

de lo que llamaron *palabras en libertad*, procedimiento con el que también pueden emparejarse algunas creaciones actuales.

De todas formas, tal recurso en el que la textualidad –siendo discursiva- adquiere una determinada forma para hacerse expresiva tan sólo ha sido cultivado de forma muy esporádica –Pablo del Barco, Joan Brossa, Albert Ràfols Casamada, Rafael de Cózar, quien esto suscribe y otros- siendo, en cambio, uno de los más recurrentes en los pocos talleres de creación poética o las pocas actividades escolares en las que se trabaja la creación poético visual. Brossa, por citar sólo alguno de los pocos ejemplos, en un poema titulado *Dòmino*, utiliza la forma de la disposición de las fichas del juego del dominó sobre la mesa para ordenar el texto del poema. Y, de igual manera, tanto Pablo del Barco como Rafael de Cózar utilizan la forma de la torre más señera de la ciudad en la que viven –La Giralda- para dar forma a dos composiciones caligramáticas.

Dentro de este apartado de poemas texto-discursivos podemos también hacer mención a la existencia de algunas realizaciones –pocas y muy esporádicas- de poemas *simultaneístas*, cuya tradición se remonta a las vanguardias históricas, y de poemas *acrósticos*, que ya fueron muy cultivados en el medioevo y en el barroco. Por poner un ejemplo de ambos, entre los primeros podemos citar por ser muy conocido, aunque se remonta a los años 60, al poema titulado *Custodia* de Octavio Paz, en él una serie de conceptos se van contraponiendo, a la vez que simultaneando, generando una forma que es al mismo tiempo cerrada y hueca. Y, como ejemplo de acróstico, podemos hacer mención a un poema de Albert Ràfols Casamada dedicado al poeta catalán J.V.Foix cuya composición está realizada a partir del nombre del mismo.

Pero hay otras formas de hacer en las que el texto poético, dejando de ser discurso, pierde su temporalidad y se espacializa. Son lo que podemos denominar, para distinguirlas de las anteriores, formas *poéticas texto-visuales no-discursivas*. Entre ellas, es posible considerar las poéticas *concretistas* y *espacialistas* llegadas a nosotros desde mediados del siglo XX, así como otras en las que el texto puede quedar reducido a una sola o a muy pocas palabras –tal sucede en algunas *formas de carácter ideográfico*- o a creaciones escritas que –perdido el texto- se fundamentan en las cualidades del cuerpo de la letra –*letrismo*, *poéticas grafistas* y *tipoletristas*–.

El *concretismo* surgió en los años 50, pero aún perdura hoy día de la mano de algunos creadores como, por ejemplo, Corpá. Nació en Brasil, 1952, en torno a la revista Noigandres, siendo sus principales artífices Augusto y Heraldo de Campos y Decio Pignatari. Estos, asumiendo una serie de ideas expresadas por Cabral de Mello Neto, en el Congreso de Escritores de Sao Paulo del año 1954, sobre la crisis del lenguaje poético y la necesidad de buscar otras formas, ponen en cuestión las formas y tendencias que hasta su día había utilizado la poesía occidental.

Estos autores, y otros que los secundaron, acentuando algunas de las aportaciones de formas, movimientos y de autores anteriores –la poesía caligramática de todos los tiempos, Mallarmé, futuristas, etc.- y tomando conciencia de las posibilidades visuales que laten entre las palabras, dieron al poema una cierta dimensión icónica. En sus manos, los elementos estructurales de la poesía verbo-discursiva perdieron la importancia que tradicionalmente se les había concedido y pasaron en muchos casos a un segundo plano o, bien, desaparecieron sustituidos por otros valores. Y consideraron que un poema puede ser una forma de lenguaje, un sistema de relaciones signícas, que no se somete a los mecanismos convencionales del discurso lingüístico.

Así, las composiciones concretistas, generalmente son ordenadas en torno a un concepto o idea que suele ser expresada con un mínimo de palabras en una suerte de *performance* lingüístico, de teatro de signos, en el que las palabras se sustituyen unas a otras, se generan, se provocan..., aparecen y desaparecen, en virtud del libre juego de la analogía. Pero de una analogía que discurre, no sólo por los cauces habituales del nivel semántico de las palabras, sino y sobre todo a través del nivel fonético y, también, del gráfico visual.

Así, por ejemplo, en uno de los poemas de Gomringer –uno de los iniciadores del movimiento-, la idea de silencio se hace patente, es real, cuando la palabra que designa al silencio se calla, desaparece, se hace vacío, un hueco en el centro de la composición. O en un poema de Francisco Pino una idea –*protagonistas*- se va generando letra a letra hasta que una vez completa degenera transformándose en *agonizando* hasta desaparecer completamente.

Por lo general, en los poemas de tendencia concretista al deshacerse en ellos el discurso e, incluso, la palabra misma, o al repetirse insistentemente una determinada palabra, provocan en la mente como una resonancia, un sonido que, casi sin darnos cuenta, se convierte en el motivo, en la esencia del poema.



Joan Brossa: Sin título
Fuente: J. Brossa.
Poemes Visuals
Barcelona: Edicions 62, Col.
Els llibres de L'Escorpi, n°
29, 1981

En las creaciones concretistas, al igual que sucede por ejemplo en el campo del diseño gráfico, las palabras son organizadas en el espacio según criterios de orden visual. Por ello se trata de composiciones acabadas, gráficamente cerradas. Composiciones en las que los espacios vacíos y las palabras son ordenados teniendo en cuenta tanto sus valores semánticos como sus sonidos y sus formas y tamaños.

Próximo al *concretismo* en planteamientos e incluso en realizaciones, en Francia, a partir de 1963, Pierre Garnier y su esposa Ilse, desde la revista *Les Letres*, propugnaron con el nombre de *espacialismo* una nueva poesía que fuera fonética y visual. Es digno de resaltar su insistencia en tratar a los componentes de la escritura –sean palabras, simples letras o signos de puntuación– como si de corpúsculos energéticos se tratara. Como si fueran partículas que se articulan formando una trama de energía lingüística en la que cada elemento atrae o repele a los otros.

El espacio vacío, el silencio, es un elemento esencial de la poesía espacialista. Según los Garnier, el espacio en blanco permite que cada signo despliegue todo el esplendor de su energía y que lo irradie sobre los demás signos posibilitando, así, un amplio abanico de entrecruzamientos y de asociaciones mentales.

Tanto el concretismo como el espacialismo tienden a tratar la palabra como si de un objeto se tratara. *La palabra es un elemento. La palabra es materia. La palabra es un objeto*, escribió P. Garnier. Ello ha sido de tanta importancia en el terreno creativo que nos ocupa que podemos decir que sus planteamientos aún tienen validez y aparecen reflejados en la obra de la mayoría de los actuales poetas visuales. Son la fuente en la que se han alimentado posteriores desarrollos.

Es más, el énfasis en excluir la sintaxis y el discurso lingüístico de tales poéticas dio origen a formas de hacer en las que el *no-discurso* se concretó en prácticas *pre-discursivas*, en poéticas de gestos sin lenguaje. Propició el nacimiento de formas de hacer que son como una vuelta a los tiempos que precedieron al lenguaje, un volver a aquello que fue sustituido por el lenguaje, formas considerables como *poesía del gesto*.

Hay también otras manifestaciones poéticas que se basan, no en el texto sino, en la letra misma, en su escritura conceptualizada, en las significaciones que su cuerpo es capaz de connotar. Podemos incluir aquí a algunas formas de hacer que son emparentables con el *letrismo* histórico, a formas que se basan en la tipología de los signos de la escritura cuando esta es mecánica –*poéticas tipografistas*– o a formas basadas en el rasgo cuando ésta es manual –*poéticas grafistas*–. Siendo, en todo caso, la letra el eje instrumental de tales formas de hacer.

Las letras –unas veces completas y otras fraccionadas– de forma aislada o en composiciones son tomadas por algunos autores para realizaciones que en ocasiones se muestran claramente calculadas y ordenadas y, en otras, pueden resultar intencionadamente caóticas e ilegibles. Así, Julián Alonso en *Paréntesis para el vacío*, ordena los dos signos de un paréntesis en el espacio del papel de forma que su significación resulte clara y evidente. O, por el contrario, las letras son distribuidas ocupando caóticamente todo el espacio del papel en alguna obra sin título de J.C.Aberasturi; o, a pesar de que en el conjunto hay una cierta apariencia de orden, en *Cacografía* de Felipe Boso hay dispuesta una sucesión de fragmentos de letras que resultan ilegibles. En todo caso las connotaciones del cuerpo de las letras son determinantes.

Pero no sólo la letra aislada o letras agrupadas, el abecedario completo o con alguna pequeña alteración, solo o formando parte de una composición, lo podemos ver conceptualizado en la obra de muchos autores. Por ejemplo, Brossa lo coloca significativamente entre las palabras *cielo* y *tierra* o hace de él todo un símbolo cuando, unido a un elemento gráfico, lo convierte en llave. Brustenga-Etxauri en cambio, en *Poeografía*, lo hace deslizándose con todas sus letras sobre una línea inclinada.

Pero, en ocasiones, algunos autores prescinden del cuerpo mismo de la letra y sus significaciones y se limitan tan sólo a su insinuación, sea en forma de puro grafismo o de tachadura. Tal sucede, por ejemplo, en *Análisis comparativo* de Ibérico en donde se muestra una composición a base de signos difícilmente reconocibles, o en obras de Raúl Reguera en las que el autor se deja llevar de forma impulsiva sin controlar los rasgos.

El culto al grafismo con finalidad poética lleva a algunos autores en ocasiones a generar sus propios signos que, por no ser convencionales, son sólo parcialmente reconocibles. Tal sucede, por ejemplo, en muchas de las obras de Juan Orozco o de Benet Rossell, obras en las que adquiere un especial protagonismo la plasticidad.



José Luis Campal (Página)
Fuente: P.O.E.M.A.S. n.º 29
Valladolid

Aunque de forma un tanto forzada, podemos incluir en esta apartado –en algún lugar hay que colocarlo- a lo que podemos denominar *tachismo*. Una forma de hacer que lejos de ser excepcional ha sido cultivada por diferentes autores. En él, precisamente la ocultación del cuerpo de la letra se convierte en elemento máximo de significación. Cabe citar, por ejemplo, obras como *Progresión negativa* de Fernando Millán o *Homenaje secreto* de Antonio Gómez, en donde es posible adivinar un texto en donde lo único que hay evidente es la tachadura del mismo.

En el extremo opuesto a las formas poético visuales exclusivamente textuales hay todo un amplio campo de realizaciones dentro de lo que podemos denominar *poéticas icónicas*. Son formas de hacer en las que la palabra es sustituida por la imagen plástica, en las que la metáfora no surge –por ejemplo- del choque semántico de dos palabras que coinciden –como *delirio* y *verticales*, en la voz de Gerardo Diego cuando dice: *Como tú, negra torre de arduos filos, / ejemplo de delirios verticales, / mudo ciprés en el fervor de Silos-*, sino que nace por ejemplo de la conjunción de dos o más imágenes plásticas. Tal sucede, por ejemplo, en la composición *Paraguas para el campo* de Francisco Aliseda en la que un enorme paraguas desplegado sobre un paisaje altera el espacio que protege.

Perejaume, por poner otro ejemplo, genera auténticas metáforas plásticas al entremezclar imágenes visuales que, en la composición, funcionan de forma similar a como lo hacen en el poema escrito las imágenes verbales. Tal sucede, por ejemplo en una composición suya sin título en la que un paisaje recortado con la silueta de un globo se contrapone a otro en el que una barca, como protagonista, actúa de puente entre ambas imágenes. Dicha barca es, al mismo tiempo, barca de globo -de la forma de globo- y barca del lago del paisaje sobre el que se produce la escena.

Una forma relativamente frecuente consiste en utilizar fórmulas clásicas o tradicionales de la poesía –soneto, cuarteto, terceto...- utilizándolas para realizar composiciones plásticas en las que no interviene la palabra. Tal sucede, por ejemplo, en la composición *Soneto no escrito todavía* de Rafael Marín en la que las imágenes de 14 bolígrafos están dispuestas de forma análoga a la clásica forma del soneto.

De todas formas, estas prácticas que bien podemos denominar *metáforas icónicas* son tan fronterizas que, a veces, pueden generar dudas a la hora de calificarles como creaciones poéticas. Es decir, añadirles una adjetivación más a lo que sin duda son, creaciones plásticas.

La intersección del texto y de elementos gráficos sería el otro gran apartado de las distintas formas de hacer de la actual creación poético-visual, es lo que podemos denominar *poéticas mixtas texto-icónicas*. En este amplio apartado podemos incluir la mayor parte de las formas de hacer similares a lo que los futuristas llamaron *palabras en libertad*, formas similares a las de la denominada *poesía visiva* por los italianos, así como la mayoría de las realizaciones que han sido adjetivadas como *poesía experimental*, *poesía visual* y otros.

Son formas de hacer en las que frecuentemente la metáfora surge de la interrelación –contraposición, complementariedad...- de elementos propios de la escritura y de alguna forma plástica. Podemos globalizar las múltiples posibilidades de tal forma de proceder bajo la adjetivación de *metáforas texto-icónicas*.

En esta forma de proceder son muy frecuentes las de carácter ideográfico. Se trata de *ideogramas* mixtos en cuya composición intervienen elementos verbales y elementos gráficos o plásticos. Las posibilidades son múltiples y no procede en el corto espacio de un artículo ni siquiera mencionarlas, me limitaré tan sólo a poner algunos ejemplos de algunas de ellas. Así, J.J.Espinosa, en *Saeta*, hace estallar un *ay!* emotivo en la noche oscura del fondo negro de la página por el procedimiento de sugerir el signo de la exclamación haciéndolo caer destruido en diminutas fragmentaciones. Caer o lo contrario, saltar. Hay la posibilidad de ver la exclamación saltando en el aire sin dar tiempo al signo de exclamación para que se forme a su lado. Tal composición está formada por una palabra completa –una interjección- y por pequeños elementos plásticos, además de un fondo oscuro al que también podemos considerar como un componente plástico.

Y, mientras J.J.Espinosa utiliza una sola palabra en el ejemplo propuesto, Joan Brossa en una obra sin título reproduce la palabra catalana *cuc* –gusano-, repetida cinco veces sin ningún tipo de alteración, salvo el hecho de su diferente colocación en el espacio. Es decir, se sirve de una palabra repetida y de un elemento gráfico, una figura geométrica, para realizar una composición ideográfica.



Menchu Genové: (Sin título)
Fuente: Gustavo Vega.
Talleres de creación poética
en Barcelona. Madrid:
Ediciones Libertarias, 1994

Pero más frecuente que utilizar palabras completas, es utilizar palabras incompletas, rotas o con otras alteraciones en algunas de sus partes... Así, la vida *que es bella* y que es también *un valle de lágrimas* –utilizando los tópicos de dos frases hechas- aparece en su más afilada crueldad de la mano de José Luis Campal en una composición ideográfica en la que la letra *I* de la palabra *VIDA* es sustituida por una punzante navaja pendenciera. O, el mismo autor en otra obra, sin título, presenta la idea de fragilidad rompiendo horizontalmente tanto la palabra *FRÁGIL* como el resto de los elementos gráficos de una pegatina que presenta posteriormente con un estudiado descolocamiento.

Pero no sólo palabras sueltas, incluso frases enteras pueden ser combinadas con elementos gráficos para obtener el mensaje poético deseado. Así, en *Himno Patrio*, Julia Otxoa utiliza una frase hecha legible de un solo golpe de vista –*Viva la patria*-, repetida seis veces, haciendo pasar sobre ella la negra silueta de un escarabajo que funciona en este caso como elemento gráfico.

Una variante relativamente frecuente consistente en la formación de ideogramas a base de elementos signícos convencionales pero que no son escritura –señales de tráfico, lenguaje de los sordos...- más algún elemento gráfico-plástico. Tal sucede, por ejemplo, en el poema mío titulado *Proceso* –perdón por la autocita- en el que sobre una señal de tráfico, un signo de prohibición de estacionamiento, coloqué un ojo. Se trata de una clara referencia a no estacionar allí la mirada; es decir, obliga a no mirar. Algo similar a lo que sucede en una composición de J.M.Calleja en la que aparece la palabra *MIRAR*. Sobre la franja blanca de una señal de dirección prohibida.

Pero la creación poético visual no se limita solamente a creaciones planas. La tridimensionalidad puede ser también una cualidad o constitutivo de lo poético, tal y como podemos ver en obras de autores como F.Aliseda, Julián Alonso, J.Brossa, B.Ferrando, A.Gómez, López de Ael, Vega, Viladot y otros. Nos estamos refiriendo al *poema-objeto*, al *poema-libro* -que puede contemplarse como un caso específico del anterior y también como una forma particular del *libro de artista*-, al *poema-escultura* y, entre otras posibilidades, al *poema-instalación*.

Se trata de obras dotadas de corporeidad tridimensional, característica ajena a la práctica tradicional de la poesía que, o bien, se ha desarrollado oralmente o, de ser escrita, lo ha sido sobre superficies planas. Unas superficies que –sean o no estéticamente interesantes- no han sido otra cosa que meros soportes para el mensaje poético que nacía de la palabra.

En los *poemas tridimensionales* el contenido poético nace de su propia corporeidad, de su propia presencia. Son objetos o a un conjunto de objetos -a veces, una obra escultórica- que por sus cualidades o contextualización, por sus connotaciones y referencias semánticas es poseedora de ese *encanto indefinible que halaga y suspende el ánimo* que es propio –según dice el diccionario- de lo poético.

Hay críticos que han tendido a ver al *poema-objeto* como una “plasmación corpórea”, una interpretación plástica, de la metáfora literaria. Se trata, bajo esta perspectiva, de una forma de “amoldar” al ámbito de la plástica la fantasía poética. Así, de Joan Brossa escribió la crítica Pilar Parcerisas -a propósito de una exposición titulada *Poemes-objecte* realizada en la barcelonesa Galería Joan Prats- “*toma el poema visual y el poema objeto como una expansión del lenguaje poético tradicional*”.

Otro ámbito de manifestaciones poético visuales es aquel que tiene que ver con lo que podemos calificar como *poéticas dinámicas* y *poéticas multimedia*. Poéticas que han sido denominadas como *poema-acción*, *polipoesía*, etc. y que se han desarrollado en íntima relación con prácticas artísticas como la *performance*, el *happening*, *action art* o *acciones*, *action painting* y otros eventos pertenecientes en menor o mayor grado al mundo de lo teatral, del ceremonial, de la actuación. Es de subrayar el hecho de que algunas de sus realizaciones han manifestado un especial interés por el gesto, por la presencia y por la acción corporal.

Tales manifestaciones poéticas han surgido de la sensación de limitación que a veces sufre el poeta con los medios bidimensionales más tradicionales: el libro o la superficie plana propia de la mayoría de los poemas visuales. Unas limitaciones que le impiden su proceso comunicativo o creativo. Y nace también de la necesidad de integrar el arte y la vida, de impactar sobre el público, que tiene sus precedentes en las actuaciones más o menos escandalosas del Dadaísmo, Futurismo y, a veces también, del Surrealismo.

Tales manifestaciones en ocasiones pueden ser vistas como un ámbito donde se conjugan diferentes expresiones y técnicas artísticas interrelacionadas. Se trata, podemos decir, de un arte de la experiencia y, también, de la comunicabilidad.



Ferrán Fernández (Sin título)
Fuente: del original

Otro amplio campo de creación poético visual es el relacionado con las nuevas tecnologías de la comunicación, así podemos hacer referencia a la *poesía infográfica*, *electrográfica* e incluso a la *poesía virtual*. Como dice Clemente Padín, es posible hacer *poesía virtual* gracias a que la computación puede, por una parte, crear signos tridimensionales dentro del espacio virtual y, por otra, programar sus comportamientos. Es decir, mediante el diseño en tres dimensiones, podemos tratar un objeto que se ve en la pantalla del monitor como si fuera real. Es posible manipularlo bajo todos los puntos de vista y direcciones posibles, incluso aplicarles algoritmos de comportamiento contrarios a la física clásica de Newton o la más versátil de Einstein. Pueden moverse y transformarse según programas precisos o responder a situaciones provocadas por el observador, el cual tiene la posibilidad de operar con ellos como si fuera un objeto real, interactuar con los textos y con los signos. Se trata, en todo caso, de formas de creación tridimensional simulada con un ordenador.

Próximo a lo antedicho podemos hacer mención -más de actuales posibilidades que de realizaciones concretas- a otra forma de poesía un tanto virtual, la *poesía holográfica*. La imagen holográfica comunica las características visuales de los objetos y al mismo tiempo su espacialidad, lo que consigue mostrando el mismo objeto desde diferentes ángulos a la vez. El holograma, al estar condicionado por la parálisis binocular, explota la visión binocular y la destreza de la mente para descubrir los objetos en el espacio. Objetos que, en el caso que nos ocupa, pueden ser de carácter textual.

Aunque no se agotan en lo aquí expuesto las posibilidades de la creación poético visual, citaré finalmente otro campo de posibilidades muy significativo de nuestro tiempo por el que se han aventurado algunos creadores, el del cine y el de su pariente más económico, el vídeo. Es el ámbito de lo que podemos denominar *cinpoema* y *videopoema*, un terreno abierto y lleno de posibilidades aún no exploradas suficientemente.

Y concluiremos esta visión panorámica y superficial de las diferentes formas de la actual creación visual recordando que todas ellas se caracterizan por su tendencia a lo *interdisciplinar*. En mayor o menor grado, pero siempre al mismo tiempo, son *imagen literaria e imagen visual* a la vez. Que la conjunción de lo lingüístico y de lo visual deviene esencial y constitutiva. Que la coincidencia de lo visual y de lo semántico puede producir un entrecruzamiento de significantes y, con ello, también de los significados; lo que puede redundar en un aumento de ambigüedad y de polisemia.

Recordar que uno de los rasgos comunes a todas las *poéticas visuales* a lo largo de la historia -y también en nuestro tiempo- es su *poca difusión* y escaso reconocimiento, su *marginalidad* respecto de otras formas más divulgadas. Que nos movemos en un ámbito de creaciones en el que su variopinta cantidad de propuestas teóricas y de realizaciones aún no han sido suficientemente estudiadas, ni siquiera catalogadas. Que han sido y son desconocidas tanto por la mayoría de críticos y estudiosos como por el público en general, incluido el público culto y amante del arte y de la literatura. El conocimiento de su existencia a veces ha quedado reducido a una minoría de allegados.