

FORMA, FUNCIÓN Y SIGNIFICACIÓN EN POESÍA VISUAL

Laura López Fernández

(University of Canterbury, Christchurch, New Zealand)

Resumen: La discontinuidad semántica y el impulso de reconfiguración son dos características operativas de los proyectos interartísticos de vanguardias, entre los que se incluye la poesía visual -género híbrido e intermedio- (Higgins 1965). En poesía visual este impulso se manifiesta como heterogeneidad formal, enfatizando nuevas relaciones semánticas entre sujeto y objeto. En este estudio se contrasta y analiza el complejo tema de la percepción en poesía verbal y en poesía visual -dos modalidades poéticas divergentes que si bien comparten la *paragramaticidad* como posibilidad semántica, difieren radicalmente en su proceso de lectura-. También se estudia el concepto de Forma y unidades significantes en poesía visual empleando principios del estructuralismo, la teoría de la gestalt, semiótica y crítica cultural con el fin de ofrecer un modelo pedagógico que permita interpretar la riqueza de perspectivas que este género o "antígenero" ofrece.

Semantic discontinuity and the impulse of reconfiguration are two functional characteristics of the avant-garde projects, among which we include visual poetry –a hybrid and intermediate genre- (Higgins 1965). This impulse in visual poetry manifests itself as formal heterogeneity, and emphasizes new semantic relations between subject and object. In this study we compare and contrast the complex subject of perception in verbal and visual poetry -two divergent poetic modalities that share *paragrammaticality* as a semantic option, but differ radically in its reading process-. We also study the concept of Form and unities of meaning in visual poetry using principles of structuralism, the gestalt theory, semiotics and cultural studies, in order to offer a pedagogical model that allows us to interpret the richness of perspectives that this genre or "anti-genre" offers.

Palabras Clave: Forma, Percepción, Lectura, Poesía Visual, Poesía Verbal, Semántica, Lenguajes verbales, icónicos, geométricos, integrados, cromatismo.

Antes de estudiar los diversos elementos que posibilitan la lectura de un poema visual, conviene recordar que, el proceso de significación en poesía verbal (la poesía que se escribe sin ánimo de experimentación espacial, visual o sonora) tiene la capacidad de emitir información aparte de la descodificación literal, lineal y secuencial de sus significantes. Así podemos afirmar que las dimensiones estéticas y comunicativas de la poesía verbal convencional tienen una capacidad de significación *paragramatical*. Debido a su naturaleza expresiva y evocadora, la poesía verbal, incluso en sus manifestaciones más sencillas, invita al lector a ir más allá de una primera lectura codificada de acuerdo a reglas gramaticales. Dicho de otro modo, la poesía verbal además de su capacidad referencial puede activar un lenguaje connotativo, simbólico, metafórico y abstracto en virtud de la desviación de la norma gramatical.

Los grados de desviación de la norma pueden manifestarse de varios modos como por ejemplo, en forma de tropos, figuras retóricas, figuras de pensamiento (hipérbole, personificación, metáfora, ironía, metonimia, ritmo, aliteración...), etc., generando varios niveles de lectura (cognitivo, emocional, informativo, etc.) y estimulando en el receptor distintos modos de percepción de lo escrito y sugerido o evocado. Este segundo tipo de comunicación forma un lenguaje connotado y sucede a la descodificación de los significantes verbales de la cadena escrita.

La poesía verbal en sus distintos artificios enfatiza este segundo tipo de comunicación que podemos identificar como *paragramatical* y que no depende necesariamente del pensamiento lógico causal sino que se activa por medio de asociaciones y disociaciones verbales y mentales. Así, es habitual que en la lectura de un poema verbal surjan sentidos imprevistos e implícitos que modifican el primer nivel de lectura aportando nuevas dimensiones al mundo representado literalmente. Veamos, al respecto, el poema "La luna" de Jaime Sabines:

La luna

La luna se puede tomar a cucharadas

o como una cápsula cada dos horas.

Es buena como hipnótico y sedante

y también alivia

a los que se han intoxicado de filosofía

Un pedazo de luna en el bolsillo

mejor amuleto que la pata de conejo:

sirve para encontrar a quien se ama,

y para alejar a los médicos y las clínicas.

Se puede dar de postre a los niños

cuando no se han dormido,

y unas gotas de luna en los ojos de los ancianos

ayudan a bien morir

Pon una hoja tierna de la luna

debajo de tu almohada

y mirarás lo que quieras ver.

Lleva siempre un frasquito del aire de la luna

para cuando te ahogues,

y dale la llave de la luna

a los presos y a los desencantados.

Para los condenados a muerte

y para los condenados a vida

no hay mejor estimulante que la luna
en dosis precisas y controladas
Poemas Suelos (1981) Jaime Sabines

Este poema, de carácter surrealista, no comunica un sentido satisfactorio si sólo hacemos una única lectura referencial. El lector o lectora debe acudir a un segundo y tercer plano de lectura, es decir, un plano connotativo, metafórico, retórico y simbólico. En una segunda lectura, ejerciendo distintos grados de desviación del lenguaje referencial, se impone otro tipo de significación en virtud de la técnica del contraste –vida-muerte, noche-día, placer-sufrimiento-, de la ironía discursiva o del término cliché “luna”. Aquí no vamos a estudiar las posibles ramificaciones semánticas y semióticas de este poema pero es pertinente señalar aunque sea a grandes rasgos que, después de una primera lectura lineal el lector necesita ampliar el universo discursivo, hacer lecturas asociativas y ser receptivo al término ‘luna’, en su dimensión retórica y discursiva. En este poema la luna es un elemento semiótico clave y adquiere mayor plurisignificación en relación con la tradición romántica y la surrealista, en contraposición con el mundo referencial presente en la primera lectura del poema, que alude al sufrimiento en la vida cotidiana de seres anónimos y marginados.

Pues bien, si a las potencialidades expresivas y afectivas de un poema verbal le añadimos la experimentación con el espacio en blanco de la página y la presencia de lenguajes visuales, sonoros, cinéticos, etc., tendremos un poema experimental que puede ser un poema visual, sonoro, fonético, un caligrama, un poema caligráfico, un poema fractal, etc. Debido a la naturaleza compositiva de estos poemas su lectura requiere un acercamiento muy diferente al utilizado en la poesía exclusivamente verbal. En un poema visual de papel, lo primero que nos sorprende a diferencia de un poema verbal es la presencia mínima (a veces nula) de lenguaje verbal a favor de una multiplicidad de significantes visuales. Dependiendo del grado de heterogeneidad formal y compositiva del poema visual, el lector tendrá que procesar información en códigos y lenguajes variados como el verbal, cromático, plástico, fotográfico, matemático, geométrico, etc. Si además tenemos en cuenta que los poemas visuales suelen ser ‘vistos’ en un tiempo mínimo –no más de medio minuto- la lectura consciente de dichos poemas será en consecuencia muy limitada. Pero esto no impide que el proceso perceptivo de lectura de un poema visual se efectúe en su mayor parte de modo inconsciente, en virtud de complicadas redes y sistemas neuronales que

deben procesar de varios modos –consciente e inconscientemente- los estímulos recibidos para su posterior interpretación.

Si comparamos los requisitos de lectura de un poema verbal convencional y de un poema visual en formato de papel (sin añadir variables más complejas como la imagen virtual y dinámica) notamos una diferencia esencial entre ambos géneros. A diferencia del poema visual, el poema verbal exige ser leído de principio a fin, siguiendo un orden gramatical preestablecido (R. Arnheim). De este primer requisito podemos subrayar el carácter lógico-causal y jerárquico impuesto por la cadena de significantes sobre el posterior significado. El poema visual, en cambio, no suele exigir un orden de lectura preestablecido. Toda la información está presente al mismo tiempo en una superficie para ser visto. Si en el poema verbal a cada significante o grupo de significantes le corresponde un significado en un poema visual, la descodificación de las unidades, patrones y estructuras significantes –icónico-verbales- no opera de manera unívoca. El poema visual se compone de un lenguaje de lenguajes o, dicho de otro modo, de lenguajes integrados, es decir, lenguajes formados a su vez por sistemas de significación –fotografía, geometría, lenguaje numérico, alfabético, cromático, etc. El significado en un poema visual no opera a partir de la descodificación de un único lenguaje sino de la transcodificación de varios lenguajes y códigos diferentes –cromatismo, geometría, plasticidad, textura, iconos, grafías...-. Debido a la naturaleza híbrida de la poesía visual, a la gran variedad de lenguajes y técnicas empleadas y a los múltiples efectos sensoriales que pueden provocar estas textualidades, el poema visual requiere ser leído de acuerdo a parámetros relacionales no lineales. Veamos, a modo de resumen, el siguiente esquema que es una visualización básica del proceso de lectura en ambas modalidades de poesía:

Proceso de descodificación de un poema

Poesía verbal no experimental

Poesía experimental, híbrida

Uso exclusivo del lenguaje verbal basado en la doble articulación del lenguaje (Martinet).

Requiere un orden de lectura preestablecido por las reglas gramaticales.

1ª Lectura: Gramatical.
Descodificación lineal, secuencial y jerárquica de la cadena escrita de significantes verbales.

2ª Lectura: Significados que surgen de varios modos por asociación mental, contigüidad, de modo irracional, por desviaciones de la norma gramatical, etc.

Poesía Multimodal.

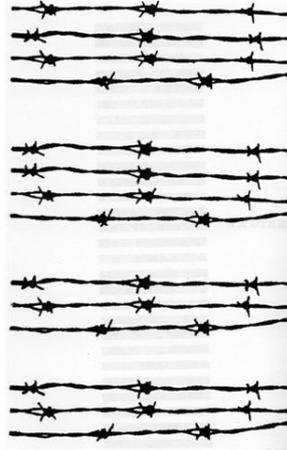
Multiplicidad de centros informativos y de lectura.

Se potencia un pensamiento analógico.

No se requieren lecturas secuenciales, lineales predeterminadas, excepto la mínima presencia gramatical de algún texto verbal que opera de modo relacional, a veces jerárquico, con respecto al contenido icónico...

Las lecturas son de carácter sinestésico, paragramatical, simbólico, analógico, etc.

Para ilustrar cómo opera el proceso de lectura de un texto visual se incluyen aquí dos poemas visuales de Avelino de Araújo (Brasil, 1953) que representan dentro de la modalidad de la poesía visual, una línea ética y estéticamente comprometida:



"I/LETRADO" Abrapalabra AA 1998

"Apartheid Soneto" Livro de Sonetos AA 1993

Si atendemos al primer poema, vemos que en una primera lectura, el título "I/LETRADO" mantiene una relación directa doble –descriptiva y temática- con respecto al contenido visual del mismo. También se ve que el poema está formado por una grafía central que es la letra "i" y está en minúscula. Estos pequeños detalles secundarios a simple vista son relevantes en una segunda y posterior interpretación del texto. Las propiedades visuales de la vocal 'i' semantizan el poema mostrando de diversos modos que entre el lenguaje verbal, el plástico y el visual existe una multifuncionalidad expresiva. Merece la pena destacar que la grafía central del poema "i" en su dimensión textual es fonema y también prefijo (unidad de la primera articulación del signo lingüístico) de palabras como "iletrado". Además las propiedades visuales de la "i" se manifiestan como objeto plástico. Su tamaño, textura, los contrastes de tinta, los bordes en negrita, las letras de molde dispuestas horizontalmente llenando el espacio interior de la grafía, son significantes visuales de naturaleza múltiple. Nos hallamos ante una grafía protagonista en el plano visual, verbal, cromático (blanco y negro), semántico y discursivo.

La "i" es simultáneamente significante y significado, forma y contenido, verbo e imagen. Objeto y sujeto visual, referencial y metafórico. Desde el punto de vista morfológico gramatical el autor ha maximizado una relación multimodal entre el título

y la grafía elevando el prefijo de negación “i” a la categoría de signo, es decir, una unidad superior. También hay que notar el contenido visual de esta grafía en relación con el título “I/Letrado” que puede producir o sugerir dos lecturas temáticas diferentes. Por una parte, el contenido visual del poema dentro del cuerpo de la “i” vemos que se compone de series horizontales de letras. Si “I/Letrado” significa persona carente de educación y la “i” está compuesta de letras podemos entender que el poema llama iletrados no tanto a los analfabetos que no han tenido acceso a una educación mínima sino a las personas alfabetizadas. La otra lectura es que la “i” es tan grande porque sugiere la existencia de una gran cantidad de personas, anónimas, no importantes (minúsculas), carentes de educación mínima. El título “i” = sin + letrado (con letras) nos permite interpretar el tema del analfabetismo como un problema ético. Varias interpretaciones son factibles porque el poeta ha puesto mucho énfasis en explotar una relación visual-verbal multimodal.

El título del segundo poema “Apartheid Soneto” también activa una lectura clave con respecto al contenido visual del mismo. El título provoca que asociemos dos conceptos de naturaleza dispar: “Apartheid” (referencia a la discriminación racial de Sudáfrica) y “Soneto” (modo poético verbal clásico). La relación entre el título del poema y el contenido visual del mismo es doblemente significativa –temática y formalmente-. El entrelazamiento verbo-visual del título e imagen del poema es de gran efectividad. La referencia visual a los sonetos, en su aspecto estructural y rítmico y la referencia visual al tema del Apartheid en las púas hace que el poema en su conjunto adquiera un tono crítico pero también muy creativo. El poeta ha creado un soneto visual y al mismo tiempo presenta una crítica sociopolítica al tema del apartheid. El soneto visual de Araújo sigue la estructura clásica de los sonetos compuestos en estrofas de dos cuartetos y dos tercetos. Los alambres con púas forman no sólo los versos y las estrofas visuales del poema sino que hay una presencia visual del ritmo en las púas que indican el énfasis sonoro, es decir, nos dicen donde deben caer las vocales tónicas aunque este ritmo es sólo un indicador visual pues no hay palabras en la imagen del poema. El alto grado de creatividad del poema no se riñe con el compromiso ético y estético. El arte de hacer sonetos, forma clásica y en desuso, puede activarse de manear visual y temática. En la relación verbo-imagen Avelino de Araújo, al igual que otros poetas visuales, explora una dinámica de percepción sinestésica (verbo-visual en este caso) en la que existen varios planos de significación entrelazados.

La coexistencia de varios lenguajes –visuales, verbales, etc.,- en un mismo espacio poemático provocando un tipo de lectura sinestésica, con múltiples centros

focales que no siguen necesariamente una lógica causal es una característica compositiva típica de la poesía visual contemporánea. Pero además de los elementos compositivos de un poema visual y del campo intencional del autor (título del libro y del poema si lo hay, tipos de experimentación, etc.), tenemos que contar con otros factores que condicionan la percepción como son el campo de atención del lector, su capacidad cognitiva, sus hábitos de pensamiento y si queremos ser más precisos debemos tener en cuenta factores personales y ambientales pertinentes al lector en un momento dado de lectura. El mismo poema puede sugerir emociones y lecturas diferentes de acuerdo al estado de ánimo particular del lector en un momento dado. Como veremos más adelante la percepción es un tema de gran complejidad.

Volviendo al aspecto compositivo y estructural de los poemas visuales podemos afirmar que en este género cualquier unidad mínima -visual, verbal, etc.,- suele aportar significación simultáneamente en más de un plano. Así, por ejemplo, las distintas propiedades de una grafía que es signo –significante y significado- hacen que esta adquiera una expresividad múltiple, como hemos visto en el poema "I/Letrado". Además de la posible función vehicular de las letras y palabras -típica del lenguaje verbal- en poesía visual entra en juego el plano visual, el plano (a)cromático, el simbólico, el plástico y de textura, etc. Dicho de otro modo, los semas de un poema visual adquieren cargas de significación múltiple y simultáneamente a varios niveles.

Debido a la pluralidad de unidades de significación existentes en un poema visual, la lectura de un poema visual requiere un proceso de percepción dinámico, sinestésico y multifocal. En un poema visual se necesitan activar distintas áreas o lóbulos cerebrales para dar sentido al poema. Es pertinente notar al respecto que no son los ojos los órganos que ven sino el cerebro el que interpreta la información seleccionada por los órganos de la visión. Dicho de otro modo, los ojos son órganos mediadores que recogen información que luego va a ser interpretada por el cerebro en virtud de distintas redes neuronales, patrones de información emocional adquiridos desde la infancia, etc. Es decir, la percepción es un fenómeno subjetivo. No todos percibimos exactamente de la misma manera y, además, un mismo observador en distintas ocasiones y con distintos estados de ánimo puede hacer lecturas diversas del mismo poema.

Más concretamente, se puede afirmar que la percepción es un proceso mediatizado, intersubjetivo y que viene dado por factores culturales, fisiológicos, etc., así como por la imaginación que forma parte fundamental en el proceso de interpretación. Y como diría Pitkänen todo lo que vemos admite desafíos (1980: 152)

es decir, nuestras creencias ocupan un lugar central en lo que “vemos”. Algunos de los elementos subjetivos que intervienen en la percepción de un poema visual son la atención, la intención y los distintos tipos de memoria –semántica, episódica, explícita, implícita, memoria de procedimiento. El tema de la percepción es un concepto cuya complejidad requiere estudiarse a distintos niveles y desde varias disciplinas.

Resultados recientes de investigaciones en el campo de las neurociencias, hablan de múltiples factores, tanto genéticos como adquiridos, que condicionan el proceso de percepción en los humanos. Unos factores son relativamente estables y cuantificables como la educación, el bagaje étnico y cultural (Highwater 1981), la personalidad, las actitudes y creencias religiosas, los estilos cognitivos, el género (Coren, Porac y Ward 1978), el estatus socioeconómico (J. Brunner y C. Goodman 1947), en cambio la profesión, la edad y otros factores son más transitorios, como el estado fisiológico de tener hambre (Levine, Chein y Murphy 1942), el estado afectivo y emocional (Leuba y Lucas 1945), el contexto situacional (Bugelski y Alampay 1961), las expectativas contextuales, las intenciones de los observadores (Warr y Knapper 1968), etc.

Desde un punto de vista fisiológico, la percepción visual se puede definir como el producto final de la visión que consiste en la habilidad de detectar luz e interpretar las consecuencias del estímulo de esa luz. La visión dispone de un sistema sensorial específico que se compone, a grandes rasgos, del ojo, la retina y el cerebro. Los órganos sensoriales envían constantemente información al cerebro, que es interpretada de acuerdo a los sistemas cognitivos y de creencias del receptor. Hay muchas teorías que estudian este proceso. De entre los varios tipos de percepción visual se han identificado tres que son la visión en blanco y negro, a color, la percepción dinámica y de profundidad.

Como hemos visto anteriormente, en poesía visual, se activan varios tipos de percepción para dar sentido al poema. Pero si bien la base fisiológica de la percepción visual es generalmente la misma para todo el mundo, el aspecto cultural y el lingüístico hacen que la interpretación de esa percepción sea diferente. Como sabemos, el lenguaje con su estructuración léxica y gramatical mediatiza la percepción de la realidad de varios modos. Un poema visual activará en gran medida nuestro imaginario y nuestros mecanismos conscientes e inconscientes de asociación. Aquí partimos de que toda percepción se basa en una interpretación y en una proyección que depende de la experiencia “ética”, estética y cultural del lector.

Otro factor a estudiar en el proceso de lectura de un poema visual es la capacidad expresiva y representativa de la imagen en sí. Jacques Aumont (1994) estudioso de la imagen cinematográfica, define la percepción visual o visión como una actividad compleja en la que se involucran varias funciones psíquicas tales como procesos intelectuales, cognición, memoria y deseo. Después de describir el proceso externo a través del cual la luz entra en el ojo, necesitamos considerar el sujeto que ve la imagen, el sujeto para quien la imagen se ha compuesto y el contexto social e ideológico. También hay que incluir las propiedades de la imagen misma. Y qué relación se construye con la realidad externa o, en otras palabras: ¿Cómo representa la imagen? ¿Cuáles son las formas y significados de esa representación? ¿Cómo se negocian las categorías básicas de nuestra concepción de la realidad, espacio y tiempo? y también ¿Cómo es que la imagen instaure significación?

En el mismo estudio, J. Aumont, afirma que una imagen representativa puede definirse por su contenido referencial porque denota y muestra la realidad al tiempo que ofrece un discurso sobre esa realidad, al menos de manera implícita. Si no entramos en disquisiciones profundas acerca de lo que es realidad esta definición de imagen representativa es válida y operativa en el análisis poético. El autor también reflexiona sobre los elementos que componen la gramática plástica de la imagen entre los que se incluye la manipulación de los materiales compositivos, la superficie de dicha imagen, la textura más o menos granulada y el rango de valores tonales. Estos son elementos de estudio pertinentes en poesía visual.

Otro aspecto pertinente al proceso de percepción visual es el concepto de proyección en la representación. Pitkänen (1980) hace una distinción fundamental entre signos verbales y visuales. Las imágenes y los mapas son superficies de representación basadas en proyecciones geométricas a diferencia de los signos lingüísticos, diagramas y notas musicales. En consecuencia, la proyección es, según el autor, una marca distintiva genuina entre el lenguaje verbal y el lenguaje visual. Según dicho autor cuando vemos una imagen vemos el espacio de la imagen a diferencia de una oración cuyo espacio visual hace referencia a la inscripción (1980: 148). Juan Antonio Ramírez, otro estudioso de la percepción visual pero en carteles, propone, sin embargo, una tesis diferente y es la integración texto-imagen. Según el autor cuando percibimos un cartel no lo percibimos como algo discontinuo, como una agregación de elementos heterogéneos, sino como una totalidad significativa integrada por los significados del sistema del texto y del sistema de la imagen (1997: 189). Quizás este mismo proceso de percepción integrada texto-imagen opere en poesía visual.

A la luz de los estudios fisiológicos sobre percepción, los especialistas en percepción comienzan a incluir la imaginación como parte del proceso perceptivo identificándola como un órgano más de percepción (Henri Bortoft 1996). Cuando vemos algo, normalmente percibimos el objeto terminado, de manera estática o pasiva en vez del estado potencial del objeto en el que el todo está presente en sus partes como dice Bohm en su estudio del holograma. Para Bortoff (1999) la percepción del todo es un fenómeno activo en el que interviene la imaginación.

Otro dato pertinente es que en el proceso de percepción visual cuando el referente es pictórico la emoción adquiere un papel más directo que en la lectura verbal. Como dice Juan Alcón Alegre:

los aspectos "semánticos" de la palabra escrita o pronunciada estimulan las funciones analíticas conscientes del neocórtex cerebral; mientras que el componente visual o tonal, el componente "material" o concreto, no codificable linealmente, establece una relación más directa con el sistema límbico, que gestiona los aspectos más emocionales e inconscientes. (76)

En primera y última instancia, como afirma E. Harth (2004) una evaluación profunda de la expresión artística necesitará incluir un estudio no sólo del mundo en sus distintas manifestaciones sino también del cerebro humano en el que operan procesos neuronales de pensamiento, sensaciones, emoción, procesamiento visual, etc. A pesar de que hay muchos condicionantes difíciles de cuantificar en la lectura de un poema visual creemos que existen diversos métodos de análisis que ilustran la riqueza de sentidos de estas textualidades. En realidad, la poesía visual enfatiza un tipo de significación relacional. Un poema visual puede presentar y representar información visual, gráfica y verbal en un *continuum visual* de manera mimética y conceptual. Por otra parte, representar icónicamente un objeto significa, como dijo Eco, "transcribir mediante artificios gráficos o de otra clase las propiedades culturales que se le atribuyen. (1977: 345) Si consideramos las propiedades culturales y físicas del objeto representado también tenemos que tener en cuenta las propiedades ontológicas de dicho objeto que pueden estar o no presentes visualmente. Esta percepción ontológica del objeto es un elemento más a estudiar. En el análisis de un poema visual, la forma externa, visualizable, contiene implícitamente sistemas, estructuras y ordenamientos internos con sus ritmos y lenguajes actuando de manera interdependiente.

La poesía visual al ser un género intermedio entre las artes plásticas, las artes gráficas y la literatura y al semantizar sus propios medios y modos de representación, tiene una habilidad de comunicación diferente a otros géneros. En un poema visual las unidades sónicas "paraverbales" están semantizadas y las grafías y fonemas, si los hay, son centros semánticos de actividad poemática en un plano multisensorial. A la vez su carga semántica –cromatismo, textura, luminosidad, estilización, contorno, disposición relativa en el espacio, etc.,- produce sentidos de manera local y de manera conjunta como un todo interrelacionado.

En la siguiente tabla comparativa "Unidades de significación poemática" se ofrece un esquema visual de las unidades de significación poemática más relevantes en poesía verbal no experimental y en poesía visual. El signo " + " o "+ +" indica el grado aproximado de intensidad y relevancia para ambos géneros y el signo "-" refleja la ausencia de dicho rasgo o su poca relevancia dentro del género. Así, por ejemplo, el uso de grafías como elementos mínimos de significación y autónomos es mucho más pertinente en poesía visual que en poesía verbal no experimental que se basa en unidades sintácticas mayores, frase y oración. Los versos y estrofas forman unidades mínimas en los poemas verbales convencionales a diferencia de la poesía visual cuya gramática plástica se basa más en interacciones entre lenguajes diferentes, signos altamente connotados y estructuras. Las unidades de significación verbal directamente descodificables se pueden dividir en "Microunidades Verbales" (Grafías, Fonemas y Letras) y en "Macrounidades Verbales" (Palabras, Frases, Oraciones, Versos y Estrofas). En el campo estrictamente visual podemos igualmente hablar de "Microunidades Visuales" (Tipografía y Microformato, Puntos, Líneas, Luz, Color, Granulado y Textura) y de "Macrounidades Visuales" (Iconografía, Fotomontaje, Dimensión, Distancia, Perspectiva, Gramática Plástica y Visual).

UNIDADES DE SIGNIFICACION POEMATICA								
	Microunidades Verbales			Macrounidades Verbales				
PLANO VERBAL Unid. de Significac.	Grafías	Fonemas	Letras	Palabras	Frases	Oraciones	Versos	Estrofas
Poemas Visuales	++	++	++	++	++	+	-	-
Poemas Verbales	-	-	+	+	+	+	++	++
	Microunidades Visuales				Macrounidades Visuales			
PLANO VISUAL Unid. de Significac.	Tipografía y Micro-Formatos	Puntos, Líneas	Luz, Color	Granulado y Textura	Conografía	Fotomontaje	Dimensión, Distancia y Perspectiva	Gramática Visual, Plástica
	Estudio y combinación de estilos tipográficos Dimensión visual y verbal de la tipografía	Líneas Geométricas Figurativas Abstractas	Técnicas de Claroscuro Contraste Presencia Ausencia de color	Detalle y Efectos de las Reticulas Píxeles	Imágenes visuales, fijas, Ilustraciones Símbolos. ..	Técnicas compositivas de fotografía	Simetría, Proximidad, Continuidad, Asociación, Contorno, "Proceso de relleno"	Interacción entre los objetos y materiales compositivos
Poemas Visuales	++	++	++	++	++	++	++	++
Poemas Verbales	+	-	-	-	-	-	-	-

Analizar un poema visual de manera exhaustiva teniendo en cuenta todos los posibles factores que intervienen en la lectura del mismo no es una tarea fácil. Pero a efectos prácticos podemos acercarnos a su lectura de acuerdo a aproximaciones o modelos de lectura funcionales. Partiendo de una lógica relacional sabemos que cada poema va a activar unas relaciones más que otras. En el esquema siguiente, titulado "Componentes Semánticos Verbo-Visuales" se destacan modos y lenguajes compositivos habituales en poesía visual. Por poner un ejemplo, una tendencia muy practicada en los poetas visuales del siglo XX es el recurso de la elipsis verbal -sintáctica, léxica, morfológica, fonológica, fonética- y la elipsis visual, que consiste en la eliminación parcial o total de imágenes con repercusiones semánticas en otros planos. Las técnicas de fragmentación admiten distintas interpretaciones entre las que se destaca un tipo de rebeldía social, política o estética. Esta técnica suele ser manipulada con fines expresivos.

En el proceso de eliminación y /o fragmentación léxica, fonológica, visual se crea una escritura con estilo propio, en la que los poetas visuales en virtud del principio de economía visual, verbal y sonora invitan al lector a hacer un "proceso de

relleno" interpretativo. Los poetas se enfocan en este caso en las relaciones semiológicas que se establecen entre las unidades presentes y los significantes ausentes. La eliminación no supone por lo tanto una reducción del sentido sintáctico, morfológico, etc., sino más bien un desequilibrio que acaba siendo funcional y polivalente en el nuevo código creado. El proceso opuesto a la elipsis o eliminación, es decir, la recursividad, repetición, saturación y superposición de textos, imágenes, etc., en un poema, puede producir efectos similares. La repetición de técnicas y unidades significantes crea un ritmo de lectura del poema que tiene repercusiones semánticas. También es pertinente recordar que el lenguaje publicitario emplea estos recursos de manera constante hasta el punto de crear una cultura del cliché como sugiere Gilles Deleuze, en la que la inflación icónica se edifica sobre la redundancia y el ocultamiento. A continuación se presenta un esquema de los componentes semánticos verbo-visuales:

COMPONENTES SEMANTICOS VERBO-VISUALES

Planos Denotativo y Connotativo. Unidades Primarias y Secundarias de Significación

Semántica del espacio poemático

Relaciones espacio visual-textual

Elipsis verbal, visual...

Empleo de "huecos", espacios vacíos

Saturación textual-visual

Redundancia de o entre imagen y palabra

Recursividad de técnicas, motivos y temas

Ritmo

Técnicas de tachadura, collage, (foto)-montaje.

Semántica iconográfica-simbólica

Relación entre letras, grafías, íconos, figuras, fotos, ilustraciones, gráficos, mapas, números, ...

Semántica Tipográfica

Estilos de letras, tamaños, relaciones y sus funciones.

Efectos de difuminado, velocidad, etc.

Semántica Plástica y de Textura

Manipulación de materiales compositivos

Valores de profundidad, etc.

Resonancias (Kandinsky)

Interacciones Punto-Línea en una Superficie: Tensión Concéntrica, Estabilidad

Semántica del Formato

CD-ROM, Internet

Poster, Postal

Libro de autor

Libro–formato convencional...artefactos

Leyes de Percepción Visual (Gestalt...)

Continuidad, Similitud, Asociación, Relación Figura-Fondo, Proceso de "relleno"

Orden-Desorden, Simetría-Caos...

Semántica del Tiempo de lectura del poema

Especialmente en poemas interactivos (internet), poemas móviles...

Semántica del Color

Contrastes monocromáticos-policromáticos-acromáticos

Ausencia-presencia de color: Valores connotativos, simbólicos, históricos, etc.

Semántica Interna y Estructural

Resonancias Intrínsecas (Kandinsky): Pulsaciones internas del poema

Ritmo Visual (Klee)

Semántica Relacional

Significación que proviene de contrastar estructuras divisibles e indivisibles

(D. A. Dondis): Contraste–Armonía, Simetría–Asimetría, Fragmentación–Unidad, Aleatoriedad-Secuencialidad, Inestabilidad–Equilibrio, Profundidad–Plano, Economía–Profusión, Angularidad– Redondez, Representación–Abstracción, Verticalidad–Horizontalidad.

Semántica Interdiscursiva

Relación de varios discursos gráfico-visuales y -en menor medida verbales- en el mismo poema.

Siguiendo con la elipsis y en general con las técnicas de fragmentación podemos ver, a estos efectos, un poema visual en el que la elipsis juega un papel fundamental en la semántica del mismo:

A vertical sequence of seven lines of handwritten text, each line containing a single word that is progressively more obscured by a horizontal line, illustrating the concept of elipsis.

"Rastros" (1978) Xavier Canals

El título "Rastros" semantiza una lectura visual del texto. El proceso de borrado de las letras de la única palabra del poema, "amor", repetida verticalmente, crea una lectura dinámica y negativa del término "amor" o "relación amorosa". Esta se puede resumir en una historia de encuentro, clímax y posterior separación. Esta lectura sigue un axis vertical mientras que el proceso de escritura de la palabra es horizontal. La ruptura léxica o elipsis parcial se convierte en un sema central del poema. El autor ha logrado entrelazar el lenguaje visual y verbal y darle una riqueza expresiva al poema en virtud de la desaparición parcial de sus letras. Aparte de la elipsis de la lectura-estructura vertical del poema el autor también emplea la recursividad al repetir total o parcialmente la palabra "amor". El lector en un "proceso de relleno" puede completar la información ausente por los "rastros" que deja la palabra "amor" a su paso. La elipsis no ha eliminado la información mínima sino que por encima ha creado una significación connotada que forma el eje temático central del poema.

En el esquema anterior, la sección de "Semántica Relacional" es muy relevante a la hora de leer un poema visual puesto que bajo esta categoría se incluyen los elementos que forman la materia prima a varios niveles de inteligencia visual. Como apunta Donis A. Dondis (1976) y esto guarda relación con estudios realizados por Klee (1925) y Kandinsky (1926), algunos de los elementos centrales en el estudio de una obra visual son, el punto, la línea, el contorno y sus variantes: círculo, cuadrado..., la dirección, el tono: presencia o ausencia de luz, el color, la textura óptica, la escala o proporción de los objetos, la dimensión y el movimiento. Además de estas unidades mínimas debemos tener en cuenta algunos agentes de comunicación visual que actúan como conectores entre la intención y el resultado de una obra visual: Contraste–Armonía, Simetría–Asimetría, Fragmentación–Unidad, Aleatoriedad–Secuencialidad, Inestabilidad–Equilibrio, Profundidad–Plano, Economía–Profusión, Angularidad–Redondez, Representación–Abstracción, Verticalidad–Horizontalidad. Estos agentes clasificados en parejas ayudan a procesar la información visual desde un punto de vista semiótico.

Leer poemas visuales, es decir, -articular verbalmente lo que vemos- implica tener en cuenta principios de semiótica visual, en el que se da un proceso de descentralización, recodificación y transcodificación de la información sensorial (visual, analógica y digital). Este tipo de lectura de imágenes –percepción consciente e inconsciente- cuyo propósito va más allá del representacional y difiere

intencionalmente del lenguaje publicitario tiene la capacidad de transformar y expandir “los patrones de pensamiento y comunicación” (G. Miller 1956; R. Sudol 1990). De modo general podemos decir que, en poesía visual, la experiencia estética se genera en virtud de una presencia simultánea de lenguajes con distintos sistemas comunicantes que estimulan en el observador una serie indefinida de impresiones, emociones, ideas y asociaciones que trascienden el uso pragmático de la lengua y su semántica causal informativa. Esta transcendencia, más o menos verbalizable, no se riñe necesariamente con el carácter inmanente de la obra en sí sino que añade otra dimensión más allá de la información referencial y de contexto que pueda tener el poema.

LA FORMA EN POESIA VISUAL

La “forma” externa de un poema visual puede tener distintos modos de representación –estática, cinética o móvil-, distintos formatos materiales –papel- e inmateriales -ciberespacio-, distintos lenguajes –gráfico, tipográfico, fotográfico, caligráfico, verbal gramatical, pictórico, etc.- Recordemos, por ejemplo, que para los poetas concretistas el espacio gráfico era un agente estructural no secuencial y no lineal, que se aleja radicalmente de los principios operados en poesía verbal. La noción de forma en poesía visual es un concepto abierto e inclusivo que incluye cualquier sistema de signos y formas de comunicación visual, verbal y no verbal. La total o parcial sustitución de una sintaxis verbal convencional producida por signos lingüísticos va a alterar automáticamente la percepción del lector (Nazarenko 414). Esto hace que los poetas visuales semanticen la forma, usando principios compositivos empleados previamente por artistas experimentales como Kandinsky, Miró, Arp, Ball, Monz, etc. Trabajan con la noción de que la forma es el fondo, es decir, el significado no está tanto en el qué sino en el cómo, en los métodos, técnicas y principios estructurales usados. Como ya ha señalado Mary Ellen Solt todas las definiciones de poesía visual pueden ser reducidas a la siguiente fórmula: “forma=contenido, contenido=forma” (Solt 13). En este proceso debemos hacer constar que la intención del autor condiciona el tipo de interpretación que hagamos del poema visual. Y los poetas experimentales son conscientes de la importancia de la forma como, por ejemplo, Clemente Padín (2007) quien afirma que lo importante no es aprender a leer los contenidos sino la forma, concluyendo que la forma puede ser revolucionaria y puede provocar emoción. Como se ha dicho anteriormente, el primer paso de búsqueda de significado es el de identificación primaria que tiene carácter referencial. En una primera lectura buscamos mentalmente responder a la pregunta

de qué vemos, es decir, tratamos de identificar formas familiares en términos de coherencia y familiaridad, como han estudiado los teóricos de la gestalt y del psicoanálisis. Esta primera "mirada" produce un nivel de información general que sirve de base y estímulo a otras fases perceptivas en las que elementos más sutiles como la orientación de ciertas líneas, espacios vacíos, las relaciones estructurales y organizativas, etc., desempeñan un papel más activo. En una segunda lectura se tiende a completar la información incierta de manera semiconsciente o inconsciente. Según los teóricos de la gestalt cuando no logramos identificar cierta información la mente suele realizar un proceso de relleno –usando la memoria y mecanismos asociativos. En obras donde hay un alto grado de abstracción el proceso de significación opera de manera inconsciente pues la primera búsqueda de significado es insatisfactoria en términos lógicos.

Así pues en poesía visual es necesario prestar atención a las posibilidades semánticas de la forma. Hay que observar y describir el tipo de orden y proyección que cada objeto-signo tiene. Si partimos de esta premisa la palabra forma adquiere una nueva dimensión y profundidad que puede llegar a cambiar los modelos de lectura tradicionales. Nos hallamos ante un término que necesita ser redefinido por la crítica literaria pues la taxonomía tradicional no sirve para interpretar muchas prácticas interartísticas actuales como es el caso de la poesía visual. Estos signos de la llamada posmodernidad caracterizados por la hibridez discursiva, formal y compositiva que se acercan más al caos y al desorden que al sentido convencional de orden, pueden indicar que se está produciendo una reconfiguración de las estructuras habituales de pensamiento. Estos cambios condicionan nuestra percepción del mundo y en parte vienen dados por los avances tecnológicos y científicos que afectan directamente al tratamiento de la forma. De este modo podemos decir con Mark Wallace (2002) que "la crisis del arte en el siglo XX, que ha sido esencialmente una crisis de forma, ha estado de manera consistente relacionada con las crisis culturales y políticas que han marcado el siglo XX.

Profundizando más en el concepto de forma, Liliana Albertazzi (1999) lo identifica no como el *continuum físico* (frecuencias, ondas, átomos, quanta, etc.) sino como un segundo tipo de *continuum* o "intencional". El *continuum perceptivo* (la totalidad de los *continua* de lo superimpuesto de los varios campos) es un sistema dinámico que tiende hacia una estructura, es decir, hacia la organización de formas y configuraciones: como una melodía, por ejemplo, que emerge del continuum perceptivo por su relación entre las condiciones del campo y las relaciones formales de similitud, contigüidad, sucesión, dirección y acabamiento de los elementos del

campo (Albertazzi 1999: 293). La autora parte de que la conciencia de un sistema dinámico implica una duración que produce los rasgos de un *continuum múltiple y multiforme*. También menciona que las "formas" con gran estabilidad están "internalizadas". Estas ideas pueden ser de utilidad y aplicación en el proceso de interpretación de la forma en poesía visual.

Aplicando, en parte, estas nociones al campo de la poesía visual en formato físico podemos argumentar que el espacio compositivo o de *formación* del poema contiene a su vez una serie de planos y estructuras que funcionan con su lógica interna y ordenamiento particular en una única superficie, es decir, los distintos planos del poema surgen de una misma superficie espacial. Los elementos de cada plano pueden contener su propio orden y ritmo que se puede activar de acuerdo al aparato intencional y perceptivo del observador. De esto deducimos que la superficie de un poema visual produce significación de manera dinámica, interdependiente e intersubjetiva y por lo tanto no nos hallamos ante un sistema semiótico cerrado, fijo, o totalmente estable, sino abierto, incompleto y relativo que produce significación de acuerdo a las condiciones de producción, al producto y a las condiciones de observación aplicadas. Las intenciones del autor, el poema en sí y las variables del observador en el proceso de observación condicionan el proceso de significación y de lógica interna y externa del poema.

Dicho de otro modo, el corpus *formal* de un poema es parte de un entramado complejo en el que influye el modo intencional del autor a través de su obra, el poema como objeto que contiene en sí mismo sentidos en potencia, las leyes particulares de los signos, objetos y elementos en relación y el propio observador en calidad de agente perceptor en un momento dado. El espacio poético visual es multidimensional y una de sus funciones comunicativas es conectar la conciencia y afectividad del autor con la del receptor. El aspecto material del poema influye en el aspecto inmaterial – temas, ideas, sensaciones- y el aspecto ideológico del autor-receptor influye en la interpretación del material poético.

La tendencia hacia la semantización de la forma es típica del espíritu interartístico e interdisciplinario de vanguardias y se manifiesta como un impulso sincrético característico de una época en la que coexisten viejos y nuevos paradigmas de conocimiento – teleológico, racionalista, mecanicista, tecnológico, etc. Los poetas experimentales son conscientes de la necesidad de crear un nuevo diálogo con la estructura y sus relaciones dinámicas y semantizan la forma en virtud del empleo de técnicas desestabilizadoras de la imagen y del signo, técnicas de fragmentación, condensación, saturación, superimposición, técnicas lineales y no lineales de

organización del proceso creativo. De este modo, aunque a simple vista muchos poemas visuales contemporáneos presentan elementos caóticos, detrás existen principios estructurales y fuerzas unificadoras que contribuyen a producir un sentido pluridimensional a la obra. En el proceso de observación del poema existen dimensiones organizativas de la información de carácter continuo o discontinuo, que hacen que la forma sea percibida de manera dinámica. La misma superficie se presta a que se puedan percibir varios ritmos y ordenamientos de la "materia" y "lenguajes". El continuum perceptivo en este tipo de poemas activa una lectura multisensorial.

Considerando estos argumentos y el carácter relacional de la poesía visual se entiende que la superficie plana de un poema visual no es una superficie lineal, unívoca o estática, en términos de representación e información y que suele existir una función de interdependencia semiótica entre los distintos lenguajes y técnicas utilizados.

A continuación, se propone una clave de lectura esquemática en torno al concepto de forma en poesía visual:

FORMA EN POESIA VISUAL

- Puntos, líneas y planos de proyección e intersección en una superficie estática pueden crear la sensación de movimiento, profundidad estructural y varias dimensiones.
- La forma debe ser vista como un *Continuum Perceptivo* (un sistema dinámico, múltiple y multiforme).
- Coexisten varios ordenamientos de la materia y distintos ritmos (el patrón de duración es un factor semiótico clave en poesía visual).
- Relaciones de simetría, periodicidad, contigüidad, resonancia, dispersión, etc., en espacios *representativos* (geométrico, estructural...) pueden operar sin una lógica causal, produciendo sentidos sin necesidad de una cadena de eventos.
- Distintos espacios cromáticos, verbales, de imágenes, etc., enfatizan una percepción múltiple.
- El lenguaje verbal gramatical (secuencial, logocéntrico) en su aspecto morfológico, léxico, y sintáctico suele crear una lógica causal y autorial, conectando imágenes mentales y conceptos y condicionando varios campos perceptivos. Y viceversa, los lenguajes visuales pueden influenciar la carga semántica del contenido lógico-verbal.

- Algunas técnicas desestabilizadoras de la imagen que semantizan la forma son la técnica de fragmentación, condensación, superimposición, saturación, enfoque, y la técnica de distanciamiento.

Para concluir, podemos afirmar que toda representación verbal, visual, sonora, etc., supone una mediación y su valoración presupone convenciones de carácter cultural, religioso y estético. Filósofos y semióticos de diversas épocas y escuelas, como Umberto Eco, Roland Barthes, Gilles Deleuze o Wittgenstein –noción de significado de uso (1953)-, han estudiado este tema desde distintos acercamientos. En relación a la poesía visual y cómo leer un poema visual cabe añadir la importancia del carácter transitorio de nuestra cultura que sugiere el cierre de una forma especializada de entender y describir el mundo y la apertura hacia un sistema relacional. Algunos autores, en su anonimato o en sus acciones de grupo, parecen estar cerrando el capítulo dedicado al individualismo y al subjetivismo iniciado en el Romanticismo y fomentando el comienzo de una relación más instantánea y espontánea del sujeto con el objeto artístico. Con ello están minimizando el carácter trascendente de la obra de arte pero no su carácter inmanente en el que sobresale un lenguaje creativo pero también crítico e irónico con respecto a sistemas culturales, económicos y de información globalizados. Además es pertinente ver estas prácticas de manera sincrónica, en su contexto cultural apropiado, pero también de manera diacrónica, en su correcta dimensión en el tiempo.

Estos y otros impulsos sincréticos, manierismos, formas difíciles de ingenio literario para usar palabras de Rafael de Cózar ya existían en la antigüedad, en la Europa medieval, en las culturas árabe, persa, japonesa, china, etc. Con esto quiero indicar que no se está inventando ahora un arte nuevo ni siquiera un modo nuevo de comunicación artística, sino recreando con medios tecnológicos, más o menos modernos, una escritura poética multimodal. No olvidemos, por otra parte, que los poetas experimentales trabajan al igual que los poetas verbales y otros artistas en un espacio preverbal donde se reciclan viejas actitudes para crear modos alternativos de presentación del pensamiento.

Bibliografía

Albertazzi, Liliana. "Form Metaphysics" *Shapes of Forms. From Gestalt Psychology and Phenomenology to Ontology and Mathematics* (1999): 257-307.

- Alcón, A. Juan. *La edición de poesía visual en la red WWW*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Servicio de Publicaciones, 2006.
- Arnheim, Rudolph. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley: U of California P, 1974.
- Aumont, Jacques. *The Image*. London: British Film Institute, 1994.
- Barthes, Roland. "Rhétorique de l' image" *Communications* 4 (1964): 40-51.
- Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Lumen: Barcelona, 1977.
- Ehrenzweig, A. *The Hidden Order of Art*. Berkeley: University of California Press, 1967.
- Higgins, D. Higgins, Dick. *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature*. New York: State University of New York Press, 1987.
- . "Something Else" Newsletter 1. (1965)
- Nazarenko, Tatiana. "Re-Thinking the Value of the Linguistic and Non-Linguistic Sign. Russian Visual Poetry without Verbal Components." *The Slavic and East European Journal* Vol. 47, No. 3 (2003): 393-422.
- Padín Clemente. Entrevista por Eva Larrauri. "Los nuevos medios dan nueva luz a la palabra". *El País* 16 mayo 2007. 42.
- Pitkänen, Risto. *On the Analysis of Pictorial Representation*. Acta Philosophica Fennica Vol. 31, 4. Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1980.
- Ramírez, Juan A. *Medios de masas e historia del arte*. 5 ed. Madrid: Cátedra, 1997.
- Solt, Mary Ellen. *Concrete Poetry: A World View*. Bloomington IN: Indiana UP, 1970.