una, la figura ya constituida que muestra a alguien que dibuja algo (un plano de expresión de segundo orden creado para representar su propio plano de contenido de primer orden) y dos, el contenido de ese algo que opera el gesto de dibujarse a sí mismo (el plano del contenido de primer orden). El efecto del dibujo, de darse existencia por una línea, implica en el observador crear un volumen virtual o estirar una perspectiva que le permita distinguir la distancia entre X (el dibujo) que representa Y (una figura de alguien) representando Z (su figura) que a su vez representa X (el dibujo), en una espiral, como su título lo anuncia, cuyos extremos logran tocarse. De este efecto visual podemos separar dos elementos configurativos simultáneamente percibidos e isotópicos: el dibujo y lo que representa, llegando ambos a coincidir. “La espiral” como su nombre lo indica procedería por efecto pictórico de modo análogo a como, no sólo los metalenguajes funcionan, sino todo proceso reflexivo, de autoconciencia o auto-referencial, creando un nuevo plano de expresión⁶ para tomar una distancia crítica que le permita referirse a su lenguaje-objeto⁷ sobre el cual recae su atención, su descripción o su reflexión. De similar forma, los dos poemas de Tablada aparecen como figuras únicas de doble composición, verbal y pictórica (el plano de expresión de segundo orden) en cuya configuración los versos al leerse sirven de material configurante de la imagen visual a la cual se refieren y la figura ilustra simultáneamente lo que se halla inscrito en los versos (el plano del contenido de primer orden). El poema visual figurativo, como signo doble, posibilita el gesto de su propia representación, crea el efecto de una distancia que permite recorrer su propia hechura. El movimiento de la representación que

representa su propia representación, como puede notarse, no logra una resolución sintética en la cual lo verbal y lo pictórico se diluirían o se fusionarían para representar un objeto único y sin perspectiva, sino que abren un campo de tensión en el que ninguno de los dos elementos se deja o se logra reducir o subsumir al otro y por ello se requiere de una perspectiva doble de desciframiento: una de contemplación y otra de lectura, es decir de una lectura visual.

Las figuras dialécticas, por su lado, se refieren a un tipo de figura “whose primary function is to illustrate the co-existence of contrary or simply different readings in the single image, phenomenon sometimes called ‘multistability’” (Mitchell, *Picture Theory* 45), como “La copa de Rubín”, al inicio de este acápite. En ella se percibe una totalidad dentro de la cual intermitentemente aparecen de manera complementaria la figura de una copa elaborada o de dos rostros de perfil frente a frente, pero difícilmente ambas al mismo tiempo a pesar de coexistir como figura total y simultánea en la hoja. Debido a que existe una tendencia al cierre o a la Gestalt⁸ en el observador que mira estas figuras, se ve forzado a focalizar su atención a una sola de las figuras pero no a ambas que extrañamente coexisten. La aparición de dos configuraciones distintas incluidas en una única en este dibujo pone en movimiento un juego desestabilizante entre figura y fondo para permitir el recorte y la focalización de las figuras en este espacio ambiguo. Cuando, de la totalidad configurada del dibujo, se pone atención a alguna de sus figuras, el resto que aparecen sensorialmente de manera simultánea pasan perceptivamente a un segundo plano para ofrecerse como su fondo. Este proceso puede revertirse para dejar que lo que

estaba como fondo pueda surgir como figura. Cuando entramos en contacto con el dibujo “La copa de Rubín”, al prestar atención al área blanca que aparece como el contorno de una copa elaborada, la vemos resaltada sobre un área negra que le sirve de fondo. Pero luego notamos (con sorpresa) que aquella área oscura que le servía de fondo a la copa ahora se perfila justo sobre aquel breve fondo blanco en el que antes destacaba el contorno de la copa. En este movimiento ambiguo, pero a la vez complementario entre figura y fondo nada se ha perdido porque la figura siempre está restituida en su totalidad en la página, pero dicha totalidad se ve desmantelada una vez que se reinicia el juego perpetuo entre figura y fondo cuando volvemos a posar nuestra mirada en ella. Estas figuras al igual que las de Steinberg introducen elementos extraños o dobles a la representación pictórica que complican su percepción requiriendo además de procesos cognitivo por parte del observador para resolver la tensión que ocasionan.

Similar fenómeno ocurre en el poema visual figurativo de *la luna menguante*, ilustrado al comienzo de este acápite, en el que el elemento verbal o el pictórico pueden destacarse de manera alternativa del conjunto total y simultaneo que aparece en la página. Es decir que cuando leemos los versos que dibujan la figura de una luna menguante nos concentramos en su contenido apartando a un fondo su configuración visual. Inversamente cuando atendemos a la dimensión pictórica de la figura de la media luna, los versos pasan a ocupar el fondo que permite dibujarla. Michael Foucault en un breve ensayo sobre el cuadro “Ceci n’est pas une pipe” de René Magritte, considerado como una figura multiestable, lo asoció al modo en que se construye un caligrama:

The calligram brings a text and a shape as close together as possible. It is composed of lines delimiting the form of an object while also arranging the sequence of letters. It lodges statements in the space of a shape, and makes the text say what the drawing represents. On the one hand it alphabetizes the ideogram, populates it with discontinuous letters, and thus interrogates the silence of uninterrupted lines [...] aspires playfully to efface the oldest oppositions of our alphabetical civilization: to show and to name, to shape and to say; to reproduce and to articulate, to imitate and to signify, to look and to read. (*This is not a pipe* 21)

Si bien en el poema visual figurativo, al igual que en el caligrama, texto y figura se aproximan del modo más cercano posible como contiene Foucault, no lo hacen para aspirar a diluir las oposiciones de la civilización alfabética, sino como ya queda explicado, para hacerlas estallar en un juego perpetuo de multiestabilidad perceptual que debe aunarse a un proceso cognitivo para aliviar la tensión que producen. Estos procesos perceptivos y cognitivos no son extraños a lo que realizamos comúnmente cuando nos ponemos a reflexionar, meditar o analizar nuestro lenguaje cotidiano, nuestro pensamiento, nuestras emociones, nuestras actividades o nuestras percepciones y son ampliamente reconocidos como procesos metacognitivos en el campo de la psicología cognitiva⁹.

Entre Símbolos e Íconos

Hasta el momento se han introducido los términos *ícono* y *símbolo* para señalar el elemento pictórico y el elemento verbal que se juntan en el poema

visual y se refieren a la terminología de Charles Sanders Peirce. El elemento pictórico estaría conformado por íconos e índices y el verbal, por símbolos. Para Peirce tanto símbolos como íconos e índices forman parte del grupo de los *Sinsigns* o signos existenciales: “A Sinsign is an actual existent thing or event which is a sign” (101). Entonces un ícono es, “a sign which refers to the Object that it denotes merely by virtue of characters of its own [...] anything whatever, be it quality, existent individual, or law is an icon for anything, in so far as it is like the thing and used as a sign of it” (102). Por ejemplo, una fotografía es el ícono de una persona fotografiada, como un mapa lo es de un territorio, ambos guardan cierta similitud en menor o mayor grado con el objeto representado, aunque admitámoslo con Umberto Eco ¹⁰, sólo de manera esquemática y en cierto modo convencional, sin embargo manifiestamente visual. En la mayoría de los poemas de Tablada y algunos en Huidobro nos encontramos ante íconos configurados, formas de puñal, de zapato, corazón, media luna, círculos representando la luna, árboles, pájaros, etc, mientras que en poemas más abstractos lo icónico es más laxo y debe construirse visualmente como en la mayoría de los poemas ultraístas.

Un índice es, “a sign that which refers to the Object that it denotes by virtue of being really affected by that Object” (102), lo que supone una contigüidad espacial o causal entre el signo y el objeto que representa; así el humo es señal de fuego o las huellas de unos zapatos es señal de la previa presencia de alguien. En algunos poemas de Tablada existen algunos casos de índices como en el poema “Oiseau” (ver Anexo D fig. 6) donde se perciben las huellas dejadas por

un pájaro sobre el blanco de la hoja o la impresión de la planta del pie de una bailarina en “Huella” (Anexo D ver fig. 7).

Un símbolo es, “a sign which refers to the object that it denotes by virtue of a law, usually in association of general ideas which operates to cause the Symbol to be interpreted as referring to that Object” (102). Por ejemplo, las luces rojas, amarillas y verdes de los semáforos son símbolos que indican [parar/cuidado/pasar] para quien conoce las reglas (leyes) del tráfico o las palabras en el lenguaje porque tienen reglas de formación y ejecución que hay que seguir para que puedan indicar el objeto al que se refieren. Estos signos se han caracterizado puramente convencionales, de modo que se considera que no mantienen un carácter motivado por la visualidad del objeto que representan y por tanto cualquier asociación icónica no es parte constitutiva de ellos. Esta noción sin embargo es importante porque las letras del alfabeto aunque no estén motivadas por objetos son gráficos que reconocemos por su visualidad. De hecho en alguna de las greguerías de Gómez de la Serna las letras son personificadas del mismo modo que lo hace Hidalgo en “Invitación a la vida poética”. También Gamaliel Churata propone una fonética del español basada en los sonidos de la lengua quechua y aimara, cuyo carácter visual es claramente importante, porque propone usar ciertos caracteres del alfabeto del español para convenir más naturalmente los sonidos existentes en ambas lenguas andinas para escribir y pronunciar el español. El manifiesto “Ortografía Indoamericana” del Grupo Orkopata publicado en el *Boletín Titikaka* postula tres reglas básicas:

1. Cada letra no representa mas que un sonido elemental
imbaryable qalqyera que sea la combinasyon que forme, 2. Cada
silaba no tiene mas de una boqal - las silabas de una palabra se
qwentan por el numero de sus boqales, 3. Cada palabra se escribe
qomo se pronunsysa. (Citado en Vich, *Ortografía indoamericana*
21)

En ciertos poemas ultraístas como “Fuegos Artificiales” de Francisco
Vighi (Anexo D ver fig. 8) las letras sirven para motivar visualmente el efecto de
una visión centellante de fuegos artificiales o de explosión. En la poesía visual se
aprovecha esta plasticidad de la letra, aunque inmotivada, para remotivarla hacia
los objetos para representarlos desde una dimensión pictórica-icónica y ya no
solamente lingüística-simbólica.

En la poesía visual existen bastantes casos de imbricación entre íconos,
índices y símbolos que muestran la ambigüedad de su estatus definido. Por
ejemplo, en “Li-Po” de Tablada, la primera ideografía muestra una frase que dice
“rOstrOs de mujeres” y en la cuarta “un sapo que deslíe sO no rO”, en los cuales
la letra O mayúscula que es parte de la cadena simbólica (en la terminología
recién adoptada) de igual modo sirve de ícono sugiriendo la representación de
rostros de mujeres, en el primer caso o los ojos de un sapo, en el segundo caso.
Estos artefactos visuales han sido extensamente utilizados en *Calligrames* de
Apollinaire y por ello se ha concluido que Tablada al haberse puesto en contacto
con ellos en su estancia en Nueva York adoptó su forma para producir su largo
poema “Li-Po” (Bohn, *Modern* 157-8). Sin embargo como veremos más adelante,

es posible rastrear otras motivaciones tabladianas de acuerdo al análisis textual de su obra y la breve pero valiosísima información sobre su ideografía en *El Universal Ilustrado de México*.

Algunas de estas características ambiguas del símbolo en su grafía, pueden extenderse a la totalidad del poema visual, pudiéndose hablar de funciones metafóricas de la tipografía, que contribuyen a la creación de lo que Jean Marie Floch denomina el semi-símbolo:

Le passage chez Kandinsky d'un discours figuratif à un discours 'abstrait' repose sur la paradigmatization de la composante visuelle d'une figurativité (au sens sémiotique) corrélée à un discours thématique [...] La corrélation d'une catégorisation des éléments chromatiques et linéaires à une opposition de deux énoncés aspectualisés serait à considérer comme la construction d'un système semi-symbolique. Les langages semi-symboliques sont caractérisés non pas par la conformité des éléments isolés, comme les langages symboliques, mais par celle de catégories. (154)

Para el caso de la poesía visual puede ser con mayor razón aplicable, dado que en muchas instancias los íconos ya están motivados y por tanto su naturaleza visual los sitúa denotativamente, aunque no es el caso en otros poemas visuales más abstractos donde se requiere la tematización mencionada por Floch. Gracias a que el poema tematiza una categoría semántica (que es prácticamente la metáfora que trata de establecer a nivel lingüístico) enviste en la figura dibujada su metaforización para cada caso particular. Cada poema visual generaría sus

símbolos particulares como semi-símbolos. En “Li-Po” de Tablada la figura o el ícono de la luna tematizada como [enigma inalcanzable] constituiría un símbolo generado sólo en el universo del poema es decir un semi-símbolo en la terminología de Floch. Este fenómeno es recurrente a lo largo de los poemas en “Li-Po” ya sea que se desarrolle en el ícono global o en alguna sección del ícono.

Si atendemos a las distintas clases de configuraciones poético-visuales que forman parte del *corpus* de este estudio, vemos que desde las más estilizadas hasta las más configuradas imbrican un elemento pictórico y uno lingüístico. En el extremo estilizado, entre muchos otros, se halla el poema “Elevación” de Alberto Hidalgo (ver fig. 9). La figura es una línea vertical configurada por una cadena de una sola letra formando siete palabras de un verso que fuerza a leer de abajo hacia arriba. También hay dos versos que se ven como dos líneas oblicuas, una a la base de la línea vertical y otra un poco más arriba, deslizada al lado inferior de la línea vertical y casi paralela a la otra línea empinada, que no se sabe exactamente cómo leerlos porque la sintaxis está desarticulada y la puntuación dislocada. En el poema no se percibe más que líneas, no hay una figura reconocible como un puñal en “EL PUÑAL” (ver Anexo D fig. 5) o un zapato de tacón alto en “TALON ROUGE” (ver Anexo D fig. 5). El poema de la línea vertical dice, “por rendirle pleitesía subía un poste subí”, la línea oblicua de la base, “inefable quietud, hacia la luna” y la otra línea diagonal de más arriba, “calle. dormita la ciudad con una”. Todas las líneas tienen por lo menos una frase comprensible cuyo sentido se halla quebrado por la adición de otras palabras o signos de puntuación inapropiados en el entorno. Se trata de un acertijo que debe

construirse deshebrando la perfecta linealidad del diseño pictórico. La línea vertical por lo pronto la podemos asociar a *poste* por su [verticalidad] y su posible [uso]. El yo poético aparentemente “subía” o “subió” por el poste [modo de transporte] para rendirle pleitesía a algo o a alguien. Nos damos cuenta luego cuando leemos la línea en pendiente de la base que subía o subió hacia “la luna”. Pero la posición de *la luna* extrañamente se encuentra en la base inferior de la línea vertical y no en la parte superior donde, según nuestra intuición/convención pictórica, el blanco astro debería ubicarse además de estar levemente deslizada hacia la derecha de la línea vertical. Esto ya parece ser un indicativo visual que señala la singular dislocación y fragmentación de la sintaxis que aparece en el poema en general. En otro poema titulado “Suicidio” (ver Anexo D fig. 10) del propio Hidalgo, en un verso que se lee de forma vertical ascendente, el yo poético sube a una *estrella* que está posicionada arriba de la línea, pero la *estrella* es un ícono, no un símbolo escrito (grafema) como en “Elevación”. Ambos son poemas reversos porque el astro que está ubicado abajo en “Elevación”, lo está arriba en “Suicidio” y porque en el primero no es un ícono sino un grafema y viceversa. Por otro lado son complementarios porque en el primero el poeta, como veremos, vislumbra una visión aérea de la ciudad durmiente y el segundo una de la muerte, pues cansado de estar limitado por la vulgaridad que reina en los cuatro puntos cardinales decide, en la línea vertical formada por una sola letra, sustraerse a una estrella, “por un hilo de luz me iré a una... (ícono de una estrella)” .

Prosiguiendo con la reconstrucción de la sintaxis, se nota que se puede juntar parte de las dos líneas oblicuas paralelas para formar un verso con sentido.

“dormita la ciudad con (una)/ inefable quietud” dejando “,hacia la luna” suelta con la coma que la antecede junto a varios otros elementos del poema que están sueltos: los verbos “*subí*” y “*subía*” de la línea vertical y el sustantivo “*calle*” seguido de un punto y la coma suelta. Se puede buscar un sentido en cualquiera de las palabras para formar un verso que falta. Se puede ensayar “subía (una) calle”. El artículo indefinido *una* ha sido trasladado a esta línea. El reacomodamiento sintáctico del elemento verbal del poema “Elevación” puede observarse de manera lineal como:

Subía una calle,
Por rendirle pleitesía
subí un poste hacia la luna
Dormita la ciudad
con inefable quietud.

Ahora, es posible configurar las líneas y asociarlas a las imágenes mentales provistas por el elemento verbal tanto como a las claves visuales de su colocación en el poema. Se trata de un poeta que sube por una calle un tanto empinada en una noche silenciosa y, atraído por la luna reflejada en algo hacia abajo, se ve dirigido hacia un ángulo más agudo, hacia la altura de la luna y logra desde aquella perspectiva cósmica tener una reveladora visión de la totalidad de la ciudad que dormita en la noche iluminada por la luna. La línea vertical -que está dispuesta hacia el extremo derecho de la página junto a las líneas oblicuas- además de poder representar el denotado *poste* y el trayecto en ascenso o el raptó del yo poético hacia la luna, parece también sugerir el alto que hace después de su

recorrido por una calle empinada inspirada por la línea empinada que se encuentra con la abrupta vertical hacia el extremo derecho de la página. También, sugiere el haz de luz que refleja la luna en algo. Es decir ahora comprendemos que la “luna”, queda abajo porque está reflejada por un haz de luz motivada o asociada a la [verticalidad] del poste que a su vez hace de [función de antena], permitiendo el proceso de traslación del yo poético de una posición inferior a una superior de contemplación desde arriba. El haz de luz permite contemplar una inefable quietud, la quietud de la luna reflejada en algo, tal vez ahora ya no algo en la calle, en el universo externo a la página que podemos imaginar como un charco de agua, sino en el propio papel que le sirve de espejo para descubrir todo el paisaje de esta delicada linealidad vertical y oblicua desenredada y lunática. Inversamente el lugar ausente de la luna que debería estar en la parte superior de la línea vertical es donde ahora se encuentra el (poeta) observando después de su rapto y desde esta elevada perspectiva la quietud de la ciudad que dormita.

La iconicidad de tres líneas una vertical y dos inclinadas tienen su contraparte en los versos que constituyen una metáfora sintácticamente desarticulada cuya reconstrucción se imbrica a la geometría lineal del poema. Para Hidalgo, recordemos, la figura de la metáfora se representa por un círculo que permite un viaje de ida y vuelta entre lo que metaforiza y lo metaforizado. El poema configurado de Hidalgo, entonces, resulta una figura que se construye por sus propios elementos icónicos y simbólicos de modo que la figura estilizada de una vertical y dos oblicuas se metaforiza por los desarticulados versos y estos, a su vez, se representan en aquellos leves trazos geométricos. Así se forma un

completo círculo que vuelve sobre sí mismo, un ideograma que muestra el trayecto físico y mental del yo poético hacia un vértice desde el cual se abre la perspectiva aérea de una iluminación que consiste en comprender que *como es arriba, es abajo*.

La función semiótica que une los fúntivos verso y figura en este poema se ha reconstituido por una aproximación triple: la recomposición sintáctica de la metáfora del poema en función de una interpretación de la iconicidad de las tres líneas del mismo y su reconfiguración total como semi-símbolo lunar. Según Masako K. Hiraga:

Metaphor and iconicity often work together, through what can be called an iconic moment in metaphor. Such iconic moments manifest themselves as image-schematic structures that generate specific meaning [...] the metaphors that underlie the relationship of form and meaning guide the interpretation of forms as diagrammatic icons. (35-6)

La relación que se establece entre íconos y metáforas no se extrae de la estructura estática y mecánica de su correlación, como puede llevar a pensar, sino de un proceso dinámico y constructivo por parte del lector –observador que debe poner en acción. “It emerges from, is elaborated by, and integrated with background knowledge, contextual information and human feelings” (Hiraga 36).
Recuérdese que Tablada, por su parte, decía de su poesía que tenía carácter constructivo y arquitectural, lo que supone, por parte del lector, activar procesos

de composición y recomposición tanto de las imágenes visuales, como de metáforas que les dan sentido.

En poemas que poseen el perfil de una figura reconocible (un zapato, una media luna, un edificio, etc), podemos observar similar proceso de análisis. El poema de la luna menguante de José Juan Tablada (ver Anexo D fig. 11) que curiosamente se tematiza en la luna, al igual que el poema de Alberto Hidalgo, es claramente la representación de una luna menguante que se dibuja por las líneas de un poema que dice: “Creyendo que el reflejo de la luna era una taza de blanco jade y áureo vino, por cogerla y beberla una noche bogando por el río se ahogó Li-Po”. El poema nos instala en la inefabilidad de varios imposibles que ocasionan la cancelación de la vida del poeta Li-Po: El reflejo de la luna, no la luna misma; no una taza blanca, llena de vino, sino la taza de blanco jade y áureo vino que se figura el poeta Li-Po, la taza imaginaria que se configura en la mente del poeta gracias a un reflejo de la luna en el río, la acción de coger la luna y bebérsela, doble virtualidad, imposible coger y beber la luna misma, imposible coger y beber el reflejo de la luna misma y como resultado el repentino hundimiento del poeta en las aguas. A nivel visual contemplamos la figura de una luna negra sobre la página blanca. La *luna* ha perdido su brillo y es negra porque representa el oscuro abismo en el que ha ingresado *el poeta* que yace virtualmente sumergido en el espacio en blanco de la página y para quien el brillo del astro blanco se ha esfumado, además de haber sido este mismo astro blanco el propio causante de la cancelación de su vida y de su desvariada visión: una taza blanca llena de un vino áureo, tal vez el último nexos que para el poeta podía unir la

inefable distancia y la imposibilidad de alcanzar lo inalcanzable. Pero también por un cambio de perspectiva visual, *la luna menguante* puede restituirse a su blanca brillantez y la página representar pictóricamente las aguas del río donde se ahoga el poeta. Una especie de negativo y positivo fotográfico al mismo tiempo. Si comparamos este poema con el de Hidalgo la verticalidad y el reflejo unidos a la luna son elementos del semi-símbolo lunar que construyen Hidalgo y Tablada, emparentándose de manera invertida. En el caso de Hidalgo la verticalidad se separa en dos vectores: uno que se dirige hacia abajo y otro, hacia arriba, el poeta se eleva a las alturas por el mismo reflejo de la luna abajo, mientras que el poeta de Tablada se sumerge en la misma dirección del reflejo lunar hacia abajo, para fusionarse con lo alto de la luna. De la misma manera, en el poema de Tablada debe recorrerse desde el ícono que llama la atención a primera vista, y nos invita a leer los versos que lo configuran. Los versos se refieren a la luna y la luna queda tematizada por el poema, pero esta relación denotativa se rompe al abrir la metáfora de los versos. Esta luna tan concreta y dibujada en la página en el poema se disuelve casi etérea y se convierte en el semi-símbolo de lo inalcanzable. La materialidad de la página en blanco se ve implicada en la metáfora del poema, y así Tablada realiza a nivel de la poesía configurada lo que Mallarmé quería y Paul Claudel proponía, activar los espacios en blanco (Bohn, *The Aesthetic* 4), hacerlos surgir como figura sobre la tinta, blanco sobre negro y negro sobre blanco, la misma característica de las figuras metáxicas o multiestables ya mencionadas que muestran ser una y otra forma. El poema de Tablada, tanto como el de Hidalgo

realizan la configuración de una “forma” que no era forma como nos sugirió meditar Higgins al principio.

El Soporte Semántico

Si bien se han definido los tipos de signos que entran en correlación en el poema visual, el propio contenido referencial o la significación que produce la dimensión verbal del poema visual es de naturaleza semántica. Al abordar el soporte semántico en el poema visual, se posibilita sistemáticamente la organización del conjunto de imágenes producidas por los versos en su correlación con la figura visual que conforman.

En principio, según Jakobson cuando se produce el habla (en el caso del poema visual cuando se produce el texto escrito) se ponen en funcionamiento dos procesos implícitos, uno de selección y otro de combinación de los elementos lingüísticos que entran en su producción y que se han denominado como el eje paradigmático y el eje sintagmático del habla respectivamente.

Speech implies a selection of certain linguistic entities and their combination into linguistic units of a higher degree of complexity. At the lexical level this is readily apparent: the speaker selects words and combines them into sentences according to the syntactic system of the language he is using. (97)

Podemos aplicar el mismo principio al observar la dimensión verbal de un poema visual. Lo que vemos es el sintagma porque es el resultado de haber seleccionado en el paradigma determinados elementos lingüísticos y haberlos dispuesto de la manera en que están expresados en la hoja, es decir textualizados,

en el caso del poema visual también configurados y distribuidos pictóricamente. Este proceso puede denominarse composicional ya que rompe con la estructura lineal de la sintaxis en favor de la yuxtaposición, corte y desarticulación sintáctica característico de la parataxis.

El análisis del poema desensambla a partir del sintagma (textualizado) el tipo de elecciones que el poeta ha incluido en el poema y el tipo de combinaciones expresadas en el mismo. Ahora bien el hablante o, en nuestro caso, el poeta escribiente no es completamente libre en la elección de los elementos lingüísticos (las palabras). Para Jakobson lingüísticamente, “the speaker is by no means a completely free agent in his choice of words: his selection (except for the rare case of actual neology) must be made from the lexical storehouse which he and his addressee possess in common” (97). Aquel “lexical store house” o eje paradigmático que reside en el hablante como una competencia lingüística, según Rastier es un sistema codificado de asociaciones en el que, “a language unit takes its value only in relation to others that are commutable with it” (20). Umberto Eco hace una distinción entre las marcas denotativas y las connotativas que podrían ya estar establecidas (o no) en el eje paradigmático. Las marcas denotativas son marcas, “cuya suma constituye e identifica la unidad cultural a la que corresponde el significante en primer grado y en que se basan las connotaciones sucesivas” (159), es decir básicamente a nivel léxico las definiciones que comúnmente encontramos en los diccionarios. Las marcas connotativas “contribuyen a una o más unidades culturales expresadas por la función semiótica expresada previamente [...] una marca connotativa es una de

las posiciones dentro de un campo semántico con la que le código hace corresponder un significante a través de la mediación de una marca denotativa precedente” (159-60). Es decir son los nuevos significados que se adhieren al significado común de las palabras. En este nivel es posible observar las relaciones de equivalencia entre dos o más palabras (lexías) o figuras aparentemente diferentes que se manifiestan en fenómenos semánticos de sinonimia como en el ámbito literario ocurre en la metáfora, el símil, la metonimia y la sinécdoce o viceversa en fenómenos de antonimia, como en el oxímoron y las paradojas en los que existe un sistema de no equivalencias. En el orden del sintagma estas relaciones van a determinarse por su posición y su función en el contexto de las cadenas de palabras, es decir en su sintaxis y, en el caso del poema visual, en los versos y su organización visual en la página, en su parataxis.

Desde la perspectiva de análisis léxico-semántico de Rastier la palabra constituye una unidad lingüística referencial básica ya sea a través de una única unidad léxica capaz de ofrecer referencialidad (palabras categoremáticas) o de la combinación de más de una (54). En el plano de la expresión o del significante, la palabra (hablada o escrita) para Rastier se ve mejor comprendida como lexía:

The lexie is an integrated group of morphemes that constitute the signifying unit. It is a functional unit, very likely memorized in linguistic competence [...]. A lexie can be composed of one single morpheme, or [...] complex lexies that are composed of several morphemes depending on whether they are composed of one or more words. (53)

En el plano del contenido o el significado la lexía se denomina *semia* y una semia puede componerse de uno o más sememas (o morfemas en el plano de la expresión). Rastier propone que para definir las palabras debemos describir las unidades semánticas que constituyen el significado de las unidades léxicas denominadas sememas y tal descripción debe incluir dos aspectos: la identificación de rasgos semánticos básicos denominados semas y sus relaciones de equivalencia u oposición de modo que un semema constituye:

A structured set of relevant features called semes. Semes are defined as relations of opposition or equivalence within classes of sememes: for example, ‘kiln’ is opposed to ‘oven’ by the seme [for heating inedible things][...] ‘mausoleum’ is opposed to ‘memorial’ by the seme [presence of the body], but it is equivalent to it by the seme [funerary monument]. (Rastier 60)

Al aplicar este procedimiento a las metáforas contenidas en las ideografías Tabladianas, como ejemplo, pueden observarse rasgos semánticos que permiten relacionar un puñal con una mirada de pasión. Ambos, puñal y mirada se asocian por contener en sí semas comunes como [trayectoria] + [posición (horizontalidad/verticalidad)] + [agudeza (filosidad/intensidad)] + [uso (arma para provocar dolor/herida)] + [efecto (físico/emocional)]. En la representación verbal el acto de clavarse el puñal en el corazón del yo poético para representar su dolor emocional por una mirada pasional, pone en movimiento una cadena asociativa entre diversos semas que comparten el semema ‘puñal’ y el semema ‘mirada de pasión’. Si los rasgos semánticos contribuyen a establecer los lazos de unión en la

relación metafórica verbal (escrita), ellos mismos contribuyen a la semantización visual de las figuras del poema visual figurativo y su consiguiente metaforización. Del mismo modo la figura del poema es la manifestación figurativa del contenido semántico de la imagen metafórica aportada por la dimensión verbal.

La Mecánica De La Lectura Visual

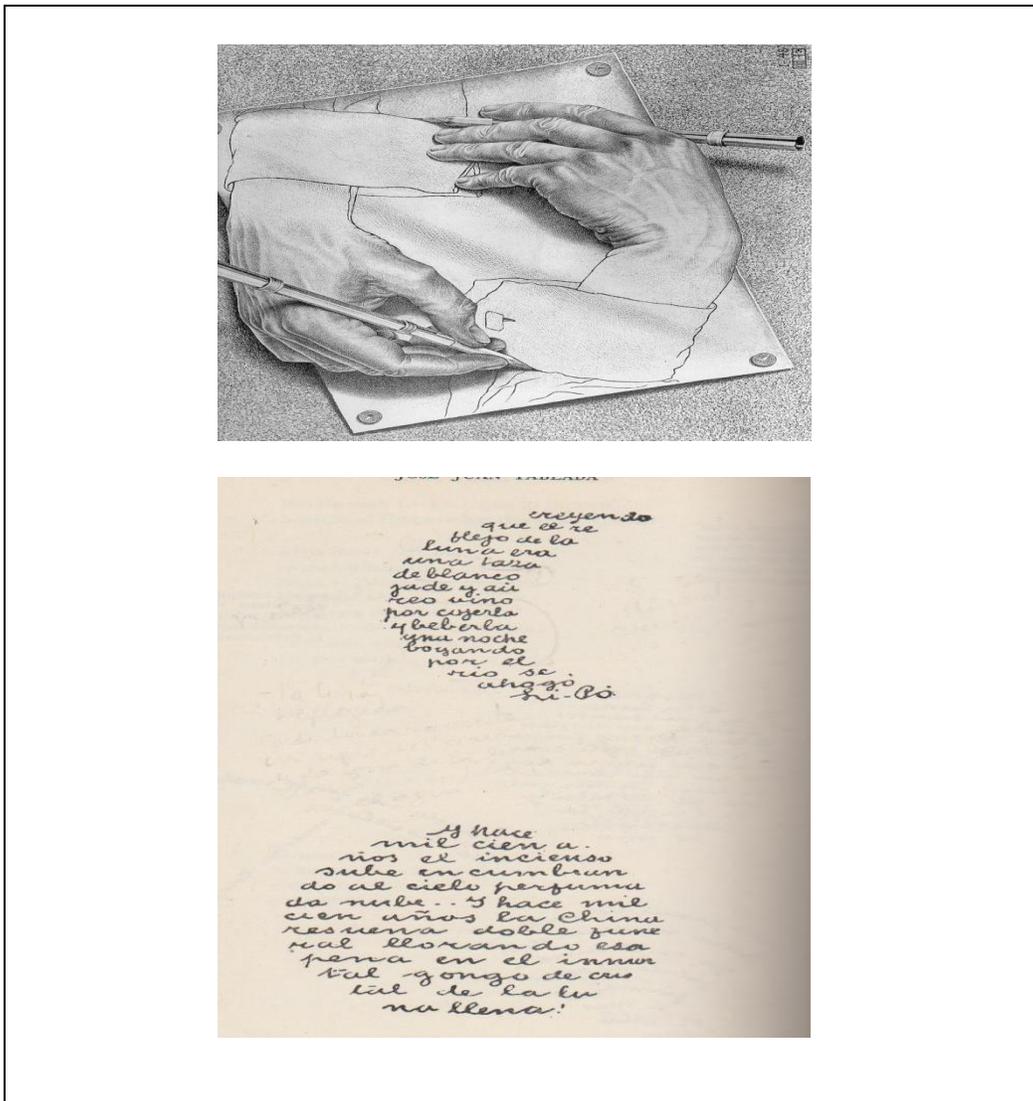


Fig. 6. Auto-referencialidad Visual y Poética: Entre Escher y Tablada

En las figuras de arriba, para decirlo de modo animístico y figurativo, las manos se dibujan por el dibujo que están dibujado y la luna menguante tanto como el gongo-luna se dibujan por el poema escrito que dibuja la luna menguante tanto como el gongo-luna. En el poema visual nada se cancela, es el recorrido indefinido de una metáfora que se teje a sí misma por la figura y una figura que se configura por una metáfora, pero todo este movimiento, a nivel visual se mantiene por una escritura plástica que ha hecho posible la figura. Todo lo que podría enunciarse con la voz en el poema visual queda atrapado gráficamente en la hoja como una escritura plástica cuya cualidad es poder ilustrar lo dicho en el soplo de la voz, ofreciéndole la base material de sustento y pervivencia que de otro modo se desvanecería. Por ello mismo para reactualizarse, en las denominadas artes temporales como en la poesía, debe haber un poema escrito para declamar y en la música una partitura para ejecutar. Poema y música se preservan por el “papel y la tinta” o lo que hace de papel y tinta, pero si este soporte material se desvanece, también se desvanece su historia para el porvenir:

If Derrida argues, writing as the only means of preserving meaning, is more dominant signifying category than evanescent speech, then a question must be asked about critical approaches which refuse to acknowledge that the written rather than the supposedly original spoken poem contributes to the elucidation of meaning. (Bradford, *Speech and writing* 14)

Es común sostener que en la poesía tradicional podemos prescindir del texto si, por ejemplo, es leído a un receptor que no lo ve, o si es memorizado o

declamado a una audiencia, o escuchado en una grabación. Se piensa que como la poesía se dirige principalmente al oído, es para ser escuchada en una línea temporal, pero se desestima que lo que permite tanto su (re)producción oral como su lectura significativa es el texto escrito (espacializado) que por otro lado, según Bradford: “it is the silent written text as the voice behind the mask [of the visual text] which produces meaning” (Bradford 170).

Es importante notar que en su forma escrita-textual, en general, un poema tanto visualmente como sintácticamente se lee y se visualiza configurado de una manera distinta a un texto en prosa por el efecto de la versificación que rompe la continuidad discursiva. Este es un efecto visual presente en todo texto poético escrito que nos permite a primer golpe de vista reconocer que aquello que está escrito allí es un poema. Luego al leerlo vemos que la sintaxis también ha sufrido una transformación, de modo que lenguaje y visualidad ofrecen dos claves complementarias para la identificación de la forma poética tradicional, con mayor razón para el poema configurado. Willard Bohn dice al respecto:

In one sense, to be sure, every poem is designed to be seen, since the eye must process the words before the mind can interpret them. At least this is true of *written poetry* (el subrayado es nuestro) which, no matter how hard it seeks to transcend its condition, can never escape its material origins. (Bohn, *Modern* 15)

También, se ha observado que la configuración visual del poema en su forma escrita ofrece claves visuales en su lectura que permiten acceder mejor a ciertos matices del poema o por lo menos ayudan a encontrarlos más claramente

que cuando sólo lo escuchamos. Este fenómeno sucede particularmente en el encabalgamiento:

Some of Hollander's most striking critical insights depend primarily upon the eye to identify effects such as enjambment, where syntax crosses the line ending without a grammatical break. This would not necessarily be heard in verse where aural signals such as rhyme or rhythmic inversion are absent or ambiguous. (Bradford, *Speech and writing* 169)

Por otro lado, el texto escrito siempre ofrece la posibilidad de una nemónica para regresar al principio, al medio o al final o una línea más arriba o más abajo, o para avanzar en su lectura para comprenderlo mejor. De hecho para observar más claramente el fenómeno de la rima, el conteo silábico, la acentuación, en suma la métrica, además de su sintaxis y su semántica la clave visual es evidente, con mayor razón cuando el poema se transforma en una figura visual.

Para Arnheim la diferencia entre las denominadas artes espaciales y temporales es del orden del procesamiento de la percepción por parte del observador y no de la naturaleza espacial o temporal de tal o cual arte. Según Wendy Steiner:

Arnheim has pointed out that the ordering of the processing is predetermined in poetry whereas it is free in painting. That is, the poem demands to be read from beginning to end from upper left to lower right and if individual readers choose to ignore this, they

ignore part of the inherent structure of the work of art. A painting on the other hand though it may have a focus of interest and a spatial arrangement that indicate a hierarchy of importance among its elements does not dictate the order in which the viewer is to process the elements. (Citado en *The colors* 202)

Las diferencias perceptuales al observar las obras poéticas como pictóricas que plantea Arnheim, sin embargo, más parecen ser una preceptiva de cómo deben percibirse que lo que propiamente un lector u observador hace o podría hacer cuando se encuentra ante estos objetos artísticos. Coincidimos con Arnheim que cuando el lector de un poema o el observador de un cuadro entran en contacto con estas obras de arte, en primera instancia, ya se ubican a-priori en una dimensión espacio-temporal del mismo modo que el papel del poema o el lienzo de la pintura. Los modos en los que el tiempo y el espacio se ofrecen en cada arte se ajustan más a tal o cual concepción epistemológica y metafísica del tiempo y el espacio que a una dilucidación estética. Sin embargo, al centrarnos en el proceso de recepción perceptiva de la obra de arte, cuando nuestro receptor de la obra observa una pintura, si bien el primer golpe de vista le ofrece la posibilidad de observar una configuración más o menos estructurada (dependiendo del tipo de pintura que observa), luego puede repasar de manera más analítica elemento por elemento lo puesto en el plano del lienzo. Para ello, debe recorrer con su mirada en diversas direcciones de un modo similar que cuando se encuentra frente a un poema escrito y con mayor razón, uno visual mirando la direccionalidad de los significantes escritos que por otro lado puede

captar en un golpe de vista como totalidades perceptivas, como se hace regularmente en una lectura silenciosa, sin tener que necesariamente recorrer letra por letra o palabra por palabra de derecha a izquierda a cada instante o de necesariamente recorrer de arriba para abajo de manera unidireccional. De hecho, la lectura silenciosa que configura oraciones o hasta párrafos en técnicas de lectura veloz como totalidades perceptivas es apreciada en la cultura occidental como prueba de un avanzado alfabetismo. Por otro lado, cuando nuestro observador lee un poema, nada le impide volver a leer las palabras, líneas o los versos que están arriba o abajo o las palabras que están atrás o adelante que en muchos casos ofrecen claves que particularmente en su carácter escrito sirven para poder entender el poema. Si este proceso de lectura ocurre en la poesía tradicional, con mayor razón constituye la mecánica de la lectura para un poema visual en el que o no existe un determinado punto de inicio o hay más de uno pero difícilmente una secuencia determinada de los signos allí plasmados en la hoja, o en todo caso, el poema, gracias a cierta configuración tanto visual como sintáctica informa la mecánica de su lectura que puede ser de múltiple entrada. El grafema del poema visual adquiere una diferente función porque, como inscripción, juega el papel de servir de borde, trazo o volumen a la figura que se dibuja en el papel y en ese sentido se repliega al fondo, se hace transparente a nuestra atención, sólo ayuda a la conformación de lo visual en el texto. Sin embargo, si atendemos desde otra perspectiva a la dimensión verbal en relación a la pictórica, la primera se destaca ya que paramos a leerla, es decir, en una mirada paralela a la anterior, atendemos a los versos escritos que antes sólo servían para delinear lo pictórico

en el texto. Al leerse el elemento lingüístico aunque de manera sinuosa y no linear, allí es donde se encuentra el nivel semántico que informa el mensaje visual del poema, además de seguir conservando su lirismo sonoro (ideofónico) como planteaba Tablada. Willard Bohn al respecto comenta que: “not only is each letter a unit in a verbal chain; it belongs to a visual chain as well. As the reader deciphers the linguistic message, he retraces the visual poem” (*The Aesthetics 2*).

Según Bohn al combinar el elemento verbal con el pictórico, el efecto en el poema visual es de síntesis de los principios que les son propios a cada medio de expresión. En efecto, el modo de proceder en cualquier lectura u observación de una obra pictórica es propiamente un proceso sintético más que analítico. Toda configuración escrita, sea letra, palabra oración, párrafo o figura deviene de percibirse dentro de una totalidad configurada desde una perspectiva relacional más que puntual-atomística. Es en la relación entre elementos visuales y verbales que se logra una lectura más integral del poema visual figurativo.

Por más incipiente que sea la visualidad configurada, como se percibe en muchos poemas como los de César Vallejo, o Gerardo Diego (ver Anexo A) con dislocaciones que recuerdan a Mallarmé, ya se ejerce en el texto poético un doble desciframiento que requiere lectura y observación. Si vemos el poema LXVIII (ver Anexo A) de *Trilce* existe un elemento vertical que aparece al final y que es necesario observar en el texto cumpliendo cierta función de efecto visual. En la última estrofa aparece la palabra /atodastA/ que de manera sutil ofrece un efecto visual lúgubre a la imagen del paletó negro que cuelga como una bandera rígida sobre un palo (una asta) vertical /atodastA/. Este lexema es asimismo un juego

morfosintáctico gráfemico de contracción de la frase *a toda asta* de temática naval. La *A mayúscula* es un metágrafo que ofrece una sugerencia más allá de la letra misma, dando la sensación que el palo o el asta está enclavada en la tierra. La hoja en blanco por otro lado cobra importancia por cuanto puede sostener la función icónica terrestre. Esto sucede muy a menudo con poemas de Tablada en los que el blanco de la hoja puede convertirse en arena o nieve en “Oiseau” (ver Anexo D fig. 6) o un río (Ver Anexo D fig. 11 “media luna”). El elemento vertical aparece en el poema XLI (ver Anexo A) y finalmente un poema completamente vertical titulado “El dolor de las cinco vocales” en *Poemas Esporádicos* (Ver Anexo A) conformado de sólo monosílabos. La verticalidad es utilizada en poemas de Alberto Hidalgo igualmente como en el poema “Suicidio” o “Sabiduría”, como una línea o varias líneas de palabras verticales de una sola letra y que además hay que leer de abajo para arriba o viceversa. Por otro lado, los poemas de Tablada son dibujos cuyos bordes son los versos del poema, como “TALON ROUGE” que es un zapato en “Madrigales ideográficos” (ver Anexo D fig. 5), o un pájaro en *Li-Po y otros poemas* (ver Anexo D fig. 11 “pájaro”). Otros poemas son configuraciones redondas, semicirculares, triangulares o cuadradas, cuya forma está pintada por los versos formando una especie de plano geométrico que también aparecen en “Japoneerías de estío” como “Triángulo armónico” o “Fresco Nipón” de Huidobro (ver fig. 1). También hay composiciones-cuadros como “Impresión de la Habana” (ver Anexo D fig. 3) y en Huidobro en “Paysage” (ver Anexo D fig. 2). Asimismo, hay elementos icónicos asociados a los poemas como las huellas de las patas de un pájaro en “Oiseau” (ver Anexo D fig. 6), la

mitad de un violín en “Vagues” o la huella de un pie en “Huella” (ver Anexo D fig. 12) de Tablada. Puede incluso darse el caso de que una letra puede servir de ícono como la letra O mayúscula, para representar los ojos de un sapo en un poema de *Li-Po* en Tablada (ver Anexo D fig. 11 “sapo”) o en “Fuegos artificiales” (ver Anexo D fig. 13) de Francisco Vighi. Todos estos poemas ofrecen aquel efecto visual de una totalidad que luego empezamos a analizar en diversas direcciones rompiendo las convenciones de lectura convencional de derecha a izquierda, que como veremos más luego tiene consecuencias de no poca importancia.

De acuerdo a la concepción de poesía de intersigno (intersign poetry) propuesta por Philadelpho Menezes promotor y organizador de una amplia exhibición de poesía visual en Brasil, la poesía visual queda así definida por él:

We might be able to sum up intersign poetry as that in which the visual and verbal signs, each with its own semantic charge, work together to produce the poems meaning. The visual images move to integrate the poem not only as formal arabesques, but by contributing to its meaning and comprehension. (Compilado en Espinosa, *Corrosive signs* 40)

Una observación que podemos hacer a esta definición es el uso ambiguo de la terminología de los elementos que forman parte del poema inter-signo. Menezes dice que el poema se compone de signos visuales y signos verbales, pero podría ser un tanto confusa en tanto que los signos verbales al ser escritos ya son visuales y además pueden muy bien tener la función de signo visual. Por ejemplo,

en un poema de Tablada en *Li-Po y otros poemas* (ver Anexo D fig. 11 “sapo”) en el que se muestra la figura de un sapo cuyos ojos están representados por dos círculos que son la letra /O/suscitan el interrogante de que si /O/ es un signo visual que representa los ojos del sapo o simplemente un signo verbal, la letra /O/ que por lo demás podría representar la onomatopeya verbal /¡Oh!/ para connotar /sorpresa/. El término de signo visual resulta ambiguo y no muy aclaratorio de su diferencia con el signo verbal. Para evitar tal confusión en lugar de “signo visual” podemos introducir el “signo pictórico”, por su asociación a la pintura y al diseño grafico. En lo que respecta al elemento verbal, parece restringir el signo lingüístico a su sustancia fónica y soslayar su sustancia grafica-escrita, entonces mejor sería denominarlo grafema.

La visualidad del poema visual opera una des-familiarización de la escritura alfabética como significante arbitrario y convencional utilizándola como línea, área o elemento icónico de la configuración o gestalt del poema que contribuye a la construcción de su significación. Este tipo de escritura fue ensayada por Apollinaire en *Calligrammes*. Caligrama que quiere decir “escritura bella” en la cual, “the relations between the juxtaposed figures [...] are as expressive as as the words that compose it” (Bohn, *The Aesthetics* 53). Willard Bohn piensa que la influencia del ideograma chino no debe desestimarse en la elaboración estética del caligrama por Apollinaire, pues es evidente que la, “ideogrammic expression depends on the juxtaposition of several pictographic signs which may combine to form a sentence or a single word” (Bohn, *The*

Aesthetics 56). Aún más sorprendente es el modo en que Fenollosa caracteriza al ideograma chino en su dimensión expresiva:

Chinese notation is something more than arbitrary symbols. It is based upon a vivid shorthand picture of the operations of nature. [...] The thought picture is not only called up by [the ideographic] signs as well as by words, but far more vividly and concretely. (2)

En contraste, Lockerbie piensa que el procedimiento caligramático de Apollinaire se deriva de una necesidad por el poeta de retratar la multiplicidad de percepciones de la vida moderna y del intercambio de palabras, ideas e imágenes que los medios de comunicación como el cine, la radio y los periódicos ofrecen en la vida moderna:

To be able to mirror such a multiple form of consciousness the work of art had to abandon the linear and discursive structures, in which events are arranged successively in favor of what Apollinaire called simultaneity; a type of structure that would give the impression of a full and instant awareness within one moment of space-time.(3)

La experimentación que elabora Apollinaire para retratar la conciencia de la diversidad y el movimiento de la vida moderna en sus caligramas es ofrecer diversas imágenes localizadas en diversas áreas de la página para que el lector las pueda recolectar como siendo parte de una unidad subyacente.

Por otro lado la búsqueda de la síntesis espacio-temporal entre partitura y la música en el poema visual *Un Coup de Dés* de Mallarmé (Ver Anexo A fig. 7),

tanto como los procedimientos paratáxicos y elípticos de Apollinaire en sus *Calligrammes* refleja el pensar de Fenollosa cuando dice que: “one superiority of verbal poetry is in its getting back to the fundamental reality of time. Chinese poetry has the unique advantage of combining both elements. It speaks at once with the vividness of painting and the mobility of sounds” (13). Foucault, al analizar las pinturas *Ceci n’est pas une pipe* y *Les Deux mystères* de René Magritte concluye que el caligrama es de naturaleza tautológica porque, “it lodges statements in the space of a shape, and makes the text *say* what the drawing represents” (21).

La visualidad del poema abre la posibilidad de señalar funciones gestuales de naturaleza metafórica o icónica al papel en blanco, a los caracteres tipográficos de la tinta o a las dislocaciones de los versos. Estas funciones que se derivan de la propia temática o contenido poemático contribuyentes de la estética y la interpretación misma del poema no se encuentran en otros textos poéticos no visuales o incipientemente visuales.

La función poética de la página en blanco, de la dislocación de los versos en la página y de las variaciones tipográficas son fenómenos que se expresaron en el temprano poema visual *Un Coup de Dés* de Mallarmé (ver fig. 7) a finales del siglo XIX. Armando Zárate en *Antes de la vanguardia* menciona que el procedimiento que inspiró a Mallarmé para crear su poema:

Se cumplía bajo la existencia extranjera de la música y la entonación en el poema no debía entenderse siguiendo la costumbre según trozos sonoros o regulares o versos sino más bien

por ‘las subdivisiones prismáticas de la Idea’. La música aludida se refería al parentesco con la partitura visual, a un espacio y tiempo gráficos. (71)

Según Octavio Paz el poema de Mallarmé como partitura es “una configuración de signos que al leer oímos, una recitación silenciosa que igual es una visión” (*El signo* 17-8). Es una síntesis entre el espacio y el tiempo que hace eco del largo debate sobre la relación existente entre la poesía y la pintura y su naturaleza espacial o temporal planteada desde la *Poética* de Aristóteles, retomada por Horacio en *Ars Poetica* con el dictum *ut pictura poesis* planteando la correspondencia de las imágenes pictóricas y las verbales y más adelante por Lessing en *Laocoon*, quien desestima tal correspondencia, ubicando la poesía junto a la música como artes temporales. La posibilidad de expresar el movimiento temporal de la música en el espacio de la partitura musical a través de signos escritos que reflejan el ritmo, la entonación, las pausas y movimientos musicales visualizables en el pentagrama debió ser la parte más técnica y material de la inspiración del poeta francés sobre la importancia de los espacios en blanco, viendo en este procedimiento la posibilidad de realizar una síntesis espacio-temporal que podría denominarse una escritura poética musical. Esta búsqueda de la síntesis ha sido el esfuerzo de la poética visual posterior y como tal tiene su repercusión en la elaboración del poema configurado.

El poema “Estanque” de Larrea (ver Anexo D fig. 14) es un poema que debe construirse. Las líneas del poema en su totalidad representan un estanque por encima del cual hay un puente japonés que queda sugerido en el título del poema

como una línea un tanto curvada emulando la forma de un puente japonés. La parte verbal describe al yo poético observando dos cisnes que se reflejan en el agua. Estos cisnes a nivel visual se representan con el símbolo numérico “2” y su reflejo invertido, aprovechando la iconicidad del número dos para emular la figura de los cisnes reflejados en el ambiente acuático que lo verbal describe. La hoja en blanco logra obtener una función visopoética porque representa el agua en la que se reflejan los dos cisnes. En el poema “Li-Po” Tablada dibuja con los versos una luna menguante que es el reflejo de la luna que el poeta Li-Po está viendo en el agua. De la misma forma, en este poema, la hoja en blanco representa pictóricamente el agua donde se refleja la luna.

Curiosamente el propio Ferdinand de Saussure en el *Curso de Lingüística General*, quien estima la escritura como un suplemento del habla, recurre a elementos visuales para ilustrar la relación entre significado y significante que de otro modo sería demasiado retórico explicar verbalmente. En efecto, en la página 65 aparece la figura de un árbol y un caballo y la palabra *árbol* y *caballo* para designarlos y en la página 67 a la figura de un árbol (65-7) (ver Anexo C) para explicar la naturaleza del signo lingüístico.

La hoja que en la poesía tradicional se ofrecía como el fondo en el cual se inscribían los versos, tanto como la tinta que daba existencia a los versos en su disposición espacial, eran transparentes en la lectura de cualquier texto, eran simplemente medios, espejos o tabulas rasas para expresar el contenido poemático. En la poesía visual la hoja y los caracteres que dibuja la tinta ya no constituyen simplemente un fondo indiferente y mecánico, un medio transparente,

suplementario o secundario para transmitir el mensaje poético, sino al contrario constituye la parte central de la figura, la gestalt, la ideografía, el poema visual figurativo, el caligrama que emerge a nuestra mirada cuando se lo lee-observa. Aparece como un sobre-signo que permite que el poema visual adquiera casi el volumen de un objeto autónomo.

CHAPTER 3

VISIÓN DE LOS POETAS VANGUARDISTAS

El Poema Visual En El Discurso Estético Vanguardista

Un dato curioso acerca de la poesía visual vanguardista hispanoamericana a principios del siglo XX es que en aquella época no se hizo más que leve mención expresa de este género como tal, a pesar de haber algunos poetas que se interesaron y experimentaron visualmente y de la intensa producción crítica de ensayos, manifiestos y conferencias que estos mismos poetas elaboraron sobre la nueva estética desde distintos “ismos”. De tal manera que esta forma poética quedó siendo un pequeño apéndice dentro de la totalidad de la experimentación poética vanguardista y una curiosidad literaria que pasó a la historia sin mayor interés. A pesar de ello es posible rastrear cierta atmósfera artística y crítica asociada a esta estética visual en la producción ensayística de los propios poetas dedicados a la visualidad.

Según Gilberto Mendonça Teles y Klaus Müller-Bergh: “los manifiestos y proclamas , el lado teórico de las vanguardias, y muchas veces las obras de los escritores americanos, tienen entre otras, dos grandes preocupaciones: exponer sus principios estéticos y aplicarlos a la temática nacional” (32), y continúan diciendo que entre los temas de la vanguardia en Latinoamérica hay los que se vinculan “hacia la expresión de un virtuosismo de técnica y lenguaje, explorando las posibilidades lingüísticas del idioma (español, portugués y francés) y enriqueciéndolo con un sinnúmero de americanismos” (32).

El discurso estético de los poetas que experimentaron con el poema figurativo, se dirigió principalmente a establecer una reflexión de los principios estéticos de su experimentación con el lenguaje poético (escrito), no tanto en sus posibilidades idiomáticas, como sugieren Mendonça Teles y Müller-Bergh, sino en sus formales y expresivas, principalmente vinculadas a la visualidad de la imagen en la metáfora o de manera ideográfica. Según Hugo Verani: “la lírica de la vanguardia renueva el lenguaje y los fines de la poesía tradicional [...] dando primacía [...] a las imágenes insólitas y visionarias, al asintactismo, a la nueva disposición tipográfica, a efectos visuales y a una forma discontinua y fragmentada que hace de la simultaneidad el principio constructivo esencial” (12).

La experimentación poética con el lenguaje y la imagen que se plasma en poemas configurados surge en la vanguardia hispanoamericana de manera preponderante en el periodo de 1912 a 1927 como un nuevo objeto artístico constituido por una dimensión metafórica aportada por una dimensión lingüística ya sea fónica o grafémica y por una dimensión visual pictográfica o ideográfica aportada por la figura concreta que adopta en el papel. De acuerdo a una clasificación de la visualidad hecha por Emil Volek (*La semiología* 51), dicha figura, es de naturaleza figurativa o mimética, como “Paysage” (ver Anexo D fig. 2), y “La capilla aldeana” (ver Anexo D fig. 15) de Huidobro y los incluidos en *Li-Po y otros poemas* de José Juan Tablada; o es abstracta, como los de Carlos Oquendo de Amat en *5 metros de poemas*, los de Alberto Hidalgo incluidos en *La química del espíritu*, la mayoría de los poemas ultraístas y creacionistas de los poetas españoles que se congregaron alrededor de la revista *Grecia*, aunque

también publicaron en otras revistas y otros tantos de Huidobro. Del mismo modo, los manifiestos y ensayos ultraístas de Borges, los creacionistas de Huidobro, los simplistas de Hidalgo, algunos del ultraísmo español, el intercambio epistolar entre Tablada y López Velarde, y varios otros manifiestos y ensayos vinculados a la nueva estética son ejemplos de esta tendencia a destacar la visualidad en la poesía.

Los poetas que experimentaron con el poema configurado de manera consistente, por lo menos en cierto periodo de su producción poética total, aunque de manera dispersa, como los que se acaban de mencionar arriba, exceptuando Jorge Luis Borges, se ubican en el ala más estética de la vanguardia que estuvo preocupada principalmente por la reelaboración del lenguaje poético. Gloria Videla de Rivero la denomina como la “vanguardia literaria” o “estética” cuyo, “nombre genérico [abarca] todos los “ismos” de procedencia europea o anglo-norteamericana [...] o surgidos de la convergencia latinoamericana-europea” (24).

En efecto, esta particular y relativamente corta fase de la experimentación vanguardista que produjo el poema visual figurativo coincidió con la época en que los poetas elaboraron sus diferentes propuestas estéticas reflexionando sobre su poesía en manifiestos y ensayos; entraron en estrecho contacto con otras manifestaciones vanguardistas internacionales europeas y norteamericanas, como menciona Videla de Rivero. De la misma manera, se creó una red de contactos entre diversos poetas, críticos y artistas provenientes de los diversos “ismos” hispanoamericanos manifestados en las contribuciones a revistas y manifiestos. También los “poetas visuales”¹ se vincularon a las artes y la poesía provenientes

principalmente del futurismo, el cubismo, y el dadaísmo europeo, y pudo observarse un periodo de fascinación por el arte, el pensamiento, la escritura y la poesía del Lejano Oriente como resabio de la fascinación modernista. Es igualmente característico de esta época de producción visualista el que fuera elaborada en exilio, en contacto con contextos culturales diversos, como el chileno Huidobro que escribió *Horizon Carré* en francés durante su estancia en París; el peruano Hidalgo, *Química del espíritu*, en Buenos Aires y el mexicano Tablada, *Li-Po y otros poemas*, en Caracas. Nelson Osorio advierte que:

Los mismos escritores de la vanguardia hispanoamericana sentían su quehacer funcionando en un espacio distinto al nacional, ya que si bien a ese nivel eran expresión de un proyecto minoritario no lo eran tanto en función de un impulso continental del que se sentían partícipes [...] El examen de algunas de las revistas y antologías de esa época es revelador de esa consanguineidad continental-y universal- en las que se reconocían sus integrantes. (xxiii)

La estética que se manifiesta en el poema configurado vanguardista deviene de una sensibilidad acorde a las transformaciones artísticas, culturales, tecnológicas y científicas que ya habían estado ocurriendo desde por lo menos mediados del siglo XIX en el entorno regional y mundial. Gloria Videla de Rivero, al respecto de la distinción entre vanguardia literaria o estética y socio-política, comenta que ambos sectores produjeron dos modos distintos de creación estética. El primero, en su afán por mantener pura su vinculación vanguardista, creó las condiciones para establecer una relación estrecha con las vanguardias

internacionales postulando el universalismo literario mientras que el segundo, a pesar del rechazo general al realismo en su dimensión formal, reconoció en él el modo en que podía vincularse a la sociedad [aunque básicamente desde una visión marxista internacional] y la cultura regional (Videla de Rivero 26). Del mismo modo Rosa Sarabia, al referirse a la vanguardia estética, en la que se ubicarían los “poetas visuales”, destaca la principal preocupación de este sector vanguardista hacia la introspección del lenguaje:

la corriente vanguardista del arte y la literatura [...] reflexionó sobre su condición representativa y referencial respecto a una realidad que desde mediados del siglo XIX venía modificándose a pasos acelerados” [y que...] consonante a los inventos tecnológicos y descubrimientos científicos –acreedores en gran parte por la transformación de dicha realidad –las vanguardias elaboraron un formalismo solipsista, el cual si a veces ambiguo en los planteos y manifiestos, siempre fue consciente en su calidad de ruptura y experimentación. (*Interarte Vanguardista* 45)

La tendencia estética por parte de los poetas que se dedicaron a explorar la visualidad poética en poemas figurativos, de manera más específica, se halla asociada, más que a otros “ismos”, al creacionismo de Huidobro, al ultraísmo argentino y español, al simplismo de Alberto Hidalgo y por supuesto de manera más prevalente, a la ideografía de José Juan Tablada quien más experimentó con el género, además del singular y multifacético poema cinematográfico del poco conocido poeta peruano, Carlos Oquendo de Amat. El conjunto de estos “ismos”

se caracterizó en su mayoría por absorberse en la exploración del lenguaje poético con el fin de extraer su faceta más expresiva que acabó en el escándalo de la poesía visual cuando fue expuesta en París por Huidobro en 1922².

Hasta donde se sabe, de manera expresa, sólo se hicieron dos tímidas menciones de la poesía visual: por José Juan Tablada en el periódico mexicano *El Universal Ilustrado de México* y en medio de una polémica, entre César Vallejo y Gamaliel Churata, además del nombre figurado y un tanto equívoco que Hidalgo les dio a sus poemas, como *poemas de varios lados*, analogándolos con volúmenes geométricos, como cuando en “Pequeña retórica personal” escribe:

Muchas personas me han preguntado qué es un poema de varios lados. Llamo yo lado del poema a cada uno de los versos que lo forman y alguna vez a los distintos asuntos que contribuyen a darle unidad. En una figura geométrica cualquiera un lado es una parte del todo pero un lado es un lado en sí, es decir es una figura el también, tiene una personalidad, una individualidad exclusiva y aislada. Y es justamente eso lo que afirma, lo que sostiene la figura. (Osorio 220)

En carta dirigida a Ramón López Velarde en 1919, quien “[dudaba] de que la poesía ideográfica se [hallara] investida de las condiciones serias del arte fundamental” (Pacheco 61), Tablada le responde: “Mi querido amigo: ¿Vio usted en *Social* de la Habana unos *poemas míos que los llamo ‘ideográficos’* (el subrayado es nuestro), dos madrigales y una “Impresión de La Habana”? Pues bien, ellos son los ‘avant-coureurs’ de toda una obra [...]” (Pacheco 61). El breve

comentario de Tablada a lo ideográfico en su respuesta a Ramón López Velarde, revela igualmente algunas fuentes de inspiración, y al mismo tiempo la diferencia entre sus poemas ideográficos y, presumiblemente, los caligramas de Apollinaire, le dice: “hace muchos años leí en la *Antología Griega* de Panude que un poeta heleno había escrito un poema en forma de ‘ala’ y otro en forma de ‘altar’” y más adelante agrega, “en New York hace 5 años hice los *Madrigales ideográficos*. Luego vi algunos intentos semejantes en pintores cubistas y algún poeta modernista. Pero no eran más que un balbucir. Mis poemas actuales son un franco lenguaje; algunos no son simplemente gráficos sino arquitectónicos” (Pacheco 61).

El controversial artículo titulado “Contra el secreto profesional” que Cesar Vallejo publicó en mayo de 1927 en la revista *Variedades*, acusando a su propia generación de “impotente para crear o realizar un espíritu propio [...] de auténtica inspiración humana [cuya] estética –si así puede llamarse esa grotesca pesadilla simiesca de los escritores de América, carece [...] hoy más que nunca de fisionomía propia” (Osorio 241), no se dejó esperar una concisa y demoledora respuesta por parte de Gamaliel Churata en otro artículo que publicó en *Boletín Titikaka* tres días después. Buena parte de la respuesta de Churata se basa en que, en medio de una enumeración de siete aportes de la estética europea que presumiblemente el vanguardismo americano copia, Vallejo menciona la dimensión pictográfica que adoptan los poemas figurativos vanguardistas, calificados como caligrafía, aludiendo a una excesiva e imprecisa reducción histórico-documental según la cual el poema configurado o caligrama se habría

iniciado desde la tradición de los *carmina figurata* hasta los caligramas modernos. Vallejo lo menciona así:

La nueva caligrafía del poema. Facultad de escribir de arriba abajo como los tibetanos o en círculo o al sesgo como los escolares de kindergarten; facultad en fin, de escribir en cualquier dirección sea el objeto o emoción que se quiera sugerir gráficamente en cada caso (Postulado europeo desde San Juan de la Cruz y de los benedictinos del siglo XV hasta Apollinaire y Baudouin). (Osorio 241)

Gamaliel Churata, por su parte, pone en tela de juicio la aseveración etiológica vallejana por considerarla un historicismo primitivo que se basa más en la mención, además incompleta, de algunas fuentes documentales que de por sí explicarían la génesis reproductiva del poema visual en la vanguardia americana en lugar de un ahondamiento en el movimiento visualista. Churata en su estilo “ortográfico indoamericano”³ aduce que:

Aquello de lo analógico y genealógico no sé hasta dónde se deba tomar en cuenta –ocurre con este método lo mismo que con los silogismos de los discutidores coloniales q’ tanto se prestaban para atacar como para lo contrario [...] –relativamente al caso presente hago notar que Vallejo concede demasiada importancia al documento sin ocuparse del fenómeno – pero aun visto el panorama de esta manera resulta incompleto y descentrado porque antes que apollinaire esta simias el alejandrino y antes que

mallarme el superrealismo de salomon y joel en literatura israelita
y anterior a tolstoy es el comunismo agrario de los inkas etcétera
lo de nunca acabar. (Osorio 246)

Un dato importante que inferir de la mención hecha por ambos poetas
peruanos, de por sí singular, es que ellos conocían varias otras fuentes de este
género poético más de lo que estaban dispuestos a admitir, como se ve de la
referencia a la tradición más antigua de los *technopaegnia* de Simias de Rodas,
aludida por Churata.

La exploración estética centrada en la introspección del lenguaje poético,
en la problemática del lenguaje como medio de expresión que intenta purificarse
de sí mismo y trascenderse proveniente de la tradición de los denominados poetas
malditos: Rimbaud, Verlaine Baudelaire y Mallarmé, quienes buscan expresar lo
inexpresable, oír lo inaudible, ver lo invisible y extraer el misterio de lo
desconocido en el poema , se hace voz en Vicente Huidobro cuando en una
conferencia titulada “La Poesía” en el Ateneo de Madrid en 1921 dice que:

El valor del lenguaje está en razón directa de su alejamiento del
lenguaje que se habla. Esto es lo que el vulgo no puede
comprender porque no quiere aceptar que el poeta trate de *expresar*
sólo lo inexpresable. Lo otro queda para los vecinos de la ciudad.
El lector corriente no se da cuenta que el mundo rebasa fuera del
valor de las palabras, que queda siempre un más allá de la vista
humana, un campo inmenso lejos de las formulas del tráfico diario.
(Compilado en Verani, *Las vanguardias* 229)

La mención que Huidobro hace sobre el alejamiento del lenguaje poético del corriente nos recuerda la tesis desautomatizadora del lenguaje por Jan Mukařovský para quien la expresión poética constituye una desviación cualitativa consciente del lenguaje estándar que reduce su función comunicativa al máximo con el fin de hacer surgir su función puramente expresiva. Mukařovský plantea que “in poetic language foregrounding achieves maximum intensity to the extent of pushing communication into the background as the objective of expression and of being used for its own sake” (Chatman, *Essays* 243). Como puede notarse, si Mukařovský plantea una estética de la poesía basada en procedimientos semióticos del lenguaje poético, Huidobro lo hace desde una postura que denomina filosófico-científica⁴ enfatizando los puramente estéticos. Como puede observarse, los poetas que crearon poesía configurada, tuvieron cierto recelo en abordar de manera más frontal esta renovada forma poética que incluso entre algunos mismos vanguardistas fue criticada⁵.

Estética Vanguardista: Negación De La *Mimesis*

Un fenómeno común entre los poetas ultraístas, creacionistas y simplistas que produjeron poesía visual o enfatizaron la visualidad en la poesía como ser Jorge Luis Borges, Vicente Huidobro y Alberto Hidalgo es haber generado un movimiento de oposición frente a la literatura basada en la noción Platónico-Aristotélica de la *mimesis*⁶. Para ellos esta literatura no hizo más que reproducir de diversas maneras aspectos externos de la realidad pero no ha contribuido a la creación de algo nuevo que es precisamente lo que caracterizaría a la poesía etimológicamente. De hecho el término poesía proviene del griego *poiesis*

(ποίησις) que quiere decir “creación” en el sentido de determinar un proceso activo para producir algo o el modo de su composición. También se refiere al resultado de aquella operación creativa que los griegos denominaron *poiema* (ποίημα) del cual deriva “poema” (Lledó, *El concepto “poiesis”* 38), distinción que se asocia a la hecha en el anterior capítulo entre discurso y texto por Greimas y, como se verá luego, conduce en el siguiente capítulo a una lectura visual del “poema” visual figurativo.

Las tesis creacionistas y ultraístas apresuran la identificación de dos polos opuestos, constitutivos de la creación artística: el polo *mimético* o imitativo asignado a la poesía desde la tradición platónico-aristotélica, según la cual, ésta consiste en imitar la realidad, ya sean estas acciones humanas, como propuso el propio Aristóteles o la realidad fenoménica (la Naturaleza) como en Platón y la tradición de las *artes hermanas* (pintura y poesía) y el polo propiamente *poietico* (o de la creación artística en sí) que se propone como una doble naturaleza autónoma y paralela creada por el ser humano, bajo sus propias leyes constructivas, implicando la básica pero no tan clara distinción entre lo artificial producido por el Arte y lo natural producido por la Naturaleza. En el “Manifiesto del ‘Ultra’”, Jorge Luís Borges plantea que:

Existen dos estéticas: La estética pasiva de los espejos y la estética activa de los prismas. Guiado por la primera, el arte se transforma en una copia de la objetividad del medio ambiente o de la historia psíquica del individuo. Guiado por la segunda, el arte se redime, hace del mundo su instrumento, y forja –más allá de las cárceles

espaciales y temporales-su visión personal. (Compilado en Verani
Las vanguardias 273)

La tesis de Borges, según él, desligada de la auto-exaltación y retoricismo subjetivista de la tradición romántica y modernista, a la vez que siendo prismática (transformativa) en lugar de especular (refleja), se adhiere a la flamante tradición antiobjetivista del cubismo. Se dirige a las potencialidades creativas y activas del poeta y su visión personal del mundo, tanto como a la objetividad del mundo alternativo y propio que construye en el poema a través de la metáfora. También se caracteriza por la potencia expresiva y sugerente de la concisión paratáctica, frente a la “ornamentación, confesionalismo, circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada” tal como lo manifiesta en su ensayo “Ultraísmo” publicado en 1921 (Verani 288). En *Anatomía de mi ultra* Borges vuelve sobre la misma cuestión para decir:

En lo que atañe a los artistas, el caso cambia. Puede asumir todas las formas ante aquellos dos polos antagónicos de la mentalidad que son el polo impresionista y el polo expresionista. En el primero el individuo se abandona al ambiente, en el segundo el ambiente es el instrumento del individuo. (Compilado en Verani, *Las vanguardias* 276)

Evidentemente, Borges aquí no se refiere a las corrientes pictóricas del impresionismo o el expresionismo, sino a dos modos opuestos de ver la creación poética. Uno que tiende a imitar o reflejar la realidad como su finalidad artística y el otro cuya finalidad mira a la creación de algo nuevo tomando la realidad como

medio para expresar la visión personal y artística de su creador, el poeta. El problema que plantea Borges no parece ser tanto de polarización como del énfasis puesto en observar en la creación artística la perspectiva de sus fines o la de sus medios, o la adecuación del sujeto por el objeto o del objeto por el sujeto.

Una similar argumentación aparece en “*Non Serviam*”, el manifiesto creacionista huidobriano, cuestionando la raíz mimética de la poesía y a la vez liberándola, presumiblemente, de su yugo con la Naturaleza:

Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar al mundo en sus aspectos, pero no hemos creado nada. ¿Qué ha salido de nosotros que no estuviera antes parado ante nosotros, rodeando nuestros ojos, desafiando nuestros pies o nuestras manos? Hemos cantado a la Naturaleza (cosa que a ella bien poco le importa). Nunca hemos creado realidades propias, como ella lo hace o lo hizo en tiempos pasados cuando era joven y llena de impulsos creadores [...] hemos aceptado, sin mayor reflexión, el hecho de que no puede haber otras realidades que las que nos rodean y no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro. (Compilado en Verani, *Las vanguardias* 225)

La distinción hecha por Huidobro entre el hecho de “imitar el mundo en sus aspectos” y el de “crear realidades en un mundo nuestro” es en cierto modo problemática porque da por sentado que la imitación que se hacía de la naturaleza, lo que Borges denomina el polo impresionista de la creación artística, estaba desprovista de cierto impulso creador (*poiesis*) y que la alternativa que propone

ahora es la propiamente *poietica* en oposición a la puramente *mimética*. Este prejuicio parece hacerse evidente cuando Huidobro en su ensayo titulado “Poesía”, plantea un proceso evolutivo del arte por épocas. Se inicia de manera reproductiva y está marcado por el predominio de la inteligencia sobre la sensibilidad. En esta época, el artista a través de su Razón trata de ,“reproducir la naturaleza con la mayor economía y sencillez de que [...] es capaz” (Verani 231); pasa por una época imitativa que se caracteriza por la armonía entre la inteligencia y la sensibilidad, es decir que el artista trata de imitar la Naturaleza desechando todo lo superfluo e innecesario para la elaboración de la obra y barnizándola y dándole más vida que en la anterior época y termina en una época creativa en la que el arte es superior al medio y la sensibilidad predomina sobre la inteligencia, en la que el artista aparentemente se rebela contra la Naturaleza porque lo que hace ya, “no es imitarla en sus apariencias , sino hacer lo mismo que ella, imitándola en el plano de sus leyes constructivas” (Verani 234). Como puede notarse, lo que Huidobro propone como “creación de realidades” en la esfera humana, es decir su versión de *poiesis* no deja de ser asimismo mimética en el sentido de querer identificarla como paralela al modo autotélico en que la esfera natural ya opera, creando realidades por sí misma, sin embargo este mimetismo deja de tener importancia porque básicamente se identifica con lo imitado en su propio ser. Esto se ilustra más patentemente cuando concede que:

“*Non serviam*. No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo.

Te servirás de mí; está bien. No quiero y no puedo evitarlo; pero yo también me serviré de ti. Yo tendré mis árboles que no serán

como los tuyos, tendré *mis montañas*, tendré *mis ríos* y *mis mares*,
tendré *mi cielo* y *mis estrellas* (los subrayados son nuestros).

(Verani 225-6)

No es sorprendente que Huidobro, queriendo subrayar el polo *poietico* de su tesis creacionista, al enumerar los elementos de su estética, los haya incluido a imitación del paisaje mismo que la naturaleza crea, pero enfatizando la impronta del artista sobre ellos con el fin de destacar su paralelismo. Curiosamente, este breve pasaje en *Non Serviam* conduce inmediatamente a asociarlo con su ulterior poema visual “Paysage” (ver Anexo D fig.2), como si fuera una descripción anticipada del mismo. “Paysage”, coincidentemente, es uno de los poemas más miméticos de su producción visualista, el cual, en efecto, se compone de montañas, árboles, ríos dibujados a cierto nivel abstractivo por sus poemas. En su contenido se observa un modo de subversión casi mecánica a la disposición, dimensión y función que estos elementos tendrían en la Naturaleza, ilustrando en el poema visual su carácter creacionista consistente en ser autotélico como la naturaleza misma. Evidentemente, Huidobro ha realizado un paisaje dibujado de poemas en el que aparecen los diseños más o menos figurativos de un árbol, una montaña, un río, un pastizal, un aprisco y una luna. Sin embargo, la figura del árbol al mismo tiempo que aparece dispuesta en la parte superior y central y casi en dirección horizontal a la figura de la luna dice en su interior “el árbol es más alto que la montaña”. A su vez, la figura piramidal de la montaña aparece separada y flotante en el extremo izquierdo de la página y más o menos la altura de la base de la figura del árbol y en ella se lee “pero la montaña era tan ancha

que depasaba las extremidades de la tierra”. Es claro, que las dimensiones del árbol y la montaña quedan subvertidas y desarticuladas por lo que se sugiere de su disposición visual en la página tanto como metafóricamente en el contenido de sus versos. De igual manera, de la figura del árbol se desprende una disposición escalonada, aludiendo visualmente el curso de un río que dice, “el río que corre no lleva peces”, en el pequeño entramado que queda debajo de la figura del río se lee “Cuidado con jugar en la hierba recién pintada” y en la figura circular de la luna, “La luna donde tú te miras”, todos erosionando la función natural de estos objetos naturales y expresando el modo en que Huidobro ha creado su propia montaña, su propio río, su propia luna, etc.

La evolución del arte para Huidobro no es sino “la historia del Hombre-espejo hacia el Hombre- Dios, viéndose claramente la tendencia natural del arte a separarse más y más de la realidad preexistente para buscar su propia verdad” (Verani, 233). Cabe destacar en este punto que la asociación de Huidobro al cubismo se debe precisamente a la idea de que esta corriente pictórica deja de interesarse por imitar la naturaleza o la realidad en contraste con diferentes escuelas pictóricas que, a través de diversas técnicas cromáticas o de naturaleza geométrica, creaban el efecto de realidad o naturalización que puede observarse con mayor énfasis en la pintura desde el Renacimiento. El cubismo, como el resto de la pintura moderna, se centra más bien en un proceso transformativo que el artista ejerce sobre la realidad de los objetos. “The cubists reasoned that art is not an imitation of nature in the usual sense but an imposition upon nature of geometrical forms derived from the human mind” (Fleming 418). Guillaume

Apollinaire en *The Cubist Painters* de manera más poética e igualmente filosófica lo expresa de la siguiente manera: “A painter must first and foremost afford himself the sight of his own divinity and the paintings he gives men to admire will allow them too, for a glorious moment, to exercise their own divinity” (8). Todo esto demuestra, del mismo modo que como vimos en Borges, que el creacionismo de Huidobro más que plantear una polarización entre *mimesis* y *poiesis*, manifiesta una tendencia a la negación de la *mimesis* en función de la afirmación de la *poiesis*, enfatizando en la creación artística la perspectiva de sus medios y la adecuación del objeto por el sujeto.

También, para Alberto Hidalgo, la literatura naturalista es descriptiva al modo de la escultura que necesita un modelo para imitar, es decir que se rige por la *mimesis*. El simplismo que propone Hidalgo es un esfuerzo explícitamente observado por reducir la poesía al máximo de su concisión gracias a la existencia de la palabra proveniente del yo que insufla al poema simplista su mayor fuerza expresiva. En “Invitación a la vida poética” incluido en *Simplismo/Poemas inventados*, publicado en Buenos Aires en 1925, la poesía según Hidalgo tiene sobre las demás artes la ventaja de ser no contingente, como la naturaleza misma: “La poesía se halla al margen de las calamidades físicas. Si al poeta le amputaran las manos dictaría sus versos si le arrancaran la voz se expresaría por medio de señas, los ojos no los necesita porque de no tenerlos su arte se volvería introspectivo, enemigo de la música, no le harían falta los oídos” (Compilado en Müller-Bergh, *Vanguardia Latinoamericana* 136); y más antes concluye que “la poesía no tiene órgano de entrada ¿Por los oídos? Menos, pues si no los cubrimos,

la vemos ¿Que nos quiten ojos y oídos? La palpamos ¿Que aún nos atan y nos aíslan? No importa. La poesía no desaparece. ¡Está en nosotros! (131-2). Por ello que todo cuanto se puede expresar de modo “simplístico”, es decir reductivo a la metáfora como la distancia más corta entre dos imágenes, como lo es el poema creacionista o ultraísta, constituye algo propio del poeta algo que se crea y late en el yo, algo así como una condición a priori de la *poiesis*.

En el ámbito de la poesía visual puede decirse que, similarmente a lo expuesto por Huidobro, Borges e Hidalgo, el producto artístico producido por los poetas se concibió en su dimensión objetual, es decir no se trataba de una obra que interpretara o reprodujera de un modo u otro el mundo de los objetos, sino que aspiraba a constituirse en un objeto más entre los otros y por ello la necesidad de acudir a la visualidad para contemplarlo como tal y apreciar en él, el sello personal del poeta. A este nivel los “ismos” que llegaron a la experimentación visual figurativa habrían avocado a un alejamiento radical de la *mimesis* en tanto que imitación de los aspectos fenoménicos y externos de la realidad para regresar a ella en forma de un objeto humanamente creado, el poema visual figurativo.

Metáfora Y Visualidad: Perspectiva Ultraísta, Creacionista, Simplista E

Ideográfica

La reflexión sobre la metáfora en la línea creacionista y ultraísta que se puso en marcha en manifiestos y ensayos por Borges y Huidobro conduce a reflexionar aquel impulso de integrar lo visual con el lenguaje en la poesía del que habla Higgins en la introducción de su antología sobre la poesía visual. Dicha reflexión se da a partir de un número de planteamientos estéticos, filosóficos e

incluso semióticos que exploran el lenguaje de lo poético en la relación entre el lenguaje y la realidad, la palabra y la imagen, las formas verbales y las formas visuales que afectan no sólo perceptivamente sino emotivamente al receptor, lo que equivale en el modelo lingüístico de Jakobson a la función conativa del lenguaje que, “tends to produce an impression of a certain emotion whether true or feigned” (Jakobson 66). La impresión emotiva que la metáfora causa en el receptor es un elemento esencial en la estética ultraista. Singularmente, Jorge Luis Borges se refiere a la metáfora en su función conativa cuando en “Apuntaciones críticas”, publicado en la revista española *Cosmopolis* el año 1921, la define, “[...] como una identificación voluntaria de dos o más conceptos distintos con la finalidad de emociones” (Verani 278) y en “Anatomía de mi ‘Ultra’”, otro ensayo de 1921 publicado en la revista *Ultra*, busca en sus esfuerzos líricos:

[...] *la sensación* en sí y no la descripción de las premisas espaciales o temporales que la rodean. Siempre ha sido costumbre de los poetas ejecutar una reversión del proceso emotivo que se había operado en su conciencia; es decir volver de la emoción a la sensación, y de ésta a los agentes que la causaron. Yo- y nótese bien que hablo de intentos y no de realizaciones colmadas- anhelo un arte que traduzca la emoción desnuda de los adicionales datos que la preceden. (Verani 276)

Para Borges los medios que permiten llevar a cabo tal efecto en la poesía son el elemento acústico referido a un ritmo, “no encarcelado en los pentagramas de la métrica, sino ondulante, suelto, redimido, bruscamente truncado” (Verani,

276) y el elemento luminoso (visual) de la metáfora como “esa curva verbal que traza casi siempre entre dos puntos-espirituales- el camino más breve” (Verani 276). El poeta argentino observa que la metáfora entendida en su forma básica como “el paralelismo de formas existentes entre dos visibilidades” (Verani 278) tiene su raíz en la preeminencia de lo visual sobre lo acústico en el lenguaje cotidiano. Para él, “nombrar un sustantivo cualquiera equivale a sugerir su contexto visual, y hasta en palabras de subrayadísima intención auditoria como *violín-tambor-vihuela*, la idea de su aspecto precede siempre a la de su sonido y se opera casi instantáneamente” (Verani 278). El carácter visual que se manifiesta a la base de la representación nominal del lenguaje, lo lleva con mayor razón a hacer una clasificación de los modos en que, en la metáfora lo visual- espacial- estático y lo auditivo-temporal-dinámico se enlazan y transponen en la metáfora sin las objeciones que Lessing advierte en su controversial *Laocoon* cuando separa la poesía como arte temporal y superior a la pintura como arte espacial. Catherine Wall considera que:

The significance of Borges's treatment of synesthesia is his consideration of the question within the context of a verbal-visual aesthetic, and therein lays the importance of ‘Apuntaciones críticas’ to the discussion of interart aesthetics and to the ‘ut pictura poesis’ polemic. (Wall, *Romance Quarterly*, s/p)

Si bien el planteamiento de Borges apunta a la unión indisociable y automática que se establece entre la verbalización de algo y su imagen visual, no es posible transponerlo al poema visual figurativo que interconecta el lenguaje

poético constituido por metáforas cuya visualización se concretiza en una figura pictográfica o, de manera más semiótica, en un ícono, abriéndose la posibilidad no sólo de asociación, sino principalmente de hibridación entre figura y poema que implica una lectura distinta dado el carácter escritural y pictórico que adopta este nuevo objeto artístico. Borges plantea una visualización producida por lo verbal cuyo referente es externo y no por un ícono concreto que se ha adherido textualmente a la verbalización y por tanto sus aseveraciones caen en el campo de la visualidad efrástica como ya habíamos considerado en el primer capítulo. Sin embargo, para Wall, este modo de ver la metáfora es indicativo de la visualidad concreta que adoptan las experimentaciones poéticas de la vanguardia con el denominado caligrama, sumándose a la línea de críticos que leen la poesía visual figurativa en términos efrásticos:

A calligram or other shaped poem, for instance, quite literally depicts the object of which it speaks. According to Borges, metaphor in poetry is also meant to be seen. The basis of the concept of metaphor he is proposing in "Apuntaciones críticas" is its visual aspect; thus, from the outset Borges categorically advocates the practice of verbal-visual experimentation so prevalent among writers and artists of the international avant-garde. (Wall s/p)

Borges, consecuentemente pasa revista a siete tipos de metáfora, seis de los cuales combinan pares binarios entre lo visual y lo sonoro y entre lo espacial-estático y lo temporal-dinámico que pueden reducirse a dos categorías metafóricas

o tropos diferentes: la cinestesia que intenta el enlace y la transposición entre dos imágenes o sensaciones percibidas por distintos órganos sensoriales: las oculares y las auditivas, y las estáticas y dinámicas en orden viceverso; y el oxímoron que al enlazar de manera sintética la naturaleza opuesta, contraria y/o contradictoria de estas imágenes y percepciones, multiplica su sentido. Catharine Wall sintetiza la taxonomía borgiana de la siguiente manera:

Borges [...] classifies [metaphor] into six discernible categories, as follows. First, the most basic metaphor shows a parallel between two visually analogous objects. Second, auditory perception is translated into visual terms. Third and conversely, a visual sensation is expressed in auditory terms. Fourth, time becomes static and crystallizes in space, and fifth, space becomes dynamic and overflows into time. The sixth and final type of metaphor derives from the antithetical use of adjectives. (Wall s/p)

Para Catharine Wall, la referencia a un tipo de metáfora excepcional se refiere a un apartado en el que Borges trata de establecer el paralelismo entre la poesía barroca y la vanguardista con el fin de destacar la importancia de esta última y no a una séptima categoría que puede observarse prevalentemente en poemas ultraístas o creacionistas:

[Borges] refers to the type of metaphor that contorts objective reality [...], choosing both baroque (Quevedo) and contemporary (the poet Pedro Garfias) Spanish examples [...which address] the avant-garde objectives of finding unexpected relationships and of

inventing new and unusual metaphors to describe the world. In this way Borges establishes the importance of metaphor for the avant-garde at the same time he offers a system of classification within which to study that figure. (Wall s/p)

Si bien la interpretación de Wall ofrece la posibilidad de inferir cierta intencionalidad propagandística que Borges habría hecho de la metáfora ultraísta y creacionista para la vanguardia, hay que notar que el punto central en “Apuntaciones críticas” consiste en destacar, de manera comparativa, la ventaja de la parataxis en referencia a la comparación, la analogía, la sinestesia y el oxímoron. Para Borges el efecto de la parataxis, la yuxtaposición de dos imágenes, genera la excepcionalidad de las metáforas creacionistas y ultraístas como cristalizaciones de una nueva realidad pues, “en ellas se nos escurre el nudo enlazador de ambos términos y sin embargo ejercen mayor fuerza efectiva que las imágenes verificables sensorialmente o ilustradoras de una receta” (Compilado en Verani, *Vanguardias latinoamericanas* 281-82). En estas metáforas, continúa Borges “la realidad objetiva – esa objetividad que Berkeley negó y que Kant envió al destierro polar de un noúmeno inservible, reacio a cualquier adjetivación y ubicuamente ajeno-se contorsiona hasta plasmarse en una nueva realidad. Realidad tan asentada y brillante que desplaza la inicial impresión que la engendró” (Verani 282). Borges ofrece sólo dos ejemplos: uno de Quevedo quien, refiriéndose a la muerte de don Pedro Girón, virrey y capitán de las Dos Sicilias, escribe: “Su tumba son de Flandes las campañas/y su epitafio la sangrienta luna” y el otro tomado de Pedro Garfías: “El mar es una estrella/ La estrella es de mil

puntas”. Lo característico de esta parataxis es el carácter esencial de su constructividad que procede por composición de sus partes, como si a través de la relación y la manipulación de sus elementos se contribuyera a armar algún objeto haciéndose necesaria la analogía espacial de este procedimiento. En los ejemplos, cada imagen de las dos que se yuxtaponen en la sintaxis total de la metáfora es su vez una afirmación asertiva y categorial que enlaza otras dos imágenes en términos de identidad ya que el sujeto de la oración se identifica con su predicado por el enlace del verbo “ser”. “El mar es una estrella” es pues la unión entre la imagen “*mar*” y la imagen “estrella” como siendo idénticos. Aunque no son imágenes oximorónicas, su relación es insólita y por tanto se conforma sintéticamente en una sola imagen. “La estrella es de mil puntas” es la otra imagen que se yuxtapone a la precedente. Se trata de una imagen por asociación metonímica del todo por la parte que sin embargo, análogamente a la precedente se elabora sintácticamente de manera sintética gracias al enlace identificatorio del verbo ser. Ahora bien, una vez puestos los elementos de cada imagen que conforman la totalidad sintáctica de la metáfora, debe procederse a su junción, que curiosamente reclama la forma del silogismo lógico (Si A es B y B es C entonces A es C) en el que cada imagen resulta una premisa que como resultado de enlazarse una a la otra debe obtenerse un tercer elemento conclusivo o de síntesis general que ya no se encuentra en la sintaxis de la metáfora, es decir en las dos imágenes precedentes, sino que se deduce o infiere de ellas resultando en un elemento nuevo. Así, si “el mar es una estrella” y “la estrella es de mil puntas”, entonces “el mar es de mil puntas”. “El mar es de mil puntas” es un nuevo

elemento que se agrega a los anteriores y constituye, según nuestro modo de ver, el justificativo que Borges esgrimiría para entresacar una argumentación ontológica con el fin de dotar de calidad existencial a las entidades producidas por la imaginación poética. El mismo procedimiento se puede llevar a cabo con el poema quevediano, dando como resultado la imagen “De Flandes las camapañas son la luna sangrienta”. Esta apreciación por una argumentación ontológica se halla igualmente presente en Huidobro cuando dice que “toda poesía válida tiende al último límite de la imaginación Y no sólo de la imaginación sino del espíritu mismo porque la poesía no es otra cosa que *el último horizonte que es a su vez la arista donde donde los extremos se tocan en donde no hay contradicción ni duda* (el subrayado es nuestro)” (Verani 229). En efecto, en la forma silogística si A es B y B es C, entonces A es C, A y C son las aristas que se tocan no contradictoriamente.

Si Borges detalla una taxonomía de tropos para ubicar la poesía vanguardista en el universo de la poesía desde una perspectiva, diríamos estética, basada en el juego de imágenes y percepciones sensoriales, Huidobro lo hace desde una perspectiva filosófico-científica. En “El creacionismo” explica lo que es el poema creacionista en consonancia con la séptima categoría de Borges, a la vez que confirma el planteamiento de su constructividad que acabamos de esbozar:

El poema creado [...] es un poema en el que *cada parte constitutiva y todo el conjunto muestra un hecho nuevo*, (el subrayado es nuestro) independiente del mundo externo desligado

de cualquier otra realidad que no sea la propia pues toma su puesto en el mundo como un fenómeno singular aparte y distinto de los demás fenómenos. Nada se le parece en el mundo externo hace real lo que no existe es decir se hace realidad en sí mismo. (Verani 241)

Para Huidobro la metáfora que se encuentra en los poemas creacionistas tiene la característica de adjudicar cualidades o acciones a entidades que si bien provienen de la realidad, el poeta las elabora en su imaginación de una manera no-mimética o incluso antimimética. Así por ejemplo cuando Gerardo Diego escribe, “La lluvia tiembla como un cordero”, o “Al silbar tu cabeza se desinfla”, y Juan Larrea dice, “Tu recuerdo se aleja según la dirección del viento” o “un pájaro cambia el tiempo”, estos poemas no surgen de la pura y espontánea asociación libre de una escritura automática surreal que junte de manera subconsciente los perceptos, sino que son el resultado de cubrir un campo de yuxtaposición de percepciones e imágenes insólitas que ofrecen como resultado el efecto de haber creado una nueva entidad que, en efecto, para Huidobro es una nueva realidad adherida a la natural esgrimiendo la misma argumentación ontológica previamente observada en Borges. Singularmente, Huidobro plantea que esta nueva realidad posee una matriz tópica, un espacio, donde se inserta:

Estos poemas sólo pueden existir *en la cabeza del poeta* y por otro lado no son hermosos porque nos recuerden cosas vistas, a su vez hermosas ni porque describa hermosas cosas que podamos llegar a ver. Es hermoso en sí y no admite términos de comparación. Y

tampoco puede concebirse fuera del libro (los subrayados son nuestros). (Verani 241)

Huidobro alerta que el poema creado no puede ser leído desde una perspectiva mimética porque no intenta atraer imágenes que se asocien a su contenido, sino que debe ser concebido en términos del propio universo que contribuyen a crear. Aquel universo, por su parte, ha de ser seguramente el plasmado con la tinta en la página ya que asegura que no puede concebirse fuera del libro, probablemente por el carácter objetual que trata de insuflar a su poética visual. Cabe pensar entonces que el poema creacionista sólo se rebela a partir de la organización de los signos que se perciben en la página, sólo pueden ser leídos en su pura textualidad, en la escritura que procuran. Esta aseveración es probablemente la que más se acerca a describir la centralidad de la escritura como anclaje en un espacio alternativo que puede observarse en el poema visual figurativo como un objeto más que se adhiere a la realidad, en resumen una alterantiva antimimética

La metáfora concebida, ya sea como la unión de la palabra con la imagen visual, la unión de dos o más imágenes por la palabra; la creación de nuevas entidades, su carácter sintético, su concisión en el lenguaje tanto como su efecto en el terreno de las emociones y las percepciones sensibles son elementos que caracterizan y permean buena parte del discurso estético vanguardista no sólo de los “ismos” que contribuyeron estéticamente con el poema visual. De igual manera, si bien no se refieren expresamente al poema visual, son develadores del

ambiente en el que, de un modo u otro, floreció y se vio implicada la poesía visual.

Ya Leopoldo Lugones en 1909 en el prólogo a su *Lunario sentimental* decía: “el lenguaje es un conjunto de imágenes, comportando, si bien se mira, una metáfora cada vocablo; de manera que hallar nuevas imágenes nuevas y hermosas, expresándolas con claridad y concisión es enriquecer el idioma, renovándolo a la vez” (Osorio 14). Uslar Pietri en 1928 en la *Revista Válvula*, de muy corta vida, escribe en Caracas en 1927. “El único concepto capaz de abarcar todas las finalidades de los módulos novísimos, literarios, pictóricos o musicales, el único, es el de la sugerencia. Su último propósito es sugerir, decirlo todo con el mínimo de elementos posibles (de allí la necesidad de la metáfora y de la imagen doble y múltiple)[...]” (Osorio 278) En las profundidades del inconsciente propaladas por el surrealismo también la conjunción de imágenes desconcertantes juega un papel esencial. Alejo Carpentier en “La extrema avanzada: algunas actitudes del surrealismo”, artículo publicado en *Social* en 1928 dice: Concedidas todas las licencias a la imaginación, la imagen adquiere una amplitud, una brillantez, una novedad insospechadas. La poesía galopa vertiginosamente sobre esas imágenes [...] los objetos más alejados encuentran insospechados vínculos que los unen en una danza cósmica, las comparaciones más insólitas se hacen posible” (Verani 164).

Alberto Hidalgo, por su lado, presenta una curiosa concepción semiótica de la metáfora simplista, siguiendo similares lineamientos del creacionismo y el ultraísmo. Asevera que en la poesía simplista suya “Todos [sus] paisajes son

paisajes imaginarios que [ha] hecho seguramente con los ojos cerrados. [Su] cielo es [su] cielo, no el cielo de todos” (Müller-Bergh 139). La poesía, según él, queda reducida a la metáfora. En “Invitación a la vida poética” en 1925 dice:

Se ha dicho que la poesía es el arte de pensar en imágenes. No es exacto. La poesía es el arte de pensar en metáforas. La poesía es la metáfora. La metáfora es toda la poesía [...] Lo que apoya la diferencia que hay entre imágenes y metáfora: imagen, representación o imitación de un objeto; metáfora, conversión del objeto mismo, no de su imagen, al arte” (Compilado en Müller-Bergh, *Vanguardia Latinoamericana* 127).

Para Hidalgo la poesía y por tanto la metáfora gravita en la palabra, es decir que la metáfora se inicia en la palabra tanto por lo que representa, cuanto por las partes que la componen. A pesar de que el poeta peruano insiste en que la palabra está en nosotros, es prácticamente un noumeno introyectado en el yo independientemente de la sensibilidad pues no depende de ningún órgano de percepción para expresarse, peculiarmente, para él, las partes que componen la palabra no son sonidos, sino letras, que actúan como signos definidos “como lo que representa alguna cosa distinta de sí, cualquier carácter simbólico o cosa parecida. Y eso es precisamente la metáfora” (Müller-Bergh 127). Aquí Hidalgo plantea una perspectiva escritural y semiótica de la poesía al enfocar la importancia de la letra y no del sonido, como se ha hecho en la lingüística, y al referir la función sígnica del núcleo de la metáfora en la letra. En efecto, para él, el poeta no canta como lo hace el músico, y por ello cree que el verso regular no

es poético aunque sí es musical. El poeta en realidad no canta sino que habla, pero si lo hace es a través de la escritura de la letra cuya importancia como signo en la poesía se ha pasado por alto. Según él:

Los escultores, antes de ponerse a modelar, aprenden a manejar la arcilla. Todo escultor sabe lo que es la arcilla, como todo pintor sabe lo que son las pinturas. Eso es algo elemental. Al revés, los poetas se ponen a escribir sin conocer la materia con que lo hacen. ¿Quién empezó a averiguar qué son las letras? Nadie. La letra es la materia prima del escritor, como la arcilla, del escultor y las pinturas del pintor. (Müller-Bergh 128)

Para Hidalgo la letra es el núcleo por el cual finalmente todo discurso escrito cobra existencia y por tanto constituye, extrañamente, el elemento básico de la metáfora y la poesía. Esto ha llevado a Hidalgo asimismo a asociar imágenes a la caligrafía alfabética. En este sentido fue, entre los poetas mencionados, uno de los que llegó a explicitar la cualidad icónica tanto como semiótica de la escritura. Las letras dice “son en fin de cuentas unas lombrices, unos simples gusanos. Sólo que unos gusanos, unas lombrices muy inteligentes” (Müller-Bergh 128). La nota de Hidalgo es sugerente puesto que si las letras son inteligentes es porque producen significación y si son lombrices es porque visualmente son rasgos que se retuercen. Las letras son ya metáforas porque “enemigas de toda hipocresía, se presentan ante nuestra vista tales como son en el fondo. Su forma, su aspecto exterior descubre la calidad de sus sentimientos, de su alma” (Müller-Bergh 129). De manera muy similar a las greguerías⁷ de Ramón

Gómez de la Serna sobre la letras del alfabeto (la C es una galletita mordida, la A es una tienda de los apaches, la I es el dedo meñique del alfabeto, etc), y antes aún la cromatización de la vocales por Rimbaud (La A es negra, la E es blanca, La I es roja, etc) , Hidalgo inviste a las letras del alfabeto con ciertas características de personalidad remotivándolas gracias a sus características gráficas o a veces sonoras. Aquí citamos el ejemplo de la letra A:

La A es la letra luchadora por excelencia, mártir de su rebeldía, combativa, valiente, irreductible. Tiende a unir sus dos rayitas oblicuas para convertirse en una línea perpendicular, es decir rígida y altanera. Tal debió haber sido al principio de la creación de las letras, pero los hombres en cuanto le descubrieron la obstinación le clavaron esa barra horizontal, que no la deja cerrar las piernas. ¡Por eso la A ha quedado aunque de mala voluntad y siempre sonando en su redención, reducida a su papel de perniabierta! (Compilado en Müller-Bergh, *Vanguardia Latinoamericana* 129)

El hecho de motivar las letras, aunque de manera jocosa, aún cuando Hidalgo no lo admite, permite comprender parte del proceso por el cual la objetivación y visualización de sus poemas estarían motivados por una exploración metafórico-visual de la escritura alfabética como material de la poesía. De hecho un buen número de poemas visuales figurativos vanguardistas hacen uso de la letra para señalar una visualidad. Un caso es el poema “Fuegos artificiales” (ver fig. 13) de Francisco Vighi en el que las letras que forman la frase “fuegos artificiales” se hallan repartidas por toda la página rodeando

algunos versos lineales y en diversas posiciones y direcciones tipográficas que emulan el centelleo de los fuegos artificiales como un espectáculo explosivo que luego de leer el poema resulta tratándose del fin apocalíptico del mundo. También en el poema “Jaqueca” (ver Anexo D fig. 16) de Hidalgo, tal vez el primer poema concreto hispanoamericano, en el que las letras están desparramadas en una especie de constelación semicircular emulando la sensación que se experimenta al tener una jaqueca. Igualmente en algunas ideografías tabladianas la letra mantiene dos funciones simultáneas, una visual y otra lingüística (ver Anexo D fig. 11 “sapo” y “Li-Po”). En el poema “Estanque” (Ver Anexo D fig.14) de Juan Larrea el grafema del número 2 se remotiva visualmente como la imagen de un cisne.

Para su concepción simplista, “una condición inexcusable de la poesía es la brevedad” (142) que se halla manifiesta en la metáfora. La idea de la brevedad está singularmente asociada a las matemáticas como a la física. Según Hidalgo “alguien ha hecho notar que un poema es cosa sumamente parecida a una ecuación, es reducir los términos semejantes. Con eso se la lleva a su menor expresión. Así la poesía debe expresarse hasta extraer de ella su más íntima sustancia” (142). La metáfora, según el poeta peruano, es una recta, es decir la distancia más corta que media entre dos puntos, ya sea que se dé de manera directa o por comparación. Así lo ejemplifica cuando dice:

El poeta una noche, ante el espectáculo de la luna, recuerda el de la lluvia, inmediatamente su espíritu tira una metáfora entre dos puntos [...] “la luna llueve” [...] si en vez de recta, trazará una

curva [...] el milagro expresivo surgiría por comparación “la luna como una lluvia. (Müller-Bergh 141)

Del mismo modo, plantea que en la poesía sucede como en una de las principales leyes de la Mecánica según la cual, “lo que se pierde en espacio se gana en fuerza”. El poema de acuerdo a este principio solo debe preocuparse de dar poesía, es decir metáfora a su poema (Müller Bergh 137). La asociación de las matemáticas, en particular la geometría con el arte es algo que ya Apollinaire había planteado para la pintura cubista⁸, pero aquí vemos a Hidalgo introduciéndola para la poesía.

Una buena parte de la labor de Huidobro en su estética creacionista fue explorar un novedoso sistema poético que no imitara ningún estilo poético precedente, sino que fuera una absoluta creación personal del poeta. Esto, como ya lo adelantamos más arriba, implicó precisamente introducir la visualidad en buena parte de su producción poética, aunque Huidobro no la mencionara, ni la profundizara en sus ensayos o manifiestos ya que para él la intencionalidad del poema creacionista no era expresamente una experimentación con el lenguaje que se habría vinculado a las artes visuales, sino una propuesta filosófica del arte poético. Esta propuesta se ventila en todos sus ensayos y manifiestos. Por ejemplo, en el fragmento de una conferencia en el Ateneo de Madrid en 1921 con respecto al lenguaje Huidobro dice que:

Aparte de la significación gramatical del lenguaje, hay otra, una significación mágica que es la única que nos interesa. Uno es el lenguaje objetivo que sirve para nombrar las cosas del mundo sin

sacarlas fuera de su calidad de inventario; el otro rompe esa norma convencional para adquirir otra más profunda y como rodeada de un aura luminosa que debe elevar al lector del plano habitual y envolverlo en una atmosfera encantada [...] En todas las cosas hay una palabra interna, una palabra latente y que está debajo de la palabra que la designa. Esa es la palabra que debe descubrir el poeta. (Verani 228)

A pesar de que el propio Huidobro rehusó a que se asociaran sus ideas estéticas a un platonismo, proponer que las palabras tienen un aura luminosa que parece provenir de otra palabra latente debajo de la que la designa en la cita anterior hace recuerdo a la encarnación del mundo ideal platónico en el mundo fenoménico.

La iluminación de Huidobro sintetizada en su “*Non Serviam*” se deriva de una profunda convicción de las posibilidades creadoras de la poesía, la alternativa metafísica de un universo propio creado por el poeta , acudiendo, sin admitirlo, a lo que Tablada denominó lo ideográfico. En este entendido es válido reconocer que los poemas visuales de Huidobro se engazarían de manera cabal a la constelación de aquel mundo poético creado, insuflándole su propia materialidad gráfica y como tal constituyéndose en un universo autónomo. De esta manera se iniciaría el movimiento de la poesía hacia su concreción, su auto referencialidad y su purificación, realizándose el ideal de la poesía pura que según Oscar Charpentier es lo que “está en el verso y no es el verso” (16), es decir su forma visual que le permite ser el espejo de su forma poética.

Huidobro, en la introducción a *Horizon Carré*, dice que en el título de su poemario se encierra toda su estética creacionista. Uno de sus principios llama la atención porque es el que más puede asociarse a la disposición visual que adquieren sus poemas: “Lo abstracto se hace concreto y lo concreto se hace abstracto” (Verani 248). La metáfora creacionista cuya misión metafísica consiste en crear un mundo paralelo al natural, al visualizarse en las figuras de “Paysage” (ver fig. 2), concretiza el universo abstracto creado en el poema. Así el verso “la luna donde tú te miras” en su totalidad se dibuja visualmente como un círculo representando la forma redondeada de una luna llena. Pero este propio mini universo en el que la luna parece convertirse en un espejo del lector, se compone de tres partes: el adverbio “*donde*” que como una barra divide dos concavidades “*la luna*” en la parte superior y la acción refleja de mirar en la segunda persona “*tú te miras*”. El adverbio “*donde*” que debería señalar un lugar es el propio lugar en el que la luna y el sujeto (lector) se reflejan entre sí de manera cóncava sugiriendo la iconografía de la pupila circular del ojo humano poniéndose en contacto directo y en completa coincidencia con la redondez lunar que sólo puede observarse en la dimensión iconográfica del poema. Este procedimiento poético-pictórico en “Paysage” ilustra lo que Huidobro plantea teóricamente en “La poesía”. “El poeta conoce el eco de los llamados de las cosas a las palabras, ve los lazos sutiles que se tienden las cosas entre sí, oye las voces secretas que se lanzan unas a otras palabras separadas por distancias inconmensurables (Verani 229). En *Pasando y pasando* publicado en 1914 Huidobro también dice “admiro a los que perciben las relaciones más lejanas de

las cosas. A los que saben escribir versos que se resbalan como la sombra de un pájaro en el agua y que sólo advierten los de buena vista” (Osorio 35).

Huidobro, en *Canciones de la noche* publicado en 1913 tempranamente “mezcla inarmónicamente resabios románticos con el poema modernista, la sencillez mundonovista y el caligrama de forma métrica su rasgo más original e importante” (Goic, *Obras* 180). Es curioso notar que en la publicación de *Canciones de la noche* Huidobro hubiera incluido una advertencia en la que menciona “con excepción de algunas composiciones no tengo a este libro gran cariño [...] sin embargo hay aquí algunas composiciones de este año y aun del año pasado en las cuales tengo completa fe (Goic 181). Huidobro seguramente se refería a la serie de poemas geométricos que tuvo el cuidado incluir en una sección independiente dentro de *Canciones de la noche*, titulada “Japonerías de estío”. La visualidad observada en estos poemas resurgiría en la serie de poemas configurados que aparecieron compilados bajo el título de *Horizon Carré* en 1917, cuando Huidobro ya se había asociado al cubismo. Huidobro reconoce en una entrevista por Carlos Vattier en 1941 que “formaba parte del grupo cubista el único que ha tenido importancia vital en la historia del arte contemporáneo. En el año 1916 y 1917, publiqué en París, con Apollinaire y Reverdy, la revista Nord-Sud, que es considerada hoy como un órgano capital en las grandes luchas de la revolución artística de aquellos días” (Castro Morales 151). Según René de Costa el creacionismo fue para Huidobro su modo personal de llamar al cubismo literario durante la década de los 20 (Citado en Castro Morales, *Los horizontes abiertos* 153). La asociación del poema creacionista, al caligrama como la

expresión poética del denominado cubismo literario puede verse trazada en *Horizon Carré* en cuyo interior el célebre poema “Paysage”, estaba dedicado a Picasso con cuya pintura, se puso en contacto y admiró no bien llegado a París en 1916 año en que:

Fue un testigo privilegiado [...] del arte contemporáneo [protagonizado] por Picasso, pues en 1916, recién llegado a París, pudo ver ‘Les demoiselles d’Avignon’ (considerado el manifiesto plástico del cubismo), que su autor había mantenido oculto desde 1907, y que se exponía al público por primera vez en la Galerie D’Antin. (Castro Morales 149)

La asociación temprana de Huidobro con el cubismo se expresa a raíz de una carta al crítico y amigo Thomas Chazal a quien le explicó el insólito y sugerente título de *Horizon Carré* (Horizonte Cuadrado) como síntesis de lo que deseaba englobar toda su estética que, según él mismo, había nacido tempranamente:

Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol. En el fondo, era exactamente mi concepción de antes de mi llegada a París: la de aquel acto de creación pura que hallaréis como una verdadera obsesión en cualquier parte de mi obra a partir de 1912 [...] El poema creado en todas sus partes como objeto nuevo. (Verani 249)

Como lo expresa Huidobro, se ve que antes de su asociación al cubismo, ya se habrían gestado ideas similares a ambos lados del atlántico planteadas en el creacionismo como en el cubismo desde por lo menos 1912, fecha en que publica

el poema “Triángulo Armónico” en la revista *Musa Joven* y luego incluido en “Canciones de la noche”. Coincidentemente 1912 es el año que Huidobro refiere como el inicio de su obsesión por el poema como objeto nuevo adicionado a la realidad, es decir fecha de inicio de su creacionismo. Por tanto leer las “Jabonerías” de Huidobro en términos cubistas se justifica plenamente.

En la época que Huidobro escribió su poesía más visual, se mantuvo firme en la perspectiva filosófico-científica de su creacionismo, soslayando en sus escritos teóricos los aspectos más técnicos de las transformaciones en el lenguaje y en la visualidad que introdujo en sus poemas configurados que hasta ese entonces representaban su estética creacionista. Por ello, ahora no se tiene un contexto autorial o ensayístico en el que se puedan fijar algunas bases para observar los resortes de la transformación visual tan destacable que se dio en los poemas incluidos en “Japonerías de estío” que pueden observarse a continuación.



Fig.7. “Triángulo Armónico” y “Fresco Nipón” de Vicente Huidobro

Rosa Sarabia afirma que estos poemas fueron un escamoteo de la tradición clásica de la poesía visual y de los *carmina figurata* que estaban motivados por la ideología religiosa imperante en la Edad Media, aunque se debe reconocer que, por lo menos de lo que se sabe, Huidobro como Tablada se vincularon al conocimiento del ocultismo y la teosofía⁹:

“Triángulo armónico” debiera leerse, pues, como esa innovación formal –producto de un “hacer” o “crear”– según un contexto poético particularmente latinoamericano, pero devanando tácitamente el hilo del ovillo de la poesía visual clásica –sirvan el “Altar de las musas” de Dosiades, y “Alas de Eros” y “El huevo” de Simias de Rodas como ejemplos de los siglos III y IV a. de J.C., respectivamente. Sin embargo, Huidobro hace caso omiso de esta herencia traicionando así la tradición [...] El ignorar la tradición de los *carmina figurata* en sus escritos / entrevistas posteriores pudiera haberse debido a la posición voluntaria de querer ser portador de primicias. (Rosa Sarabia 19)

Eduardo Llanos Melussa examina estos poemas como caligramas distintos y anteriores a los escritos por Guillaume Apollinaire cuya forma visual en un pie de página menciona que no fueron una novedad vanguardista sino proveniente de la antigua tradición griega de los *technopaegnia* (39).

Para él, la forma visual que adoptan estos poemas no se correlaciona con el contenido de los mismos aunque concede que la forma triangular que adoptan

podría estar sugerida por la triangularidad percibida en el monte Fusi-yama, en particular “Fresco Nipón” (ver Anexo D fig. 1):

Si se compara este poema con “Triángulo armónico”, parece una variante inversa: también consta de dos triángulos, pero no unidos, sino opuestos en sus vértices. La alusión al Fusi-yama (o Fuji-yama) autoriza para ver en esta forma la imagen del célebre volcán (abajo) expulsando una fumarola triangular (arriba). Esto parece reproducir una imagen de postal (“los paisajes nipones en mi cerebro copio”). (39)

Sin embargo, Llanos Melussa se retracta de considerar esta imagen visual para concluir que la forma que adopta no se corresponde con el contenido del poema. “Por otro lado, el poema tiene más aspecto de clepsidra que de cualquier otra cosa, aunque esa forma no se correlacione con su contenido” (39).

Si, por nuestra parte, leemos estos poemas desde su perspectiva justificadamente cubista, la visualización concreta y multifacética de su contenido poético sería uno de los rasgos más característicos de “Triángulo armónico” (ver Anexo D fig.1) y “Fresco Nipón” (ver Anexo D fig. 1). Es necesario considerar que si el modo en que la pintura cubista se explica por la definición de un nuevo espacio pictórico bidimensional que descompone la naturalización tridimensional de los objetos dibujados por el modelo renacentista, del mismo modo, en la poesía configurada el poema se explica por un nuevo espacio escritural referido a la grafía y la forma visual que le era transparente a la poesía tradicional:

Picasso and Braque as the coin inventors of cubism [...] undertook a new definition of pictorial space in which objects were represented simultaneously from many visual angles in whole or in parts, opaque or transparent. The cubists undertook to move inside as well as outside, below and above [it] in and around space. The cubists were also convinced that pictorial space, limited as it is by two dimensions of the flat canvas was something quite apart from natural space. (Fleming 418)

Es necesario entonces tratar de dilucidar dónde puede encontrarse en los poemas configurados de Huidobro los elementos que desarrollan su visualización gráfica tanto como determinar el modo en que su peculiar configuración simboliza o expresa visualmente el contenido poético. René de Costa sugiere acertadamente que “la percepción del poema, es decir, su captación total, sólo se efectúa cuando el lector logre juntar las dos imágenes, la imagen discursiva y la imagen visual, texto y contexto” (De Costa 29).

En efecto, si vemos estos poemas como caligramas hay que reconocer que según Lockerbie, Apollinaire, el representante del cubismo literario, al aplicar los principios cubistas parece haber concluido que, “to give the spatial poem a shape was to restore it to more immediately intelligible form and one that was more compatible with the rhythmic expression of feeling” (11). Esto podría dar lugar, de manera errónea, a observar el poema configurado como una perenne tautología, pero según Lockerbie:

Tautology is impossible between a linguistic statement and the instant impression conveyed by a shape. Inevitably and in poetic use deliberately, the words refer and add connotations and overtones that extend and complicate the initial response. The eye and the mind of the reader describe a circle that leads from recognition of the object to the poet's reflection on it, and back again to the picture overlaid with a new significance. (11)

Al ingresar al universo visual de “Triángulo armónico” (ver fig. 1) lo primero que llama la atención es que el título del poema aparentemente no se corresponde con la figura que se dibuja frente a nuestra mirada. El poema cuyo título anuncia que es un triángulo armónico, toma la figura de dos triángulos reflejados adquiriendo como totalidad configurada la forma romboidal. Según Eduardo Llanos Melussa:

Aunque este caligrama tiene forma de rombo antes que de “triángulo”, ello se explica porque el carácter “armónico” se debería precisamente a que el triángulo parece duplicado por su reflejo en el agua. Recordemos que *el espejo de agua* es una imagen clave en Huidobro; además, la flor de loto –que crece precisamente en medios acuáticos– está mencionada explícitamente en el octavo verso. El poeta ofrece, pues, una viñeta nipona, una escena imaginaria, narrada y al mismo tiempo “pintada”. Pero esta “japonería de estío” (no de estilo) es un ejercicio antes que un poema logrado. (19)

Como puede notarse, para Llanos Melussa la motivación de la figura rómbica se hallaría ya sea en elementos intertextuales o en elementos semánticos muy particulares del propio poema, la misma que cobraría relevancia en la motivación de la imagen rómbica.

Si el título del poema es una invitación al contenido que desarrolla, en principio, *triángulo armónico* anuncia una figura geométrica que espacialmente puede considerarse simétrica pero no particularmente armónica ya que el adjetivo estaría más asociado al campo semántico de la música o la poesía. La armonía en música según el diccionario RAE es “la unión y combinación de sonidos simultáneos y diferentes pero acordes y en poesía la bien concertada y grata variedad de sonidos, medidas y pausas que resulta en la prosa o en el verso por la feliz combinación de las sílabas, voces y cláusulas empleadas en él”. El título anuncia que el contenido va a estar asociado a alguno o a los dos sentidos de lo armónico o incluso a un tercero que cubre un campo semántico más amplio. El adjetivo armónico adherido al sustantivo triángulo ya indicaría la motivación de la forma rómbica pues siendo la armonía también definida por el Diccionario RAE “la conveniente proporción y correspondencia de unas cosas con otras”, el triángulo de arriba no sólo se correspondería entre sus tres lados, sino con su desdoblamiento en la figura total de modo que triángulo armónico se referiría a un rombo.

La misma correspondencia geométrica que indica la armonía triangular del rombo se asociaría tanto al campo semántico de la música como al de la poesía para ofrecer en la totalidad de este cuadro-poema el retrato de la figura,

simultánea y diferente, pero acorde del volumen y la perspectiva de “Thesa la princesa japonesa”, pintura poética que se relata a través de 18 líneas versales que le dan la forma rómbica al poema. De modo análogo a ciertos procedimientos cubistas, en el poema visual se percibe la interpenetración de planos visuales y verbales que van construyendo una imagen total, la cual en “última instancia revela el volumen de hibridación que ha abierto el poema visual:

Cubist painters [...] approached their canvases as architects in order to construct their pictures. Instead of trying to create the illusion of depth they built their pictures on straight lines of the triangle and T-square by which they defined the planes of their surfaces. The expression of volume as achieved by modeling of objects in light and shade was also modified [...] Instead of representing objects in the round, the cubists analyzed them into their geometrical forms, broke them up into a series of planes, then collected reassembled and tilted them at will into a new but strictly pictorial pattern of interlocking, interpenetrating and overlapping surfaces and planes. (Fleming 418-19)

Si ahora atendemos al contenido mismo de los versos que van ensanchándose hasta volver a contraerse, vemos que la singular motivación geométrica romboide ya introducida por el título se puede también explicar a través del contenido versal. En efecto, la armonía triangular se podría ver de diferentes formas. Por ejemplo, llama la atención la simetría de la rima entre “Thesa” que constituye el vértice superior del triángulo superior del poema y

“besa” el del triángulo inferior, como si el poema en este plano vertical sintetizara el retrato de una princesa japonesa que besa y a nivel visual como si pudiéramos espacializar la acción de besar a través de hacer el esfuerzo imaginario de doblar ambos triángulos hacia donde se halla nuestra mirada para que los triángulos que terminan en vértices se asemejen a una boca que se cierra al besar, apuntando ahora el vértice que ahora diría “Thesa/besa”, justo al lector. Aquí Huidobro habría creado una versión poético-visual del beso no sólo cubista, sino creacionista que se ubicaría no sólo en la cabeza del escritor como Huidobro decía de sus poemas creacionistas, sino del lector que lo hubiera descubierto en la página. Pero aún más, en el plano del poema y su figura romboide desarrollando lo armónico de manera viso-poética, Thesa se encuentra en el punto de fuga que constituye el vértice del triángulo. Las primeras seis líneas que se van ensanchando nos describen la perspectiva de la princesa japonesa con prevalencia del verbo “ser”: “Thesa/ la bella /gentil princesa/ es una blanca estrella/es una estrella japonesa/ Thesa es la más divina flor de Kioto”. A partir de la séptima línea que sigue ensanchándose, Thesa aparece en el umbral de percepción de quienes la observan pasar. Sucede como si el deslizamiento de Thesa motivara primero el ensanchamiento de la figura romboidal a la vez que mostrara el recorrido de los ojos de quienes la miran pasar, describiéndola desde la perspectiva de los observantes a través del verbo “parecer”, que motiva ahora el estrechamiento del triángulo inferior, hasta llegar a la doceava línea, como sugiriendo el alejamiento y el hermetismo en el que se ha confinado la princesa: “Y cuando pasa triunfante/Parece tierno lirio, parece un pálido loto /Arrancado

una tarde de estío del imperial jardín/Pero ella cruza por entre todos indiferente /De nadie se sabe que haya su amor logrado”. A partir de la decimotercera línea que sigue estrechándose, nuevamente se describe a Thesa, pero ahora como una versión japonesa de la Ofelia de William Shakespeare, volviendo al uso del verbo “*ser*” y “*estar*”. A medida que el triángulo inferior se estrecha visualmente, versalmente Thesa se encierra en su soledad, su locura y su travesura, triunfantemente besando las flores a las que considera sus amantes evitando la presencia masculina, “Y siempre está risueña, está sonriente/es una Ofelia japonesa / Que a las flores amantes/ Loca y traviesa/triunfante/besa”. Todo en el poema de Huidobro respira armonía y simetría: La figura global del rombo que es un triángulo desdoblado, concomitante con la descripción de Thesa en dos perspectivas la de su ser y la de su parecer, la simbología que une las tradiciones oriental y occidental: Thesa=Ofelia japonesa, Flor de loto= lirio; una perspectiva femenina, la descripción de Thesa y una masculina, el deseo de poseer a Thesa; Una Thesa brillante, abierta y externa y unaThesa opaca, cerrada e introvertida. El poema global al mostrar armonía y simetría de elementos contrarios y opuestos parece sugerir, asimismo, el símbolo visual del Tao en su versión cubista.

La influencia de Huidobro tanto como la de Borges en el ultraísmo sevillano se manifestó en la relativamente amplia producción de poemas visuales que muchos de los poetas concentrados en la revista *Grecia* produjeron entre 1919 y 1920. Ana Videla plantea que la primera semilla del ultraísmo español se encuentra en el tránsito de París a Madrid del joven poeta Huidobro en el verano

de 1918 citando a Rafael Cansinos-Assens quien recuerda la impresión que causó Huidobro en él y los pocos poetas jóvenes selectos con quienes se reunió:

Pocas líneas en nuestra Prensa señalaron la estancia del original cantor que retraído y desdeñoso solo se comunicó con unos pocos para comunicarles sus primicias nuevas[...] con él pasaron las últimas tendencias estéticas del extranjero; y el mismo asumía la representación de una de ellas, no la menos interesante, el creacionismo[...] Huidobro nos traía[...] un ultramodernismo[...] De esos coloquios familiares una virtud de renovación trascendió a nuestra lírica [...] los poetas más jóvenes le rodearon y de él aprendieron otros números musicales y otros modos de percibir la belleza. (Citado en Videla, *El ultraísmo* 25-6)

El otro acontecimiento que impulsó la creación del movimiento ultraísta fue una reunión de café entre varios poetas a la cabeza de Cansinos-Assens en la que planteó un “ultrarromanticismo” dejando de lado el modernismo para, “hacer cosas, atrevidas, valientes, desunidas, si se quiere, pero nuevas, sinceras..., cosas que estén en el espíritu de nuestro tiempo [...] Hay que ser ultrarromántico.” (Videla 30). Poco después en el otoño de 1918 se publica en la prensa madrileña el primer manifiesto ultraísta en el que se plantea el lema de ULTRA dando cabida a “todas las tendencias sin distinción con tal que expresen un anhelo nuevo. Más tarde de esas tendencias lograrán su núcleo y se definirán” (Videla 33).

La revista *Grecia* a la cabeza de Isaac del Vando-Villar, Adriano del Valle y como redactor al propio Cansinos-Assens inicia su primera publicación a finales de 1918 en Sevilla. Videla nos dice que *Grecia* fue “la primera revista que acoge en sus páginas los intentos vanguardistas de renovación poética [...] pasear por sus cincuenta números es recorrer gran parte del camino ultraísta” (40).

Para el caso de la experimentación visual innovadora que se desarrolló en la revista ultraísta *Grecia* entre 1919 y 1920 con la publicación de una serie bastante amplia de poemas configurados, es muy probable que algo del influjo estético visual haya estado asociado a la efervescencia del dadaísmo del cual Huidobro también formaba parte colaborando en el tercer número de la revista Dada en diciembre de 1918 que originalmente fue fundada por Tristan Tzara en 1917, dándole al movimiento una línea más definida:

The third issue published in December 1918, was something quite different. Based on the principles of complete liberty and spontaneity, Dada III attempted to overthrow all previous aesthetic conventions, all forms of punctuation, including the use of capital letters, were systematically done away with, none of the pages were numbered and the typography was violently disjoined combining texts and illustrations [...] Aside from symbolizing the movement's new tone Dada III was important for another reason. Among its collaborators included several new names Paul Dermée, Vincent Huidobro, Pierre Reverdy and above all Francis Picabia. (Grossman 62)

Otro aporte a la visualidad de los poemas visuales en *Grecia*, según Videla proviene de los *calligrammes* de Apollinaire que también fueron dados a conocer en la revista sevillana por Enrique Diez-Canedo quien dice de ellos que “son visiones más dispersas, conceptos más abstractos expresados en formas casi puramente geométricas” (Citado en Videla, *El ultraísmo* 111). Sin embargo, la composición que adoptan varias de las metáforas sinestésicas de los poemas configurados del ultraísmo sevillano se inclinan hacia elementos visuales del futurismo, especialmente el observado en sus tablas sinópticas y de auto-ilustrazione de la larga serie de poemas configurados de guerra de Marinetti en *Zang Tumb Tumb* publicado en 1914, como “Pallone Frenato” (ver Anexo A fig. 16) en los que prevalecen líneas oblicuas, verticales, entrecruzamientos, círculos y semicírculos. Si bien para Marinetti sus innovaciones tipográficas no tenían la intención de convertirse en una forma de arte distinta, en la poesía ultraísta constituyen verdaderos elementos artísticos que contribuyen al sentido del poema como tal, continuando con la tradición de la poesía visual figurativa. Según Michael Webster:

Typographical innovations were primarily a means to achieve immediate sensation and were not intended to become a new art form, an end in themselves [...] Too much ‘line play’ could draw attention to itself as art, when Marinetti meant the technique to work simply as expressive force. (29-30)

Borges, por su lado, también estuvo en estrecho contacto con el ultraísmo español colaborando en la revista *Cosmopolis* dirigida por Enrique Gómez

Carrillo. En diciembre de 1919 junto a su hermana Norah, de paso por Sevilla, conocieron a Adriano del Valle que junto con Luís Mosquera e Isaac del Del Vando-Villar mantuvieron un innovador intercambio literario de donde según del Valle “nacieron bellas prosas y perdurables versos [...] en este ambiente tan favorable a la formación de una generación literaria, se sucedieron veladas y encuentros poéticos” (Barrera López 40).

El ultraísmo español no fue una escuela con un cuerpo orgánico de principios teóricos. Borges, fue uno de los pocos que procuró dotar al movimiento de un programa que sintetiza sus principios en su artículo “Ultraísmo”:

1. Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
2. Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles.
3. Abolición de los trabajos ornamentales, el confesionalismo, las prédicas, la circunstanciación y la nebulosidad rebuscada.
4. Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia. (Schwarz 105)

Como puede verse los dos elementos que forman el poema configurado, el elemento poético metafórico y el visual en *Grecia*, además de otros tantos de origen diverso, puede haberse debido en gran medida al aporte de Borges con una conciencia sistemática de la técnica en el uso de la metáfora y la imagen ultraísta y al aporte de la estética dadaísta, cubista y futurista diseminada por Huidobro quien contribuyó a la formación del ultraísmo, como ya lo mencionamos. Un ejemplo particular de la contribución de los poetas americanos a la conjunción

visual y metafórica en el ultraísmo visual de *Grecia* puede notarse en dos variantes paisajísticas que utilizan la posición diagonal y escalonada de los versos y una temática fluvial muy similar. Se trata de “Paysage” (ver Anexo D fig. 1) de Huidobro publicado en 1917 y “Paisaje plástico” (ver Anexo D fig. 17) de Guillermo de Torre publicado en 1919. En el poema de Huidobro, el verso oblicuo y escalonado dice, “El río que corre no lleva peces”. En el de Guillermo de Torre un verso que cruza el centro de la página de la misma manera diagonal dice, “el río exiguo olvida su cauce”. En ambos casos la línea versal diagonal y escalonada, se asocia a la representación del paso de las aguas de un río, pero el río de “Paysage” (ver fig. 1) no se halla fuera en la Naturaleza, no es uno que lleva peces sino las palabras que conforman la corriente oblicua del verso que ahora fluye en la tierra del papel. Este paisaje fluvial se forma una vez que el lector-observador posa su mirada sobre la materialidad del poema impreso en la página y luego lo recorre al modo de un flujo acuático, es una experiencia nueva que sucede en la mente de lector que consiste en percibir el flujo de lenguaje mismo como un efluvio, como una emanación que puede asociarse con la experiencia de la corriente del agua en un río. En “Paisaje Plástico” (ver Anexo D fig. 17) el río es uno exiguo, escaso e insuficiente porque está puesto en las pocas palabras que lo designan y olvida su cauce porque no sigue ya la línea recta del verso con la que debía conformarse. La metáfora del río en ambos poemas mantiene su asociación clásica al flujo, pero esta vez se trata del flujo del lenguaje que corre mientras se lee y que a nivel visual se observa en su dislocación geométrica hacia lo oblicuo como semi-símbolo del movimiento, o de otro modo

dicho, hacia la cinestesia que crea el poema entre su elemento visual estático, la línea oblicua y su elemento verbal dinámico, “el río sin peces” o “el exiguo río que olvida su cauce”, referido metafóricamente al lenguaje poético.

La metáfora ultraísta y creacionista que se encuentra en buena parte de la poesía vanguardista, concebida como la relación entre dos o más imágenes insólitas para crear una realidad alternativa o agregar un hecho nuevo a la misma, según lineamientos similares en Borges y Huidobro, es el elemento lírico primordial que puede apercibirse en ambos versos de Guillermo de Torre y de Vicente Huidobro arriba descritos. Estas metáforas, en su mayoría, están desprovistas de frases medianeras, adjetivación, ornamentación y rebuscamiento. Son elocuciones tácitas, directas, concisas, cortas, sintéticas y afirmativas o negativas que se componen mayormente de acciones y cosas traducidas al lenguaje en verbos y sustantivos cuyo valor de expresión y de sugerencia sustituye el impresionismo de la floritura de adjetivos y descripciones de la poesía precedente. Por esta misma razón, Huidobro prevenía en su poema “Arte poética” que hay que cuidar las palabras, es decir cuidarse del adjetivo, el cual “cuando no da vida, mata”. La guerra contra la exagerada adjetivación es una actitud muy generalizada en la estética vanguardista. Ya Marinetti había prevenido a los poetas en contra del adjetivo en su *Technical Manifesto of Futurist Literature* en el que decía:

We have to get rid of adjectives so that the unadorned noun retains its essential color. Because the adjective carries a nuancing tendency within itself, its use is thus inconceivable in our dynamic

vision, for it implies a pause, a moment of contemplation.

(Berghaus 107)

El elemento de contemplación y pausa en el uso del adjetivo que Marinetti trata de excluir de la poesía futurista, se reinstala en el poema configurado ultraísta pero a nivel visual por el uso del ideograma que de igual manera reproduce el carácter procesual de la naturaleza, pero que puede contemplarse de un solo golpe de vista. El ideograma chino para Fenollosa permite escrituralmente reproducir el desarrollo de la naturaleza como los presocráticos la concebían a través del concepto de *phusis* (φύσις)¹⁰. La naturaleza representada en la escritura entonces sería vista no como una esencia estática a descubrir, sino como un proceso que se va abriendo a nuestra mirada. La poesía ideográfica, aprovechando esta propiedad expresiva tendría similar particularidad que la notación de la escritura china, la cual según Ernest Fenollosa:

It is based upon a vivid shorthand picture of the operations of nature [...] In reading Chinese we do not seem to be juggling mental counters, but to be watching things work their own fate [...] a large number of the primitive Chinese characters, even the so-called radicals are shorthand pictures of actions or processes. (12-13)

Este mismo principio, aunque sin mencionar su carácter visual concreto, está puesto en consideración por Borges cuando en su último lineamiento para el ultraísmo menciona que los poemas ultraícos constan una serie de singulares metáforas sugerentes, cada una de las cuales ofrece una perspectiva original de

algún aspecto de la vida a través de la síntesis de dos o más imágenes (Schwartz 105).

De manera muy similar a la estética dinámica de Marinetti, para Ernest Fenollosa, la poesía basada en el ideograma se centra en la acción y el movimiento de lo natural, representado por lo que él denomina el arte de la poesía verbal para la cual:

A true noun, an isolated thing, does not exist in nature. Things are only the terminal points, or rather the meeting points of actions, cross sections cut through actions, snapshots. Neither can a pure verb, an abstract motion, be possible in nature. The eye sees noun and verb as one: things in motion, motion in things. (14)

Del mismo modo Tablada, quien fue el que más experimentó de manera temprana con la poesía visual en la primera década del siglo XX, planteó que el carácter ideográfico del poema visual figurativo permitía reducir drásticamente el retoricismo de la poética modernista. Según el poeta mexicano, las fuentes del carácter ideográfico que adoptaron sus ideografías se hallan en su temprana lectura de la *Antología Griega* de Panude en la que dice que:

Un poeta heleno había escrito un poema en forma de ala y otro en forma de altar; supe por mis estudios chinos que en el templo de Confucio se canta cierto himno cuyos caracteres escriben con el movimiento de la danza los coreógrafos sobre el pavimento.
(Pacheco 61)

El dato sobre los coreógrafos que escriben los caracteres de cierto himno a través de las huellas dejadas por los danzarines es sugerente porque contribuye a explicar la singular forma que adopta uno de los poemas configurados más logrados de Tablada, incluido en *Li-Po y otros poemas* (ver fig 11 “ideograma”). Este poema se asemeja a un ideograma chino que en un fondo negro se dibuja frente a nuestra mirada como un grueso trazo blanco al interior del cual se escriben en negro versos en escritura alfabética. Los versos incrustados en el ideograma chino rezan de la siguiente manera:

Guiado por su mano pálida
Es gusano de seda el pincel
Que formaba en el papel
Negra crisálida
De misterioso jeroglífico
De donde surgió como una flor
Un pensamiento magnífico
Con alas de oro volador
Sutil y misteriosa llama
En la lámpara del ideograma (Valdés 398)

De acuerdo al principio ideográfico de Fenollosa, según el cual la escritura china reproduce las acciones de la naturaleza, al leer este poema, lo que dice metafóricamente se realiza a nivel visual y lo que se realiza a nivel visual se refiere a lo que metafóricamente se consigna en una correlación tal que dice lo que hace y hace lo que dice. En el poema de Tablada, la auto-referencia entre

signos señala la propia acción de escribir, lo que significa que se trata de un poema que se escribe a sí mismo a través de dos formas reversas de escritura: la ideográfica y la alfabética.

La configuración visual del ideograma, según los versos que se hallan visualmente insertos en él, metafóricamente se escribe a través de “la mano pálida de un pincel” que en efecto dibuja visualmente sobre un fondo negro el diseño blanco del carácter chino. Este mismo “pincel” comparado metafóricamente a un “gusano de seda”, reptaba abriendo el mismo grueso trazo blanco del rasgo pictográfico a través de los caracteres alfabéticos del español que a nivel metafórico junto con “la mano pálida de un pincel” forman “negra crisálida de misterioso jeroglífico”. La misma “crisálida de misterioso jeroglífico” a nivel visual se presenta como una composición híbrida entre un ideograma chino desconocido que a nivel metafórico ha sido trazado en su exterior por un “pincel” y unos versos en la escritura alfabética del español que han sido trazados metafóricamente por un “gusano de seda” en su interior. A medida que se va abriendo la visualidad del ideograma por lo escrito en los versos alfabéticos justo cuando esperamos que se haga claro lo que representa, nos damos cuenta que es ininteligible, no sabemos qué puede significar pues los versos dicen de él que es “un misterioso jeroglífico de donde surgió como una flor un pensamiento magnífico con alas de oro volador”. “Misterioso jeroglífico” y “pensamiento magnífico” se auto refieren al complicado ideograma que continúa abriéndose en su incomprensible e inefable germinar. Aparece así la impronta de dos significantes que se remiten entre sí a perpetuidad. En efecto, en la ya constituida

correlación entre el nivel metafórico y el visual de este poema, del “jeroglífico” surge “una flor” y el “pensamiento magnífico” se enviste en “alas de oro volador”, como si el secreto que esconde su incomprendibilidad construida por sí misma, estuviera oculto en “la amalgama de alguna flor mística” o “el aleteo de un pensamiento denso”. Los últimos versos que terminan dibujando el ideograma finalizan diciendo “sutil y misteriosa llama en la lámpara del ideograma”. La claridad y luminosidad de una “llama” que debería mostrarnos, al fin, de qué se trata el ideograma se desvanece en su inexorable “sutilidad” y “misterio” que nuevamente se remiten a la figura que percibimos en su totalidad. El ideograma que se ha formado visualmente en su totalidad quiere decirnos algo que se esconde a pesar de estar siendo mentado. Se trata de un acertijo insoluble que consiste en un ideograma representando el misterio de su propia formación. Sin embargo, este misterioso ideograma ofrece un sinnúmero de posibilidades para escribir y reescribir en su interior las incontables formas por las cuales podemos representar un conjunto de ideas en un solo trazo y de un sólo golpe. Los caracteres alfabéticos- que están escritos e inscritos al interior de los rasgos chinos del ideograma a pesar de representar sonidos y a través de éstos imágenes acústicas (como quería Saussure) que al fin de cuentas se refieren a las cosas mismas – en su semiosis poética se han enlazado al trazo puesto allí en la forma de un ideograma chino que es la cosa misma a la que se refiere el poema. El efecto semántico de la escritura alfabética se ha vuelto correlativo al grafema del ideograma y como tal ha devenido huella dejada por una mano-pincel y un pincel-gusano de seda. Los versos que intentan decir lo que es el ideograma, en su

decir frenan la comprensión del ideograma como algo que se refiere a algo más que a sí mismo, pero abren la comprensión de la escritura produciéndose a sí misma, como a nivel metapictórico Escher representa la representación de dos manos dibujándose a sí mismas (ver Anexo A).

Del análisis precedente, es evidente que el poema de Tablada es una reflexión gestualizada de la síntesis entre dos escrituras diferentes que al construirse de manera anversa y reversa en este poema en particular, se complementan como siendo cada una el espejo donde se refleja la otra contagiándose cada cual de aquello que en sí misma no es. La escritura alfabética constituida por la combinatoria de sus caracteres abstractos y convencionales por estar desprovista de un origen pictográfico al unirse a la escritura china de origen pictográfico se concretizaría y remotivaría en un ideograma. Según la breve mención de este poema por Klaus Meyer-Minneman, nos dice que el ideograma dibujado por Tablada en este poema significa “longevidad” o “felicidad” (442). Ello sin embargo no agregaría demasiado a lo aquí analizado por nosotros, excepto decir que en su espiral indefinidamente perpetua este poema podría representar la longevidad de la escritura y el máximo placer que procura al poeta, lo que nos parece ir mas allá de lo que los elementos internos del poema logran manifestar en su estrecha correlación. De otro lado, la escritura china cuyo origen pictográfico concreto al unirse a la escritura alfabética se abstraería como un ideograma incomprensible, cuyos rasgos no habrían nacido de “reproducciones taquigráficas de las operaciones de la naturaleza” (Fenollosa 12) sino de las

metáforas abstractas de la escritura alfabética que mientan el propio proceso constructivo del ideograma, un verdadero mise-en-abyme.

Tablada expresa que su preocupación es la síntesis porque “sólo sintetizando [cree] poder expresar la vida moderna en su dinamismo” (62). Huidobro va aún más allá y comenta en su ensayo titulado “Creacionismo” que en la introducción a sus poemas visuales en *Horizon Carre* decretó que se excluyese todo lo anecdótico y descriptivo en la poesía con el fin de mostrarse en su ser desnudo. “La emoción debe nacer de la sola virtud creadora. Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol” (Verani 248). La síntesis en la expresión del lenguaje poético es un procedimiento propio de la vanguardia, que permite condensarlo con el fin de ejercer un efecto casi explosivo en su lectura, lenguaje que según muchos poetas reflejaba el mundo moderno y ponía al poeta en el lugar de portavoz de dicha realidad.

La introducción de los llamados “poemas sintéticos” por Tablada, como exploraciones de la metáfora inspirada por los Utas japoneses¹¹, ilustra de manera clara las ideas que se iban vertiendo sobre la metáfora y su función reductiva del adorno y la retórica de la poesía precedente, la romántica y la modernista. Al mismo tiempo es el indicador que nos lleva a vincularlo hacia la alternativa visual del poema ideográfico vanguardista.

Según Héctor Valdés la crisis espiritual que pasó Tablada en su contacto con la poesía japonesa hacia 1911 lo fue ligando a lo material.

El mundo llegó a ahogarlo. Su coinversión hacia la poesía japonesa lo hizo regresar al origen, a la Naturaleza. El mundo está en un

grano de arena y la eternidad en una hora [...], el drama universal es la imagen agrandada de lo que experimentan las cosas pequeñas [...] para la filosofía zen- que encuentra un extraordinario transporte en la lectura del haikai – en el silencio y la contemplación , en el desasimiento de todo deseo , se revela el misterio de la vida y por medio de iluminaciones súbitas [...] que tal vez no se entiendan lógicamente [...] pero que actúan directamente sobre el espíritu. (Valdés 18)

La fuerza sintética del haiku como aquel microuniverso expresivo que, como una semilla contiene en potencia el todo, unida a su inclinación por la contemplación de la Naturaleza y su característica constructiva por el lector puede vincularse a la experiencia pictórica de sus poemas visuales. La escritura del haiku nos dice Valdés es idéntica a su lectura, lo que equivale a decir que en el haiku el papel y la tinta están en el justo límite que les permitiría también emerger como figura visual en el ideograma tabladiano.

El haiku se escribe de la misma manera en que se lee. Es el climax de una larga meditación y concentrada cuyo ánimo puede variar como el viento.[...] Su familiaridad con el impresionismo consiste justamente en la sugerencia. El lector completa el poema y lo puede enriquecer a su albedrío. El haiku es un germen de poesía. Tablada fue un poco más allá en ese juego, hizo los dibujos en que ilustran los poemas sintéticos de *Un día...* y los imprimió sin colores para que el lector completara esta tarea. (Valdés 19)

Los dibujos que Tablada adhiere como temáticas de sus haikus (ver Anexo A) en *Un día ...* hacia 1919 son concomitantes con la visualidad que introyectó en los poemas ideográficos de “Li-Po” publicados en 1920, lo que hace pensar que Tablada en esta época exploró diversas alternativas de experimentación visual, del mismo modo que Huidobro en medio de formas modernistas aplicando las técnicas que podrían adscribirse al cubismo en sus “japoneías” y el resto de los poetas que se aventuraron a producir un género poético, escandaloso, desprovisto de seriedad literaria y vulgar para la literatura canónica, incluso en la misma época vanguardista¹².

CHAPTER 4

LECTURA VISUAL DEL POEMA VISUAL FIGURATIVO VANGUARDISTA

Observaciones A La Crítica

La perspectiva de lectura que se aborda en este capítulo deviene de considerar en la creación artística la distinción entre el discurso que supone su producción, es decir el proceso creador que pudo haber tomado lugar en el poeta al momento de su creación y los elementos que puso en movimiento a través de su experiencia estética y literaria y otros tantos procesos complejos, algunos inaccesibles y el producto final, el texto, el poema sobre la página que rueda mudo y ciego hasta llegar al contacto de los lectores que a su vez activan procesos interpretativos. La labor aquí emprendida se refiere de modo más concreto a una propuesta de cómo leer el poema visual figurativo vanguardista a partir de los elementos que se muestran en el texto mismo. Se trata de un análisis textual que, por otro lado, no se impone caprichosamente sino por necesidad ya que este tipo particular de expresión artística, por su marcada tendencia auto-referencial y pictórica, dirige la mirada del lector a su propia configuración textual, y es por tanto a partir de ella que puede comprenderse.

Leer-contemplar un poema visual figurativo como objeto artístico híbrido, como queda propuesto, implica aproximarnos a él, a un mismo tiempo, bajo tres perspectivas complementarias: como una escritura plástica, como una función semiótica y como un efecto pictórico, con la finalidad de explorar principalmente el valor estético que representa su dimensión visual tanto para su desciframiento como para su estatuto artístico, varias veces puesto en tela de juicio, o no lo

suficientemente puntualizado por la crítica de este género. Por otro lado, su lectura debe anclarse en el ambiente artístico y estético que animó a algunos poetas vanguardistas a optar por la poética visual, de los cuales sólo algunos exploraron el ambivalente, inseguro e infravalorado poema visual figurativo desde distintas perspectivas visuales. La serie de lecturas que se hacen en este capítulo intentan mostrar tanto el rol que adquiere dicha dimensión visual, icónica o pictórica en su interconexión con la dimensión verbal, simbólica, o poética, como la variedad de elementos visuales que fueron utilizados en los poemas visuales producidos por la vanguardia a principios del siglo XX en Hispanoamérica.

En principio se hace necesario hacer algunas observaciones a cierta lectura de textos visuales que Willard Bohn, uno de los escasos críticos dedicado a este género visual, aborda en su libro *The Aesthetics of Visual Poetry 1914-1928* publicado en 1986. En ella observamos que el aspecto visual del poema queda ambiguamente valorado al momento de su desciframiento debido a que, tiende a concebirlo en términos de la poética efrástica, cuyo peso gravita en la dimensión verbal del poema más que en su dimensión visual.

Si recorremos un contexto un tanto anacrónico pero instructivo de las implicaciones interartísticas en el poema visual, la discusión para determinar el tipo de relación existente entre la poesía y la pintura se inicia a partir de diferentes respuestas que se han dado a la proposición de Plutarco atribuida a Simonides de Keos, quien postula que, “la pintura es poesía muda” y “la poesía es pintura hablada” (Steiner 5). Entre las respuestas más controversiales está la de Leonardo da Vinci:

if you call painting mute poetry, poetry can also be called blind painting[...] painting need not use of words, for it already speaks the language of things, a language known to all people and one more immediate than any words could be. (Citado en Steiner, *The colors* 6)

Según la postura de Simonides de Keos, la poesía puede, de modo figurado y puesto entre comillas, “hacer hablar” a la pintura, cuyo “mutismo” le impide expresar el objeto que retrata; pero, al mismo tiempo, la pintura expresa algo que en sí misma, ya lo dijimos, en sentido figurado, no puede “hablar” sino tan sólo mostrar, es decir hacer ver el objeto visual representado en la tela. La poesía puede concebirse de manera figurada “pintura hablada” y la pintura, “poesía muda”. Una tercera alternativa que corresponde a la respuesta de Da Vinci consistiría en que la poesía aunque “hiciera hablar” a la pintura, no podría “hacer ver” todo aquello que la pintura muestra de por sí y por tanto la poesía podría considerarse como “pintura ciega”, también puesta entre comillas.

Queda sin embargo una cuarta alternativa, reversa al tercer caso de la respuesta de Da Vinci, teniendo que mencionarse la pintura, en tanto que expresión en la tela, como un “poema que logra ver” aunque solamente de un modo indirecto a través de los íconos pictóricos que muestran lo que generaría la expresión verbal. En este caso se puede hablar de una pintura como una especie de “poema que ve” o como “poema visual” que, estando entrecorillado y siendo una expresión figurada para la esfera de la pintura no deberá confundirse con el concepto más específico de poema visual figurativo que se ha venido trabajando

en el ámbito de la poesía. Ahora bien, si admitimos que, en efecto, ambas artes, a pesar de carecer de los medios de expresión que posee la otra, logran establecer un vínculo de complementación, del lado de la pintura podría concebirse una “pintura poética” y del lado de la poesía puede volverse a la posibilidad de referir el mismo término de *poema visual* que se había adjudicado a la pintura de manera figurada. El concepto de lo visual en el término “poema visual”, en este último contexto, puede por otro lado moverse en el campo de la écfrasis que en su forma más específica, se concibe de manera general como “any set description intended to bring a person, place, picture, etc, before the mind’s eye” (153). Esta posibilidad sin embargo continua siendo figurada pues no trasciende el elemento verbal como productor de imágenes cuya visualidad aún no es literal. Sin embargo, como puede evidenciarse, hay la posibilidad de que la interrelación entre pintura y poesía se conforme de manera concreta y material, es decir como la interconexión entre significantes escritos o grafemas y formas pictóricas o icónicas inscritas en la página, con lo que se habría ingresado al universo de la poesía visual, objeto de este estudio. El término *poema visual* ya no queda entrecomillado para señalar su rasgo figurado, sino más bien se le ha añadido el calificativo de su rasgo de figura, quedando denominado como *poema visual figurativo*. El calificativo de figurativo se refiere a la definición del diccionario de la Real Academia de la Lengua según el cual “se dice del arte o artista que representa la realidad de forma fiel o semejante” y proviene del verbo figurar que significa disponer, delinear o formar la figura de una cosa”. Lo visual en el término por tanto se referiría a la percepción sensorial de la figura que representa

el poema en oposición a una imagen mental o huella no sensorial, no delimitada en un espacio observable por el sentido de la vista.

Como puede notarse, la discusión a la que nos hemos venido refiriendo trata tanto de las limitaciones, como de las posibilidades que cada arte posee para lograr expresar la imitación del objeto que retrata o representa al interior de una concepción mimética del arte. Cada arte carecería de alguna propiedad que le permitiría expresar de manera total el objeto al que se refiere que otro arte posee, e inversamente cada arte tendría posibilidades expresivas que lo pondrían en ventaja frente al otro. Por otro lado, tanto la afirmación atribuible a Simonides de Keos, como la respuesta de Leonardo Da Vinci revelan la manera en que cada uno concibe tanto los símbolos verbales como los símbolos pictóricos en tanto que medios de expresión estética, como también los modos de representación. Simonides potencia más los símbolos verbales, mientras que Leonardo, los símbolos pictóricos. Este debate, según Willard Bohn, no ha logrado un punto intermedio ya que:

From the inception of *visual poetry*, (el subrayado es nuestro) the critical reaction has been mixed. Beginning with Simonides de Keos [...] critics have either expressed the similarity between poetry and painting or denied that they exist. There does not appear to be any middle ground in this continuing debate. Either one accepts Horace's dictum 'ut pictura poesis' (in poetry as in painting) or one agrees with Lessing in the Laokoon that the two media are incompatible. Lessing based his argument the fact that

painting is a spatial art, whereas poetry is temporal. (*The aesthetic*

1)

En la cita de Bohn se comete una primera imprecisión al momento de identificar el estatuto artístico de lo que aquí denominamos *poema visual figurativo*. Por un lado, habla de la poesía visual como si fuera el punto de inicio a partir del cual la crítica hubiera reaccionado de manera diversa al problema de la relación entre pintura y poesía. Sin embargo, como ya veníamos mencionando, el debate entre Simonides y Leonardo tanto como el que luego menciona entre Horacio y Lessing se mueve en el campo de la écfrasis en el cual la poesía seguía conservando su tradicional forma verbal y la pintura su tradicional forma pictórica de manera paralela y autónoma, aun cuando muchas veces se expresaran en una misma obra de arte. Ninguno de los críticos mencionados por Bohn tenía en mente los poemas configurados de Simias de Rodas (ver Anexo A fig.1), o de Teócrito (ver Anexo A fig. 2), sólo para mencionar algunos ejemplos destacables de la antigüedad griega que cualquiera de estos autores podía haber conocido. Ellos tenían en mente, más bien, la poesía efrástica que, como ya se había definido más arriba, es la descripción retórica de una representación visual que se contiene en una obra de arte (una pintura o una escultura) externa al texto poético cuya composición visual sigue el patrón lineal y sintáctico de la poesía tradicional. W. J. T. Mitchell toca esta problemática al contrastar la poesía efrástica con la poesía visual en su interrelación no sólo con la pintura, sino con las artes visuales en general:

Unlike the encounters of verbal and visual representation in ‘mixed arts’ such as illustrated books, slide lectures, theatrical presentations, film and *shaped poetry*, the ekphrastic encounter with language is purely figurative. The image, the space of reference, projection or formal patterning cannot literally come into view. If it did, we would have left the genre of ekphrasis for concrete or shaped poetry, and the written signifiers would themselves take on iconic characteristics. (*Picture Theory* 158)

Si la poesía efrástica encuentra su límite como género en la poesía configurada por la iconización de los significantes (alfabéticos), como sugiere W. J. T. Mitchell, entonces la referencia a “la poesía visual” que menciona Bohn en la cita es sólo pertinente en el contexto de un debate que se refiere a la écfrasis, pero no es pertinente en el contexto de la poesía visual figurativa (*shaped poetry*) de la vanguardia, como otro género poético que en efecto él estudia en su libro *The Aesthetic of Visual Poetry* (1986). No es casual entonces que Bohn haya concebido la poesía visual figurativa como un sistema semiótico de segundo orden, al cual Barthes denomina el sistema de connotación de la lengua, haciendo gravitar el elemento pictórico en función del elemento verbal:

Poetry utilizes a dual sign. As such it comprises two sets of signifiers and signifieds—one verbal, the other visual. The linguistic sign, which constitutes a complete system in itself, functions as the first term of the visual sign, which expands to encompass a second

signified at the visual level. In this manner the written word serves as the support for the visual message. (Bohn 5)

Cabe entonces cuestionar hasta qué punto es pertinente en el *corpus* de la poesía visual que estudia Willard Bohn ubicar lo verbal (en sí, un poema)- perteneciente al sistema de la denotación, según Barthes- como el primer término del sistema a partir del cual el elemento visual lo connotaría. El primer término, de acuerdo a lo que propone Bohn, no podría ser un sistema denotativo que serviría de fondo significante para asignarle otro signo que lo connotaría, un signo pictórico. Sería como decir que las ideografías tabladianas de “la luna” en “Li-Po”, o “EL PUÑAL” y “TALON ROUGE” en “Madrigales ideográficos” quedan connotadas por las figuras del cuchillo, del zapato o la luna menguante respectivamente. La connotación del poema se reduciría a su denotación visual al asignársele de manera connotativa un ícono *de facto* denotativo. Queda el cuestionante de a qué nivel se lee el poema visual. ¿Se estaría leyendo la connotación del poema en términos denotativos o como la metáfora de una metáfora? Surge entonces el interrogante de si al recurrir a este signo dual de la manera que Bohn lo hace no se continuaría leyendo el poema visual de una manera efrástica o, en el sistema de segundo orden barthiano, de manera inversa y por tanto confusa. La configuración pictórica del poema visual sería una especie muy rara de connotación figurada o icónica, del contenido poético, y el poema sería simplemente la descripción retórica de la configuración pictórica que adopta, una tautología analógica, es decir, el poema “TALON ROUGE” se referiría a la figura del zapato como tal y “EL PUÑAL” se referiría al puñal como tal y lo

mismo la luna menguante. Si esto fuera así, el valor de la poesía visual, como muchos críticos literarios le han asignado, sería nulo como forma de arte y se constituiría en un puro juego superficial del significante.

Lo que en efecto debe suceder tanto para adjudicar el poema efrástico como el poema visual al modelo del sistema de connotación de Barthes, es la reversión de los términos. Al asignarle al elemento visual el primer término del signo dual (ya que más bien las imágenes pictóricas son denotativas, es decir visualmente son lo que muestran ser: un zapato, un puñal, una luna llena o menguante, una línea vertical o curva tematizada, etc) y añadirle el elemento lingüístico (el poema) como el segundo término, este último le ofrecería connotación a la configuración pictórica. En efecto, este es el proceso que se percibe tanto en el poema efrástico como en el visual, es decir el de “hacer hablar” a lo “mudo” de lo pictórico, con la diferencia de que en el poema efrástico el objeto de su visualización es externo al mismo pues se trata de una pintura o una escultura o algún otro objeto o fenómeno de la realidad con el cual debe contrastarse el poema para su interpretación. En contraste, en el caso del poema, el objeto ya estaría literalmente dibujado al interior del poema como obra de arte de modo que ya no es necesario acceder a contrastar algún referente externo porque ya está dado concretamente en el papel mismo, y se resuelve al interior de su propia configuración verso-visual.

Recordemos, el poema visual es un gesto que consiste en mostrarse. El poeta ha considerado un diseño que es la clave para entender los versos que de igual manera deben interpretarse y que se hallan configurándolo. Ingresamos a su

desciframiento bajo una doble entrada: la de la figura y la de su contenido verbal escrito. Son dos entradas simultáneas como las figuras metáxicas o multiestables, pero como ellas cuando las percibimos, sólo podemos atender a un elemento o el otro, es decir, en el poema visual, a la figura o al verso. Tablada decía que sus poemas eran arquitectónicos, es decir que han sido construidos bajo determinadas coordenadas en el espacio de la página, idea que bien puede aplicarse a toda la poesía visual figurativa. Cuando se accede al poema visual figurativo, se efectúan dos operaciones: una de contemplación (como cuando vemos una pintura) y otra de lectura (como cuando leemos las líneas de un poema). Por un lado percibimos una totalidad visual configurada en la página junto a su título y luego se ingresa a una tarea más analítica determinando la organización visual de la figura en concomitancia de los versos que la configuran.

Con el fin de mostrar el funcionamiento del sistema semiótico de segundo orden ya mencionado, traigamos a colación el poema “VIAJE ORBICULAR” (ver fig. 18) de Luís Mosquera que aparece en la revista *Grecia* el año 1919, analizado por Willard Bohn en su libro *The Aesthetics of Visual Poetry* (1986). Este es un poema que atrae por su simplicidad simétrica. El diseño visual puede describirse de la siguiente manera: Lo que se destaca a primera vista es una cruz verso-lineal inclinada como una X (*crux decussata*) y el título en letras mayúsculas “VIAJE ORBICULAR”. Luego percibimos en la totalidad que hay otras líneas-versos que se desplazan de manera horizontal arriba y vertical debajo de la cruz. Al mismo tiempo se percibe el título “VIAJE ORBICULAR” que supone el rasgo semántico de [movimiento de traslación (circular o elíptico)] que

puede a su vez referirse a otros dos rasgos: uno de carácter concreto, es decir [geométrico (una esfera)] o uno de carácter abstracto, [un orbe (mundo/universo)]. Las pautas están dadas, el poema puede tratarse de una metáfora aparentemente jocosa del universo [orbe] en su devenir o de otro modo dicho, del devenir del cosmos, de la existencia o de la vida misma, personificada por el tránsito del viejo Kronos [temporal] en su automóvil a través del Zodíaco [espacial]. Al leerlo es muy probable que quedemos instalados en una muestra verso-visual del movimiento universal de la existencia, de una visión del cosmos a la avant-garde o de una versión poética de las ideas einstenianas sobre la cuarta dimensión del tiempo engranada al espacio que tuvieron bastante divulgación popularizada para el público de la época¹.

¿Cómo re-organizar el poema en términos de nuestra habitual lectura lineal (sintáctica) que a la vez siga las pautas visuales que los ordenan, y cómo asignar sentido a las metáforas que lo configuran? “VIAJE ORBICULAR” es un poema simétrico cuyos versos si bien están desarticulados por el diseño visual, su concatenación aparece más accesible que los del poema lunar “Elevación” (ver fig. 9) de Hidalgo previamente analizado. Por tanto, se puede adoptar un criterio de recomposición sintáctica y semántica atendiendo a dicha simetría, con el fin de develar el sentido de las metáforas contenidas en él. Debemos observar que la metáfora como yuxtaposición de imágenes por lo general muy disímiles o como paralelismo de dos visualidades distantes, como lo indica Borges en su artículo “Apuntaciones críticas” en 1921, fue la figura retórica más explotada en la vanguardia, y muy particularmente en el ultraísmo de modo que no sólo este

poema ultraísta de Luis Mosquera debe leerse siguiendo esta pauta, sino gran parte de los de nuestro *corpus*.

En “VIAJE ORBICULAR” se detectan cinco elementos visuales que se corresponden con cinco versos dando como resultado la siguiente composición lineal:

El impasible Kronos es un viejo de largas barbas floridas

Que guía su automóvil por las calzadas del zodiaco

Deshojando rosas rojas de s a n g r e

Bajo los árboles frutales

De las constelaciones.... (Bohn, *The aesthetic* 162)

El impasible Kronos, personificado como un viejo de largas barbas floridas, aparece en una de las líneas oblicuas de la cruz y en la otra, se lo describe manejando su automóvil por la calzada del Zodiaco. Kronos en la mitología griega es el hijo de Urano (el cielo) a quien instigado por su madre Gaia (la tierra) lo mata, castrándolo y de cuya sangre derramada nacen seres monstruosos. El Kronos de la mitología griega luego fue asociado a Saturno en la romana y a partir de la época alejandrina y en el renacimiento fue concebido como la personificación del tiempo, por su asociación a su primigenia existencia en la Edad de Oro Saturnina². El poema lo personifica como un viejo de barbas floridas. Viejo por su longevidad, rasgo que se retoma en las largas barbas y en el hecho de ser floridas indicando su continuo flujo de nacimiento y crecimiento. En la otra línea oblicua se lo personifica como el conductor de un automóvil que pasea por el zodiaco. El zodiaco es una representación astronómica de naturaleza

elíptica del espacio sideral. Lo orbicular en el título del poema va hilvanado en el poema los términos que se le asocian, pues *Zodiaco* se refiere a una representación circular, esférica o elíptica que representa el universo celeste, incluyendo la Tierra, es decir el espacio sideral, el orbe. Siendo que ambos versos forman la figura de la cruz que a su vez es la representación de la totalidad espacio-temporal (los cuatro puntos cardinales y las cuatro estaciones), entonces, en los versos la cruz, representando la totalidad espacio-temporal, queda metaforizada en *Kronos* (el tiempo) cruzando el *Zodiaco* (el espacio), lo que a nivel visual se manifiesta en la *crux decussata* de ambas líneas versales. Debe notarse que las dos palabras, *Kronos* y *Zodiaco* están escritas en mayúscula, lo que ofrece otra clave más para relacionarlas en el sentido espacio-temporal: *Kronos* representando el Tiempo y el *Zodiaco*, representando el Espacio.

Luego atendemos a las líneas horizontales que cierran el espacio abierto de la cruz en su parte superior y en su parte inferior. Prosiguiendo con la personificación del espacio-tiempo como movimiento, pues *Kronos* guía su automóvil por el *Zodiaco*, el poema genera otra metáfora: *Kronos* se desliza bajo los árboles frutales de las constelaciones, paralelamente a como guía su automóvil por la calzada del *Zodiaco*. El poema asocia “*árboles frutales*” y “*constelaciones*”, y su paralelismo puede conjurar un sinnúmero de similitudes y de comparaciones. Visualmente los frutos se imaginan redondos o esféricos de la misma manera que las constelaciones son representadas en su movimiento circular en el todo sideral. Ambos frutos y constelaciones vienen y van, aparecen y desaparecen, ambas apuntan a una idea de espacio y tiempo, en síntesis, de

movimiento. Si atendemos a los últimos elementos viso-poéticos del poema se muestra a Kronos deshojando rosas rojas de sangre. Nuevamente se conjura la articulación del espacio con el tiempo. Los pétalos rojos que han adquirido las rosas son una imagen espacio-temporal del líquido elemento de la sangre que se representa como fluyendo gota a gota, letra a letra en forma vertical, metaforizando la vida que se desliza en el tiempo en el reloj de arena o aún mejor en la clepsidra sugerida en la figura. En efecto, Willard Bohn también advierte que el poema visualmente representa un reloj de arena que simboliza la temporalidad. Si esto es así, lo es en virtud de que al interior de este mecanismo se opera una especie de transformación alquímica de los pétalos de las rosas en sangre, representando ambas imágenes, la vida en su palpitante espacio-temporal. Por otro lado, también puede verse en la figura visual total la sugerencia del signo matemático del infinito “ ∞ ” pero al igual que la cruz ladeada 45 grados, volcado como un número 8 a 90 grados. El poema como signo infinito re-absorbería todas las imágenes en una totalidad máxima, que mostraría y a la vez diría el universo espacio-temporal en aquel simétrico diseño, ejemplo prototípico de un (PLUS) “ULTRA”.

El poema de Luis Mosquera es, en efecto, sugerente de la concepción espacio-temporal de la relatividad einsteniana. La referencia a Einstein no es casual, en efecto, en aquella época, 1919 ya se habían popularizado las ideas de la física de Albert Einstein a partir de 1916 y otras tantas matemáticas referidas a la cuarta dimensión y la geometría no-euclidiana que formaron parte del ambiente del profundo cambio que se vivía en aquella época y que indudablemente penetró

en los círculos artísticos, filosóficos y teosóficos. Rodolfo Mata, citando a Linda Dalrymple Henderson en *The fourth Dimension* dice que las ideas de la cuarta dimensión se divulgaron gracias a tres canales: la filosofía del hiperespacio, la teosofía, en la que participaron muchos poetas, y la propia ciencia ficción literaria (191). El mismo Borges pudo haber contribuido a la temática científica que se nota en la tópica cósmica de la poesía ultraísta debido a su enorme interés por las teorías de Einstein publicadas en 1916 y otras tantas teorías que aparecieron en las dos primeras decenas del siglo XX. Rodolfo Mata, citando la fuente original en *Cartas del fervor* de Borges, en una carta del mismo a Jacobo Sureda el año 1920, le expresaba: “Mientras tanto, sigo riele de las noñerías cotidianas y los artículos sobre las teorías de Einstein respecto a la cuarta dimensión. Una cosa interesantísima y fantástica: un espléndido castillo de naipes lógico” (195).

La interpretación del poema llevada a cabo por Willard Bohn, en sus palabras, es diferente: “VIAJE ORBICULAR” “revolves about a single amusing conceit. Following the circle of the Zodiac from season to season, Chronos distracts himself by plucking rose petals along a route (*The Aesthetic*, 161). De esta aseveración pueden derivarse dos observaciones: Primero, Willard Bohn, siguiendo el modelo del sistema de connotación de Barthes, pone al elemento lingüístico como el primer término del sistema. Decíamos que este elemento es en sí connotativo y dudábamos que pudiera ser puesto como primer término del signo doble de la connotación. El resultado de aplicar de tal manera el modelo de Barthes es leer en el poema- que en sí ya es una metáfora- otras metáforas que pueden ser asociadas a las ya puestas por Mosquera. Esto es en suma hacer una

lectura connotativa de una connotación, lo que resulta dibujando una proliferación de metáforas *ad- infinitum*.

Segundo, el hacer gravitar la figura del poema en lo verbal, impide apreciar el valor esencial que posee la configuración visual del poema para su reordenamiento semántico y sintáctico, es decir para su interpretación, de modo que en el análisis de Bohn se percibe una incoherencia en el desciframiento de la imbricación entre figura y verso en el poema visual de Mosquera. Esto resulta en una lectura desordenada en la que lo visual se invoca esporádicamente cuando se necesita justificar alguna metáfora y se deja de lado en otras instancias.

Con el fin de explicar la metáfora de las barbas floridas de Kronos en el poema de Mosquera, Williard Bohn recrea una historia plausible de cómo Kronos llega a tener la apariencia florida de sus barbas, lo que implica tratar de explicar metafóricamente la metáfora ya puesta por Mosquera. Bohn lo expresa así:

[...] The zodiac itself resembles a country road as it rambles through orchards and past trellises filled with bright red roses. [...] Since “barbas floridas” are literally “flowery whiskers” the old man is perfectly suited to his floral environment. But the term is surely meant to be taken literally as well as metaphorically. As he drives along the road, stopping from time to time to pick a rose, some of the petals raining down on his head stick to his beard, which is thus not only bushy, but flowery. (162)

Debe notarse que en el poema no hay indicios de que Kronos se haya parado a recoger rosas en su camino y que, como consecuencia, algunos pétalos

se le hayan pegado a las barbas. Esta es una imagen adicionada que colabora a la interpretación que Bohn realiza del poema, pero no se deriva de sus elementos textuales.

Luego con el fin de explicar la metáfora de la sangre que en el poema es una línea vertical de letras, Bohn recurre recién a la instancia de la figura del poema y continúa proliferando sus propias imágenes ya que no metáforas:

To comprehend the final image, that of blood, the reader must examine the poem visually [...] the poet has chosen to compare the rose petals to blood not only because they are red, but because they fall in streams. Instead of a single column, therefore the reader is meant to imagine a cloud of blood-red petals falling from the sky. And since ultimately the roses serve as metaphors for the stars, arranged according to their constellations, Mosquera appears to be describing a meteor shower. (*Aesthetics* 163)

Sin embargo, Bohn parece retractarse de este tipo de interpretación y la reformula gracias a que se da cuenta que la totalidad de la configuración visual del poema no se trata de un rehilete o un molinillo (ya que no de una *crux decussata*), sino de un reloj de arena. “Although the X configuration initially suggests a pinwheel, upon reflection, it proves to depict an hourglass. One can easily make out the two halves of the apparatus as well as the sand remaining in the upper part (163)”. La interpretación de la “lluvia meteórica” que podría representar la corriente roja (la sangre) se ve modificada y en verdad simboliza “el paso de la vida”: “In light of of this new information [the depiction of the

hourglass] it becomes necessary to reexamine the red stream, for if the falling sand symbolizes the flight of time, the falling blood clearly represents the flight of life” (*Aesthetics* 163).

La conclusión final a la que llega Bohn acerca de cómo entender el poema constituye una cadena de asociaciones. Reteniendo su última interpretación de la imagen de la corriente roja como el paso de la vida asociada a la figura del reloj de arena, también se enlaza a su vez a Kronos (una metonimia visual). Bohn concluye su re-metaforización de “VIAJE ORBICULAR” de la siguiente manera. “[...] the poem becomes a self –consuming artifact. Petals, stars, blood, life, sun and time—all these pass through Chronos’s hourglass as he continues on his endless journey (Bohn 163). El poema visual de Mosquera, según Bohn, se reduciría a una descripción efrástica de lo que ya se sabe ha llegado a representar el Kronos de la mitología griega: el perpetuo paso de tiempo que lo absorbe todo. En contraste, nuestra lectura lanza el resultado de una concepción espacio-temporal del cosmos, el universo o la vida, plausiblemente en términos einstenianos.

Lo propuesto hasta acá está dirigido a mostrar cómo los elementos visuales y verbales del poema visual figurativo se organizan e interactúan de manera global y correlativa con el fin de elucidar su sentido a través de una operación doble y complementaria de lectura y apreciación pictórica. No se trata de invertir los términos de la relación entre la figura y el verso o de producir juicios valorativos estéticos acerca de cada uno, sino de observar efectivamente la

función que ambos desarrollan y sus modos de hibridación en el desciframiento de este complejo signo.

Modalidades visuales en la poética visual figurativa

Las multifacéticas posibilidades plásticas de expresión visual que combinan verso y figura en la poesía visual figurativa producida por la vanguardia hispanoamericana en la que se incluyen poetas latinoamericanos y españoles, pueden abarcar una amplia gama de poemas; desde aquellos que aparecen configurados a modo de íconos o imitaciones esquemáticas de objetos como un puñal, un zapato, un pájaro que se delinean por los propios versos como los producidos manuscritamente por Tablada en su poemario *Li-Po y otros poemas* (ver fig. 11), hasta poemas tipografiados, cuya visualidad logra abstraerse o estilizarse en una sola línea vertical como “Elevación” (ver fig. 9) de Alberto Hidalgo o desde otro estilo “A un Lémur” (ver fig. 19) de José Juan Tablada. Si por otro lado, se atiende a la plasticidad que se observa por la interconexión visual entre el elemento grafémico de los versos y el pictórico que abrazan las figuras, la gama puede extenderse desde poemas cuyas líneas versales se han contorneado para ofrecer una figura visual reconocible, mimética de objetos como muchos de los “Madrigales ideográficos” de Tablada hasta figuras más abstractas, geometrizadas y estilizadas que pueden o no sugerir algunos rasgos de objetos siendo semi-miméticos y/o no-miméticos, manifestados en poemas ultraístas como “Paisaje plástico” de Guillermo de Torre (ver Anexo D fig. 17), o “Viaje Orbicular” de Luís Mosquera (ver Anexo D fig. 18). Asimismo, en esta categoría existen poemas que configuran áreas geométricas, como los incluidos en

“Japonerías de Estío” de Vicente Huidobro; poemas que motivan el grafema de la letra misma en algunas ideografías Tabladianas. Un caso particular se observa en “Fuegos Artificiales” de Francisco Vighi (ver Anexo D fig. 8) que motiva la letra de modo pictórico para emular el efecto visual de la pirotecnia y muy peculiarmente en el poema “Estanque” de Larrea en el que todas las letras de los versos están reflejadas como si estuvieran sobre una superficie translúcida. Otra modalidad visual se halla en un grupo de poemas cuyos elementos pictóricos no-verbales miméticos se adicionan de manera independiente a los versos manteniendo una doble referencialidad. Algunos ejemplos constituyen “Vagues” (ver fig. 20) en el que la silueta oscura de un violín y los versos quedan acompañados lado a lado del mismo modo que las huellas de un ave junto a un breve verso en “Oiseau” (ver Anexo D fig. 6) o más abstractos en “Impresión de Adolescencia” (ver Anexo D fig. 21) de Tablada y “Amanecer desde el tejado” (ver Anexo D fig. 22) de Federico de Iribarne.

Las modalidades bosquejadas en esta sección, son de particular importancia al momento de iniciar una lectura de la poética visual figurativa porque colaboran en la apreciación de la plasticidad que cobran los signos verbales grafémicos y los pictóricos al entrar en correlación en el poema visual figurativo a la vez que en su interpretación semiótica. Esto supone decir que tanto los elementos visuales como lo verbales interactúan de manera multiestable al efecto estético visual global y al desciframiento del poema. Así, el elemento visual ofrece un enriquecimiento estético a la metáfora que halla su máxima potencia expresiva en la figura como tal, pero concomitantemente la figura se enriquece y se contagia de la metáfora

que lo porta porque gana un nivel simbólico en el universo particular de cada poema que por sí misma como imagen no tendría.

Como se ha venido confirmando, la lectura de estos poemas se realiza en función de una apreciación pictórica y se convierte en un procedimiento de mapeo visual que rompe con la acostumbrada lectura y decodificación lineal y sintáctica del verso tradicional. En contraste, lo que caracteriza a la mayoría de estos poemas es un procedimiento paratáctico de múltiple yuxtaposición de imágenes verbales y visuales en sí y entre sí. El procedimiento de lectura no se inicia leyendo el poema en su parte verbal para luego tratar de observar cómo se adecua la figura al efecto estético del poema, sino observando el espacio de la configuración poemática y la íntima correlación que mantienen en su yuxtaposición los elementos pictóricos con los verbales a lo largo del proceso interpretativo. Si bien el resultado de tal combinación es estético porque se trata de un producto visual elaborado artísticamente, la dimensión pictórica que adopta el poema posee asimismo dimensiones semióticas que se relacionan con los diversos modos en que los signos verbales y los visuales pueden interconectarse, contagiarse, hibridarse o fusionarse en tanto que participantes de la función semiótica del poema visual.

De la amplia franja de poemas visuales bosquejada líneas arriba se desprenden tres grandes modalidades visuales en la producción poética visual figurativa vanguardista: la visual figurativa mimética, la visual figurativa mixta y la visual figurativa abstracta, más dos poemas excepcionales que apuntan hacia estéticas visuales mucho más actuales: la poesía concreta de los años 60 y la

poesía objetual de los 80 y 90. Se trata del poema-poemario auto-antológico, cinematográfico y autobiográfico de Carlos Oquendo de Amat y aquella nube de letras desprovista de sintaxis representada en “Jaquica” de Alberto Hidalgo.

Poema Visual Figurativo Mimético

La modalidad visual que reproduce configuraciones esquemáticas de objetos a partir de ser trazadas por los grafemas de la escritura alfabética ha sido extensamente explotada por José Juan Tablada en su único poemario visual titulado *Li-Po y otros poemas* publicado en Caracas el año 1920. En este precioso texto, aparece toda la poética visual que produjo José Juan Tablada presumiblemente entre 1915 y 1920, quedando dividido en dos partes. La primera, es un largo poema titulado “LI-PO”, compuesto de una serie de ideografías, así bautizadas por Tablada, cada una de las cuales no lleva título por formar parte de una secuencia narrativo-descriptiva concurrente a retratar facetas de la vida poética de Li-Po, el poeta chino clásico del siglo VI. La segunda parte titulada “Otros poemas ideográficos” está compuesta por otros 15 poemas titulados incluyendo, a modo de índice sinóptico, la lista de títulos de poemas que aparecen en esta sección (ver fig 13).

El índice sinóptico que antecede la sección de “Otros poemas ideográficos” es peculiar porque tres poemas aparecen fechados y están separados por un espacio en el que se lista el resto de los poemas a los que se ha adherido una llave grande que indica que todos estarían fechados en 1919. Debajo de la lista en forma manuscrita, aparece un comentario del cual salen dos flechas, una que apunta a 1919 y el otro que apunta a los otros tres poemas

fechados de la parte superior. El comentario se lee así: “Ahuyenten estas flechas/la sombra de la pata del oso/sobre el panal de mis abejas”. Según Willard

Bohn:

Although Tablada planned to delete the poem’s dates in Li-Po y otros poemas, further obscuring their sources he changed his mind at the last moment. The corrected proofs reveal that he originally scribbled ‘Ahuyenten estas fechas’ [...] on the table of contents and drew an arrow pointing to the first three titles. Sometime there after he drew an arrow indicating the remaining poems, which he dated 1919, and changed ‘fechas’ for ‘flechas’. (*Modern* 165)

La intención inicial de Tablada de quitar las fechas del índice de sus “Otros poemas ideográficos” y su dubitación entre *fecha* y *flecha* en el artificio manuscrito de las flechas que salen del comentario mencionado por Bohn parece indicar que Tablada, en realidad, quería evitar la datación de todos sus poemas. Para lograrlo, sin tener que quitar fechas a todo el contenido, recurre al mismo artificio que el resto de sus poemas e introduce un aspecto visual a la lista de sus poemas. Un primer gesto de este recurso es que Tablada parece sugerir que los poemas que se van a leer no son tan simples como su figura sugiere y que hay una relación que hay que establecer entre ellos. Por otro lado, el comentario de ahuyentar las flechas acaba de manera metafórica cancelando las fechas de los tres primeros poemas del mismo modo artificial que 1919 fue inscrito en una llave a la cual otra flecha ha convergido, de manera manuscrita, como si fuera una corrección que hacer. Al parecer “la pata de la sombra del oso” se refiere al

artificio manuscrito que se acaba de introducir “sobre el panal de [sus] abejas”, es decir la lista de sus poemas, que ofrece el efecto de ahuyentar, como inicialmente quería, las fechas encubierto por las flechas, de un modo similar a como un oso que al acercarse a un panal ahuyentaría a las abejas y/o a sus flechazos. Un modo de querernos decir que lo que se va encontrar en el poemario son unas primicias y una leve clave para su lectura.

Los poemas ideográficos de Tablada aparecieron recopilados en forma lineal en la antología de *Los mejores poemas de Tablada* preparada por José María Gonzales de Mendoza con el seudónimo de “el Abate” y publicada en 1943, y del mismo modo en 1944 en otra publicación del Ministerio de Educación Pública de México titulada *Los cuatro poetas* donde también se recopilan textos poéticos de Manuel Gutiérrez Nájera, Jorge Icaza y Luís G. Urbina. En ambos José María Gonzales de Mendoza, un corresponsal extranjero del periódico *El Universal Ilustrado de México*, no sólo cancela la forma visual, sino que introduce cambios semánticos en el poema original. En 1970 los poemas se publican en su forma ideográfica original en la antología de Emilio Pacheco y más tarde en *Obras I* recopiladas por Héctor Valdés.

El poema “LI-PO” ha sido caracterizado, en su globalidad como un poema narrativo-descriptivo a través de cuyas ideografías se va revelando el retrato Tabladiano del poeta chino y su estética que data del periodo de la dinastía T’ang en el siglo VI, considerada la época de oro de la poesía china (Fleck 197). Hay que notar que prácticamente la totalidad, excepto por una breve parte tipografiada a máquina, de las ideografías aparecidas en esta sección son

manuscritas por el autor, lo que contribuye a ofrecer, en la figura del poema, una mayor plasticidad dada por la caligrafía del autor en su asociación a lo pictográfico y según María Inés Fleck “with the use of handwritten calligraphy, especially, Tablada comes close to chinese writing, done traditionally with calligrapher’s brush and ink” (197). Lo singular de esta serie de poemas no es tanto su asociación a los caligramas de Apollinaire, de los cuales se ha dicho que influyeron en Tablada, como afirman Willard Bohn y Klaus Meyer-Minneman a pesar de que Adriana García de Aldridge los haya anclado en sus fuentes chinas, sino más bien su reinterpretación visual del arte chino inspirada en el consejo de Stéphane Mallarmé de imitar a los chinos en el epígrafe de *Li-Po y otros poemas*. La cita de este epígrafe, extraída del poema “Las de l’amer repose”, según María Inés Fleck, al quedar descontextualizada del poema mallarmeano, concluye en la sugerencia de imitar la economía pictórica de los artistas chinos para lograr la simplicidad deseada en la expresión poética (186). Fleck, asimismo de manera acertada mantiene que las líneas del epígrafe se hacen eco en “LI-PO” a tres niveles. A nivel visual, “Tablada depicts selected moments or episodes from Li-Po’s life, approximating the simplicity, economy and suggestiveness of Chinese brushstrokes” (198), a nivel léxico por la presencia de algunas ideas y objetos mencionados en el epígrafe como tazas de porcelana y jade, la lumbre lunar, la pintura, la infancia etc. y a nivel paratextual en la caricatura abstracta de Tablada por su amigo Marius de Zayas que se incluye en la anteportada sugiriendo el carácter sintético de lo verso-visual en la ideografía tabladiana.

Según Shiun-Fen Luo el poema “LI-PO” se estructura en tres partes. La primera, introduce la infancia del poeta chino hasta su llegada a la Academia Imperial, principalmente haciendo mención de su talento poético y su filosofía de la ebriedad (31). Esta parte está compuesta por diez configuraciones o ideografías distinguibles y analizables en su composición en sí como en su interrelación entre sí. En la segunda parte que constituye el climax narrativo en el que pronto se va definir el destino final de Li-Po, se inserta intertextualmente la traducción de un poema original suyo titulado “Bebiendo solo bajo la luna” (Ver Anexo B). Esta parte se compone de cinco poemas ideográficos donde se sintetiza la estética dionisiaca del poeta chino y su sino trágico caracterizado por su atracción fatal hacia lo inalcanzable, simbolizado por la figura de la luna. La tercera parte muestra dos configuraciones ideogramáticas. La primera relatando el legendario desenlace trágico del poeta chino y la segunda, una efusión lírica de su figura inmortal a modo de homenaje-epitafio tabladiano.

La lectura de “LI-PO” como texto narrativo-descriptivo de la figura del poeta chino, más allá de estar inspirada en el epígrafe de procedencia mallarmeana, como ya se mencionó más arriba, puede extraerse por un proceso re-constructivo manifestado por el mismo estilo arquitectónico que según Tablada ha imprimido a sus ideografías paisajísticas en “Impresión de la Habana” (ver Anexo D fig. 21) y “La calle donde vivo”, es decir su reinterpretación del arte chino sugerido por Mallarmé:

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

es una calle con casas iglesias, crímenes y almas en pena. Como “Impresión de la Habana” es ya todo un paisaje. Y todo es sintético, discontinuo y por tanto dinámico, lo explicativo y lo retórico están eliminados para siempre; es una sucesión de estados sustantivos; creo que es poesía pura. (Pacheco 62)

“LI-PO” es un poema que de manera similar a sus paisajes ideográficos, pero bajo un estilo narrativo, mantiene las características de su autobautizada poética arquitectónica. En efecto, el poema está compuesto de una sucesión de estados sustantivos que narran y describen al multifacético vate chino; es sintético porque cada poema resume de manera verso-visual cada uno de aquellos estados sustantivos expresados en 15 ideografías consecutivas. Es discontinuo de principio a fin porque cada configuración poética, en sí misma, es una yuxtaposición entre verso y figura, tanto como de ideografías entre sí. Finalmente, es dinámico porque aquellas ideografías en su relación sintagmática deben leerse por un principio de agrupación paratáctica en grupos o en pares produciendo el efecto de fluidez narrativa y composición descriptiva que caracteriza al poema en su globalidad.

En la primera parte, el extenso poema se inicia diciendo: “Li-Po, uno de los “Siete sabios en el vino/Fue un rutilante brocado de oro” seguido de varios puntos suspensivos para sugerir visualmente la delicada filigrana poética que borda el poeta durante su vida. En el poema tabladiano anticipa la estética plástica del poeta chino que en aquella época rompió con las reglas poéticas impuestas por la tradición social y cultural, así como con las costumbres rituales y morales

aceptables por la ética social confucianista, adoptando más bien una visión más cósmica e unitaria de la existencia y el universo inspirada en el pensamiento de Lao-Tze³.

En la misma página aparecen dos distinguibles configuraciones que hacen referencia a la infancia y la juventud poética del poeta. La primera, referida a la infancia, aparece en forma de una taza delineada por un verso que dice, “como una taza de sonoro jade”, ubicada justo encima de una línea horizontal que dice: “su infancia fue de porcelana”. “*La taza de sonoro jade*” queda visualmente puesta sobre la horizontal que refiere la “*infancia de porcelana*” del poeta chino, sugiriendo su temprana sensibilidad plástica que luego se formará sólidamente como una “taza de sonoro jade”, lo que finalmente nos devolverá a la apreciación de su ser-un-brocado-de-oro. Oro, jade y porcelana se conjuran para sintetizar la imagen estética tabladiana de la poética de Li-Po. El semema *porcelana*, que apunta al rasgo semántico de [carácter moldeable de un material sólido] asociado a la infancia del poeta, alude a su firme disposición estética hacia la plasticidad de su lenguaje poético. La línea que expresa “infancia de porcelana del poeta chino” visualmente le sirve de base a la figura de la taza, cuya forma sugiere [receptividad] tanto por su [concavidad] como por su [plasticidad], pero al mismo apunta a la [solidez] y [durabilidad] del jade. La forma de lo sonoro, por su carácter etéreo, se fusiona a la forma de taza que adopta el jade, pudiendo por su densidad gráfica visualizarse. Así, la metáfora referida a la temprana disposición estética del poeta para dar forma a lo sonoro se expresa en la configuración gráfica de la taza que se abre frente a nuestra mirada en la página. Este mismo

trazo de tinta puede observarse de vuelta en la línea introductoria de los puntos suspensivos alargados en los que se figura al poeta como un “brocado de oro”. En esta primera configuración Tablada logra configurar un retrato verso-visual de la cualidad poética musical de Li-Po.

La segunda configuración dibuja la musa y el genio poético de la juventud del poeta chino a partir de la configuración de un paisaje ideográfico. En una línea horizontal el verso dice, “su loca juventud”, seguido de un requiebre de una serie de seis líneas verticales sinuosas que sugieren los altos tallos de un bosque de bambús trazados por ya sea una palabra o una frase que dice, “un/rumoroso/bosque de bambús/lleño de/garzas/y de misterios”. Justo debajo de los *bambús* se conforman dos líneas horizontales, una de las cuales se encuentra dislocada en las que se lee, “rOstrOs de mujeres/en la laguna” que expresan la superficie acuática en la que se reflejan rostros u ojos que sugieren la mirada de las mujeres, iconizados por las letras O mayúsculas, como también colaboran a distinguir el lugar terrestre de donde emerge el “rumoroso bosque de bambús”. Más abajo se observan cinco líneas oblicuas paralelas formadas por palabras o frases de un verso que dice, “ruiseñores /encantados/por la luna/en las jaulas/de los salterios” que visualmente se ubicarían en la sección acuática abierta gracias al verso “rOstrOs de mujeres/ en la laguna” que actúa de figura especular y apunta tanto a los rumores del bosque de bambús y garzas como a la suave melodía de los ruiseñores. Debe advertirse que si existe una musa o una llave de inspiración para el poeta Li-Po en su juventud, según la representación tabladiana, será la presencia del rostro (o la mirada) femenina⁴ en su reflejo acuático. La O

mayúscula que representa el rostro o los ojos femeninos, se usa también para señalar la circunferencia lunar reflejada en el agua como la imagen poética que acosará al poeta chino y que Tablada retratará ideográficamente en la tercera parte cuando sabremos que el poeta ebrio se sumergirá en las aguas de un río para alcanzar en el brillante reflejo lunar, la inaccesible luna.

Visualmente es posible, de manera plástica, asociar las líneas oblicuas de “los ruiseñores encantados...” como siendo el reflejo acuático de las verticales y sinuosas líneas del “rumoroso bosque de los bambús...” posibilitado por el reflejo de los “rOstrOs de mujeres en la laguna”. Verbalmente el “rumoroso bosque de bambús, lleno de garzas y misterios” puede de manera alquímica transformarse por el reflejo del agua en “salterios que albergan ruiseñores como en jaulas por un encantamiento lunar”. Al abordarse el poema como un paisaje verso-visual en su totalidad y no llanamente en elementos denotativos o connotativos particulares, como contiene Klaus Meyer-Minnemann, un sistema de correspondencias isotópicas semánticas y visuales pueden evidenciarse en la configuración total del poema tabladiano. Así, semánticamente como visualmente, los “bambús” de la parte superior [terrestre] se corresponden con los “salterios” de la parte inferior [acuática] como las “garzas” con los “ruiseñores” y los “misterios” con el “encantamiento lunar”. “Bambús” y “salterios” pueden asociarse porque comparten el sema [sonoridad] en sus dos dimensiones (rumorosidad) de los bambús y (musicalidad) de los salterios y del mismo modo los semas [resonancia] e [instrumentalidad] porque tanto los “bambús”, como los “salterios” producen [sonoridad], a través ya sea del choque entre ellos o por la vibración de cuerdas.

Visualmente sugeridos por líneas verticales sinuosas, los tallos que forman el bosque de bambús comparten un [paralelismo lineal] con las oblicuas líneas paralelas que sugieren las “cuerdas de los salterios”. Si entre los rumorosos bambús se amalgaman garzas, es porque se sugiere que sus [graznidos] poseen de la misma manera el rasgo de [lo ruidoso] transformándose y transfigurándose a través del elemento verbal y la figura acuosa por un “encantamiento lunar” en el sugerido [gorjeo] de los ruiseñores que ahora posee el rasgo de [lo melodioso]. A nivel visual las ondas sonoras que se desprenden del “rumoroso bosque de bambús” junto al sugerido “ruido de las garzas” se representan bajo el mismo rasgo de [paralelismo lineal] que sirve para, convenir la ondas acuáticas de la laguna que estarían representadas por las líneas oblicuas de donde surge la sugerida [musicalidad] de los “ruiseñores encerrados en las jaulas de los salterios”. El “aura de misterio” que se asocia al rumoroso bosque de bambús con sus ruidosas garzas en la parte superior [terrestre] se vincula al hermetismo, de igual modo misterioso, en el que se hallan los melodiosos ruiseñores por efecto de “un encantamiento lunar” que los ha confinado a las jaulas de los salterios en la parte inferior [acuática]. El misterio que se encierra y se desenvuelve entre lo potencial del instrumento y el acto de la música, entre poeta y poema, de acuerdo al poema tabladiano, es el elemento base de la trágica estética de Li-Po que finalmente lo llevará a su deceso y de manera paradójica a su inmortalidad. En el poema este misterio se muestra figurativamente en el elemento acuático y el reflejo lunar, cuyo desenredo cobrará al final el precio de ahogar literalmente al

poeta chino. En el poema tabladiano se postula el sumergimiento del poeta en su poema como el modo de alcanzar la inmortalidad, como se verá más adelante.

De acuerdo a Klaus Meyer-Minnemann la configuración visual de “la taza de jade”, “el rumoroso bosque de bambús”, “los rostros de las mujeres en el lago” y “las jaulas de los salterios” están motivadas en todos los casos por, “sólo una parte de la totalidad lingüística *denotativa* del texto” (438) , pero inmediatamente después, en parte, se retracta diciendo que “a veces, lo representado [visualmente] es una metáfora o un símil, de manera que podría decirse que la representación ideográfica reproduce una expresión lingüística que ya es *figurada*” (438). Así como ejemplo, sugiere que la representación de las “jaulas de los salterios” por líneas oblicuas de la parte inferior del poema tabladiano se motivan a nivel visual por los semas de [paralelo]+[adelante]+[tapado] que comparten las sugeridas y metonímicas “barras” de las jaulas con las sugeridas y metonímicas “cuerdas” de los salterios conformando en su totalidad una metáfora metonimizada, si cabe el término. Si bien esta es una plausible interpretación de la motivación visual de esta sección ideográfica del poema tabladiano, su relación con el resto de las otras figuras-poemas que retratan la infancia y la juventud del poeta chino está ausente del análisis de Meyer-Minnemann y su interpretación queda corta en referencia a la totalidad narrativa del poema.

La serie de poemas dibujados que continúa en el poema “LI-PO” muestra, como lo sugiere Shiun-Fen Luo, la faceta de la filosofía de la ebriedad del poeta chino, o más exactamente su estética dionisiaca, asociada a su genio poético. En

esta parte se configuran tres ideografías dibujadas: La primera está compuesta por dos líneas horizontales. La superior un poco dislocada a la derecha dice “luciérnagas alternas” y la segunda “que enmarañaban el camino”. La tercera se muestra quebrada y formada por palabras dispuestas de manera oblicua configurando un zigzag que continúa diciendo, “del/poeta/ebrio/de vino” acabando en la cuarta línea, igualmente en zigzag, que literalmente dice: “con/el/zig/zag/de/sus/linter/nas”. “Luciernagas alternas” en la primera línea hace referencia tanto a las propias “luciérnagas” como “al poeta ebrio de vino” porque visualmente ambos recorren un trazo visual quebrado en zigzag, “el poeta ebrio de vino” en su caminar bamboleante y “las luciérnagas” en su vuelo zigzagueante. La irregular tipografía visual del verso que dice “del poeta ebrio de vino” aporta la interpretación de que el efecto del vino en el poeta es tan análogo como el natural frenesí del vuelo fosforescente de las luciérnagas. En efecto, también /poeta ebrio de vino/ y /luciérnagas/ en su recorrido zigzagueante son alternos porque al ser las linternas de las luciérnagas, en su vuelo irregular, las que enmarañan el camino del poeta, ellas parecen ser, al unísono con el efecto del vino, el motivo por el cual el beodo poeta recorre bamboleante la noche y por ello la tipografía aparece asimismo quebrada. La filosofía del vino para el poeta chino consiste en embriagarse para ser como el desenfreno de las luciérnagas. A nivel visual los grafismos de la escritura se perciben de la misma manera enmarañados y zigzagueantes emulando los bucles de la escritura puesta por el poeta mexicano, como anunciando el desenfreno que procura su propio grafismo visual. Sin embargo, este momento de exaltación llega a su fin, no sin un resultado. En el

próximo ideograma se dibuja una flor, al parecer el capullo de una rosa, inclinada hacia abajo y delineada por el verso que dice, “hasta que el poeta cae como pesado tabor” seguido de la configuración de tallos y hojas, también inclinados oblicuamente, que se configuran con el verso que dice, “y el viento le deshoja el pensamiento como una flor”. Del mismo modo que en la anterior ideografía las asociaciones visuales y semánticas construyen un ícono semi-simbolizado. El capullo de la rosa dibujada se configura gracias a la asociación visual entre la configuración plástica de un “tabor” y la de un “capullo en flor”, su posición ladeada se motiva por la caída del embriagado poeta, expresada a nivel verbal. Los grafemas que delimitan la parte del tallo y las hojas de la flor, plásticamente se desarticulan de manera tangencial gracias a que en el nivel verbal se hace referencia al viento que “le deshoja (al yo poético) el pensamiento como una flor”. El capullo inclinado y el tallo desarticulado conforman una figura visual total que muestra una flor ladeada de derecha a izquierda con un capullo marchito. Esta figura representa la expiración del frenesí nocturno descrito en la anterior ideografía, pero también el efecto que este desenfreno ha producido: un pensamiento deshojado, es decir un poema visual que de igual forma expira en la página. De esta manera se sugiere que cada vez que el poeta escribe, algo fenece en él, pero a un mismo tiempo algo se desprende de él (un pensamiento se deshoja) para obtener vida en el poema (la flor dibujada de verso) y de allí la aparente paradoja de la cancelación del poeta por alcanzar la inmortalidad al final del poema “LI-PO” en el que Tablada representa la submersión del poeta chino en su luna menguante ideográfica.

En la lectura del poema vamos descubriendo que para la interpretación de las ideografías tabladianas se ha formado un sistema de combinación binaria, visual y semántica que fluye tanto en las figuras en sí tanto como entre sí, siguiendo un lineamiento paratáxico. Los dos siguientes poemas, como los anteriores continúan la producción de una isotopía visual-auricular. Se trata de las figuras contrastantes de un sapo-grillo sonoro y de un pájaro-ocarina musical en una rama, insinuando la diferencia que separa la delicada musicalidad poética de Li-Po de las asperezas ético-filosóficas confucianas. El poema tabladiano del “sapo-grillo” es una caricatura verso-visual de la rusticidad poética de Confucio tanto como de su rostro, cuyos rasgos faciales se han asociado a la tosca sonoridad de un sapo, al mismo tiempo que a los propios rasgos del anfibio, visto a través de la perspectiva de un “grillo que ríe burlón” desde la base de su cuerpo. Tablada aprovecha la tipografía irregular en forma ondulada para retratar las amplias cejas, la grafía circular de las Os mayúsculas vivibles en el lexema-grafema “sOnorO” para retratar los ojos saltones y una configuración oval de la amplia boca y el bigote que resulta ser “de Confucio un parangón”. En efecto, si observamos la mayoría de los retratos que figuran el rostro de Confucio, (ver Anexo C) puede percibirse cómo Tablada en este ideograma capta caricaturescamente sus rasgos esenciales.

La siguiente ideografía es un contraste estético con la anterior. A diferencia de la desagradable figura del sapo sonoro, se configura la delicada y fugaz figura de un pájaro cuyo “trino musical y breve” que se dibuja en la parte de su pico y de sus alas se asocia a una melodiosa “ocarina” delineada en el vientre

del ave que se ve apoyada sobre la rama de un almendro invernal, el cual puede figurarse cubierto de suaves, blancos y también breves copos de nieve, “un almendro florido de nieve”. Esta composición, a la manera de un pictograma, puede dividirse en cuatro segmentos verso-visuales concordantes. El primer segmento, “un pájaro que trina” forma la parte superior del cuerpo del pájaro hasta su pico. El grafema [trina] y más aún la alargada cola de la letra *a* coincide en el lugar del pico del ave, como si este pequeño bucle de tinta fuera el signo plástico que une lo sonoro-temporal del trino con lo gráfico-espacial del pico. El segundo segmento forma una línea sinuosa entre medio del cuerpo que representa el ala del pájaro que dice “musical y breve”. La brevedad y la musicalidad en este segmento, de igual manera, es doble. La línea versal como trazo gráfico es breve ella misma, tanto como breve y musical es el verso. Ambos señalan el fugaz momento musical en que se capta el trino del pájaro posado momentáneamente en la rama del almendro, todo esto sugerido visualmente justo en la parte del ala que echa a volar. El tercer segmento forma la base inferior del cuerpo del ave donde dice “como una ocarina” que cierra la figura cuya forma, en efecto, se asemeja en su contorno a una ocarina representando gráficamente lo que semánticamente se expresa. La ocarina que visualmente se asemeja a la figura del pájaro en la ideografía, concomitantemente comparten el rasgo de la [sonoridad] que se ubica entre el semema “trina” en el pico (figura metonímica) y [musicalidad] en el ala (figura metafórica). El ideograma tabladiano por tanto, no representa el objeto ocarina, ni mucho menos el objeto pájaro sobre una rama

denotativamente, sino la totalidad de sus correspondencias sinestésicas sonoro-visuales.

Finalmente el cuarto elemento visual-versal lo constituye el extremo de una rama de un árbol de almendro donde se ha posado el pájaro “en un almendro florido de nieve”. La delicadeza de esta figura tanto visual como semántica está en concordancia con la armoniosa figura del resto del poema que forma el pájaro. Por otro lado, el estilo del verso tiene la forma de un haiku o poema sintético⁵, como Tablada lo reformula, llevado a su forma visual. El poema representa un instante en el tiempo que abre la posibilidad del reflujó de un leve movimiento construido visualmente como un cuadro formado por tres imágenes sucesivas: un pájaro se posa en el extremo de una rama; la rama está “florida de nieve”, y en el contacto de ambos la nieve se desprende, al mismo tiempo que el ave echa a volar.

Las dos siguientes ideografías continúan con la estructura binaria de poemas que se complementan. La primera de estas ideografías es la imagen de una torre-palanquin. El techo triangular se dibuja con el verso que dice, “mejor viajar en palanquin” y el cuerpo,”y hacer un poema sin fin en la torre de Kaolin de Nankin”, seguido de dos filas paralelas de varios puntos. Esta ideografía aparentemente sencilla constituye una figura dialéctica de doble perspectiva. En primera instancia la configuración más evidente aparece como la torre de Nankin mentada en el verso que puede reconocerse por el techo triangular y el cuerpo, pero más abajo se aprecian unos puntos que a primera vista no se sabe cómo integrarlos a la figura. Si la torre queda representada visualmente, el palanquin así

mismo tendría que entrar en la figura de acuerdo al principio de las correspondencias fúntivas que se han venido describiendo. Los puntos que aparecen abajo pictóricamente colaboran en integrar la figura de palanquín en la configuración total. Por un lado, nos permiten apreciar la posición suspendida de la litera del palanquín, debido a que representan las barras que la sostienen y que a su vez debe ser levantada por varias personas (los puntos en fila) y posibilitan la coincidencia entre la forma de la litera y la forma de la torre de Kaolin de Nankin en una superposición exacta. Los puntos a su vez que representan pictóricamente la posición suspendida del palanquín, escrituralmente representan los puntos suspensivos que señalan la apertura infinita de un pretendido “poema sin fin”. Como puede notarse, las convenciones tanto pictóricas como escriturales, a la manera de un plano arquitectónico, colaboran en el efecto constructivo de espacialización que toma lugar en el lector-observador a partir de este aparentemente sencillo ideograma, una verdadera escritura plástica.

La segunda ideografía muestra un ideograma de la escritura china dentro del cual Tablada inserta versos en español de la escritura alfabética. La correspondencia de estas dos figuras se halla en el carácter inefable que adquiere realizar “un poema sin fin” mentado en la primera ideografía que se materializa en la segunda, en la que dos escrituras, la ideográfica y la alfabética se entrelazan para ofrecer el efecto de una espiral “sin fin” de referencia mutua que abren la posibilidad de aspirar a un poema sin fin como perpetuo juego de refracciones, al modo de dos espejos que se miran entre sí, un efecto de mise-en-abyme, tal como queda descrito en el capítulo 3 (ver pg. 159-63).

En la primera sección de esta última parte de “Li-Po” aparece una figura que se conforma gracias al espaciamiento gradual de las líneas versales que sirven de fondo oscuro para hacer surgir un espacio circular blanco. Según García de Aldridge es una “composición poética traducida por Whitall, titulada ‘El cormorán’ (Ver Anexo B), del poeta chino Su Tung Po (siglo XI de nuestra era)” (114). Al leer la sección oscura nos damos cuenta que se trata aparentemente de la representación de una corriente fluvial en la que se halla reflejada la luna. Allí se describe un paisaje nocturno metafórico en el que unas aves-poetas vuelan en la superficie del agua tratando de pescar inútilmente el reflejo de la luna que se diluye al contacto de sus picos. En el poema se lee, “Los cormoranes de la idea en las riberas de la meditación de los ríos azules y amarillos quieren con ansia que aletea atrapar de la luna los destellos...pero nada cogen sus picos que rompen el reflejo del astro en azogados añicos de nácar y alabastro”. En la última parte el poema dice, “Y Li-Po mira inmóvil cómo en la laca bruma el silencio restaura”. El aparente paisaje fluvial nocturno del reflejo lunar que representa el estado de ánimo poético de Li-Po se transforma, en otro pequeño ideograma más abajo en la página, en el líquido elemento del vino que el poeta una noche se bebe. Este ideograma dibuja el contorno de una copa donde se lee, “I Li-Po el divino que se bebió a la luna una noche en su copa de vino”. En su efecto versovisual ambas figuras abren el espacio de dos perspectivas de una sola totalidad: la del poeta que se bebe su copa de vino y lo que, por el leve instante de una epifanía, observa en ella: el reflejo lunar en el vino que está por beberse, y que ha sido descrito metafóricamente como un paisaje nocturno en el que los picos de las aves-poetas

diluyen el reflejo lunar, del mismo modo que ahora, en esta otra perspectiva, el poeta al contacto del vino.

Otros tres poemas no configurados en la página se asocian a estas ideografías ofreciendo una tercera perspectiva que señala el contenido de la intuición poética y su trágico efecto en el poeta. Dicha imagen adquiere centralidad en la totalidad de la composición pictórica e ideográfica de esta sección porque representa el eje central de la estética dionisiaca del poeta chino en interpretación de Tablada. Estos tres elementos que en sí mismos no forman ninguna figura, están desplazados en dos distintos ejes en el espacio de la hoja. El primer elemento es un solo verso justo abajo y al lado izquierdo de la ideografía del reflejo lunar que dice, “la perla de la LUNA”, señalando al círculo en blanco⁶ como la metáfora una perla por la cual el poeta ahora siente absoluta atracción. Los otros dos pequeños poemas sintéticos se encuentran al lado derecho de la página y están espaciados el uno debajo del otro, formando con la ideografía de la copa tres vértices de un triángulo virtual. Estos tres poemas se asocian entre sí pues lo que se contiene en la copa del poeta, retratada en la ideografía del centro, lo atrapan en una telaraña tanto como en un maleficio lunático expresados por el poema del extremo superior que dice, “la luna es araña/de plata/que tiende su telaraña /en el río que la retrata” y el de abajo, “siento el maleficio/ enigmático/ y se aduerme en el vicio del vino lunático”. Ambos versos se complementan para mostrar la doble perspectiva de este sino maléfico que se ha apoderado del poeta chino frente a su copa de vino gracias a los signos y presagios que se han configurado en el paisaje nocturno del reflejo lunar.

La siguiente sección introduce un segmento narrativo que relata el momento en que Li-Po acude al Emperador por mandato de éste y ébrio entre un tropel de mujeres se le es alcanzado un pincel con tinta china y una seda fina sobre la cual el vate chino escribe el poema “Bebiendo solo bajo la luna” (ver Anexo B). Según García de Aldridge, presumiblemente fue una re-traducción de Tablada al español de una traducción al inglés del original por Herbert Giles en 1901(113). El poema de Li-Po tipográficamente queda dividido en dos. Una primera parte está escrita a máquina mostrando siete versos distribuidos de manera escalonada por la página y una segunda parte que tiene tres ideografías manuscritas. La dislocación de los versos en forma escalonada es visualmente correlativa a la multiplicación de entidades que toma lugar en la conciencia del poeta chino cuando al escribir su poema dice “Solo estoy con mi frasco de vino bajo un árbol en flor” que configura de manera estilizada el ícono de una flor tanto como de una copa volcada. En este ambiente nocturno, al aparecer, el reflejo lunar repentinamente experimenta una epifanía:

Asoma
la luna
y dice
su rayo

que ya
somos dos

y mi propia sombra
anuncia después

que ya
somos
TRES (Valdés 400)

El juego especular que experimenta el poeta es el mismo que decorre el texto entero de “Li-Po” creando el efecto trágico que lo llevará tanto como al texto a cancelarse a sí mismo o a su perpetua reflexión especular propio de un mise-en-abyme que ya se anticipaba en las anteriores ideografías hasta llegar a este momento culminante. La tensión de la contradicción creada por este instante decisivo se refleja en otros dos versos que se espacian a los extremos de la página continuando con la disposición escalonada. En estos versos se contiene el hechizo que ahora invade al poeta, una compañía que se forma por dos imposibilidades, la de ser uno con la luna y la de alejarse de su propia sombra:

Aunque el astro
no puede beber
su parte de vino
y mi sombra no
quiere alejarse
pues esta conmigo

en esa compañía
placentera
reiré de mis dolores
entretanto que dura
la Primavera (Valdés 401)

Las tres siguientes ideografías se motivan visualmente por su contenido versal. La primera, que es un círculo ahora, se graba oscura por las líneas versales y se opone a la luna blanca de la previa, la de “los cormoranes de la idea” anticipando su sombría amenaza a la existencia del poeta. En la ideografía circular el poeta confirma que el reflejo lunar es tan inseparable como su propia sombra y la amistad que ahora se conforma por el poeta mismo, el reflejo lunar y su misma sombra. Lo que parece la forma de un zapapico para Klaus Meyer - Minneman es el leve contorno de la copa de vino que observa el poeta,

representado visualmente como un semicírculo configurado por el verso que dice “cuando me emborracho se disuelve ...” y la línea oblicua que se desprende de él la sugerencia de sumergirse en el acuoso elemento donde hallará la plenitud del acompañamiento, su fusión total expresada en el resto del verso que dice “... nuestra compañía”.

La última ideografía, en consonancia con la que parece zapapico ofrece la imagen de unos círculos semiconcéntricos que anuncian el plan suicida diamante del delirio poético. Sintetiza pictóricamente el sumergimiento del poeta en el líquido elemento hasta alcanzar un fondo final en el “inmenso júbilo del azul firmamento”, tanto como el reflejo lunar disperso en ondas por efecto del contacto de un “*cormorán de las ideas*” en el que se ha convertido el poeta para finalmente pescar la inalcanzable luna, anunciado en la ideografía anterior de los cromoranes. Mientras lo visual sugiere las ondas acuáticas que se producirían por el sumergimiento del poeta-cormoran, los versos por su lado hablan del “júbilo del azul firmamento” cuya juntura representaría la totalidad indiferenciada e inseparable de todo cuanto queda arriba como abajo. En contraste, para Klaus Meyer-Minneman que lee la ideografía tabladiana fuera del contexto narrativo y descriptivo que la rodea, mantiene que “visualiza ‘la inmensidad del cielo’, connotado del verso ‘en el inmenso júbilo del azul firmamento más allá’” (441).

La tercera parte del poema se compone de las dos últimas ideografías como el desenlace que se venía anticipando. En la figura de la media luna, analizado anteriormente, se describe el evento de la muerte del poeta y en el último una efusión lírica a modo de epitafio vibrante que hace referencia a la

figura extinta pero inmortal que adquiere Li-Po y que al mismo tiempo fenece y se hace inmortal en el propio poema “LI-PO”. En el círculo de la ideografía tabladiana la figura de la luna se yuxtaponen a la de un gongo para llorar “un doble funeral”: el de la sombra que ha dejado el poeta al extinguirse tiempo atrás: “hace mil cien años que el incienso sube encumbrado al cielo perfumando nube” y el que después de mil cien años vuelve a resonar y a recordar su muerte en “el inmortal gongo de cristal de la luna llena” es decir en este último ideograma circular que resume y reconduce a la totalidad del poema “Li-Po”.

Del análisis precedente puede extraerse la conclusión de que el poema ideográfico de Tablada es una nueva forma de arte aunque anclada en formas visuales arcaicas provenientes del arte chino transformadas en un estilo arquitectónico que el mismo propuso y del cual aquí se han extraído sus consecuencias para una lectura visual. Por otro lado, también es la confirmación del modo en que el propio Tablada concibió su poesía ideográfica como alejada de “el balbucir” de pintores cubistas y de algún poeta modernista, refiriéndose muy probablemente a Guillaume Apollinaire, que realizaron intentos semejantes al suyo (Pacheco 61). Es igualmente una confirmación de que nuestra lectura-visual es efectiva para el desciframiento del poema visual figurativo mimético.

Poema Visual Figurativo Mixto

Existe un conjunto de poemas en los que grafemas e íconos mantienen su forma visual independiente de modo que al yuxtaponerse la figura icónica puede ponerse al lado, encima o intercaladamente entre los versos escritos. Son prevalentes en la poética tabladiana en poemas como “Vagues” (ver fig. 20) y

“Oiseau” (ver fig. 6) que se analizan en esta sección, y en “Huella” (ver fig. 7) e “Impresión de adolescencia” (ver fig. 21). En “Vagues” y en “Oiseau” los versos lineales están ubicados al lado de la figura icónica de la silueta oscura de un violín en el primer caso y en el segundo, al lado de las huellas impresas de las patas de un ave que ha caminado por la página. En “Huella” los versos escritos van encima de la figura que es propiamente la huella del pie de una bailarina y en “Impresión de adolescencia” figura y verso lineal escrito se intercalan por unas barras oscuras que simulan unas percianas. También el poema del español Federico Iribarne “Amanecer desde el tejado” (ver fig. 22) es particular por cuanto las figuras al intercalarse con el texto escrito parecen simular un rebus que debe descifrarse en forma de una nueva escritura casi jeroglífica.

Los poemas “Vagues” y “Oiseau” aparecen consecutivamente en la sección de “Otros poemas ideográficos” al interior del poemario *Li-Po y otros poemas* y forma parte de sus celebres “Madrigales ideográficos”. El poema “Vagues” (ver fig. 20) es la yuxtaposición entre una silueta oscura que representa la mitad de un violín y el texto verbal, justo su lado que dice en francés, “Vagues qui/bercent/et versent/de ses vitres/bleus parfums/jonquilles/ **Sonorité**/ ou chante le noir **SILENCE**” que traducido al español resulta: Olas que/ mecen y vierten/de sus cristales/perfumes azules/jazmines/narcisos/**Sonoridad**/ donde canta/el oscuro **silencio**. De la misma manera, queda organizado visualmente el poema “Oiseau” (ver Anexo D fig. 6) en el que las huellas de las patas de un ave se imprimen al lado de un leve texto verbal que dice en francés: “Voici ses petites pattes/ le chant

s'est envolé", traducido al español como "yacen aquí sus pequeñas patas/ el canto ha volado".

En "Vagues" (ver Anexo D fig. 20) los signos que conforman el texto verbal, como su relación total con la imagen visual a la que se asocian, se conforman bajo una serie estructurada de yuxtaposiciones y relaciones reflejas tanto entre los signos del texto verbal como entre éste y la silueta pictórica del oscuro violín. Si contemplamos la figura del violín junto a los significantes verbales el texto se abre a una significación doble. En el texto verbal escrito se lee el título, en francés, "*Vagues*" cuyo significado en español puede traducirse como "Olas" que, en efecto, al ingresar al texto escrito se describe en un contexto marino metafórico que aparentemente no se corresponde con el musical del violín. La relación con la figura se encuentra en la connotación de "*vagues*" que puede asimismo significar "ondas sonoras" surgidas de la silueta del violín. Entonces, aparece una primera correspondencia metafórica entre la atmosfera marina descrita verbalmente y la figura del violin. El semema "olas" como la dimensión material del mar se transfigura en "ondas" como la de la música, visualmente como la silueta del instrumento. El violín o conjunto de violines al vibrar (como olas que mecen) de sus cuerdas (de sus cristales), producen (vierten) notas musicales (perfumes azules, jazmines y narcisos). Resumiendo, la serie de correspondencias entre los significantes que provienen del verso y los significantes asignados a la silueta del violín son: (olas/ondas), (mecen/vibran), (cuerdas/cristales), (producen /vierten), y (perfumes azules, jazmines y narcisos/notas musicales). El texto verbal en su silueta parece en parte emular

visualmente la figura del violín que queda a su lado, pero luego se desprende un elemento verbal espaciado y flotante dislocado hacia la izquierda de la página que sale de la conformación visual global y sugiere una relación más directa con la configuración oscura. Se trata del grafema **Sonoridad** que está escrito en negrillas. Su ubicación sugiere visualmente el vuelo etéreo de las notas musicales que se han desprendido de las cuerdas del violín, pues se trata de una /**Sonoridad** donde canta el **SILENCIO**/, aparentemente un oxímoron ya que “el **SILENCIO**” se refiere a la materialidad del instrumento, a su carácter de objeto visualizable como una inerte silueta negra en la totalidad configurada del poema, sugiriéndose sin embargo su transfiguración en lo sublime de lo musical que emana de él, de su sonoridad; un motivo referido a una alquimia que transforma lo material en espiritual, lo denso en etéreo, el espacio en tiempo, lo visual en lo olfativo-sonoro, en suma el efecto sinestésico. Por otro lado y de modo inverso, este pequeño verso que queda en la parte inferior del poema global permite reconducir la imagen del ambiente marítimo, descrita en la parte superior del texto verbal, a la silueta no-verbal como una metáfora surgida de ella, una metáforización del ícono *violín*. Como puede observarse el poema cuyo título, “Vagues”, hace referencia a unas olas no es la metáfora de un entorno náutico de cuya materialidad surge la musicalidad del sonido marítimo o su emanación olfativa salitrosa, sino la metáfora visual del proceso transfigurativo que se opera en la instrumentalidad musical, en su materialidad bajo la figura de un violín gracias a la presencia no-verbal pictórica puramente expresiva de aquel bloque negro adherido al verso que se ha metaforizado gracias a él y que ha quedado simbolizado por una metáfora

marina. “Vagues”, como la mayoría de los poemas visuales figurativos, se resuelve en sus propios elementos que actúan de manera autoreferencial conformando el sistema de una función semiótica.

Curiosamente Willard Bohn ha leído el poema “Vagues” como si se tratara de la representación de un concierto musical:

Unexpectedly, the poem conveys Tablada’s impressions of a musical recital, which he compares first to rippling water, and then to a profusion of delicate scents [...]. Similarly, the opposition between “Sonorité” and “SILENCE” proves to be spatially motivated. It reflects the distance separating the bright stage from the dark auditorium. Also, it mirrors the separation between the musician and his/her listeners, whose silence testifies to their rapt attention. (*Modern Visual* 169)

Si bien la interpretación del poema como la metáfora de un concierto musical es admisible, como se verá, se halla instalada en una lectura ecrástica no confirmada por la relación autoreferencial que se extrae de los propios elementos verbales y visuales del poema, sino por imágenes adicionadas por algún referente externo que presumiblemente se asocia al poema en su totalidad y que interviene en su desciframiento. En efecto, Bohn, al yuxtaponer de manera oposicional **Sonorité** a **SILENCE** como espacialmente motivados, extrapola la imagen espacial de un concierto musical por él adicionada en la que participa un auditorio oscuro (cuya asociación implícita al color de la silueta del violín es cuestionable, pues de esta figura oscura sugerida es que salen las ondas sonoras) y un escenario

claro (cuya asociación con el blanco de la hoja es igualmente cuestionable porque no se ve en el poema dónde pueda anclarse a menos que sea en la dislocación de **Sonorité** que, en efecto, deja un espacio en blanco pero que Bohn ni menciona). La imagen de un concierto musical por tanto queda forzada al texto y sin confirmación textual. Por haberle asignado una imagen externa al poema visual sin pruebas textuales, Willard Bohn se instala en una lectura efrástica del poema visual figurativo de Tablada.

“Oiseau” (ver Anexo D fig. 6) es un poema consecutivo a “Vagues” (ver Anexo D fig. 20) en *Li-Po y otros poemas* y mantiene una relación temática con aquel, en cuanto se refiere a la experiencia musical. Las huellas de las patas de un pájaro han quedado impresas con tinta en la página, pero a un nivel metafórico no sabemos exactamente dónde anclarlas. Si se asume su relación con “Vagues”, se han imprimido sobre la arena marina, con lo cual la página en blanco adquiere una función pictórica figurativa. El texto verbal refiere una relación metonímica sustituyendo el canto (la parte) por el ave (el todo) del mismo modo que ocurre visualmente, las huellas de las patas (la parte) como señales de su presencia (el todo). En la relación pictórico-verbal las señales de las patas adquieren un carácter simbólico porque se trata de las impresiones que ha dejado un ave que trinaba/[cantaba] . Ahora, en ellas puede rastrearse arqueológicamente la presencia de una ausencia, la traza de un evento y en consecuencia el movimiento musical que ha tomado lugar, junto al instrumento que las ha producido. En las huellas puede verse cuatro pasos que se han despalazado de abajo a arriba de la página, lo que a su vez señala el (gorjeo/canto) que ha tomado lugar. El ambiente

marino al cual en principio ha sido asociada la impresión de las patas, se transfigura en un pentagrama en el que las huellas representan la escritura musical que ha tomado lugar allí. El fugaz evento que se ha desvanecido puede reanudarse cada vez que estos rastros caminantes aparecen a la vista del lector-observador. Si se relaciona la totalidad de este poema al anterior, aquel grafema **Sonoridad**, asociado al canto de un negro **SILENCIO**, espaciado del resto del poema y flotante en el espacio en blanco de la página que le sirve de fondo es lo que “Oisaeu” representa, es decir el pentagrama de aquella sonoridad. En contraste con nuestra lectura y consecuente con la coherencia de la interpretación ecrástica de Bohn, el poema “Oiseau” (ver Anexo D fig. 6) para él representa “the concerto’s concluding passage in which the music soars to unsuspected heights before vanishing into thin air [...] Although the performance has come to an end, memories of the stirring music persist in Tablada’s mind” (*Modern* 169).

Tal vez más que otros poemas en *Li-po y otros poemas* el poema “Oiseau” ilustra, en una miniatura ideográfica, aquella aspiración totalizadora de “Un Coup de Dés” por concebir el tiempo como espacio y el espacio como tiempo, así como el tema del silencio que guarda la materia y su alquímica transformación en música y poesía absoluta. Asimismo, ilustra el tema de la escritura como huella, es decir la preocupación mallarmeana del irresoluto acertijo de la ausencia en la presencia, del vacío en lo lleno, del espíritu en la materia.

Poema Visual Figurativo Abstracto

El poema figurativo abstracto es la modalidad visual más común en la producción vanguardista. La forma más prevalente entre ultraístas y creacionistas

fue producir poemas con figuras abstractas geometrizadas como círculos, arcos, líneas verticales, horizontales, oblicuas, escalonadas, etc. distribuidas en la página en una composición visual organizada. La geometrización de las figuras, su estilización, el modo en que aparecen y se vinculan al verso escrito hacen eco de la tendencia no-mimética o antimimética prevalente en la estética creacionista de Huidobro, en la simplista de Alberto Hidalgo y en la ultraísta de diversos poetas españoles.

Poemas, ya analizados, como “Triángulo Armónico” (Ver Anexo D fig.1), “Elevación” (Ver Anexo D fig. 9), “Viaje orbicular” (Anexo D fig. 18) y “Paysage” (Anexo D fig.2) son muestras de este estilo visual abstracto. Debido a que Tablada experimentó de la manera más variada, también en esta sección se incluye un poema que se destaca por su abstracción figurativa bastante diferente al resto de su poética más mimética titulado “A un Lémur (Soneto sin ripios)” (ver Anexo D fig. 19), que al modo de algunos poemas minimalistas de Hidalgo es una línea vertical, en su mayoría de bisílabos mayúsculos, que dice:

“GO/ZA/BA/YO/ /A/BO/GO/TA/ /TE/MI/RE/ /Y/ME/FUI”. Las sílabas que han escamoteado la retoricidad y floritura de los versos de algún soneto, mantiene sin embargo las convenciones métricas de dos cuartetos y dos tercetos de rima consonante ABBA, BAAB, CDC, DCD, remedando la del soneto castellano. El poema, de otro lado, no tiene sentido si se lee linealmente de forma tradicional pues se corta en bisílabos desprovistos de verso aunque rimados. El poema cobra sentido cuando se ha recorrido las nueve palabras que lo han conformado verticalmente parodiando un asíndeton al modo de “veni,vidi,veci”.

Es efectivamente un soneto “sin ripios”; pero lo que llama la atención es la razón por la que se dedica a un Lémur. Tratándose de una metáfora, es seguro que no se deriva de la evocación del prosimio de Madagascar en un zoológico por el poeta mexicano, como sostiene Willard Bohn (177), sino de la alusión al lémur de la mitología romana, cuya imagen se concibe como una presencia fantasmal, maligna y tenebrosa de un alma en pena a la que no se le ha dado un ritual funerario.

El poema que ha formado en una línea vertical está dedicado al soneto mismo, a su característica lemúrea, es decir el soneto clásico castellano, el de Lope, Gongora, Quevedo, Calderón, Cervantes o, aún mas cerca de Tablada, el de Sor Juana Inés de la Cruz, cuya aplastante presencia que inspira temor tocar u osar transformar, aquí se transfigura de manera casi ridícula como una mofa genial y de gran atrevimiento. El efecto de este poema consiste en haber modificado el metro poético del soneto en una línea visual de longitud vertical que si tiene algo que ver con el lémur zoológico, es su deslizamiento por el “tronco” métrico verbal y visual, el poema mismo, al modo en que estos prosimios suben y bajan de los árboles. Es así que al gozar de Bogotá el yo poético, emulando al lémur se desliza hacia abajo y se va después de haber mirado tanto Bogotá desde la altura, como el atrevimiento de la mutación (vanguardista) del soneto.

Otra gama de poemas visuales figurativos de carácter abstracto se ha construido por medio de la motivación plástica de la letra escrita que adquiere calidad visual como “Fuegos artificiales” (ver Anexo D fig. 8) de Francisco Vighi

y “Sed” (ver Anexo D fig. 23) de Juan Larrea. “Fuegos artificiales” fue publicado en la revista *Reflector* el año 1920. Como todo poema visual figurativo, este poema es un texto que posee elementos visuales tanto como verbales. Lo curioso del poema es que su visualidad se conforma por elementos verbales, una serie de letras mayúsculas negras grandes que se distribuyen entre y alrededor de los versos. De esta manera en su disposición desordenada forman la frase **FUEGOS ARTIFICIALES** junto a un resto de letras sobrantes asignables a esta frase. Las letras que actúan como elementos visuales, tipográficamente se distribuyen y se disponen espacialmente en la página de diversas maneras: hay letras espaciadas, articuladas y cortadas, invertidas y volcadas de manera horizontal a 90 grados o de manera vertical a 180 grados emulando un espectáculo explosivo de chispas pirotécnicas. Estas letras grandes aparecen también intercaladas entre los versos del poema de letra menuda que, por su disposición sintáctica desarticulada contribuyen de igual manera al efecto visual del movimiento pirotécnico, evocando las chispas más pequeñas que se volatilizan en el aire. La totalidad del poema es un efecto visual posibilitado por la dimensión tipográfica de la letra escrita.

La serie de versos que parecen referirse a una aparentemente jocosa celebración pirotécnica celestial y santoral, subyacentemente se torna sombría porque en ella también participan elementos diabólicos. Efectivamente, en el espectáculo participan el Señor, unos angelitos, San Pedro, San Marcos, San Agustín, el valenciano Vicente Ferrer, el guipuzcoano Ignacio de Loyola (que no los pone como santos), Santa Bárbara pero también “Pedro Botero”, el propio

demonio, y un San Cristobalón (que parece ser una parasíntesis morfológica de Cristobal Colón).

La primera línea versal del poema, /chsss..... ¡¡Pon!!/ Empezó la función/, abre el escenario sonoro onomatopéico que realizan los fuegos artificiales al ser lanzados y explotar en el aire ligándose de inmediato al efecto visual pirotécnico de las letras y los propios versos desparramados en la página. Lo visual y lo auditivo se entrelazan íntimamente en el poema de forma sinestésica. El resto, menos dos de los versos, describen festivamente la contribución de cada participante concurrente, en este singular grupo, al deslumbrante espectáculo celestial. Cada cual incluye elementos sonoros excesivos “los angelitos disparan sus escopetas”, o “¡Cataplún!, ¡Cataplón!/dios estornudos/San Cristobalón”. Igualmente se incluyen imágenes pirotécnicas como cuando “San Marcos suelta un toro de fuego” o “Santa Bárbara, maestra en el oficio,/y su antípoda compañero/ Pedro Botero/queman la torre de artificio”.

En la tercera estrofa del poema se hace referencia a “cuatro petardos a compás/ ¡tras! ¡tras! ¡tras! ¡tras!” sin autor aparente, del mismo modo que al final del poema, ya no hay un actor encarnado en alguien sino un bombardeo que acaba con el mundo. “Un trueno profundo./ Terrible explosión. /Se acabó el mundo/!!!Pon!!!” (sic. el espaciado existe en el texto). Visualmente esta estrofa aparece en la parte inferior de la hoja después de una configuración de letras grandes en forma de L que sugiere la caída de las chispas al suelo y su impacto con el mundo, que expresado verbalmente “desaparece” bajo la misma onomatopeya que había empezado el divertimento cósmico. La figura visual de la

explosión de una bomba se cuele al efecto pirotécnico de los fuegos artificiales y lo festivo se torna macabro porque como subtexto visual y verbal refiere a un conflicto bélico de grandes proporciones en el que sus participantes, abstraídos en su ameno juego con fuego, parecen ignorar el carácter sombrío que acecha al mundo cuyo fin es inminente. La materialidad plástica de la letra que no juega ningún rol en la lectura alfabética más que como medio de decodificación de los signos, en este poema se ha motivado como tal y, por sí misma, sin otra transformación que la tipográfica, para representar el espectáculo de chispas y llamas pirotécnicas que señala muy probablemente la potencia aniquiladora del explosivo conflicto bélico moderno como el de la Primera Guerra Mundial que se acababa de vivir en la época que se gestó y se publicó este poema.

El poema “SED.” de Juan Larrea, apareció en el número 24 de la revista *Grecia*. El título de este poema motiva visualmente la configuración del grafema-lexema “sed” a partir de la presencia nuclear de la letra **E** mayúscula dispuesta en el centro de la página de forma algo alargada y en negrilla. Esta letra es el elemento visual que articula la configuración de la letra **D** a partir de la repetición de tres aces de versos que se desprenden de ella de forma tangencial a modo de un efluvio semicircular de la letra **D** mayúscula, como si, por otro lado, se representara visualmente la mitad de un astro radiante, es decir un crepúsculo. La letra **E** se elonga para incluir, a modo de acróstico visual, la base para formar la tercera persona del verbo ser (*es*) de sus tres emanaciones versales que de manera repetitiva dicen: “Es en vano/Es en vano/ Es envano”. La segunda letra del verbo ser sugiere que las letras “s” minúsculas, de manera inversa a la letra **E**

“después de recorrer el poema” nos damos cuenta que la irradiación que sale de la letra **E** volcada a 90 grados resulta emular la imagen visual de un crepúsculo solar irradiante, de igual modo que el(los) grito(s), por la misma irradiación de las tres frases idénticas “**E**s en vano”. Pero como este grito va a cercenar el crepúsculo (“degollará el crepúsculo”) la frase “**E**s en vano” debe dividirse en dos: la **E** mayúscula con las “s” formando el verbo “ser” en la tercera persona singular “**E**s”, se separa de “en vano”. Todo este procedimiento se ha ejercido en el instante cúbico, adjudicado al proceso reconstructivo de la imagen-grafema **SED**, es decir a aquel que sobreyuxtapone la imagen emanatoria de los gritos (las ondas sonoras) con la del crepúsculo (los últimos rayos solares). Lo cúbico en este poema se expresa en irradiaciones y efluvios trinos tanto verbales como visuales en el centro del poema como en la parte inferior y manifiesta la estrecha correlación entre lo dicho y lo configurado visualmente. Larrea en una carta a Robert Gurney, al respecto de lo cúbico en “SED.” le decía: “El poema tan esquemático *no me parece nada vulgar*. Se proyecta a la tercera potencia o dimensión cúbica, donde el contenido sentimental y su expresión material se aúnan hasta confundirse en una sola cosa” (Gruney 116).

Los siguientes versos seguirán esta fórmula degolladora en su propia sintaxis procediéndose a leerlos de manera elíptica y paratáctica. Debe por tanto ensayarse combinaciones que cobren algún sentido, si es posible, pero que se adecuen a la coherencia correlacional entre los signos verbales y la imagen constituida, SED. El verso dislocado “tus niñas/ que hacen llorar a los pájaros” puede presumiblemente, a través de ciertos cortes elípticos, combinarse sintáctica

y semánticamente con “En las copas de los árboles ajenjo”. En efecto, puede obtenerse como resultado “Tus niñas precoces que hacen llorar a los pájaros en los árboles” cortando “las copas de...” en la oración y dejando “ajenjo” separado de “los árboles” ya que en el contexto semántico del verso, el uso del sustantivo singular “ajenjo” o su adjetivación, no corresponde ni como categoría botánica, ni como licor (debería ser “árboles de ajenjo”, “árboles ajenjos” o simplemente “ajenjos”). El procedimiento es eficaz por ser una construcción paratáctica que yuxtapone dos imágenes gracias a la cualidad connotativa de “copas” que a su vez puede referirse a [recipiente de cristal] para recibir el licor “ajenjo”, que se encuentra un poco más allá en la frase o a “copas de los árboles” indicando [extremidad vegetal superior]. De modo tal que ahora se pueden reconstruir dos líneas versales alternativas “Tus niñas precoces hacen llorar a los pájaros [en los árboles]” o también “tus niñas precoces hacen llorar a los pájaros [en las copas de ajenjo] de un modo análogo a como la imagen de los rayos del sol o los gritos salen despedidos de la E en la figura SED, y más abajo “ELLA NO HA LLORADO” en líneas oblicuas sugieren visualmente un flujo. Los elementos semánticos y sintácticos que han sido recortados en el verso previo pueden asimismo formar parte de los dos versos que faltaba considerar, siguiendo el mismo principio acróstico de la figura SED en la que los rayos y los gritos convergen hacia la sola letra **E**. La reconfiguración verbal es por un lado, “El paisaje/ vaciado/ (en las copas de ajenjo)”/ y “Como yo/ con una paja/ sorbo esta estrella herida/ (en las copas de ajenjo)”.

Debe notarse en este punto que los diversos elementos que conforman este poema obedecen a lo que puede denominarse su *principio acróstico* que consiste en que tanto a nivel visual como a nivel verbal los signos pueden multiplicarse o unificarse, divergir o convergir, diferenciarse o unirse, bifurcarse o encontrarse, equivocarse en lo unívoco y repetirse del original pues como de la **E** emanan aces, a ella también regresan. La letra *E* visualmente es la que organiza a su alrededor los elementos que se van construyendo de manera acróstica, actuando como el único elemento que cruza y sirve a los demás desprenderse de ella como sucede en los acrósticos.

La configuración que ha tomado lugar para formar la figura SED en la que se han sobre-yuxtapuesto tanto los rayos solares de un crepúsculo como los gritos (presumiblemente de las niñas), al relacionarse con los versos que acabamos de tratar de forma elíptica y paratáctica, adquiere una tercera configuración. En efecto, las irradiaciones que se despiden de la letra **E** como su base, giradas contra reloj a 90 grados, configuran asimismo la silueta de una copa o las ramas que se desprenden de un tronco en su parte superior, como copas. En la parte inferior de la ahora quintuple configuración (el homógrafo SED, un crepúsculo solar, unos gritos-llantos, una copa de licor, unas ramas superiores) tres líneas verticales y oblicuas evocando la caída de la lluvia o un descenso oblicuo parecen desprenderse de ella en un verso dislocado que dice ELLA/ NO HA/ LLORADO.

Hasta acá solo se han considerado los elementos sintácticos y semánticos que podían explicarse para configurar este rompecabezas visual alrededor de la letra **E**, pero aún no se ha conformado ninguna metáfora comprensible de todos

estos elementos. En este punto cabe hacer una conexión más que resulta crucial. Cuando se mira el título notamos que, para nuestra sorpresa, lleva puntuación. Se trata de un punto aparte decisivo porque a la vez de ser un elemento tipográfico visual al mismo tiempo que sintáctico, abre la posibilidad de leer en el mismo título un homógrafo, es decir dos significados escritos de la palabra SED y a la vez observar visualmente SED como un “instante cúbico”. Con punto “SED” se refiere al imperativo de la segunda persona plural “sed” y sin punto (degollado el punto) significa “sed” es decir sensación de sequedad en la garganta, pero en este contexto metafórico “deseo de...”. Extrañamente, para Willard Bohn el poema SED “exploits the two meanings of *sed*: thirst and drought. The speaker is thirsty precisely because the desolate landscape is suffering from drought, both physical and spiritual” (*The aesthetic* 151), sin embargo en el poema no hay indicios de que *sed* se apunte a sequía, hasta donde se ha podido dilucidar de la composición de sus elementos internos.

También, ya se ha visto que la degolladura que anuncia el poema a un principio se ha efectuado en la figura nuclear de la letra *E* y su resultado ha sido destacar la tercera persona singular del verbo “ser”. Si acomodamos estos tres elementos en una sola sintaxis, el poema en el título estuviera pronunciando el imperativo: **Sed sed** de ser o **Sed deseo** de ser. Desde este punto se puede regresar a configurar todas las imágenes metafóricas cuya significación habíamos suspendido con el fin ejercer en los versos dislocados un mismo procedimiento de composición nuclearizado por la letra **E** con el fin de establecer su correlación autorreferencial (entre la figura que se desprende de la **E** y los versos dislocados

que la rodean). La conexión de este acróstico visual cúbico con el, asimismo equívoco y bifurcado título, recompone todas las piezas que se habían bifurcado y recompuesto y se propone como una meditación existencial.

Una aproximación inicial puede resultar en determinar que la sed retratada en el poema va a ser saciada por el ajeno y que de cuyo étlico efecto se va generar un mareo similar al que supone pensar la existencia, lo que a su vez terminará representando una perenne sed de ser por consiguiente el imperativo de ser “sed de ser”. Así, ahora podemos observar que los versos en la parte superior de la figura SED dicen que el paisaje [la existencia] vaciado está en la(s) copa(s) [el ser], como el yo poético [el hombre] sorbe por una paja [su existencia] la estrella herida (el crepúsculo, el instante cúbico, la tercera persona singular del verbo ser, el contenido de la copa) [el ser]. La existencia que se ha vaciado en el ser ahora se absorbe en el hombre, y así la existencia humana es un perenne querer ser. En la parte inferior del poema el verso ELLA NO HA LLORADO visualmente sugiere una lluvia o un flujo que se desprende de la figura **SED**. Si reconducimos el resto de las metáforas que quedan por configurarse en función de la figura **SED**, entonces surge una segunda metáfora. Decir que si las “niñas precoces” del instante cúbico, junto a los “gritos en vano” han hecho llorar a los pájaros pero que el instante cúbico no ha llorado equivale a decir que si las ideas que se agolpan sin razón en el pensamiento de un poeta-filósofo o lector han producido angustia o vacío existencial a los que vuelan alto sin razón como el poeta- filósofo y el lector, el ser en vano, la propia existencia no se angustia, es inmutable. En resumen el poema habría dicho: los poetas-filósofos (y el lector

que ahora enfrenta el poema) que piensan la existencia se angustian vanamente porque no solucionan su propia existencia que es inmutable, que no les ofrece ninguna respuesta y por ello mismo es inevitable que se angustien. De ahí, la recomendación existencial de ser “sed de ser”, porque no queda otro remedio que continuar existiendo a pesar de cuanto se piense o se diga de la propia existencia ¿una antesala del existencialismo?

Al inicio de su itinerario poético, hacia fines de 1916, Larrea escribe unos versos cuya temática sorprendentemente se hace eco en su poema “SED”: “Voló mi esperanza que dio en perseguir/Lo que *en este mundo no ha de ser jamás*;/Y el corazón dentro, con triste compás:/--*Has de ser... me dijo* y rompió a reír (los subrayados son nuestros)” (Citado en la introducción de Miguel Nieto al poemario “Versión Celeste” de Larrea 16)

Del precedente análisis, se puede concluir que a partir de la estructura visual y versal del poema y por medio de la correlación de sus propios elementos se ha generado un principio de interpretación, permitiendo su desciframiento. Por otro lado, la potencia expresiva de su minimalismo o miniaturización permite la apertura a un contenido mucho más profundo y amplio que lo que aparenta su manifestación visual; algo así como como una diminuta semilla germinal que se desarrolla y crece por sí misma hasta alcanzar una expresión máxima.

Curiosamente Willard Bohn al analizar el poema establece una extraña motivación de esta figura del mismo modo que los versos con los que se relaciona:

The figure in this section – a gigantic E with three phrases extending to the right – may have been inspired by a 1917 Futurist text that features three words radiating from a huge S in the same direction. Although the latter represents rays of sunshine, this can be hardly true of Larrea’s poem, in which the sun has already set. Although the figure is not immediately recognizable, upon reflection it seems to represent the wounded star. For the first time, we are able to recognize this object as either a comet or a meteor, most likely the former. (152)

Al tratar de relacionar la imagen visual que lleva en su centro la E mayúscula de la cual irradian tres frases, que Bohn la interpreta visualmente como un cometa, continúa asociando el resto de los elementos verbales del poema bajo este mismo tenor de manera denotativa: “Because it has a tail the poet compares the comet to a wounded bird like those girls are torturing; Streaking across the heavens (and the page) from east to west, it leaves a bloody trail behind it” (152). Para Bohn el instante cúbico, tal como ha sido desarrollado en nuestra descripción, no logra manifestarse porque implícitamente considera la figura y el verso como dos manifestaciones paralelas en el poema que deben asociarse por analogías visuales inferidas. Por ello asocia la figura de SED junto a sus emanaciones con la cola de un cometa y la cola de éste, con la cola de los pájaros que las niñas torturan e infiere que como el pájaro está herido chorrea sangre tanto como el cometa que dejará una escena sangrienta (de sequía/muerte) a su paso. El poema en la interpretación de Bohn en todo caso se ha convertido en un paisaje

poemático realista aportado por sus propias inferencias visuales en lugar de un poema visual figurativo ultraíco leído visualmente. En efecto, el poema para Willard Bohn se resume en que “the anonymous country is in desperate need of rain, but not a drop has fallen; Instead of bringing rain, the comet has confirmed its reputation as portent of disaster” (153).

Poemas Del Porvenir

Dentro de la producción vanguardista de poemas visuales figurativos existen dos que destacan sobre los demás por ofrecer ciertas características que los emparentan con producciones poéticas más contemporáneas como la poesía concreta de los años 50 y 60 y la poesía objetual de los 80 y 90. Se trata del poema “Jaqueca” de Alberto Hidalgo publicado en 1923 en el poemario *Química del Espíritu* y de *5 metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat publicado el último día de 1927.

“Jaqueca” (ver Anexo D fig.16) a diferencia del resto de la producción poemática visualista de la vanguardia se halla desprovisto de verso, pues sólo se compone de una nube de caracteres, tipografiados y desperdigados como si hubieran sido lanzados a la página por azar como una experimentación dadaista, y un título, “*Jaqueca*” que ofrecería la clave de su interpretación puramente visual, ya que no versovisual. En “Jaqueca”, los dos elementos el visual y el verbal sólo se hallan entre el título y su configuración visual que ya no es un poema conteniendo verso y configuración visual, ni mimética, ni mixta, ni abstracta, como en el resto de los poemas visuales figurativos analizados hasta aquí, sino una reducida concreción nebulosa de letras desperdigadas, como elemento

exclusivamente visual. Este poema podría muy bien incluirse en antologías de poesía concreta como la editada por Mary Ellen Solt en 1968, titulada “Concrete Poetry a World View”. De hecho existe un poema particularmente similar al de Hidalgo que vale la pena observar. Se titula “Disc” (ver Anexo D fig. 25) de la serie “Roundscheiben”, producido por el poeta-multimedia alemán Ferdinand Kriwet en 1963.

El poema “Disc” es una nube de letras dispuestas de forma circular que emulan los surcos concéntricos de un disco fonográfico, tal que, de modo concreto, la palabra *disc* es equivalente al efecto de disco visual producido por las letras. Visualmente, el poema muestra que lo que es más diferenciado en los bordes circulares externos del disco, donde se puede observar que intermitentemente aparecen ciertas palabras apenas reconocibles en diferentes lenguas (gigolo, elastic, malandrino, medio), se vuelve una completa nebulosa compacta de letras hacia el centro que luego se diluyen y se confunden en constelaciones de letras y letras sueltas, ofreciendo el efecto dinámico de su revolución discográfica; tal vez a ¿33 revoluciones por minuto, como en los *long plays*? o a la velocidad que el observador-lector crea pertinente porque él es quien va a construir el movimiento y la aguja que va producir lo que se halla inscrito en aquel círculo-disco. De hecho varios procesos de observación, imaginación y experiencia se ponen en juego con el fin de que el lector reconstruya los elementos visuales como un lenguaje, en este caso el lenguaje discográfico que el poeta ha sugerido visualmente en el poema, al mismo tiempo que permiten configurar ciertas connotaciones del poema. Por ejemplo, puede figurarse que el

disco de Kriwet metafóricamente represente un proyecto de recopilación de todo lo que hubiera sido producido por la voz y la música en un solo compacto fonográfico. Según Mary Ellen Solt, los poemas de Kriwet denominados por él SEHTEXTE:

At 'first glance' [...] have 'sign carácter'. Their form is 'open, its beginning and end are fictitious. Their 'development is nowhere definite', with the result that the 'reading activity' of the viewer must 'complete the text anew in each case and thus leave it always open'. Reading becomes analogous with the 'independent' performance of a piece of contemporary music, for 'the process of reading' is of equal importance with 'that which is read' which becomes no longer exclusively essential. (20)

La lectura de "Disc" no se desarrolla sino por la exclusiva configuración visual puesta en la página en relación unívoca a su título verbal, del mismo modo que ocurre con la configuración y el título del poema "Jaqueca".

Jaqueca según el diccionario de la Real Academia de la Lengua significa "cefalea recurrente e intensa, localizada a un lado de la cabeza o relacionada con alteraciones vasculares del cerebro". Como alteración vascular también produce el efecto visual de unos puntos negros que flotan y aparecen intermitentemente en el campo visual que nublan la vista por un instante y ocasionan un mareo momentáneo. Aparentemente, Hidalgo parece haber utilizado una nube de letras de modo plástico para imitar aquella sensación visual que se experimenta en la jaqueca tanto como el dolor de cabeza de ver letras lanzadas al azar en una

nebulosa incomprensible. Sin embargo, al notar que para Hidalgo en “Invitación a la vida poética” (Compilado por Müller-Bergh 127), la letra es el elemento nuclear de la palabra y la palabra de la metáfora, el poema “Jaqueca” apunta a la propia concreción de la palabra *jaqueca* como signo escrito, conformado por la arbitraria cadena de letras j-a-q-u-e-c-a. Por este motivo, siendo igualmente visual, se halla al mismo nivel de arbitrariedad que la visualidad del desparramamiento de letras, con la única diferencia de que *j-a-q-u-e-c-a* es un signo abstracto, convencional e impuesto para designar el fenómeno cefaleo, es decir un símbolo en el sentido de Peirce, mientras que la nebulosa de letras es un signo concreto y particular que Hidalgo ha creado, igualmente con letras para referir el fenómeno cefaleo de modo icónico, un semi-símbolo en la terminología de Jean Marie Floch. Según Juan Carlos Fernández Serrato el poema concreto es, “un objeto comunicativo híbrido que explota las posibilidades formales de diferentes semióticas. El mensaje es predominantemente visual, con predominio del signo plástico o del iconismo transformado en simbolismo” (172). La reflexión que “Jaqueca” (ver Anexo D, fig. 16) produce se refiere al valor plástico, visual e icónico de la letra y a su potencialidad semántica que sólo en el ámbito de la poética visual-concreta podría expresarse estéticamente. Según Abbie Beiman:

In the concrete poem there is also a metaphor within the greater metaphor. The words or letters manipulated in a concrete poem do not function merely as traditional linguistic symbols. A word such as *table* does not just stand for an object, table. Instead, the referent of the word is often the word’s component parts –its appearance,

progression or sound. In effect, the word may refer to itself as linguistic symbol while it also functions as a metaphor for a visual, kinetic, or phonic realm of perception in which the poet places it. In traditional poetry the word and the metaphor have only the referential value ascribed to them by denotations and connotations. In concrete poetry the word and the thing signified are one. (206)

El poema “Jaqueca” de Hidalgo escapa a una lectura-observación que se ha propuesto para los demás poemas de nuestro corpus ya que por un lado, está desprovisto de verso lo que implica que el título que permitía señalar el denotado del poema para luego connotarse por el complejo signo verso-pictórico deja de ser tal para pasar a ser un elemento que queda comprometido como poema mismo. La palabra *jaqueca* y la nebulosa de letras son dos aspectos visuales de un solo signo como lo plantea Beiman. “Jaqueca”, puede concluirse, es un poema concreto muy tempranamente elaborado en la vanguardia hispanoamericana.

5 metros de poemas es el itinerario poético rescatado y parcialmente financiado por el propio Carlos Oquendo de Amat en un rollo largo de papel donde se incluyen 18 poemas suyos, la mayoría recogidos de diversas publicaciones en revistas vanguardistas peruanas como: *Amauta*, *Mercurio Peruano*, *Jarana*, *Hangar*, *Trampolín*, *Rascacielos* y *Poliedro* que forman prácticamente la totalidad de lo que se conoce que escribió, salvo algunos otros publicados no incluidos en el poemario. El precoz autor, según José Luís Ayala,

muy probablemente destruyó muchos de otros poemas que escribió debido a su severa autocrítica (125).

Según sus biógrafos, Oquendo de Amat habría acabado de escribir los poemas incluidos en su libro-rollo en 1924 a los 19 años pero su publicación no se haría realidad hasta el último día del año 1927. También se sabe que:

El poeta antes de entregar a Minerva sus textos originales, explicó varias veces lo que quería: es decir un libro-filmes, en otras palabras, la edición de sus poemas en celuloide. Sería uno de los primeros libros de la vanguardia latinoamericana concebido para una lectura móvil para que el lector entrara a un mundo donde fuera posible que sus ojos descubrieran una poesía que se mueve, no estática. (Ayala 157)

En la actualidad, la edición que se hizo de él en 1990 con un breve comentario de Carlos German Belli aparece doblado en forma de acordeón que se extiende en una única larga cinta de papel, lo que cuando se produjo el original, se tuvo que colar 28 páginas para producir la cinta, que en efecto medía aproximadamente 5 metros. Germán Belli en su nota comenta acerca del singular homógrafo utilizado en el título:

5 metros de poemas fue el nombre con que Oquendo de Amat bautizó sus libro. ¿por qué? [...]. A la verdad no es un título engañoso como puede ser *Prosas profanas* o la *Divina Comedia*. En el presente caso nada tan preciso como este raro nombre porque corresponde a la pura realidad: cinco metros es lo que miden más o

menos en conjunto las páginas donde aparecen los textos. Por cierto, los versos suelen ser medidos por sílabas o pies, aunque desde luego no mediante la unidad de longitud [...] Pero una cinta cinematográfica sí se calcula por la unidad de longitud. (Jorge Eslava ed., *Voz de ángel* s/p)

La única observación, pero la más crucial, que se le puede hacer a German Belli es haber dicho que los textos del poemario aparecen en “páginas” como si fuera un libro porque es precisamente lo que este objeto estético se resiste a ser. Se trata de una experimentación poética que de manera radical está dirigida a interrogar el soporte material de lo que aparece como un poemario, es decir el libro en su estructura general como objeto cultural y como medio de lectura y comunicación⁹. La materialidad del papel cobra central importancia en el desciframiento de este objeto artístico ya que provee el gesto cinematográfico que se inyecta en el contenido inscrito en su interior (los textos poéticos en sí mismos ya visuales) creando el efecto de lo que podría denominarse escenas cine-poéticas. Si, en estas circunstancias, ya no es posible hablar de páginas o de libro, tampoco lo es, aparentemente, de su lectura porque al ingresar en los textos no se deja de operar un proceso de lectura que sin embargo va supeditarse al de su contemplación en su intencionalidad celuloide.

No es del todo inexacto decir que “5 metros de poesía” es, por el gesto inicial que apunta a su pura materialidad, no sólo el primer intento o antesala de la poesía concreta en su vertiente kinética (Solt 7), sino también de la poesía objetual o escultural de la década de los 80 y 90, en específico de la videopoésía

(Minarelli 429). Recuérdese que en acápite anterior lo asociamos con el poema LUXO de Augusto de Campos de 1965 que se desprende como una cinta en la antología de Mary Ellen Solt; “Grid and Sequence from Sweethearts” de Emmet Williams en 1967 que se compone de varias páginas, desarrollando diversas configuraciones visuales con letras de la palabra *sweetheart* y “Kata-logo” (ver Anexo A) de Massimo Mori que apareció en una exposición titulada “Codex” en Florencia el año 1990. El poema queda fotografiado como un objeto escultural en la antología internacional de poesía visual compilada en el volumen 27 de la revista *Visible Language* en 1993 porque se trata de una especie de acordeón grueso en cuyas caras se han incluido figuras junto a palabras, como los textos escolares para niños, traspasado por una barra tuerca que debe desatornillarse a ambos lados para poder desplazarse. La poética de la cual se derivan estas manifestaciones artísticas, como verdaderos objetos esculturales, se origina en el concepto de *happening* propuesto por Décio Pignatari que considera que el arte debe realizarse en acción en lugar de ser sólo un proceso de contemplación.

Según Fernando Aguiar:

The circumstance that the poet finds himself in the center of the action confers on the poem a sensation of touchability, representing in a certain way a link between it and the enjoyer. Three-dimensionality is the immediate consequence of this tactile aspect of ‘live poetry’. Volume is given by the multiplicity of objects and also by the presence in movement of the poetic operator. Although movement is not always explicit in the

different objects which make up the live poem, it exists also to animate manipulated objects, the balance/rhythm of sound, light/color, and including appropriate movement of other simultaneous resources such as video-text, projection of slides, etc.[...] threedimensionality is an inclusion of the concept of sculpture in writing. (Compilado en Espinosa, *Corrosive signs* 94)

El hecho de colocar una serie de poemas en una cinta de papel, si bien es un gesto inicial para adjudicar a *5 metros poemas* de una intencionalidad cinematográfica, también se fija en otras claves textuales que permiten producir el efecto cinético y táctil completo que puede verse en poemas objetuales. Al iniciar la contemplación-acción-lectura de este texto (un proceso diferente al que veníamos proponiendo para la poesía visual figurativa), el poeta advierte, en la primera sección, después de la dedicatoria balbuceante a su madre, que se “abra el *libro* como quien pela una fruta”. La recomendación de este *modus operandi* textual al mismo tiempo de hacer referencia al acto de desenrollar táctilmente la cinta, sugiere cómo proceder con la lectura-contemplación de este novedoso objeto, separando en dos planos la forma visual y táctil que adopta del contenido textual que ofrece. En efecto, se percibe que para “leer el libro” debe abrirse como si fuera el desplazamiento de una cinta cinematográfica cuyas imágenes representan los poemas que, debido a su contexto cinematográfico sugerido por el papel, se agolpan como escenas de una película. Más adelante en el texto, después del cuarto poema o escena cine-poética, se inscribe solitariamente la palabra “*Intermedio*” (ver Anexo D fig. 12) de forma diagonal y en gruesa

tipografía cruzada por la frase en letras pequeñas que dice, “10 minutos” (a modo de los viejos filmes divididos en dos tandas para cambiar de rieles) que confirma de igual manera la naturaleza cinematográfica del libro y nos pone ante la perspectiva de aquella circunstancia de pausa experimentada en sala de cine en la época del poeta.

Sumada a estas claves, encontramos otra central que tiene que ver con el efecto de enrollamiento manual de la cinta cinematográfica para su proyección filmica en el proyector, como, en efecto, ocurría en el cinematógrafo de la época para proyectar el celuloide. Este procedimiento se debe relatar acudiendo a los datos biográficos del autor que son escasos. Leer *5 metros de poemas* implica saber los avatares de la vida misma de Carlos Oquendo de Amat. Las claves de esta lectura son puramente paratextuales y su texto se halla fuera del poema en la biografía del autor, como un extra-texto.

La primera clave se ofrece en la nota de publicación que se muestra al final de la cinta, a modo del anuncio cinematográfico, “*The End*”. En una especie de recuadro configurado por las palabras: “Este libro fue escrito durante los años 1928 1925 (sic. el espaciamento existe en el texto y se relaciona con el **Intermedio** de 10 minutos) y justo abajo, en otro recuadro menor que dice, “Su publicación terminó el 31 de diciembre de 1927” (ver Anexo D fig. 24). Esta nota de publicación queda espaciada por una sección en blanco de otra nota que aparece en el margen inferior izquierdo de la penúltima sección y lleva el titulado de BIOGRAFÍA en mayúsculas, debajo del cual reza: /tengo 19 años/ y una mujer parecida a un canto/. También se observa que cada uno de los 18 poemas de la

cinta ha sido fechado en su margen inferior derecho. Los cuatro primeros poemas con 1923 (año de la muerte de su madre) hasta llegar al **Intermedio** (de 1923 a 1925, los dos años en los que el poeta revisa sus poemas para incluirlos en el libro-cinta). Los subsiguientes 14 poemas fechados con el año 1925 (año en que se materializa la publicación del libro cinta que durará dos años en finalizarse). El espaciado que había quedado entre el año 1928-1925 en la nota de publicación indica igualmente otro Intermedio en el que se produjo el libro-objeto que ahora contemplamos hecho. En el poema de Oquendo de Amat además del largo rollo, la fechación contribuye al efecto cinematográfico de este objeto y es parte del contenido que debe extraerse para abrir la posibilidad de entrar en la película que recuenta tanto la poética del autor, su autoantología (el positivo/ el resultado cinematográfico), como paralelamente su propia biografía, los avatares de la vida misma del “director-actor-escritor” Carlos Oquendo de Amat de carne y hueso (el negativo/la producción cinematográfica fijada en el rollo filmico).

Atendiendo a la distinción por Boris Tomashevski (Compilado en Volek, *Antologia* 149-63) entre *siuzhet* y *fábula*, puede advertirse que, en *5 metros de poemas*, ambos elementos temáticos estarían presentes ya que se trata de un poema-relato visual y objetual *sui generis*. En efecto, las fechas permiten deslindar dos planos del efecto cinematográfico: una que se refiere a la película-poema editada como tal y que es la que leemos sección por sección en un vector secuencial y conectado desde el primer poema hasta el último sin interesar el orden cronológico de su elaboración (de su toma), sino sólo el de su despliegue (*siuzhet*), que resulta como una película surreal plagada de diversas imágenes

visopoéticas y la otra, a la formación de su soporte material, el celuloide, donde la datación cronológica y causal es crucial ya que sugiere leer extradiegéticamente la biografía misma del autor como un relato (fábula).

Se sabe que en 1923 la madre de Oquendo de Amat, quien había quedado viuda cinco años atrás, muere en ausencia del poeta. Este hecho marca en él un hito que lo llevaría a originar el proyecto antológico que sería dedicado a su fallecida madre. El año 1924 a los 19 años de edad Oquendo de Amat acaba de escribir y componer el contenido de su libro pero su publicación no se materializaría sino a partir de 1925 año en que empieza a empeñarse en corregir sus textos dado que se abre la posibilidad de que le publiquen el proyecto en la Editorial Minerva, de la cual el hermano de José Carlos Mariategui era gerente. Carlos Oquendo de Amat ideó un sistema de bonos para financiar este proyecto que le permitiría a quien donara dinero obtener una copia del sorprendente libro. Hacia principios de 1926 pone en operación su sistema de recaudación de fondos por bonos, pero no logra juntar lo suficiente, por lo que los hermanos Mariategui tienen que hacerse cargo del resto de los costos. Como consecuencia, la publicación y edición del texto-cinta fue lenta a lo largo de 1927, año que se consigna como publicado el 31 de diciembre. Lo que llama la atención es que en la misma nota de publicación se haya añadido que el libro fuera escrito de 1928 1925 (sic. el espacio en blanco aparece en la página), que es el periodo de materialización del libro. El libro salió a la luz por primera vez, técnicamente el primer día de 1928 pero evidentemente no fue “escrito” en el periodo de 1925 a 1928, pues en efecto, los poemas que incluye Oquendo Amat datan de por lo

menos 1921 como el poema “Aldeanita” publicado en *Amauta* en 1926 y otros que publicó en las revistas *Amauta*, *Jarana* y *Hangar*, *Rascacielos*, *Poliedro* y *Trampolín* (Ayala 155). Pero en este lapso de tiempo fue cuando Oquendo de Amat ejerció mayor crítica y correcciones a sus poemas, lo que implica que fue el periodo en el que germinaron en su forma final. El suplemento a la nota de publicación no es por tanto un error de imprenta, ni mucho menos; es el propio dispositivo literario que hace posible figurarnos enrollar el texto hacia su principio, como si tuviera que retornar a su riel fílmica con el fin de nuevamente desenrollarlo “como se pela una fruta” (leerlo-desplazarlo digitalmente-contemplarlo) para realizar una proyección fílmica de las escenas de la película poética (los textos poéticos) que alberga. En concreto, el periodo de 1925 a 1928 fue cuando el libro-cinta se logra como producto final editado, como objeto artístico, pero para recorrerlo debe hacerse un recorrido inverso, concretamente de 1928 a 1925 y de ahí, perpetuamente re-continuar el proceso de proyección fílmica circular. Si bien Oquendo de Amat no logra que sus textos se impriman en un celuloide, ciertamente crea su efecto a partir del papel y la tinta.

El salto de año mediatizado por el “**Intermedio-10 minutos**” de 1923 a 1925 es igualmente importante porque simboliza el periodo de gestación de lo que ahora tenemos ante la vista. Ahora bien, el suizhet de la película-poema, o más exactamente del itinerario poético, cinematográficamente visto, del poeta puneño tiene una duración que se inicia por lo menos desde 1921 y termina en 1927 y contiene la atmósfera de una dedicatoria a su difunta madre para exhibir su genio poético que debe tenerse presente al leer-desplazar-mirar su cine-poema.

Cabe resaltar que la significación del número cinco que aparece en el título no es arbitraria sino que se desarrolla como un proceso de simbolización en el texto entero en el que se hace referencia frecuente a números múltiplos del cinco. Puede muy bien simbolizar el periodo más oscuro de la vida del poeta y principalmente de su madre después de haber quedado ella viuda y él huérfano en 1918. Se sabe que la madre del poeta tuvo que migrar de Puno a Lima, vivió en la miseria y sola ya que Oquendo de Amat se dedicó a viajar al interior del país dedicándose a la poesía y a leer en la biblioteca de la Universidad de San Marcos). En todo este periodo de cinco años, la madre se dio al alcoholismo que la aniquiló en 1923, lo que generó un periodo de gran crisis para el poeta que lo impulsó a generar el proyecto de un libro autoantológico dedicado a su madre.

Curiosamente, a lo largo del conjunto de poemas escénicos existe una fijación matemática con el número cinco y sus múltiplos, tan persistente que puede ser indicativo de simbolizar o amalgamar entre los poemas (que no hacen referencia en absoluto de las circunstancias particulares de su vida personal) a la circunstancia existencial materna y su íntima relación con el meteórico poeta: El **Intermedio** por ejemplo dura 10 minutos, en el poema “Réclam” dice, “Un ascensor/compró 5 metros de poemas”, en el poema “Mar” menciona que “tenía 5 mujeres y una querida/ el mar/ y también /un contador azul el año 2100”, en “New York”, “Diez corredores desnudos en la Underwood”, “he salido repetido por 25 ventanas/ y /AQUÍ COMO EN EL PRIMERO NADA SE SABE DE NADA/100 piso”, nadie podrá tener más de 30 años, (casi premonitorio de la edad en la que muere, 31 años), “¿por qué habrán disminuido los hombres 25 centímetros?”, en

“Puerto”, “la brisa trae/ los cinco pétalos de una canción”. En el poemario entero el número 28 es el único diferente y aparece en el poema “New York” tal vez coincidiendo justo con el siguiente día del año en que el poemario aparece a la luz físicamente.

Sumado al complejo efecto cinematográfico, el texto reclama diversos modos de observación y lectura en dos ejes: cada poema en sí y entre poemas. Los poemas que Oquendo de Amat escribe en la cinta son, cada uno en sí mismos, experimentaciones vanguardistas no visuales, visuales no-figurativas y visuales figurativas requiriendo un análisis insertado a la atmósfera cinematográfica donde se generan en el libro-cinta. De los 18 textos que aparecen en el poemario de Oquendo de Amat 4 son de naturaleza visual figurativa abstracta, es decir que dibujan figuras abstractas al estilo creacionista o ultraista: “Poema del manicomio”(ver Anexo D fig. 26), “Réclam” (Anexo D fig.27), “New York” (Anexo D fig.28) y “Amberes”(Anexo D fig. 30). Por otro lado, debe observarse que para el análisis de la secuencia de los 18 textos poéticos debe tomarse en cuenta el simbolismo del número 5 cómo hilo conductor de conexión entre ellas. Ciertamente también coincidimos con Cesar Toro Montalvo que “su sintáxis no atrae por la rigidez cronológica o temporal ni tradicional [sino que] oscila entre aquella sintáxis onírica, surrealista e informal, combinándola con la poesía visual o concreta [...] (378). Ésta es una labor fuera del alcance de este trabajo de investigación, pero que resulta importante para determinar la estética visual del genial poeta puneño.

El poemario de Oquendo de Amat posibilita una lectura, multifacética. En ella se sugieren una serie de planos: por un lado, el recorrido estético, es decir los poemas que se siguen en secuencia sin aparente conexión temporal o causal al estilo de una película surreal y cada uno, en sí mismo, una exploración vanguardista. Al mismo tiempo el número 5 como signo aritmético abstraído de toda efusividad, se transforma en el motivo poemático que simboliza la trágica existencia del autor y la de su madre, casi como un paratexto, pero cuya función conativa ha sido neutralizada dejando intacto todo confesionalismo o sentimentalismo, acorde con la sensibilidad vanguardista. Asimismo, la datación, puesto que se trata de un itinerario poético autobiográfico, es esencial para comprender el texto, dándole carne, sorprendentemente, por una simbología numérica. A esto se adiciona el efecto objetual y táctil de la cinta cinematográfica que puede enrollarse tanto como despalzarse. Su desplazamiento opera un conjunto de elementos temáticos dado por el conjunto de los 18 poemas (su suizhet) y su enrollamiento el proceso de su construcción material nuevamente simbolizada numéricamente por la datación en lo paratextual que apunta a leer en un extratexto la autobiografía del autor en su despalzamiento temporal y causal, como un relato (su fábula).

No debe quedar inadvertido que la carátula del libro-cinta concomitantemente, representa el cartel del cine-poema que nos ofrece Oquendo de Amat (ver Anexo D fig 26). Es una ilustración en la que advertimos cuatro rostros o máscaras, dos de perfil y dos de frente en lo que en el fondo parece ser un telón que divide la pantalla luminosa de la sala cinematográfica oscura. En el

área clara de la presumible pantalla o escenario aparece estampado el número “5” oscuro que es parte del título y más abajo en el área oscura, que parece representar la sala de cine, se imprime en contraste blanco el resto del título “...metros de poemas”. El vértice de la M colabora en el efecto de dividir visualmente la pantalla luminosa de la sala oscura. Los rostros de perfil parecen por otro lado estarse mirando de modo amenazante. Uno anclado en la parte inferior que mira hacia arriba y otro en la parte superior que mira hacia abajo. Los rostros de frente parecen flotar en un espacio etéreo entre la pantalla y la sala. De acuerdo al modo que hemos concluido de la lectura del poema leído el poema este cartel resumiría nuestra interpretación. El rostro de perfil que queda en el fondo y del cual parece desprenderse el telón podría representar la muerte que se cierne en todo el escenario y en la parte inferior un espectador que podría identificarse con el propio poeta. Los rostros o máscaras flotantes, los extintos padres del poeta que aparecen en un espacio intermedio entre el poeta-espectador y el número 5 que representaría la película que está mirando, es decir su propio poema cinético o más concretamente aquel espacio de cinco desafortunados años.

Conclusiones

El interrogante que ha animado este trabajo de principio a fin es cómo leer aquella producción vanguardista que ha resucitado una tradición poética de expresión visual en la literatura bastante desconocida, pero que ha pervivido latente en diversas épocas y culturas junto a un canon más tradicional. La respuesta a este interrogante ha sido elaborar una propuesta metodológica de lectura visual que a lo largo de todo el trabajo ha conllevado paralelamente

intentar una definición de este género poético recortándolo, aunque de manera bastante escueta, de una franja más amplia de manifestaciones visuales en la poesía, desde la poesía efrástica hasta la concreta y objetual. Dicha definición por otro lado se ha ido construyendo a partir de un enfoque semiótico y pictórico que el propio objeto de estudio, el poema visual figurativo, parecía reclamar por su adhesión a su base más material en la hoja y la tinta. Al mismo tiempo la interpretación derivada de la lectura realizada en este trabajo se ha anclado en el horizonte estético de los propios poetas que produjeron el tipo de poemas denominado aquí *poema visual figurativo* que a su vez adopta de manera general tres diferentes formas visuales: una mimética, una mixta y una abstracta. Hemos encontrado que dos poemas escapan al modo de lectura visual que ha sido aplicable al resto por no conformarse a las características de nuestro corpus. Su pertenencia puede trasladarse en el caso de “Jaqueca” de Alberto Hidalgo a la poesía concreta desarrollada desde los años 50. Por otro lado, *5 metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat, podría muy bien adscribirse tanto a la poesía concreta de los años 60 como a la poesía objetual de los años 80.

Se ha observado que el poema visual producido por la vanguardia mantiene características propias que lo diferencian de otras formas de la visualidad en la poesía que son cruciales a la hora de proceder a su lectura. Por un lado se ha encontrado que lo que permite la visualidad en el poema visual figurativo se debe no sólo a la evidente figura visual que se observa al mirarlo sino al hecho de que es una expresión eminentemente escritural que visualmente ha adoptado una modalidad plástica por haberse hibridado con la figura pictórica

ofreciendo el efecto perceptivo global de la configuración del poema. La escritura en el poema visual adquiere una doble función , ya que tiene el rol de signo lingüístico que permite la expresión del verso, que es lo propiamente poético del poema, a la vez que sirve de medio pictórico para configurar la visualidad, o más exactamente el signo pictórico o ícono que se muestra como figura. Es entonces a partir de la sustancia grafica, de aquello que puede servir para dibujar algo, que comparten el signo escrito, símbolo graficado o grafema y el signo pictórico o ícono que logra existir una cohesión entre ambos signos. Una vez que los signos han quedado implicados en una estrecha relación a partir de su pura materialidad quedan comprometidos al nivel del lenguaje como sistema de signos para la representación, la expresión y la comunicación. Por esta razón los signos verbales pueden hibridarse con los signos pictóricos dando lugar al fenómeno de simbolización del ícono e iconización del símbolo al interior del poema visual figurativo. Ahora bien, lo que caracteriza a todo signo es señalar algo fuera de sí de modo tal que el poema visual, estando compuesto tanto de signos verbales como pictóricos, ambos se señalan entre sí lo que supone decir que el poema visual es un signo complejo compuesto de dos sistemas de signos aparentemente distintos, el verbal y el pictórico. Este modo de ver que nuestro propio objeto de estudio ha ido demarcando, ha reclamado la noción de función semiótica que desarrolla Louis Hjelmslev para describir de modo más claro esta estrecha y compleja relación entre signos. Hemos descubierto que el poema visual en su totalidad posee, en efecto, el rol de una función semiótica que relaciona de manera correlativa los elementos verbales y pictóricos que lo conforman. Es pues

de pura necesidad semiótica que lo verbal y lo pictórico en el poema visual deban implicarse por presuposición aun cuando visualmente no sea del todo evidente tal relación como ocurre en algunos de los poemas de nuestro corpus. Este modo de caracterizar el poema visual se halla ausente de la crítica literaria observada, incluso de aquella que ha hecho uso del instrumental semiótico como es el caso de Willard Bohn, que, como ya se ha mencionado, es prácticamente el único crítico que ha abordado el poema visual figurativo de manera bastante extensa no sólo en la tradición europea y norteamericana, sino también en la hispanoamericana. Por ello a lo largo de este trabajo nuestra lectura ha estado permanentemente contrastada con la suya.

También se ha concluido que si el poema visual puede adoptar el rol de función semiótica, así mismo puede participar de dos otros sistemas de segundo orden que se han denominado de connotación y de metalenguaje por Roland Barthes. En el poema visual estos sistemas respectivamente han jugado el rol de describir el nivel metafórico (el sistema de connotación) y el autoreferencial entre lo verbal y lo figurativo en el poema visual como signos distintos que se señalan entre sí, lo que contribuye a como un objeto tendiente su autonomía textual. En el ámbito de lo literario dicha autonomía se traduce como el ideal de la poesía pura.

Si todo lo concluido para tratar de establecer cómo leer un poema visual ha adoptado un tinte semiótico, el efecto visual que se colige de él se asocia igualmente a un cierto tipo de figuras, equívocamente denominadas por W.J.T. Mitchell como metapictóricas. Dichas figuras, mejor caracterizadas como multiestables, a nivel de percepción visual producen de manera gestual los efectos

de connotación y autorreferencialidad descritos por ambos sistemas de segundo orden que a su vez han servido para describir la naturaleza semiótica del poema visual. Esto ha supuesto decir que al observar pictóricamente el poema visual debe atenderse a los elementos visuales de manera simultánea pero que al momento de realizar el proceso de lectura-observación del poema en la totalidad de sus componentes debe mirárselos de manera alternativa ya que ambos adquieren la función de figura y fondo. Al mismo tiempo ambos elementos, el verbal y el pictórico se refieren de manera alternativa a sí mismos con lo que su función autoreferencial queda igualmente expresada visualmente. En efecto, en el poema visual figurativo los versos que lo conforman refieren una figura visual que los exprese visualmente de manera global.

De modo inverso, la figura o el ícono que en condiciones normales es un denotante, al ingresar al poema visual, queda connotado por las metáforas del componente verbal como si adquiriera la categoría de símbolo, o más exactamente como Jean Marie Floch ha hecho notar, un semi-símbolo tematizado por los componentes de la obra artística y válidos sólo en el entorno suyo. Esta forma de proceder a la lectura visual del poema visual figurativo ha resultado bastante eficaz al momento de analizar nuestro corpus poemático, principalmente en poemas de corte abstracto cuya composición elíptica, asintáctica, paratáctica y metafórica es de difícil acceso en casos como el poema “SED.” de Juan Larrea o “Elevación” de Alberto Hidalgo. En la vertiente mimética de Tablada la forma versal se halla aún adherida por lo general a un metro tradicional y el componente

fónico de armonía y musicalidad no queda aislado, contribuyendo al efecto estético global del poema.

De otro lado, el haber anclado nuestra lectura en el contexto del discurso estético de los poetas que produjeron poemas visuales figurativos ha permitido delimitar nuestra interpretación en función de los cambios que proponían en la experimentación del lenguaje. De particular valor ha sido considerar la centralidad que adquirió la metáfora como tropo vanguardista y el giro que adquirió en su versión ultraista, creacionista y simplista que ha permitido leer los poemas bajo una forma elíptica y paratáctica, acorde con la visualidad abstracta que manifestaron sus poemas.

La concepción ideográfica tabladiana ha sido de gran valor ya que ha permitido, en nuestra lectura, observar la fuerza expresiva del minimalismo y la concisión tanto de la figura tanto como de los versos que la expresaban. En la mayoría de los casos, pero muy particularmente en “LI-PO” de Tablada o en “Japoneías de estío” de Huidobro, los poemas visuales abren en el lector procesos de espacialización de un volumen virtual como efecto de la combinación verso-visual con el fin de ofrecer múltiples perspectivas de una mínima expresión visual que luego resultó siendo uno de los procedimientos centrales de la poética concreta.

Al ingresar al contenido de los poemas ha podido observarse un esfuerzo común de la mayoría de los poetas por ofrecer una visión unificadora y totalizadora de las percepciones y de diversos aspectos de la realidad. El procedimiento retórico de la sinestesia es uno de los más comúnmente utilizados

en la poética visual vanguardista, manifestando la preocupación de los poetas por la articulación espacio-temporal del cosmos, la reducción de las distancias en otras dimensiones, la angustia existencial derivada de la identificación de lo lleno y lo vacío, la articulación de lo sonoro y lo visual, el tema de la huella como presencia de la ausencia.

Por último, se ha podido observar que entre el conjunto de poemas considerados en este estudio, existen dos que traspasan el modo de lectura adoptada para el poema visual figurativo porque, en efecto, pertenecen a poéticas más actuales como la concreta y la objetual. Esto se determina gracias a que, a partir de nuestra lectura visual del poema visual figurativo, se ha logrado diferenciarlo, aunque de manera muy preliminar, de las otras dos grandes poéticas de lo visual: la efrástica y la concreta.

La relevancia de este estudio por un lado se justifica por el escaso tratamiento crítico que se ha proporcionado a este género poético, pero también porque el periodo de la vanguardia, en lo que se refiere a la poesía visual, es una visagra que permite comprender las grandes transformaciones que se habían estado gestando desde el romanticismo en la sensibilidad estética de la poesía y las artes en general hasta su radicalización post-moderna.

Por otro lado, en el contexto socio-cultural de la sociedad contemporánea, la presencia de lo icónico tan prevalente en los medios de la tecnología digital actual se hereda de aquel periodo vanguardista en el que se inicia con mayor énfasis la minimización de lo retórico en el lenguaje y su asociación a la imagen en función del acelerado dinamismo de la vida moderna. En efecto, la reducción

de las distancias, la aceleración de los procesos comunicativos, la concentración, distribución y consumo de la información a través de los medios de transporte, comunicación y reproducción de la información en la actualidad requieren mensajes multimedia entre los cuales la conjunción de la imagen y el lenguaje ha llegado a ser, ya no un reducto del arte y la poesía, sino parte de la vida cotidiana misma.

NOTES

Capítulo 2

¹ Por ejemplo Michael Foucault cree que el caligrama es tautológico. En su ensayo, *This is not a pipe* (1982) dice “In its millennial tradition the calligram has a triple role: to augment the alphabet, to repeat something without the aid of rhetoric, to trap things in a double cipher. First it brings text and shape as close together as possible. It is composed of lines delimiting the shape of an object while also arranging the sequence of letters. It lodges statements in the space of a shape, and makes the text say what the drawing represents [...] the calligram is thus tautological (20-21). Debe agregarse sin embargo que, visto desde el reverso, la figura representa lo que dice el texto, es decir algo metafórico y por tanto no puede haber tautología, sino el investimento de la metáfora en la potencia expresiva de la figura.

² Es decir la figura de un pájaro visualmente se refiere a un pájaro concreto, la de una media luna, a una luna menguante.

³ Por ejemplo en los poemas “EL PUÑAL” y “TALON ROUGE” de Tablada, la figura de un puñal y la de un zapato de alto tacón respectivamente no se refieren a los objetos zapato o puñal como tal, sino al contenido versal del poema que relata o describe un idilio trágico.

⁴ Es decir el verso, al transferirse a la figura de un zapato de alto tacón y/o un puñal, hace que estos íconos sean portavoces visuales o expresiones figurativas de su contenido metafórico

⁵ Concebimos la autonomía del arte a partir de la frase “el arte por el arte” atribuible a Theophile Gautier que la adoptó como eslogan del romanticismo en las reseñas de *L'Artiste* a partir de 1856 y la de Edgar Allan Poe “[a] poem written solely for the poem's sake” en *The Poetic Principle* (1850) que ha llegado a plantearse como la propiedad del arte de auto-referirse por sus propios medios artísticos. Renato Poggioli en *The Theory of Avant-Garde* (1968) lo asocia a una etapa que se inicia en la poesía y el arte francés a fines del siglo XIX con Mallarmé y Cezanne, pero también en el poetismo Checoslovaco que denomina “the mystique of purity” (la mística de la pureza): Para Poggioli, “the modern mystique of purity aspires to abolish the discursive and syntactic element to liberate art from any connection with psychological or empirical reality, to reduce every work to the intimate laws of its own expressive essence or to the given absolutes of its own genre or means; In the literal sense of the terms, it is ultra-ism or hyperbolism, an extension of the agnostic spirit to the realms of style and form” (203).

⁶ Un nuevo plano de la expresión implica la elaboración de un lenguaje artificial descriptivo y formalizado como el de la lingüística que aborda el estudio del propio lenguaje natural como su objeto de análisis. En el caso del poema visual se refiere a la elaboración del propio poema en su totalidad configurada significante concreta que se extrae como una creación artística referida a sí misma, a los propios elementos que la componen de manera que el prefijo meta-(referente) no es adecuado para ella sino más bien el de auto-(referente).

⁷ El lenguaje natural del habla como lenguaje-objeto o la estructura funcional de elementos pictóricos y verbales del poema visual

⁸ Una Gestalt se concibe como la tendencia de la percepción a la configuración de elementos en totalidades reguladas por principios de proximidad, similitud, cerramiento, continuidad y figura y fondo perceptivas. Es un todo configurado que constituye más que la suma de sus partes.

⁹ Para mayor referencia ver los aportes de John H. Flavell al fenómeno de la metacognición en la psicología cognitiva en su artículo “Metacognition and cognitive monitoring: A new area of cognitive-developmental inquiry” en el número 34 de la revista *American Psychologist*.

¹⁰ Los signos icónicos según Umberto Eco en *Tratado de semiótica general* (1980) “están motivados y regidos por convenciones; a veces siguen reglas preestablecidas, pero con mayor frecuencia parecen ser ellos mismos los que instauran reglas. En el caso de algunos textos, se llega como máximo a una prudente hipocodificación. Otras veces la constitución de semejanza, aunque esté regida por operaciones convencionales, parece remitir más a mecanismos perceptivos que a hábitos culturales” (358).

Capítulo 3

¹ Hemos etiquetado a los poetas que realizaron poemas visuales figurativos como “poetas visuales” de la vanguardia.

² En 1922 la Galería G.L. Manuel Frères expone una serie de poemas visuales pintados de Vicente Huidobro en el Théâtre Edouard VII. Estos poemas debían aparecer en un álbum a colores que se titularía “Salle 14”, pero nunca se produjo. La exposición causó tal escándalo que fue clausurada y criticada severamente. Rosa Sarabia menciona que “con fecha 19 de mayo de 1922 se lee una breve reseña parisina en la que se tilda la exposición de los poemas pintados como muy a la moda dado que, aclara el comentarista, ‘al señor Vicente Huidobro le gusta mucho la moda, el modernismo y todo lo que sigue a éste’. La última frase califica a los poemas pintados como ‘una extrañeza tan diversa como imponente’”. En carta de Huidobro a Juan Larrea, le comunica “ que la exposición se clausuró muy poco después de su apertura, manifestándole el ‘gran

éxito' del *vernissage* entre la 'élite contra la protesta y batalla de parte del gran público, motivo este que obligó a la dirección a clausurar la exhibición como 'demasiado avanzada y moderna de más' (citación extraída del texto introductorio a "Salle 14" de Rosa Sarabia en *Obra Poética de Vicente Huidobro* editada por Cedomil Goic en 2003).

³ "ortografía indoamericana" fue un manifiesto del vanguardismo indigenista producido por el "Grupo Orkopata", un conjunto de poetas reunidos alrededor del Boletín Titikaka fundado por Gamaliel Churata en Puno, Perú y de amplia difusión en Latinoamérica entre los años 1926 a 1930. En el número 17 de su publicación periódica aparece el singular manifiesto que consistió en un proyecto que "apuntaba a consolidar un sistema gráfico que se acercara la pronunciación del castellano por hablantes que tenían el quechua o el aimara como lengua materna [...] El propósito era respetar al máximo la fonética de las lenguas indígenas y hacer que el castellano se ajustara a ésta".

⁴ En opinión de Huidobro las fases del arte que propone en su ensayo "La creación pura" se derivan de una postura filosófico-científica anclada en la evolución de la estética desde los albores de la humanidad hasta entonces en oposición a una postura metafísica que abstrae los procesos.

⁵ Entre los poetas que criticaron las manifestaciones visuales en la poesía pueden contarse a Ramón López Velarde que desconfiaba del carácter convencional y la validez literaria de las ideografías de José Juan Tablada. César Vallejo para quien el caligrama fue una copia de la tradición de los *carmina figurata* de la edad media por los poetas vanguardistas latinoamericanos.

⁶ Para Platón la *mimesis* en el ámbito de las artes se refería a la imitación de lo fenoménico por la poesía. Sin embargo ya que lo fenoménico no era el mundo verdadero su copia lo era mucho menos de manera que tuvo leve apreciación por los poetas por considerarlos desviados y desviadores de la verdad. Para Aristóteles la *mimesis* se restringía a la imitación de las acciones humanas que permitían ofrecer una visión a la vez estética pero también ética y pragmática en la creación poética.

⁷ La greguería es un género poético inventado por el poeta español Ramón López de la Serna y definido por él como "humorismo+metáfora". La concisión de la greguería es consonante con la sensibilidad vanguardista y su ingeniosidad y humor se debe a que logra ser una expresión sintética de una colisión entre la realidad y el pensamiento.

⁸ En *The Cubist Painters* Apollinaire, dice sobre la geometría que "the new painters have been roundly criticised for their interest in geometry. And yet geometry is the essence of drawing [...] The new painters do not claim to be geometricians any more than painters of the past did. But it is true that geometry

is to the plastic arts what grammar is to the art of the writer” (15). Para Apollinaire por otro lado, el cubismo no es un arte imitativo sino conceptual

⁹Según un testimonio extraído de V. Titelboim, Picasso instruía a Huidobro en las ciencias ocultas y según Héctor Valdés, Tablada trabó amistad con Victor Ramond, un joven iniciado en la teosofía.

¹⁰ La *phusis* (φύσις) o Naturaleza fue entendida en la Grecia antigua como poder auto-creador por el verbo *phuein* (φύειν) (generar), es decir, un poder producido desde sí mismo y por sí mismo y de esta raíz se derivó el verbo *poiein* (ποιεῖν) (crear) nominalizándose en *poiesis* (ποίησις) (creación) referido a la potencia creadora humana que comenzó actuando sobre la Naturaleza pero que según Emilio Lledó, “amplió el campo de sus objetos y llegó a ser como la propia naturaleza objeto de sí misma. Ahora bien para ello requería algo que conformar. Al no poder ser ya la realidad misma tuvo que ser su representación. Aquí surgió el problema de la *mimesis*, de la imitación de la naturaleza que a partir de Aristóteles ha sido uno de los elementos fundamentales para explicar la creación artística” (134).

¹¹Tablada al regreso de su viaje a Japón a mediados de 1900 trajo de Oriente algunos poemas e hizo traducciones de Uta japonesas. Valdés cita a Tablada que explica lo que son estos poemas en una colección traducida por él. “Todas las pequeñas poesías que aquí figuran traducidas de poetas nipones se conocen en Japón con el nombre de Uta. Pueden compararse con las seguidillas castellanas, los *lieder* alemanes o los *lays* franceses del tiempo de Carlos de Orleans. El Uta generalmente el vehículo de la poesía popular, aunque muchos grandes poetas se hayan servido de él para expresar sus ideas.

¹²La poesía visual fue vista como un escándalo cuando Huidobro colgó sus poemas pintados en una galería de arte en París en 1922. La exposición tuvo que clausurarse porque hubo riñas entre ciertos concurrentes que lo criticaron duramente y el resto del público que admiraba estas ocurrencias. Asimismo, López Velarde le insinúa a Tablada que el género ideográfico es bastante ligero y vergonzoso cuando le dice que la ve como una humorada, que duda que la poesía ideográfica se halle investida de las condiciones serias del arte fundamental y que está convencido que solo la prosapia de la musa de Tablada sería una garantía permanente de respetabilidad para el género (Valdés 61). Larrea reconoce que su poema “SED.” no era vulgar como admitiendo que muchos otros si lo fueron y que por ello pudo muy bien haberlo incluido en su célebre poemario *Versión Celeste*.

Capítulo 4

¹ A principios del siglo XX muchas de las ideas de las matemáticas, la física y la química fueron popularizadas para un público general explicando las complicadas teorías de manera sencilla. Se mentó mucho el concepto de la cuarta dimensión a raíz de las teorías de Einstein y se lo introdujo en la expresión poética desvirtuándolo de su aplicación científica.

² *A Dictionary of Greek and Roman biography and mythology* editado por William Smith en 1867 es una amplia enciclopedia donde puede encontrarse bastante información sobre mitología y nombres griegos y latinos. Se puede acceder en línea a través del proyecto Making of America de la Universidad de Michigan y la Universidad de Cornell.

³ La filosofía de Laotze inspirada en la idea del *dao* (tao) como la fuente de emanación de toda existencia es para el ser humano una toma de conciencia cósmica del universo en su estado natural que debe ser mantenido con el fin de vivir en armonía con él.

⁴ Uno de los aspectos de la poesía de Tablada es la fijación en muchos de sus poemas del rostro o los ojos de la mujer.

⁵ Tablada denominó a sus haikai como poemas sintéticos porque no seguían exactamente la forma del haikai.

⁶ La página adquiere una función pictórica en el blanco que los caracteres hechos en tinta dejan. Es un fenómeno perceptivo gestáltico de figura y fondo. La página en blanco en el poema visual juega un rol visual activo que también participa semióticamente.

REFERENCES

- Apollinaire, Guillaume. *The Cubist Painters*. Trad. Peter Read. Berkeley: U of California P., 2004. Print
- . *Calligrammes: Poems of Peace and War (1913-1916)*. Ed. S.I. Lockerie. Berkeley: U of California P, 1980. Print
- Aristóteles. "On Poetics" .*The Basic Works of Aristotle*. Ed. Richard McKeon. New York: Random Hill, 1941. Print
- Ayala, José Luis. *Carlos Oquendo de Amat: Cien metros de biografía, crítica y poesía de un poeta itinerante. De la subversión semántica a la utopía social*. Lima: Horizonte, 1998. Print
- Barrera López, José María. *La revista Grecia y las primeras vanguardias*. Sevilla: Alfar, 1997. Print
- Beltrán Peña, José. *Poesía concreta del Perú: Vanguardia plena*. Lima: San Marcos, 1998. Print
- Barthes, Roland. *Elements of semiology*. Trad. Anette Lavers and Colin Smith. New York: The Noonday Press, 1968. Print
- Beiman, Abbie. "Concrete Poetry: A study in Metaphor". *Visible Language* 8.3(1974):197-203. Print
- Beltrán Peña, José. *Poesía concreta del Perú: Vanguardia plena*. Lima: Editorial San Marcos, 1998. Print
- Bergson, Henri. *Creative Evolution*. New York: H. Holt and Company, 1911. Print
- Berghaus, Günther ed. *F. T. Marinetti: Critical Writings*. Trad. Doug Thompson. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2006. Print
- Bohn, Willard. *Modern Visual Poetry*. Newark: U of Delaware P., 2001. Print
- . *The Aesthetics of Visual Poetry*. Cambridge: Cambridge UP, 1986. Print
- Bradford, Richard. "Speech and Writing in Poetry and Its Criticism". *Visible Language* 22.2/3 (1988): 169-194. Print

- Castro Morales, Belén. “Los horizontes abiertos del cubismo: Vicente Huidobro y Pablo Picasso”. *Anales de Literatura Chilena* 9 (2008): 149-167. Web. mayo 2011.
- Charpentier, Oscar. *Itinerario de la poesía pura: De Poe a Neruda a través de las escuelas de vanguardia*. Buenos Aires: Ediciones Madrid, 1965. Print
- Chatman, Seymour, Samuel R. Levin eds. *Essays on the Language of Literature*. New York: Houghton Mifflin, 1967. Print
- Cohn, Robert Greer. *Mallarmé's Un Coup de Dés*. New York. AMS Press, 1949. Print
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Trad. Oscar del Barco. México D.F.: Siglo XXI, 1986. Print
- De Costa, René. “Trayectoria del caligrama en Huidobro”. *Poesía* 3 (1978): 27-44. Print
- Diccionario de la lengua española: Real Academia de la Lengua*. 21 ed. 2001. Print
- Diez de Revenga, Francisco Javier ed. *Poesía española de vanguardia (1918-1936)*. Madrid: Castalia, 1995. Print
- Eco, Humberto. *Tratado de semiótica general*. México: Editorial Nueva Imagen, 1980. Print
- Espinosa, Cesar ed. *Corrosive signs. Essays on Experimental Poetry (Visual, Concrete, Alternative)*. Washington: Maisonneuve Press, 1990. Print
- Fenollosa, Ernest. *The Chinese Written Character as a Médium for Poetry*. New York: Arrow Editions, 1936. Print
- Fernández Serrato, Juan Carlos. *Cómo se lee un poema: Retórica y Poética del experimentalismo español 1975-1980*. Sevilla: Alfar, 2003. Print
- Fleming, William. *Art and Ideas*. New York: Holt, Rinehart and Wilton, 1980. Print
- Fleck, María Inés. “The visual poetry of: Vicente Huidobro, José Juan Tablada, and Octavio Paz”. Diss. U of California Davis, 1995. Print
- Floch, Jean Marie. “Kandinski: Semiotique d'une discours plastique non figurative”. *Communication* 34.34 (1981): 135-158. Web. mayo 2011.

- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. México: Siglo XXI, 1988. Print
- *This is not a pipe*. Berkeley: U of California P, 1982. Print
- Frank, Joseph. *The Idea of Spatial Form*. London: Rutgers UP, 1991. Print
- Giles, Herbert Allen. *A History of Chinese Poetry*. New York: D. Appleton and Company, 1901. Print
- Gandleman, Claude. *Reading pictures, viewing texts*. Bloomington: Indiana UP, 1991. Print
- García de Aldridge, Adriana. "Las Fuentes chinas de José Juan Tablada". *Bulletin of Hispanic Studies* 60 (1983): 109-19. Print
- Greimas A. J. and J. Courtes. *Semiotics and Language. An analytical dictionary*. Bloomington: Indiana UP, 1979. Print
- Gombrich, Ernest. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. New York: Pantheon Books, 1960. Print
- Goodman, Nelson. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1976. Print
- Grossman, Manuel L. *Dada: Paradox, Mystification and Ambiguity in European Literature*. New York: The Bobbs-Merril Company, 1971. Print
- Heusser, Martin. "'The Ear of the Eye, the Eye of the Ear': On the Relation between Words and Images". *Word & Image Interactions. A selection of papers given at the second conference on word and image Universität Zürich, August 27-31 1990*. Basel: Wiese, 1993. 13-19. Print
- Hidalgo, Alberto. *Tratado de poética*. Buenos Aires: Feria, 1944. Print
- Higgins, Dick. *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature*. New York: State U of New York P, 1987. Print
- Hiraga, Masako. *Metaphor and Iconicity: A Cognitive Approach to Analyzing Texts*. New York: Palgrave Macmillan, 2005. Print
- Hjemslev, Louis. *Prolegomena to a Theory of Language*. Trad. Francis J. Whitefield. Madison: U of Wisconsin P, 1961. Print

- Horace. *The Art of Poetry*. Trad. Burton Raffel. New York: State U of New York P, 1974. Print
- Huidobro, Vicente. *Obra poética*. Ed. Cedomil Goic. Madrid: ALLCAXX, 2003. Print
- Jakobson, Roman. *Language in Literature*. Ed. Krystina Pomorska and Stephen Rudy. Cambridge: Harvard UP, 1987. Print
- Kostelanetz, Richard ed. *Visual Literature Criticism: A New Collection*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1979. Print
- , *American Writing Today*. New York: Whitson, 1991. Print
- , *A Dictionary of the Avant-Gardes*. New York: Schirmer Books, 2000. Print
- Lauer, Mirko. *9 libros vanguardistas*. Lima: El Virrey, 2001. Print
- Lessing, Gotthold Ephraim. *The Laocoon, and other Prose Writings of Lessing*. Trad. & ed. W. B. Rönnefeldt. London: Walter Scott, 1895. Print
- Llanos Melussa, Eduardo. "Sobre Huidobro y la poesía visual". *Anales de literatura chilena* 9 (2008): 37-45. Web. mayo 2011.
- Lledó Iñigo, Emilio. *El concepto "poiesis" en la filosofía griega. Heráclito-Sofistas-Platón*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961. Print
- Mata, Rodolfo. *Las vanguardias latinoamericanas y la ciencia. Tablada, Borges, Vallejo y Andrade*. México: UNAM, 2003. Print
- Menezes, Philadelpho. *Poética e visualidade: Uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas, Brasil: UNICAMP, 1991. Print
- Meyer-Minneman, Klaus. "Formas de escritura ideográfica en *Li-po* y otros poemas de José Juan Tablada". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 36 (1988): 433-53. Print
- Minarelli, Enzo. "Italian visual poetry". *Visible Language* 27.1(1993): 423-35. Print
- Mitchell, W.J.T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: U of Chicago P, 1986. Print
- , *Picture Theory*. Chicago. U of Chicago P, 1994. Print

- Morales Castro, Belén. "Los horizontes abiertos del cubismo: Vicente Huidobro y Pablo Picasso". *Anales de Literatura Chilena* 9 (2008) 149-167. Web. mayo 2011
- Morawski, Stephan. "Mimesis". *Semiótica* 2 (1970): 35-58. Print
- Mukařovský, Jan. "Standard language and poetic language". *Essays on the Language of Literature*. Boston: Houghton Mifflin: Boston, 1967. Print
- Müller-Bergh, Klaus y Gilberto Mendonça Teles. *Vanguardia Latinoamericana: Historia, crítica y documentos. Tomo IV, Sudamérica, Área Andina Centro: Ecuador, Perú y Bolivia*. Madrid: Iberoamericana, 2005. Print
- Newton K.M. ed. *Twentieth-Century Literary Theory: A reader*. New York: St. Martin's Press, 1997. Print
- Newell, Kenneth B. *Pattern Poetry: A historical critique from the Alexandrian Greeks to Dylan Thomas*. Boston: Marlborough House, 1976. Print
- O'Hara, Edgar. "Alberto Hidalgo: hijo del arrebató". *Revista de Crítica Latinoamericana* 26 (1987): 97-14. Web. may 2011.
- Osorio T., Nelson ed. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988. Print
- Peirce, Charles Sanders. *Philosophical Writings of Peirce*. Ed. Justus Buchler. New York: Dover Publishers, 1955. Print
- Pacheco, José Emilio ed. *Antología del modernismo (1884-1921)*. México: UNAM, 1970. Print
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. 3ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1972. Print
- , *El signo y el garabato*. México: Editorial Joaquín Mortiz. 1975. Print
- Perloff, Marjorie. *Radical Artifice: Writing Poetry in the Age of Media*. Chicago: U of Chicago P, 1991. Print
- Poggioli, Renato. *The Theory of the Avant-Garde*. Cambridge: Harvard UP, 1968. Print
- Rastier, François, Marc Cavazza. *Semantics for Descriptions: From Linguistics to Computer Science*. California: CSLI Publications, 2002. Print

- Sarabia, Rosa. "Interarte vanguardista y algunas cuestiones teórico críticas a considerar". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 28.1(2003) 45-69. Web. septiembre 2011.
- , "Triángulo Armónico' y la experimentación visual de un orientalismo parodiado". *Anales de la Literatura Chilena* 9 (2008):15-36. Web. mayo 2011.
- Saussure, Ferdinand. *Course in General Linguistics*. Illinois: Open Court, 1986. Print
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra, 1991. Print
- Steiner, Wendy. *The colors of the rethoric: Problems in the relation between modern literature and painting*. Chicago: U of Chicago P, 1982. Print
- Tablada, José Juan. *Obras I Poesía*. Ed. Héctor Valdés. México: UNAM, 1971. Print
- Toro Montalvo, Cesar. *Poesía peruana contemporánea: Antología crítica*. Lima: Editorial Inca Garcilaso de la Vega, 2002. Print
- Veltruský, Jiří. "Comparative semiotics of art". *Image and Code*. Ed. Wendy Steiner. Ann Arbor: U of Michigan P, 1981. Print
- Verani, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica: Manifiestos, proclamas y otros escritos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003. Print
- Vich, Cynthia. "'Ortografía Indoamericana': Vanguardia e identidad nacional en el *Boletín Titikaka*". *Kipus* 5 1996: 19-28. Web. mayo 2011
- Videla, Gloria. *El ultraísmo: Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*. Madrid: Gredos, 1963. Print
- Videla de Rivero, Gloria. *Direcciones del vanguardismo Hispanoamericano: Estudios sobre poesía de vanguardia en la década del veinte*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1990. Print
- Volek, Emil. "La semiología poética/la poética semiológica de Octavio Paz en los años sesenta y setenta". *Literatura Hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1994. Print

- . *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin: Semiótica del discurso y posformalismo bajtiano*. Caracas: Fundamentos, 1995. Print
- Waley, Arthur, trad. *More translations from the Chinese*. New York: Alfred A. Knopf. 1919. Web. septiembre 2011.
- Wall, Catharine. “Jorge Luis Borges, Interart Aesthetics, and the Hispanic Avant-Garde: ‘Apuntaciones críticas: la metáfora’ (1921)”. *Romance Quarterly* 48.2 (2001): s/p. Web. mayo 2011.
- Webster, Michael. *Reading Visual Poetry after Futurism: Marinetti, Apollinaire, Schwitters, Cummings*. New York: Peter Lang, 1995. Print
- Zarate, Armando. *Antes de la vanguardia*. Buenos Aires: R. Alonso Editor, 1976. Print

ANEXO A
POEMAS ADICIONALES

Κωτίλας

τῇ τῶδ' ἄτριον νέον

πρόφρων δὲ θυμῷ δεξοῖ· δὴ γὰρ ἀγνῆς

τὸ μὲν θεῶν ἐριβόας Ἑρμῆς ἔκιξε κάρυξ

ἄνωγε δ' ἐκ μέτρου μονοβάμονος μέγαν πάροιθ' ἀέξειν

θοῶς δ' ὑπερθεν ὄκα λέχριον φέρων νεῦμα ποδῶν σποράδων πίφασκεν

θοαῖς ἴσ' αἰόλαις νεβροῖς κῶλ' ἀλλάσων ὀρσιπόδων ἐλάφων τέκεσσιν

πᾶσαι κραιπνοῖς ὑπὲρ ἄκρων ἰέμεναι ποσὶ λόφων κατ' ἀρθμίας ἴχνος τιθήνας

καί τις ὠμόθυμος ἀμφίπαλτον αἰψ' αὐδᾶν θῆρ' ἐν κόλπῳ δεξάμενος θαλαμᾶν μυχοιτάτῳ
καίτ' ὄκα βοᾶς ἀκοᾶν μεθέπων, ὄγ' ἄφαρ λάσιον νιφοβόλων ἀν' ὀρέων ἔσσυται ἄγκος

ταῖσι δὴ δαίμων κλυτᾶς ἴσα θοοῖς δονέων ποσὶ πελύπλοκα μετρίε μέτρα μολπᾶς

δίμφα πετρόκοιτον ἐκλιπῶν ὕρουσ' εὐνάν, ματρὸς πλαγκτὸν μαιόμενος βαλλίας ἐλεῖν τέκος

βλαχαὶ δ' οἶων πολυβότων ἀν' ὀρέων νομὸν ἔβαν τανυσφύρων ἐς ἀν' ἄντρα Νυμφῶν

ταὶ δ' ἀμβρότῳ πόθῳ φίλας ματρὸς βῶοντ' αἰψα μεθ' ἱμερόεντα μαζῶν

ἴχνει θένωι . . . ταν πανάολον Πιερίδων μονόδουπον αὐδᾶν

ἀριθμὸν εἰς ἄκραν δεκάδ' ἴχνιων κόσμον νέμοντα ρυθμῶν

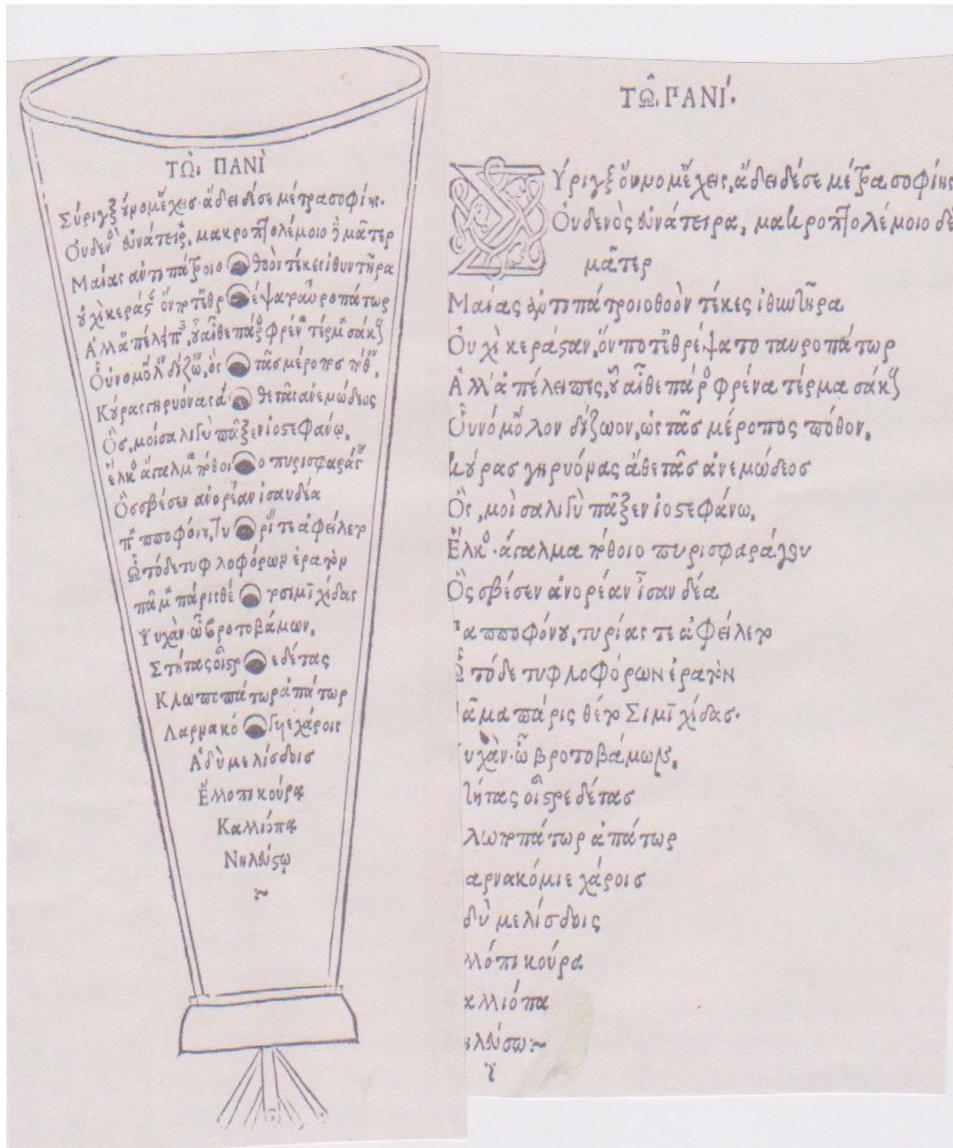
φῦλ' ἐς βροτῶν, ὑπὸ φίλας ἐλῶν πτεροῖσι ματρὸς

λίγειά μιν κάμ' Ἴφι ματρὸς ὠδὶς

Δωρίας ἀηδόνας

ματέρος.

Fig. 1
Simias de Rodas
"El Huevo"



ΤΩ ΠΑΝΙ.



Υρίγγ' ἔρομιχας ἀδεδίσει μίτρασφίης
 Οὐδενὸς ἀνάτειρα, μακροπρόλιμοιο δὲ
 μάτερ

Μάϊας ἀντιπάρουοιο ἢ τοῦ τίκειθου τήρα
 Ὀνόμολον δὲ ζῶ, οἷ τῶσ' μέρους π' θ'.
 Ἀλλ' ἀπὸ λήπ' ἀαῖθι πᾶρ φρέν' τίς μ' σάκ'
 Ὀνόμολον δὲ ζῶ, οἷ τῶσ' μέρους π' θ'.
 Κόρασ γηρυόμας ἀθιπᾶσ ἀνεμώδιος
 Ὅσ' μοῖσα λιγυ πᾶζειν ἰοσεφάτω,
 Ἐλκ' ἀπέλιμα π' θοιο π' υρισφραζῶν
 Ὅσ' σβίσην ἀνορέαν ἰσαν δέα
 π' ἀποφόνθ, τυρίαι τε ἀφέλιγο
 Ἐπὸ δὲ τυφλοφώρων ἰραρήν
 πᾶ μ' πᾶριθὲ ρσιμί χιδας
 Ὑγᾶν ὠβροτοβάμων,
 Στήπασ οἷσρε δέπασ
 Κλωππάτωρ ἀπάτωρ
 Λαφρακόμιε χείροισ
 Ἀδύμι λίσθαισ
 Ἐμοπκούρα
 Καλιόπα
 Νολίωσ ~~~~~

Fig. 2
 Teócrito
 "La Siringa"

CA	TAL	IDES	DOMINO	VI	R	T	V	T	V	M	T	R	A	D	I	T	E	P	A	L	M	A	M													
CO	STANTINVS	HABETE	EL	LORVM	V	RE	TRO	P	A	V	M																									
V	ANDICES	V	DE	EX	T	R	A	R	E	D	D	E	N	S	F	R	I	C	I	T	E	R	O	B	E	M										
CO	NS	L	I	S	T	E	R	V	M	S	V	A	D	E	N	S	E	T	C	V	N	C	T	A	R	E	F	E	R	R	E					
RO	M	A	T	I	B	E	L	L	I	S	C	V	M	S	A	E	V	A	I	N	N	E	C	T	E	R	E	F	O	S	S	I	T			
V	IN	C	L	A	V	G	I	V	I	R	T	V	M	I	T	I	S	N	O	N	A	R	M	A	T	I	H	O	S	T	E	M				
S	E	D	M	A	G	N	O	P	A	T	I	E	N	S	D	O	C	V	I	T	C	E	R	T	A	M	I	N	E	P	A	R	C	E	N	S
Q	V	I	D	F	I	E	T	A	S	D	O	N	E	T	P	O	S	T	E	L	L	A	M	I	N	A	C	I	A	C	L	E	M	E	N	S
M	V	N	C	M	I	H	I	A	M	T	O	T	O	D	O	C	I	L	E	S	H	E	L	I	C	O	N	E	C	A	M	E	N	A	E	
M	T	T	I	T	E	C	O	N	P	O	S	I	T	A	S	I	N	T	E	M	P	O	R	A	M	I	T	I	A	P	A	L	M	A	S	
M	E	C	T	I	T	E	D	E	M	E	T	R	I	S	V	I	R	T	V	T	V	M	C	A	R	M	I	N	A	E	T	O	M	N	E	S
C	O	N	C	I	N	I	T	E	V	T	F	R	V	C	T	V	E	L	I	X	E	T	E	R	I	N	C	I	P	E	D	I	G	N	A	
D	H	E	S	T	I	R	P	E	S	C	R	A	T	A	S	T	E	X	E	N	S	Q	V	A	S	P	A	G	I	N	A	V	E	R	S	V
M	I	N	O	V	O	V	E	A	T	T	I	V	L	O	V	O	T	O	R	V	M	C	A	R	M	I	N	E	P	O	L	L	E	N	S	
F	I	N	R	I	O	S	M	I	H	I	P	H	O	E	R	E	T	V	O	D	E	N	V	M	I	N	E	P	R	A	E	S	T	E	N	T
F	O	N	T	E	C	A	S	T	A	L	I	A	E	T	V	A	S	I	L	I	C	E	T	I	R	E	P	E	R	A	G	R	A	N	S	
M	E	N	S	I	V	C	A	C	E	L	S	A	P	E	T	E	T	M	E	C	V	M	S	I	P	A	N	C	E	R	E	V	E	R	S	V
M	V	S	A	V	E	L	I	T	T	A	N	T	O	I	A	M	N	V	N	C	S	V	B	P	R	I	N	C	I	P	E	L	A	E	T	A
D	A	V	D	I	S	D	O	N	A	F	E	R	E	N	S	R	E	S	O	N	A	N	S	I	N	S	I	G	N	I	A	R	A	M	I	S
V	I	N	C	E	N	T	V	M	I	V	S	S	O	S	A	V	D	A	X	M	I	H	I	F	I	D	A	T	R	I	V	M	P	H	O	S
H	A	E	R	I	T	V	M	I	V	S	T	I	S	T	O	T	R	E	D	D	E	R	E	N	O	B	I	L	E	P	A	L	M	A	S	
A	O	N	I	D	V	M	Q	V	A	S	V	A	L	L	E	F	L	V	E	N	S	A	L	I	T	V	N	D	A	R	I	G	A	T	A	S
S	A	N	O	T	E	S	A	L	V	S	M	I	N	D	I	A	R	M	I	S	I	N	S	I	G	N	I	B	V	S	A	R	D	E	N	S
C	R	I	S	T	E	V	I	S	M	E	L	I	O	R	T	E	C	A	R	M	I	N	E	L	A	E	T	A	S	E	C	V	N	D	O	
G	L	I	O	M	V	S	A	S	O	N	A	N	S	T	V	A	F	A	T	V	R	P	V	L	C	H	R	A	I	V	V	E	N	T	A	E
N	O	B	I	L	E	T	V	D	E	C	V	S	E	S	P	A	T	R	I	T	V	Q	V	E	A	L	M	E	Q	V	I	R	I	T	V	M
B	T	S	P	E	S	V	B	I	S	E	R	I	S	N	O	S	M	E	N	T	I	S	C	A	R	M	I	N	A	C	A	E	S	A	R	
V	V	I	N	C	E	N	S	P	A	C	I	S	O	R	A	T	I	S	S	I	M	A	F	O	E	D	E	R	A	S	E	M	P	E	R	
I	N	D	V	L	G	E	T	P	A	C	I	L	I	S	G	E	N	T	E	S	A	D	I	V	N	G	E	R	O	G	A	N	T	E	S	
P	A	C	Q	V	E	T	V	I	I	V	R	I	S	G	A	V	D	E	N	S	V	I	R	T	V	I	B	V	S	A	V	C	T	I	S	
C	O	N	S	T	A	N	T	I	N	V	E	I	T	E	M	L	A	V	S	O	R	B	I	S	G	L	O	R	I	A	S	A	E	C	L	I
N	O	M	V	L	E	V	M	S	I	D	V	S	L	X	C	L	E	M	E	N	S	I	N	C	L	I	T	A	F	R	A	T	R	V	M	
N	O	B	I	L	I	T	A	S	P	R	O	A	V	I	S	V	E	R	V	M	E	T	M	E	M	O	R	A	B	I	L	E	F	A	M	A
B	E	S	T	I	V	I	T	V	I	C	T	O	R	C	A	E	S	A	B	N	O	M	E	N	Q	V	E	D	E	C	V	S	Q	V	E	
S	A	N	C	T	E	P	A	T	E	R	R	E	C	T	O	R	S	V	E	R	V	M	V	I	C	E	N	N	I	A	L	A	E	T	A	
A	V	G	V	S	T	O	E	T	D	E	C	I	E	S	C	R	E	S	C	A	N	T	S	O	L	L	E	M	N	I	A	N	A	T	I	S

Fig. 3
Optatian
"Carmen IX"

A broken A L T A R, Lord, thy servant rears,
Made of a heart, and cemented with tears,
Whose parts are as thy hand did frame;
No workmans tool hath touch'd the same.

A H E A R T alone
Is such a stone,
As nothing but
Thy pow'r doth cut.
Wherefore each part
Of my hard heart
Meets in this frame,
To praise thy name.

That if I chance to hold my peace,
These stones to praise thee may not cease.
O let thy blessed S A C R I F I C E be mine
And sanctifie this A L T A R to be thine

Fig. 4
George Herbert
"The Altar"



Fig. 5
George Herbert
“Easter Wings”

O bouteille,
Pleine toute
De mystères,
D'une oreille
Je t'escoute;
Ne diffères,
Et le mot profères
Au quel pend mon cœur.
En la tant divine liqueur
Bacchus qui fut d'Inde vainqueur,
Tient toute vérité enclose.
Vin tant divin, loing de toi est forclos
Toute mensonge et toute tromperie.
En joye soit l'aire de Noach close,
Le quel de toy nous fit la temperie.
Sonne le beau mot, je t'en pry,
Qui me doit oster de misères.
Ainsi ne se perde une goutte
De toi, soit blanche ou soit vermeille.

O bouteille,
Pleine toute
De mystères,
D'une oreille
Je t'escoute;
Ne diffères.

Fig. 6
François Rabelais
"Bouteille"

EXCEPTÉ

à l'altitude

PEUT-ÊTRE

aussi loin qu'un endroit

fusionne avec au delà

hors l'intérêt
quant à lui signaléselon telle obliquité par telle déclivité
en général
de feux

vers

ce doit être

le Septentrion aussi Nord

UNE CONSTELLATION

froide d'oubli et de désétude

pas tant

qu'elle n'énumère

sur quelque surface vacante et supérieure

le heurt successif

sidéralement

d'un compte total en formation

veillant

doutant

roulant

brillant et méditant

avant de s'arrêter
à quelque point dernier qui le sacre

Toute Pensée émet un Coup de Dés

Fig. 7
 Stéphane Mallarmé
Un Coup de Dés

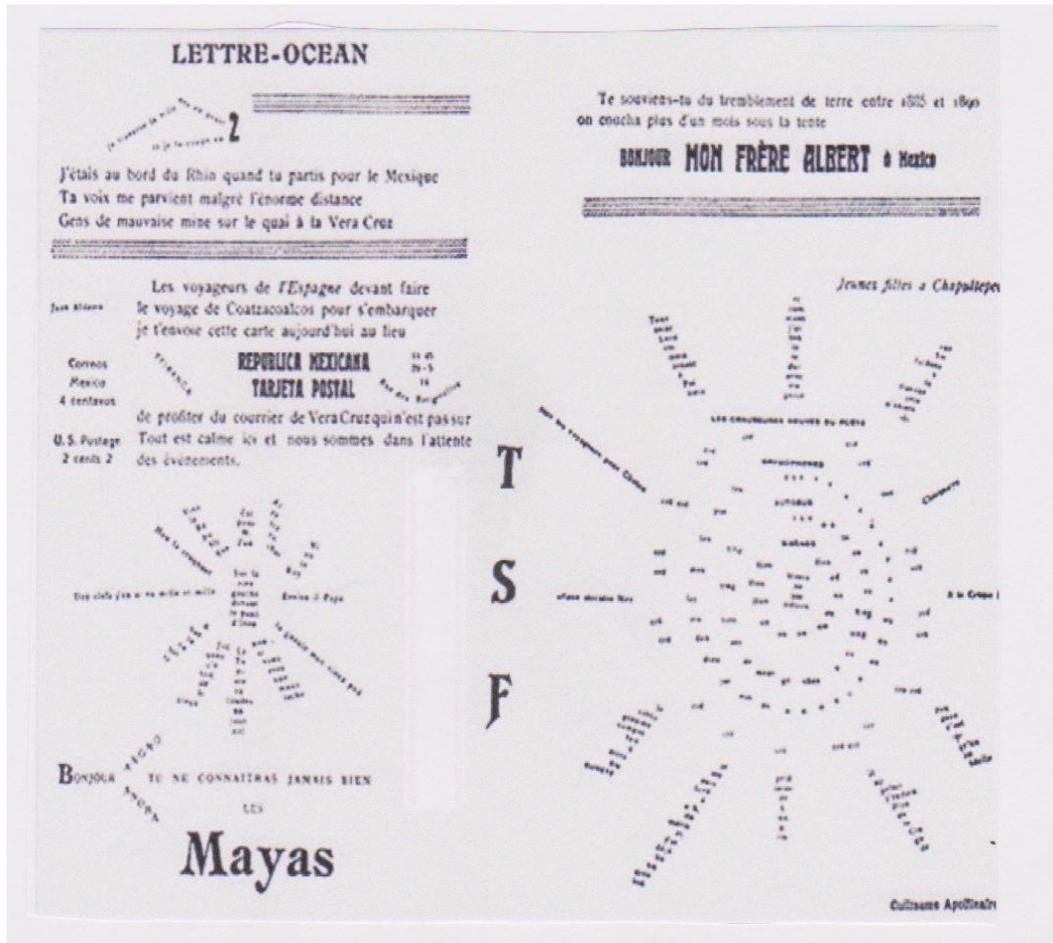


Fig. 8
Guillaume Apollinaire
“Lettre-Océan”

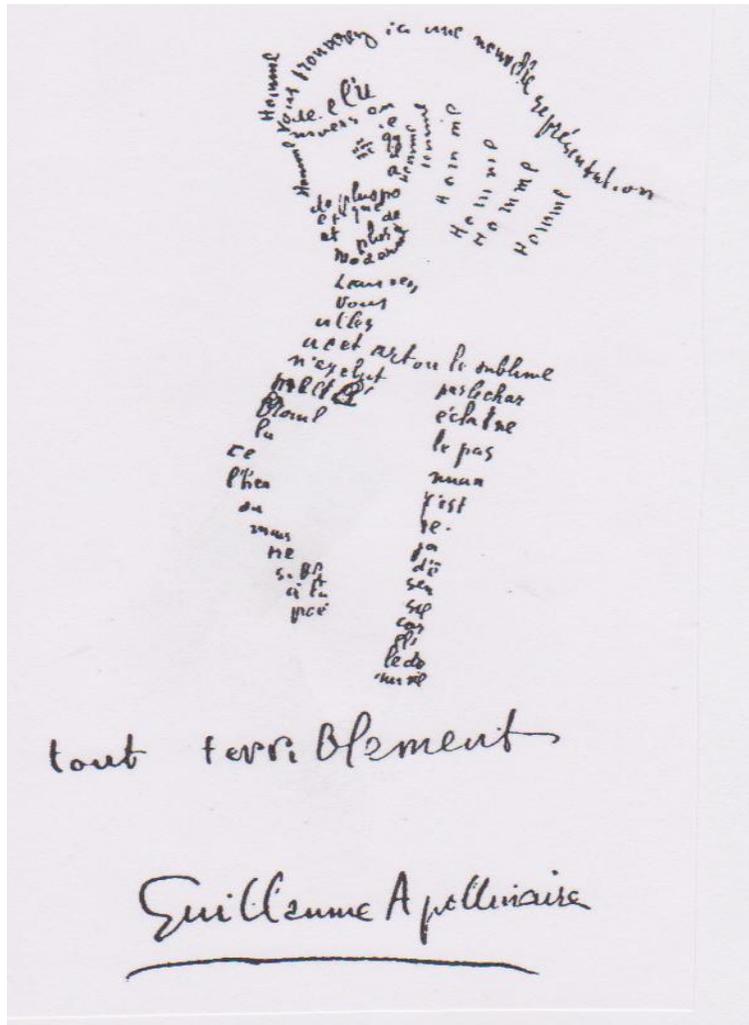


Fig.9
Guillaume Apollinaire
"Le Cheval"

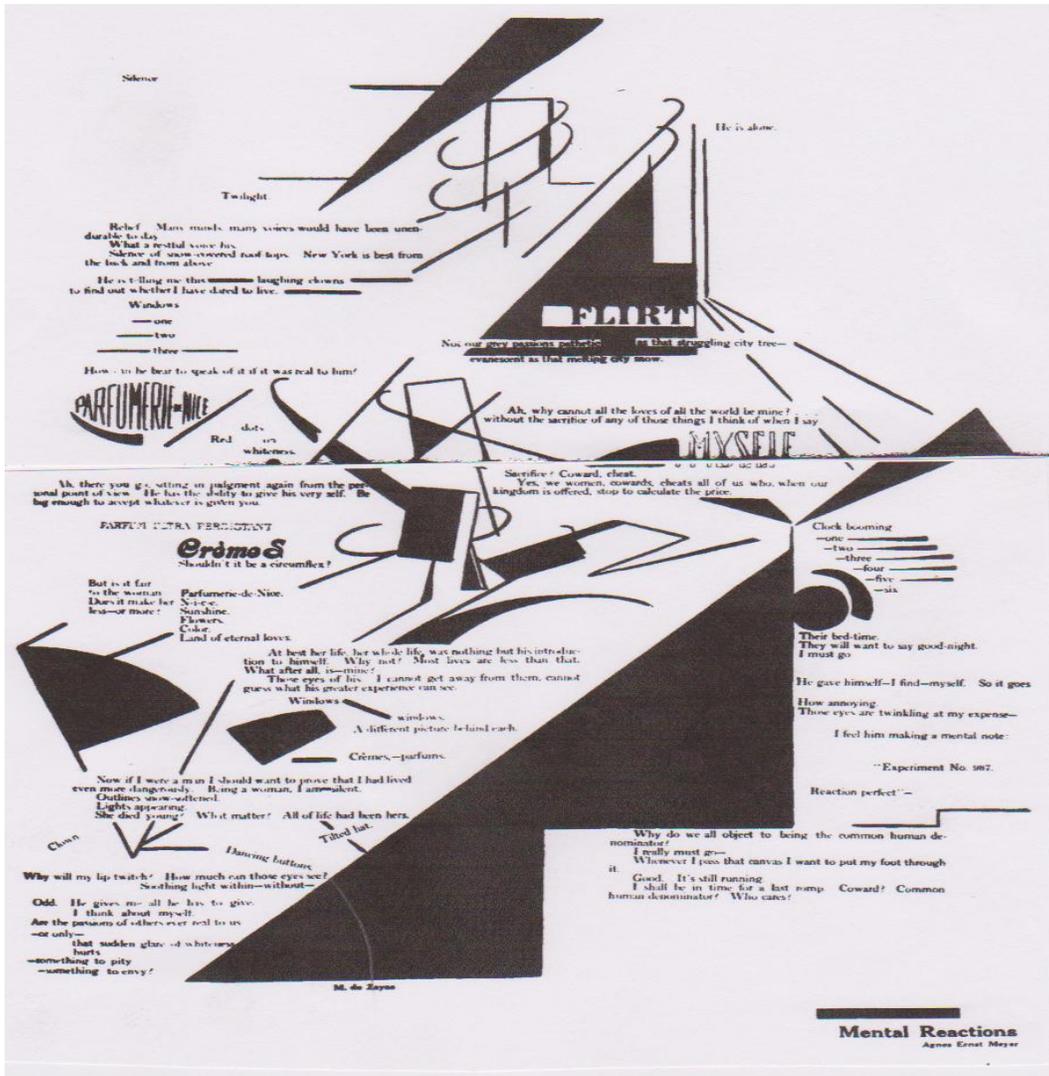


Fig. 10
Marius de Zayas
“Mental Reactions”

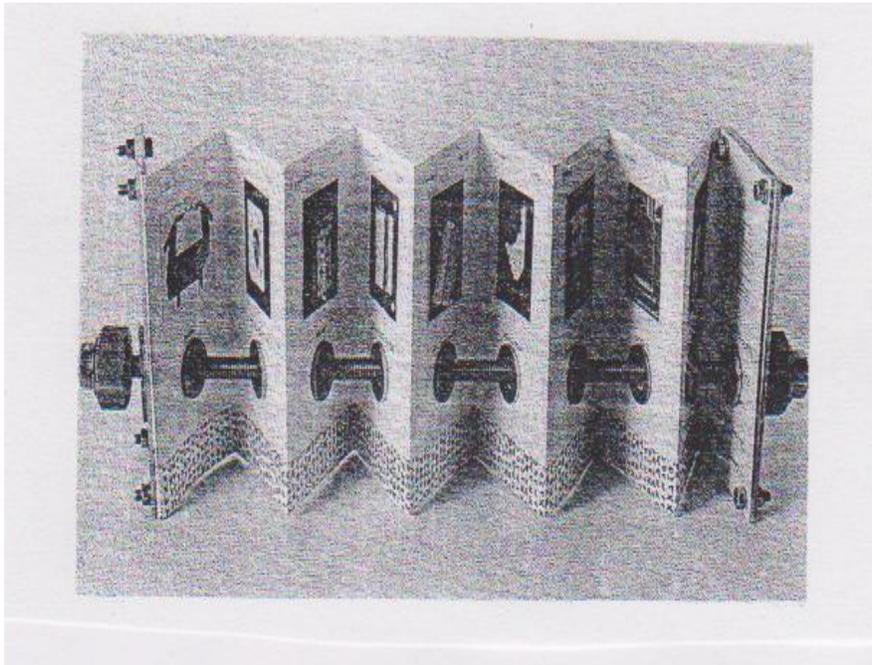


Fig.11
Massimo Mori
“Kata-logo”

	Golf	GOLF	I require a pilot.	
	Hotel	hoh-TELL	I have a pilot on board.	
	India	IN-dee-ah	Coming alongside.	I am directing my course to port.
	Juliet	JEW-lee-ett	I am on fire and have dangerous cargo; keep clear.	
	Kilo	KEY-loh	I wish to communicate with you.	
	Lima	LEE-mah	You should stop your vessel immediately.	
	Mike	MIKE	My vessel is stopped; making no way.	

Fig. 12
“Navy Flag Code”

Hemos a peso bruto caminado, y, de un solo
desafío,
blanqueó nuestra pureza de animales.
Y preguntamos por el eterno amor,
por el encuentro absoluto,
por cuanto pasa de aquí para allá.
Y respondimos desde dónde los míos no son los tuyos
desde qué hora el bardón, al ser portado,
sustenta y no es sustentado. (Neto).

Y era negro, colgado en un rincón,
sin proferir ni jota, mi paletó.

a
t
o
d
a
s
t
A

Fig. 13
Cesar Vallejo
Trilce
"Poema LXVIII"

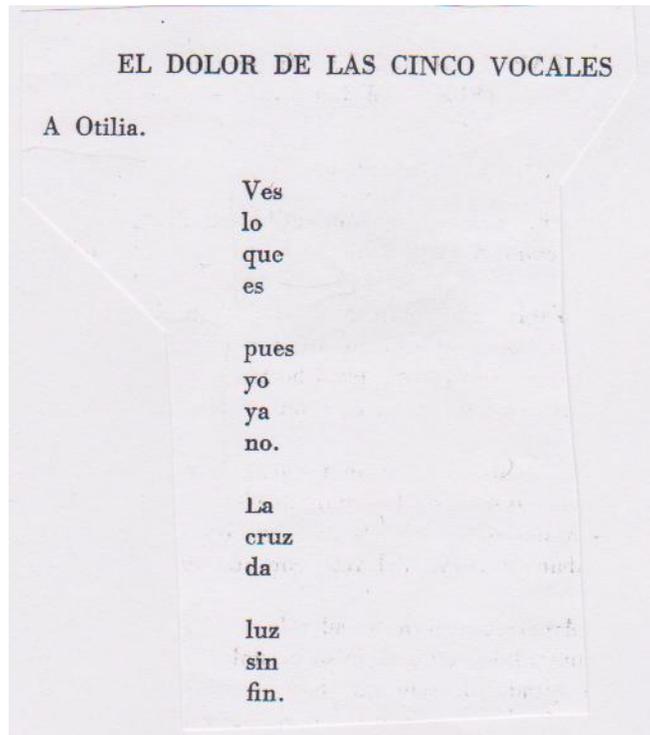


Fig. 14
Cesar Vallejo
Poemas esporádicos
“El dolor de las cinco vocales”

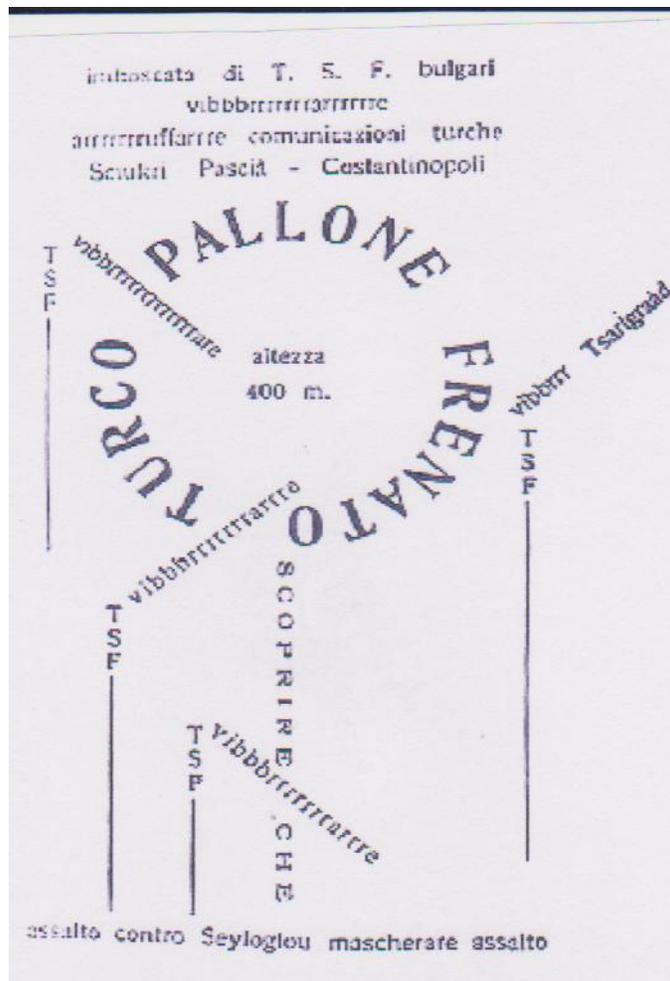
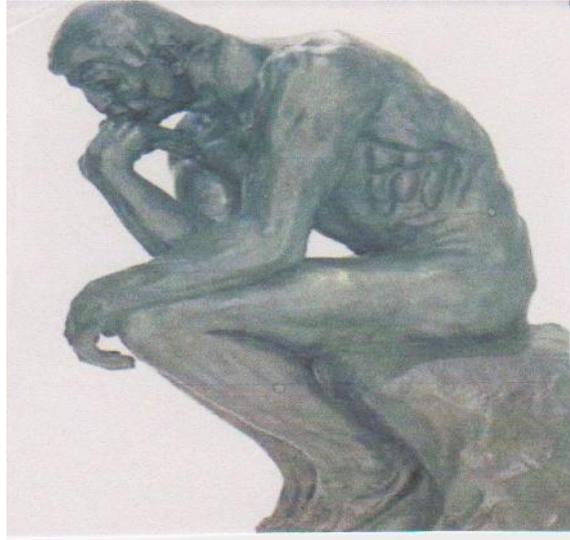


Fig. 16
 Filippo Tommaso Marinetti
 "Pallone Frenato"

ANEXO B

FRANJA DE LA POÉTICA VISUAL

Poema Ecfrástico y Escultura



Auguste Rodin
Le penseur

El Pensador de Rodin

Con el mentón caído
el pensador se acuerda que es carne de la huesa,
carne fatal, delante del destino desnuda,
carne que odia la muerte, y tembló de belleza

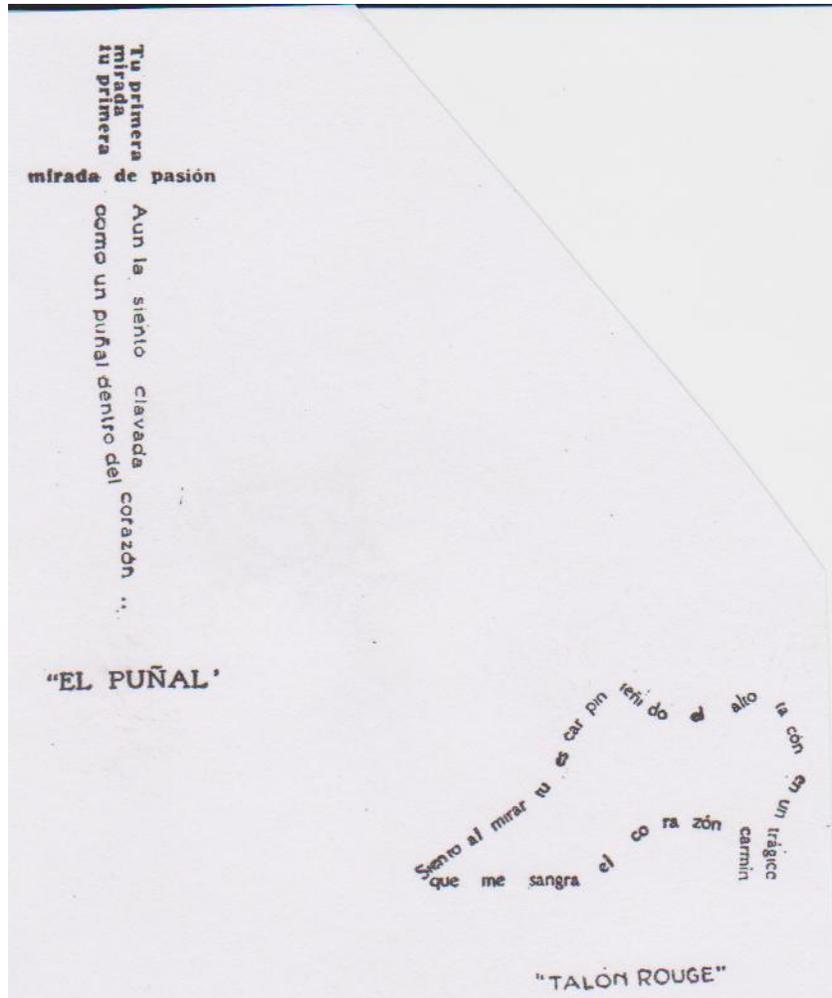
Y tembló de amor, toda su primavera ardiente,
y ahora, al otoño, anegase de verdad y tristeza.
El “de morir tenemos” pasa sobre su frente,
en todo agudo bronce, cuando la noche empieza.

Y en la angustia, sus músculos se hienden, sufridores.
Cada surco en la carne se llena de terrores.
Se hiende, como la hoja de otoño, al Señor fuerte

Que le llama en los broncees... Y no hay árbol torcido
De sol en la llanura, ni león de flanco herido,
Crispados como este hombre que medita en la muerte

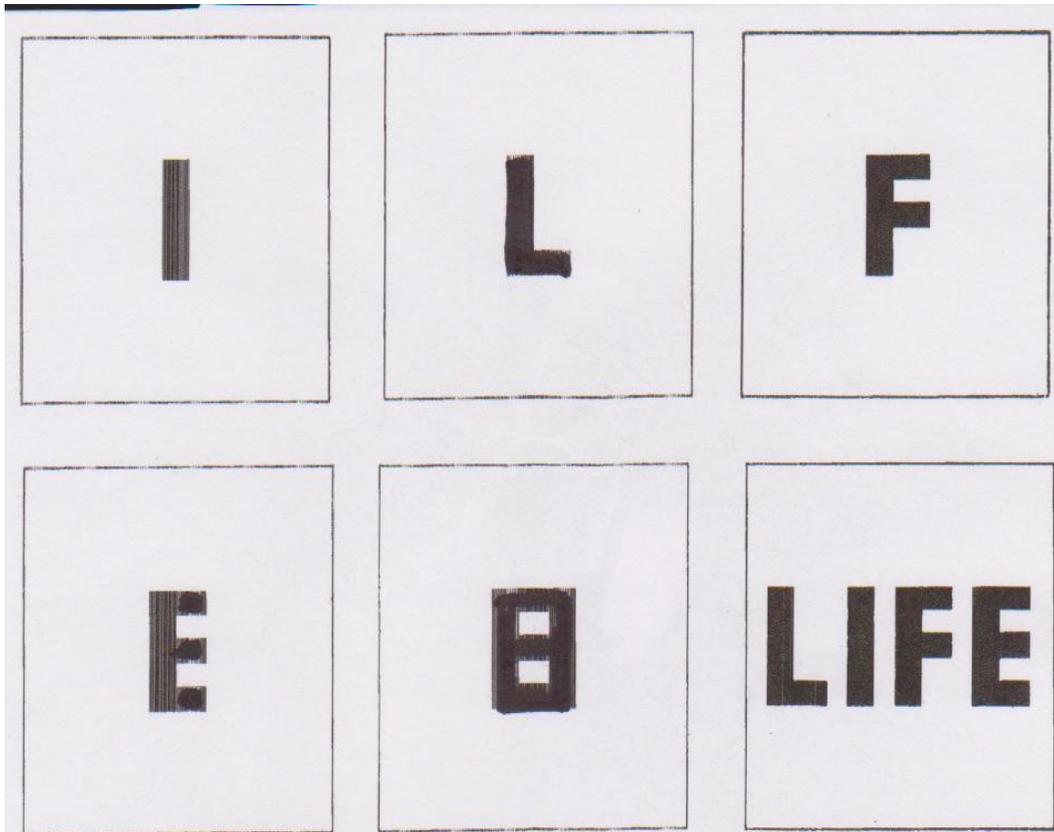
Gabriela Mistral, *Desolación* (1922)

Poema Visual



José Juan Tablada
"El Puñal" y "Talon Rouge"

Poema Concreto



Décio Pignatari
"LIFE"

THE CORMORANT

The cormorant meditates
standing motionless and alone
at the river's edge;
his round eye follows the flowing water.

If a passer-by comes too near,
he flaps away balancing his head
and waits in the thicket for the intruder to go,
wishing to gaze again
upon the undulations of the stream

And at night
when the moon shines upon the waves,
the cormorant meditates,
standing with one foot in the water.

Thus a man whose heart is burning with passion
follows the undulations of thought.

(Withall citado en García de Aldridge, *Las fuentes chinas de José Juan Tablada*
115)

DRINKING ALONE IN THE MOONLIGHT

“An arbour of flowers
 and a kettle of wine:
Alas! In the bowers
 no companion is mine
Then the moon sheds her rays
 on my goblet and me
And my shadow betrays
 we’re a party of three

“Though the moon cannot swallow
 her share of the grog,
And my shadow must follow
 wherever y jog,--
Yet their friendship I’ll borrow
 and gaily carouse,
And laugh away sorrow
 while spring time allows

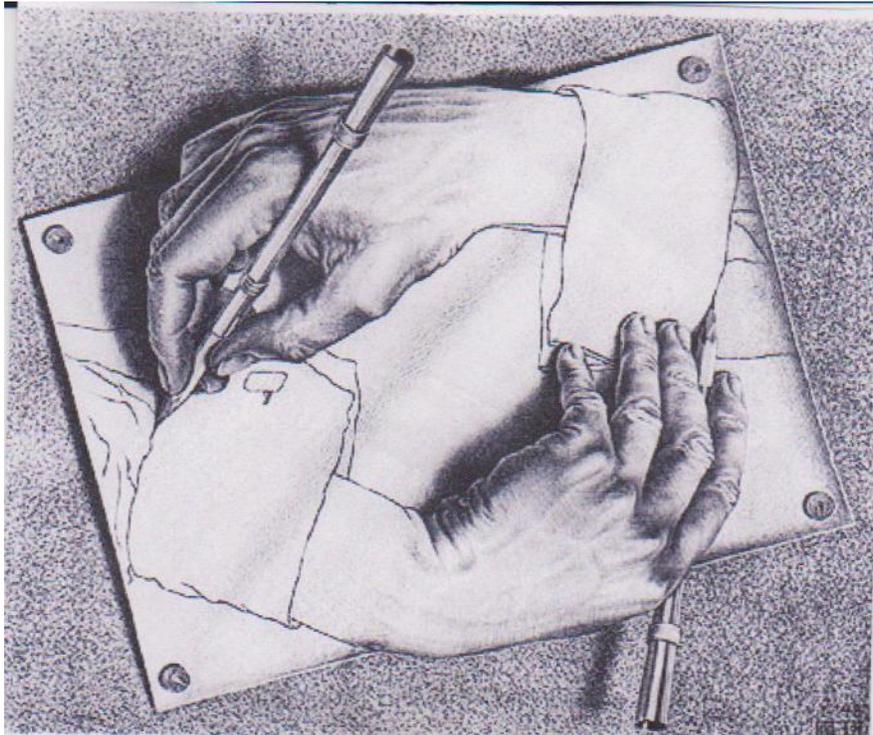
“See the moon, -- how she glances
 response to my song;
See my shadow, -- it dances
 so lightly along!
While sober I feel
 you are both my good friends;
When drunken I reel,
 our companionship ends.
But we’ll soon have a greeting
 without a good-bye,
At our next merry meeting
 away in the sky”

(Herbert Allen Giles, *A history of Chinese Poetry* 153)

ANEXO C

ILUSTRACIONES Y FIGURAS ADICIONALES

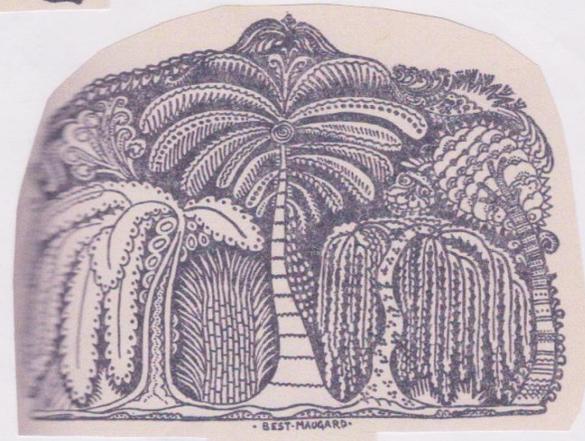
Drawing Hands De Mauritius Cornelius Escher



Grabados Para Haikais De José Juan Tablada

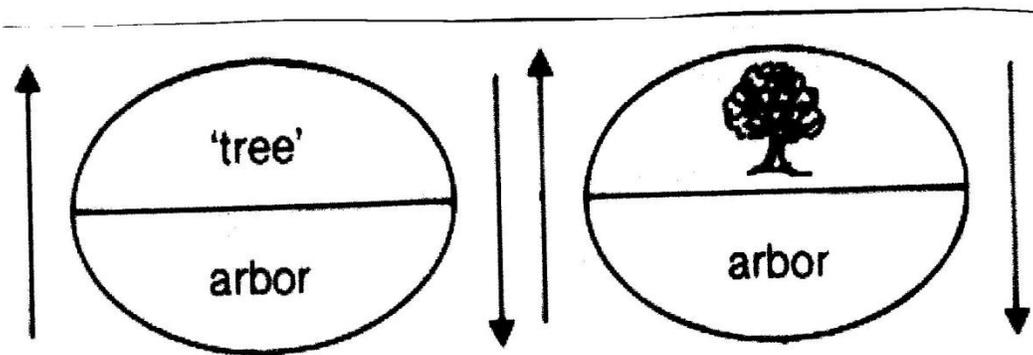
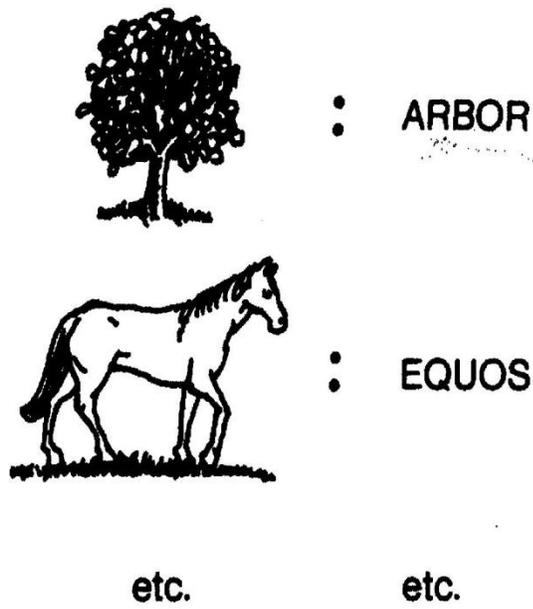


Paisajes.



Arboles.

Ilustraciones Del Signo En *Lingüística General* De Ferdinand de Saussure



Retrato De Confucio



ANEXO D

CORPUS DE POEMAS VISUALES FIGURATIVOS

Thesa^b
La bella
Gentil princesa^c
Es una blanca estrella
Es una estrella japonesa.
Thesa^d es la más divina flor de Kioto
Y cuando pasa triunfante en su palanquín
Parece un tierno lirio, parece un pálido loto
Arrancado una tarde de estío del imperial jardín.
Todos la adoran como a una diosa, todos hasta el Mikado
Pero ella cruza por entre todos indiferente
De nadie se sabe que haya su amor logrado^e
Y siempre está risueña, está sonriente.^f
Es una Ofelia japonesa
Que a las flores amantes^g
Loca y traviesa
Triunfante
Besas.

Fig.1
Vicente Huidobro
"Triángulo Armónico"

Cuando al morir el sol dora la nieve del Fusiyama
Los paisajes nipones en mi cerebro copio
Siento el olor^b que el crisantemo derrama
Los vagos, dulces sueños^c del opio
Veo el campo inerme
La pagoda muda
Donde duerme
Budha
Siento
La voz viva
El dulce lamento^d
De las cuerdas de la diva
Como una pálida flor morisca
Envuelta en un raro manto de tisú
Una princesa cruza en su rápido giuriska
Y oigo^e el canto de un uta melodioso de Azayasú

Fig. 1
Vicente Huidobro
“Fresco Nipon”

AL ATARDECER NOS PASEAREMOS POR RUTAS PARALELAS

EL ÁRBOL
ERA
MÁS
ALTO
QUE LA
MONTAÑA

La luna
donde
te miras

PERO LA
MONTAÑA
ERA TAN ANCHA
QUE EXCEDÍA
LOS EXTREMOS
DE LA TIERRA

EL
RÍO
QUE
CORRE
NO
LLEVA
PECES

CUIDADO CON
JUGAR EN EL PASTO
RECIÉN PINTADO

UNA CANCIÓN CONDUCE A LAS OVEJAS HACIA EL APRISCO

Fig.2
Vicente Huidobro
"Paysage"

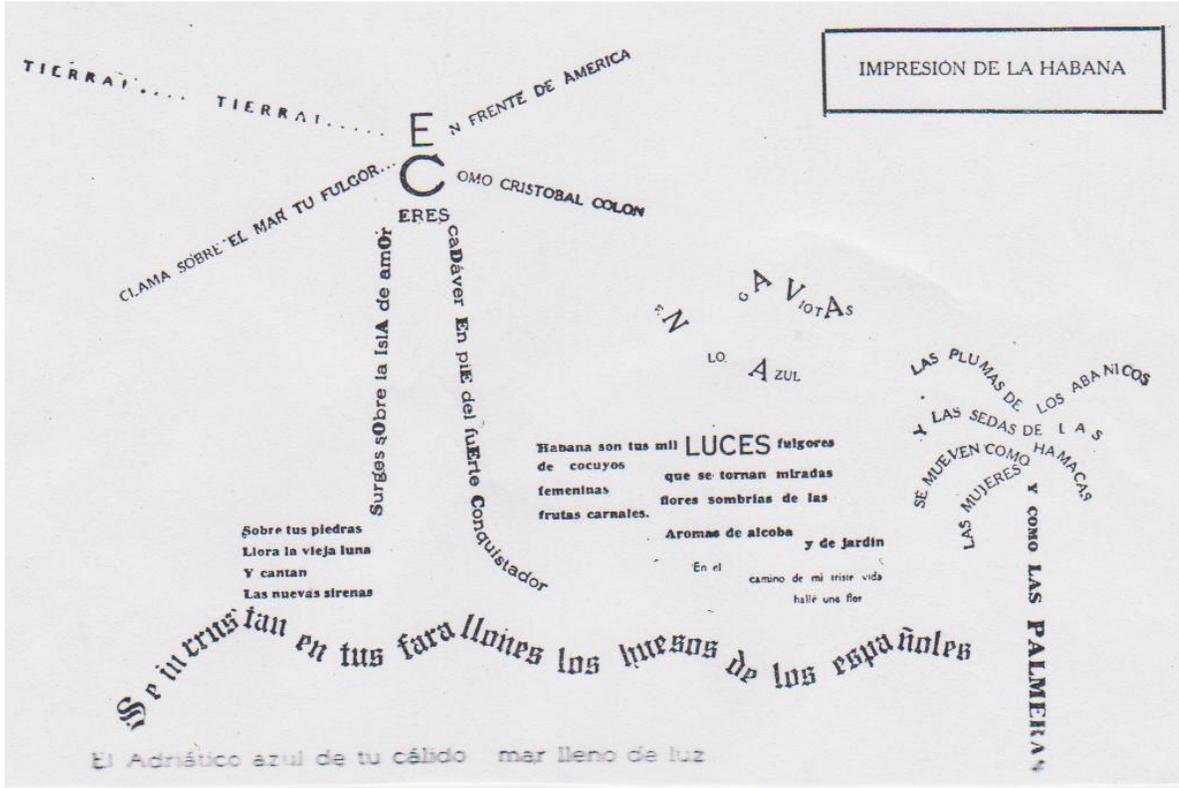


Fig. 3
 José Juan Tablada
 "Impresión de La Habana"

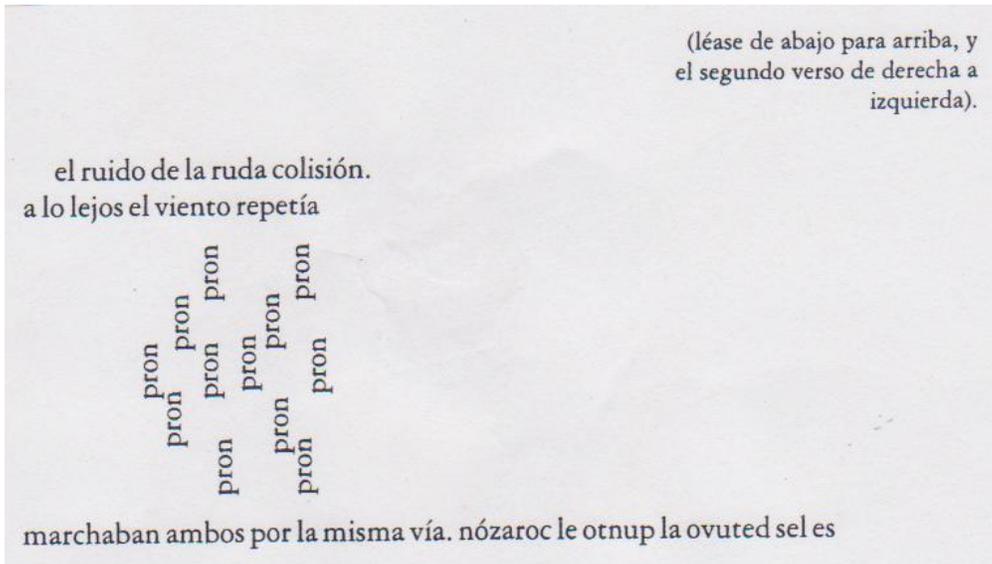


Fig. 4
Alberto Hidalgo
"Choque de trenes"

Madrigales

Ideográficos

Tu primera
mirada
tu primera
mirada de pasión

Aun la siento clavada
como un puñal dentro del corazón ..

"EL PUÑAL"

Siento al mirar tu es car pin teñi do el alio la con
que me sangra el co ra zón carmin en un frágilc

"TALÓN ROUGE"

Fig. 5
José Juan Tablada
"El puñal" / "Talon Rouge"

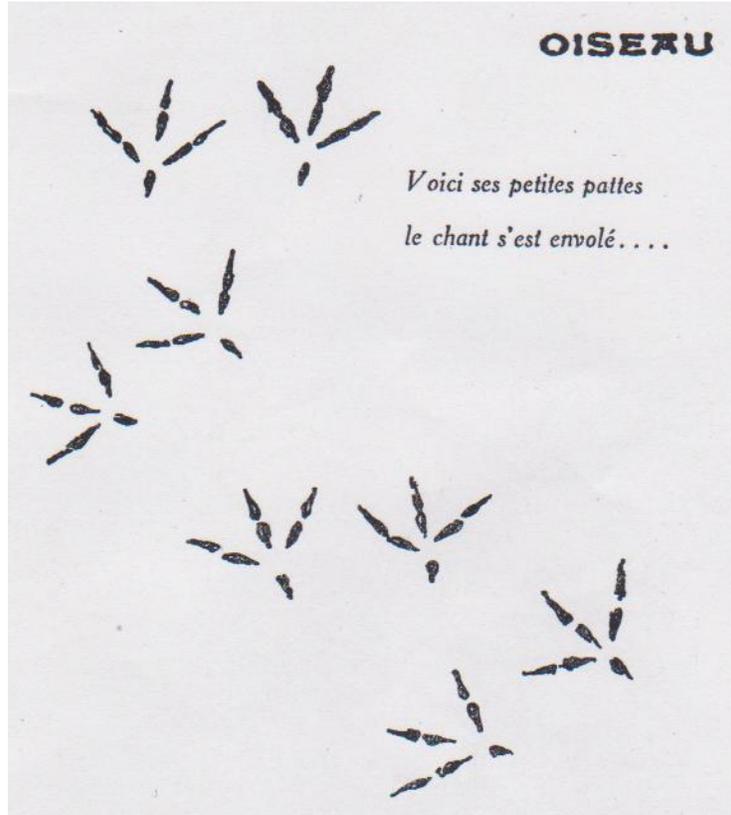


Fig. 6
José Juan Tablada
"Oiseau"

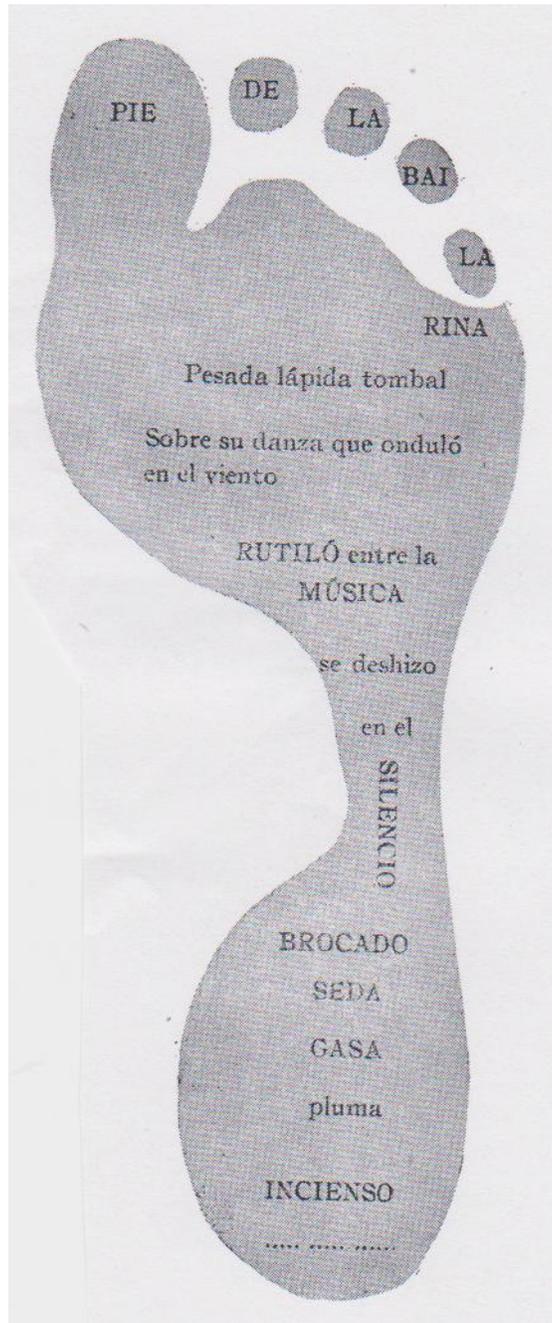


Fig. 7
José Juan Tablada
“Huella”

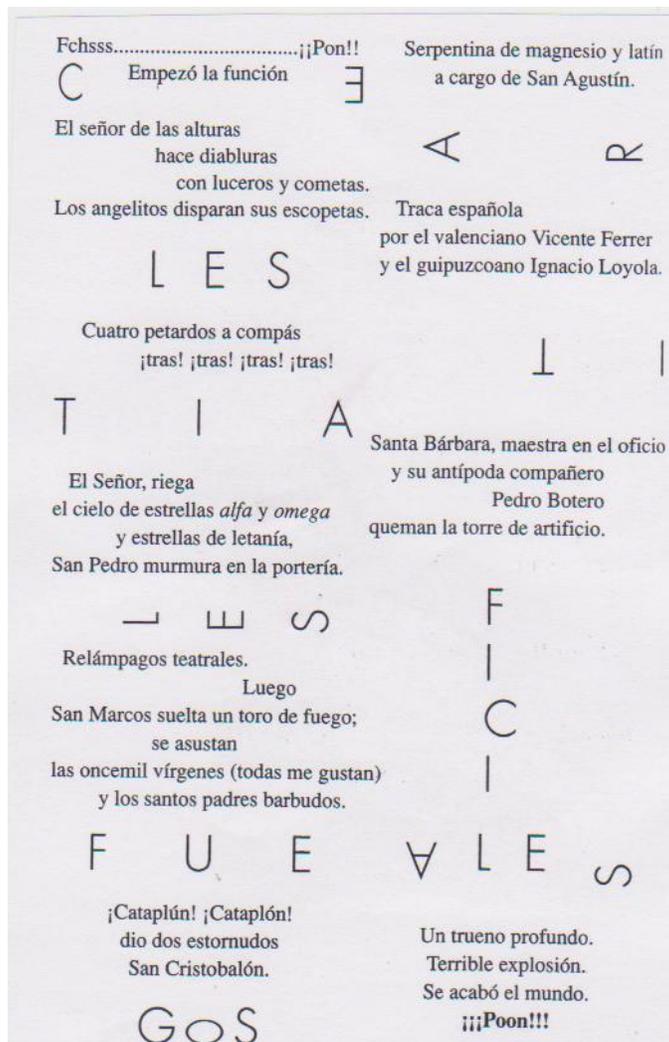


Fig. 8
Francisco Vighi
“Fuegos artificiales”

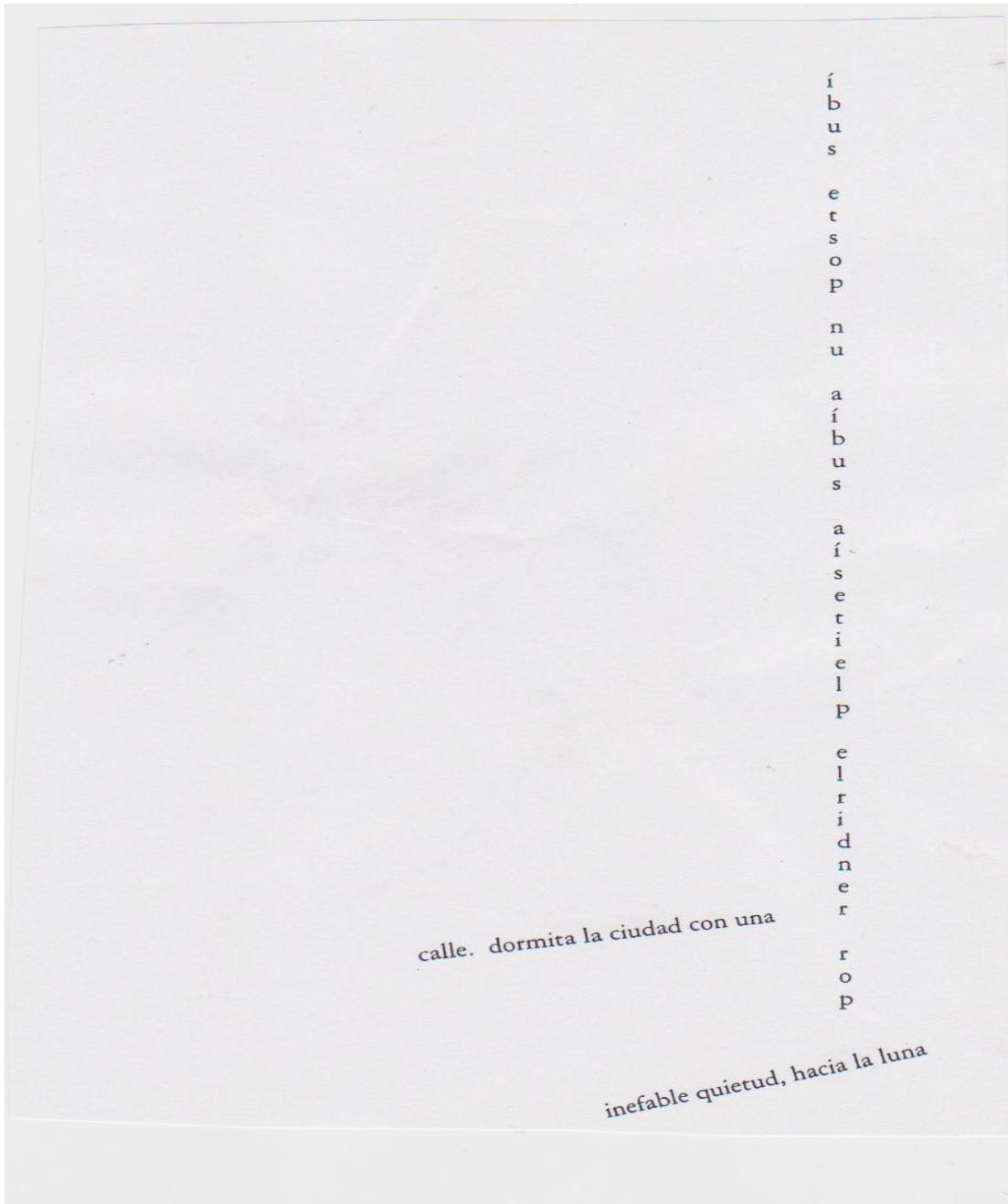


Fig.9
Alberto Hidalgo
"Elevación"



a
n
u

a

é
r
i

e
m

z
u
l

e
d

o
l
i
h

n
u

r
o
p

sucidio

al norte
al sur,
al este,
al oeste,
siempre la cara de la vulgaridad.
mas, un día,
con pasaporte de smith wesson,

Fig. 10
Alberto Hidalgo
"Suicidio"

LI - PO

Lí - Pó, uno de los "Siete Sabios en el vino"
Fué un rutilante brocado de oro.....

como una
tormenta
de jade
sonoro

su infancia fué de porcelana
su loca juventud

un mariposo
bosque de bambúes
lleno de
garras
y de misterios...

OstrOs de mujeres
en la laguna

mis señores
encantados
por la luna
en las fauldas
de los salterios

Fig. 11
José Juan Tablada
"LI-PO"

luciernagas alternas
que enmarañaban el camino
del poeta elicio de vino
con el zigzag de sus linternas

Hasta que el poeta y el viento
Como pesado fibor cae le deshoja el pensamiento
como una flor

un sapo que deslie
SO RO
de Confucio un parangón
y un grillo que rie burlón

Fig. 11
José Juan Tablada
"LI-PO"
"Zigzag", "Flor", "Sapo"

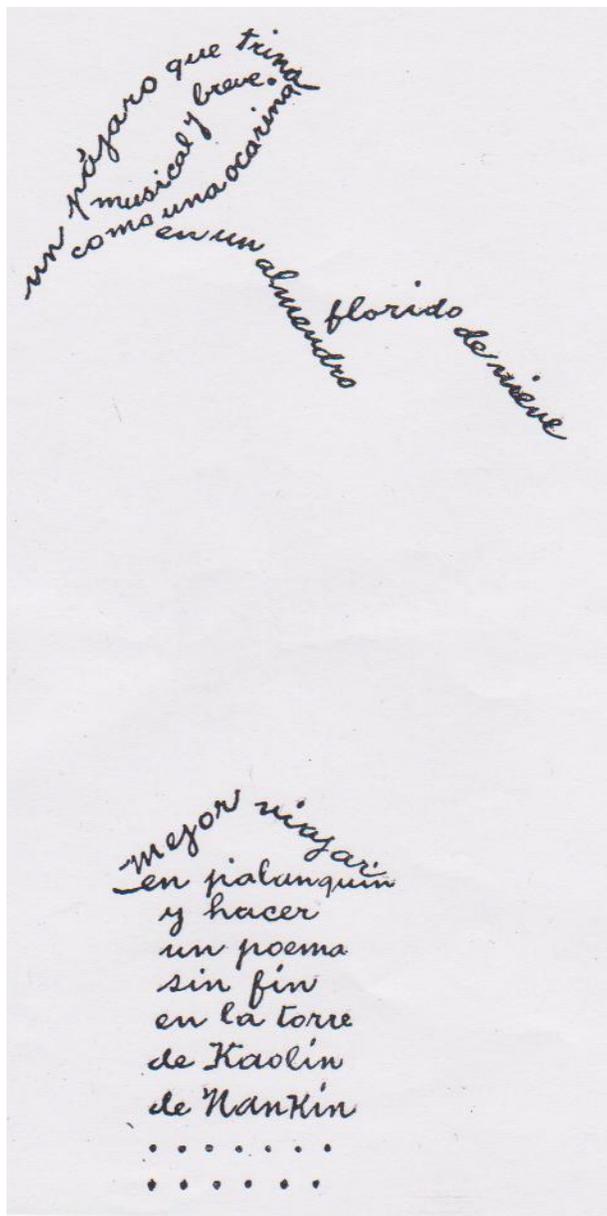


Fig. 11
José Juan Tablada
“LI-PO”
“Pájaro” / “Torre-palanquín”

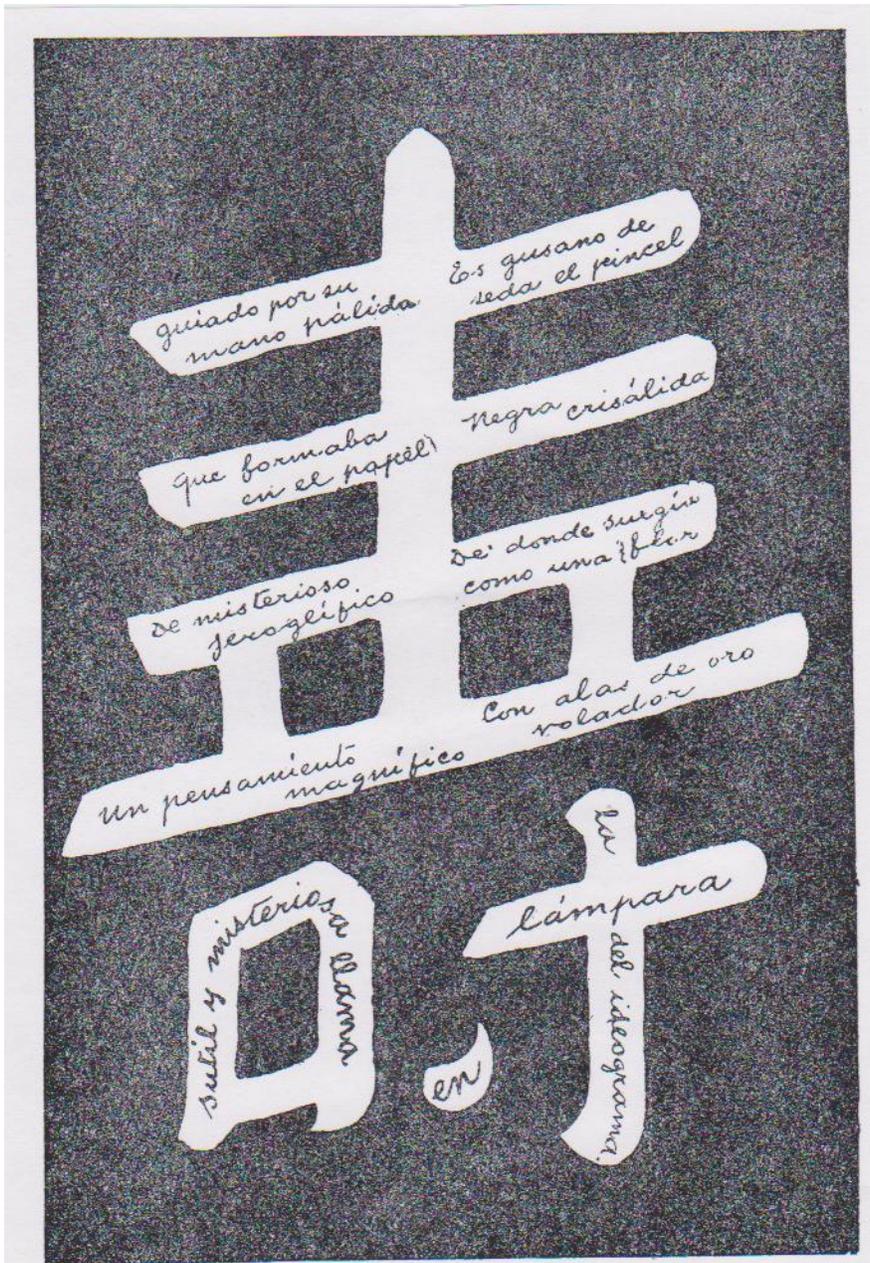


Fig. 11
 José Juan Tablada
 "LI-PO"
 "Ideograma"

Los Cormoranes de la idea
 en las ribe- ras de la
 meditaci on de los
 rios Axu les y Alma.
 millos quieren
 con ansia que aletea
 pescar de la luna
 los lori llos... pero
 nada cojen sus
 picos que rompen el
 reflejo del astro en aro
 y otros antiguos de nácar
 y alu bas tío Y Li - Po mira
 inmóvil como en la laca
 bruna el silencio restaura

la perla de la LUNA

La luna es araña
 de plata
 que tiende su telaraña
 en el río que la retrata

I Li-Pó
 el divino
 que se
 bebió
 a la
 luna
 una
 noche en su copa
 de vino

Siente el maleficio
 enigmático
 y se aduerme en el vicio
 del vino lunático

Fig. 11
 José Juan Tablada
 "LI-PO"
 "Cormoranes"

Dónde está Lí-Pó? que lo llamen
Manda el Emperador desde su Yámen

Algo ébrio por fin
entre un femenino tropel,
llega el Poeta y se inclina;
una concubina
le alarga el pincel
cargado de tinta de China,
otra una seda fina
por papel,
y Lí
escribe así:

So
lo
estoy
con mi
frasco
de vino
bajo un
árbol en flor

asoma
la luna
y dice
su rayo

que ya
somos DOS

y mi propia sombra
anuncia después

que ya
somos
TRES

Fig. 11
José Juan Tablada
"LI-PO"
"Bebiendo solo bajo la luna"

aunque el astro
no puede beber
su parte de vino
y mi sombra no
quiere alejarse
pues está conmigo

en esa compañía
placentera
reiré de mis dolores
entretanto que dura
la Primavera

Mirad
a la luna
a mis cantos
lanza su respu
ta en sereno fulgor
y mirad mi som
bra que ligera dan
za en mi terrador.
Si estivo en mi qui
cio de sombra y
de luna la
amistad
es una

cuando me emboracho
se disuelve nuestra compañía

pero pronto nos juntaremos
para no separarnos
ya en el inmenso
jubililo del azul
firmamen
to mas
allá

Fig. 11
José Juan Tablada
"LI-PO"
"Bebiendo solo bajo la luna"

creyendo
que el re-
flego de la
luna era
una taza
de blanco
jade y así
ceo vino
por cogerla
y beberla
una noche
bozando
por el
rio se
ahogo
Si-Pó.

Y hace
mil cien a-
ños el incienso
sube en cumbran-
do al cielo perfuma-
da nube. . . Y hace mil
cien años la China
resuena doble fune-
ral llorando esa
pena en el immor-
tal gongo de cris-
tal de la lu-
na llena!

Fig. 11
José Juan Tablada
"LI-PO"
"Luna menguante", "Luna-gongo"

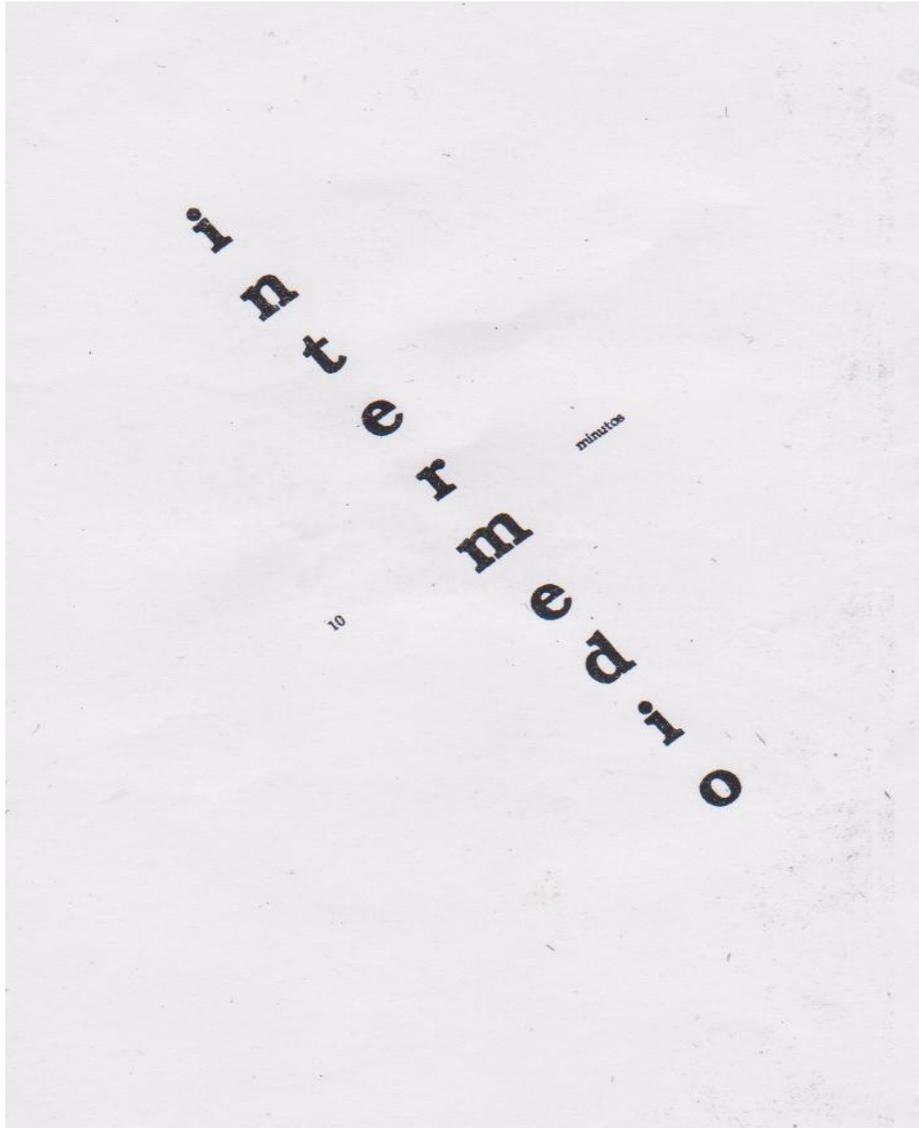
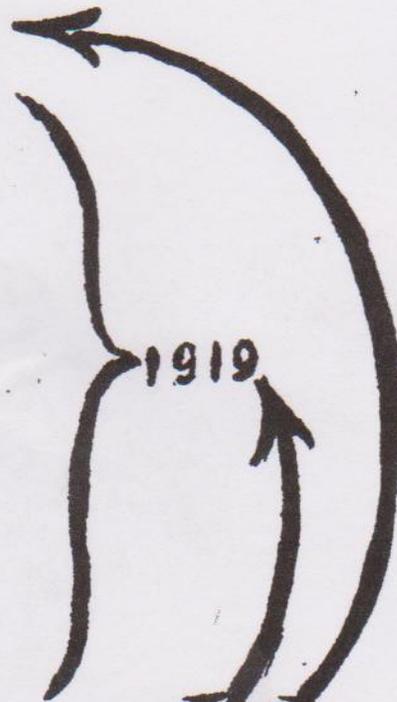


Fig. 12
Carlos Oquendo de Amat
“Intermedio”

Otros Poemas Ideográficos

Madrigales Ideográficos. 1915.
Impresión de Adolescencia. 1917.
Impresión de la Habana. 1918.

Nocturno Alterno.
Vagues.
Oiseau.
Polifonía Crepuscular.
Luciérnagas.
Ruidos y Perfumes. (en un jardín)
Huella.
Día Nublado.
A un Lémur. (soneto sin ripios)
La Calle donde vivo.
Espejo.



*Ahuyenten estas flechas / flechas
La sombra de la pata del oso
Sobre el panal de mis abejas...*

Fig. 13
José Juan Tablada
"Otros poemas ideográficos"

ESTANQUE

Dos alas negras sobre los polluelos
Que rompen a picotazos los cascarrones
Que pescador lanzó los dos anzuelos
Entre los pececillos de oro
En una rama de los surtidores
Se escama un pez volador

Todos los disparos
Centran los blancos concéntricos
En la retina del tambor

El que fondeaba
Desde tanto tiempo
Me pregunta

Cuándo se engolfarán sus góndolās
En las sábanas azules

Por toda respuesta

Los cisnes

$\frac{2}{5} \quad \frac{4}{7} \quad \frac{2}{5}$

Levan áncoras

Juan Larrea

Fig. 14
Juan Larrea
“Estanque”

A v e
 canta
 suave
 que tu canto encanta
 sobre el campo inerte
 sones
 vierte
 y ora-
 ciones
 llora.
 Desde
 la cruz santa
 el triunfo del sol canta
 y bajo el palio azul del cielo
 deshoja tus cantares sobre el suelo.
 Une tus notas a las de la campana
 Que ya se despereza ebria de mañana
 Evangelizando la gran quietud aldeana.
 Es un amanecer en que una bondad brilla
 La capilla está ante la paz de la montaña
 Como una limosnera está ante una capilla.
 Se esparce en el paisaje el aire de una extraña
 Santidad, algo bíblico, algo de piel de oveja
 Algo como un rocío lleno de bendiciones
 Cual si el campo rezara una idílica queja
 Llena de sus caricias y de sus emociones.
 La capilla es como una viejita acurrucada
 Y al pie de la montaña parece un cuento de hada.
 Junto a ella como una bandada de mendigos
 Se agrupan y se acercan unos cuantos castaños
 Que se asoman curiosos por todos los postigos
 Con la malevolencia de los viejos hurafios.
 Y en el cuadrito lleno de ambiente y de frescura
 En el paisaje alegre con castidad de lino
 Pinta un brochazo negro la sotana del cura.
 Cuando ya la tarde alarga su sombra sobre el camino
 Parece que se metiera al fondo de la capilla
 Y la luz de la gran lámpara con su brillo mortecino
 Pinta en la muralla blanca, como una raya amarilla.
 Las tablas viejas roncán, crujen, cuando entra el viento oliendo a rosas
 Rezonga triste en un murmullo el eco santo del rosario
 La oscuridad va amalgamando y confundiendo así las cosas
 Y vuela un «Angelus» lloroso con lentitud del campanario.

Fig. 15
 Vicente Huidobro
 "Capilla aldeana"

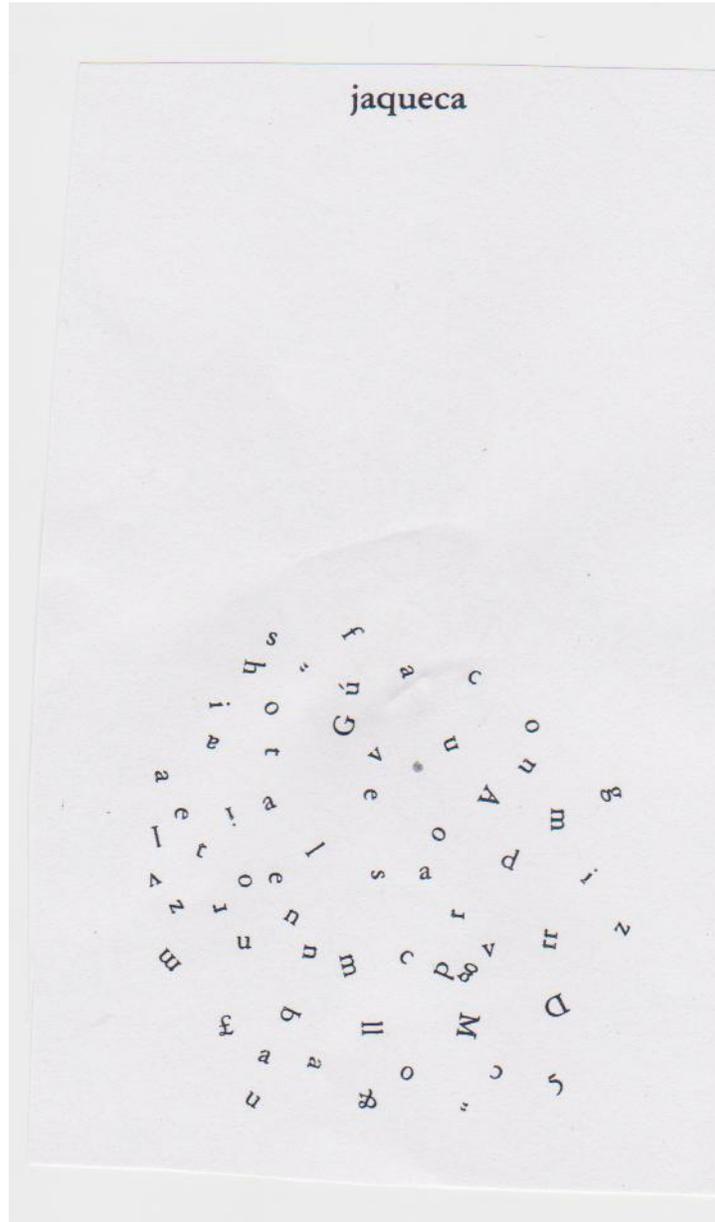


Fig. 16
Alberto Hidalgo
"Jaqueca"

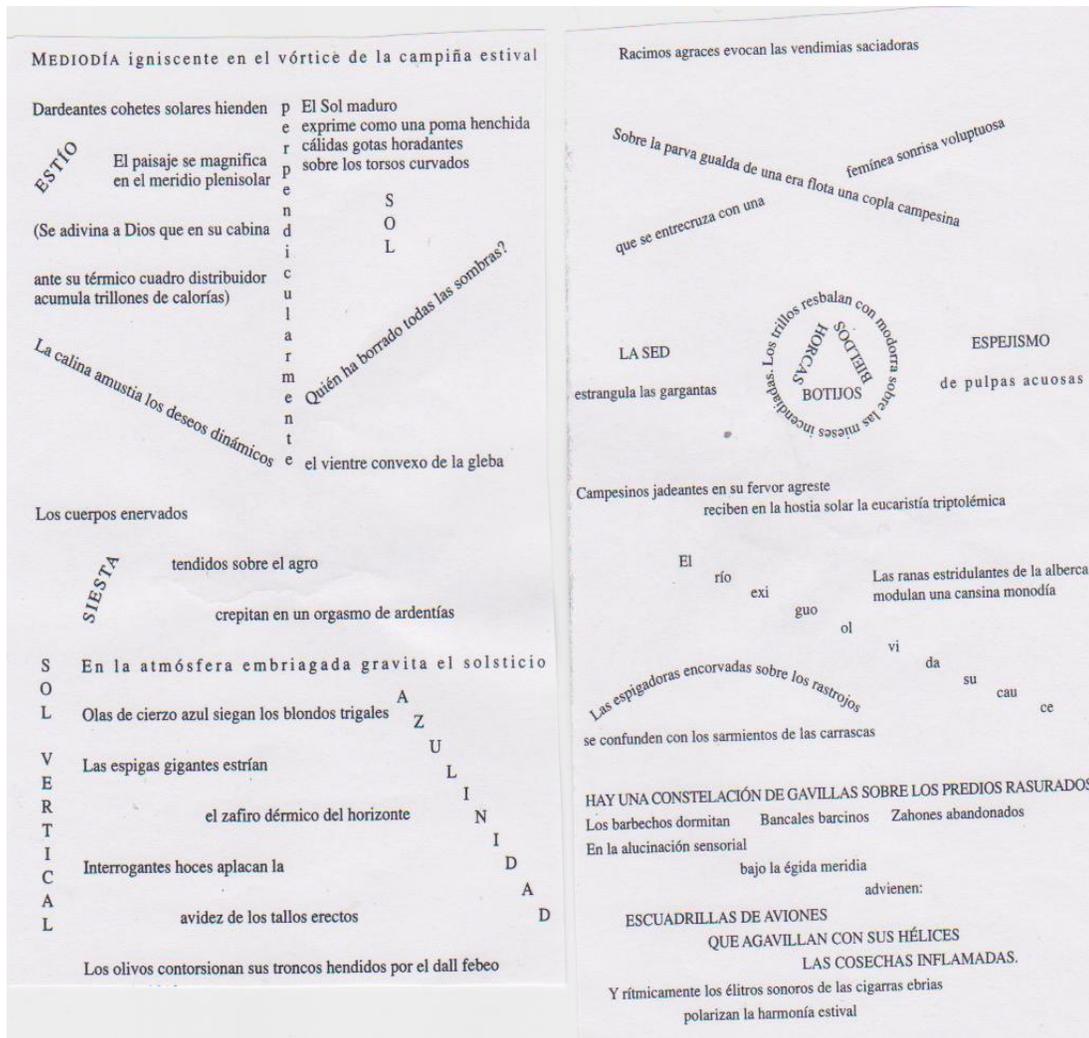


Fig. 17
Guillermo de Torre
"Paisaje plástico"

bajo los árboles frutales

El imposible Kronos es un viejo de largas barbas floridas.
que gufa su automóvil por a n g r e
de las constelaciones

deshojando rojas
rosas de
s la calzada del Zodiaco

Fig. 18
Luis Mosquera
"Viaje orbicular"

A un Lémur

(Soneto sin ripios)

GO

ZA

BA

YO

A

BO

GO

TA

TE

MI

RE

Y

ME

FUI

Fig. 19
José Juan Tablada
"A un lémur"

Vagues



*Vagues qui
bercent
et versent
de ses vitres
bleus parfums
jasmins
jonquilles*

*ou chante
le noir* **SILENCE**

Sonorité

Fig. 20
José Juan Tablada
"Vagues"

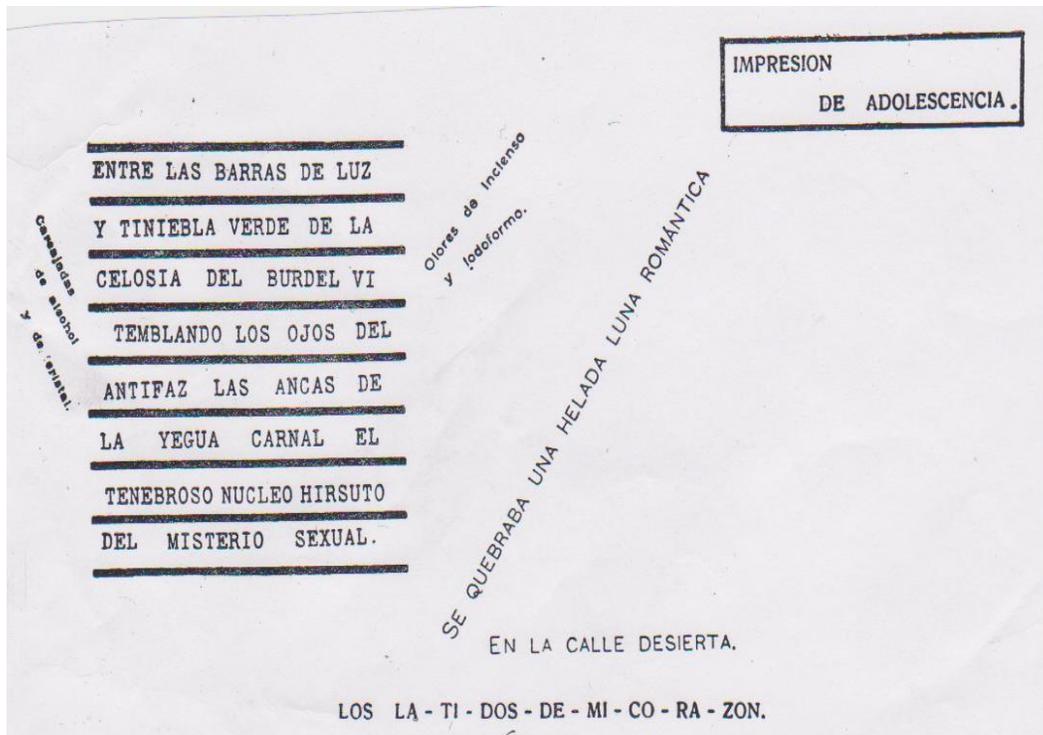


Fig. 21
José Juan Tablada
“Impresión de adolescencia”

AMANE CER DESDE EL TEJADO

empezando de Torre, zefirato
cuando descomunal avión de día
mucho.

Antes de empezar, el telón
se descorre, la estrella se hizo
un surtidor.

ORIÓN
SE
HA
DESPLOMADO



LA OSA MAYOR
VOLCÓ
EL CAIRO
LLENO DE
CASCOTE

Al final del horizonte
de un rincón verde y ocre
lívido de lacas y de cadmios,
un punto luminoso gritó
* su clarín desafinado
y el sol, cansado como una sandalia
que anduvo miriadas de leguas
apareció en el aguardiente aguado

del ALBA
Perpetuidad vergonzante



El triángulo es un pájaro
Alba
Z I Y Z Z I Y Z Z I Y Z
S S S S S S S S S S S S
El triángulo del gorro de
una torre



Caracoles de bruma
van desenrollando
sus helicoides de gasa
El primer pan se tuesta en la hornilla
Por el desfiladero de las casas
van siluetas
monocromáticas,
Cencerros
monorrítmicos.
Mi corazón se ordeña
todo el como la teta de
la cabra que bala en la acera de enfrente.
Y ya es todo turquesa

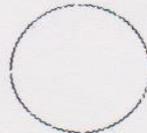
TAN TAN TAN TAN



SINUOSIDAD MEDIO COLOR

La tapada entró
desnuda
y,
salió vestida
y
con la cara lavada

con
jabón



FEDERICO DE IRIBARNE.

Fig. 22
Federico de Iribarne
"Amanecer desde el tejado"

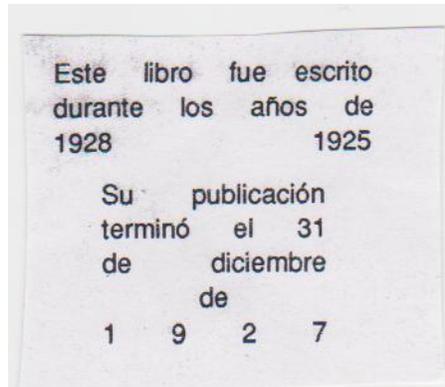


Fig. 24
Carlos Oquendo de Amat
"Nota de publicación"

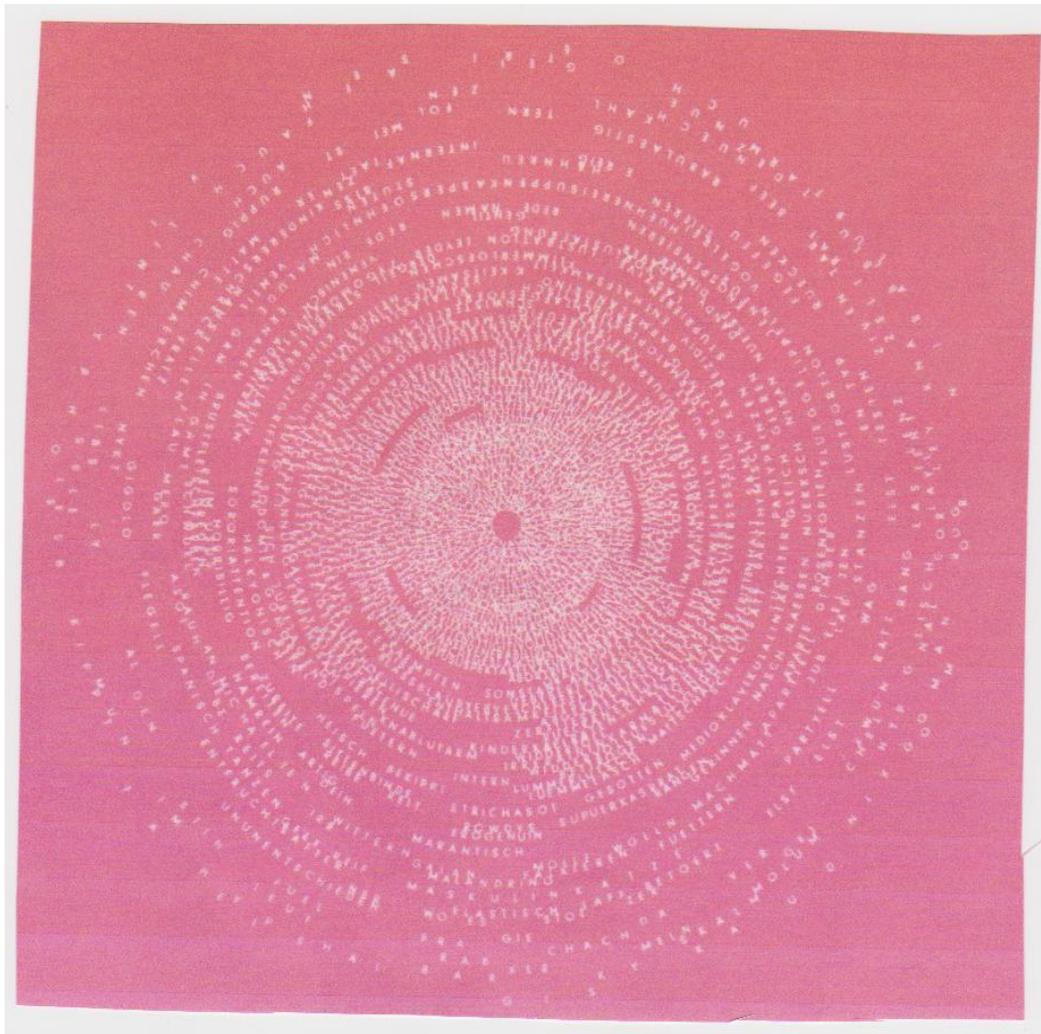


Fig. 25
Ferdinand Kriwet
“Disc”

p o e m a d e l m a n i c o m i o

Tuve miedo
y me regresé de la locura

Tuve miedo de ser

una rueda

un color

un paso

PORQUE MIS OJOS ERAN NIÑOS

Y mi corazón
un botón
más
de
mi camisa de fuerza

Pero hoy que mis ojos visten pantalones largos
veo a la calle que está mendiga de pasos.

Fig. 26
Carlos Oquendo de Amat
"Poema del manicomio"

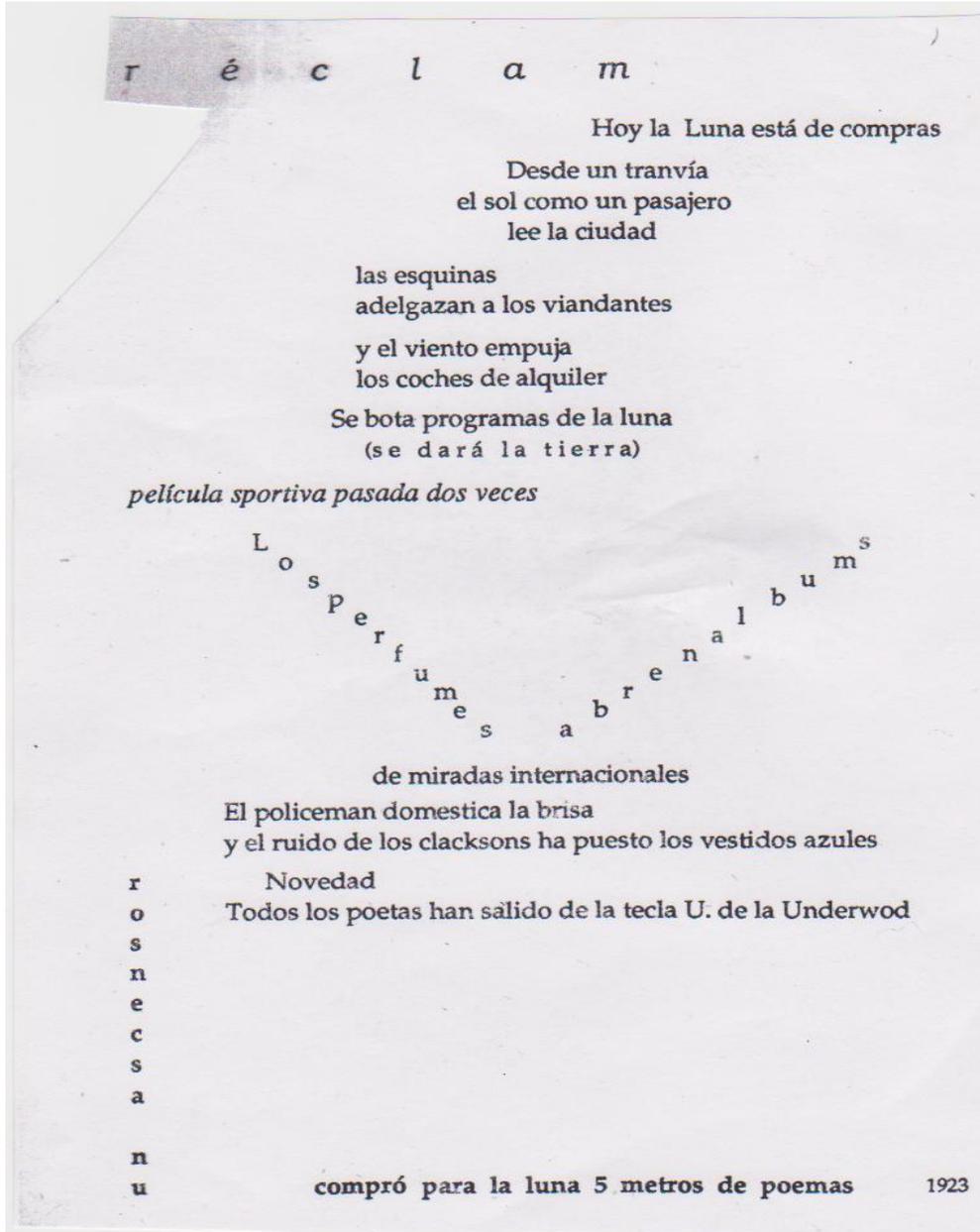


Fig. 27
 Carlos Oquendo de Amat
 "Réclam"

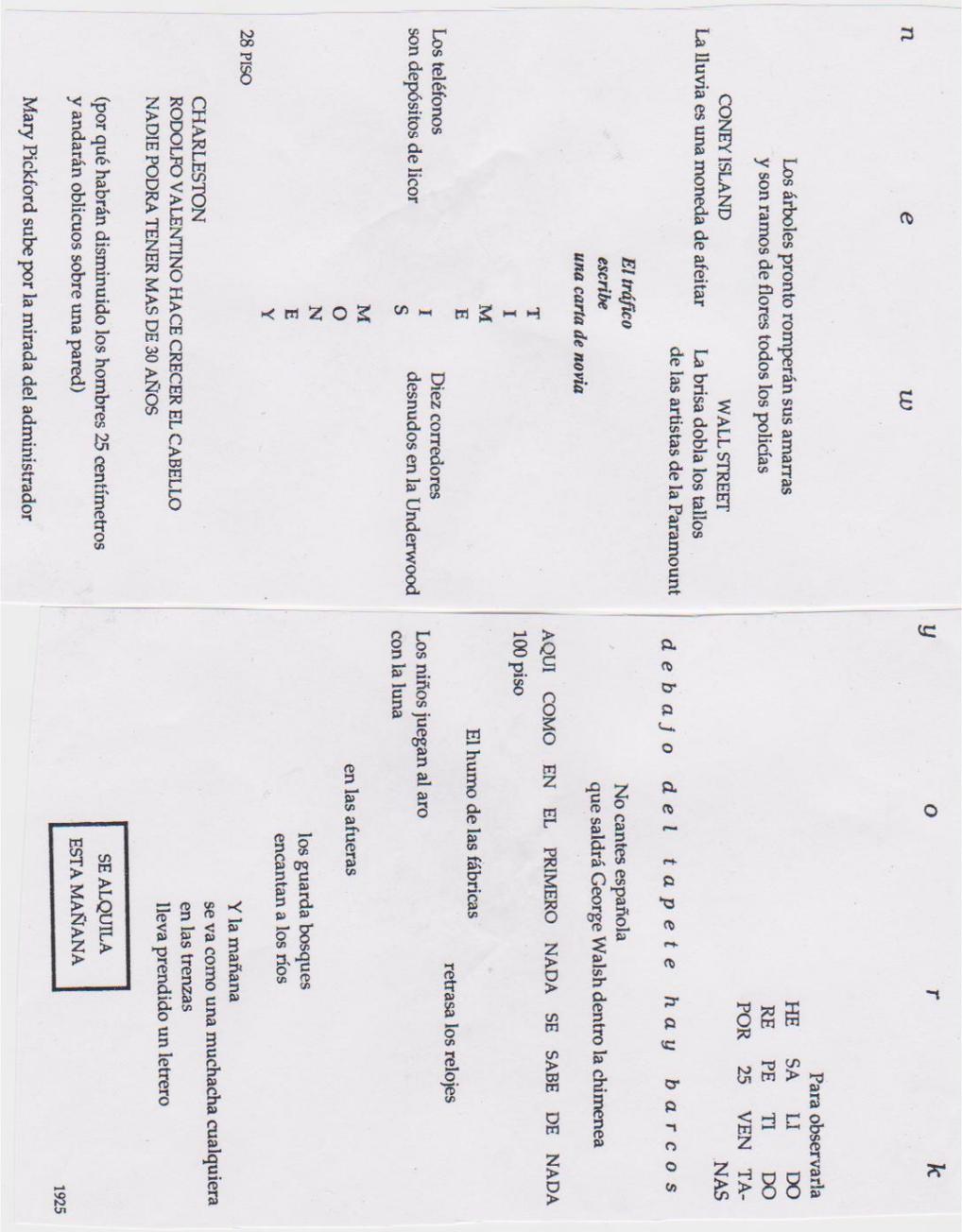


Fig. 28
Carlos Oquendo de Amat
“New York”



Fig. 29
Carlos Oquendo de Amat
Portada de *5 metros de poemas*

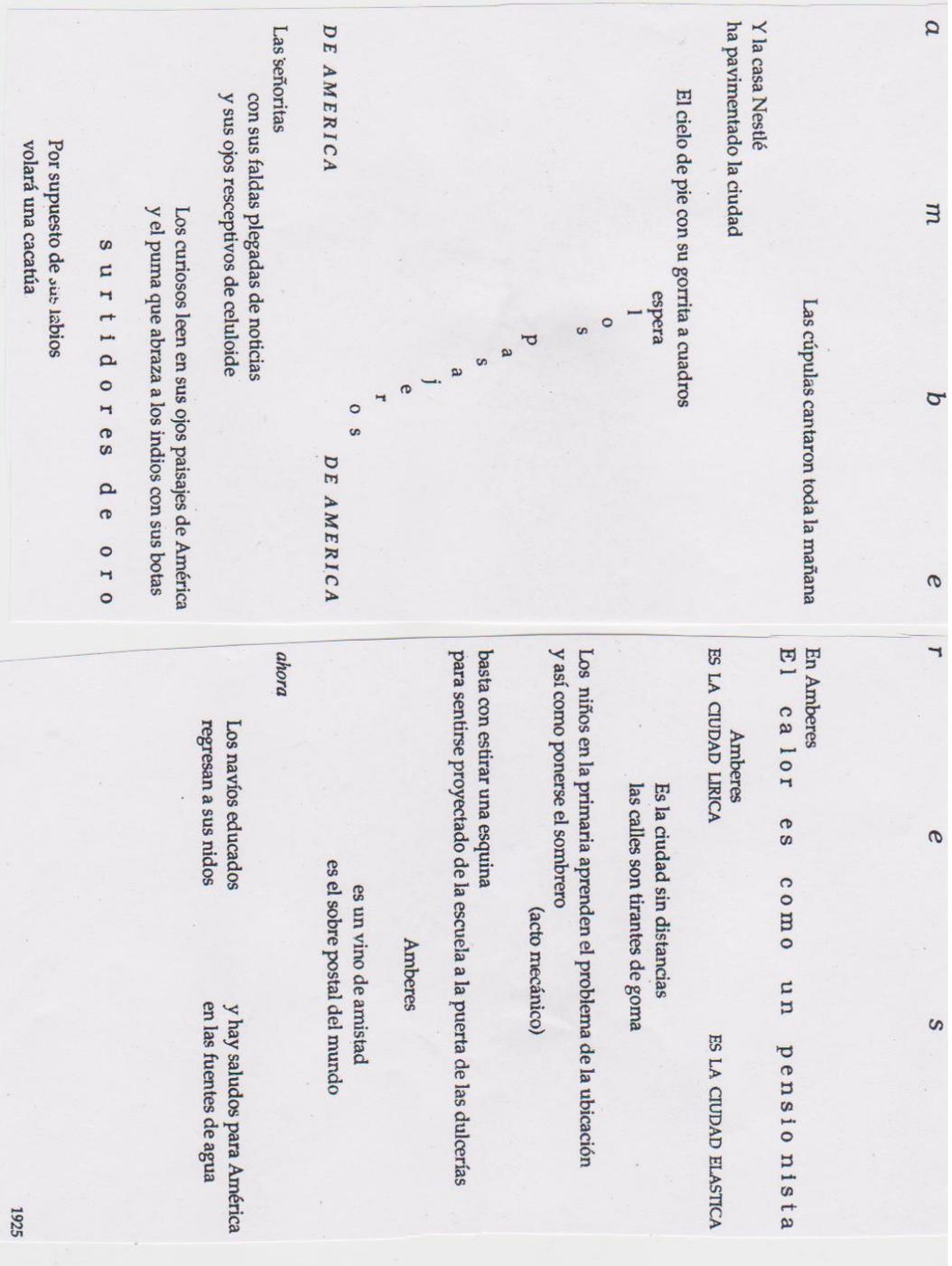


Fig. 30
 Carlos Oquendo de Amat
 “Amberes”