



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Unidad Iztapalapa

POESÍA VISUAL: MEDIO/FORMA

T E S I S

Que para obtener el grado de
Doctora en Humanidades
(literatura)

Presenta

Yolanda Guerra Macías

Director de tesis: Dr. Diego Lizarazo Arias

México, D.F. 2011

f o r m a
r e f o r m a
d i s f o r m a
t r a n s f o r m a
c o n f o r m a
i n f o r m a
f o r m a

Poema visual de José Lino Grunewald

José Antonio: me empuja, me jala y camina conmigo.

Azul: no hay amor más puro.

Diego: en la tempestad me estiró la mano.

Mis padres: forjaron mi espíritu.

ÍNDICE

Introducción	5
Capítulo I: La poesía y el encuentro con la imagen	10
I. Aproximaciones diacrónicas sobre la evolución de la poesía visual	10
1. Los orígenes: poesía en clave	10
2. Autores del siglo xx: inquietud por combinar las artes	37
II. Aproximaciones al concepto de poesía visual	69
III. Un vaivén en el encuentro	80
Capítulo II: La imagen y el encuentro con la poesía	83
I. Mirando imágenes y poemas	83
II. Hablar de imagen	87
III. Estructura de la imagen	94
IV. Sintaxis de la imagen	94
V. El equilibrio en la poesía visual	99
VI. Peso y dirección visual	101
VII. Plástica de la poesía visual	102
1. Los elementos morfológicos	103
2. Elementos dinámicos	113
3. Elementos escalares	120
VIII. Categorías icónicas en la poesía	125
1. Referentes icónicos	125
2. Juegos visuales de lectura	126
3. Efectos visuales	127
4. Diálogo intertextual	127
IX. ¿Poesía visual o imagen poética?	128
Capítulo III: Teoría de la forma: una asimetría inevitable	132
I. Teoría de la forma	134
1. La distinción operación/observación	142
2. Autorreferencia y heterorreferencia	149
3. Sentido	152
4. Concepto de estructura desde Luhmann	154
5. Acoplamiento estructural	160

6. La dialéctica de Hegel	163
II. Hermenéutica	170
1. Perspectiva del arte desde Gadamer	174
2. Estructura, crítica y arte desde Ricoeur	177
III. El arte desde Niklas Luhmann	187

Capítulo IV: El evidente dominio de la poesía

I. La marca de inicio como indicador poético	187
II. El acoplamiento: la estructura de la repetición poética	197
III. Sintetizar o no sintetizar e ahí el dilema	201
IV. Y ahora viene el sujeto	204
V. El evidente dominio de la poesía	207
VI. ¿Unidad o distinción?: un problema en la poesía visual	210

A manera de conclusión	218
Figuras y cuadros	222
Referencias bibliográficas	224

INTRODUCCIÓN

CALIGRAMAS, GRAFISMOS, ESCRITURA EN LIBERTAD, poesía visual y poesía experimental, son algunas de las expresiones que vinculan a la poesía con la imagen y que se encuentran alrededor de la idea de que la poesía busca nuevas relaciones estéticas.

El concepto de espacialidad poética tiene su origen en épocas de los griegos en el siglo IV a.C. y desde entonces, se plantea si es poesía visual o imagen poética. Dicho cuestionamiento adquirió relevancia sobre todo a principios del siglo XX, y es precisamente, el fenómeno de estudio que se trabaja a lo largo de este proyecto.

Es un intento por tratar de explicar la relación que establecen estos dos elementos, que procuran sumarse para reconfigurar una manifestación poética de experimentación, en donde se pretende una disolución de sus elementos para dar lugar a una nueva posibilidad artística. Desde esta perspectiva, es propicio aceptar que existan divergencias entre la imagen y la palabra, pero no contradicciones o antagonismos que lleven a una antítesis en la poesía visual.

El enfoque de esta investigación es un análisis teórico que intenta resolver cuál es la forma poética y el acoplamiento que tienen la poesía y la imagen. Sus formas y tipologías manifiestas con diversos autores, ayudan a analizar el vínculo.

Es importante señalar, que se toma en cuenta algunos elementos que dan referencia y apoyan en la búsqueda de explicaciones de orden metodológico: la teoría de la forma es la parte central de la investigación y a través de esta perspectiva, se intenta dialogar con la dialéctica y desde algunos aspectos con la hermenéutica.

El contenido está desarrollado en cuatro capítulos que abarcan las observaciones: histórica, de definición del objeto de estudio, de delimitación de la

teoría y por supuesto, de la argumentación sobre el vínculo entre imagen y palabra.

En el primer apartado, se realiza una delimitación de la historia de la poesía visual en donde se lleva a cabo una selección de momentos, que permiten observar las formas de acoplamiento entre la palabra poética y la imagen, por tal motivo, el camino es marcado por los cambios de relación que se fueron detectando, de tal manera, que vienen a ser observaciones representativas, pues la historia de la poesía visual es muy antigua y se reconoce como una forma estética que ha ido evolucionando a lo largo del tiempo. Por ello, se escogieron algunos autores que marcan la pauta de los diversos cambios.

Hay una fuerte concentración en el siglo xx, por dos motivos: el primero, porque es en esta época en que la relación se vuelve más compleja y fue resultado del interés de varios poetas; y segundo, porque los cortes de investigación están delimitados a ese periodo principalmente.

En el capítulo dos se plantea el enfoque plástico de la poesía visual que deviene en dos preguntas fundamentales: ¿cómo se puede observar a la poesía visual desde el código plástico?, y ¿cuáles son los elementos que permiten entender la sintaxis de una expresión artística compuesta por dos elementos lingüísticos?

También se le da al lector una introducción al mundo de la imagen, de tal manera, que pueda apreciar su participación en la poesía y dimensionar este tipo de lenguaje. Existen también algunas anotaciones dirigidas a explicar la manera en que se relaciona con la literatura. En este apartado se puede ver cómo la presencia de la imagen, no sólo se da en un nivel convencional de lectura, sino que puede echar mano de elementos espaciales que le permiten una sintaxis diferente, es decir, gracias a la imagen, la palabra puede ser leída desde otra perspectiva.

En el capítulo tercero, se describen los elementos que incluyen e involucran a la teoría de la forma, se retoman los conceptos que Niklas Luhmann

trabaja en su teoría general de sistemas. Entre otras cosas, se hacen las delimitaciones y diferenciaciones a través del diálogo con la dialéctica y la hermenéutica. Evidentemente, es una tarea que implicó tomar algunas decisiones sobre la prioridad y selección de los conceptos que son importantes desde la teoría de la forma en la poética, por tal motivo, el orden en que se trabajaron cada uno de ellos, fue importante para la perspectiva del proyecto. En un inicio, se utiliza la distinción *medio/forma* para explicar la relación entre ambas expresiones artísticas; en segundo lugar, se toman muy en cuenta las propuestas de Spencer Brown y se consideran los elementos que ayudan a fundamentar y a delimitar lo necesario para explicar a la poesía visual.

En el capítulo cuarto, es donde precisamente se reflexiona si la perspectiva es o no un asunto que logra dar respuesta a las preguntas de investigación. Mediante el diálogo con la dialéctica y la hermenéutica es como permite —en cierta medida— marcar algunas características observadas en la teoría de la forma. También ayuda a formular soportes argumentativos al enfoque de trabajo a través del diálogo. Sin embargo, el eje fundamental está basado en la teoría de la forma y desde ahí, se presentan las observaciones del vínculo.

Todo lo propuesto inicialmente en esta investigación, sufrió indudablemente variaciones conforme se avanzó en la temática, sin embargo, parece que, independientemente de las rupturas epistemológicas que surgieron, siempre prevaleció el planteamiento hipotético que se tuvo referente al tema. Tal vez el lector se cuestione la posibilidad de que, tanto la poesía como la imagen, convergen y resurgen bajo la fusión de sus códigos —a esto le estaríamos llamando dialéctica— sin embargo, la hipótesis no va dirigida a explicarlo desde esta idea, que parece a simple vista una manifestación natural de la relación entre ambas; en realidad este enfoque ayudó, mediante el diálogo, a diferenciar la propuesta que aquí se hace. Lo que se pretende es apostarle a la idea de que la poesía visual es una forma que mediante su relación directa con la imagen, sólo es afectada positivamente en su propuesta estética para reforzar al poema.

Dicho de otro modo: parece ser que no es posible que pueda existir una metaforma en la poesía visual, pues no es viable estar de un lado de la forma poética y observar simultáneamente el contrario. No se puede estar al mismo tiempo en ambos lados. A partir de este hecho, la imagen viene a constituir, únicamente, un elemento que participa en la poesía y no es visto como un elemento opuesto a la palabra. Sin embargo, sus participaciones pueden resultar relevantes para el poema, es decir, se pueden llegar a crear formas estéticas absolutamente irrepetibles.

Como ya se mencionó, los caligramas¹ se remontan a los poetas griegos, su característica principal es el acoplamiento generado entre la poesía y la imagen como un texto que dispone de un espacio. Esto aclara el asunto de que una poesía que lleva un tratamiento visual, está forzosamente ubicándose en el asunto de *mirar* como el código primario que permite la entrada a la experiencia del arte poético.

Mirar, entendido como el ejercicio de observar pretendiendo establecer un juego de lecturas en donde la imagen filtra sus aglutinaciones del sentido. Mirar es referirse al objeto que es susceptible de poder representarse en un espacio y tiempo dados principalmente por el aquí y el ahora, pero mirar implica a la experiencia humana. Desde la teoría de la forma este concepto se traslada a la idea de observación. La misma poesía se observa y se afecta y delimita el acoplamiento.

La poesía visual se vierte entre dos expresiones artísticas: la poesía y la imagen. Esta relación facilita la introducción de un juego en donde la expresión del espacio permite acercarse al acto temporal de la palabra. Podría decirse que la imagen es una ventana que conduce a una propuesta que forzosamente implica interactuar con la palabra.

¹ Caligrama es un término inventado por Guillaume Apollinaire que desarrolla en sus propuestas poético-visuales.

La palabra y la imagen se juntan para intentar relacionarse, no en un marco dialéctico de síntesis, sino en una idea de distinción, es decir, de una unidad dividida por dos elementos artísticos, que superan la fusión y que interactúan lo suficiente para configurarse como *poesía visual*, es decir, *poesía e imagen*.

Por lo dicho anteriormente, la poesía visual ante todo es poesía porque no puede ser de otra manera, pues su forma le exige caminar por los umbrales de la palabra que se eleva y dicta los juegos con la imagen y porque a pesar de que la imagen atrapa las miradas, la palabra poética establece la manera de lectura y entonces, cautiva a través de la experiencia del juego intertextual, en compañía de la experiencia estética. Sin embargo, la poesía visual no se presenta si no está hecha para ser vista.

CAPÍTULO I

LA POESÍA Y EL ENCUENTRO CON LA IMAGEN

I. APROXIMACIONES DIACRÓNICAS SOBRE LA EVOLUCIÓN DE LA POESÍA VISUAL

Varios autores de diversos países ya han hecho el esfuerzo histórico para entender cuál ha sido el desarrollo que ha tenido la relación entre la poesía y la imagen. Lo que se pretende en este apartado, no es dar al lector una descripción minuciosa de cada uno de los poetas que en algún momento experimentaron desde esta vertiente artística, ni tampoco a describir su desplazamiento detallado a través del tiempo. La idea es observar, fundamentalmente, en los diferentes momentos en que hay características que resultan importantes de mencionar, analizar y observar a lo largo de algunas etapas históricas y su relación evolutiva con las formas de acoplamiento entre estas dos expresiones artísticas.

Fue importante partir de los griegos, para demostrar que la poesía visual es una preocupación estética que se remonta a tiempos antiguos. Las descripciones que se hacen a continuación marcan claramente un orden evolutivo que son definidos por los poetas que se interesaron por ello y que tuvieron el gran tino de reflexionar desde la teoría y que indudablemente marcaron momentos importantes para la poesía visual.

1. LOS ORÍGENES: POESÍA EN CLAVE

Se dice que el ideograma es —de alguna forma— el elemento primero de la búsqueda de vinculación de la que se ha estado hablando y parece evidente que dicha intersección se da a partir de la imagen ¿quién diría que lo que ahora se

denomina *poesía visual* dentro de un género específicamente poético, sea resultado de los orígenes icónicos? :

El lenguaje escrito comienza expresándose con imágenes. El dibujo es la primera palabra escrita, su metáfora fundacional. [...] En los albores de la historia, las imágenes escribieron sus palabras, y fueron realizadas sobre los muros rocosos de las cuevas de los primitivos pobladores del mundo. [...] Siglos más tarde, en el Oriente, surgirían las primeras escrituras mixtas, sistemas basados en logogramas, grafías que poseían ya elementos fonológicos, junto con otros signos y caracteres que intentaban parecerse a las cosas que nombraban (en Occidente se les conoció, demasiado genéricamente, como ideogramas), acaso con más gracia y armonía que las cosas mismas. [...] El logograma en sí mismo, una escritura, una metáfora inagotable y un símbolo (Espinosa, 2004: 9).

Si intentamos observar los orígenes desde el mirador de la poesía, podría decirse que el acróstico es el que lanza este tipo de artificios literarios que también incluyen el anagrama, la cábala y el enigma. Estas dos últimas tienen que ver con esotéricos y alquimistas. Su interacción con la imagen se mantiene a través del manejo del símbolo. Todo indica que estas formas y otras sirvieron en algún momento como elementos de entendimiento universal.

De los trabajos más importantes entre los griegos y romanos en donde se puede verificar el trabajo realizado, está la *Antología Palatina* y *La Antología Latina*, que dan fe de los primeros poetas que intentaron ocupar el espacio a la disposición de un poema. Fue así como en la época alejandrina se establecieron los principios de la poesía visual especialmente con el caligrama. En este sentido De Cózar afirma lo siguiente:

Dentro de la época alejandrina, el campo de investigación debe basarse en las antologías y ello no resulta fácil por ser pocas las conservadas y complejos los datos que poseemos. Podemos pensar que algunas de las que tenemos noticia (Palemon Periegetes, Filipo de [S]alónica, Diogeniano de Heraclea, etc.), así como las fuentes utilizadas para la primera, la *Corona* del poeta sirio Meleagro de Gadara, debieron recoger estas formas difíciles. [...] la *Antología Palatina*, realizada a fines del siglo X, es una edición revisada y aumentada sobre la obra de Cefalas, tomada como modelo para colecciones posteriores. [...] (De Cózar, 1991: 109).

De las publicaciones en donde se tienen algunos rastros de poesía visual, además de la *Antología Palatina* que se menciona en la cita anterior, también se tiene información sobre la antología griega *Planudea* que según De Cózar (1991) es una versión más extendida que se tiene de la cultura griega en Occidente.

Asimismo, este autor comenta que también el gnosticismo y la cábala tienen muchos puntos de contacto con la actitud que pudo fundamentar las formas y menciona a los acrósticos alfabéticos como un ejemplo de ello:

Este pensamiento concede igualmente enorme importancia al alfabeto y sus relaciones cosmogónicas. El *Sepher Yesirah* es un claro ejemplo de las influencias de las letras en la astrología, el valor mágico-místico de la escritura, pero no son, sin embargo, muy frecuentes los acrósticos en los textos judíos gnósticos del periodo tardío [...] (De Cózar, 1991: 115).

Las manifestaciones artísticas-literarias que se mencionan anteriormente, tienen forzosamente su vínculo con la tradición griega:

En la época alejandrina se asientan así las bases de esa concepción de la literatura que provoca la aparición de los primeros autores de caligramas, entre otras formas difíciles, claro síntoma no ya sólo de la importancia de la retórica y la técnica en la búsqueda de la dificultad en la expresión, sino también del esfuerzo por rivalizar con las otras artes, especialmente con la pintura [...] (De Cózar, 1991: 116).

Existen ciertos proyectos poéticos, que se han tomado la tarea de rastrear el origen de esta variante, de tal modo que se pueden encontrar algunos vestigios:

[...] La *Antología Palatina*, realizada a fines del siglo X es una edición revisada y aumentada sobre la obra de Cefalas, tomada como modelo por muchas colecciones posteriores (De Cózar, 1991: 109).

Uno de ellos es el elaborado por el poeta Teócrito¹ nacido en Siracusa e hijo de Praxágoras y Filina, al parecer fue de origen modesto por lo que buscó protección de algunas personas como Tirano Hierón y Ptolomeo Filadelfo. Fue amigo e

¹ Para algunos es el primer autor de caligramas en la época helenística.

interlocutor literario de Calímaco. Fue discípulo de Filitas y Asclepiades. Todo indica que murió joven o que dejó de producir muy tempranamente, pues no hay rastros posteriores de él. Se conservan treinta idilios y restos de otros, un elogio fragmentario a la madre (Berenice) de Ptolomeo Filadelfo y la *Syringa*. “La *Syringa*”² es un poema publicado en la edición de *Estienne*, en 1566.³ Su forma visual representa a un caramillo, es decir, una flauta de cañas. La flauta de los pastores que adornan los cuadros pastoriles y románticos. El pastor de tales cuadros era joven, apuesto y se pasaba el día tocando la *syringa*, mientras las ovejas paseaban tranquilamente a lo lejos, sin escaparse y sin tener mal olor, pues “un pastor de verdad huele que apesta”. No así el agraciado pastor de la *syringa* que siempre toca a la sombra, para no fatigarse demasiado.

El poema fue traducido del griego al español por Rafael Ramírez Torres y es la siguiente versión:

La esposa de Odisea y madre del que combate a lo lejos, dio a luz a la nodriza del que fue cambiado por una piedra, veloz conductora. No a Comatas, al que un día alimentó la hija del toro —sino aquel cuyo corazón inflamó a la que sin la letra *pi* es borde corrido del escudo—, el llamado Olón, ser doble, quien concibió deseos de la doncella parlera —nacida de la voz, habitante del aire—, el que a la Musa coronada de violetas le causó una llaga punzante —monumento de su anhelo, que era llama crepitante—, el que apagó la arrogancia homónima del matador de su abuelo, que salvó a la tiria. A él Paris —simiquida ha consagrado— este amable mal que causa ceguera. Con él, tú que subes sobre mortales —aguijón de la mujer de Saetas— hijo de un padre furtivo que tienes las piernas como cajas, con regocijo en tu alma —cantas dulcemente— a la doncella muda —bella voz— invisible.

VERSIÓN EN VEZ DE NOTAS. *La esposa de Odisea y madre de Telémaco, Penélope, dio a luz a la ágil Cabra, conductora y nodriza de Zeus, el cual fue cambiado por una piedra por su madre Rhea, para que su padre Cronos no lo devorara. No dio ella a luz a Comatas, el pastor alimentado por las abejas nacidas de las entrañas de un toro en putrefacción; sino al que en otro tiempo encendió el corazón de la*

² Es posiblemente el único que se considere que fue creado por Teócrito.

³ [...] Este género de flautas, llamado también de Pan, se formaba con tubitos de caña de diversos tamaños que iban disminuyendo en longitud con el objeto de cubrir las notas de una octava. Aquí comienza el poeta con dos hexámetros dactílicos, que figuran los dos primeros tubitos de caña, que eran de igual dimensión. Los versos siguientes van decreciendo en longitud dos a dos, con lo que se pueden imaginar los tubitos siguientes de la flauta: decrecen en una sílaba; de manera que los últimos son dos dipondios cataléticos. Resulta curioso que así dispuesta la poesía, figure una flauta de 10 tubos, en vez de siete que tenía el instrumento [...] (RAMÍREZ, 1970:112).

Ninfa Pitys, aquella cuyo nombre, si se le quita la letra pi, significa reborde redondo de la orilla del escudo; es decir la llamada Pan, que quiere decir Olos o sea Todo; a Pan, ser doble, pues era mitad hombre y mitad chivo, y se enamoró de la doncella Eco, nacida de la voz, parlera y habitante del aire; al que la Musa coronada de violetas le fabricó una syringa emocionante [o también por el juego de palabras heleno, le causó una llaga punzante],⁴ monumento y recordatorio de su ahnelo, que era una llama que crepita; al que apagó la arrogancia de Perseo, cuyo nombre es homónimo del otro Perses a quien Pan ayudó contra los griegos [alusión a las guerras médicas], y salvó a la joven tiria, o sea a Europa, hija de Cadmo, rey de Tiro. A él, el Paris simiquida [juego de palabras pues a Paris el de Troya se le daba el nombre de Teócritos o juez de las diosas, le ha consagrado este zurrón pastoril [o bien, por el juego de palabras, este mal que causa la ceguera]. Con ese zurrón, oh Pan que subes sobre las rocas [o bien por encima de los mortales, pues hay un juego de palabras], aguijón de la mujer de la villa de Saetas, locamente enamorada de ti, tú, hijo furtivo de padre desconocido [pues tantos pretendientes se le asignaron a su madre Penélope], tú que tienes las piernas a manera de cajas [o bien como horquillas], tú con el alma regocijada, cantarás dulcemente a la doncella llamada Bella voz, o sea a la Ninfa Eco, que no puede hablar si no se le habla, y es invisible (Ramírez, 1970: 112).

21

ΣΥΡΙΓΞ ΘΕΟΚΡΙΤΟΥ

Οὐδένος κόναιτρα, Μακροπτολέμοιο δὲ μάτηρ,
 μαίας ἀντιπέτροιο θοῶν τέκεν ἰθυτήρα,
 οὐχὶ Κερύσταν, ὅν ποτε θρέψατο ταυροπάτωρ,
 ἀλλ' οὐ πιλιπὲς αἴθε πάρος φρένα τέρμα σάκευς
 οὐναμ' Ὀλου, διζῶν, ὅς τὰς μέροπος πάθον
 κούρας γηρυγόνας ἔχε τὰς ἀνεμώδεος,
 ὅς Μοῖσση λιγύ πῆξεν Ἰαστεφάνωρ
 ἔλκος, ἄγαλμα πέθειο πυρισμαράγου,
 ὅς σθέσει ἀνορέκν Ἰσαυδέα
 παπποφύουσι Τυρίας τ' ἐξήλασεν),
 ᾗ τότε τυφλοφόρων ἔρατὸν
 πᾶμα Πάρις θέτο Σιμιχίδα.
 Ψυχάν ᾗ, βροτοδάμων,
 στήτας οἴστρε Σαέττας,
 κλωποπάτωρ, ἀπάτωρ,
 λορυακόγυις, χαρῆς
 ἠδὲ μελίσσοις
 ἔλλοπι κούρα
 Καλλισόπη
 νηλεῖστοφ.

Figura 1: Teócritos, *La syringa*.

⁴ Todo lo que se encuentra en corchetes corresponde a notas que Rafael RAMÍREZ TORRES formula en su texto.

Simias⁵ es uno de los poetas que tiene en su autoría algunas *figuratas*.⁶ Nacido en Rodas, fue poeta autor de libros de cantos como “Apolo”, “Los meses” y “Gorgo” entre otros. Su estilo se mostraba alrededor de tipos métricos extraños en su ambiente, entre los cuales se encuentran los caligramas. De dicho autor se encontraron poemas como el “Hacha”, el “Huevo” y las “Alas”. Se le asigna en la categoría de poeta y gramático de la época de Ptolomeo Lagos. A continuación se presentan los poemas visuales traducidos del griego al español:

EL HUEVO

De una cacareadora —madre— he aquí el fruto nuevo —de un ruiseñor dorio—. Recíbelo con benevolencia. Porque de pura madre con gritos y graves dolores vino al mundo. El heraldo de los dioses, el de penetrante voz, Hermes, lo ha traído —a las tribus de los mortales, sacándolo de entre las alas de la madre— y ha ordenado que, desde la medida de un pie fuera creciendo progresivamente — hasta llegar a la cima de diez pies, manejando hábilmente y distribuyendo el ritmo— y llevando con agilidad a un lado y a otro el presente movimiento inclinado de los pies —señalando al golpear un paso único y sonoro en cada medida del canto variado las Piérides—. Sus piernas se movían tan ágiles como las de las ligeras cervatillas policromas, hijas de ciervas de atrevidas patas —que poseídas de un inextinguible deseo, se precipitan rápidamente hacia la ansiada ubre de la madre querida— saltando todas con veloces patas por encima de las altas crestas, rastreando las huellas de la nodriza que se les acomoda —y con balidos como de ovejas, atraviesan los pastizales de las montañas abundosas en rebaños, y las cuevas de las Ninfas de bellos talones— y una bestia salvaje, en los profundos senos de su cubil y se lanza, ávida de coger la cervatilla primogénita vagabunda de una madre policroma— y ahí mismo, siguiendo el sonido de su balar, se apresura sin tardanza, a través de las quebradas de la montaña llena de nieve—. Pues no menos rápido que tales cervatillos, el dios esclarecido...⁷ haciendo girar sus ágiles pies, marca el movimiento y da las medidas del embrollado canto.

⁵ Hermano del poeta Teócrito quien integró una antología llamada *Antología Palatina* en donde se recogen entre otros, la poesía *techopegia*, la cual integra seis composiciones que suelen nombrarse como *figuratas*, porque la disposición de los versos forman la figura que se relaciona con el título del poema.

⁶ [...] Algunos han llegado a pensar que Teócrito lo único que intentaba era burlarse del lenguaje oscuro, pretencioso y enmarañado del alejandrismo decadente, al estilo de Lycófrón. El origen del arte *techopegico* en realidad es oscuro. Quizá nació de la necesidad de encuadrar las composiciones en un espacio limitado de construcción. (Ramírez, 1970: 112).

⁷ Nota del traductor en el texto citado: “Parece que hay laguna en los manuscritos. En vano los autores han ideado mil modos de disponer los versos de manera que en alguna forma resulte la figura del huevo (García, 1985: 116).

Κωτίλας
 τῆ τόδ' ἄτριον νέον
 πρόφρων δὲ θυμῷ δέξο· δὴ γὰρ ἀγνῆς
 τὸ μὲν θεῶν ἐριβόας Ἑρμῆς ἔκειξε κάρυξ
 ἄνωγε δ' ἐκ μέτρου μονοβάμιος μέγαν πάροιθ' ἀέξειν
 θοῶς δ' ὑπερθεὺν ἠκυλέχριον φέρων νεῦμα ποδῶν σποράδων πίφαισκεν
 θοαῖς ἴσ' αἰόλαις νεβροῖς κῶλ' ἀλλάσσων, ὄρσιπόδων ἐλάφων τέκεσσι·
 πᾶσαι κραιπνοῖς ὑπὲρ ἄκρων ἰέμεναι ποσὶ λόφων κατ' ἀρθμίας ἰχνος τιθήνας·
 καὶ τις ἠμόθυμος ἀμφίπαλτον αἰψ' αὐδάν θῆρ ἐν κόλπῳ δεξάμενος θαλαμῶν μυχοιτάτῳ
 κᾶτ' ὤκα βοᾶς ἀκοᾶν μεθέπων ὃ γ' ἄφαρ λάσιον νιφοβόλων ἀν' ὄρεων ἔσσυται ἄγκος·
 ταῖς δὴ δαίμων κλυτὸς ἴσα θεοῖσι ποσὶν δονέων ἅμα πολὺπλοκα μεθίει μέτρα μολπᾶς·
 ῥίμφα πετρόκοιτον ἐκλιπῶν ὄρουσ' εὐνάν ματρός πλαγκτὸν μαιόμενος βαλιάς ἐλεῖν τέκος·
 βλαχαὶ δ' οἴων πολυβότων ἀν' ὄρεων νομὸν ἐβαν ταινισφύρων τ' ἐς ἀντρα Νυμφᾶν·
 ταὶ δ' ἀμβρότῳ πόθῳ φίλας ματρός ῥῶοντ' αἴψα μεθ' ἡμερόεντα μαζόν,
 ἰχνει θενῶν ταν παναίολον Πιερίδων μονόδουπον αὐδάν,
 ἀριθμὸν εἰς ἄκραν δεκάδ' ἰχνίων, κόσμον νέμοντα ῥυθμῶν,
 φύλ' ἐς βροτῶν ὑπὸ φίλας ἐλῶν πτεροῖσι ματρός,
 λίγεια μιν κάμ' ἴφι ματρός ὠδὶς·
 Δωρίας ἀηδόνος·
 ματέρος

Figura 2: Simias de Rodas, *Huevo*.

La siguiente figura es otra traducción del poema que respetó la forma visual (Antúnez, 2007):

De gorjeadora
 he aquí este nuevo tejido
 benévolo de corazón recíbelo: pues pura
 y el heraldo de los dioses Hermes el de voz sonora lo condujo
 y ordenó que mucho más y más acrecentase desde el metro de un pie
 y rápido en lo alto con inclinación ligera y oblicua de los pies dispersos proclamó,
 cambiando los miembros con las veloces cervatillas, ágiles hijas de las ciervas de pies ligeros:
 todas, con pies apresurados, precipitadas sobre las elevadas colinas, sobre la huella de la nodriza amigable:
 hasta que, de pronto, una bestia de fiero corazón, recibiendo el grito resonante en el más oculto repliegue de la guarida,
 persiguiendo entonces el son del rumor, se precipita de prisa a través del frondoso valle de las montañas cubiertas de nieve;
 y de inmediato, como impulsando los pies rápidos de aquellas, el dios renombrado emite las intrincadas medidas del canto.
 saliendo prestamente del rocoso lecho del cubil, se lanzaba deseosa de capturar una cría errabunda de la madre moteada,
 con vagidos iban por la pastura montañosa de las nutridas ovejas hacia la cueva de las ninfas de finos tobillos;
 y aquéllas por el inmortal deseo de la querida madre corrían al punto tras el pecho apetecible,
 cuando andaba el camino, el clamor de las Plérides, abigarrado y de sonido uniforme,
 su número al del extremo diez, manteniendo el orden de los pasos rítmicos,
 a las tribus de mortales, tomándolo de las queridas alas de la madre:
 aguda lo trabajó con fuerza, materno fruto:
 de un ruiseñor dorio
 madre

Figura 3: Simias de Rodas, *Huevo*.

Simias de Rodas escribió sobre el huevo lo siguiente:

Este huevo, nació de un ruiseñor y de la propia imaginación. Invita y recomienda a que se reciba con placer este obsequio proveniente de Hermes, quien lo obtuvo con su rapidez y demostró que metros y ritmos desiguales son armoniosos. Hermes, saltando con [...] buen ritmo, nos otorgó, elevando la voz, los metros del ruiseñor dorio (Guichard, 1996: 62).

Este es un poema que puede coincidir en la ruptura de la tradición lectora tal y como lo dice Alejandro Palma:

Es por lo tanto lógico que se determine la experimentación literaria en Occidente a partir de la *tecnopaegnia* griega que aunque tiene un antecedente inmediato en la figuración asiática, se asienta como una tradición a partir del uso frecuente de la escritura respecto a lo literario. Baste recordar el poema caligramático “El huevo” de Simias de Rodas, fechado alrededor del s. III a. de C. para ver el carácter indisoluble de lo escrito con la forma, se plantea además una subversión a la escritura en el sentido que el poema trae su propio proceso de lectura (de ahí el término *technopaegnia*) que deberá asombrar al lector quien debe proponer un sistema de lectura diferente al convencional. La sorpresa además, ligada

estrechamente a lo poético, vendrá tras haber encontrado el sentido del poema, como un mensaje cifrado que adquiere una nueva dimensión significativa tras descifrarlo (Palma, 2006: 5).

El hacha es otro de los famosos poemas visuales que se encontraron: “su imagen doble se refiere a *Epeios*, el constructor del caballo de madera de la guerra de Troya, que ofrece su instrumento a Atenea, inspiradora de la idea a Ulises” (De Cózar, 1991: 112):

El forense Epeo, a la diosa varonil Atena, como premio a su poderosa solicitud ofrece esta hacha de la que se sirvió en otro tiempo para abatir portines altos contruidos por los dioses. En aquel tiempo, en efecto, redujo a cenizas la ciudad sagrada, entregándola al fuego —de Dárdano; y echó de sus tronos a los príncipes cubiertos de oro—, siendo él entre los prominentes aqueos uno de primera línea —sino el que de las limpias fuentes, sin gloria, aportaba el agua— pero ahora ha entrado por los caminos homéricos —gracias a ti, casta y muy sabia Palas—. Tres veces feliz aquel a quien tú —con ánimo propicio— ves complacida... Este respira —felicidad siempre (De Cózar, 1991: 112).

Su lectura está relacionada con la forma en espiral en el sentido de las manecillas del reloj, a partir de los versos extremos hasta llegar al verso interior. “La doble hacha es además réplica de un signo cretense tallado sobre los muros de Cnosos en Creta” (De Cózar, 1991: 112). Este es el poema visual:

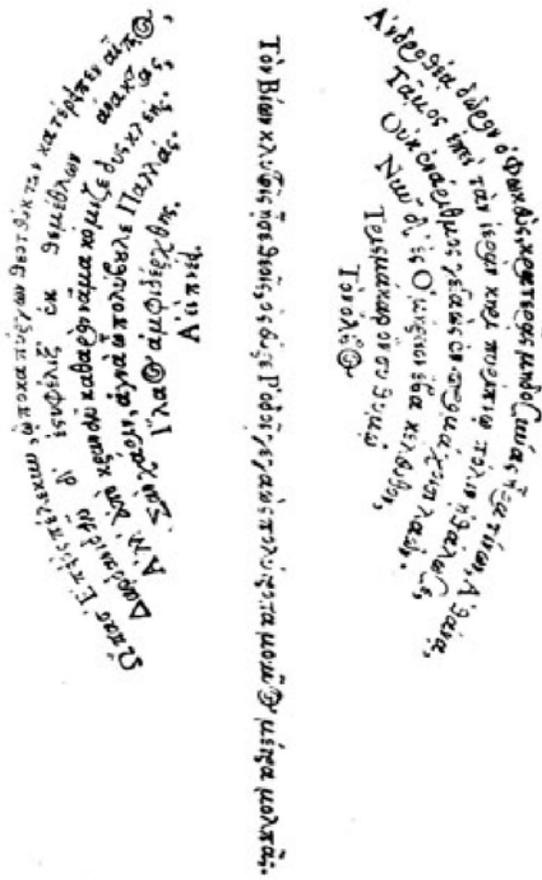


Figura 4: Simmias de Rodas, *Hacha*.

Este es el poema traducido por Miguel Ángel Navarrete (2007):

de la Fócide; arrasó con ella el bastión amurallado por los dioses erigido,
 dardánida en humo trocó, y a los reyes de oro engalanados su tierra
 no combatía, mas, sin lustre, de limpidas fuentes el agua
 ahora, palas, gracias a ti, augusta y sabia
 aquel que con tu ánimo
 gozo eterno.

A la diosa viril, Atenea, por su ingenio supremo esta hacha ofrenda Epeo
 antaño, cuando el háilito funesto de las llamas el sagrado solar
 hizo abandonar: él, que en la vanguardia aquea
 acarreaba. Tres veces dichoso
 consejera. Tres veces dichoso
 propicio envuelves:

Figura 5: Simmias de Rodas, *Hacha*.

Las alas es otro de los trabajos más representativos de Simmias de Rodas que llegó a nuestro tiempo, se trata de un texto que al parecer ha resultado difícil de comprender. El tema que aborda se refiere a Eros. “El dios alado declara quien es y curiosamente se presenta como un adolescente barbudo y a un tiempo anciano, violento y vencedor del hijo de Acmon (el cielo que fecunda con su lluvia a la tierra) y a la vez dulce y persuasivo vencedor (más no con la fuerza) de la tierra, el mar el cielo, y nacido del caos (De Cózar, 1991: 112).

Es un poema, que aunque se adjudica a Simmias de Rodas existen algunas dudas sobre ello.⁸

⁸ Según DE CÓZAR los autores posibles —en el caso de que la hipótesis se sostuviera de que Simmias de Rodas no es el autor— se atribuye a Dosíadas o en todo caso a Phaidimos).

¡Mírame! Yo soy el que reina sobre la tierra de profundos senos e hizo abandonar su sitio a los hijos de Acmon. —Ni te turbes si ves que, siendo de la talla que soy, tengo el mentón cargado de pelo que le hace sombra. —Yo, en efecto, nací cuando reinaba Ananke; —y a sus funestos designios obedecía toda la tierra— reptiles y todo lo que se arrastra —y lo del aire— y lo del Caos. Y no hijo de Cypria —la de rápido vuelo y de Ares me llaman —por que no reino por la violencia, sino por la dulce persuasión—. Ha cedido a mí la tierra y la profundidad de los mares y el cielo de bronce. —Yo les he quitado, para apropiármelo, el cetro antiguo y me he constituido juez entre los dioses.⁹

Este es el poema visual:

⁹ —Adviértase cómo los versos largos disminuyen y luego de nuevo se alargan como quien va pasando de una ala a otra. Ramírez, 1970: 115).

ΣΙΜΜΙΟΤ ΤΟΥ ΡΟΔΙΟΥ
H I E P T I O N .

Αλλοῖσι μὲν τὸν γὰρ τὴν βασιλευσίνων ἀνακτῶν ἀκμαιοῖσιν ἄλλοι δὲ ἰσθμιανοῦτος
 μὲν ἄριστος εἶ, ἄριστος δὲ ἄριστος ἐν λαοῖσι φέρεται γένεσσι
 παλαιῶν ἔχου γὰρ γένεσσι, ἀλλὰ ἔχει ἀδύνατον
 παλαιῶν δὲ ἰσθμιανοῦτος φέρεται ἀλλοῖσι
 ἔστι δὲ ἀπὸ τῶν ἰσθμιανοῦτος
 δι' αἰσθῶν,

Ζεῦσι τῆ.
 ἔστι γὰρ Κίπριος ὁ παῖς
 ἀνακτῶν δὲ αἰσθῶν ἔργον κατασκευῆς.
 ἔστι γὰρ ἰσθμιανοῦτος, ἀλλοῖσι δὲ ἀριστῶν
 γὰρ δὲ ἀριστῶν τῆ μὲν ἰσθμιανοῦτος τῆς τῆς ἀριστῶν
 ἀλλοῖσι ἰσθμιανοῦτος ἀριστῶν ἀριστῶν τῆς ἀριστῶν ἀριστῶν.

Figura 6: Simmias de Rodas, *Alas*.

Existe una traducción del poema realizada por Daniela Antúnez (2007):

Mírame, señor de la tierra de hondo seno, que puso al Acmónida por doquier,
 y no temas si, aun luciendo así, tupidas por el bozo, pesan mis mejillas.
 Pues yo fui dado a luz cuando la Necesidad reinaba,
 y a los funestos designios de la tierra se somete
 todo lo que se arrastra, cuanto se mueve
 por el cielo.
 Y de Caos,
 el hijo, no de Cipris
 ni de Ares, el de vuelo rápido soy llamado.
 No reiné por la fuerza, sino por la persuasión de dulce voz:
 ante mí cedió la tierra, y las honduras del mar, y el cielo bronceo;
 yo sustraje de ellos el muy antiguo cetro, y así otorgué leyes a los dioses.

Figura 7: Simmias de Rodas, *Alas*.

Como se puede observar en estos poemas, la poesía visual tiene indicios muy claros de nacer bajo la expectativa de manifestar lo oscuro de las cosas para comunicarse sólo un grupo exclusivo que era capaz de la adivinación lo cual está relacionado con Hermes y con la palabra poética que de alguna manera establece juegos visuales que permiten la interpretación del mensaje.

Aunado al trabajo de Simias de Rodas y Teócrito también pueden reconocerse algunos otros autores que dejan ver en su poesía rasgos evidentes por conciliar la imagen con la palabra, tal es el caso de Venancio Fortunato (siglo VI d. C.), Rabano Mauro (siglo VIII d.C.), Licofrón, Sotades, Aratus y Dosíadas, entre otros. En el caso de este último, fue un poeta preocupado por los aspectos sagrados en la poesía, tan es así, que tiene un caligrama llamado “El altar” que se muestra a continuación:

ΔΩΣΙΑΔΑ ΒΩΜΟΣ

Εἰμάρσενός με σήτας
 πόσις, μέροψ δίσαβος,
 τεθεῖ, οὐ σποδεύνας ἴνις Ἐμπούσας, μόρος
 Τεύκροιο βούτα καὶ κυνὸς τεκνώματος,
 Χρύσας δ' αἴτας, ἄμος ἐψάνδρα
 τὸν γυιόχαλκον οὖρον ἔρραισεν,
 δν ἀπάτωρ δίσεινος
 μόγησε ματρόριπτος·
 ἐμόν δέ τευγμ' ἀθρήσας
 Θεοκρίτοιο κτάντας
 τριεσπέροιο καύστας
 θώυξεν αἴν' ἰύξας·
 χάλεψε γάρ νιν ἰφ
 σύργαστρος ἐκδυγήρας·
 τὸν δ' αἰλινεθντ' ἐν ἀμφικλύστῳ
 Πανός τε ματρὸς εὐνέτας φῶρ
 δίζφος, ἴνις τ' ἀνδροβρωτός Ἰλιορραιστῶν
 ἦρ' ἀρδίων ἐς Τευκρίδ' ἄγαγον τριπόρθητον.

Figura 8: Dosíadas, *El altar*.

Los papiros egipcios constituyen otra forma de entender cómo a través de su “compleja escritura con imágenes textuales, dibujos con una gran carga expresiva simbólica” (Espinosa, 2004: 10), en donde se sigue hablando de que la imagen viene a ser un soporte fundamental para la escritura. A partir de esta reflexión, podría pensarse que la tendencia es hablar de lo esencial de la imagen

frente a la poesía. En este caso, la inclinación no viene a evidenciarse de esa forma, el asunto es observar cómo desde tiempos pasados, el hombre ha entrelazado esa unión sin, posiblemente, proponérselo. Entonces, dicha vinculación puede ser producto de algo natural y evidente en donde una ayuda a expresar a la otra.

La literatura poético visual también tuvo sus manifestaciones en lugares como la India y Sri-Lanka con trabajos en sánscrito y Tamil como los siguientes:

Otra marca en el recorrido histórico del tema que se aborda en este proyecto, es el de los códices, que evidentemente están muy vinculados al símbolo, sin embargo, en este terreno existe poesía que se acopla con la imagen. De lo mencionado podemos hablar de los Mayas, Incas y Aztecas entre otros.

En el Calmécac, como centro de educación superior “se les enseñaba a los estudiantes a cantar sus pinturas. La poesía era altamente apreciada y respetada por ser el arte de “la flor y el canto”; se consideraba divina, una de las artes más sublimes [...]” (De Luna, 2006: 6).

Lucía de Luna menciona que un códice que representa el trabajo de dos artistas Nahuas: “[...] uno de ellos al mismo tiempo que dibuja está hablando o cantando, ya que tiene representada la voluta de la palabra”:

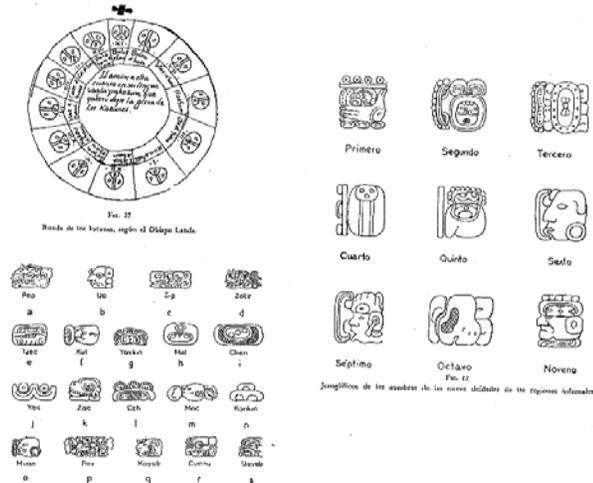


Figura 10. Nahuas, *Códice*.

Esto es una muestra de lo que en el pasado se podía entender como poesía experimental que marcaba una gran inclinación por la imagen, pero a pesar de eso, se puede observar que busca su integración a la palabra. Alfredo Espinosa menciona al respecto que:

En los albores de la historia, las imágenes escribieron sus palabras, y fueron realizadas sobre los muros rocosos de las cuevas de los primitivos pobladores del mundo. Estos dibujos figurativos, conocidos como pictogramas, resultaban al mismo tiempo, descripciones de contenidos mágicos y religiosos con Las que solían designar las cosas, los hechos, los trabajos, sus creencias, sus temores.

Poco más tarde aparecerían las grafías abstractas, condensaciones simbólicas que comunicaban procesos más complejos.

Cada tribu privilegiaba algunas cuevas para dedicarlas a los ritos sagrados y ahí elaboraba sus propios glifos y signos para definir no solamente sus territorios sino también para declarar sus propias identidades históricas y culturales. Estos signos gráficos, cuyas interpretaciones se pierden en los tiempos, mantienen todavía una belleza visual inobjetable (2004: 9).

Debido a este fenómeno cada código representado en un cúmulo de elementos visuales que cargaban una fuerte significación eran generadores de expresiones orales que invitaban a la repetición y el canto.

Existen otras tantas formas que la poesía visual ha producido y que pueden ilustrar épocas que anteceden al momento en que Mallarmé hace alusión a la utilización del espacio en el trabajo poético, de esto se puede mencionar que Rafael De Cózar (1991) tiene un proyecto muy exhaustivo a partir de los Bucólicos Griegos en el libro ya citado en este documento. En los siguientes cuadros se mencionan las principales poéticas visuales, autores y obras que dan testimonio de dichos trabajos.

CUADRO 1
ANTIGÜEDAD GRIEGA

TIPOS	OBRAS Y POEMAS	AUTORES
El enigma es una de las formas más antiguas. Logogrifo y la charada Anagrama. Monograma. Acróstico. Ideograma. Primeros caligramas.	Antología griega planudea Epigramas varios <ul style="list-style-type: none"> • Siringa • Huevo • Altar • La doble hacha • Las alas • Alejandra Arato (tratado de anatomía en verso) <i>Katiliou tou cai Nicanoros</i> Olumpie pllous etesi quseias Mimos de publilius Syrus Madraza Piyyut Kontakion	Simmias de Rodas Sotades Calímaco Teócrito Asclepiades Euclides (posiblemente el primer autor de caligramas) Licofrón de Calcis Sotades de Creta Aratus de Soli Teócrito Dosíadas de Creta Teon de Alejandría

Tal parece que la poesía visual se instala en la cultura latina en el renacimiento carolingio y los laberintos y caligramas figuran como principales expresiones de la vinculación con la imagen. Todo indica suponer que el factor religioso trascendió en los poemas de ésta época.

CUADRO 2: CULTURA LATINA

TIPOS	OBRAS Y POEMAS	AUTORES
Laberintos Acrósticos Caligramas Ecos Poemas encadenados Centón	Antología Latina Envida Los Anales Rhetorica ad Herennium -Sentencias ut pictura poiesis Carmen de litteris, syllabis et figuris Carmen Apologeticum	Quinto Ennio Cicerón Publilio Optatiano Porfirio Virgilio Horacio Ovidio Lucio A. Séneca Quintiliano Séneca Marcial Tertuliano Mauritano Terencio Mauro Commodiano de Gaza Pentadio F.J.E. Raby Pentadio Rémy de Gourmont

CUADRO 3: TEMPRANA EDAD MEDIA. DEL SIGLO IV AL SIGLO VII

TIPOS	OBRAS Y POEMAS	AUTORES
Caligramas Retrógrados o anacíclicos Serpentinos Ecos Cruces Rombos Monogramas Figuras geométricas Centón Laberintos Retrógrado	Siringa (poema de Publio Optaciano Porfirio) ¹¹ Monograma de Cristo Laberinto de porfirio Ara Pythia Órgano Sartor Arepo Tenet Opera Rotas Pentacróstico De inconexis Grammaticomastix Griphus ternari numeri De continencia virgiliana Punge lingua Vexilla regis Syagruys De Sancta Cruce Praefatio Acrostelástico de San Aldhelmo	Publio Optaciano Porfirio Rabano Mauro Ausonio Aquilino Juvenco Lulius Rufinianus Aquila Romanus Marciano Capela Sidonio Apollinaire Casiodoro Flavio Felix Eudoxia Flabio Claudio Gordiano Fulgencio Venancio Fortunato Fulgencio Placiades Santo Tomás de Aquino San Isidoro Venerable Beda Eugenio de Toledo Luxorios

¹¹ Es importante diferenciarla del poema "Syringa" de Teócrito.

CUADRO 4: DEL RENACIMIENTO CAROLINGIO AL SIGLO X

TIPOS	OBRAS Y POEMAS	AUTORES
Laberintos Caligramas (cruces) Pentacrósticos Emblemática Formas geométricas Retrógrado perfecto	Carmina medii aevi maximan partem inedita CRUX Lege Carle feliciter Cruz de San Andrés Otto valens Caesar Nostro tu cede coturno Carmen figuratum	Aelfredo Alcuino Teodulfo Rabano Mauro José Escoto Abbon de Fleuri Pascasio Ratberto Porfirio

CUADRO 5: SIGLOS XVI Y XVII

TIPOS	OBRAS Y POEMAS	AUTORES
Jeroglíficos Emblemas Blasones Enigmas Cronológicos y numerales Cabalístico Aritmético Gráfico Cuadrado Cúbico Anagrama Caligrama	Hieroglyphica Horapolli Physiologus Pattern poems Poematum Liber Stichostratia Epigrammaton - centuria quinque Silvae quas vario carminum - genere primari scholastici - collegii Dolani Gragantua y Pantagruel Recherches de plusieurs - singularités de François Merlin Art of English Poesie Chef d'oeuvre poétique	Eoban Koch Salmon Macrinus León Hebreo Andrea Alciato Melin de Saint Gelais Ioannes Girardus Rabelais George Puttenham Jean Grises Francis Quarles William Browne Edgard Benlowes Robert Herrick François Pannard Karst de Francfort

CUADRO 6: MUNDO ISLÁMICO

TIPOS	OBRAS Y POEMAS	AUTORES
Caligramas Jeroglíficos	Taliq Bismala Caligramas chiitab en cúfico	Ibn Al Yaiyab

CUADRO 7: LOS HEBREOS

TIPOS	OBRAS Y POEMAS	AUTORES
Caligrama Manuscritos hebreos Diagramas cosmológicos	Círculos de Carlo Magno Sefer ha- Anaq Libro de la conferencia y del entretenimiento Zeraya y una plegaria de mil palabras Guematría o cábala aritmética El libre del gentil e los tres savis	Obispo Aelbert Walafried Strabo Samuel Ibn Nagrella Selomó Ibn Gabirol Mosé Ibn Ezra Yehudá-ha-Leví Moisés ben Jacob Abraham ben Abul-I-afia

Sobre los siglos XVI-XVIII surge un texto importante para la relación de las artes visuales y poéticas, que toma relevancia precisamente por este hecho: *Ut pictura poesis* de Rensselaer Lee (1982), quien marca los puntos más importantes sobre dicho entrecruzamiento. Plantea que los tratados de arte y literatura que se escribieron en este periodo precisan la relación:

[...] la frase, atribuida por Plutarco a Simónides, de que la pintura es muda poesía, y la poesía es pintura parlante [...] declaran el entrecruzamiento entre una y otra y también el [...] famoso símil de Horacio, *ut pictura poesis* —como la pintura, así es la poesía— que los críticos de arte preferían entender <<como la poesía, así es la pintura>> [...] (Lee, 1982: 13).

Por lo que la pintura se eleva a poesía, basado en este símil y se centra en el concepto de *representar* como el elemento que es materia de análisis: “[...] en cualquier caso, los críticos creyeron durante dos siglos que el principal parecido del poeta con el pintor estaba en la viveza pictórica de la representación, o más exactamente, de la descripción [...]” (Lee, 1982: 15). Las reflexiones en *Ut pictura poesis* parten de este sentido, el cual, transita a partir de la idea de una mimesis o bien una representación exacta de la realidad.

En los estudios de la imagen se puede observar, que en el siglo XX ya se ha transformado el concepto de mimesis en donde la ruptura ha sido inevitable y su concepción, mas bien, transita en el valor que se genera al romper con el juego de la representación y en donde ya la imagen, no tiene que ver con el espacio de donde partió.

Como inicio, se despliega la idea de la vinculación desde la mimesis, entendida como: “[...] la pintura, como la poesía, eran una imitación de la naturaleza, entendiendo por ello la naturaleza humana, y ésta no tal como es, sino en palabras de Aristóteles, como debiera ser [...]” (Lee, 1982: 23). Reflexiones que justificaban la unión de la imagen a la poesía mediante la idea de comprender que la primera podía ser capaz de llevar a la segunda a este nivel y viceversa: “[...] en el siglo XVI, la doctrina de la imitación ideal no había aún suplantado del todo a la noción, más antigua y apenas compatible, de que el arte es una imitación exacta de la naturaleza [...]” (Lee, 1982: 24). Es decir, que aún el concepto de

representación no iba más allá de su exactitud frente a la naturaleza. Sin embargo, esta idea se fue superando con los planteamientos de Ludovico Dolce, el cual: “[...] estudia las dos formas por las que el pintor puede, repitiendo la frase de Aristóteles, representar la vida no como es, sino como debiera ser [...]” (Lee, 1982: 26), con la idea de que el artista pretendiera “superar la naturaleza” para presentarla mejor de lo que es.

Con esto, se da un salto enorme en las concepciones artísticas en donde el creador produce a partir de una belleza vista por él y desde él: “el culto a la antigüedad clásica produjo, pues, en el siglo XVI, una importante modificación de la teoría aristotélica de la imitación, que tuvo resultados trascendentales [...]” (Lee, 1982: 28).

Giovanni Pietro Bellori, fue quien redefinió los estatutos de la mimesis llevándola a la idea de que se debía imitar la imagen de la naturaleza embelleciéndola desde la imaginación del pintor: “[...] de este modo lo que otros críticos anteriores sugirieron o dieron por sentado: que la pintura, como la poesía, es una imitación de la acción humana de belleza o significación superior a la común [...]” (Lee, 1982: 34).

Posterior al concepto de mimesis, Lee nos comenta en su texto de la idea del arte desde la invención, planteando que Nicolas Poussin habla de la evolución que sufre el arte desde el fundamente de que: “[...] ‘la novedad de la pintura’, dice, ‘no consiste principalmente en un tema nuevo, sino en qué disposición y expresión sean acertadas y nuevas, y así el tema de ser común y viejo, se convierte en singular y nuevo’” (Lee, 1982: 35).

El decoro es otro aspecto considerado como un elemento de escrúpulo ante la visualidad de cada elemento que es definido por Horacio como: “el tono discreto de advertencia cortés que impregna gran parte del poema” (Lee, 1982: 35), lo cual evidentemente reviste a la imagen de una cosa que se aleja ya un poco de la reproducción de lo que es. También, por si fuera poco, la importancia del sujeto creador empieza a vislumbrarse como una idea de erudición en donde el poeta se considera con poca base real y en algunas circunstancias ninguna. Esto acarrea consigo una perspectiva humanista del arte bajo el argumento de que: “[...] ‘el

estudio que le es propio a la humanidad es el hombre” (Lee, 1982: 35) y que: “[...] la pintura, creía, no es nunca un mero arte visual, sino que el pintor de genio, como el poeta, aspira, sobre todo a dirigirse a la mente, cuya servidora es la vista” (Lee, 1982: 35) y que vincula inevitablemente a las artes, pues desde la perspectiva de la poesía:

[...] el poema no trata de emular al objeto y sustituirlo, puesto que el lenguaje literario (y en última instancia también en los lenguajes simbólicos de las artes plásticas) no hay *mimesis* sino *semiosis*, es decir, voluntad de significación que se oculta detrás de una *metábola* para resaltar el objeto descrito [y en donde] los límites de la poesía comienzan a dibujar figuras para convertirse en *caligrama* y, entonces sí, hacer *mimesis*, perder su identidad espacial y temporal hasta transubstanciarse en un objeto similar a los cuadros [...] (Herrera, 1994: 215).

Estos son los signos que emanan, al observar al arte desde una idea de entender y contemplar al hombre de un mismo modo de ver, que trae consigo un humanismo y una interiorización capaz de observar la realidad desde el arte.

Este tipo de vínculos se establecieron entre otros en los llamados “poemas mudos” que establecen una relación muy interesante con la imagen y que es:

[...] una composición de figuras en su propia significación. Resultan a veces dos, o figuras de una misma voz, como: ‘soldado’, por el qual se pude pintar el Sol y un dado, o también un soldado. Otras veces una figura se compone de dos voces, como si se pusiese ‘tornasol’, para estas dos voces se pintará la flor tornasol o girasol. Las figuras quanto más serán naturales, y expresivas de lo figurado, tanto más será deleitable e ingeniosa la poesía (Herrera, 2002b: 279).

De tal forma que un poema mudo tiene que ver con un papel más preponderante de la imagen y que se convierte en un elemento de filtro para la palabra. Su contingencia simbólica permite hacer una lectura sonora de la expresión tal y como lo dice Herrera: “[...] no van del icono a la imagen mental, sino del icono a la palabra (a la imagen ‘sonora’) y, de ésta, a la imagen mental [...]” (Herrera, 2002b: 279). Sin embargo, esa aparente magnificación que se pone por encima, es efímera desde el punto de vista teórico que se plantea en esta investigación. La forma está dada en la palabra poética y la imagen es una irritación para ella, de tal manera, que a pesar que lo icónico sea arbitrario, por el tipo de elementos que

retoma para que puedan ser leídos, funciona como una ventana que introduce a expresiones temporales que son producidas por su relación binaria. En este sentido, Herrera lo explica en un caso concreto de la siguiente manera:

De este modo, si el texto precisa decir “muerte a la serpiente has dado”, el poeta no escribirá las palabras correspondientes, sino que empleará las figuras que puedan remitir al lector hasta esas palabras, como si un enunciador mudo, o alguien que tuviera prohibido emitir sonidos, tratara de codificar el lenguaje mediante signos visuales (Herrera, 2002b: 279).

La imagen a la que se hace referencia es la siguiente (Herrera, 2002a: 122):

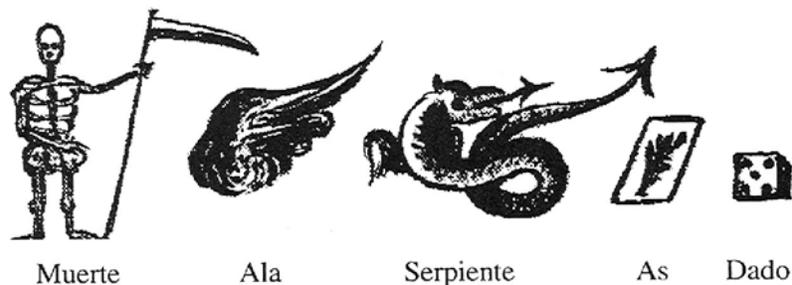


Figura 11: Manuel de Quirós y Camposagrado, *Colección de Varias Poesías de Arte menor, i mayor en òbcequio de la Purísima Concepción de N. S. la Virgen María*.

Para Herrera, las imágenes callan a la palabra en un juego triangular que finalmente hace hablar y decir, pero es indudable que la palabra surge ante la contingencia visual y su silencio sólo se vuelve un espejismo poético que hace evidente un vaivén entre la forma y su entorno, entre la sonoridad y la iconicidad.

De los autores que trabajaron estas ideas se encuentran Manuel Quirós Campo Sagrado y Manuel Antonio Valdés y Murguía, quienes tienen en su autoría varios poemas de tipo religioso y visuales de esta época (Herrera, 2002: 271-283). Que a pesar de vislumbrarse marginalmente, fueron retomados en el siglo XX, en una perspectiva, que marca una evolución evidente en la relación.

2. AUTORES DEL SIGLO XX: INQUIETUD POR COMBINAR LAS ARTES

STÈPHANE MALLARMÉ

Poeta nacido en París con una gran inquietud, entre otros temas, por el intercambio estético entre la poesía y la plástica, fue gran amigo del pintor Manet, con quien intercambió puntos de vista acerca del arte, este diálogo se ve reflejado en ambos casos pues Mallarmé dice que no hay que: “[...] pintar no la cosa, sino el efecto que produce. El verso no debe componerse de palabras sino de intenciones” (1994). Y es el mismo poeta, quien declara la influencia de su amigo en su poética. Este hecho nos da una clara referencia de cómo este autor, estuvo en contacto con el arte visual, y como le permitió buscar los vínculos con la poesía.

Entre las cosas que hay que resaltar son:

[...] los instrumentos propios del simbolismo mallarmeano: por un lado la *sugerencia*, o sea no el objeto pleno, real, sino aquello que sugiere al poeta, de modo que desplace una serie de sentido; por otro lado el efecto, aquello que emana del objeto y que *impresiona* y *resuena* en el poeta. Ya no nos enfrentamos con el objeto o con la cosa, sino que la obra de arte (la poesía) es cosa en sí, es creación la que el espíritu de *creación* del poeta se manifiesta en su cruda realidad. No se trata de un objeto real, sino de la realidad del objeto artístico (Mallarmé, 1994: 15).

Es interpretado como un autor esencialmente simbolista, que desarrolló su obra a partir de que “la poesía no debía ser un elemento que estuviese al alcance de todos” (Mallarmé, 1994: 16). Su posición hermética puede parecer un tanto dura. El hecho es que su trabajo, finalmente, se considera como: “una poesía de pensamiento” (Mallarmé, 1994: 17), insinuativa y sugerida. De Cózar menciona a Mallarmé como uno de los principales promotores del hermetismo por lo siguiente:

[...] defensor de la magia de la palabra, del sentido oculto de la poesía. Mallarmé es así el iniciador de la experimentación con el lenguaje, punto de partida en la transgresión que surge, como ocurre con frecuencia, desde una posición de reacción ante los modelos que le preceden: el filosofismo romántico o el descriptivo realista y naturalista (1991:377).

La constitución narrativa aplicada a la poesía es un asunto que Mallarmé rehúsa para la estructura poética, pues argumenta que: “[...] siempre hay que cortar el principio y el fin de lo que se escribió [es decir,] no hay introducción ni final [...]” (Mallarmé, 2002: 19).

La idea de que un texto no tiene un sólo sentido, sino que es generador de varios que son simultáneos, se ve sugerido en la propuesta poética de Mallarmé que se encuentra en constante desafío con el lector, quién se enfrenta a la dificultad de tomar sus propias decisiones frente a la palabra y al espacio, sin embargo, al incursionar en el planteamiento teórico de este autor, nos podemos dar cuenta que su propuesta reta a lo infinito de la palabra y que aunque parezca paradójico, en el poema se encuentra implícita la ironía de lo finito de la palabra.

Es evidente que Mallarmé retoma nuevamente el acoplamiento imagen-poesía y además da un salto interesante para complejizar dicha unión e introduce algunos destellos importantes encaminados a la comprensión teórica de la poesía visual, sin embargo, su inquietud estaba muy lejana de la implicación que tiene relacionar el espacio y el tiempo, pues lo que quería era explicar el universo finito y simbólico del lenguaje. Desgraciadamente, no pudo terminar el texto que era resultado de todas estas conjeturas.

También se puede apreciar en su obra, las preocupaciones por el valor simbólico, la espacialidad y la temporalidad de las palabras. En este sentido, se publicó la introducción que hizo sobre el poema “*Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*”. En la siguiente figura se puede observar la distribución que hace de la página:

C'ÉTAIT
issu stellaire

LE NOMBRE

EXISTÂT-IL
autrement qu'hallucination éparse d'agonie

COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL
*sourdant que nié et clos quand apparu
enfin
par quelque profusion répandue en rareté*
SE CHIFFRÂT-IL

évidence de la somme pour peu qu'une
ILLUMINÂT-IL

CE SERAIT
*pire
non
davantage ni moins
indifféremment mais autant*

LE HASARD

*Choit
la plume
rythmique suspens du sinistre
s'ensevelir
aux écumes originelles*

Figura 12: Stéphane Mallarmé, *Un tiro de dados*.

El poema, como lo refiere la revista *Poesía y Poética*, fue publicado en 1897 por la revista *Cosmópolis*. Existe una versión en la cual se encuentra musicalizado, lo cual parece un reto integrador de tres artes y que Mallarmé se refiere así de esta experimentación:

[...] Su reunión [la del poema] se cumple bajo una influencia, lo sé, extranjera, la de la Música oída en el concierto; habiéndose parecido que numerosos medios que allí se encuentran pertenecen a las Letras, los recupero. El género, que se convierte en uno semejante a la sinfonía, poco a poco, al lado del canto personal, deja intacto al antiguo verso, al que le guardo un culto y le atribuyo el imperio de la pasión y las ensoñaciones; en tanto sea caso de tratar, de preferencia (como en lo que sigue), temas de imaginación pura, o de intelecto; que no exista razón alguna para excluirlos de la poesía —única fuente (1998, 76).

Mallarmé habla de esta obra como “cierta puesta en escena espiritual exacta” que sucumbe a los oídos y que integra un tercer ámbito artístico (1994: 17). Sin embargo, el diálogo establecido entre los conceptos espacio y tiempo son suficientes para lograr la belleza del poema.

A través de un escenario llamado espacialidad, la palabra poética logra sus designios estéticos cuando el ojo del espectador se ve obligado a moverse en las páginas del poema y jugando con las posibilidades que se le ofrecen. En definitiva es un espacio al servicio de la palabra en donde Mallarmé reflexiona de manera teórica lo siguiente:

La fabricación del libro, en el conjunto que habrá de expandirse, comienza desde una frase. Inmemorialmente el poeta supo el lugar de ese verso, en el soneto que se inscribe en razón del espíritu o sobre espacio puro. Por mi parte, desconozco el volumen y la maravilla que transmite su estructura, si no puedo, con conocimiento, imaginar tal motivo con vistas a un sitio especial, página y altura, con la orientación de luz suya o respecto de la obra (Zugazagoitia, 1998: 4).

La jerarquía tipográfica marca cierta conducción de lectura en el poema. Este aspecto irregular marcado por el espacio se puede observar en la imagen, porque el pintor mediante los elementos plásticos indica al ojo dónde inicia su lectura. En

este caso, los elementos visuales utilizados a través de la tipografía precisan cierta insinuación al lector. Para hablar de algo más concreto aplicado al poema de Mallarmé, podemos decir que la tipografía que se encuentra en negritas, resalta por su tamaño y color y esto hace que el lector sea cautivado e incitado a leerlo de manera inicial. Esta característica asume una posibilidad de lectura uniendo los caracteres de la misma categoría que forman la frase siguiente:

UN TIRO DE DADOS JAMÁS ABOLIRÁ EL AZAR

Como se puede observar, la tipografía configura el tema y título del poema, esto marca un indicador claro para la interpretación y búsqueda de sentido que tiene el poema. El lector puede confiar en seguir estos criterios para leer el texto. Así partimos de una de las reflexiones de Mallarmé que se refiere a cómo abolir el azar, reto que indiscutiblemente se pone en la creación de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*.

Otra posibilidad que ofrece el poema es la tipografía menor que se encuentra en versales y versalitas y que al unirla dice lo siguiente:

ASÍ SEA EL MAESTRO NADA HABRÁ TENIDO LUGAR SI NO EL LUGAR EXCEPTO QUIZÁ UNA CONSTELACIÓN.

También puede considerarse la posibilidad de leer palabras que se encuentran en mayúsculas independientemente del tamaño que tengan:

Jamás
Aun lanzado en circunstancias
Eternas
Desde el fondo de un naufragio
Así sea
El maestro
Abolirá
Como si el número el azar

Nada habrá tenido lugar sino el lugar
 Excepto quizá una constelación

Si se lee siguiendo el orden que se insinúa, de una forma tradicional —de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha— se podrá observar que inclusive así, la lectura se interrumpe, porque hay momentos en que el texto obliga a buscar en diferentes posiciones un especie de lógica de las palabras que permita continuar con su lectura:¹²

JAMÁS

Aun lanzado en circunstancias eternas
 Desde el fondo de un naufragio
 Así sea que el abismo de espacios blancos
 Inmóvil furioso bajo la inclinación se cierna desesperadamente
 de un ala la suya recaída
 prematuramente de un mal que le impide alzar el vuelo
 y surcando los manantiales
 segando al ras los saltos de agua
 íntimamente resuma
 la sombra que esta vela alterna hundió en la profundidad
 hasta hacer coincidir
 con la envergadura
 su hondura estupefacta cual casco
 de navío
 de borda a borda inclinado
 el maestro
 lejos de antiguos cálculos en que la maniobra olvidada con la edad
 emergido
 al deducir
 antaño él empuñó el timón
 de esta conflagración
 bajo sus plantas
 del horizonte unánime
 que se endereza
 se agita y se funde
 con el puño que la ceñiría
 tal como al amenazar a un destino y a los vientos
 el Número único que no puede ser otro

¹² En esta transcripción no se manejan mayúsculas salvo las palabras que tienen en el original la tipografía de mayor tamaño, en vista de que el autor no maneja puntuación y las mayúsculas las usa como estrategias visuales. Lo que se presenta en la siguiente lectura es sólo una de las posibles lecturas del poema —y aclaro— es una interpretación que se hace puesto que el poema, en cierto sentido, es abierto y nunca puede pensarse que esa posibilidad anula alguna otra.

Espíritu
 para arrojarlo a la tempestad
 al replegar la partición y que cruce arrogante
 vacila cadáver apartado por su brazo del secreto que retiene
 en lugar de jugar como maniático inveterado la partida
 en nombre de las olas
 un naufragio inmediato del hombre
 sin nave en el último término vana
 ancestralmente para no abrir la mano crispada
 al otro extremo de la inútil cabeza
 un legado en la desaparición
 a alguien ambiguo
 el ulterior demonio inmemorial
 en posesión de comarcas nulas
 induce al anciano hacia esta conjunción suprema con la probabilidad
 éste de sombra pueril
 acariciada y pulida y devuelta y deslavada
 suavizada por la ola y sustraída
 a los duros huesos abandonados entre las tablas
 nacido de un retozo
 el mar por abuelo tentador o el abuelo contra el mar
 una suerte superflua
 Esponsales en los que
 el velo de la ilusión resalta su acechada
 de modo que el fantasma de un gesto
 zozobraré encallará
 no **ABOLIRÁ** locura
 como si una insinuación inocente al silencio envuelta en ironía
 o el misterio precipitado vociferado
 en algún inminente torbellino de hilaridad y horror
 revoloteará en torno al abismo
 sin esparcirlo ni huir
 y arrullarse ahí el virgen indicio
 como si solitaria pluma extraviada
 salvo que coincida con ella o la columbre un gorro a medianoche
 y la inmovilice en su terciopelo ajado con una carcajada sombría
 esta inflexible blancura ridícula
 en contraste con el cielo
 demasiado para no delatar
 insuficientemente a quienquiera que
 príncipe amargo del escollo
 se cubra la cabeza como de heroísmo
 [iresistible]¹³ mas refrenado
 por su limitada razón viril relampagueante
 preocupada purificadora y púber

¹³ Así está en el original, pareciera que se refiere a irresistible.

mudo reír que si
el lúcido y señorial penacho de vértigo
sobre la frente invisible
titila luego sombrea una graciosa letrita tenebrosa de pie
en su torsión de sirena
al momento de abofetear
con impacientes escamas de cola bifurcadas
una roca falsa residencia repentinamente evaporada en bruma
que impuso un límite al infinito
fuera nativo de las estrellas
sería peor no ni más ni menos indiferente sino equivalente a el número
existiría más que como alucinación diseminada de agonía
comenzaría y cesaría
no surgiendo negado y cerrado apenas al aparecer en fin
por cierta dispersa profusión ratificada se cifraría
evidencia de la suma por breve que fuese
alumbraría **EL AZAR**
cae la pluma rítmica suspensa de lo siniestro
a sepultarse en las espumas originadas
de donde recién saltó su delirio hasta una cima consumida
por la neutralidad idéntica del precipicio
nada de la memorable crisis
o que el acontecimiento
se hubiera cumplido en vista de la nulidad total del desenlace humano
habrá tenido lugar
una elevación ordinaria vierte la ausencia
sino el lugar
inferior chapoteo insignificante como para dispersar el acto vacío
abruptamente quién si no por su equívoco habría fundamentado la perdición en
esos parajes de lo incierto
en donde toda realidad se disuelve
excepto a una altitud
quizá tan remota que un punto se fusione con el más allá
fuera de la atención a él dedicada de ordinario
con tal oblicuidad respecto a tal declive de luces
hacia lo que debe ser
el septentrión o norte
una constelación
fría de olvido y de abandono
no tanto que no enumere
sobre cierta superficie vacante y superior
la colisión sucesiva sideralmente
de una cuenta total en formación vigilante titubeante
rodando brillando y meditando
antes de detenerse en algún punto final que la consagre
todo pensamiento emite un tiro de dados

El poema no contiene puntuación por lo que es posible, viable e inclusive en ocasiones, una condición forzosa, el hecho de unir fragmentos según se encuentre la relación en este sentido:

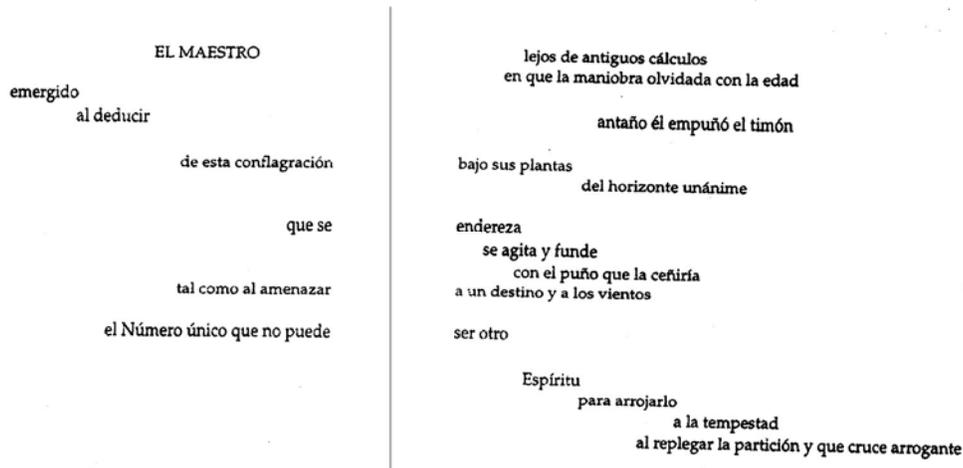


Figura 13: Stéphane Mallarmé, *Un tiro de dados*.

En esta parte del poema, se puede caer en la creencia de que el orden de lectura es de arriba hacia abajo en virtud de que la línea divide la hoja y resulta ser lo conocido y convencional para aproximarnos a una manera occidentalizada, sin embargo al leer el texto, encontramos que la propuesta poética rompe con estas creencias: “El maestro emergido al deducirse esta conflagración que se tal como al amenazar el Número único que no puede [...]”. Leído desde otra perspectiva poco tradicional que nos permite leer la poesía traspasando los límites de la página dice así: “El maestro lejos de antiguos cálculos en que la maniobra olvidada con la edad emergido al deducir antaño él empuñó el timón [...]”. Ante la dificultad de encontrar una manera de aproximarse, el lector tiene que darse el tiempo en el poema para buscar las alternativas y resoluciones que guíen su experiencia poética.

En otro caso, también existen momentos en que el mismo juego tipográfico, rompe con la forma de leer, una vez que el observador se está acostumbrando a ciertas dinámicas, de repente, sin advertir, se tiene que volver a buscar la forma.

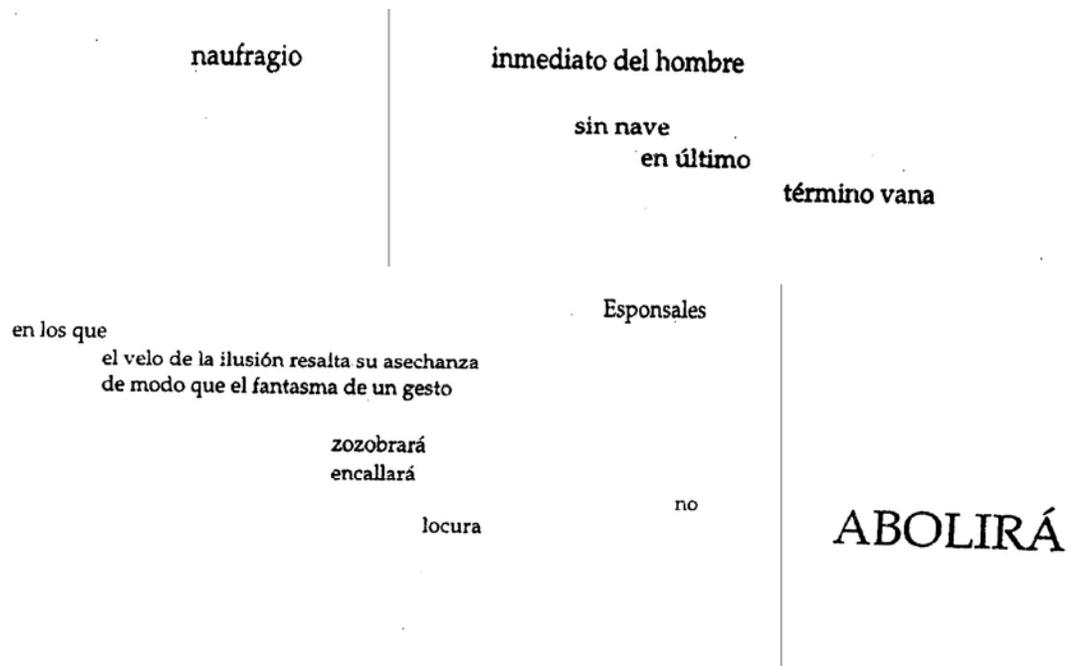


Figura 14: Stéphane Mallarmé, *Un tiro de dados*.

También puede observarse que hay pequeñas frases que tienen por sí mismas sus espacios poéticos. Es como si el poema estuviera fragmentado en pequeñas partes, que arman un todo en diferentes dimensiones. Estas frases son algunos ejemplos de ello:

Una insinuación inocente
al silencio envuelta en ironía
o el misterio precipitado vociferado

Ésta sería otra unión posible:

solitaria pluma extraviada
salvo que coincida con ella o la columbre un gorro a medianoche
y la inmovilice en su terciopelo ajado
con una carcajada sombría

También hay paradojas en las uniones entre una hoja y otra, en algunos casos aunque se separen las palabras el lector se ve obligado a unir las ya que dicha separación hace énfasis en su unión, es decir la espacialidad se verá ampliada en el lado par e impar y por consecuencia la poesía crece sus horizontes y rompe — en cierta medida— con condiciones convencionales del lenguaje escrito:

Figura 15: Stéphane Mallarmé, *Un tiro de dados*.

En este caso, la posibilidad poética se manifiesta así: “Excepto a una altitud quizá tan remota que un punto se fusione con el más allá fuera de la atención a él dedicada de ordinario con tal oblicuidad respecto a tal declive de luces”. Este es un claro ejemplo del uso estratégico del espacio en la palabra que devela un vínculo excepcional del lenguaje.

Las posibilidades de lectura no terminan en lo aquí expuesto, la intención de enmarcar algunas de ellas, es con la finalidad de mostrar cómo el juego tipográfico del espacio y de la palabra se centran en un mundo muy propio que, a pesar de abrirse a la vez, se cierra en las posibilidades y las estrategias visuales-poéticas, y así lo refiere Zugazagoitia:

Contrastes y refuerzos de sentido se operan en esta sinfonía tipográfica. Como en el libro, ésta se resume en una síntesis donde la visión de conjunto nos entrega sólo la imagen. Fijar la imagen se convierte en tratar de penetrar el sentido, en desplegar la lectura de los versos. Por esta voluntad de simultaneidad en las relaciones que los términos mantienen entre sí en el espacio de la página, la unidad buscada, ideal, se pierde en adelante como un horizonte en fuga. [...] (1998: 12).

Valéry intenta describir el trabajo de Mallarmé al decir que esta propuesta poética es: “¡elevator finalmente una página a la potencia del cielo estrellado!” (Zugazagoitia, 1998: 13), es decir, el lenguaje se encuentra en aparente descuido y bajo la decisión interpretativa del lector, sin embargo, también nos plasma una gran apuesta a que el lenguaje es un número finito que se encuentra en un juego evidente con el sujeto.

El libro es un documento en donde Mallarmé tiene planteamientos sobre la poesía como la forma que se puede representar al universo ante la *Idea*, lo *Absoluto* y la *Belleza*, de lo cual se deriva el concepto de Azar que define de la siguiente manera:

[...] Lo grande es que el azar no inicia un verso.¹⁴ A muchos nos alcanza eso, y creo que, delimitadas las líneas tan perfectamente, aquello a lo que debemos aspirar es sobre todo a que, en el poema, las palabras —que ya son lo bastante ellas como para no recibir más impresión desde fuera— se reflejen las unas sobre las otras hasta que parezca que no tienen ya su color propio y que no son sino las transiciones de una gama. (Sin que haya espacio entre ellas, y aunque se acoplen maravillosamente, yo creo que a veces las palabras de usted viven tal vez demasiado de su vida propia como la pedrería¹⁵ de un mosaico de joyas (Mallarmé, 2002: 37).

Es un documento que contiene reflexiones, entre otros asuntos, sobre la espacialidad, acoplamiento con la música y la imagen así como una especie de arte poética.

El poema llamado “Un tiro de dados” es donde despliega esta idea, además del asunto de la utilización del espacio. Es evidente que el reto al azar se ve manifiesto en este poema, pues Mallarmé afirma que las: “palabras se arrojan dispersas sobre la página, como los dados sobre la mesa”. En este sentido, la

¹⁴ El autor cita: “él mismo al fin cuando los ruidos hayan desaparecido, extraerá una prueba de algo grande (¿nada de astros? El azar anulado) del simple hecho de que puede provocar la sombra soplando sobre la luz! (Mallarmé, *Fragmentos sobre el Libro*, p. 37).

¹⁵ “Aguardo una cosa desconocida
o quizás ignorando el misterio y vuestros gritos
lanzad los sollozos supremos y quejumbrosos
de una infancia que siente entre los ensueños
disgregarse al fin su fría pedrería”
(Scène II, Hérodiade, *Poésies*, p. 55).

Diosa del Azar reduce la buena o mala suerte. El juego del azar tiene leyes no trampas. Para Mallarmé este era el reto, por lo que:

[...] la necesidad racional, no puede abolir el azar sino que a Azar no lo puede abolir ni un saque de dados el más fabuloso y peligroso: el lanzado en circunstancias eternas, en ámbito y dominio de Necesidad.¹⁶ Al Azar no lo ahoga Necesidad; ni él mismo puede ahorcarse (García, 1985: 13).

En el poema “un tiro de dados” de Stéphane Mallarmé, puede apreciarse además cómo hace uso del espacio mismo que permite plantear una idea visual y en este caso poética en donde ambas, convergen y se entrecruzan para dar sentidos múltiples a partir de la palabra poética. Entre sus reflexiones sobre el asunto de la tipografía dice:

[...] —no me atrevo a decir a la impresión, sino al impresor. Yo desearía unos caracteres bastante apretados, que se adaptaran a la condensación del verso, pero también aire entre los versos, espacio, a fin de que se destaquen bien los unos de los otros, lo que es necesario incluso con su condensación. He numerado los poemas ¿es útil? En todo caso, quisiera, también, un gran blanco después de cada uno, un descanso, pues no han sido compuestos para sucederse así, y aunque, gracias al orden que ocupan, los primeros sirven de iniciadores a los últimos, desearía que no se los leyera de un tirón y como buscando una ilación de estados del alma que resuman los unos a los otros, lo que no es, y dañaría el placer particular de cada uno (Mallarmé, 2002: 91).

Su intento por hacer uso de la hoja para estar a disposición de la palabra, es un fragmento más del poema, el espacio habla calladamente, haciendo presencia no evidente y sí determinante y determinada para la palabra: “Gracias, querido poeta, por estas páginas, en las que incluso el blanco final es precioso; pues la ensoñación las continúa largamente; [...]” (Mallarmé, 2002: 91).

El uso tipográfico, es el tiro de dados que se esparce en la hoja blanca “como un cielo estrellado”, que propicia el juego de azar para el lector:

¹⁶ “Necesidad tiene ya desde Parménides —y aún más desde Aristóteles— cálculo propio: cálculo lógico, cálculo matemático, cálculo físico-matemático [...]” que está evidentemente en contraposición al Azar —no tiene cálculo es un juego que tiene leyes no trampas o trucos. No se trata de la suerte (García, 1985: 11).

[...] El poema se imprime, en este momento, tal como lo he concebido: en cuanto a la paginación donde está todo el efecto. Tal palabra, en caracteres gruesos, para ella sola, pide toda una página en blanco y creo estar seguro del efecto... La constelación afectará allí según leyes exactas, y tanto como es permitido a un texto impreso, fatalmente un álbum de constelación. El navío 1 escora, de lo alto de una página a lo bajo de la otra, etc.; pues, y ahí reside todo el punto de vista (que tuve que omitir en un periódico) 2, el ritmo de una frase a propósito de un acto o incluso de un objeto no tiene sentido más que si los imita, y, figurado sobre el papel, recogido de la estampa original por la letra, sabe reproducir, pese a todo, algo (Mallarmé, 2002: 91-92).

Lo que sí es claro y relevante de la propuesta de Stéphane Mallarmé, es que su posición desde el simbolismo, dio un carácter especial a la poesía visual, que marca un salto diferencial entre otros momentos anteriores. En donde es clara la integración de las artes —unidas, por supuesto—, por estas posturas como lo dice claramente:

Al fin —las palabras tienen varios sentidos, si no siempre nos entenderíamos— lo aprovecharemos —y para su sentido principal, buscaremos qué efecto nos producirían pronunciadas por la voz interior de nuestro espíritu, sedimentada por la frecuentación de los libros del pasado (Ciencia, Pascal), si ese efecto se aleja del que nos produce en nuestros días (Mallarmé, 2002: 38).

El juego del espacio-tiempo materializa en “Un tiro de dados” juegos secretos que asombran, intrigan e invitan a descubrir el desorden aparente dado por la disposición del formato, la tipografía y algunas estrategias como la ausencia de puntuación. La reflexión del autor en torno a esto dibuja lo siguiente:

[...] conozco instantes en los que, por una disposición secreta, nada —sea lo que sea— debe satisfacer. [...] Otra cosa... parece como si el disperso temblor de una página no quisiera sino diferir o palpita de impaciencia, en la posibilidad de otra cosa. El libro, expansión total de la letra, debe extraer de ella, directamente, una movilidad; y espacioso, por correspondencias, instituir un juego, no se sabe, que confirme la ficción (Mallarmé, 2002: 92-94).

GUILLAUME APOLLINAIRE

Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky poeta romano cuyo seudónimo fue Guillaume Apollinaire. Entre los rastros que se han encontrado sobre su interés por la imagen es su amistad con con el pintor Picasso y con Max Jacob de quienes obtuvo algunos diálogos estéticos, los cuales se ven reflejados en su poesía visual. Tuvo algunos seudónimos como “Guillaume Macabre” y “Montade”.

La actividad militar se ve reflejada en su poesía, abundan las alusiones al tema en parte de su obra. Su biografía y su poesía tienen mucho en común, su esfuerzo por hablar de lo cotidiano elevándolo a dimensiones extraordinarias. Apollinaire fue un poeta muy activo, se preocupaba por publicar sus proyectos, que reflejan sus inquietudes. Publicó *Calligrammes* entre esta abundante producción.

También se habla de su carácter de enamorado de donde aparentemente sustraía parte de su inspiración. Era un poeta que elevaba tremendamente a la mujer, separándola así de la persona de la que partía. Cuando lograba observar a ambas —la de su imaginación y la real— solía desencantarse. Algunas de las mujeres que se nombran son : Mareye, Linda, Annie, Marie, Lou, Madeleine y Jacqueline —esta última fue con la que se casó—. Las figuras femeninas ocuparon evidentemente un lugar predominante en su creación poética:

La musa tiene cuerpo de mujer, es de naturaleza erótica y se confunde con la amada. Apollinaire, espíritu sensitivo y sensual por excelencia, proclama la identidad: mujer=poesía=amor. La mujer no es meramente el ser que satisface los deseos del hombre; la amada concentra sobre sí todo el aspecto femenino del universo, es la puerta de acceso a toda la gracia y la belleza del mundo (Velázquez, 1997: 22).

En el libro *Caligramas* este asunto no está ajeno en él, se pueden observar una serie de poemas relacionados con el tema.

Su relación con las artes visuales a través de sus amigos pintores, en especial con Picasso, evidentemente influenciaron su inquietud por la poesía

visual. Al igual que Mallarmé, todo parece indicar que esa búsqueda se desprende, de un conocimiento muy cercano a la actividad plástica y su evidente y continua comunicación con artistas plásticos:

[...] la vinculación del poeta con los pintores no es sólo resultado de una relación amistosa, ni tampoco la consecuencia del importante papel que el poeta debía representar en la defensa de las nuevas tendencias pictóricas. Existe, de hecho, una aproximación de tipo teórico que ha permitido poner en común el terreno de la escritura, determinadas formulaciones que parecían reservadas al dominio de la plástica (Velázquez, 1997: 38).

La aproximación de orden teórico que se menciona en la cita anterior, tiene que ver con que el poeta estaba muy interesado en plasmar en su obra, la idea de lo nuevo, lo cotidiano llevado al arte y sobre todo, una preocupación por hacer un arte actual que sin estar divorciado de lo clásico, lograra expresar las preocupaciones estéticas. Se consideró a sí mismo como un poeta que construía en oposición a la inspiración, como un elemento de intermediación de la naturaleza que “lo poseía y dirigía sus actos”. Él como un poeta constructor, dueño y respondiendo a sus actos de creación. Ser poeta es ser un renovador constante: “El poeta sin apartarse de lo real, atento a la verdad, detecta todo lo nuevo” (Yurkievich, 1968: 23).

Caligramas es un proyecto que se publicó muy poco antes de su muerte. Esta obra trata algunos aspectos del vínculo entre poesía e imagen además de los poemas pertenecientes al autor. En el libro, Ignacio Velásquez quien traduce los poemas, define en su introducción, al caligrama como: “[...] un objeto simultáneamente lingüístico e icónico” (Yurkievich, 1968: 23). Lo relaciona como “signos a identificar” en el ámbito semántico y semiótico, esta observación es indudablemente acertada, sin embargo, no hay que dejar a un lado la pretendida simultaneidad que buscaba ante el hecho de usar el espacio en la poesía. Si bien, el caligrama de entrada podría dar un icono de referencia temática, también es cierto que el juego visual puede reiteradamente hacerse latente en el proceso de lectura. El poeta francés mostró su conocimiento sobre la intercalación a través de su picardía y osadía que se hicieron evidentes en este tipo de poemas.

En su experimentación por ese vínculo se trasluce su reiterada búsqueda por construir una poesía para renovar: “El poeta, sin apartarse de lo real, atento a la verdad, detecta todo lo nuevo” (Yurkievich, 1968: 23). Siempre listo para demostrar un arte cambiante. La poesía para Apollinaire se centra en que el poeta necesita forzosamente ser inventivo y profeta. *Caligramas* es una expresión moderna: “acorde con el espíritu de nuestra época; anuncia el nacimiento de un nuevo lenguaje” (Yurkievich, 1968: 23). El uso del verso libre, la simultaneidad icónica y lingüística, la ausencia de puntuación son aspectos que enmarcan su obra poética visual: “sus caligramas son una especie de comunión entre el pasado y el presente atendiendo, en definitiva, al presente [pues] trata de conjugar lo moderno con lo clásico” (Yurkievich, 1968: 24).

La simultaneidad que busca utilizando la imagen para establecer un juego de lectura diferente al convencional, procede de un esfuerzo por incorporar estrategias cubistas y el caligrama es una especie de desordenación; promueve un nuevo orden simultáneo y lejano a su procedencia:

Apollinaire, como los pintores cubistas, se propone trasponer la engañosa realidad de la percepción, en busca de una realidad interior, más esencial: la realidad de concepción. Para ello trasladará la técnica cubista al plano verbal; dismantelará la realidad en sus elementos integrales y la recompondrá según su nuevo ordenamiento, ya puramente subjetivo. Tanto por los principios teóricos, como por su aplicación a la propia poesía [...] (Yurkievich, 1968: 56).

Su deseo e intención por integrar las artes poéticas con las visuales, le permitió explorar dicha alianza para ampliar el dominio del arte. Asombrado en cierta medida por los avances tecnológicos de su época, exploró tempranamente la discografía y el cine.¹⁷

Otro acierto que se le puede atribuir, es su idea de aprovechar los avances tecnológicos en pro del arte. Apollinaire de cierta manera contrario al hermetismo de Mallarmé, está convencido de que la poesía utiliza estos avances como un vehículo beneficioso para acercar el arte a la sociedad.

¹⁷ En su página electrónica oficial se puede ver el video sin sonido que grabó, en él se pueden apreciar gestos alegres y picarescos (Apollinaire, 27 de enero de 2009).

El humor y la ironía son otras de las características que se pueden encontrar en muchas de sus obras, incluyendo *Caligramas* con: [...] un humor chispeante, travieso, mordaz, juguetón, de neto tinte popular están impregnados en gran parte de su obra. En los poemas epistolares abundan las bromas.¹⁸

También se puede observar en su texto *Caligramas* es el erotismo que pocas veces deja de ser recatado y pudoroso, todo lo contrario a alguna de sus narraciones eróticas.

Otra característica que existe en su obra es la espontaneidad que Yurkievich comenta:

En *Calligrammes*, Apollinaire se desentiende a menudo de la vigilancia métrica, elabora con entera espontaneidad, de acuerdo con ritmos interiores que oscilan entre la elocución conversacional, la salmodia y el canto. Se acentúa el polimorfismo, no sólo mediante la mezcla de versos de distinta medida, sino también mediante la inserción de pasajes ideográficos (1968: 58).

Desde la perspectiva de Yurkievich (1968) en la obra poetico-visual de Apollinaire existen dos estilos diferentes de caligramas:

- a) *Ideogramas figurativos*.¹⁹ Hay de dos clases uno en caracteres tipográficos y los otros en manuscritos (1968).

¹⁸ Esto se puede observar en las cartas que Apollinaire le envía a Madeleine y Lou.

¹⁹ Denominación que propone Saúl Yurkievich.

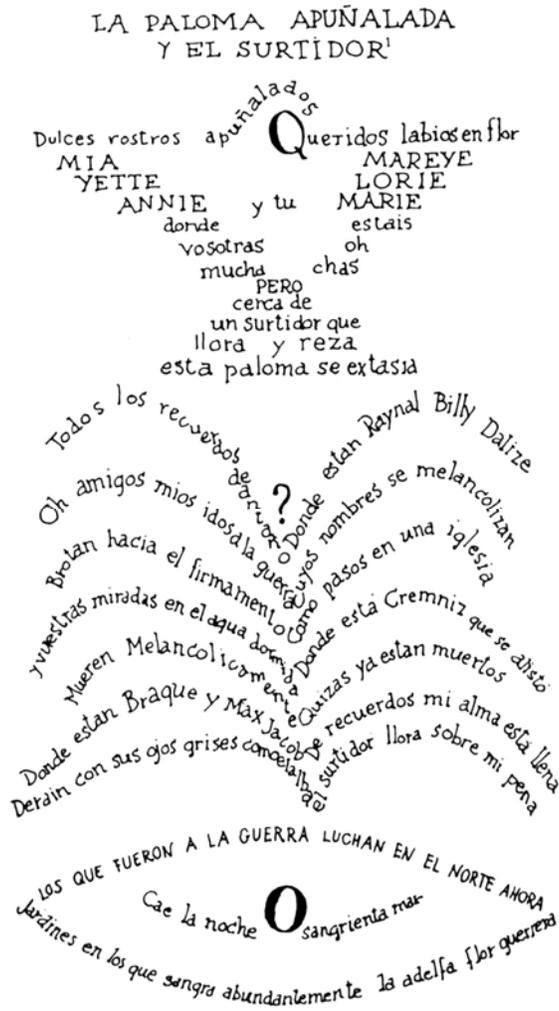


Figura 16: Guillaume Apollinaire, *La paloma apuñalada y el surtidor*.

b) *Ideogramas Abstractos*.²⁰ Sin figuras, la tipografía hace uso del espacio, algo muy similar al trabajo de Mallarmé (Yurkievich, 1968).

²⁰ Denominación de Saúl Yurkievich.

Caballos color cereza confin de las Zelandias
 Unas ametralladoras doradas graznan las leyendas
 Te amo libertad que velas en los hipogeos
 Arpa de plateadas cuerdas oh lluvia oh música mía
 El invisible enemigo llaga plateada al sol
 Y el secreto futuro que el cohete ditucida
 Escucha cómo nada la Palabra pez sutil
 Las ciudades en claves se convierten altermadamente
 La máscara azul como pone Dios a su cielo
 Guerra apacible ascensis soledad metafísica
 Niño de manos cortadas entre las rosas oriflamas

Figura 17: Guillaume Apollinaire, *Puntería*.

Es indiscutible que la aportación de Guillaume Apollinaire en la poesía visual, ha dejado estrategias poéticas que muchos autores siguen explorando y que son testimonio del interés para vincular la palabra con la imagen.

JOSÉ JUAN TABLADA

Poeta mexicano que tuvo una participación muy activa en la política de México, de tal forma que fue exiliado por algún tiempo del país. Obtuvo algunos cargos diplomáticos, razón por la cual, vivió en Colombia y Nueva York:

[...] —fue porfirista, antirreyista, antimaderista y huertista—, José Juan Tablada se vió obligado a exiliarse en Nueva York a partir de 1914. Aunque Venustiano Carranza lo perdonó y nombró representante de México en la legación de Colombia y Venezuela (Lozano, 1995: 38).

Algunas de las cosas que al parecer marcaron su trabajo, fueron la serie de viajes y lugares dónde el autor vivió y visitó, entre los que se encuentran Francia, Colombia, Japón y Nueva York. Éste último fue el lugar de residencia, donde se casó. Estuvo en la gran urbe y se muestra en su trabajo poético como un espacio que le inspiraba para escribir.²¹

Quinta Avenida

¡Mujeres que pasáis por la Quinta Avenida
tan cerca de mis ojos, tan lejos de mi vida!

¿Soñáis desnudas que en el baño os cae
áureo Hove pluvial, como a Danae,
o por ser impregnadas de un tesoro,
al asalto de un toro de oro
tendéis las ancas como Pasifae?

¿Sobáis con perversiones de cornac
de bronceo elefante la trompa metálica
o transmutáis, urentes, de Karnak
la sala hipóstila, en fálica?

¡Mujeres *fire-proof* a la pasión inertes,
hijas de la mecánica *Venus made in America*;
de vuestras fortalezas, la de las cajas fuertes,
es el secreto...idéntica combinación numérica!

²¹ "Bañado por [cuatro] culturas: la mexicana, la francesa, [japonesa] y la angloamericana, Tablada vive inmerso en aparentes contradicciones que tal vez sea mejor verlas como continuidades entre una cultura y otra, o como el intento de adecuación de una a otra [...]" (Lozano, 1995: 38).

En Francia estuvo entre 1911 y 1912, cosa que resulta relevante para poder observar que, hay muchas probabilidades de que se haya acercado a conocer el trabajo de Mallarmé sobre la espacialidad poética.

En Japón encontró el tipo de arte visual que tanto le llamó la atención desde pequeño y que resultó de gran influencia en su vida y en su trabajo poético, tal y como lo dice Héctor Valdés:

[...] El gusto por la rima rarísima y la agilidad funambulesca a lo Teodoro de Banville, perceptible en no pocos poemas de juventud, se desarrolla en los más de su etapa media y de su época moderna; y no sería excesivo decir que, metamorfoseado, culmina en los suntuosos ideogramas de Lí-Po y otros poemas. La afición que en 1900 le llevó al Imperio del Sol Naciente [Japón] (Valdés, 1993: xvii).

Al igual que Apollinaire, estaba preocupado por plasmar en su trabajo la perspectiva moderna: “tenía el poeta una gran facilidad para lo novedoso”, interesado por las grandes ciudades y por la magia citadina de esos lugares (Valdés, 1993: 18):

Japón
 ¡Áureo espejismo, sueño de opio,
 fuente de líricos ideales,
 jardín que un vasto Kaleidoscopio
 cuaja en la mente con sus cristales!

Prueba de su admiración por este país son los siguientes versos:

Amo tu extraña mitología,
 los raros monstruos, las claras flores
 que hay en tus biombos de seda umbría
 y en el esmalte de tus tibores.

¡Japón, tus ritos me han exaltado
 y amo ferviente tus glorias todas;

yo soy el siervo de tu Mikado,
yo soy el bonzo de tus pagodas! (Valdés, 1993: 19).

Sus preocupaciones poéticas, de algún modo, tenían que ver con las preocupaciones de los modernistas que entraban en aparente paradoja:

[...] Cuando parece plenamente moderno quizá lo que busca es aferrarse al pasado, para no quedar en manos de la novedad; o cuando exalta el pasado puede ocurrir que esté procurando la renovación de lo nuevo con la inyección de lo tradicional [...] (Lozano, 1995: 38).

Al igual que Apollinaire, su búsqueda a través de lo novedoso se desborda en multiplicidad de proyectos que dejan entrever un acercamiento con lo tradicional, la poesía visual no escapa de sus manos, para hacerla hablar ahora, bajo una perspectiva visual que asume el compromiso de dejar manifestarse al poema.

Tras estas preocupaciones artísticas, se evidencia su inquietud por el desarrollo tecnológico y cultural que, en aquel momento se estaba viviendo.

En lo que respecta a la poesía visual, Tablada incursiona en dos sentidos. La primera de ellas tiene mucho que ver con los ideogramas que acompañan algunos de sus trabajos, con ello puede verse como estaba muy interesado en ilustrar lo que escribía o bien en escribir lo que ilustraba. De alguna forma los resultados fueron estos:

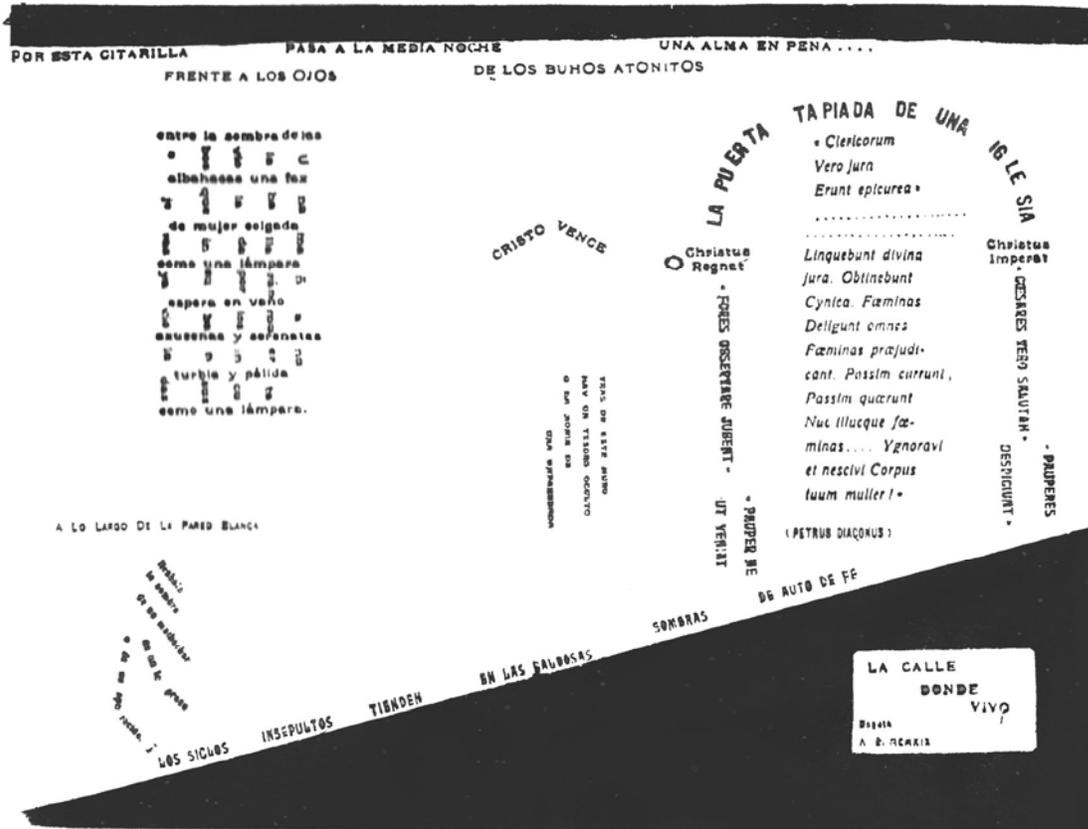


Figura 18: José Juan Tablada, *La calle donde vivo*.

La segunda búsqueda se dirige a la creación de caligramas, las cuales son expresiones que han dejado huella durante varios siglos en el mundo:

Dónde está Li-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 Li
escribe así:

porque el asno
no puede beber
su parte de vino
y mi sombra no
quiere alejarse
pues está conmigo

en esa compañía
placentera
curaré de mis dolores
entretanto que dura
la Primavera

So
lo
estoy
con mi
frasco
de vino
bajo un
árbol en flor

asoma
la luna
y dice
su rayo

que ya
sómos dos

y mi propia sombra
anuncia después

que ya
somos
TRES

Mirad
a la luna,
a mis cantos,
lanza su resaca
ya en serena fúlcra
y mirad mi som-
bra que ligera dan-
sa en mi levador.
Si estivo en mi ju-
icio de su sombra y
de la vida la
amistad
es viva

cuando me emboricho
de doncellas
misiva conplacida

pero pronto nos juntamos
para no separarnos
ya en el mundo
el título del azal
firmanamos
lo mas
allá

Figura 19: José Juan Tablada, *Li-Po*.

Tablada a diferencia de Mallarmé y Apollinaire, en algunos casos, utiliza en su poesía visual la puntuación para guiar en cierta medida la lectura del caligrama. Un ejemplo es el siguiente:

LI – PO

Lí - Pó, uno de los "Siete Sabios en el vino"
 Fue un rutilante brocado de oro. . .

como una
 taza de jade
 sonora

su infancia fue de porcelana
 su loca juventud

un
 bosque de bambúes
 lleno de
 garzas
 y de misterios

rostros de mujeres
 en la laguna

wiseñores
 encantados
 por la luna
 en las fauldas
 de los salterios

Figura 20: José Juan Tablada, *Li-Po*.

También en su trabajo visual se incorporan imágenes caligramáticas más complejas que integran a más de una imagen y que por lo mismo, son una propuesta en donde la imagen juega un papel plástico muy interesante:

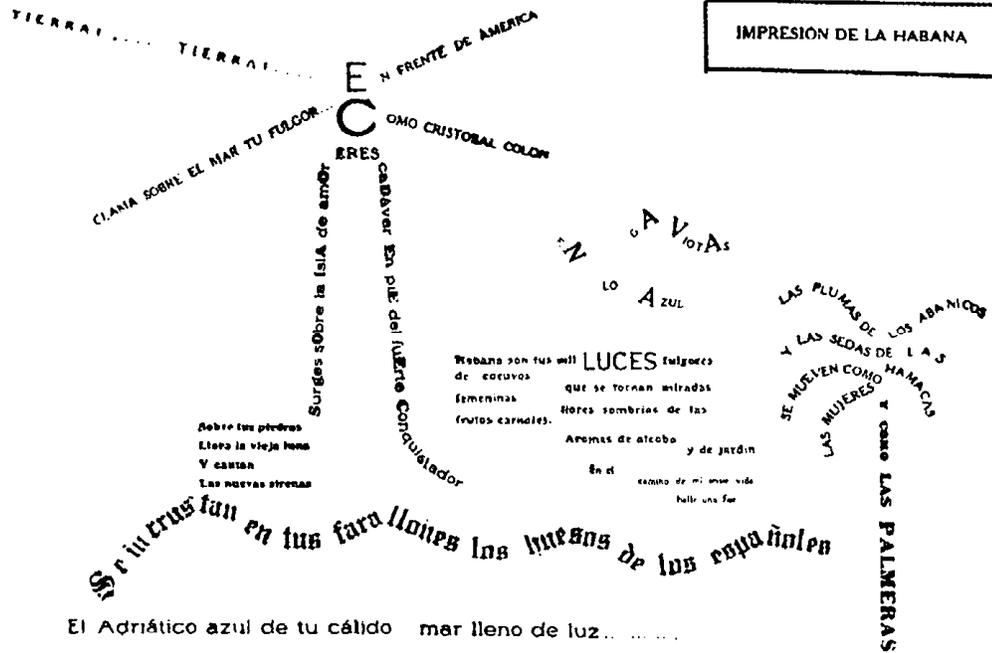


Figura 21: José Juan Tablada, *Impresión de la Habana*.

Su gusto y vocación por la pintura desde la infancia, lo lleva a experimentar en la poesía visual en donde deja en la poesía mexicana algunos atisbos que permitirán más adelante desarrollar propuestas que experimentan con la nueva tecnología.

GOMRINGER, DÉCIO PIGNATARI, HAROLDO Y AUGUSTO DE CAMPOS

Fueron Eugen Gomringer en Suecia; Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Décio Pignatari en Brasil, los integrantes del movimiento llamado “Poesía Concreta”, que permaneció activo a partir de 1950 y hasta 1998 aproximadamente. Sus reflexiones estaban encauzadas por los estudios del vínculo poesía-imagen principalmente desde las propuestas de Mallarmé quien inspiró dicho movimiento. En 1952 fundaron la revista *Noigandres* en donde presentaron un poema llamado “tensión de palabras-cosas en el espacio-tiempo” introduciendo así dicho vínculo. A través de este medio de difusión, también dieron a conocer el trabajo de algunos poetas: Pound, Joyce y Cummings. Otras actividades fueron realizadas por sus tres precursores, como lo fue su trabajo poético, sus ensayos críticos y sus traducciones llamadas por ellos “transcreaciones”.

En 1960 se dio el “boom” del concretismo a partir de su difusión en el mundo: en Argentina “Diagonal Cero”, en Alemania “Rot” en Italia “Lotta Poética”, en Checoslovaquia “Obraz a pismo”, en Yugoslavia “Rok” y “Signal”, en Estados Unidos “Assembling”, en Japón “Vou” en Francia “ou” y muchas más. Como puede observarse, dicho movimiento fue difundido muy cautelosamente en eventos académicos y artísticos del mundo.

Las premisas del movimiento hacen notar el interés por el uso espacial e icónico a partir de su exigencia por tomar conocimiento del espacio gráfico como agente estructural, tensión de palabras, multiplicidad de movimientos, esto hace que la poesía utilice nuevamente las estrategias visuales. El poema concreto comunica su propia estructura pues es un objeto en sí y por sí. “Apunta al mínimo común múltiplo del lenguaje de ahí su tendencia a la sustantivación y versificación (Aguilar, *et al.*, 1999: 86). Fondo-forma fue importante para definir algunos elementos indispensables de los fundamentos creativos que se daban a partir de la idea de que el lenguaje se manifiesta en su totalidad (palabra e imagen).²²

²² Se sugiere revisar los manifiestos de los concretistas (De Campos Augusto, *et. al.* 1999: 83-137).

Algo que distingue al trabajo poético concretista es el manejo de diversos idiomas, un ejemplo es este poema de Max Bense que además tiene un elemento icónico muy claro que es la Bahía de Guanabara:

o
 rio
 roe
 oro
 orior
 orion
 rionoir
 ronronron

Figura 22: Max Bense, *Orion*.

Gomringer elabora poemas como el siguiente en donde el juego paradójico entre la palabra y la imagen están presentes para unirse en aparente contrariedad:

silencio silencio silencio
 silencio silencio silencio
 silencio silencio silencio
 silencio silencio silencio
 silencio silencio silencio

Figura 23: Eugen Gromringer, *Silencio*.

Décio Pignatari tiene propuestas en las que el juego visual también interactúa, sin embargo su propuesta se centra en el juego de la palabra que se agudiza con los usos espaciales del poema:

hombre	hombre	hombre
hambre		hembra
	hambre	
hembra	hembra	hambre

Figura 24: Dècio Pignatari, *Hombre hambre hembra*.

monet

Haroldo de Campos

monet

ramajes
márgenes
arabescos
azul actinia
prusia
coral
verdinegro
nenú-
fares en el
agua-pey
acero ciego
desespejo
donde la
luz no

entre
entres
sticios
inter

oír
fimbrias
rumor de entres
blanco
in
fieri

el oído
en el papel:

fimbrias oír (l)as

alambres de
actinias
corales
nelumbios
acuavivas
rúbricas
iluminaciones
letras
capitulares

diminucias
la pintura

acupuntura

Haroldo:

Figura 25: Haroldo de Campos, *Monet*.

Augusto:

a h t t t m a l l a r m é
t t t t t t t t t t t t
a c a r n e é t r i s t e
t t t t t t t t t t t t
e n i n g u é m t t e l ê
t t t t t t t t t t t t
t u d o t t t e x i s t e
t t t t t t t t t t t t
p r a a c a b a r e m t v

Figura 26: Augusto de Campos, *TVGRAMA I (tombeau de mallarmé)*.

Los concretistas se ajustan a una lírica moderna en donde el copiar no es un asunto que esté en las premisas. El primer documento llamado “Plano-pilôto para Poesía Concreta” presentó tres fundamentos:

- Establecer la superficie como un elemento constitutivo del poema.
- Disolver la sintaxis tradicional.
- La exposición de una estructura en lugar de la transmisión de un mensaje.

Más adelante se producen ensayos que llegan a ser muy importantes para el movimiento. Sin embargo, a pesar de que la búsqueda poética se relaciona con el uso del espacio, su carácter representacional, es en beneficio de las estructuras del lenguaje y de sus posibilidades de comunicación.

Se considera a la poesía concreta como uno de los últimos movimientos literarios del siglo, según Gomringer el hombre se irá haciendo más simple ante la necesidad de observar a partir de elementos racionales, sintéticos e individuales. Décio Pignatari considera que: “en el sentido dogmático el concretismo no tiene más sentido. Ahora ha entrado en una etapa de difusión [...] Se hará otra poesía en la que el concretismo aparecerá subvertido. Y eso es bueno; después de todo la vida es eso: invertir, transformar” (Aguilar, 1999: 46).²³ Esta respuesta permite observar que la poesía concreta ha sido para la historia de la poesía visual: un eslabón que ha permitido transformar una vez más la relación poesía e imagen.

II. APROXIMACIONES AL CONCEPTO DE POESÍA VISUAL

EL ACOPLAMIENTO DE LA POESÍA CON LA IMAGEN, ha sido nombrada de múltiples formas en diversos espacios a lo largo del tiempo. Poesía visual, poesía experimental, caligramas, grafismos, poesía *performance*, poesía objeto; son algunos ejemplos. En este caso, nos referiremos a la “poesía visual” en virtud de que se busca analizar y explicar el acoplamiento que se genera entre la poesía y la imagen, además de que es importante llevar un eje que guíe las reflexiones y posturas aquí presentadas y que están afectadas por esta forma de nombrarla. Una de las razones que llevaron a tomar esta decisión, se debe a que tanto en el ámbito visual como en el literario, han surgido algunas confusiones de orden conceptual y nos parece de vital importancia poder aclararlas, para establecer la relación que existe entre ambas desde la observación de lo literario.

La selección del corpus que se hizo en este apartado versa únicamente en algunos aspectos conceptuales sobre las formas estéticas y las diferentes formas de relación entre la imagen y la palabra que se ha planteado en la poesía visual a lo largo del tiempo.

Rafael De Cózar autor del libro *Poesía e imagen. Poesía visual y otras formas literarias desde el siglo IV a.C. Hasta el siglo XX* (1991), nombra a la poesía

²³ Entrevista que se hizo a Décio Pignatari en el año de 1980, en donde se le preguntó ¿cómo ve usted el concretismo hoy?

visual en primera instancia como “artificios extravagantes”, “esfuerzos de ingenio”, “rarezas”, “curiosidades” y alude a que estos nombres se han dado por la dificultad de su aceptación entre autores y críticos en donde menciona que:

[...] Es muy frecuente, entre los especialistas que rechazan las experiencias visuales de la vanguardia, su vinculación a las artes plásticas como formas más propias de éstas, al tiempo que desde este otro sector se les considera a su vez extrañas a sus límites por su relación más o menos perceptible con la lengua y la escritura, [...] (De Cózar, 1991: 15).

Desde el punto de vista de Cózar, los esfuerzos por definir a la poesía visual han sido hasta el momento ideas que han propiciado la poca claridad, para el caso, lo que finalmente se manifiesta es la manera despectiva con que se refieren a ella. Dentro de toda esta lista de consideraciones, hablar de “esfuerzos de ingenio” puede parecer una idea que guía hacia una explicación que trasciende a un tipo de esfuerzos relacionados con la poesía tradicional, el cual se genera gracias a una especie de trabajo forzado que la relación imagen-palabra producen, lo cierto es que puede ser muy cuestionable esta afirmación pues en ambos casos se tiene que cumplir con los parámetros estéticos que exige el arte. En este sentido, parece que esta definición no resulta estratégica para hablar del acoplamiento entre poesía e imagen.

A este respecto Alejandro Palma opina que la indiferencia producida hacia la poesía visual desde las observaciones del arte, se debe a la poca atención que se le ha puesto a este tipo de propuesta:

Tanto los creadores como la crítica literaria insisten en considerar las exploraciones figurativas y visuales en la poesía como un puro divertimento, estrafalario a veces, que desde luego no merece la atención que sí requiere la obra poética inscrita en lo puramente verbal. A pesar de la insistencia horaciana del *Ut pictura poesis*, la literatura occidental en general ha confiado demasiado en su potencia verbal descuidando las ventajas de una dimensión figurada (2006: 1).

Para reforzar la idea anterior, cuando De Cózar se refiere a estas formas de nombrar a la poesía visual, resalta que se debe a la “concepción peyorativa con la

que han sido considerados tales artificios” (1991: 13). Lo que sí resulta evidente es que el acoplamiento de la poesía con la imagen, marca una clara perspectiva para poder nombrarla como: “[...] formas que parten de planteamientos estéticos en sentido estricto y que pretenden precisamente la integración entre las artes, la síntesis de las mismas en busca de un arte total” (De Cózar, 1991: 12). Es decir, se plantea la posibilidad de integrar todas las posibilidades artísticas (imagen, música, palabra) para presentar una idea que las integra —algo parecido a la opera.

Sobre el asunto de integración, es algo en lo que vale la pena detenerse y que se abordará con más exactitud en los capítulos siguientes, ya que hablar de integración de las artes, permite pensar que la poesía visual no sólo tiene que ver con la relación poesía e imagen, sino que se tiene, necesariamente, que involucrar otros aspectos como la musicalidad en la palabra poética que también se ha llegado a involucrar en algunas propuestas poético-visuales pues en la investigación que realiza De Cózar manifiesta lo siguiente:

En muchos de los artificios que aquí estudiaremos es visible, en efecto, la ruptura de los límites interartísticos: esa proximidad sobre todo entre literatura, pintura y música, que nos obliga a pensar en un orden de expresión distinto, pero que supone también a cada una de éstas. Con ello nos emplazamos en un difícil contexto pluridisciplinar para el que los criterios tradicionales resultan un tanto obsoletos y para el cual la metodología precisa nuevos criterios de estudio (1991: 12-13).

Por esta razón y siguiendo la apreciación que tiene De Cózar sobre la necesidad de buscar nuevas perspectivas teóricas, lo que nos atañe es recuperar la reflexión sobre el concepto de poesía visual y reconsiderar los dos elementos que están relacionados: *poesía* e *imagen* y así intentar observarla desde un enfoque diferente con la intención de explicar su vínculo.

Poesía experimental, es otro de los conceptos manejados en esta interrelación literaria. Se refiere principalmente a la búsqueda permanente de acoplamientos con otras expresiones del arte, o bien, la ruptura con lo tradicional en donde se da la búsqueda de otros senderos, pero que desgraciadamente, se le

atribuyen características que posiblemente no obtenga por su carácter experimental:

[Cuando] la crítica literaria juzga un poema experimental no hace otra cosa que compararlo con otros poemas que ya conoce, de acuerdo al repertorio de juicios y conocimientos que posee, atribuyéndole a aquél el valor que le merece en la jerarquía de su padrón de valores [...] (Padín, 2005).

Esta condición no permite que la poesía visual se observe desde sus logros, el hecho de compararla con la tradición poética, forzosamente la minimiza y no se logra dimensionar las relaciones que establece. Pues bien, el acoplamiento del binomio poesía/imagen forma parte de esa expectativa que se produce al incursionar en nuevas formas de hacer poesía. Sobre lo que Clemente Padín menciona que:

[...] la experimentación visual de la vanguardia, aunque ha desarrollado tal vez como en ninguna otra época las posibilidades formales de la escritura, la ruptura del lenguaje, y traspasado incluso el ámbito de difusión casi siempre minoritario del pasado, no ofrece, desde el punto de vista general del posible desarrollo de los artificios correspondientes, y con contadas excepciones, el interés que ofrecen muchas producciones de la tradición anterior (2005: 14).

En ese caso la imagen lo hace posible, pues la poesía experimental no sólo se ha refugiado en esta mancuerna, también ha buscado otras alternativas de vinculación como lo son la tercera dimensión (poesía objeto) y los multimedia entre otros.

Desde otra perspectiva se encuentra, el concepto de poesía figurativa que tiene que ver más con una observación desde lo icónico en donde el acoplamiento se da a partir de la relación y vinculación dirigida por un significante hacia un significado, que pretende figurar en la lectura poética. Giovinne habla de que: “[...] el poema visual es un iconotexto (2006: 7)” en virtud de su carácter de signo que adquiere con la image. Si partimos desde este principio, el signo se hace presente en la manifestación lingüística, es decir, la combinación poesía e imagen se fusiona, de tal manera, que no se pueden separar. ¿Acaso será imprescindible

partir de que el signo remitirá forzosamente a un significado *a priori* de la palabra poética? Es decir, que se pueda leer y encontrar sentido sin antes observar la palabra que establece un juego de interacción comunicativa con el signo visual o quizá sea que:

[...] Este tipo de arte no es ‘un poema con imágenes, con elementos visuales’ ni ‘una imagen acompañada por palabras’, es ambas cosas al mismo tiempo y la construcción misma del término nos da ya una clave interpretativa de lo que es la poesía que apellidamos visual (Giovinne, 2006:7).

Si leyendo lo anterior se llega a la conclusión de que se puede pensar que es una especie de dialéctica artística, parece importante resaltar, que la imagen desde esta dimensión, no logra ser tan compleja como la palabra poética, como para robarle su sobresaliente expresión; lo que sí resulta evidente, es que la imagen hace que la poesía se exprese desde el espacio y no: “[...] abandona su carga literario-lingüística al servicio de una visualidad [...]”, más bien la imagen tendrá una participación más cautelosa, más discreta.

La apuesta de Giovinne está centrada en una vinculación sintáctica que evidentemente va a generar un elevamiento de un arte con características que le hacen tener cierta unidad y novedad, sin embargo, se quedaría en el tintero la cuestión sobre ¿cómo podríamos dejar a un lado dos componentes que, por sí mismos, ya tienen una carga de complejidad? Pregunta que no es fácil de responder, pues pareciera, a simple vista, que la poesía visual puede ser configurada desde esta nomenclatura perteneciente a un concepto de unidad,²⁴ sin embargo, también cabe la posibilidad de que ambos elementos, sólo tengan vínculos parciales interdependientes de la configuración de cada obra. Entonces, hablar de sintaxis en la poesía visual, puede no ser la respuesta idónea para entender como ella quiere dejarse ver.

El *performance* es un concepto que viene del significado de “actuación” o bien “representación”. La poesía preformativa: “[...] sugiere su escenificación junto [a] componentes audiovisuales y musicales” (Huizar, 2006: 2). De tal forma, que

²⁴ Idea que se desarrollará más ampliamente en el capítulo cuatro.

esta manifestación poética exige una participación total y activa de la poesía con el lector.

Dentro de las tendencias del arte contemporáneo, *performance*, es la forma en que se designan las muestras o exposiciones en las que interviene de manera directa el propio artista, ya sea representando algún papel o empleando su cuerpo como soporte expresivo. En este sentido, quien participa en este juego de escenificación es la poesía misma y que Angélica Huízar describe de la siguiente manera:

[...] lo preformativo del poema mezcla en la percepción del espectador ambos espacios, el dramático (simbolizado) y el escénico (simbolizante), como si el texto escrito fuera la escenificación. Veremos entonces, cómo el texto escrito produce sus propias voces y pide cierto tipo de espectáculo” (Huízar, 2006: 3).

Otro aspecto performativo al que Huízar hace mención dentro de la poesía, es el hecho de que los elementos visuales contribuyen a la escenificación poética, así como la multiplicidad de lecturas producidas por el uso espacial del formato, de tal manera que el texto y la imagen le dan “vida escenificada” a la poesía performativa.

Es importante reparar en el asunto del concepto de *performance* en la poesía, aquí la escenificación es dada por el texto que incluye: la palabra y lo visual, siendo estos dos aspectos los que posibilitan la manifestación viva e interactiva así como considerar al texto en una vaivén constante con significantes intermitentes entremezclados, algo similar a un juego caleidoscópico.

También hablar de esta expresión poética, es hablar de que el: “[...] texto presenta visualmente diferentes capas de significación; éstas dan la impresión de una deliberada y enfática exposición del contenido y el posible despliegue oral” (Huízar, 2006: 6).

Se habla de cuatro voces en esta poesía y desde este planteamiento teórico: “la voz lingüística, la voz combinada que puede incluir formas, colores, efectos, etc., la voz reflexiva y la voz en espiral. Éstas no tienen un orden aparente

y sus combinatorias son variadas pero para Huízar son claras en el poema de *Blanco* de Octavio Paz:

Esta representación tipográfica es también indicativa del tipo de timbre que se le atribuye a cada voz. Visualmente, entonces, tenemos una escenificación de los aspectos connotativos y cualitativos del lenguaje. Al analizar lo performativo visual del texto bien podemos reconocer las siguientes cuatro voces (2006: 7):

Voz lingüística (una estrofa centrada en la página con letra expandida)

el comienzo

el cimiento

la simiente

latente

b) Voces combinadas (una estrofa en negritas)

Sube y baja,

Escalera de escapulario,

El lenguaje deshabitado.

c) Voces reflexivas (dos estrofas de lado a lado, en negritas itálicas)

en el muro la sombra del fuego llama rodeada de leones

en el fuego tu sombra y la mía leona en el circo de las llamas

d) Voz espiral (dos estrofas conjuntas en negritas itálicas y rojo itálico)

se desata se esparce ***árida ondulación***

se levanta se erige Ídolo ***entre brazos de arena***

desnuda como la mente ***brilla se multiplica se niega***

También llamado “arte vivo” ha tenido como finalidad romper los esquemas del arte establecido y dominante, al mismo tiempo busca abrir nuevas perspectivas. De alguna manera, puede decirse que el *performer* es el artista convocante encaminado a hacer participar al espectador de una u otra forma, por lo tanto, el texto confluye en el juego de interacción, con elementos visuales que le ayudan a involucrar al otro participante.

El encuentro con *el arte total* es otra característica, misma que coincide con la otras posiciones desde donde se busca su interacción con las artes. Esta visión totalizadora y de unidad, se entiende desde el momento en que el *performance*, ante todo, busca la presencia de espectadores para que participen

en el hecho artístico. Desde aquí, se puede decir, que los intentos de acoplamiento entre palabra e imagen permean de forma evidente.

Para seguir aproximándonos a un concepto de poesía visual, es necesario reparar en la característica de ambos acoplamientos, por un lado se puede hablar de que mientras la palabra busca naturalmente la secuencialidad narrativa, la imagen busca de la misma forma la espacialidad. Entonces, en su intento por dialogar se retan una a la otra, pues pretenden encontrar lo que no es natural a ellas. En este esfuerzo, la poesía busca la “espacialidad” en su manifestación poética” para ser vista y que los ojos del espectador sean los testigos de su belleza. Esto además de hablarnos de la inserción de la imagen en la palabra, también nos permite reforzar la idea de que su perspectiva artística nos lleva a ese intercambio espacio-narrativo al que ya nos hemos referido.

Ahora bien, el concepto de poesía visual, aunque puede dirigir a la idea de integración de las artes a la que se refiere Cózar, finalmente resulta ser una expresión, en dónde el acoplamiento se puede observar de la siguiente forma: ante todo es poesía y la imagen viene a participar en su efecto artístico.

Es importante reparar en la confusión que ha causado tanto en el lado de los estudios de la poesía, como en el generado por los estudios de la imagen, una muestra es el evento en la Universidad de Tarragona para discutir sobre ¿qué es la poesía visual? que, posteriormente, César Reglero Campos publicó por Internet (2005).

“Poesía visual es el arte de ver poesía en las cosas y saberlo expresar plásticamente” (Reglero, 2005), desde este punto de vista, la confusión entre los dos acoplamientos es evidente ¿es acaso una expresión dada desde la poesía o desde la imagen? Todo parece ser que se observa desde el arte visual, mismo que tiene sus propios códigos y entonces ¿dónde queda el lenguaje escrito? En definitiva la poesía visual no es una expresión vista a partir de la imagen: “La poesía visual integra el espacio que rodea al signo” (Reglero, 2005), una visión parcial es lo que puede dejarse ver en estas palabras, si es sólo un signo visual de lo que estamos hablando, entonces, tenemos que desechar el asunto de que pertenece al código lingüístico de la poesía. A esta propuesta se le puede integrar

estas otras definiciones que recalcan las ideas en el mismo tenor: “contiene sugerencias, guiños e insinuaciones de sentido” (Reglero, 2005), “el poeta ha de trasladar todo lo que ha leído y pensado a una imagen única sintetizada al máximo con un mínimo de recursos” (Reglero, 2005). Por supuesto, que la poesía visual no es sólo un signo, ni el resultado del mismo y mucho menos, no es una dialéctica de ambas complejidades, en donde en todo caso es una relación que se establece en uno de los lados con relaciones temporales de la otra parte.

Es claro que este panorama explicativo, da fe de lo propuesto por *Ut pictura poesis* (1982), pero también es cierto, que es necesario considerar a dicho texto, como un intento por sublimar las teorías poéticas y así “prestarle” a la imagen algo de ellas para cobijarla, ante su falta de teoría estética. Otro aspecto a considerar, es que, entre otras cosas, el libro fue elaborado para subsanar la desconsideración que se tenía con los poetas, pues en aquel momento, el pintor cobraba por sus obras, en cambio los poetas no podían hacerlo y esto era motivo de muchos debates frente al hecho (Viñas, 2002).

Otra serie de propuestas se presentan en el aspecto de la intersección producida por ambas: “además de visual ha de ser poesía” (Reglero, 2005). Es evidente que seguimos hablando de un concepto heterogéneo, en donde ningún concepto determina al otro, no se puede pensar que ambos elementos estén sopesados de tal forma, que su configuración sea ambigua y por lo tanto, confusa. “La poesía visual es la semejanza que existe entre una frase y la imagen que la expresa con un efecto poético o musical” (Reglero, 2005). El vínculo, en un sentido estricto, puede ser determinante para entenderla, sin embargo estas palabras no aclaran el procedimiento de unión, sólo dejan en el tintero este asunto que evidentemente es importante para buscar observar teóricamente, cómo dos expresiones que han logrado un alto grado de complejidad, pueden relacionarse a partir de ese vínculo. “El término *poesía visual* entendido desde la ortodoxia, parece querer sugerir que la poesía, ha sido hasta época muy reciente, patrimonio exclusivo de la literatura” (Reglero, 2005). Esta afirmación va determinando a partir de dónde es que la relación imagen y poesía pueden ser observada, es decir, ante todas las cosas, es poesía y converge desde ahí, la imagen, con todo y

su complejidad, se determina bajo las órdenes poéticas. No hay un solo indicio icónico, que no haya pasado por la palabra.

Tratando de hacer un recuento de los resultados de este evento, parece que las preguntas siguen estando sin contestar, ¿qué es poesía visual?, ¿cómo es su acoplamiento?, ¿cómo se configura? Lo que sí es claro, es que dejan algunas pistas de las cosas que pueden ser determinantes hacia una aproximación del concepto y sobre la relación imagen y poesía.

Hasta aquí, parece que se van perfilando dos posiciones, la primera consta en la posibilidad de hablar de síntesis, es decir, “dialéctica” y en estos términos, su evidencia se perfila en un ámbito en donde se puede entender como un ente diferente que surge del contraste, para dirigirse a expresiones en donde puede ser reconfigurada en forma distinta es decir que la poesía visual se entiende como una unidad y no como la composición de dos elementos que son claramente diferenciados en el arte: imagen y palabra.

Existe otra propuesta que se refiere a que lo icónico queda determinado en el trazo poético, que parece, tiene cierto fundamento inicial en la tesis que Stéphane Mallarmé propone desde la utilización de los espacios al servicio de la poesía e introduce el espacio en el tiempo, en donde afirma que cuando un elemento plástico es preciso en la poesía, es porque se encuentra al servicio de la palabra misma para identificarla en el tiempo. Por lo tanto, este autor observa claramente que palabra-tiempo subyace al binomio icono-espacio.

Es así como se introduce esta otra posición que se puede entender como una contraparte de la dialéctica y que permite observar y demostrar la hipótesis del presente proyecto. Desde este mirador teórico es que la hipótesis que se plantea el vínculo imagen-poesía, su relación, su interacción y por supuesto, su efecto estético.

Entonces, la poesía visual observada desde un enfoque sistémico, se puede entender que no es una mezcla —como lo sería en el caso de ser entendida desde la dialéctica—, sino que es una distinción en donde no hay un centro que marque claramente una unidad, pero sí hay que considerar que desde esta idea, hay una relación de la imagen con la poesía, influida, acechada, que

entra y sale para conformar el vínculo en donde su relación es asimétrica —pues se compone de dos elementos que no se mantienen en equilibrio porque una siempre será más relevante que la otra, cuando se observa en la vinculación. Por lo tanto si se considera que:

[...] la dialéctica hegeliana [...] es inversamente proporcional a la que la distinción —teórica y de *facto*— repele [y] a la representación histórica [...] le corresponde la idea de progreso, del espíritu que en su peregrinar dialéctico siempre mejora (Ibáñez, 2006: 257).

No podemos partir de que la poesía visual es un proceso artístico que supera a cualquier otra forma de poesía, pero tampoco es aceptable rechazarla porque se considera que es una especie de *cuasimodo* que no mantiene la estructura poética que marca la tradición.

Desde lo anterior, se plantea una directriz ocasionada por la diferencia de dos expresiones, que se relacionan para fundamentarse poéticamente:

[...] La forma es forma de una distinción, por tanto de una separación, de una diferencia. Se opera una distinción trazando una marca que separa dos partes, que vuelve imposible el paso de una parte a la otra sin atravesar la marca (Luhman y De Georgi, 1996: 35).

El vínculo *imagen-poesía* se mantiene en un elemento que marca, la separación a través de una diferencia que opera en las interferencias no estáticas de la imagen hacia la poesía, es decir, la imagen no puede vincularse con la poesía, sin antes atravesar la marca que las separa, para relacionarlas en un marco de diferencia temporal: “[...] para atravesar el límite que constituye la forma [...]” (Luhman y De Georgi, 1996: 35) y así encontrar esos lazos flexibles y determinantes de una expresión artística, que culmina en la distinción-vinculación de dos objetos completamente diferenciados. Pero atravesar es vincularse y desvincularse, volver a iniciar y desconfigurar lo iniciado y cada vez que esto sucede, la poesía visual es marcada por la distinción tiempo/espacio.

El intento por definir la unión imagen-poesía deja entrever estas dos posiciones y el acto de nombrarla está determinado por esa relación en donde los códigos que los envuelven son tiempo-espacio. Es decir, la poesía irrumpe el espacio que define para imponerse ante las aproximaciones de su propio tiempo marcado por la composición fundamental de cada una: palabra-tiempo e imagen-espacio. Su intersección deviene en un cruce de ellas, en un estado de acoplamiento y no de unión.

La sintaxis, lo figurativo, el *performance*, lo experimental, las extravagancias, las rarezas, artificios extravagantes, los esfuerzos de ingenio, las rarezas y curiosidades; no son más que diferentes palabras para nombrar a una forma que se configura en el rompimiento de los límites, la búsqueda de vínculos constituye la diferencia que da como resultado a la poesía visual, como una distinción que ante todo es poesía, pues su complejidad se manifiesta desde la palabra que utiliza el espacio icónico para beneficiarse de él.

Es importante tener presente que ante estos dos elementos —imagen y palabra poética—, los resultados se observan desde formas distantes, pues sus complejidades se han elaborado en una exploración artística diversa, en el caso de la iconicidad está el espacio y en la poesía el tiempo, en donde se toman en cuenta los cruces y las disposiciones que se generan. Para ello, en esta investigación se intenta explicar, cómo es que en la poesía visual interactúan una con otra, desde la pretensión de abordarla en un marco de observación que parte de la diferencia y que se puede explicar desde la teoría de la forma.

III. UN VAIVÉN EN EL ENCUENTRO

La poesía visual ha tenido indudablemente una evolución que ha tenido variantes en donde los retrocesos han formado parte de su historia, es decir, en algunos momentos ha sido una forma de exploración poética de mucha importancia mientras que en otros ha bajado el reconocimiento e interés por experimentar desde sus posibilidades.

Los griegos la llamaron *technopaegnia*²⁵ y la utilizaron como una forma de exploración, pero también estaba relacionada con el manejo oscuro de su discurso y esta expresión artística permitía, en ese entonces, decir y no decir al mismo tiempo, confundir a través del lenguaje en el momento en que se podía entender de varias formas. Las figuras, finalmente eran un juego que se relacionaba con las palabras y principalmente con el motivo del poema.

En otro momento, la poesía visual surgió a través de motivos religiosos y es por ello que se pueden encontrar poemas en formas de cristos, cruces, etc. Después de esto, se desvanece, se vuelve discreta, silenciosa —Tal vez esto se observa así, pues aún no hay evidencias de lo contrario.

Mallarmé sin duda alguna, es el que observa a la poesía visual desde un orden teórico-filosófico, ligado a sus reflexiones del espacio-tiempo. Apollinaire desde otro enfoque, quien alimenta las propuestas de Mallarmé, habla de simultaneidad en el espacio, cosa que le da a la forma poética rasgos indiscutibles desde una perspectiva cubista. Tablada no estuvo ajeno a toda esta experimentación de inicios del siglo xx y sus dotes de pintor lo llevaron a complejizar los caligramas de Apollinaire.

La poesía visual no tiene una evolución que podría definirse en “creciente desarrollo” su camino ha sido de avance y retroceso, se detiene, discrimina y recupera. Lo cierto es, que la poesía visual de estos momentos, se está transformando nuevamente, debido a un nuevo elemento: tecnología visual que permite nuevas exploraciones sobre todo en el campo de lo virtual y entonces, ahora estamos hablando *de poesía visual en movimiento*.

Para concluir este apartado, es importante que no se deje de lado, el hecho de que la poesía visual también puede observarse desde diversos movimientos artísticos y diversos análisis teóricos —especialmente la semiótica que ha sido la más utilizada—, sin embargo, es muy claro que sería importante continuar con la

²⁵ “Los *technopaegnia* conforman un grupo de poemas miméticos de carácter visual que, en general, representan la figura de los objetos que describen a partir de la diferente extensión de sus versos [...]. Aunque antiguas fuentes se refieren a estos poemas como *paignia* (el término *technopaegnia* fue acuñado tardíamente), ambas denominaciones aluden a la mezcla de artificio (*techne*) y de juego (*paignion*) que los caracteriza. (Antúnez, 3 de enero de 2007).

búsqueda para dar nuevos senderos de análisis en la explicación del vínculo intertextual.

CAPÍTULO II

LA IMAGEN Y EL ENCUENTRO CON LA POESÍA

La intención de este apartado, es presentar las diversas observaciones que la teoría de la imagen permite hacer a la poesía visual, por medio de sus componentes teórico-metodológicos.

Como es sabido, la imagen elabora propuestas de lenguaje que parten de elementos pertenecientes al espacio plástico, como lo son; los morfológicos, la dimensión y la distribución de los componentes que constituyen la propuesta visual.

Uno de los intereses fundamentales, es crear la posibilidad de observar a la poesía desde estas dimensiones y que así, se pueda esclarecer, cuáles han sido los elementos plásticos y las estrategias que se utilizan en la poesía visual, así como el nivel de complejidad en el uso de ellos.

La selección del corpus en este segmento de la investigación, estuvo basado por criterios que permiten ejemplificar el análisis plástico.

I. MIRANDO IMÁGENES Y POEMAS

La poesía visual es una forma de mirar que el ojo del poeta recrea en un asunto de traslación del ocultamiento de la palabra, hacia una iluminación que permite unirse virtualmente a la poesía cuando, por medio de la imagen, se hace una materialización de la palabra. Como dice Berger: “mirar es un acto voluntario” (2000), que se presenta para establecer los vínculos necesarios que permitirán las múltiples posibilidades que dan a la poesía visual características particulares.

“La pintura mantiene una configuración compleja que implica modos en que el espectador supone que está cerca de cualquier objeto” (Berguer, 2000: 109), así en la poesía visual, aunque mantiene cierta distancia con una imagen que explora en ámbito plástico, también implica modos de aproximación a lo visual,

sólo que su ordenación espacial, no va más allá de encontrar la forma de estar al servicio de lo poético.

El acto de representar procede bajo el objetivo de aumentar las experiencias que ya tiene el lector. En este caso, la finalidad dirige a embellecer los poemas para crear una nueva experiencia del poema. Desde esta reflexión no es viable considerar que la poesía visual separa los vínculos que establece la palabra con la imagen, en un poema como estos, consistentemente, la imagen se antepone a la palabra, sin que por ello, la palabra en este proceso, se vea afectada por una disolución de su identidad; es decir, entra y sale caprichosamente ante la imponente existencia de lo visible.

“La imagen para la poesía visual, establece nexos que influyen en su manifestación a través de ‘conceptos icónicos’ que el sujeto extrae de su entorno desde los primeros estadios de su desarrollo cognitivo” (Villafañe, 1987: 30). En ella, es evidente que el nexo se triplica, en el momento en que el sujeto observa la imagen, la vincula a su conocimiento y posteriormente, al hacer el ejercicio de lectura del poema. La imagen es relacionada implícitamente al significado intrínseco, es decir, el recorrido es triple. Esto se da por el proceso de: “modelización icónica de la realidad” (1987) que menciona Villafañe:

[...] el observador extrae de la imagen un esquema icónico, equivalente estructural de la realidad objetiva (no la figurativa) que representa, y cuyos elementos son modelizaciones de los reales, a partir de los que el observador procede mentalmente a identificar en esas dos realidades: la objetiva y la figurativa (o modelizada), ‘como si de dos plantillas superpuestas se tratase’ (1987:30).

Es decir, la poesía evoca por sí misma a la imagen y el lector se aproxima al poema y la modeliza, y es ahí cuando se configura en un esquema de unión aparente y bien establecida. Sin embargo, hay figuras que tienen una relación simbólica muy fuerte y que pueden unirse al poema formando antagonismos simbólicos que favorecen el efecto poético.

El siguiente poema de Jesús Arellano es un ejemplo de la utilización de una imagen conocida por medio de las caricaturas de la compañía de *Walt Disney*. Es un personaje que se caracteriza por ser tranquilo y amigable. Sin

embargo, cuando se lee la palabra puesta en esa imagen, es evidente cómo las ideas culturales de la imagen transgreden y chocan con la palabra poética, pues existe un rompimiento con lo convencionalmente plasmado en el ícono, sin embargo, es gracias a la contradicción de estas ideas que el poema adquiere vinculación. Las observaciones de Arellano profundizan en el alma del pueblo y en el deseo de poder:

¿Por
 qué, tribilín?
 bilín, por qué
 cisivos, caninos
 lares acol
 tu fiebre entre
 nes si ellos só
 sieron sus cua
 de ap untes con tra las ba
 yonetas? Tribilín rabioso: entriste ce
 mi pue blo, te maldí ce
 mi pueblo por
 que un sa
 bor a sal
 de glóbu los que
 apenas abando nan la
 in fa nc ia contamina el ol
 fato a la ciudad y el pue blo
 no perdona la sangre de ino cen
 tes. Has manchado mi tierra, trib ilín
 sedicioso, con la sangre más gruesa la
 más pura, la que más hierve;
 su imber be luz ensangren
 taste, tri bi lín cha cal,
 con sangre de muchísi
 ma frescura y loza
 nía. Pero un día —al
 guno—, perverso tribi
 lín, un día en que se
 derr umbe nefasto el go ri
 lato que te encumbra, el leve cua
 jarón de la con cien cia —pre dice
 .joven lengua— asfixiará tus sub versi
 vas fau ces. Segar vidas nuevas cegarlas
 tu capri cho porque inexpertas piden al
 embu do justicia tribilín da ñi no,
 fan farrón tribilín, merece
 que agonices
 largamen
 te: el
 rabo entre las patas, como perro del mal. 24-IX-68

Figura 27: Jesús Arellano, *Tribilín*.

La transparencia visual permite al espectador (ya sea el lector o el poeta que creará la imagen)¹ introducirse a una historia compartida que aparece como propia. Mirar es fundir horizontes entre el *yo* poético y el *tú* espectador.² Es acercarse a una observación que tiene que ver con el acto de celebrar algo, en un momento creativo que se da a partir de que el mirar se activa mediante el proceso de fusión de horizontes que permiten reconstruir y hacer emerger la poética (Gadamer, 2001).

La poesía visual es una manifestación entre dos expresiones artísticas: la poesía y la imagen. Esta unión facilita un acercamiento en donde la expresión de lo visual, permite acercarse al acto poético de la palabra. Podría decirse, que es una ventana a la introspección de la obra de arte. Es una especie de trascendencia sobre el cuadro visual, es hacer desaparecer los contornos que limitan su entendimiento. Fundirse es mirar, para introducirse en la puerta del juego poético, sin dejar por esto de hacer la diferenciación entre ambas, que lo único que hacen es hablar una de la otra (Gadamer, 2001).

Es explorar en el interior que llama y hablar en un sentido que expresa la esencia de las cosas. Es encontrar sentido a lo observado y apreciar las distinciones sobre las que se decidirá. Es el sentido de lo observado para creer en lo que la intuición se presenta en un acto voluntario de dejarse decir algo (Gadamer, 2001).

La poesía y la imagen se juntan pero no se mezclan para intentar celebrar y detener el tiempo en el arte (Gadamer, 2001). Esta expresión poética no tiene un principio, es decir, uno se puede introducir a ella de diversas formas, pues la mirada cambia en el tiempo y su expresión artística la deja que se manifieste de diversas formas, bajo un festín caleidoscópico.

¹Con esta afirmación no se da por hecho que la lógica generativa del poeta necesariamente tenga que ser así. En muchos casos se podrá observar que la imagen se concibe de forma primera, sin embargo, aunque es un punto muy importante para discutir, hay que dejar claro que no es el objeto de estudio del presente trabajo.

²En este caso el acto de mirar implica que el observador-sujeto se introduzca a la dinámica.

II. HABLAR DE IMAGEN

Villafañe introduce una definición sobre el concepto de imagen: “[...]es un modelo de realidad, o [es] enunciar los hechos que constituyen la naturaleza icónica [...]” (1987: 39). Si bien se puede entender que el ícono transporta a un conocimiento previo sobre un espacio determinado, también es cierto, que las imágenes han generado la razón de su expresión, como una forma de mimetizar las cosas que se pueden observar, pero al mismo tiempo no debe dejarse de tener en cuenta que la imagen no solo es una alusión a la realidad sino que constituye un vehículo de ella. Pero esta definición de vínculo con la realidad ha evolucionado de manera sustancial, pues parte de ideas que plantean a la mimesis como la forma de expresión que busca reproducir un “objeto real”, pero posterior a esta idea, adquiere su valor intrínseco, es decir, la imagen es por sí misma y rompe la unión con lo representado.

El sentido convencional de una imagen es una explicación que ha logrado dar argumentos en cuanto a la lectura y comprensión de los íconos en una sociedad, en este aspecto, Román Gubern menciona que: “[...]la imagen icónica es un producto simbólico regido por códigos técnicos y culturales [...] y que constituye un espacio privilegiado de intervención retórica y de elaboración estética, cuyos artificios requieren procesos muy activos de decodificación e interpretación del significante por parte del lector de imágenes” (1987, 66-67). Por lo tanto, es preciso tener en cuenta a los elementos que lo hacen entendible y legible rápidamente entre una comunidad comunicativa.

El observador, en este caso, es un partícipe indiscutible del arte visual. Por tal motivo, la imagen no sólo refleja una realidad que se encuentra tangible, también existe la posibilidad de ir más allá de lo que el cuadro enmarca, ante un esfuerzo aparente de imitar alguna cosa vista. Desde este panorama, es importante señalar, que en los estudios actuales que conciernen a la imagen, hay una clara tendencia por observar desde una epistemología fenomenológica, que está totalmente justificada por el nuevo entendimiento y generación del arte del siglo XXI. En todo caso desde ese enfoque, cabría preguntarse sí el concepto de

realidad puede tener lugar, desde el momento, en que el sujeto es una pieza fundamental del conocimiento de la cosa observada.

La imagen se presenta en la poesía visual, en muchas ocasiones, con elementos que traen consigo efectos icónicos claros que convocan a comunidades de comunicación fácticas a través del manejo de signos, pues la misma forma poética exige una aproximación al objeto real que se pretende reproducir (rosas, mapas, personajes conocidos, animales, entre otros). En este sentido, Lizarazo plantea que la: “[...] denotación visual es un acuerdo, un convenio implícito entre observadores e imágenes sostenido en la infraestructura regulada de una comunidad y su tradición iconográfica [...]” (2004: 96). Sin embargo, no se descarta la posibilidad de hablar de imágenes en donde el efecto sea el detonador de ellas e inclusive, el vínculo esencial con la palabra. En todo caso, a pesar de que el ícono puede ser un símbolo convencional, éste contiene contenido cultural, que las interpretaciones, a la hora de hacer la unión con la poesía, resultan ser múltiples. Entonces, los niveles de realidad están en función de la solución estética que se establecen en el poema. En este sentido, Villafañe propone una escala de iconicidad que ayuda a entender mejor lo que aquí se observa:

CUADRO 8
ESCALA DE ICONICIDAD PARA LA IMAGEN FIJA-AISLADA

GRADO	NIVEL DE REALIDAD	CRITERIO	EJEMPLO
11	La imagen natural.	Restablece todas las propiedades del objeto. Existe identidad.	Cualquier percepción de la realidad sin más mediación que las variables físicas del estímulo.
10	Modelo tridimensional a escala.	Restablece todas las propiedades del objeto. Existe identificación pero no identidad.	La Venus de Milo.
9	Imágenes de registro estereoscópico.	Restablece la forma y posición de los objetos emisores de radiación presentes en el espacio.	Un holograma.
8	Fotografía en color	Cuando el grado de definición de la imagen esté equiparado al poder resolutivo del ojo medio.	Fotografía en la que un círculo de un metro de diámetro situado a mil metros, sea visto como un punto.
7	Fotografía en blanco y negro.	Igual que el anterior.	Igual que el anterior.
6	Pintura realista.	Restablece razonablemente las relaciones	Las <i>meninas</i> de

		espaciales en un plano bidimensional.	Velásquez.
5	Representación figurativa no realista.	Aun se produce la identificación, pero las relaciones espaciales están alteradas.	<i>Guernica</i> de Picasso. Una caricatura de Peridis.
4	Pictograma.	Todas las características sensibles, excepto la forma, están abstraídas.	
3	Esquemas motivados.	Todas las características sensibles abstraídas. Tan sólo restablecen las relaciones orgánicas.	Organigramas. Planos.
2	Esquemas arbitrarios	No representan características sensibles. Las relaciones de dependencia entre sus elementos no siguen ningún criterio lógico.	La señal de circulación que indica “ceda el paso”.
1	Representación no figurativa.	Tiene abstraídas todas las propiedades sensibles y de relación.	Una obra de Miró.

Fuente: VILLAFañE. *Teoría de la imagen*, [2ª edición]. Madrid: Pirámide, 1987, p. 41-42.

En dichos niveles, la función deja ver cuáles son las posibilidades que tiene la poesía visual en ellos:

CUADRO 9
NIVELES DE LA ESCALA DE ICONICIDAD PARA LA IMAGEN
FIJA-AISLADA

Grado	Nivel de realidad.	Función pragmática
11	Imagen natural.	Reconocimiento.
10	Modelo tridimensional a escala.	Descripción.
9	Imagen de registro estereoscópico.	
8	Fotografía en color.	
7	Fotografía en blanco y negro.	
6	Pintura realista.	Artística.
5	Representación figurativa no realista.	
4	Pictogramas.	Información.
3	Esquemas motivados.	
2	Esquemas arbitrarios.	
1	Representación no figurativa	Búsqueda.

Fuente: VILLAFañE. *Teoría de la imagen*, [2ª edición]. Madrid: Pirámide, 1987, p. 42.

Desde estos niveles de realidad que plantea Villafañe, puede decirse que la “imagen natural” es la principal categoría que se observa en las diferentes propuestas poéticas, pues cumplen una función de reconocimiento iconográfico que está representado primordialmente por los caligramas. Sin embargo, existen

otro tipo de poemas que usan la iconicidad de distinta manera y que ofrecen la posibilidad de tener propuestas muy originales y que se salen de esta norma.

De esto puede deducirse, que la poesía visual se encuentra —en estos códigos— en una escala más cercana a lo que Diego Lizarazo plantea como la tradición iconográfica que permite una lectura de facto, si sólo se aprecia desde la imagen en sí misma y no como la construcción de dos expresiones de arte que dan la apertura a un diálogo creativo y acoplado. Sin embargo, debe quedar claro, que no se pretende demostrar, que la sencillez de la imagen es un obstáculo para los resultados, al contrario, esta situación resulta positiva para el efecto artístico, que procede a un acoplamiento donde uno de los lados es el que define a la forma estética. Lo que sí está en discusión, es el nivel de participación que tiene la imagen que se encuentra dentro de la poesía. Existen casos en que la relación logra elementos visuales muy sintéticos, es decir, que utiliza únicamente elementos de forma fácilmente reconocibles, pero a pesar de ello, permite un vínculo que genera una idea armónica gracias a esa interacción.

Existen tipologías en las imágenes en donde se puede hablar de las mentales, naturales, etc. En este sentido, Villafañe establece las siguientes acepciones y define a cada una de ellas, con la intención de clarificar el concepto de imagen visual y sus derivaciones:

CUADRO 10
TIPOS DE IMÁGENES

No manipuladas	Mentales
	Naturales
	Creadas
Registro	Registradas

Fuente: VILLAFANE. *Teoría de la imagen*, [2ª edición]. Madrid: Pirámide, 1987, p. 42.

Es interesante detenerse en la categoría de imágenes mentales ya que nos permite reflexionar, sobre la resbalosa circunstancia de pensar que la proposición de una imagen visual, no puede aludir a una idea mental:

Las imágenes mentales poseen, por paradójico que esto parezca, gran parte de las características de la naturaleza icónica 'convencional'. Tienen un contenido sensorial; suponen modelos de realidad en muchos casos altamente abstractos; tienen, por tanto, un referente [...] (Villafañe, 1987:44).

Pero a diferencia de las imágenes mentales producidas por la poesía, lo visual requiere de elementos de referencia que permitan traspasar los límites del espacio, para recuperar al referente, es decir, apelar a un lugar reconocible y es por ello, que el arte contemporáneo, por ejemplo, busca romper con íconos que eludan a una observación convencional, de la misma manera, que la poesía busca romper con palabras que apunten a ideas fácilmente reconocibles y automatizadas.

La interiorización juega un papel importante en la construcción de la poesía visual, es posible que en ocasiones, se recurra a formas icónicas que se relacionan con las experiencias y que se vinculan con los objetos que las nombran. La palabra puede ser un detonador que evoca a su construcción, en tanto se logran los efectos lingüísticos necesarios para su causalidad.

“Las imágenes naturales son aquellas que el individuo extrae del entorno que le rodea cuando existen unas condiciones lumínicas que permiten la visualización. Son imágenes de la percepción ordinaria” (Villafañe, 1987: 45) que facilitan la aproximación a la cosa en sí —percibida por el ojo— que relaciona al sujeto con el mundo exterior y que tienen una fuerte carga simbólica, pues su representación se da a partir del esfuerzo de vincularse al objeto aprehendido. Sin embargo, se puede también entender que ese tipo iconográfico mantiene un carácter convencional que las identifica a través de valores ideológicos, políticos y culturales, entre otros (Lizarazo, 2004).

Villafañe plantea que este tipo de imagen se puede generar bajo tres circunstancias: 1) por *adición* en donde se añaden nuevos elementos que no se encuentran en el soporte; 2) por *modelación* en donde el soporte sólo es el inicio de un proceso icónico que al final es eliminado (es el caso de una matriz de grabado por ejemplo); y finalmente, 3) por *transformación* en donde se altera radicalmente el referente inicial.

Las imágenes creadas también tienen que ver con la transformación del referente, pues su producción se debe al hecho de utilizar soportes que parten de

lo visto en un espacio determinado y que posteriormente, rompen su imitación para entrar al terreno de lo propio, pero que al final, no son más que una copia exacta de ello pues: “[...] exhiben objetos del mundo para su fruidor, se trata del reconocimiento básico de los objetos que aparecen en la representación [...]” y que para Lizarazo esto crea una relación significativa en la que se asigna una estructura iconizante a partir de una referencia iconizada(2004: 98).

Para Villafañe las imágenes con categoría:“registradas”, son las más complejas de todas, en vista de que se dan por transformación y los resultados permiten, además generar una representación con un elevado nivel de iconocidad, es decir, un copiado razonablemente exacto de la imagen.

Esta serie de tipologías pueden delimitarse en dos grandes secciones de la iconocidad: *originales* y *copias*,de estas dos categorías es que se puede desprender la posición de la imagen y por lo tanto, los resultados (Villafañe, 1987).

Para la poesía visual estas referencias pueden servir para entender que su origen, desde el mundo complejo de la iconicidad, se encuentra en las imágenes “creadas”, principalmente, aunque no se puede descartar una poesía visual desde una imagen “registrada”, y es precisamente por esta última, que se podría hablar de un enfoque semiótico, en donde los referentes se encuentran estrechamente relacionados con su expresión material y convencional.

Al hablar de una poesía visual “creada por adición”, tendríamos que recurrir a las ideas planteadas porStèphanMallarmé hace a partir de la palabra poética y de la alteración de su lecturaen el espacio de la hoja,y que ambos dan juego al caleidoscopio de la palabra poética.

En el caso de poesía visual creada por transformación,puede entenderse como resultados poéticos en donde la imagen es únicamente, una insinuación que permite un juego de lectura, para que logre una adecuada integración a la palabra y en donde lo icónico se aproxime muy discretamente y no sea un factor evidente y de resolución total del poema.

La poesía visual por transformación se da en los casos en que la imagen constituye una representación simbólica que tiene que ver con el tema de la palabra y en donde su referencia es muy clara. Un ejemplo de este planteamiento es el poema de Jesús Arellano:

me desauné
 con envidia guerrillero
 por tu primera luz catorce
 de junio del novecién tos y veintiocho
 rosario- (argentina) la envidia en dos se me
 desdobló en tres me destripó cáputcapitán de
 muy cabrona reb el día contra
 los que asesinan ánguelos
 romántico me descuartizo en cuatro la envi
 dia por tu sistemático re volucion arismo
 y loco a tu locura del nueve de octubre de
 mil novecién cien tos sesenta y
 siete higue ras (bolivia) tú resucitaste
 legendario 5 bisveces m edesquintu
 plicaron las ino centes cazas que te
 sinmacularon lagrimerío mío te chingaron los
 ombligos de las balas del cápita lismo pero
 he de tocar de puerta en puerta con tus
 verdades y en las lenguas de sangre de tiranos
 que tu locura es tronco y enramiza la ju sticia
 símbolo pum te necesita mi país eres tú serás
 el románticismo por instinto bec quer de
 américa los anhelos de to dos los opresos
 pero la envidia me corroe por que caís
 te así como quisiéramos caer los que so
 ñamos la justa distribución de la ri
 queza porque tus ojos son los míos tuya
 mi voz envidio tu alarido y lo centuplicaremos
 los que necesitamos amor y exigimos la paz arellano

Rev de Bellas Artes, VII-VIII-73

Figura 28: Jesús Arellano, *El Che*.

III. ESTRUCTURA DE LA IMAGEN

Dentro de los componentes de una imagen se encuentran tres aspectos fundamentales que Villafañe nombra como: 1) espacial, 2) temporal y 3) de relación (1987). En la primera categoría se encuentran las móviles y las fijas. Esta última puede ser aislada o secuencial a pesar de que su naturaleza no lo permite, un ejemplo son la serie de fotografías que forman una obra y que intentan relatar a través de organización de varias imágenes expuestas. En el segundo caso: se refiere a la naturaleza de las dimensiones físicas del soporte y se encuentran las bidimensionales y las tridimensionales.³ Es importante comentar, que estas dos categorías pueden unirse a una imagen fija o a una imagen aislada. En la tercera categoría: de relación, se tiene en juego el tipo de unión que se genera a través de los diversos elementos plásticos como son: el tamaño, la escala, el formato, la proporción, etc., ya que de esto, dependerá su carácter de imagen estática o bien de dinámica.

Para la poesía visual estos aspectos sólo se pueden observar a partir de las imágenes de tipo fija, y aunque no se descartan las otras posibilidades, puesto que cada vez más, se está explorando la imagen en movimiento, parece evidente que las propuestas poéticas, se han inclinado por estrategias pertenecientes a la imagen fija.

IV. SINTAXIS DE LA IMAGEN

La sintaxis de una imagen está predeterminada por el orden de los elementos plásticos (espacio, tiempo y relación) que conforman la estructura. A partir de esto, se conforma la significación y orden de lectura visual, que a diferencia de la palabra, está supeditada a las estrategias que determinan el principio, medio y fin de la lectura y que proporcionan su significación. Al respecto, Villafañe comenta:

³Villafañe hace énfasis en que la temporalidad de las imágenes fijas está determinada, en cierto sentido, por la estructura espacial.

[...] La sintaxis está constituida por un conjunto de reglas para coordinar y unir unos elementos —las palabras— y formar oraciones, en la composición, igualmente, se ordenan unos elementos formando estructuras y éstas, ordenadas a su vez, producen la significación de la imagen. En la gramática existe una sintaxis regular y otra figurada; la primera se basa en la unión más lógica y simple de las palabras, y la segunda, sin embargo, autoriza el uso de figuras de construcción. En la imagen existe, de la misma manera, una composición regida por ese principio básico que es la simplicidad y que a partir de ahora denominaré normativa, y otra forma de composición en la que también caben las transgresiones del orden natural de la imagen y que hace casi infinitas las maneras diferentes de significación plástica (1987: 164).

El autor es muy claro al hacer la comparación de las dos sintaxis que corresponden, una a la palabra y otra a la imagen. En esta cita se puede analizar cómo ambos planteamientos, pueden llevar un orden de lectura natural o mejor dicho “convencional” y se puede dar la posibilidad de transgredir esa alternativa, para proporcionar una serie de opciones, que pueden estar involucradas en una estrategia audaz, que propicie la curiosidad del lector. Entonces, el orden de lectura está predeterminado por la sintaxis de la imagen que se manifiesta a través de las estructuras y la articulación de los elementos.

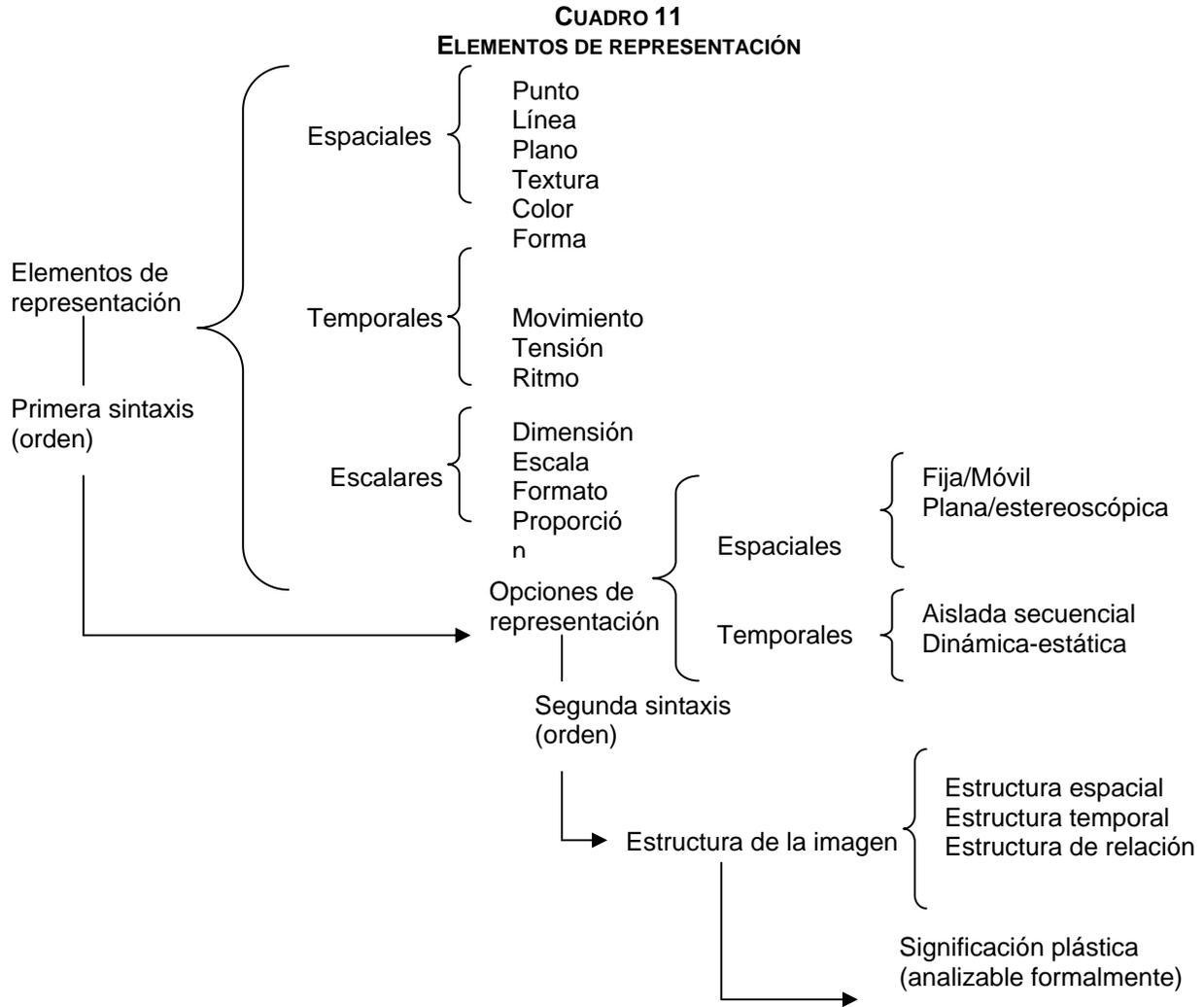
En el siguiente caso, se puede observar cómo el orden está armado bajo un esquema que rompe con el conocimiento previo sobre la forma de leer el lenguaje lingüístico:

En la siguiente imagen (rosagrama) el objeto visual es un factor determinante para el orden de lectura, la figura lo va indicando: de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha; sin embargo, en él vemos el rompimiento de los párrafos que se produce a partir de la necesidad icónica, pues en este caso, las palabras y las letras hacen las veces del punto, la línea, el color y demás elementos morfológicos que configuran a la rosa. Dicho orden depende de la elección del medio de representación, de la unificación de los elementos plásticos y de la utilización de un repertorio reducido de elementos que permitan una lectura fáctica.

Yo sólo sé de un triángulo divino:
 La rosa roja el ruiseñor y el vino.
 Y sólo sé de un círculo tan hondo:
 La orquídea, el colibrí y el hongo.
 Rosa, eres tú el umbilical cordón
 Que nos une de nuevo con el Don.
 La orquídea es la mayor inteligencia
 Del planeta sonriendo en nuestro suelo.
 Engarza el colibrí al canto mar y vuelo
 Y el hongo la embriaguez de la ascendencia
 Uno en la flor, el ruiseñor y el vino
 La rosa así devino azor divino.
 La luz marina sangre de la esencia
 Y el hongo celestial
 un mar supino.
 La
 Ro
 Sa
 Es
 Esa
 Lla
 Ga,
 Las rosas en el día
 Son brazas que recuerdan:
 En la noche más oscura
 Arde la hoguera
 El tiempo es el río
 con su coraza/ desgarrada
 por la lanza de la rosa
 Es
 Esa
 Lla
 Ma,
 En
 La
 He
 Ri
 Da
 Que
 Somos
 Para el Cosmos

Figura 30: Víctor Toledo, *Rosagrama*.

Villafañe expone una secuencia en donde se puede observar las diversas opciones de las que depende la construcción de una imagen:



Fuente: VILLAFÑE. *Teoría de la imagen*, [2ª edición]. Madrid: Pirámide, 1987, p. 172.

Como se puede observar, la sintaxis de la imagen está directamente relacionada con las decisiones icónicas, que producen la dinámica y la tensión en los elementos, es decir, con la composición, la cual implica: “un procedimiento que hace posible que una serie de elementos inertes, cobren actividad y dinamismo al relacionarse unos con otros” (Villafañe, 1987: 177) y que no tienen una estructura previamente elaborada, en este sentido, el poeta es quien define la ordenación. Por lo tanto, una ventaja que se tiene es que no hay un orden preestablecido para leer una imagen, es decir: “[...]posee una capacidad estructural de representación y ofrece, asimismo, opciones muy diversas para restablecer o no el orden visual de la realidad: la elección sólo depende del creador de la imagen” (Villafañe, 1987:168). Pero al mismo tiempo, le permite al poema relacionarse con el lector en el mismo orden de dinamismo.

V. EL EQUILIBRIO EN LA POESÍA VISUAL

Para Villafañe el equilibrio en una imagen estática tiene a su favor tres técnicas: la simetría, la repetición de elementos o de series de elementos y la modulación del espacio en unidades regulares. El objeto de estudio poético-visual que aquí se analiza, mantiene alguna de estas técnicas, lo que se quiere decir con esto, es que el equilibrio es un componente fundamental de la imagen, inclusive en el momento en que se rompe, se genera una ratificación de la presencia de ella. Su sentido y fundamento se basa en la jerarquización del espacio plástico, en la diversidad de elementos y relaciones plásticas y finalmente, en el contraste que marca de manera evidente su sintaxis, ya sea desde su característica normativa hasta la ruptura de los convencionalismos sintácticos.

Desde la valoración de este autor que propone una teoría de la imagen, existen dos tipos de equilibrio que son el estático y el dinámico. Ninguno descarta al otro pero cuando se generan imperfectos los resultados se dan como: “un proceso de elaboración, [...] que no está concluido y que puede modificarse en cualquier momento” (Villafañe, 1987: 177), es importante señalar que cuando esto sucede, puede descartarse la idea de que lo que se observa es una obra de arte,

pues desde el enfoque de Gadamer, a una obra no se le quita ni se le pone nada, no es necesario y sólo se contempla la cohesión perfecta (2001).

Como ejemplo, la siguiente imagen mantiene un equilibrio convencional, pues sus partes se distancian uniformemente y esto hace que la figura se presente y se mantenga en su escala adecuada; dicho equilibrio permite y genera otra forma de leer el poema, la imagen mantiene permanentemente la evocación al objeto de referencia.

dicha
 de la
 el pájaro
 de canto y plumaje pero inalcanzable
 en sus más altas ramas se posa, bellísimo,
 en su carne hallarás a dios y en sus semillas al diablo
 para ti es el prohibido ¡pruébalo y convídalo!
 maduros todos los frutos cuelgan
 albedrío albedrío
 la vida es un árbol de
 tierra propicia para el deseo
 polvo enamorado
 tuerce su raíz y la retuerce
 y se hunde en el agua de
 la imaginación

Figura 31: Espinosa, *La vida de un árbol de albedrío*.

El equilibrio en la imagen, no siempre está basado en la simetría de sus lados, en ocasiones, puede mantenerse equidistante cuando sus elementos se distribuyen en una forma lógica marcada por los ángulos o la perspectiva. El siguiente poema es un caso atribuible a este aspecto.

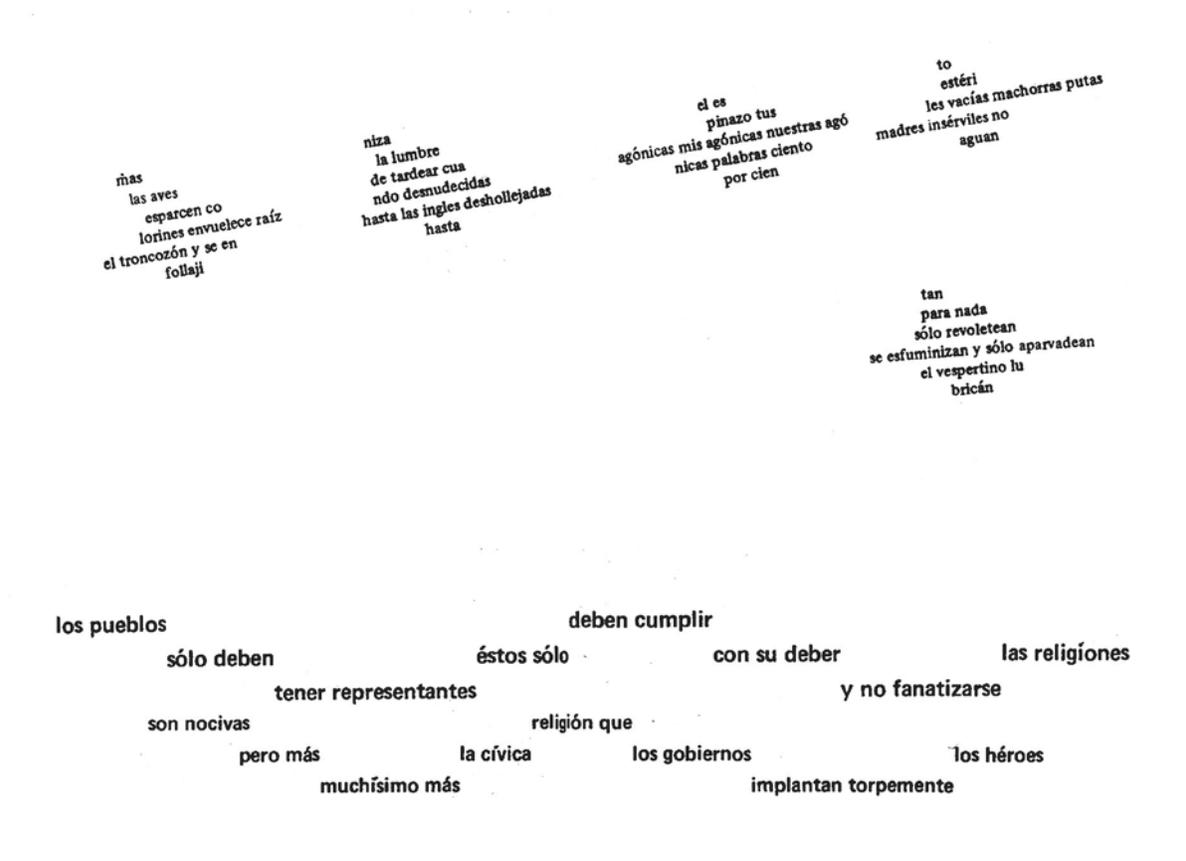


Figura 32: Jesús Arellano. *Vuelamar*.

VI. PESO Y DIRECCIÓN VISUAL

El peso y la dirección visual son las responsables del equilibrio ya que de ellos depende la ubicación, el tamaño, forma, color, profundidad de campo, aislamiento y tratamiento superficial de cada uno de los elementos que componen la imagen. El asunto que hay que esclarecer, es que la combinación de ellos, da las pautas que indican en dónde se encuentra la fuerza visual, en dónde se ocasiona la iniciación de la lectura, es decir, la dirección que se marca por la interrelación compositiva. Villafañe establece la distinción entre una dirección de escena y otra

expresión como imagen fija-aislada se determina con ciertas características, que se recorren a lo largo de este apartado, para intentar explicar cómo se pueden entender la poesía visual bajo los criterios icónicos:

1. LOS ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

EL PUNTO

Es el elemento icónico más simple, sin embargo, esta característica no lo reduce a considerarse con poco peso plástico, al contrario, por ser primario y sencillo es paradójicamente complicado en su influencia visual. Las propiedades que definen al punto son: su dimensión, forma y color. En el sentido de la dimensión, se puede encontrar puntos de diferentes niveles de tamaño; en lo que se refiere a la forma y al color, se puede encontrar que su variación puede estar determinada por el punto. Sin embargo, la característica más importante, es su naturaleza dinámica, que junto con el color (que también tiene influencia dinámica) puede producir fuertes contrastes con respecto al plano original.

Se utiliza para efectos de sombreado y color, su influencia plástica resulta importante y definitiva dentro de la imagen pues separa planos y da volúmenes a algunos objetos. Un ejemplo se presenta en el siguiente caligrama:

ACCIPE PICTA NOVISELEGI SLVXAVREAMVNDI
 CLEMENTISPIASIGNADEIVOTVHQVEPERENNE
 SYMMEFAVETE TOTAROGATPLEBSGAVDIARITE
 ETMERITAMCREEDITCVM-SERVATIYS SATIMORE
 AYOVS TOET FIDEI CHRISTISVBLEGE PROBATA
 GLORIA IAMSAECLOPROCESSIT CANDIDAMITI
 ADCVMVLANS COETVSET TOTAOHNATA SERENIS
 MYNERIBVS PRAESTANS NATISVTLAVREA VOTA
 VIRTVTVM TITVLO PRIMIS IAM DEBEATANNIS
 PROGENIETALIGENVITQVOS NOBILES AECLVM
 HIS DECVS APROAVOETVERAECONSUCIAPROLIS
 ROMA CLVITPRINCEPS INVICTIMILITISALMA
 OTIAPACISAMANS HAEC SVNTMITISSIMADONA
 HOCATAVIMERITVMVOTISPOSTEDITVSORBIS
 ERVM PENS DOCVITNENORINTFRANGERE FIDEI
 OPTIMAYRAPARES CVRIS SVBMARTISINIQYI
 NYLLIS LAESAFIDES HINCIVGISTAMINEFATA
 VOBIS PIALA LEUVNTFLACIDAPIETATE SECVTA
 ETRES CONSTANTINVNCEXERITINCLITAFAMA
 AVCTASTIRPEPIAVOTO ACCVMVLATA PERENNI
 SANCTASVASSEDES ADMENTIS GAVDIAMIGRAT
 AETHERIGRESIDENS FELIX INCARDINEMVNDI
 IAMPATRIA EVIRTVTISOPVSBELLINELABORE
 ANIVSTIMERITIS DICAMMENTISQVE SERENAE
 ETPIADONACANAMFECVNDAQVEPECTORANOTO
 NITEDEOSICMENTEVIGENTCVIGAVDIACASTA
 CLAVDIVS INVICTYS BELLIS INSIGNIAMAGNA
 VIRTVTVM TULERITGOTHICODEMILITEPARTA
 ETPIETATE POTENS CONSTANTIVSONNIAPACE
 ACIVSTIS AVCTVS COMPLETIS AECVLADONIS
 HAEC POTIORE FIDEMERITIS MAIORIHVSOKTA
 ORBIDONATVOPRAESTASVPERASQVE PRIORA
 PERQVE TVOS NATOS VINCI SPRAECONIAMAGNA
 ACTIBPLEGE DEI VSSISQVE PERENNIAFIENT
 SAECLAPIISCEPTRITECONSTANTINESERENO

Figura 34: Anónimo⁴

⁴Poema encontrado sin dato bibliográfico (De Luna, 30 de enero, 2006).

En esta imagen el uso de la tipografía está concentrado para hacer las veces de punto, es decir, en su aplicación plástica se concentra en el uso del punto, el cual está generando diversas texturas ayudado por el color y la dimensión.

La “x” que resalta, las “s” de los lados y la “v” en la parte inferior se dan, gracias a la dimensión, forma y color a que apunta la estrategia del uso del punto.

LA LÍNEA

La línea es un recurso constante en la poesía visual, pues permite definir los objetos, delimita los contornos y detalla a los objetos sobrepuestos en el plano, apoyado evidentemente por los demás elementos, como por ejemplo los colores que permiten resaltar o marcar prioridades de lectura. La línea también contribuye a la definición del volumen y luz.

Es considerada como un elemento visual de primer orden. Sus posibilidades son infinitas, entre las funciones se encuentran las siguientes: a) crea vectores de dirección que generan dinamicidad a la imagen, b) separa los planos, c) crea volumen, d) representa la tercera dimensión y, e) vehicula las características estructurales (forma, proporción etc.) de cualquier objeto.

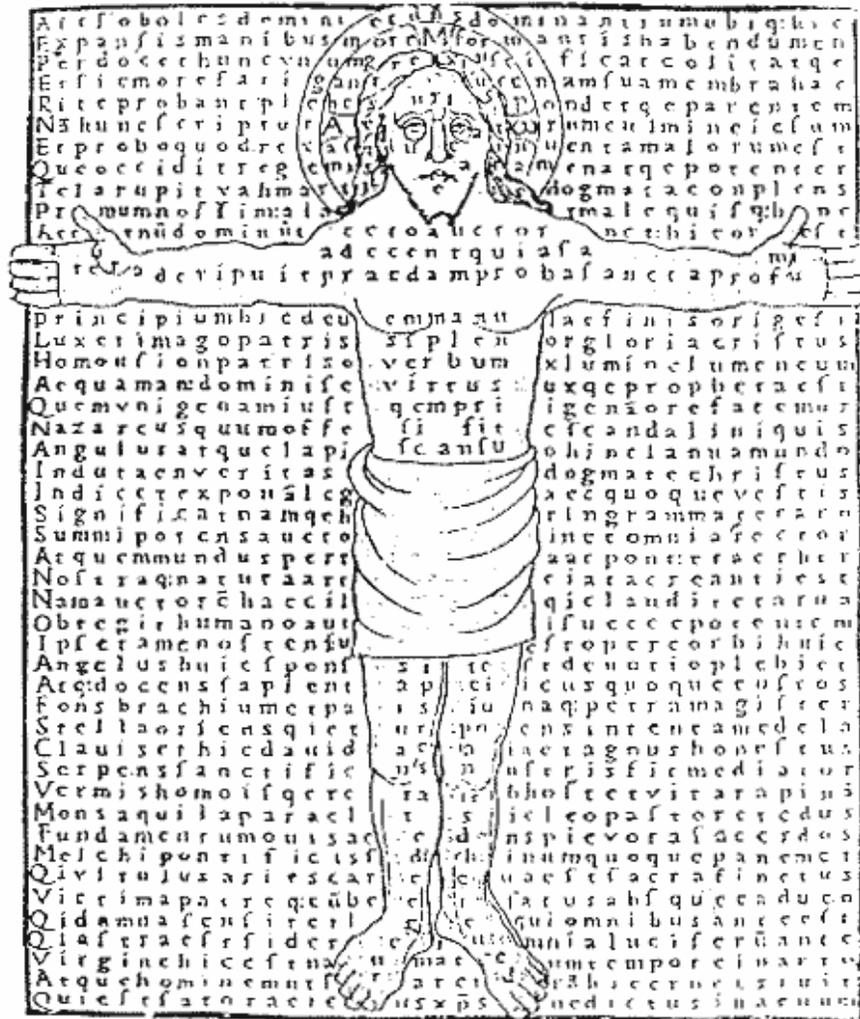


Figura 35: Anónimo⁵

En este caso, se puede observar como al igual que la imagen anterior, la tipografía sustituye al punto en su uso plástico para generar texturas y formas. La línea contribuye en la delimitación de una figura iconográfica que enmarca la poesía. El área en donde se presenta la concentración visual o incitación de primera instancia, está en la falda del Cristo en donde no hay concentración tipográfica, sino más bien un blanco que rompe con el ritmo del resto de la imagen.

⁵Poema encontrado sin dato bibliográfico (De Luna, 30 de enero, 2006).

EL PLANO

Funciona como soporte de la imagen que da y complementa la creación de un espacio tridimensional. Esto permite eliminar un espacio totalmente rectilíneo para insertarse como un elemento que apoya en la generación de la profundidad.

El espacio físico original se da en cualquier tipo de plataforma, sin embargo, la transmisión de esta expresión artística, es a través del papel. Hay algunas variantes que se pueden utilizar como por ejemplo los diversos gramajes,⁶ colores y texturas, también existen algunos soportes tridimensionales en donde la poesía visual se incorpora al arte objeto.

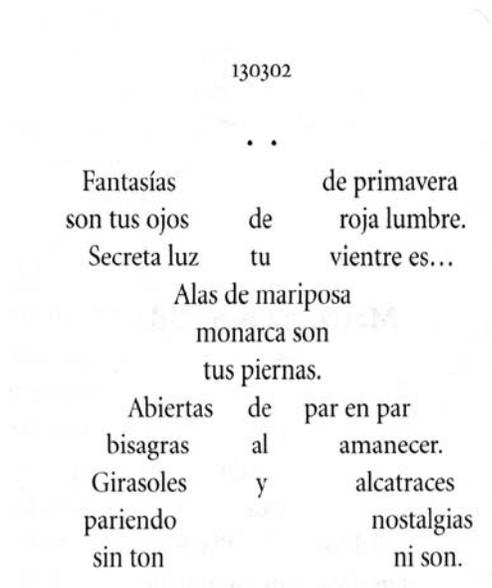


Figura 36: Federico Corral Vallejo, *Mariposa de luz*.

La poesía visual que aquí se presenta, mantiene un estilo muy similar a la imagen anterior. La manifestación de la forma es ayudada por el contraste en color, el cual marca perfectamente el plano y así la poesía se viene al frente del lector, con una estrategia de contraste en la forma.

⁶Se refiere al grosor del papel.

LA TEXTURA

Se considera como un elemento morfológico superficial. Se presenta por encima del plano original y depende constantemente de éste y, en ocasiones, también del color. La textura se manifiesta como un elemento plástico, que mantiene cualidades táctiles y ópticas; y tiene dos dimensiones básicas: una que es la perspectiva y la otra la plástica. Aunado a esto, se podría decir que la textura es una de las dos variables de estímulo que son elementos necesarios para la percepción espacial y la visión en profundidad. Algo que se podría decir y que es de suma importancia en el papel que juega dentro del contexto plástico, es la contribución que tiene en la construcción y articulación del espacio al crear superficies y planos.



Figura 37: Dêcio Pignatari. *Tudo mais barato*.

Es el caso de este poema que muestra de manera contundente un ejercicio de textura: imagen y tipografía llenan la forma circular. Su caligrafía tiene la prioridad, por guardar equilibrio con la imagen, por el sólo hecho de encontrarse en el centro. De tal manera, que ambas lecturas pueden darse para el proceso de comprensión del poema.

Hay algunos tipos caligráficos de diversos tamaños, que le permitieron al poeta, no dejar aire visual en la composición, para llegar a los resultados que aquí se muestran y que tienen que ver con un buen trabajo de textura en la composición.

EL COLOR

Podría decirse que es una experiencia sensorial que requiere básicamente de tres elementos: un emisor energético (la luz), un medio que module esa energía (la superficie de los objetos) y un sistema receptor específico (la retina). Su presencia material y tangible en la composición lo hace un elemento morfológico, sin embargo su consideración como elemento dinámico tampoco sería un error. Sus funciones básicamente son: a) participa en la creación del espacio plástico, b) contribuye a la construcción del espacio de representación, c) tiene propiedades intensivas y cualitativas de tal manera que es un elemento idóneo para crear ritmos, d) es por excelencia el contraste en el espacio plástico, e) conserva manifestaciones sinestésicas que hacen que los colores cálidos produzcan la sensación de desplazamiento de la imagen hacia el observador y los fríos parece que alejan a éste y finalmente, f) posee una relación con la forma, que genera una apariencia sensible que puede ser codificada en función de ambos elementos.

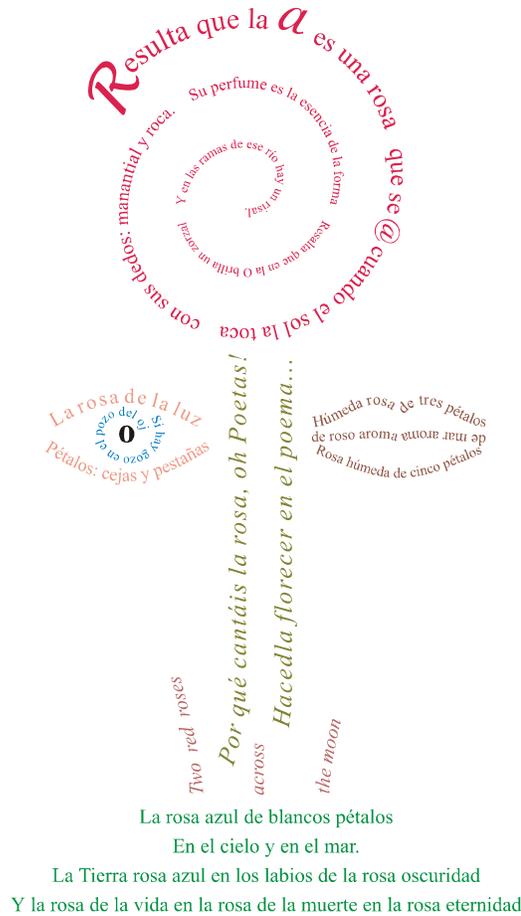


Figura 38: Víctor Toledo. *Rosagrama*.

No es muy común y sobre todo en los orígenes de la poesía visual, encontrar el manejo del color, aunque en la actualidad se está tendiendo al uso de toda la gama. En este caso el uso de una variedad de colores, permitió dar prioridades de lectura conforme a los cambios tonales, es indudable que los colores usados no están en referencia a los objetos aludidos, sin embargo, esto no rompe con la armonía visual del objeto.

El rojo permite resaltar la parte central de la imagen y el café ayuda a que las demás figuras se acerquen ya que da profundidad a la imagen y la hace bidimensional junto con otros elementos plásticos.

Los colores cálidos, —como el rojo— acercan al lector y los colores fríos —como el café— lo alejan. Aquí se puede observar este efecto que culmina en una relación de prioridades de lectura.

En otros casos se ha llegado a usar diversas tonalidades o gamas de colores que apoyan a la forma de lectura o bien de interpretación para el poema. Es indudable que con los avances tecnológicos se están obteniendo más juegos plásticos que en otros momentos, los inconvenientes editoriales limitaban finalmente la producción de estos trabajos. También hay que tomar en cuenta que la caligrafía tiene restricciones en los colores de la tinta china.

LA FORMA

Es imprescindible en estos formatos, de hecho es la que finalmente determina la relación con la palabra. La mayoría de ellas, se manejan desde una perspectiva autorreferente en el surgimiento de sentido, a través de símbolos y formas poéticas.

Es un aspecto visual y sensible de un objeto o una imagen, que contiene una serie de características que se modifican cuando dicho objeto cambia de posición, de orientación o simplemente de contexto. Caracteriza su reconocimiento, ya que la conceptualización del mismo se basa en su estructura. La propiedad perceptiva más importante de la forma, es que de ella depende la identidad visual. Normalmente no se encuentran ni se representan aisladamente, más bien se observan incorporadas unas con otras, sin embargo, es importante que sean vistas como cosas independientes y situadas en diferentes términos. Tienen principalmente dos funciones: a) establecer una jerarquía entre las diversas formas representadas y b) articular el espacio en diversos términos para favorecer la tercera dimensión.

có mo nos
 que mó que te ase
 sin aran nos tizó hasta las
 ma driguera del ser y un
 gran nu do de pe los goriló las
 g argantas doctor y
 compañero ami
 go constitucional
 salvador allende
 cu an do los hijos
 de mierda te acri
 billaron los imbéciles
 estamos ya —yofiel
 síperoaquí
 a mí mismo fiel a timismo -principios justos de justicia- elegi
 dos tú por la voz po pular ahora escarnecida indiscutible
 me nte hér oe desde un charco de sangre: yo por mim
 is mo ori gen pro letario— cabalmente
 exa ctos do nde se inte
 rioriza solo el hombre y se ro
 bu stec e la con
 ciencia revoluci onar ios ante
 la insaciable codici a de los
 m urc iélagos
 del imper ri a lismo
 firmes encorazoni zando
 nos la razón con un ve rosímil
 socia lis mo que equ
 ili bre las a margas
 on to lo gías de las
 riquezas con los ya ci
 entíficos gruñidos del hambre y del
 amor cómo lastima el once de sep tiem
 bre de mil novecientos seten ta y tres
 nos desenmatriza el tesón p or la iguali
 tez pero tú nos ali m en tas : ha lle
 gado el in stante de darse cuenta
 cab al mente de que los que ca en luchando
 en otras par tes por hacer de s us patrias países indepen
 dientes, como ocu rre en Vietnam, ca en por nos otros con su gesto
 heroico : y la muerte selló t u certera palabra tú y tu eterna men te honesta
 eterna mente humana ideolo g ía im perté rrita en luz por losempobrecidos
 y yo —puño en alto—: Jesús are lla no programando tu ejemplo con este poe
 lectrón cuarenta y cuatro para re cuerdo de lasgeneraciones: 1 de p 20-1-75

Figura 39: Jesús Arellano, *De puro chile*.

En este tipo de expresión visual-poética en donde la palabra viene a ser el elemento fundamental de la composición, sustituye al punto. Es un elemento primario, sencillo pero no por ello, menos relevante en las artes plásticas. Pues bien, este principio que se menciona, es precisamente el que viene a enlazar lo lingüístico con lo visual. Se puede observar cómo las palabras componen una forma que remite indiscutiblemente al símbolo plenamente identificado.

2. ELEMENTOS DINÁMICOS

La naturaleza dinámica de la imagen está íntimamente asociada al concepto de temporalidad, constituye un elemento que participa en la formación estructural icónica, esto es que, junto con el espacial, producen su significación plástica.

TEMPORALIDAD

Es la estructura de representación del tiempo real a través de la imagen, en este sentido, Villafañe se refiere al esquema temporal basado en la dialéctica pasado-presente-futuro y explica que este tiempo es lineal y continuo, es decir, que es una relación temporal marcada por la sucesión. Por ello, la temporalidad está asociada a los elementos dinámicos que constituyen la imagen. Hay dos tipos de imágenes: las secuenciales y las aisladas; las primeras se basan en una estructura temporal de secuencia y su orden temporal está basado en la simultaneidad. Sus parámetros espacial y temporal son inseparables, pues su activación en el significado, dependen de su ordenación, su espacio es prolongado y cambiante y van más allá de los límites físicos del cuadro; en las segundas en cambio, el espacio es permanente y cerrado (1987).

Con respecto al espacio, los elementos morfológicos están organizados unos en función de los otros y todas las relaciones plásticas que se dan de esta vinculación, no trascienden el espacio acotado por el cuadro de las imágenes. Sin embargo, buscar en ellas un carácter dinámico, puede ser conseguido a través de los elementos morfológicos y su combinación; un ejemplo de ello es el uso del

contraste o de las propiedades intensivas entre otros. Este tipo de imágenes son fundamentalmente descriptivas.

La temporalidad está marcada dentro de las imágenes fijas-aisladas —que son el tipo estudiado en esta investigación—, por el formato que marca los límites del espacio físico, el ritmo que está determinado por sus propiedades intensivas y cualitativas, y las direcciones de escena y de lectura que influyen en el peso visual y éste depende su orden compositivo.



Figura 40: Anónimo, *L Capitular*

Este tipo de imágenes contienen una relación de símbolos que marcan temporalidad iconográfica. No es de pensarse que el lector pueda tener el libre albedrío para interpretarlas, está limitado, hasta cierto punto, por estas relaciones y por su horizonte de conocimiento sobre las referencias iconográficas, es decir: [...] la relación formal icónica implica que el fruidor busca un lugar intermedio entre las lajas más abruptas de la imagen: no se carga del lado de la sustancia física, pero tampoco se precipita sobre lo que allí se encuentra representado [...]” (Lizarazo, 2004: 91).

TENSIÓN

Es otra de las variables dinámicas en las imágenes fijas con la que primordialmente el creador, puede representar efectos de movimiento real, por lo que se genera una imagen activa, es decir, poseedora de tensiones dirigidas. La tensión siempre es producida por los propios agentes plásticos encerrados en la composición, sin embargo, esto no siempre consigue aportar movimiento o tensión a la imagen fija.

Hay elementos plásticos que activan la tensión y por lo tanto la dinámica en la imagen y son los siguientes: a) las proporciones que al ser percibidas como una deformación de un esquema más simple, producirán tensiones dirigidas; b) la forma que al manifestarse de manera irregular se vuelven más dinámicas; c) la orientación plástica manejada en forma contraria a la común del objeto que se representa es un factor que causa tensión; d) el contraste cromático, la profundidad y las sinestesias entre otros, son elementos que también pueden contribuir en la continuidad icónica.



eXplosión

C t m p l y g o u a h y y n o s s o
 e a r r e u e s l p a b h m á d h o o n i o
 n i d e r r e g u e r o p e r o i a c s i a b o o o
 z a e a t p o l e m a t o s i l l e n g a s l i r
 y c y o u a t m a t r o s o a l n g r e s l i m
 o l t e i r u o a i a s u o d o a a s m a d a s
 v i l o e s l u o f r e l e z u t i r e l e n g a s
 d o a n a s t e n l e e m p o y o e n t a s
 f u e r o a a t r o o p r e q u e g e o m e t r í a
 r i e b r a r o s u o s c l e i p i c a i o s d i e s a l
 r o n c o n o s c l e i p i c a i o s d i e s a l
 v i t e r a n t o d u s s e ñ a c i o s o l a m e n t e
 t o l o r s a c m i ó n d e s a l s o l a r

tan amados
 como vidrios rotos
 estallada
 la destiada champeta
 que las playas de negros ojos.
 desgarra las presas
 como el pab
 desgarrando las presas
 de hornen escarala
 bajo los vestidos
 largos de tarde y
 cuando amenaza la noche
 algodon
 desesperadas de estos sus crios
 Lluvias de dolores refrescadas
 que a la cabeza vuelven
 en manianas desde temprano
 adormecedoras
 No se se de las vides
 de las voces que explotan
 hermosas

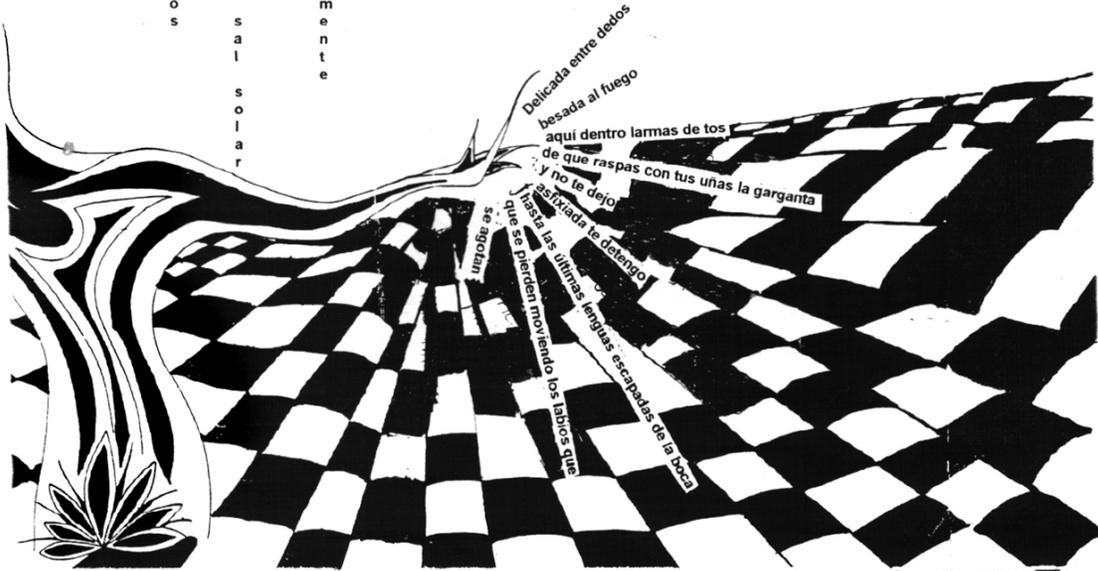


Figura 41: José Alfredo Nava Hernández, *Explosión*.

En esta figura podemos formular diversas conjeturas sobre su tensión, la primera recae indiscutiblemente en la parte inferior donde el color, la textura, el ritmo y la perspectiva hacen de esa zona la de mayor peso por la tensión que se genera entre dichos elementos.

La simulación sobre la caída del texto hace que la tensión se equilibre ante los ojos del lector y el remolino de palabras, que se encuentra a la derecha, también viene a ser, por sí mismo, un efecto de tensión caligramática que produce movimiento.

En términos generales puede decirse, que esta imagen conserva un abigarramiento que conduce a los órdenes de lectura de la poesía pero al mismo tiempo puede encontrarse una imagen que invita al lector a introducirse por las prioridades que la misma le marca.

RITMO

Este elemento sólo se percibe intelectualmente, por lo que se trata de un elemento abstracto. Existe en la medida de que pueda ser percibido y conceptualizado a partir del reconocimiento de su estructura y su repetición. Al crear ritmos se puede dar preferencia, bien al juego de las repeticiones o bien al de la composición de estructuras. El ritmo se consigue, al manifestarse en las representaciones plásticas, mediante la alternancia de los elementos fuertes y débiles, sin olvidar a los silenciosos que también contribuyen a crear la estructura rítmica. Los factores plásticos de los que depende de alguna manera, están relacionados con características cualitativas e intensivas y uno de ellos es el color.

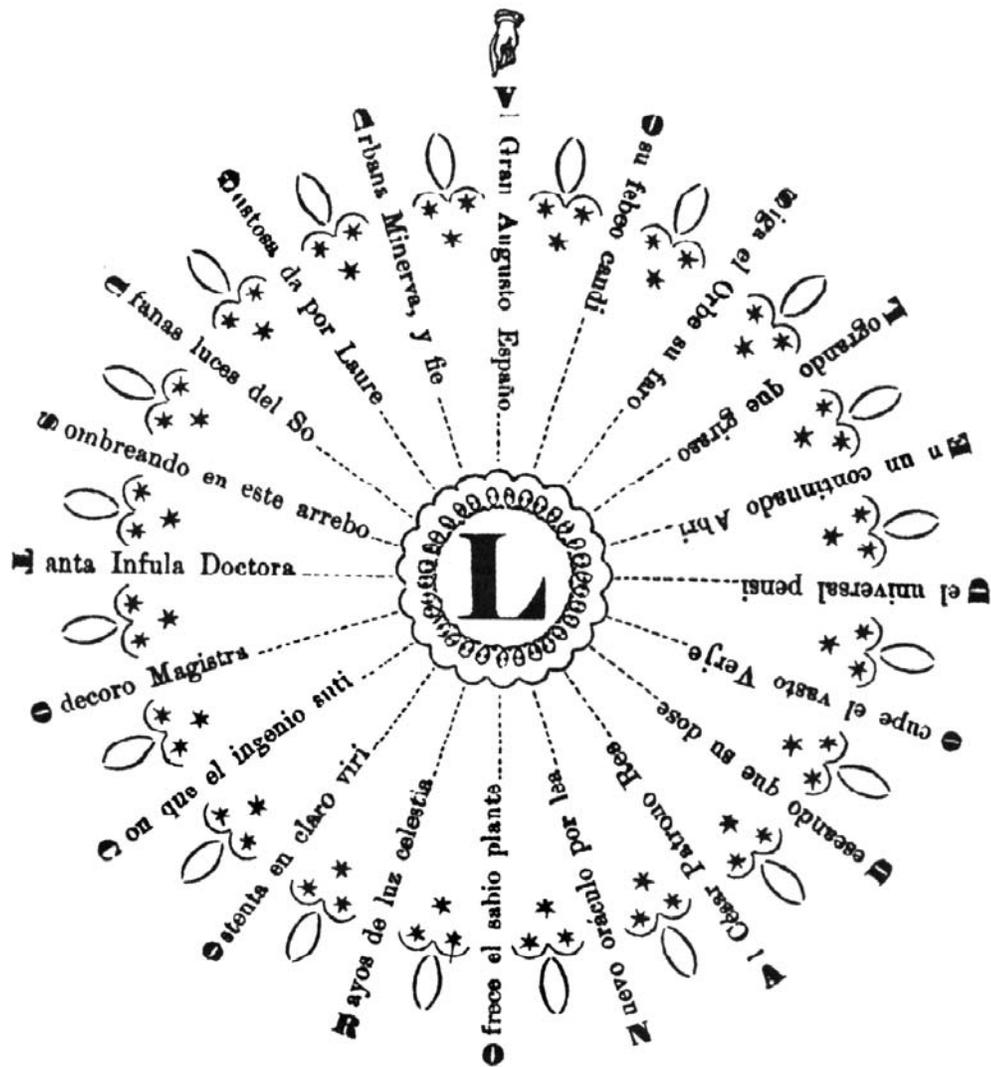


Figura 42: Mariana Navarro, *Á Fernando vi.*

Su ritmo es evidente en el juego crucial de lectura, que marca el giro de la hoja o en todo caso del lector —según como éste se aproxime a ella—, cuenta con una serie de elementos rítmicos que le permiten hacer la ilusión de su propio movimiento. También mediante este efecto, llegan a equilibrar los valores de lectura en la poesía. Las variantes son los símbolos, no las palabras de tal manera que le pregunta al lector ¿Y por dónde va a empezar en la rueda que gira y gira ante varias interpretaciones?

3. ELEMENTOS ESCALARES

El resultado significativo de una imagen emerge a partir de su ordenación, que da como resultado estructuras plásticas. Esta relación es la encargada de buscar una respuesta armónica-visual. Los elementos escalares se manifiestan en cuatro:

LA DIMENSIÓN

Es un factor que define las cosas, en el caso de la imagen, el tamaño es menos uniforme y a este hecho confiere sus posibilidades de variación dentro de su valor plástico. Otra de las funciones que tiene la dimensión, es la jerarquización que se impone de los elementos de la imagen, por lo que podemos afirmar que su influencia en el peso e impacto visual resulta definitiva.

EL FORMATO

Es el primer elemento icónico condicionante del resultado visual, de la composición de los elementos morfológicos y dinámicos, que han de producir una significación de acuerdo a dicha composición y, está definido por la proporción que existe entre sus lados, la cual, condiciona de manera importante, los resultados visuales. Por ejemplo, los formatos de *ratio* corto son fundamentalmente descriptivos, en cambio en los formatos largos, es posible crear direcciones, ritmos y compartimentaciones espaciales entre otros, son fundamentalmente narrativos.

ESTOY EN EL CORAZÓN DE LA TIERRA POR UN INSTANTE
 U P L U S V
 N E A N E E E
 A N N voy H da mi y M por senda L errada
 J E A B I E A
 A D B C O L
 U D I O O M
 L E T O L V U
 A el tiempo está revuelto Q y mi pie perdido.
 U N U I N
 B N E D D
 A N A A O
 L C N A Y
 A Los E demonios del monte L apagaron Y lámparas Y
 N A P G O T E
 C V A I O U N
 E O I A Q T
 A N; Qué triste A y pálida R pasa U por aquí Q la Luna! I
 D O O I U E
 Q L A R R E N
 S A R O E D B
 E Nada soy N sino una N alma vagabunda, R rodante S
 E A C D A A
 N D O E S A L
 A A I L
 L en la C espesa E y larga R noche del A insomnio C
 V L S T E V U
 A V L A E V B
 C A A M R I S
 I donde el D nombre D de Dios A es mal J augurio M
 O O O S A A O
 SOLO, ATRAVESADO POR UN RAYO DE SOL, Y ANOCHECE

Figura 44: Anónimo, *Estoy en la tierra del corazón por un instante.*

Presenta un formato muy claro para la lectura del poema. Se lee de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, gracias al formato que está dado y que devela su aproximación. El color ayuda pues por este medio, el ojo identifica inmediatamente el negro que viene a ser el más intenso de la composición. Es evidente en este caso que aunque sepamos que los colores de luz acercan al lector, aquí se manifiesta cómo, a través del color frío, se logró la captura de la mirada.

ESCALA

Es un elemento escalar sencillo pero imprescindible para el conocimiento y comprensión visual. La escala implica siempre relación y cuantificación que permiten generar vínculos en relación a los objetos icónicos con la realidad, es decir, gracias a este elemento se manifiesta una interpretación visual mimética.

Taza de café

sobre la mesa dibujo con azúcar tu inicial
 y escribo tu nombre en las servilletas
 a sorbos de café me bebo tu ausencia
 yo estoy solo en el fondo de la taza
 me miro en su espejo roto y oscuro
 pido auxilio con señales de humo
 en su aroma la nostalgia llega
 y la noche ebria y memoriosa
 dice tu nombre y te modela
 con la arcilla del deseo
 como cuando eras mía
 desnuda y sola
 no lo creerás cuando te diga que por mi taza de café
 pasó la luna

Figura 45: Anónimo, *Taza de café*.

Esta taza de café es más pequeña que un referente directo del objeto, sin embargo, sus proporciones disminuidas en equilibrio permiten entenderla y asociarla con la semejante.

PROPORCIÓN

Se manifiesta en la imagen como una relación cuantitativa entre un objeto, sus partes constitutivas y sus relaciones entre sí, son básicamente una vinculación, que define en gran parte la percepción del objeto y aunque es una de las más sencillas, se considera un elemento que materialmente contribuye en la relación mimética con los objetos representados.



Figura 46: Anónimo⁷

⁷Poema encontrado sin dato bibliográfico (De Luna, 30 de enero, 2006).

El tamaño real de esta figura no es la presentada en la hoja, a sabiendas de eso, la disminución proporcional de sus partes permite identificarlo como la imagen que representa. Si se piensa en la posibilidad de desequilibrar la proporción. Es evidente, que bajo esta circunstancia, la imagen perdería su referencia con el objeto.

VIII. CATEGORÍAS ICÓNICAS EN LA POESÍA

A partir de los análisis elaborados, se encontró que en la poesía visual existen algunos prototipos que se agrupan en cuatro propuestas icónicas y que tienen que ver con la forma en que utilizan las estrategias visuales.

1. REFERENTES ICÓNICOS

Este tipo suele utilizar imágenes que pueden dar referentes de acuerdo a las temáticas o bien pueden ser símbolos visuales que establecen un vínculo a la lectura, un ejemplo es el siguiente:

Vas		Vas
por los		por los
jardines de	M	jardines de
oro pimente	A	cacias y de
y eres paz	R	ubia arena.
en pos de	I	tus alas,
la dulce	P	étalos y
fuelle.	O	nix son.
I leve	S	igue y
llueve	A	ma con
todo		todo
oro		oro.

Figura 47: Salvador Novo, *Mariposa*.

2. JUEGOS VISUALES DE LECTURA

Esta versión implica estrategias de movimiento para el lector, es decir, representa que, para entender el poema, requiere mover la hoja en varias direcciones, leer de diferentes formas teniendo un sin fin de posibilidades:

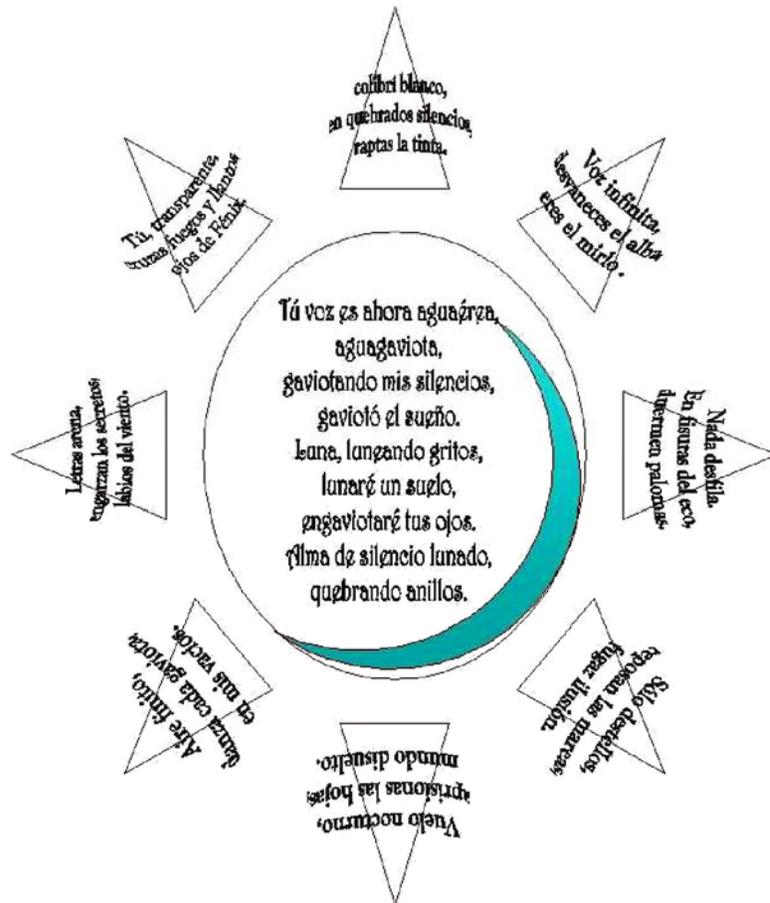


Figura 48: Lucía de Luna, *Colibrí blanco*.

3. EFECTOS VISUALES

Esta clasificación congrega a los poemas que sin tener un referente icónico, su lectura manifiesta un juego visual imaginario que apoya a la interpretación a través de efectos que producen formas no vistas:

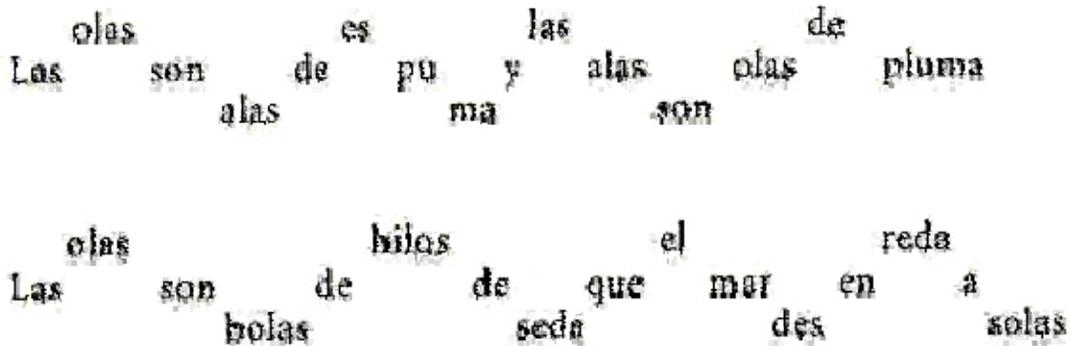


Figura 49: Anónimo, *Olas*.

4. DIÁLOGO INTERTEXTUAL

Este tipo de poesía que está principalmente representada por StèfanMallarmé en su poema: “Un tiro de dados jamás abolirá el azar”, se basa en la utilización de elementos pertenecientes a la estructura de la imagen, que inclusive, para un espectador acostumbrado y conocedor de lo visual, pueden resultar difícilmente dilucidables. Parece que esta categoría alude a una perspectiva de diálogo permanente entre la palabra y la imagen, y alcanzan dimensiones epistémicas en sus juegos de interacción.

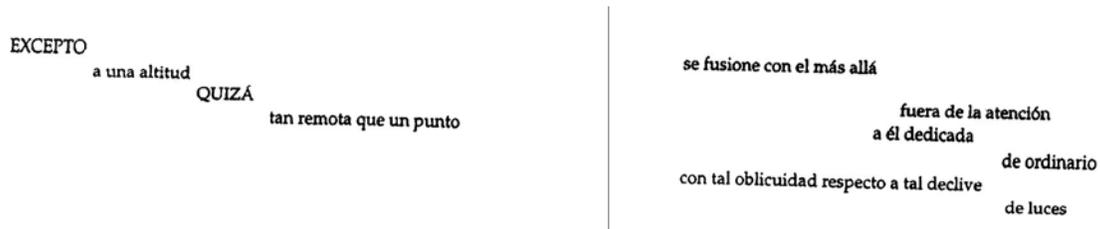


Figura 50: Stèphane Mallarmé, *Un tiro de dados*.

IX. ¿POESÍA VISUAL O IMAGEN POÉTICA?

La poesía caligramática⁸ se remonta a los poetas griegos, su característica principal es el acoplamiento generado entre la poesía y la imagen tal y como menciona Samuel Gordon: “Su disposición dibuja en la página el objeto aproximado que le sirve de base referencial y es, por tanto, *un poema para ser leído*, no para ser recitado u oído” (2005: 3). Esto aclara el asunto de que una poesía que lleva un tratamiento visual está forzosamente ubicándose en el asunto de *mirar* cómo el código permite la entrada a la experiencia del arte poético.

Mirar entendido como el ejercicio de observar pretendiendo establecer un juego de interpretaciones en donde la imagen filtra sus aglutinaciones del sentido poético. Mirar es referirse al objeto que es susceptible de poder representarse en un espacio y tiempo referido principalmente por el aquí y el ahora. Dice Wittgenstein: [...] si el lenguaje nos embruja, nos atrapa, si es un laberinto de trampas, entonces, por derivación, miremos donde miremos, no encontraremos sino protuberancias míticas más o menos disimuladas [...]” (citado en: Sádaba, 1984: 61).

Entonces, ¿en qué consiste la posibilidad de vislumbrar el peso de lo visual con respecto del texto lingüístico? ¿Cuál es el juego que cada uno de ellos tiene? Parece ser revelador, que esta forma de expresión poética, posiblemente nos lleva a la aprehensión de la fuerza de uno de los dos lados y desde esta idea, resulta cuestionable el asunto de una fusión entre ambos lenguajes.

⁸Término utilizado por Guillaume APOLLINAIRE.

Otra implicación, no menos importante, es el hecho de que la imagen interviene en la lectura de una manera fáctica, después viene el intento por descubrir el poema en el terreno lingüístico. Es evidente que la poesía visual está hecha para ser vista y leída, la musicalidad puede estar o no presente en este juego experimental. Si en la poesía tradicional se busca, principalmente, el ritmo sonoro,⁹ en la poesía visual se busca, de manera constante e insistente, el ritmo icónico o cadencia visual.

El juego icónico en un caligrama, depende mucho del estilo y de la interpretación del propio poeta. En este tipo de imágenes evidentemente existen los juegos de tipografía, color y formas. Son figuras de tipo fija-aisladas¹⁰ en donde su dinamicidad radica en la forma en que el poema le permite jugar con el texto como lo plantea de cierta forma Stéphane Mallarmé: “[...] La invención aflorará y se disipará, rápidamente, según la movilidad de lo escrito, en torno a las pausas fragmentarias de una frase capital introducida a partir del título y continuada [...]” (Zugazagoitia, mayo, 1998: 11). Su movimiento también puede darse desde el juego y la colocación de las palabras.

Así pues, el efecto visual puede participar en el sentido poético dando y recreando los espacios pertinentes de la lectura a través de la conducción que la misma imagen va dando. Es decir que participa e interviene en la generación de imágenes poéticas, que conducen a la interpretación pues la imagen promueve el pliegue y repliegue de la poesía.¹¹

Un caso es el uso de las diversas posibilidades tipográficas que permiten al lector ubicar su aproximación o bien le hacen evidente el juego que establecerá en la lectura o en la lógica discursiva que parte de la visualidad.

⁹Con esto, no expreso una idea axiológica de la poesía tradicional, pues el trabajo creativo no mantiene esos límites, sin embargo, la búsqueda de este tipo de poesía ha estado centrada en estos aspectos.

¹⁰Término que nombra Justo Villafañe y define así: “En las imágenes aisladas, el espacio es permanente y cerrado [...]. En el espacio de las imágenes aisladas, los elementos morfológicos están organizados unos en función de los otros, pero todas las relaciones plásticas que crean no trascienden el espacio acotado por el cuadro de las imágenes (1987, 139-140).

¹¹Se refiere a la idea de que hay la necesidad de detenerse en la lectura para no ser leída una sola vez, tampoco es para apresurar el tiempo, es y requiere detenerse en ella, hacer una pausa y mirar una y otra vez cada palabra y cada imagen.

Con base en lo anterior, cabría preguntarse si la imagen emerge del valor que configura el poema partiendo del hecho que el sentido¹² se deja ver o bien únicamente se plantea como un juego visual que ornamenta y que el vínculo sea de un orden genuino que permita recrear bajo una nueva configuración, pero también puede considerarse que la imagen puede poner en entredicho o complicar la relación, cuando esto último sucede puede considerarse que el vínculo se ha roto. Podría decirse que algunos poetas presuponen que los poemas tiene forma y que en los textos hay apariciones, salientes o notas dentro del texto que gritan y emergen bajo figuras icónicas. En este sentido, también se habla de que dichas imágenes no son manifestadas en un ámbito cotidiano, es decir, son arte pues: “[...] la palabra [...] quiebra las imágenes cotidianas y crea nuevas imágenes” (Gordon, 2005: 51). Sin embargo, en el corpus revisado no parece establecerse esta idea, pues todo parece indicar que el estatus de arte que puede darse en piezas poético-visuales están regidas bajo los mismos parámetros que cualquier otra expresión literaria y es muy claro que un elemento fundamental para que esto se dé es el acoplamiento armónico y participativo entre los dos elementos.

Algo que si parece ser muy evidente, es el asunto de que la imagen provee de cierta conducción a la lectura por lo que, como ya se mencionó anteriormente, permite y apoya en el manejo del espacio y hace presente la poesía, como una forma que conduce al diálogo con la palabra. Es decir, las imágenes le dan un sentido determinado al poema y a pesar de ello, se sigue vertiendo la posibilidad de encontrar variaciones de interpretación. Sin embargo, esto puede ser una ley circular, en donde la palabra da sentido al poema y en donde la imagen emerge de ello, y a su vez conduce a través de un sentido, a la introspección de la palabra. Por lo tanto, podemos decir que la poesía visual es, dependiendo del lado en que el lector se aproxime y en sus observaciones están involucrando a los códigos utilizados en la propuesta poética, pero eso no representa que ambas categorías, puedan interactuar a través de relaciones en donde se afectan una a la otra y que

¹²Según Gadamer [...] El verdadero sentido de un texto tal como éste se presenta a su intérprete no depende del aspecto meramente ocasional que representa el autor y su público originario. O por lo menos no se agota en esto, pues el sentido está siempre determinado por la situación histórica del intérprete, y en consecuencia por el todo del proceso histórico (1997: 366).

con esto, provocan la observación entre ellas mismas, como quien mira de reojo un lado en donde no está poniendo atención.

Ambas convergen para manifestarse de forma peculiar, pues requiere de romper con el orden de lectura al que estamos acostumbrados, sus efectos son múltiples. Ni es sólo palabra poética ni es sólo imagen, pero sí dependen de por dónde se introduzca el lector, aunque dicho acercamiento se haga en movimiento. Lo importante no es que hable en un orden determinado más bien, que hable y su función está cumplida.

La variedad de tipologías que enmarcan esta modalidad se pueden nombrar como: grafismos, caligramas, topoemas, poelec-trones, carminafigurata, acrósticos, partituras poéticas, rosagramas, entre otras (Gordon, 2005).

Es relevante decir, que el lente de observación de este tipo de poesía, se da desde las letras, aunque esto no descarta que artistas visuales tengan búsquedas a partir de la poesía, sin embargo, el punto de partida está ahí:

[...] la mención poética latente dentro de la palabra que busca una nueva imagen, un nuevo giro, el otro sentido es la célula es donde se sostiene un texto poético (Gordon, 2005: 51).

¿Para qué buscar en un juego de dos lenguajes que se funden bajo el intento de dar forma a una nueva expresión en el arte? Esta manifestación involucra a la palabra o a la imagen, en tanto el lector se introduce en una de las dos distinciones e intenta tener una aproximación del lado en que no está puesta su interpretación, es decir, si se encuentra observando la palabra poética de repente podrá considerar a la imagen, pero en ningún momento, mezclar ambos códigos. Por lo tanto, la poesía visual no es unamezcla de arte, en donde emerge otra forma artística, sino que depende del lado del que se esté observando.

CAPÍTULO III

TEORÍA DE LA FORMA: UNA ASIMETRÍA INEVITABLE

La teoría de la forma que propone Spencer Brown tiene un enfoque matemático que es retomado por el sociólogo Niklas Luhmann en su teoría general de sistemas, el cual le permite generar algunas relaciones epistemológicas en el campo de la sociología y que han sido relevantes para el pensamiento en diversas áreas de estudio de las humanidades y las ciencias sociales.

Dicha explicación, que se trasfiere a la sociología, le permite a otras áreas, abordar sus objetos de estudio, con la posibilidad de generar propuestas teóricas en nuevas y dinámicas observaciones.

Luhmann vislumbra a través de su teoría, cómo el arte se codifica en un mundo de relaciones que son determinadas por la obra artística, que es vista como un programa perteneciente al sistema y que sus atributos se encuentran delimitados por un carácter de independencia de comunicación.

Debido a este argumento, es que la teoría de la forma es capaz de explicar la relación entre dos manifestaciones del arte, que con el tiempo han construido sus propias características: la imagen icónica y la palabra poética. Esta relación no se establece a partir de iguales, ni de elementos que en determinado momento, pueden considerarse que han perdido su identidad para crear una nueva propuesta.

Es por ello, que en este apartado se explicitan las características de la teoría y se discierne sobre sus puntos medulares, desde elementos de discusión de ella misma, así como de algunas observaciones que la dialéctica y la hermenéutica permiten establecer, con la intención de demostrar cómo la poesía visual, no puede mantenerse en un relación de equilibrio, pero sí bajo la expectativa de una inevitable interacción que se da a partir de sus relaciones asimétricas.

El capítulo está desarrollado en cuatro áreas: en la primera se describe y explica la teoría de la forma dentro del espectro sistémico; en segundo momento, se habla de algunos conceptos medulares que Niklas Luhmann desarrolla en su teoría de sistemas y que son de relevancia para entender los procesos que se generan en la teoría de forma, como tercer momento, se exponen las perspectivas: dialéctica y hermenéutica, con la finalidad de analizar en el capítulo cuatro, las diferencias teóricas que se pueden delimitar con nuestra idea eje. En la cuarta y última parte, se explica más específicamente, las ideas que permean en el arte, desde la teoría de la forma y se presentan algunas reflexiones en torno a la poesía visual.

Es importante aclarar, que en la parte que se exponen algunos de los conceptos de la teoría de sistemas, se hizo una selección cuidada, pues no se consideró necesario hablar de todos, puesto que para efectos de explicación de la poesía visual como arte, no eran necesarios, aunque habría que subrayar la dificultad de ir delimitando los criterios.

Como primera instancia era necesario hablar de concepto de observación para poder establecer los procedimientos de operación de la forma y que además este concepto, resulta relevante para plantear algunas premisas epistemológicas en la poesía visual y que permiten dialogar con la perspectiva hermenéutica y dialéctica.

Asimismo, era importante establecer las características principales del concepto de auto y heterorreferencia para después, poder explicar cómo se pueden diferenciar el medio de la forma así como explicar el procedimiento de relación entre estos elementos, es decir, dejar más claramente la diferencia entre lo interno y externo de una forma.

El concepto de sentido es imprescindible para diferenciar a un lenguaje que es considerado en la teoría de sistemas como un medio mientras que desde el arte era necesario aclarar cómo podría entenderse bajo la idea de que es una forma/medio.

Los conceptos de estructura y acoplamiento estructural, nos permiten desarrollar la idea de cómo se ejerce la relación entre medio y forma y cuáles son sus procesos.

Entre los conceptos que no se abordaron están: autopoiesis, comunicación, constructivismo radical, distinción, tiempo, doble contingencia, evolución, sistema/entorno, entre muchos otros y que si el lector tiene interés por conocer la propuesta teórica del Sociólogo Niklas Luhman, sería necesario acercarse a través de su prolífera obra.

I. TEORÍA DE LA FORMA

Spencer Brown, afirma que el mundo está creado de tal manera que puede contemplarse a sí mismo mediante un estado que ve y otro que es visto, es decir, una observación que es dividida y que a partir de ello sólo se puede observar una parte de sí mismo: “[...] pero que en todo intento de verse, el mundo tiene que proceder distinguiéndose interiormente, y en consecuencia, falseándose [...]” (Ibáñez, 2006: 17). En esta situación, el mundo está llamado a hacer frente de continuo en parte a su propia comprensión”. Por lo que se presupone como “*unmarked state*” partiendo de su unidad inalcanzable y por lo que el comienzo se da a partir de un punto ciego, en donde no se puede ver nada ni se puede hablar de un “espacio”, que es dividido para poder realizar la observación, es decir, de un “*marked state*”.

Para observar al mundo como unidad, es necesaria una observación omniabarcadora que pueda dimensionar en su totalidad al mundo; por lo tanto, tendría que convertirse en una especie de distinción superior que reúna la capacidad de poder observar de esta manera: ¿otro mundo? La teoría de la forma plantea que no es posible hacerlo y que es necesario marcar una distinción para poder generar el proceso de observación. Por lo tanto: “el mundo es un medio, que sólo se reconoce cuando, paradójicamente, se manifiesta mediante la distinción; es en este medio donde surgen las marcas” (Ibáñez, 2006: 17) que delimitan las formas. Entonces, puede decirse que se observa

mediante la distinción que la separa en dos y: “que vuelve imposible el paso de una parte a la otra sin atravesar la marca” (Luhmann, De Georgi, 1998: 35).

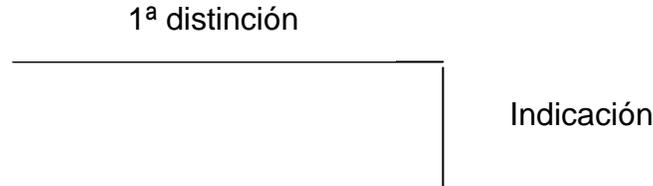
La distinción es una operación materializada que separa a la forma con un trazo de una línea y que divide el espacio, pero la operación implica —inevitablemente, prácticamente como impulso— la selección de uno de los lados, en el que se continúa el trazo. En este seguimiento sólo se podrá describir uno de ellos, pues es prácticamente imposible que se puedan ejercer, al mismo tiempo, las observaciones de ambos lados. Es en este hecho, donde Luhmann afirma que las operaciones *realizan simultaneidad y diferencia temporal* sin embargo:

[...] la forma, sólo es posible reunir los siguientes elementos: una sola operación que produce una diferencia, la que al unísono está obligada a indicar, por lo menos, de qué lado se encuentra, y de dónde se debe iniciar —se tiene que partir— si se quiere ejecutar una operación distinta: ambas [...] con su propio tiempo [...] (Ibáñez, 2006:19).

En el momento que se marca la línea de la diferencia, también se marca la de los tiempos en cada una de las distinciones y cuando queda dividido el espacio, se toma la observación hacia uno de los lados, en donde inevitablemente tendrá que recurrir en varias ocasiones a preguntarse sobre el lado no seleccionado, todavía pendiente, como sombra amenazante, operando de manera latente. De aquí deviene el segundo axioma de Spencer Brown donde afirma que: “el valor de volver a atravesar no es el valor de atravesar” (Luhmann, 2002: 264). En este sentido, Luhmann plantea que el *cross* de inicio se realiza sin la necesidad de ser observado y dicha distinción de inicio reingresa a sí misma (Luhmann, 2002: 265). Esto deriva la posibilidad de hablar de *re-entry* después de la primera marca.

La primera distinción se da en el momento en que se traza la línea sin todavía hacer una indicación:

En el momento en que se hace la indicación, se genera un trazo en donde se marca lo seleccionado:



A partir de ese momento se define el espacio donde se realizan los procesos y el otro lado de la forma, que viene a ser la primera distinción, automáticamente tiene un papel latente llamado *re-entry* que permite tener una operación distinta pero producida por la inicial. Entonces: “sólo podemos reconocer a la distinción inicial porque se hace presente mediante la re-entrada en lo ya distinguido” (Ibáñez, 2006: 21). Con esta operación, la teoría de la forma también busca resolver el complejo asunto que inevitablemente se arrastra: la paradoja de *la forma en la forma*.

Luhmann con base en los argumentos que le facilita Spencer Brown, desarrolla una resolución operativa al asunto del *fundamento inicial*, desde las propias exigencias del constructivismo científico, sin necesidad de tener que abreviar en cualquier tipo de argumentación ontológica o fundacional con matriz filosófica:

[...] A partir de la lógica de Spencer Brown, Luhmann desarrolla las condiciones de posibilidad para la construcción de un orden complejo en donde —y esto es lo determinante— la paradoja constitutiva de todo principio no se acalla dogmáticamente, sino simplemente se procesa. En forma tradicional el principio de esta paradoja constitutiva es el problema de la última fundamentación, entonces surge la pregunta: cómo se distingue la distinción con la que habrá de empezarse la distinción. Expresado de otra manera: cómo es que se debe pensar la generación de la forma que es el modo de la distinción. La solución que George Spencer Brown le da a este problema es la del mentado concepto de *'re-entry'*. Constitutiva de este concepto es que la distinción con que empieza vuelve a ser introducida en lo ya distinguido por ella. La distinción se lleva a cabo en forma doble: como forma que hace posible la designación y como forma dentro de la forma. Se trata a la vez de-la-misma y de-no-la-misma distinción [...]. En este diseño la paradoja de la distinción que no se puede distinguir a sí

misma no será resuelta, sino que será traída a una forma en la que se haga útil su procesamiento. Expresado de otra manera: el problema del último fundamento será estratégicamente evadido (Gripp-Hagelstange, 2004: 38-39).

Es imprescindible abordar el asunto de que la distinción es un elemento necesario para que pueda manifestarse la observación. En este sentido, Spencer Brown argumenta que la observación es posterior a la distinción, aunque no se precisa con claridad, si dicha acción está presente en el momento de inicio:

[...] La distinción de partida representa al mismo tiempo la condición para que se pueda dar la observación y el límite de la misma: sin una distinción no se puede observar, pero toda distinción permite observar sólo lo que ésta permite observar (Corsi, Esposito, Baraldi, 1996: 119).

La observación se posiciona a donde la indicación se traza, a partir de ahí, se realiza un desplazamiento en uno de los lados de la forma, en donde: “la separación de los dos lados y su marcación mediante la forma de la distinción tiene el propósito de obligar a la observación a salir de un lado (por tanto no del otro) [...]” (Luhmann, 1999: 128), entonces, es aquí cuando la *re-entry* es la que se encarga de observar, en qué momento, la operación requiere observar marginalmente el otro lado de la forma.

Al proceso descrito anteriormente, en donde figuran la primera distinción, la indicación y la *re-entry*, conduce obligadamente a que existe ya una distinción que interviene en él y que en su forma más abstracta, se manifiesta como la distinción operación/observación, es decir, como: “el empleo operativo de una distinción” (Ibáñez, 2006: 25) que se realiza a través de la observación y que ella misma ejecuta. Puede decirse que la observación: “[...] reconoce a la operación, pero sólo puede hacerlo siendo ella misma una operación” (Ibáñez, 2006: 25). En este sentido, Luhmann propone iniciar el conocimiento del observador a través de la distinción observar/observador y lo explica de la siguiente manera:

Las operaciones preceden siempre ciegamente. La reproducción pura y simple no es guiada por un proyecto teleológico, ni por la orientación de una función, ni por las exigencias de adaptación; para las operaciones no existe ni siquiera

tiempo en cuanto que en su inmediatez éstas siempre se dan con simultaneidad con el mundo. Estas categorías como también la distinción antes/después, se introducen sólo por un observador que observe el proceder de las operaciones, que de por sí se limitan a reproducirse en forma incontrolada (Corsi, Esposito, Baraldi, 1996: 118).

La observación en un inicio es ciega, fugaz y sin tiempo, pero reconoce la distinción en donde opera y al hacerlo, identifica la distinción observación/operación. La explicación que Luhmann desarrolla sobre el proceso que se da al interior de la forma-distinción, resulta interesante pues se desplaza hasta la idea de un observador ya constituido claramente y desde el efímero acto de observar, que pasa por el proceso que ya conlleva de *facto*, la representación de diferentes niveles del *constructo*; de manera semejante a la dinámica operativa, en donde se suele alcanzar un conocimiento más detallado.

Se puede disponer de un observador que opera de uno de los lados de la forma-distinción: *el lado de la forma que está dentro de otra forma*:



Esto significa también, una manera distinta (menos abstracta con relación a la anterior descripción) de poder entender la resolución de la paradoja, siempre inmersa en ella, y que encamina a definir el lado del observador/conocimiento, que es asimétrico con respecto a su lado oculto, aunque sin embargo, éste siempre permanece latente en una especie de *re-entry* en acecho.

A partir de este momento teórico para Luhmann, el observador se hace equivalente a una forma. Esta teoría le ha permitido fundamentar a manera de un *big bang*, la futura operación de la forma-distinción en un marco de medio/forma. Como distinción básica —ahora con sustento en el potencial que le

facilita el cuerpo teórico de la teoría de sistemas, que utiliza e impulsa—; se desarrolla desde el nivel abstracto de una epistemología capaz, no sólo de dialogar con la distinción sujeto/objeto, sino también con la expectativa de poder superarla, hasta el desarrollo de una sociología lo suficientemente poderosa como para, no sólo aislar y/o neutralizar científicamente su objeto de estudio, sino de explicar, a manera de teoría general, la operación de la sociedad en su conjunto —con toda la complejidad que acarrea la falta de una unidad última—. Sociedad, en términos de sistemas que evolucionan sin finalidad aparente, actuando en *tiempo presente* lo único predecible para ellos: su contingencia que resuelve por medio de la comunicación con sentido bajo un entendimiento impredecible, pues es el átomo que la sociedad necesita para auto-construirse.

Luhmann lleva a los sistemas hasta una especie de límite cuando los clausura operativamente, es decir, se refiere a ellos como sistemas autopoieticos que se auto-erigen y necesitan al entorno con relación a sí mismos; es una especie de autismo operativo con relación al entorno, aunque nunca indiferente, pues la *re-entry* es el mecanismo para poder traer *la forma a la forma*.

Este concepto es una decisión particular y propia del sistema, que en cierta medida supera a las permanentes irritaciones del entorno. Sin embargo, en el marco de nuestra investigación, no resulta necesario ni se está obligado a importar, el enorme cuerpo de la teoría de sistemas, para poder entender la mecánica de la forma-distinción que, finalmente, es lo que nos interesa esclarecer y sobre todo, utilizar; porque no se está haciendo un análisis sociológico del arte —que parecería razón suficiente—, sino porque se busca seguir con todo cuidado, una tesis propuesta por el propio Luhmann, quien descubre el potencial analítico y teórico del observador, al grado de que también, afirma que le parece posible reconstruir toda su teoría desde la propuesta de Spencer Brown.

Con base en la distinción forma/medio, resulta posible heredar toda la consistencia del constructo teórico que Luhmann desarrolla como sistema/entorno. Ello parece posible, pero hay que aclarar que no se busca obtenerlo como una herencia biológica, ni mucho menos utilizar los recursos

propios de la analogía, sino de manera similar a como Luhmann opera el método constructivista (social), que lo hace con recursos tanto de la biología, como de la cibernética, la lingüística o la matemática, o sea, utilizando los descubrimientos de estas ciencias como modelos científicos abstractos, donde le resulte posible su utilización en otros contextos, sin necesariamente tener que soportar la carga del conjunto teórico de las disciplinas científicas de referencia.

En este sentido, la relación forma-observador puede ser operativamente llevada hasta su heterorreferencia. pues la distinción forma/medio adquiere la consistencia epistemológica de la distinción sistema/entorno, así como su comportamiento evolutivo. Aunque en armonía con los propósitos y alcances del presente trabajo, sólo nos interesa precisar de manera exclusiva, la operación de la mecánica de la forma, con el propósito de aislar a dos observadores distintos: palabra e imagen.

La forma utiliza los procesos de la distinción observador/medio, es decir, el observador realiza operaciones en el marco de dicha distinción y es donde sólo ocupa uno de los dos lados para poder realizar su proceso axiomático pues: “la operación que es asimétrica tiene que “echar” mano de todas las disposiciones de la teoría circular (constitución operativa de la forma-medio, heterorreferencia y autorreferencia) para poder entender cómo es posible que una observación pueda producirse a sí misma al generar [este proceso]” (Luhmann, 2002: 152). Es decir, se puede entender como el elemento de un observador que permite la autopoiesis. Hay que señalar que Luhmann describe tres elementos de la observación que son: 1) la unidad, 2) el tercero excluido y; 3) la distinción sujeto/objeto.

El primer elemento que se refiere al concepto de *unidad* sostiene que a pesar de que el observador se posiciona en uno de los lados que la integran, éste no deja de mirar de reojo el otro lado de la forma y es así como no desaparece ante el hecho de atravesar la línea que separa lo observado. Luhmann lo explica y esclarece que el observador no es la forma y que en su ejecución operativa él permanece ciego para sí mismo, pero su acto queda sujeto al proceso, de tal manera, que si se llega a atravesar al otro lado, o si

mejor aún, se regresa al punto de partida, será testigo de que la forma ya ha sido modificada. Pero el hecho de que la *re-entry* sea un factor que intervenga en la autopoiesis, se requiere hacer la aclaración, que a pesar de que el observador tenga una perspectiva del lado que se seleccionó, él podrá ver de reojo el otro lado, sin embargo, esto no implica que pueda alcanzar en dicho procedimiento una unidad operativa, más bien se enfrenta al hecho de que la forma está entendida como: *la unidad de la diferencia*. De lo anterior deviene el concepto de latencia, el cual implica permitirle a al observador que esté siempre presente en el otro lado de la forma al momento de la operación, a pesar de que se encuentra posicionado en uno de los lados. Su presencia es inevitable, pues siempre reconoce la forma de la distinción, por lo que está obligado a la permanencia en lo trazado y a ejercer otra distinción, al menos como expectativa.

El segundo elemento: *tercero excluido* puede ser entendido como el observador que aún no participa en la distinción marcada, pero que tiene la posibilidad de mirar ambos lados. Es todavía un ausente pero que representa: “el movimiento continuo, la contingencia perpetua, el manantial de la creatividad [...] pero sólo está facultado para operar conforme a las leyes de la forma” (Ibáñez, 2006: 31). Si el inevitable reconocimiento tanto de la latencia como la del tercero excluido, no conduce a la modestia y a un genuino reconocimiento de las limitaciones propias del conocimiento, ya no existe cura posible para el asunto de las exageraciones.

Y finalmente, el tercer elemento referente a la distinción: *sujeto/objeto* donde señala que: “el mundo del observador queda determinado a reconocer los objetos en el seno de su propia distinción objetos/procesos” (Ibáñez, 2006: 33) que se dan como resultado del propio observador. En este sentido es importante resaltar que para Luhmann, los sujetos son sistemas psíquicos, que operan autopoieticamente con base en la distinción: sistema/entorno que evoluciona hacia el esquema: forma/medio. Dichos sistemas se encuentran conformados por un operador distinto al de la sociedad, el cual se define por la comunicación, mientras que la psique lo hace a través de la percepción y a pesar de esta

diferencia, ambos operadores logran desplegarse en el medio del sentido. Esta resolución le facilita a Luhmann el aislamiento del objeto de estudio, más allá de lo específicamente humano,¹ por lo tanto, resuelve la relación hombre/sociedad como acoplamientos estructurales, que se dan entre sistemas autopoieticos distintos.

Para los propósitos de la presente investigación y en el marco de toda la complejidad que implica la teoría de sistemas, es importante quedarnos con el hecho de que los observadores, tanto de la poesía como de la imagen, están formados por estructuras comunicativas que operan de manera independiente a las posibles influencias, entendidas como *re-entry* de los sujetos individuales.

1. LA DISTINCIÓN OPERACIÓN/OBSERVACIÓN

La distinción operación/observación está en la base del planteamiento constructivista de Niklas Luhmann y podrá ser entendido desde una concepción circular —no axiológica—² que caracteriza al pensamiento lumaniano. Para entender dicha distinción, se puede partir señalando que la primera operación del sistema es la que lleva a cabo el observador cuando utiliza los procesos.

Hay que aclarar que: “el observador no es un sujeto colocado fuera del mundo de los objetos” (Luhmann, 1996a: 155), en momentos puede considerarse como un objeto en el sistema donde ejecuta la acción y debido a esta circunstancia, no está colocado por encima de la realidad, es decir, no tiene una perspectiva de observador de segundo orden, o sea, de observador de observadores. Con ello, se está haciendo referencia a *procesos autopoieticos*³

¹ Pero no por esto deba entenderse que elimina del conocimiento a la perspectiva humanística, simplemente Luhmann marca los horizontes de su objeto de estudio en la sociología.

² Es decir no desde una teoría de valores.

³ “El concepto de autopoiesis fue formulado por el biólogo chileno Humberto Maturana al intentar dar una definición a la organización de los organismos vivos. Un sistema vivo, según Maturana, se caracteriza por la capacidad de producir y reproducir por sí mismo los elementos que lo constituyen, y así define su propia unidad: cada célula es el producto de un retículo de operaciones [...]” (Corsi, Esposito, Baraldi, 1996: 31-32). Luhman adopta este concepto para explicar los sistemas sociales.

con la contingencia de la observación y no existe ninguna operación sin un sistema, al cual, finalmente pertenezca.

De aquí puede entenderse, que el planteamiento está vinculado forzosamente bajo el esquema de observar-observador, el cual se refiere a las operaciones que realiza en dos sentidos:

1. Para que el observador pueda llevar a cabo la acción tiene que ser una operación.
2. El observador está dentro del mundo que intenta observar.

En este marco reflexivo, la observación se define como la operación que utiliza la diferenciación⁴ y la indicación⁵ para realizar las ejecuciones hacia una dirección determinada. Estos dos elementos dirigen su procedimiento, por lo que se afirma que: “la operación de observación sólo se hace posible mediante la recursividad de un cálculo (Luhmann, 1996a: 155)” que está determinado por la indicación. A consecuencia de lo anterior, las operaciones proceden siempre ciegamente y se reproducen de manera incontrolada; pues para ellas no existe ni siquiera el tiempo, se dan en simultaneidad con el mundo. El antes/después sólo se introduce por un observador, ya que la forma modifica la información en el tiempo presente, sin embargo, se ve claramente, cómo se diferencian las estructuras y la comunicación a partir de su proceso.

Las observaciones también pueden considerarse operaciones, si se toma en cuenta a los componentes de la secuencia *observar-observación-observador*, como operaciones con distintos niveles de complejidad en donde se puede entender en que lado se encuentra su perspectiva: “en efecto no es posible realizar una distinción sin indicar que algo es distinto de otra cosa” [...] (Corsi, Esposito y Baraldi, 1996: 118). Por lo que resalta claramente la idea de que: “toda observación se vale de una distinción específica (Corsi, Esposito y Baraldi,

⁴ “En sentido general se habla de diferenciación (Ausdifferenzierung) cuando un sistema se diferencia del propio entorno, al trazar límites [...] (Corso, Espósito y Baraldi, 1996: 57).

⁵ Véase el primer punto de este capítulo (teoría de la forma) donde se explica este concepto.

1996: 118)” que le permite a la forma determinar claramente su procedimiento recursivo.

Es preciso señalar que: “[...] sin una distinción no se puede observar, pero toda distinción permite observar sólo lo que ésta permite [...]” (Corsi, Esposito y Baraldi, 1996: 118). En este sentido, es necesario que dicho procedimiento produzca una clara determinación, en cuanto que la forma define los parámetros de su ejecución y al mismo tiempo, las limitaciones de su observación que a su vez es una operación; este juego entre el observador y su acto ejecutorio, se vuelve en cierto sentido, la distinción de partida que da la posibilidad del acto y que al mismo tiempo la limita, generando un punto de incertidumbre desde el momento en que: “[...] la distinción de partida representa su punto ciego [en donde], ella no está en posibilidad de observar cierto ángulo de la forma y que corresponde a su distinción de partida y a la de su propia reproducción” (Corsi, Esposito y Baraldi, 1996: 118).

Ninguna operación de la observación puede realizarse por completo a sí misma, sino que necesita a un observador de segundo orden para hacerlo, es decir, requiere de otra distinción más abstracta que lo haga pero, sin coincidir con ella. En este aspecto Corsi, Esposito y Baraldi dicen: “[...] a la observación no le está reservado ningún privilegio cognitivo, en el sentido del acceso a una realidad objetiva” (1996: 119). Es decir, que el acto de la observación, no se encuentra en un estado de dominio en ambas partes de la forma, sino que implica la selección de uno de los lados, mismo que produce un estado de ausencia de una de las partes. Esta situación parece paradójica, debido a que produce un acto doble, en donde la operación puede a su vez ser observada.

Es importante retomar nuevamente el asunto de que la forma se divide en dos partes, pues implica que ella mantiene una idea de contingencia en la construcción del conocimiento y esto repercute en el nivel de su observación, la cual se ve limitada por la realidad de la forma y de su observador. En este sentido Luhman afirma:

Toda unidad a la cual se hace referencia es construcción de un observador y depende de la distinción a la que tal observador se oriente; pero toda distinción traduce inevitablemente la realidad en las propias formas, y no consciente por tanto el acceso a un nuevo objetivo independiente del observador. El mundo en consecuencia, nunca puede ser observado desde fuera [...]. En la teoría del conocimiento, la distinción operación/observación toma el lugar de la clásica distinción entre sujeto y objeto: el constructivismo radical elabora las consecuencias de estas consideraciones (Corsi, Esposito y Baraldi, 1996: 120).

Señala Spencer Brown que el observador es un modelo reducido, el cual, no se puede aplicar a la totalidad de la realidad, su comprensión se basa en un sistema que se da a partir de sí mismo y que hace que se diferencie del entorno:

Los observadores son idénticos únicamente consigo mismos, porque observan a través de un límite que ellos mismos han trazado, mientras que otros sistemas, en todo caso, pueden observar a los observadores, observando sin poder participar en su observación (Luhmann, 1996a: 156).

Esta cita introduce a la idea circular de teoría que caracteriza a la propuesta sociológica de Niklas Luhmann, pues explica cómo la observación en sí misma, reduce a la autopoiesis propiciada por la indicación y que se centra en uno de los lados porque: “no es posible conectarse en ambos lados a la vez” (Luhmann, 1996a: 156), porque un procedimiento de este tipo no plantea una unidad, sino que la observación utiliza una diferencia para designar algo que ha sido discriminado por ella y que los observadores del entorno, a pesar de tener otra dimensión de las resoluciones del sistema, no pueden intervenir en él. Por lo tanto, se puede hablar de una asimetría⁶ en la observación, en donde indiscutiblemente se mantiene un punto ciego, en donde el observador hace una red recursiva de operaciones autopoieticas. Entonces la auto-observación le sirve a la forma para enterarse a sí misma y para recabar nuevos conocimientos

⁶ “Los sistemas que constituyen sentido [...] son sistemas autorreferenciales, en cuanto que todos sus elementos remiten sólo a otros elementos del sistema, y mediante ellos, nuevamente a sí mismos [...]. Esta circularidad se vuelve operativa sólo si el sistema logra evitar que todas sus operaciones regresen inmediatamente a sí misma sin referencia a algún otro elemento: es necesario, en otras palabras, alguna forma de asimetría [...]” (Corsi, Esposito y Baraldi, 1996: 27).

de sí,⁷ que implican las adecuaciones de la selección hecha y de los ajustes que conlleva.

Luhmann al reducir su teoría a la distinción: operación/observación, inclusive en el marco de la teoría del conocimiento, marca claramente su postura en contraste a la distinción sujeto/objeto que permea en otras propuestas, este enfoque se podría reconocer como “automatismo de la forma”, que es una especie de “empirismo irremediable”, mediante el cual la secuencia observar-observación-observador queda determinada en orden y “tiempo” a la distinción, además, de que al ser reducida a su mínima expresión como operación automática, intenta no sólo reforzar, sino fundamentar un largo y complejo camino hacia su encierro, hacia su clausura operativa, hacia su autopoiesis.

Con un “observador en automático” determinado a operar en el marco de la distinción, Luhmann cree disponer de un constructo teórico lo suficientemente poderoso, no sólo para poder sortear controversias con el constitutivo ontológico de la filosofía metafísica, sino lo que para él parece ser lo más relevante: el descartar la necesidad de tener que introducir a su teoría, algún fundamento normativo, por más pequeño que este sea, y que es descartado por el propio automatismo operativo de la forma.

En este marco, todo parece cuestión de tiempo, y es precisamente en donde el cuerpo teórico de los sistemas, le posibilita a Luhmann el desarrollo de su pensamiento, que como figura descriptiva, se puede entender de la siguiente manera: así funciona, con la energía del hombre, pero paradójicamente, al margen de él, como sujeto individual y/o también al reducido nivel de lo que se podría comenzar a tejer a partir de una supuesta intersubjetividad.

Para estos fines, sólo interesa rescatar el automatismo operativo de la forma y que con base en ello, se pueda contrastar, desde un observador teórico diferente, entre la poesía y la imagen, en su intento por relacionarse, por entenderse, pero sobre todo, por tratar de conocer su potencial de vínculo como observadores todavía distintos.

⁷ Esta idea permea notablemente en la Teoría de la Forma y Luhmann la utiliza para explicar el orden de los sistemas. (Corsi, Esposito y Baraldi, 1996: 121).

Para Luhmann el observador no debe ser entendido de manera restringida como un sistema psicológico ni como una conciencia, ese es otro punto que distingue a su planteamiento teórico y que dice que las formas en el arte observan a los psíquicos y viceversa, de tal manera que en este vaivén, el que observa es el medio. También agrega, que las observaciones se hacen por medio de la comunicación dirigida a un medio en donde emerge el sentido. Entonces es importante aclarar que el problema filosófico del sujeto lo deja latente, no sin antes dejar algunos cuestionamientos al respecto:

La teoría del sujeto descuidó, por razones estructurales el problema de la explicación de la intersubjetividad. Si todas las cosas deben quedar subordinadas al sujeto (*sub-iectum*), ya que en él acontece la reflexión, entonces es difícil explicar el íter del la intersubjetividad [...] (Luhmann, 1996a: 166).

Esta reflexión, es un no, tan velado diálogo crítico con el planteamiento habermasiano y que permite observar, las razones por las que no parte de ello en su teoría, más bien, se opta por la preferencia empírica: “la hipótesis teórica del observador pretende, por un lado, situarse en una posición distinta con respecto a la prevalencia de la conciencia y, por otro, a la teoría del sujeto” (Luhmann, 1996a: 167). Con esta postura Luhmann deja muy claro su enfoque analítico.

La observación de la forma, como se dijo anteriormente, tiene la capacidad de verse a sí misma, con la limitación de no tener un panorama de unidad, entonces existe otra posibilidad que resuelve esta problemática: el segundo orden, entendido como la perspectiva desde fuera de ella y que tiene la posibilidad de ver las resoluciones propias y las que ha dejado atrás, que el primer orden no alcanza a ver y que son su punto ciego, en este sentido significa focalizar para observar las distinciones que utiliza un observador como se plantea en la siguiente cita: “la observación de segundo orden no es el empleo de una lógica formal abstracta, sino el esfuerzo por observar aquello que el observador no puede ver, por razones de posición [...] (Luhmann, 1996a: 168). Luhmann se pregunta ¿por qué surge esta diversidad de planos? Y ¿cómo es

que el observador de segundo orden puede aclarar que el primero distingue de esa manera y no de otra? (Luhmann, 1996a: 168). Dicho evento se puede realizar de manera contingente y de otras posibilidades de ser observado en donde la segunda dimensión, implica ver lo que el primero no puede y que pone de manifiesto la imparcialidad epistémica. Esta posición implica:

[...] en términos de teoría del conocimiento, el concepto de observador de segundo orden [es] de gran apoyo para poder redondear una epistemología de la segunda modernidad, que [facilita] la reducción de la sobrecarga a la que se encuentra expuesto el concepto de sujeto [...] (Ibáñez, 2006: 43).

Esto implica que una observación realizada sobre un observador, la coloca en una situación que le permite contemplar las decisiones de la forma por razones de posición. (Luhmann, 1996a: 169) Esta perspectiva desemboca de una idea más abstracta, que saca al observador de la forma y lo vuelve ajeno a los procesos, por lo que adquiere una panorámica más amplia que es entendida como la: “observación de observaciones”, en donde se ejecutan conocimientos mucho más amplios y que pueden tener la capacidad de hacer relaciones y comparaciones en otros ámbitos, pues la observación: “[...] desplaza inevitablemente al observador hacia los terrenos de lo inobservable [...]” (Ibáñez, 2006: 47).

Para delimitar una diferencia más clara sobre estas dos posiciones, en el caso del primer orden, la interacción que se da en el interior es inmediata y el participante se está involucrado hasta el punto que los ángulos se vuelven más reducidos, en el caso del segundo orden, se puede reconocer la contingencia, el azar, el riesgo y la improbabilidad, pues también sufre de tener clara la idea de *cómo observar*.

Al llevar el concepto a terrenos epistemológicos, se puede recurrir a la distinción nada/ser en donde para Luhmann se pierde la unidad del mundo y en donde la distinción aclara esta nueva idea de reconocerlo. En la poesía puede decirse, que llevado también a su límite, se encontrará la distinción que preocupa a los poetas: silencio/palabra en donde no se ve una dimensión de

contrapartes sino de acoplamientos, es decir, como una unidad dividida que permite ver a la poesía y evitar el desequilibrio en la forma o entendido bajo los conceptos de Luhmann como la asimetría de la distinción. En este caso la observación de segundo orden, sólo trata de comprender cómo y por qué se da de manera contingente la relación poesía e imagen.

2. AUTORREFERENCIA Y HETERORREFERENCIA

La noción de “referencia” es el punto de partida para poder introducir los conceptos que en este apartado se abordan y que Luhmann lo define de la siguiente manera:

[...] ‘la referencia’ debe determinarse de tal manera que se aproxime al concepto de observación [...] y está compuesta de los elementos de la diferenciación y los de la distinción [...] el referir se convierte en observar cuando la diferenciación se utiliza para obtener información acerca de lo que se distingue [...] (Luhmann, 1998b: 392).

Para que la forma logre enlazar este principio, necesita identificar la diferencia que ha marcado en su interior y es entonces cuando ambos lados se hacen accesibles como unidad, a través de su marca, su indicación y su entorno. Puede adquirir uno u otro valor siempre en el contexto interno y la dirección se establece a partir de su exigencia.

La autorreferencia se identifica en la forma cuando se da el ejercicio de la observación que se efectúa al marcar la línea divisoria, que incluye determinar lo que le pertenece y que le alude a sí misma. Esta distinción permite que las operaciones realizadas detecten y separen a su interior del entorno. De hecho, los procesos que efectúa la forma están dados en sí, independientemente que tenga presente lo externo y la manera en que logra acoplarse con ella. Para Luhman este concepto: “no coincide con el de tautología: [pues] no se trata de una operación que indica directamente a sí misma [...] sino de una operación que indica algo [...] al cual pertenece (Corsi, Esposito y Baraldi, 1996: 35).

También hay que considerar el hecho de que la forma puede estar cerrada para asegurar un especie de control, que garantice la producción de sus propios elementos, pues hay que considerar que cada cambio, implica un “no” de principio, el cual se reajusta a medida que avanza el proceso de selección, aunque la forma no deja de mantener el control sobre ella.

En este sentido, Luhman comenta que: “[...] la autorreferencia sólo se da como un momento de referencia entre otros. El referirse a sí misma es un momento del comportamiento operativo de los elementos, los procesos, los sistemas [...]” (Luhmann, 1998b: 398).

La apertura de la forma implica que de origen se cierre y que como no parte de un estado total, requiera abrirse para establecer su observación con ayuda del entorno: “mediante el establecimiento de círculos autorreferenciales en forma de doble contingencia, [y] está obligada a seleccionar sus propios recursos para abrirse, al mismo tiempo, a los condicionamientos” (Luhmann, 1998b: 405).

En este sentido, se puede explicar cómo la forma se orienta a sí misma y cómo diferencia el interior del entorno. Este proceso le permite reproducirse, observarse y describirse a sí misma que conlleva a: “la construcción de un orden mediante la reducción de complejidad”⁸ (Luhmann, 1998b: 418). Finalmente, para que la forma subsista requiere de la autorreflexión a través de su acoplamiento externo que le permite evolucionar.

La autorreferencia se da en tres circunstancias que son las siguientes:

1. Cuando es basal y cada elemento está dado a partir de sí mismo.

⁸ “La complejidad de una unidad indica el hecho de que no todos los elementos de dicha unidad pueden estar simultáneamente en relación con ellos mismos. Así, la complejidad significa que para actualizar las relaciones entre los elementos es necesaria una selección. Como fundamento de la definición de complejidad está la distinción entre elemento y relación, que permite observar una condición de relacionabilidad selectiva, distinguiéndola de una condición de relacionabilidad completa entre los elementos” (Corsi, Esposito y Baraldi, 1996: 43).

2. Cuando es un proceso de reflexividad en donde puede ser observada por la distinción antes/después.
3. Cuando se refiere a sí misma, pero requiere del entorno para hacerlo.

El concepto de autonomía al que puede dirigir la autorreferencia es independiente de la relación que adquiere la forma con el entorno y que le sirve en algún momento para reafirmarse bajo estos parámetros, a pesar de que no exista continuidad en el acoplamiento pues: “[...] contrariamente a cuanto puede parecer a primera vista, la autorreferencia no define el sistema observador: la forma del observador no se da por su simple autoindicación, sino por la diferencia entre autorreferencia y heterorreferencia [...]”(Corsi, Esposito y Baraldi, 1996: 37).

4. SENTIDO

El sentido es un factor, el cual permite que la forma opere con firmeza y con base en la distinción medio/forma y en donde ella se ve en la necesidad de realizar selecciones, que permiten dirigir el peso asimétrico. Luhmann retoma el concepto desde la fenomenología de Husserl que dice: “el sentido es un fenómeno, pero un fenómeno con sentido” (Ibáñez, 2006: 125) y de ahí parte, para incorporarlo a su teoría, en donde se entiende bajo la relación forma-distinción y que se manifiesta en el marco del observador porque: “[...] el concepto de sentido [...] se puede configurar desde la teoría de la forma, en el marco de la distinción operación/observación [...]” (Ibáñez, 2006: 126). Es el resultado de operaciones hechas por el observador que están basadas en la distinción realidad/posibilidad que declinan y hacen evidente las selecciones del observador y que opera en uno de los dos lados, lo que produce que la forma se indique y se vuelva asimétrica.

Mediante este procedimiento, es que se configuran y entretajan sus decisiones al interior de ella, para Spencer Brown: “la parte interior de la forma muestra siempre el sentido y la otra parte deja un campo abierto para las posibilidades de su utilización” (Luhmann, 1996b: 174). La introducción del tiempo es inevitable para abordarlo involucrando al observador, es decir: “[...] las reflexiones sobre el concepto [...] deberán situarse en el marco de referencia de un observador [...]” (Luhmann, 1996a: 231) porque para tal caso, no se puede entender que, en la forma, éste indique sus selecciones sin tomar en cuenta el surgimiento del sentido.

El tiempo se entiende como algo fundamental, partiendo de la idea de Hegel de ser/no ser, en donde se presenta en las dimensiones, antes/después y pasado/futuro bajo una relación necesaria. Luhmann se pregunta, si es necesario el conocimiento del tiempo para emplear cualquier tipo de distinción temporal y su respuesta plantea que: el sentido adquiere la forma: “[...] que ordena el experimentar determinándole la referencia a ulteriores posibilidades: presentación simultánea de real (actual) y posible (potencial)” (Corsi, Esposito y

Baraldi, 1996: 146), y se actualiza cuando se refiere a las posibilidades potenciales, que la hacen operar, a través de relaciones con elementos, que le aseguran el hecho de seguir haciéndolo y que delimitan a la observación y a las formas en una unidad de diferencia entre lo real y lo posible, en un código autorreferencial, que permite la construcción de la complejidad basada en su constructor de sentido, pero que paradójicamente también permite la reducción y mantenimiento de ésta, cuando se presenta la diferencia entre el medio/forma que dice: “[...] el sentido opera a través de las selecciones que caracterizan sistemas sociales y psíquicos: una selección de sentido produce actualización simultáneamente deja como trasfondo las posibilidades no actualizadas. [...]” (Corsi, Esposito y Baraldi, 1996: 148).

El hecho de que exista esta posibilidad de selección, manifiesta de facto, la utilización inevitable del tiempo y en una clara diferenciación, entre los sistemas psíquicos y sociales, de los sistemas vivos (células, organismos, cerebros); que se diferencia precisamente, en que los psíquicos y sociales se mueven a través del sentido.

Hay tres dimensiones: 1) objetiva, 2) temporal y 3) social. La primera tiene que ver con los esquemas que resultan de la comunicación y que se maneja con el doble horizonte de *adentro* y *afuera*, lo que implica una doble contingencia y por lo mismo la *re-entry*,⁹ en un marco de comprensión de la forma desde su primer trazo. La segunda, está relacionada en la diferencia pasado/futuro que da paso a la interpretación de la realidad en que se mueve y de esta manera va reconfigurando su avance. La tercera y última, tiene que ver con el observador y los demás observadores. Es una especie de *ego/alter* que evoca a las observaciones de los otros y de las particularidades, para diferenciar unas de otras.

⁹ “Se adopta el concepto de *re-entry* para describir la capacidad de los sistemas autopoiéticos [...] diferenciados con base en una específica distinción que permite construir la unidad del sistema, reintroducir tal distinción a su interior y utilizarla para la estructuración de las propias operaciones [...]” (Corsi, Esposito y Baraldi, 1996: 135).

En el terreno de la palabra, puede entenderse que el sentido reconfigura la observación, dependiendo del enfoque del observador y de acuerdo a las tres dimensiones, que Luhman explica y que se encuentra en el terreno de la poesía visual: “[...] En el ejemplo del lenguaje se puede ver que éste puede fungir como *forma* y como medio: en el medio acústico las palabras son *formas*; en el medio de las palabras, las proporciones son formas; en el *medio* del lenguaje, lo oral y lo escrito son *formas*” (Luhmann, 1996a: 237). De ahí que se intente explicar cómo es que en el caso de la poesía visual las palabras son formas.

5. CONCEPTO DE ESTRUCTURA DESDE LUHMANN

El concepto parte desde su matriz primigenia en una idea que evoca a enlaces que tienen que ver con algo duradero y que se dan en constantes relaciones recurrentes. Luhmann, Lévi-Strauss y el pensamiento estructuralista encabezado por Saussure son, junto con el enfoque sociológico de Parsons, algunos de los principales introductores de la idea de que las estructuras son: “condiciones de conocimiento”, pues corresponden a ciertas expectativas producidas por la relación, permanencia y relativa preservación de los vínculos que indican: “[...] la selección de las relaciones entre elementos que son admitidos en un sistema [...]” (Corsi, Esposito y Baraldi, 1996: 73).

Aquí se marcan dos cosas importantes que distinguen la concepción de la palabra: 1) las estructuras operan en el marco de los sistemas desde donde adquieren estabilidad (Ibáñez, 2006: 110) y; 2) la relación estructura-expectativa y su vínculo con el tiempo, ya que el futuro adquiere una posición fundamental y el pasado es “la expresión del estado del sistema mismo” que sin garantía de permanencia se vincula con su inevitable contingencia operativa, de frente a las expectativas orientadas por una semántica del futuro. Si los sistemas (observador) se debaten en la cotidianeidad, en tiempo presente, las estructuras que los constituyen operan de manera similar.

Según Luhmann, se dice mucho pero se sabe poco de las estructuras y resulta difícil tener que, a partir de ellas, construir un *corpus* “duro de teoría”, por

lo que le imputa al concepto una laxitud relevante: afirma que las estructuras no se alejan de ser *simples* descripciones. Para Merquior es una especie de caleidoscopio que percibe diferentes y diversas formas: “[...] cuyo brillo se esconde en una identidad, una matriz constituida por unos pocos elementos recurrentes [...]” (1989: 285-286).

Parece adecuado contrastar ambas concepciones, primero, porque una parte relevante de la tradición relacionada con el concepto de estructura, lo trae a colación como formas que en última instancia, son determinadas por la sombra ontológica. Las estructuras como caleidoscopios de algo más que les facilita la luz y así, aunque sea por momentos, poder conocerlas, por lo que, entre otras cosas, escarbar el pasado e intentar descubrir su matriz filosófica, se vuelve una actividad básica para poder llegar a conocerlas más. También, porque otra parte de la tradición del concepto a pesar de abandonar su matriz ontológica, así como gradualmente sacarlas, desde luego, a las estructuras de sus coordenadas propias y subsumirlas a la operación determinante de algún sistema, éste termina siendo el sistema lingüístico. Luhmann debate con este tipo de tradición, por un lado, desde el *big ban* de la teoría de la forma, donde sólo se produce desde las coordenadas analíticas de la distinción, descartándose cualquier tipo de unidad que no sea la de la propia distinción, y por otro, al desechar cualquier previsible unidad en el seno del lenguaje y sea entendido como sistema o como unidad.

Desde su teoría, Luhmann también debate con la postura de Parsons, a la cual le cuestiona su concepto de acción como irreductible unitario inevitable a la operación de los sistemas, señalándole, entre otras poderosas razones, que no resulta posible encontrar acciones vacías, que pudieran llegar a prescindir de su llenado comunicativo. Sin embargo, todo ello se trae a colación, porque el concepto de estructura que se busca proponer, es un concepto que descarta cualquier tipo de matriz unitaria. También, es un concepto que se desarrolla en el seno de los *sistemas-función-observador*.¹⁰

¹⁰ El funcionalismo (o análisis funcionalista) es el método científico asociado a la teoría de los sistemas sociales. El funcionalismo permite tomar cada fenómeno, dato, como contingente y

Las estructuras constituyen un proceso de repetición-recurrencia en donde llegan a manifestarse, pues si esto no sucediera, no hay manera de que el sistema aprenda de ellas. Para Luhmann, las estructuras son ciegas porque no observan al exterior del sistema, por lo que hay que abandonar la idea de ver al concepto desde una idea ontológica y hacer a un lado el asunto de que una estructura puede contener un sustrato *profundo e inevitable*. Desde este punto de vista, el lenguaje no tiene una función preponderante, más bien, conserva una función mediadora para que la comunicación se pueda dar como se menciona en la siguiente cita:

[...] la preocupación estriba en que se pueda sostener —en términos de teoría de conocimiento también— que el lenguaje opere como un sistema y no como una unidad, lo que finalmente, también, se puede traducir que en el lenguaje pueda operar como un observador de fuera de la sociedad (Ibáñez, 2006: 113).

La estructura desde aquí, se entiende como selección de selecciones: “[...] dado que la primera operación queda determinada por la clausura operativa de los sistemas” (Ibáñez, 2006: 114). Para que en consecuencia se delimiten los elementos que autoriza la forma. Entonces, como ya se ha dicho, las estructuras se relacionan mediante la repetición-recurrencia.

Pero: “[...] las estructuras podrían también ser definidas como la selección de selecciones, en cuanto que éstas producen el ámbito de conexiones (primera selección) con base en el cual el sistema produce los propios elementos (segunda selección)” (Corsi, Esposito y Baraldi, 1996: 73). También garantizan la existencia de la forma: “[...] no gracias a su estabilidad, sino sólo porque son capaces de asegurar el paso de una operación a la otra [...]” (Corsi, Esposito y

como confrontable con otros. El conocimiento se construye a través del confrontamiento del dato conocido con las posibilidades alternativas; esta confrontación es operada por un observador. [...] En el análisis funcionalista, todo fenómeno se convierte un problema que abre diversas posibilidades de unión [...]. La función es, entonces, un esquema de confrontación entre varias soluciones a problemas, soluciones que aparecen como intercambiables en cuanto que son equivalentes con respecto a la función misma. El análisis consiste en tomar en consideración las soluciones funcionales equivalentes con respecto al problema en cuestión” (Corsi, Esposito y Baraldi, 1996: 135).

Baraldi, 1996: 73) y es por medio de estas operaciones que las estructuras pueden enlazar a otras, para que no se reproduzcan incontroladamente.

En lo que concierne al binomio operación/observación, las estructuras sirven para reducir complejidad a la hora de ser observadas e incluso por sí mismas. Luhmann adhiere el concepto de estructura a su propuesta y resalta dos puntos importantes que lo ayudan a especificar las sutilezas de variación del concepto:

1. La distinción estructura/proceso ya que las primeras tienen una perspectiva a *largo plazo* y los procesos tienen un papel fundamental.
2. La necesidad en distinguir estabilidad y cambio. En el caso del primer concepto se refiere al tiempo en que una forma se tarda en cambiar y el segundo a los cambios paulatinos de la estructura, es decir, los de corto plazo, por lo que se afirma que los cambios pueden verse en relación a un esquema de distinciones del tipo antes/después pero no necesariamente en relación a un proceso.

La sucesión de acontecimientos viene a ser el proceso que incluye los cambios que pueden darse en el momento en que enlazan operaciones, mismas que son reales en el momento en que son utilizadas: “La realidad de la estructura entonces se puede definir con la representación del entramado recursivo de la operación [que] se aferra al pasado y lo proyecta hacia el futuro, sirviéndose de una memoria que es selectiva” (Luhmann, 1996a: 338) por lo que la estructura es: “ya representación global de la permanente activación de la recursividad de las orientaciones [...] que sirven para unir y enlazar la siguiente operación” (Luhmann, 1996a: 338), y de esta manera, se puede entender la distinción estructura/proceso. Entonces, los sistemas pueden valorar por igual el asunto de recordar que el de olvidar y que depende de la operación que se dé en la forma. En este sentido, también las estructuras se pueden mantener si se repiten y se condensan de acuerdo a diferentes situaciones de operación para mantenerse presentes.

Las estructuras utilizan la condensación que es, en un sistema, la reducción de identidad de la forma y que bajo esta idea se concibe así:

[...] contenidos de sentido que quedan condensados, gracias a su reutilización y elevados a formas destacadas pero que se van, poco a poco, desprendiendo del contexto y de la utilización primera de donde surgieron. Lo importante de la condensación es que tiene que ocurrir en lugares distintos en el tiempo, es decir bajo circunstancias siempre diversas (Luhmann, 1996a: 340).

Luhmann en su explicación de la estructura en los sistemas sociales incorpora el concepto de expectativa, el cual explica que son condensaciones de referencia de sentido que indican el camino a una situación, su función es orientar a la comunicación y al pensamiento de manera estable de frente a la complejidad y contingencia del mundo pues dice:

En el caso de los sistemas sociales las estructuras de expectativa [...] que presentan algunas posibilidades de comunicación, hacia las cuales, el sistema se puede orientar: por medio de las expectativas de un sistema social que es capaz de determinar relaciones y por lo tanto posibilidades operativas (Corsi, Esposito y Baraldi, 1996: 73).

Las expectativas se originan con una multiplicidad de posibilidades que permiten orientar a un sistema. Esta selección pasa por un proceso de condensación, que deviene en una expectativa la cual permea dos funciones:

[...] a) seleccionar a partir de un ámbito global de posibilidades y consecuentemente mantener la complejidad en forma reducida (así se espera que el asfalto se hunda sólo si ocurre un terremoto).

b) utilizar las generalizaciones de manera que pasen los límites de la situación específica (quien ya ha viajado en automóvil espera siempre que el asfalto no se hunda; quien ya ha escuchado algunas lecciones de un profesor espera un cierto estándar de calidad) (Corsi, Esposito y Baraldi, 1996: 79-80).

Al unir la condensación y la expectativa, indudablemente se da la complejidad. Una forma a través de la contingencia observa su entorno, por medio de la

expectativa misma que transforma en incertidumbre, que en determinado momento, puede intervenir como irritación un *re-entry*. Hay que aclarar que las expectativas pueden decepcionar por la imprevisibilidad en otra parte de la comunicación, por lo que una forma puede transformar una complejidad indeterminada en decepciones que: “hace evidente la referencia de una expectativa a la realidad externa cuya perturbación puede ser captada precisamente a través de las decepciones” (Corsi, Esposito y Baraldi, 1996: 81).

Como las estructuras están compuestas de expectativas, es conveniente comprender que para que se dé tal efecto, se requiere de una teoría de la memoria, que plantea que el pasado se *almacena* pero hay que tomar en cuenta que no es actual y que: “[...] es la prueba de consistencia de la amplitud de utilización de estructuras [...] (Ibáñez, 2006: 115). Resulta ser “pragmática” porque propone metas, fines y escoge medios y entonces orienta hacia las expectativas “[...] que ya hayan pasado la prueba de consistencia” (Ibáñez, 115).

Existen dos tipos de expectativas: La normativa y la cognitiva, en la primera cuando el resultado es satisfactorio, el comportamiento es conforme, y cuando el resultado es una decepción, el comportamiento se desvía; en el caso de la segunda, cuando el resultado es satisfactorio equivale a un *saber* y en el caso contrario a un *no saber*.

Hay una aparente paradoja del concepto de estructura que menciona Ibáñez y que va en el sentido de que las estructuras se forman y determinan simultáneamente como operaciones del sistema. Dichas operaciones adquieren direccionalidad por medio de las estructuras, que indican hacia dónde dirigirse. Esta idea considerada como un proceso circular, que se puede desquebrajar en el momento que un sistema evoluciona corrigiéndose, ampliando su complejidad, desarrollando nuevos y más variados acoplamientos, pero sin perder o variar el sentido de sus determinantes constitutivos representados por la clausura operativa: el sistema (observador) conserva su sentido, las estructuras le sirven para ello.

Finalmente, es importante señalar que desde la perspectiva de Luhmann, mientras que en las forma, la comunicación es el elemento que marca la pauta

para la distinción observación/operación, en las estructuras, para que se marque esta distinción se debe entender que lo hace desde las expectativas.

6. ACOPLAMIENTO ESTRUCTURAL

Es un término que utiliza Humberto Maturana, para precisar la relación entre sistema y entorno y que, posteriormente, retoma Luhmann, como modelo abstracto en su teoría. La relación se manifiesta a partir de la relación que establece el forma con el medio, que posibilita las transformaciones de las estructuras que se efectúan en el interior ella, pero dicha articulación, no puede influir en la *determinación de los estados internos* de la forma para el momento en que sean compatibles. Luhmann se refiere a las consideraciones que Maturana expone para que el acoplamiento estructural se pueda dar. En este sentido, describe dos ideas básicas: a) la forma es autorreferencial y; b) soporta estructuras diversas. A partir de estas dos premisas, las formas se intersectan en el momento en que el medio es relevante. En palabras de Luhmann:

[...] Maturana diría que el acoplamiento estructural se encuentra de modo ortogonal con respecto a la autodeterminación del sistema. No determina lo que sucede en el sistema, pero debe estar presupuesto, ya que de otra manera la autopoiesis se detendría y el sistema dejaría de existir [...] (Luhmann, 1996a: 127).

Los acoplamientos están relacionados estrechamente con el asunto de la autorreferencia en la forma, pues están ligados al asunto de que se constituyen por estructuras, cuyas operaciones, están dadas a su interior. Dicha relación continúa en sus procesos, por ello, este evento: “se da al nivel de las estructuras y no de la autorreproducción” (Corsi, Esposito y Baraldi, 1996: 19).

El lenguaje es uno de los factores que permite y facilita los acoplamientos, en un marco de selección y que precisamente por ello, cuentan con pocas posibilidades de influenciar en el sentido de que: la forma (observador) es la que selecciona.

La forma no necesariamente está en equilibrio, en muchos casos puede permanecer estable y no por ello, deja de tener su actividad en un ambiente meta-estable: lo único seguro que tiene es su contingencia. Los acoplamientos pueden ser determinantes e influir siempre y cuando no se atente contra la autorreferencia y éstos participen constructivamente: “[...] sólo así [una forma] puede transformar las irritaciones en causalidades” (Luhmann, 1996a: 130).

Otro elemento básico para la comprensión de los acoplamientos estructurales es el de *información*, que Luhmann especifica como: “[...] un acontecimiento que selecciona [...] [y que] reduce complejidad en la medida en que da a conocer una [de ellas]” (Luhmann, 1996a: 139-140). Por lo que la información participa en la diferencia de una unidad que construye sus propias expectativas y ordenamientos la forma pues se: “[...] aferra, aprehende, reacciona a irritaciones que son autoproducidas, para a partir de ahí, convertirlas en información, con la que [...] se ocupará posteriormente” (Luhmann, 1996a: 141).

Las *re-entry* que favorecen a los movimientos y que son las que llevan un sentido de valoración a partir de expectativas, hacen que la forma reaccione con un acoplamiento o rechazo. La conexión se da en el momento que se identifica la autorreferencia de la heterorreferencia la cual hace que diferencie sus propios procesos de los que provienen de una distinción que no le pertenece, pero que en ciertos momentos, propicia que los procesos coincidan y se ajusten a su estructura a pesar de ser perturbada por ellos y que en este acto, se promueve cierto movimiento en la estructura.

Las formas se acoplan con su medio, pero no por ello, quiere decir que la afección se da de manera mutua, más bien, el medio irrita a la forma para luego reelaborarse internamente. Luhmann se apoya en una epistemología constructivista, para fundamentar estos movimientos sistémicos:

Las irritaciones también son construcciones internas, que resultan de una confrontación de los eventos con las estructuras propias [de la forma]. Por lo tanto no existen irritaciones en el [medio]: la irritación es siempre en realidad una autoirritación, partiendo eventualmente de [sucesos] del [medio] (Luhmann, 1996a: 141).

En el proceso la intersección no se da desde una idea de permanencia o estabilidad, cuando esto sucede, el encuentro: “desaparece al instante de su aparición” (Corsi, Esposito y Baraldi, 1996: 19) es decir, es instantáneo y si logra irritar al interior, promueve su modificación.

A manera de síntesis, los acoplamientos estructurales acontecen y sólo se presentan al nivel de las estructuras que son observadores y nunca determinan o dirigen la autorreferencia, sólo se producen para facilitar y complementar a la forma, los estorbos, interferencias o relaciones parasitarias suelen ser rechazados, como se hace con una basura que de manera contingente penetra en el ojo. Las formas son las únicas que seleccionan y previamente decide, sobre los previsibles acoplamientos entre estructuras.

Los acoplamientos tienen distintos grados de intensidad, sean duros o laxos, finalmente presentan las mismas posibilidades, no logran determinar las operaciones propias de la autorreferencia, exclusivas de las formas. Las operaciones que asumen y asimilan —cuando proceden— las irritaciones del medio, son siempre internas, aunque en apariencia no siempre parezca que así está aconteciendo; un ejemplo por demás relevante, es “el milagro” de la percepción, que como ventana que vincula a los sujetos con el exterior, hace aparecer como si las percepciones se resolvieran del lado del medio, independientemente de la causalidad del estímulo/irritación, cuando son, en cantidad y calidad, una resolución irreductible, operativamente clausurada, del interior del sujeto y de su actividad cerebral. Los acoplamientos estructurales, pero sobre todo la cosa —información, comunicación— que se obtiene al producirse, por más importante que llegara a ser, nunca logra desligarse ni quedar determinada, por los constitutivos propios y exclusivos del observador; los acoplamientos nunca logran ser autónomos, dejar su carácter subsidiario. Las intersecciones entre las formas y/o sus uniones, sólo como abstracciones analíticas, pueden llegar a ser vistas como cosas distintas, porque finalmente no se encuentran capacitadas para sobrevivir solas, como una relación de síntesis, con independencia relativa; y que no son hijos con

clausuras distintas, porque al poder serlo, simplemente dejarían su status de acoplamientos.

II. LA DIALÉCTICA DE HEGEL

La dialéctica es vista y planteada como un método dinámico aplicado al pensamiento filosófico y consiste en afirmar que la verdad surge de la oposición y la contradicción; y en este proceso, germina un tercer término que es la síntesis. El método radica en la negación, que conduce a una afirmación, ante la presencia de contrarios:

La dialéctica fue desarrollada por [...] Hegel que supo comprender el cambio operado en las ciencias volviendo a la vieja idea de Heráclito, comprobó, ayudado por los progresos científicos, que en el universo todo es movimiento y cambio, que nada es aislado, sino que todo depende de todo, y así mejoró la dialéctica (Politzer, 2004: 103).

Hegel lo llamó así porque estaba planteando un progreso en el espíritu, que partía del choque de las ideas y de la discusión. Se entiende que el concepto hegeliano de dialéctica, tiene un matiz que le da importancia al espíritu como un método que involucra a la conciencia en el proceso y que es capaz de determinar a la materia. Por ello, expone al conocimiento no sólo como representación de lo externo en el sujeto, sino también, plantea dicha representación como parte constitutiva del objeto. Lo relevante de esto, es que dicha relación evoluciona, pues la conciencia no sólo deviene en conciencia del objeto, sino —fundamentalmente— conciencia en sí. Según Luhmann: “[...] objeto significa para Hegel, momento en que la conciencia (que se produce a sí misma) experimenta su propia determinación” (Politzer, 2004: 103). Se puede afirmar que, la dialéctica de la distinción sujeto/objeto, va dejando una especie de *sedimento* que se manifiesta como conciencia en sí, la que finalmente logra ser la representación de un proceso histórico, en apariencia ininterrumpido hacia algo, hacia el absoluto: la fenomenología del espíritu. El conocimiento en sí mismo como resultado del método dialéctico, alcanza un reconocimiento pleno e

identidad en la unidad revelada del concepto, como producto de la razón. La razón pone sus huellas de manera individual, pero el *sedimento* que inevitablemente va dejando el desarrollo con la idea de progreso histórico del concepto, ya representa mucho más que eso, al nivel de poder ser reconocido como una especie de *memoria*, que Hegel reconoce como espíritu. Mismo que entiende no como entidad aparte, sino como la propia esencia de lo que existe en sí mismo (espíritu objetivo). La realidad existe sólo como concepto, la realidad como espíritu es su propia verdad. Así, la dialéctica para Hegel, resulta ser la forma como se desenvuelve la realidad misma, no sólo un simple método de pensamiento: la dialéctica es la *naturaleza misma del pensamiento* (Politzer, 2004: 103).

“El universo es la idea materializada y está primero el espíritu que descubre el universal” (Politzer, 2004: 103) y es así como la idea se sobrepone a la materia, es decir, que subordina la dialéctica al idealismo. Hegel parte del: “ser exento de cualquier determinación” (Xirau, 1998: 298). es ser, pero también estará presente el no-ser, por lo que el primero se niega a sí mismo, pero que al darse el proceso de síntesis se estaría plantando un devenir que para Hegel es: “aquello que transita pasa y se altera y por lo tanto implica ser y no ser” (Xirau, 1998: 298).

En la dialéctica se pueden observar claramente cuatro leyes que sublevar a este método: 1) el movimiento; 2) la acción recíproca, 3) la contradicción y; 4) la transformación de la cantidad en calidad o también llamado progreso por saltos. Con respecto a la primera ley, Politzer piensa que Hegel acierta al afirmar que el pensamiento y el universo están en constante cambio: “[...] pero que se engaña al afirmar que son los cambios en las ideas los que determinan los cambios en las cosas. Por el contrario, las cosas nos dan las ideas y éstas se modifican porque las cosas se han modificado” (Politzer, 2004: 104). Esto implica un proceso que está planteado en el sentido de que se va adelante, que se avanza. Partiendo de la idea de *movimiento* se introduce otro factor importante para concebirla y es el *tiempo*, mismo que se divide en dos: pasado y futuro: “lo que es joven se hace viejo; lo que hoy tiene vida, muere mañana y nada existe para

la dialéctica más que el proceso ininterrumpido del devenir y de lo transitorio” (Politzer, 2004: 107).

Con respecto a la segunda ley, los encadenamientos de procesos son importantes para los estudios minuciosos y completos. Politzer pone el ejemplo del huevo y la gallina en donde no es fácil identificar el punto de partida y se refiere a esto como el *eterno retorno*:

No tenemos por consiguiente, un círculo, como las apariencias tendían a hacer creer, sino un proceso de desarrollo histórico. La historia demuestra que el tiempo no pasa sin dejar huella. El tiempo pasa pero no vuelven los mismos desarrollos. El mundo, la naturaleza, la sociedad constituyen un desarrollo que es histórico, un desarrollo que, en lenguaje filosófico, se llama en ‘espiral’ (Politzer, 2004: 114).

La tercera ley que se refiere a la contradicción, parte de que las cosas no son eternas y que se encuentran en un movimiento dialéctico, que procede a un desarrollo histórico “en espiral” y que esto produce un estado de autodinamismo en donde: “[...] una cosa no es sólo ella misma, sino otra que es su contrario [...]” (Politzer, 2004: 118) porque siempre se encontrarán las fuerzas que afirman y las que niegan en un proceso de contradicción, porque todas las cosas están en desacuerdo con ellas mismas, es decir, lo que Marx y Engels llaman *la negación de la negación*: “[...] la negación de la que habla la dialéctica es una manera resumida de hablar de la destrucción. Hay negación de lo que desaparece, de lo que se destruye” (Politzer, 2004: 120) y por lo tanto es en la medida de que provenga de la afirmación: “la contradicción es, pues, una gran ley de la dialéctica” (Politzer, 2004: 120). Por lo tanto, se pueden identificar tres fases que son:

- 1) Afirmación: se llama también *tesis*.
- 2) Negación: o *antítesis*.
- 3) Negación de la negación: o *síntesis*.

En este proceso hay que dejar claro, que la contradicción es clave para el método, puesto que se necesita para el forcejeo intelectual que conlleva una unidad de los contrarios a pesar de que una cosa y su contrario no tengan nada

en común, sin embargo, se necesitan para encauzar a la síntesis: “[...] una afirmación nunca es una afirmación absoluta, porque contiene en sí misma una parte de negación. Y esto es lo esencial: las cosas se transforman porque contienen su propia negación” (Politzer, 2004: 125). Desde la perspectiva de Hegel en el método está presente el error, que aparece en un momento evolutivo de la verdad en donde se logra superar.

Finalmente, el cuarto principio que se refiere al progreso por saltos, se plantea básicamente, que mediante el método puede haber muchos cambios continuos, que se acumulan y producen cambios bruscos. La dialéctica enmarca y predispone una unidad que paradójicamente se separa, sin embargo, hay tres cosas que parecen no cuadrar en ello:

- 1) Que incluye al sujeto en el método.
- 2) Que refiere a un resultado producto de la diferencia y que por lo tanto, no hay posibilidad de clausura en la forma.
- 3) Que la *re-entry* no es una contradicción, sino una entrada de *la forma en la forma*.

Además, en ella existe una fuerte idea de progreso histórico que, de cierta manera inevitable a través de la síntesis, empuja hacia algo mejor, mientras que para Luhmann los sistemas evolucionan de manera contingente, en tiempo presente, pero sobre todo, sin finalidades aparentes. Evolucionan desde la diferencia y para la diferencia, con base en un estricto sentido de conveniencia operativa, con un alto contenido empírico, en estrecha relación con la complejidad.

La tercera parte del método dialéctico que corresponde a la síntesis, viene a ser una especie de respuesta totalizadora, cosa que para Luhman no resulta posible concebir, porque para él la realidad se observa a partir de un trazo que marca la distinción y por el otro la indicación que es el que designa la determinación del observador.

El movimiento y el cambio son bases de la dialéctica. Todo cambia nada se queda donde está, *nada permanece en el lugar que ocupa* que contrario a la metafísica, como lo afirma Politzer, la cosa es y permanece como tal. Luhmann

trabaja con el concepto de movimiento en los sistemas sociales, mientras que el cambio es tratado de una forma distinta, como el poder estar de frente a una contingencia operativa permanente, pero también, a través de *la re-entry*, pues los sistemas quedan finalmente clausurados, pero nunca son indiferentes.

Para terminar la exposición del método, la dialéctica desde sus inicios, fue entendida bajo los influjos de la metafísica. Primero, lo relativo a que en sus orígenes el “movimiento” no estaba presente en el entendimiento del método, que en ese tiempo no existía como tal,¹¹ resalta con relación al segundo periodo perteneciente a Hegel. Para Politzer la metafísica se da en dos momentos (Politzer, 2004: 103):

- 1) Materialismo metafísico.
- 2) Idealismo de Hegel
- 3) Marx y Engels han intervenido; han cortado en dos el materialismo metafísico abandonando la metafísica han conservado el materialismo fijando en éste la dialéctica.

Para concluir, entre las grandes diferencias que pueden marcarse entre los postulados de la dialéctica y de la distinción se encontrarían las siguientes:

- 1) El concepto teórico de la diferencia sin posibilidades de que su tema (y/o finalidad) sea desarrollo-progreso, pues se acoge a los fundamentos de la teoría de la evolución como la probabilidad de lo improbable; parte y concluye en una diferencia, se mueve en la contingencia; la evolución siempre se circunscribe a los límites operativos del sistema (observador) y se produce al nivel de sus estructuras. El concepto teórico de la diferencia pretende explicar la diversidad y complejidad, más que una idea de progreso o mejora. De principio, la distinción mejora/no mejora es tratada de manera *neutra* por el observador, al cual le resulta indiferente dicha valoración: acontece en automático. El observador no queda obligado a seguir

¹¹ Los inicios de la dialéctica se dice están en la filosofía de Heráclito al que se le llamó “padre de la dialéctica”, con una concepción del mundo bajo esta perspectiva, con la diferencia de que en ese entonces, no estaba considerada como un método. (Politzer, 2004: 99).

una *ruta crítica*, con todas las interrupciones o conflictos temporales, que ésta, finalmente conlleve. En materia de actuación, el observador sólo sigue el guión del medio del sentido en el que obligadamente se desenvuelve, no queda determinado ni por la improvisación irrestricta ni por la unilateralidad. Simple y sencillamente, lo que en este sentido separa a ambas concepciones, es que la dialéctica hegeliana se hace acompañar de una semántica de mejora hacia algo, independientemente de los avatares que se tengan que estar sufriendo, y la distinción no se puede hacer acompañar de una semántica así, porque su método no le permite valorar ni dirigir su operación, independientemente de que antes, durante y después intente hacerlo, su resultado es finalmente contingente.

- 2) En la distinción no hay manera de poder disponer o crear algún tipo de referente distinto al propio para poder operar, o dicho con toda propiedad, no se disponen de los elementos como para ponerse a arrastrar algún tipo de textura por encima de la propia, con la cual en última instancia, se quede obligado a relacionar (vincular), por encima de la propia distinción. Sin embargo, cualquier proceso dialéctico acarrea la *sospecha* de que para que se pueda dar o mejor dicho reconocer. Requiere de un referente distinto del propio al cual recurrir, para poder entenderse, un referente normativo que es el que finalmente le permite conocer su propio estado. En el seno de la distinción, a pesar de que se pueden reconocer claroscuros de algún previsible cambio evolutivo, se desconoce todo lo demás, cual más, cualquier impulso hacia algún tipo de síntesis, como algo que podría, como *sospecha*, anticiparse como *impulso normativo*.
- 3) En la distinción no se puede abordar el todo. Se parte del resquebrajamiento de ella y la doble posibilidad de abordarla. Asimismo, tampoco le resulta posible observar en su totalidad, el propio lado de la distinción indicado como forma (observador); para ello, sólo dispone de auto-descripciones, todas ellas finalmente

parciales y con distintos grados de influencia para su propia comprensión; el todo es sólo lo que puede observarse, no puede ver lo que no ve. Aunque la dialéctica tampoco pueda presumir su fuerza omniabarcadora, no deja de intentarlo conforme a la premisa de *el todo es mayor que la suma de sus partes*, así señala, por un lado, su matriz ontológica (siempre hay algo más), y por otro, las posibilidades de crear en los espacios supuestamente desconocidos del todo, cualquier tipo de llenado.

- 4) Mientras que en la dialéctica existe una idea de contrarios en la distinción es una idea de doble contingencia, basada en el concepto de evolución y no de desarrollo.
- 5) Para la dialéctica los contrarios finalmente se fusionan, cosa que no sucede en la distinción y sólo se reconocen ambas partes, por medio del acoplamiento y del *re-entry*. Para los fines y alcances de la presente investigación, los contrarios también pueden entenderse como diferentes (unidades distintas) que, mediante un roce cotidiano, encuentren formas nuevas para poder operar juntos. Un dualismo que facilita las uniones e intersecciones con características distintas a la dualidad inicial; es más, la dualidad inicial puede seguir siendo dual y estar conviviendo co-evolucionando con uniones e intersecciones producidas por ella misma pero distintas. Que en la distinción los acoplamientos estructurales parezcan distintos e inclusive se puedan estudiar así, no los conduce a su autonomía operativa, pues siempre quedan dependientes de la propia clausura operativa del observador. En la dialéctica y el dualismo, la contraparte o contradicción, encuentra su origen en la propia unidad inicial, ahí incuba y se desarrolla, para finalmente quedar destinada a ser otra cosa. Sin embargo, la distinción cuenta con todas las posibilidades de incubar y desarrollar la negación en su propia operación clausurada y mediante ello, simplemente, resolverla ahí, sin quedar obligada a mejorar, cambiar de estado o

crear algo distinto a los rasgos originalmente distintivos de la autonomía de la forma-observador.

- 6) En la dialéctica la asimetría no es un asunto prioritario que se presente en el *duelo* de la síntesis-antítesis, mientras que en la posición lumaniana es un factor que define la indicación de la diferencia.
- 7) El conflicto es un elemento importante en el método dialéctico cosa que no sucede en lo otro y el poder es indeterminado, cosa contraria cuando se marca una distinción. No es que el conflicto no tenga lugar en la distinción, sino simple y sencillamente la operación, e inclusive el cambio, no quedan determinados por la exclusividad del conflicto, también tienen lugar al margen de él.

III. HERMENÉUTICA

La visión contemporánea está marcada en gran parte por la hermenéutica. El sentido como una apuesta que incluye indudablemente a la experiencia humana y que disloca las posiciones, que tienen que ver con una explicación desde la estructura. La lingüística da entrada evidente a las preocupaciones que aborda desde dicha experiencia.

El recorrido histórico de esta postura teórica, se formaliza en el siglo XIX con las ideas que Schleiermacher se plantea desde el cuestionamiento, si es una técnica o un arte, entonces parte de la premisa de “comprensión”, en donde se encamina a los aciertos interpretativos. Sin embargo, existe una paradoja en el sentido de que la interpretación, se determina por la relación basada en la experiencia humana y en el texto, es decir: “el hermeneuta partirá de la sospecha que genera el malentendido potencial que atraviesa su relación con el texto, e intentará realizar una reconstrucción que es a la vez histórica y adivinatoria, objetiva y subjetiva” (Lizarazo, 2004: 29). De aquí procede el enfoque histórico que conlleva la idea de un círculo hermenéutico. Cualquier obra de arte, entretiene su orden histórico en espacio y tiempo e incluye muchas veces el asunto autoral que aunque en épocas actuales, la idea del genio se ha

separado radicalmente de su propia obra. En esta perspectiva, existe ya una ruptura total y el autor se trasporta a la idea de ser un intérprete de su misma obra.

Entonces, para Schleiermacher la obra se encuentra inmersa en una serie de acotaciones, que tienen que ver con el lenguaje y que el autor utiliza automáticamente: “conoce las verdaderas intenciones del que te habla”; es un arte de comprender que incluye al lenguaje como la manifestación total del que habla y del que interpreta. Pero desde este autor —y como es comprensible en su posición histórica-teórica— enfrenta al hermeneuta a una tarea de comprender al autor mejor de lo que se comprendió a sí mismo. Aquí evidentemente resuenan las ideas románticas individualistas y bajo la idea del genio como un ente importante y determinante en la obra.

Según Lizarazo para Dilthey la comprensión no es suficiente con la idea de una interpretación interna (2004). Entonces esto conduce a definir nuevamente el asunto del “comprender”, en una dimensión más explicativa.

La distinción ciencias naturales/ciencias del espíritu, permite a la hermenéutica indicarse claramente por el lado de la segunda, en donde a su vez se rige por una nueva distinción yo/tú. Esto implica una dimensión que ya sale de la propia experiencia y en donde el diálogo se establece para dar significado a los otros: “el que quiere comprender no puede entregarse desde el principio al azar de sus propias opiniones previas e ignorar lo más obstinada y consecuentemente posible la opinión del texto [...]” (Gadamer, 1997b: 335). Desde ahí Gadamer plantea la interpretación, como el fundamento de un círculo hermenéutico donde el tú y el yo se interpelan y dicha aproximación se da a través de sí mismos, pero también atraviesa al otro.

Dicha experiencia elimina la idea de una preconcepción misma, que puede limitar o nublar el estado interpretativo y que esta actitud y sumergimiento al círculo, variarán en el momento en el que el sujeto se haga consciente de sus prejuicios y los del otro. Esto asegura que serán disminuidos los riesgos de dislocamiento, que incluye el hecho de una comprensión con desconocimiento de la cosa que atañe al yo/tú. Entonces, el comprender un texto significa:

“desplazarnos a un nuevo horizonte propio, para alcanzar un estadio que supere tanto nuestro punto de partida como el lugar en el que inicialmente se encuentra el texto” (Lizarazo, 2004: 32). Y que también incluye, su propio prejuicio sobre que el hermeneuta, será capaz de participar en la comprensión pues: “el que quiere comprender un texto realiza siempre un proyectar” (Gadamer, 1997b: 333). Lizarazo se refiere como la: “finitud o la incompletud esencial del conocimiento” (2004: 33) que se dimensiona hacia la aplicación en donde el intérprete se relaciona con su propia experiencia.

“El horizonte del preguntar” es otra de las ideas que plantea Gadamer basado en la “genuina comprensión” que incluye al lenguaje “como hilo conductor del giro ontológico de la hermenéutica” y en donde la ontología, adquiere un papel importante ya que para Gadamer, la tradición carga en el lenguaje todas sus manifestaciones. Finalmente se trata de comprender un texto. En este sentido, hay que hacer notar, que frente a la propuesta en *Verdad y método* se descubre una crítica sobre la racionalidad metodológica con diez años de trabajo, que terminan por exponer el marco conceptual y las coordenadas filosóficas, que desde el legado de la tradición configuran la propuesta de este autor.

Paul Ricoeur incorpora a la perspectiva hermenéutica una idea de comprensión a partir de lo ontológico. Ante la pregunta ¿qué es comprender? Se vislumbra la búsqueda epistemológica en: “que el ser encuentra el ser antes de oponerlo como un objeto ante un sujeto” (Lizarazo, 2004: 37). El asunto bajo una expectativa de *ser-en* y no *ser-con* es decir: “recuperar la condición de habitante de este mundo a partir de la cual hay situación, comprensión e interpretación” (Lizarazo, 2004: 37). Desde este asunto, el círculo hermenéutico no es más que una consecuencia del método del comprender. La escritura proporciona elementos que configuran una dinámica interna en la que su escudriño, requiere de dos componentes: la comprensión y la explicación, refiriéndose a la primera como: “la capacidad de continuar en uno mismo la labor de estructuración del texto” (Lizarazo, 2004: 43) y sobre la segunda como: “la operación de segundo grado incorporada en una comprensión y que consiste en la actualización de los

códigos subyacentes en esta labor de estructuración que el lector acompaña” (Lizarazo, 2004: 43). Y que:

[...] es el rodeo necesario, la etapa de la objetividad científica, en el trayecto de la recuperación del sentido [...] el análisis estructural es por tanto un momento de la comprensión, una etapa necesaria ‘entre una interpretación ingenua y una interpretación crítica, entre una interpretación de superficie y una interpretación en profundidad’ [...] explicar más es comprender mejor (Martínez, 1999: 34-35).

En el texto: “es una realidad compleja de discurso cuyos caracteres no se reducen a los de la unidad del discurso o frase” (Ricoeur, 2001: 297) e incorpora tres aspectos que para Ricoeur son importantes: a) el acto de relatar, b) el esfuerzo por reconocer los elementos y c) la relación entre temporalidad y narratividad. Finalmente este autor encamina su posición hacia una idea de hermenéutica crítica que: “apela a una visión que no implique la exclusión” (Lizarazo, 2004: 46) de la comprensión y de la explicación misma, que refiere como una dialéctica entre ambos: “por dialéctica entiendo la consideración según la cual explicar y comprender no constituirían los polos de una relación de exclusión, sino los momentos relativos de un proceso complejo que podemos llamar interpretación” (Martínez, 1999: 35). Esta búsqueda se basa en un modelo estructural que se aborda con más detalle en el subapartado correspondiente a la hermenéutica de Ricoeur.

1. PERSPECTIVA HERMENÉUTICA DEL ARTE DESDE GADAMER

“El arte es un tema muy antiguo” así comienza Hans-Georg Gadamer en su texto la *actualidad de lo bello*, en donde aborda la perspectiva hermenéutica sobre el concepto de belleza en el arte (Gadamer, 1993). Su travesía en el tiempo tal vez se deba a su carácter de esencia y de verdad. Hace una separación evidente en

lo que podría llamarse el arte antiguo y el arte moderno. Su principal observación está presente en hablar de la no ruptura entre uno y otro, pues la tradición¹² es un factor que no separa sino más bien es una especie de recomposición bajo una perspectiva de movimiento, ya que la comunidad está sometida a un proceso constante de formación. Observar al arte en esta época requiere fundir su horizonte histórico. No puede hacerse un corte elemental en donde se obscurezcan los efectos de la tradición del arte. La poesía visual es precisamente una manifestación del arte poético en donde se conjuntan los signos icónicos y lingüísticos.

Pero ¿qué es arte? pregunta que Gadamer se hace a lo largo de su texto y que responde en un recorrido filosófico de la palabra. Comienza por hablar de la fiesta como una presentación de la comunidad misma en su forma más completa. En la fiesta, se celebran las cosas¹³ y saber celebrar es un arte. Pero la pregunta que se hace es: ¿En qué consiste esta celebración? Es un modo de representación, es una manera de discurso, es una actividad intencional que se torna especial, pues es la primacía de lo que llega a su tiempo, de lo que tiene su tiempo y no está sujeto a un sentido abstracto del empleo del mismo. Habla de un tiempo detenido donde todo el mundo sabe, que cuando hay fiesta, en ese momento, se estará lleno de ella y con esto la celebración adquiere un tiempo propio al que da lugar. Las preguntas que aquí surgen para la poesía visual son ¿cuál es el tiempo de ella? y ¿cómo se manifiesta el tiempo? Pareciera que la imagen juega un papel introductorio en sus hallazgos para el lector, incorporarse al poema por medio del icono manifiesto, marca un sentido iconológico a priori de conocimientos que hacen entablar el inicio del juego hermenéutico de la poesía.

Una obra de arte es una cosa bella a la que no se le puede añadir ni quitar nada, dice Gadamer. Es una unidad estructurada en sí misma en la que podemos comunicarnos a través de nuestro oído interior. Tiene su ritmo, se

¹² Tradición dice Gadamer es una interacción constante entre nuestro presente con sus metas y el pasado que también somos. (1993: 41).

¹³ Celebración viene de la palabra *Begehung* que se traduce como andar, ir o caminar sobre algo.

escucha de fuera y se proyecta hacia adentro. El intérprete es un ente activo para escuchar en el exterior por lo que la obra, es un asunto que se aproxima al sujeto de una manera contundente. Es por ello, que la poesía tiene su forma, se puede dilucidar su imagen, ella habla y determina las figuras que la acompañan, en este sentido, no hay que agregarle ni quitarle nada, es ella.

El arte tiene un sentido de bellas artes, en donde la celebración juega un papel fundamental. Celebrar es detener el tiempo, el arte por lo tanto no tiene tiempo, en él se detiene y se presenta el juego hermenéutico entre el intérprete y la obra. Entonces, el no demorarse en una obra, representa que la función esencial de su estar no lo cumple.

En la experiencia estética, se trata de aprender a demorarse dentro de un fenómeno de simultaneidad en donde el presente y el pasado se funden para superar el tiempo, para vivir su tiempo, para detener el tiempo.¹⁴

Reconocer algo, es volver a ver esa cosa, captarla en la “permanencia de lo fugitivo” (Gadamer, 1993). Entonces, el arte es ese acontecimiento de reconocer mediante símbolos que hablan y dejan percibir el sentido del discurso que se construye.

Interpretar es aprender a ver, es dejarse decir algo para vivir el tiempo de la obra. Para ello, hay primero que deletrear y luego leer el sentido más profundo e indiscutible, que emerge tras *el pliegue y repliegue* de la imagen y la palabra.¹⁵

Por lo tanto, la fiesta, que es la obra de arte, nos une a todos se caracteriza por el tiempo para celebrar, en donde se participa de ella para vivir la experiencia de estar en el instante intenso y fugaz en que se está dentro: “La obra de arte pasa fluyendo, se transforma en una conformación permanente y duradera, de suerte que crecer hacia dentro de ella signifique también, a la vez, crecer más allá de nosotros mismos” (Gadamer, 1993: 124).

Hablar de interpretación en la poesía y en la imagen es un asunto que atañe a las observaciones desde el arte. Como una expresión artística que se

¹⁴ En este sentido Gadamer hace referencia de la simultaneidad de los tiempos: presente y pasado.

¹⁵ Así se refiere Gadamer cuando habla sobre comprender la poesía.

manifiesta en el todo de una obra y que puede ser comprendida a partir del acto de abrirse para escuchar como dicha expresión emerge por sí misma.

Cuando un sujeto se enfrenta a un texto, debe partir de que hay pre-estructuras de comprensión, de hecho así comienza, pero toda *interpretación correcta debe cuidarse de toda ocurrencia*,¹⁶ para así incursionar en la búsqueda de sus verdaderas posibilidades sin que estas pre-concepciones sean arbitrarias.

El que quiere interpretar un texto realiza un proyectar que le dan estas pre-concepciones, pero debe evitar guiarse demasiado por ellas. Al abrirse al texto se está comprendiendo, es decir, se está dejando decir algo.¹⁷ Comprender es interpretar dentro del movimiento de la tradición y la del intérprete, desde donde se determina a partir de la fusión de ambos. Entonces, implica dos elementos que están en un proceso continuo de formación y que van, por lo tanto, cambiando el sentido del texto, superando siempre a su autor desde un comprender de un modo diferente.¹⁸

Dentro del planteamiento gadameriano hay algo que puede ser de mucha importancia: la primacía hermenéutica de la pregunta. En este sentido se plantea cómo el acto que introduce una cierta ruptura en el ser de lo preguntado, porque preguntar es más difícil que responder y para hacerlo se necesita haber recorrido un gran camino.

¿Y cómo encontrar las preguntas? El recorrido dado una y otra vez en el texto las genera. Así como también a través de ello se encuentran las respuestas, entonces, al comprender estamos teniendo la posibilidad de preguntar y también de responder.

¹⁶ Distinción que hace Gadamer sobre el interpretar de un modo productivo a partir de prejuicios verdaderos que conducen a la comprensión del texto. En cambio los prejuicios falsos conducen necesariamente a malos entendidos.

¹⁷ Gadamer habla de que la objetividad hermenéutica es abrirse, aceptar y cambiar el texto. Esto deja ver la posibilidad múltiple de un texto, como un objeto de interpretación.

¹⁸ Gadamer lo llama comportamiento productivo.

La poesía tiene sus particularidades al ser interpretada una de ellas es que hay que entender cómo manifiesta su sentido por sí misma. Tiene su propio lenguaje y es sensorial.¹⁹ En este sentido Gadamer dice:

Al volver a leer el poema no hay que acordarse de lo que se ha dicho sobre él, sino tener la impresión de que el poema mismo nos revela su sustancia. El significado está en las palabras del poema y no en lo que uno haya dicho sobre él. La interpretación culmina en la desaparición del intérprete y en la presencia exclusiva de lo interpretado, un ideal que, por supuesto, sólo puede alcanzarse aproximativamente (Gadamer, 1997a: 111).

Esta cita revela la utopía en el quehacer interpretativo, en el caso de la poesía es muy importante contemplar su forma tan independiente de sentido al que el lector se enfrenta. En muchas ocasiones podemos confundir, hasta que momento estamos permitiendo que la poesía aglutine su sentido, ¿y será que lo hace en una imagen? A diferencia de la narrativa, para comprender tendremos que aceptar el dejarnos decir algo y debemos creer que tiene y puede expresarnos su discurso como un valor indiscutible de su composición. En este aspecto la poesía visual nos introduce a través de dos vertientes: la palabra y la imagen en donde ambas se hacen presentes para el descubrimiento y búsqueda del sentido.

2. ARTE DESDE PAUL RICOEUR

La hermenéutica de Paul Ricoeur es una propuesta que retoma el estructuralismo para reflexionar sobre el asunto del carácter de explicación que Dithley refiere como un modelo de inteligibilidad, en este sentido, parte de ahí para reflexionar sobre el papel del estructuralismo en lo que el llama “comprender e interpretar”.

Paul Ricoeur se aproxima al estructuralismo de manera cautelosa, no porque estuviera en desacuerdo con los planteamientos, sino más bien,

¹⁹ “La imagen que el poeta evoca hay que verla de una manera completamente sensorial (Gadamer, 1997a: 110).

consideró que eran insuficientes. Hablaba de que esta corriente de pensamiento desplazaba a la semántica y con ello al sujeto y su relación práctica con el mundo.

Evidentemente medita sobre esta relación (estructuralismo y hermenéutica). Su principal argumento en contra de la lingüística estructural, se relaciona con la idea de que los signos son unidades diferenciales que operan dentro de un sistema, cuyas relaciones son todas inmanentes, lo que implica dejar a un lado al sujeto hablante y, sobre todo, la relación con el mundo extralingüístico.

La propuesta de Saussure se deja ver claramente en contra de las posiciones que favorecen la historia. Para el historicismo, entender es encontrar la génesis; para el estructuralismo, lo inteligible es la organización de un sistema dado. Esta perspectiva Saussuriana, inicia con la diferencia introducida entre lengua y habla. El punto álgido consiste en especificar que la lingüística debe limitarse al ámbito de la lengua.

Paul Ricoeur plantea la problemática de la dicotomía lingüística entre lo diacrónico y lo sincrónico que establece Saussure, pues al parecer, bajo esta propuesta, se subordina la lingüística diacrónica a la sincrónica. En este sentido es que Ricoeur plantea, que esta subordinación, es un conflicto evidente para la comprensión hermenéutica:

[...] una aproximación sincrónica debe preceder a cualquier aproximación diacrónica porque los sistemas son más inteligibles que los cambios. En el mejor de los casos, un cambio es un cambio parcial o global en un estado del sistema. Por lo tanto, la historia de los cambios debe venir después de la teoría que describe los estados sincrónicos del sistema. Este primer postulado expresa el surgimiento de un nuevo tipo de inteligibilidad directamente opuesto al historicismo del siglo XIX (Ricoeur, 1995: 17).

Ricoeur hace énfasis en el asunto de que Saussure hace una distinción principal entre “lengua” y “habla”: [...] *Langue* es el código o conjunto de códigos en el que un hablante particular produce *parole* como un mensaje particular (1995:

17). Esta distinción enmarca aproximaciones diversas como por ejemplo, el asunto de que un mensaje es individual y su código es colectivo. Se hace referencia a esto, pues Ricoeur hace la anotación de que un mensaje es intencional mientras que el código es anónimo y no intencionado, por lo que al código, se le atribuye un “inconciente estructural”. Otra distinción que recalca, es que: “[...] un mensaje es arbitrario y contingente, mientras que el código es sistemático y obligatorio para una comunidad de hablantes” (Ricoeur, 1995: 17) lo que reflejaría de manera tácita el carácter científico del código. Le pareció relevante abordarlo, pues en su opinión, este modelo atañe directamente a la hermenéutica, desde el momento en que tanto el estructuralismo como la hermenéutica, comparten el mismo objeto de estudio: el texto.

Habla de que dicho modelo originalmente se abocaba a unidades intrínsecas pequeñas (signos) y posteriormente se amplió a un modelo con unidades mucho más grandes que la oración, así como a unidades no lingüísticas:

[...] la manera en que los formalistas rusos, tales como V. Propp, abordaron los cuentos folklóricos marca un cambio decisivo en la teoría de la literatura, especialmente en cuanto a la estructura narrativa de las obras literarias” (Ricoeur, 1995: 18).

En cuanto a la extensión de las unidades no lingüísticas se refiere de la siguiente manera:

[...] la aplicación puede ser menos espectacular —en virtud de que incluye el señalamiento de carreteras, códigos culturales tales como el comportamiento en la mesa, la manera de vestir, los códigos de construcción y de vivienda, los patrones decorativos, etc.—, pero es teóricamente interesante en cuanto a que da un contenido empírico al concepto de semiología o semántica general desarrollado independientemente por Saussure y Charles S. Peirce. Aquí la lingüística se convierte en un campo de la teoría general de los signos [...] (Ricoeur, 1995: 18).

Estas afirmaciones conducen, al asunto de que el estructuralismo implicaba ya una teoría de la semiología en general y de la lingüística estructural, por lo que ya podría hablarse de un modelo por las siguientes razones:

1. Su aproximación sincrónica debe preceder a cualquier aproximación diacrónica —supuesto de inteligibilidad que se opone al historicismo.
2. La posición de que los sistemas están compuestos por conjuntos finitos, de entidades discretas; que se fundan en la capacidad combinatoria.
3. “Ninguna entidad perteneciente a la estructura del sistema tiene un significado propio”, es decir, los sistemas semióticos son cerrados.

En tanto Ricoeur reconoce estas razones como evidentes para hablar de “un modo global de pensamiento”, deja en el tintero lo siguiente:

El lenguaje ya no aparece como la mediación entre mentes y cosas. Constituye un mundo en sí mismo, dentro del cual cada elemento sólo se refiere a elementos del mismo sistema, gracias a la interacción de oposiciones y diferencias constitutivas del sistema [...] En este punto extremo, el lenguaje como discurso ha desaparecido (Ricoeur, 1995: 18).

La hermenéutica viene a cubrir el punto ciego en un mismo objeto de observación, pues la crítica que se vislumbra es precisamente la ausencia del sujeto.

Pese a estos planteamientos tan agudos el filósofo francés, explora el estructuralismo, a partir de que un texto puede hablar del mundo circundante —sin autor— desde sus relaciones internas. Y es así como plantea el asunto de la explicación como un modelo de inteligibilidad, “tomado de las ciencias naturales y extendido a las ciencias históricas” en este sentido, enmarca claramente el rasgo fundamental de la interpretación que es la comprensión perteneciente a las ciencias del espíritu.

A partir de esta distinción se introduce la siguiente pregunta: ¿explicación o comprensión?: “Esta distinción [...] parece en un principio clara; no obstante, no

deja de oscurecerse desde que se plantea la pregunta sobre las condiciones de cientificidad de la interpretación” (Ricoeur, 2002: 133). En este sentido es que se intenta hablar de la relación entre el texto y su explicación estructural, como una forma en que sin mundo y sin autor, es explicado por sus relaciones internas y por sus estructuras, en donde las grandes unidades son la extensión de la oración y puestas una detrás de la otra que constituyen el relato:

[...] la tarea del análisis estructural consistirá, entonces, en proceder a la segmentación (aspecto horizontal), luego en establecer los diversos niveles de integración de las partes en el todo (aspecto jerárquico). Así, cuando el analista aisle unidades de acción, éstas no serán para él unidades psicológicas susceptibles de ser vividas o unidades de comportamiento que pueda estudiar una psicología conductista; los extremos de estas secuencias son sólo los puntos de orientación del relato, de tal modo que, si se cambia un elemento, toda la serie es diferente: se reconoce aquí la transposición del método de conmutación del plano fonológico al plano de las unidades del relato” (Ricoeur, 2002: 138-139).

Las relaciones textuales que se pueden hacer en el texto se encuentran en tres planos principales: 1) el nivel de las acciones, 2) el nivel de los actantes y 3) el nivel de la narración; mismas que se entrelazan a una gran unidad al servicio de la interpretación, basado en un modelo que se configura, fuera de las ciencias humanas y que fortalece la posibilidad de una proceso interpretativo, inteligible en donde “explicar e interpretar se hallarán en debate sobre el mismo terreno, en el interior de la misma esfera del lenguaje” es decir, en el terreno de la lingüística. Entonces el asunto de la explicación y la comprensión deviene en la propuesta formulada por Ricoeur: “explicar para comprender mejor” desde sus intentos por integrarlas en el llamado “arco hermenéutico de la interpretación”.²⁰

Con todo esto, podríamos resumir que el modelo hermenéutico de Paul Ricoeur, asume plenamente la separación entre el significado de un texto y la intención del autor, al mismo tiempo que va fijando el rasgo metódico y objetivista que lo caracteriza. Este rasgo se determina también con la introducción del análisis estructural, como un procedimiento al servicio de la

²⁰ Expresiones utilizadas por Paul Ricoeur.

comprensión, en el momento de la explicación es decir, del “arco hermenéutico” de tal manera, que con el término “interpretación” se enmarca un proceso que abarca al binomio comprensión/explicación.

La controversia con el estructuralismo contribuye a que los problemas del lenguaje, sean para Ricoeur de gran importancia en lo que se refiere a la interpretación textual, y por otro lado, el rechazo que la descripción estructuralista del lenguaje, se vea como un sistema cerrado sobre sí mismo, aunque lo resuelve hablando del asunto de referencia del lenguaje, es decir, habla de la referencia metafórica, en donde interviene el lenguaje, realidad y el acto de la lectura. En consecuencia a esto, el texto se pone a distancia de la intención del autor y del lenguaje cotidiano.

Finalmente para Ricoeur, es importante el carácter científico del estructuralismo, el cual considera el acercamiento más riguroso y fecundo al nivel de inteligibilidad, pero asevera que la interpretación de la simbólica no es hermenéutica, de tal manera que marca claramente la distinción hermenéutica/semiótica. Es así como reitera que la relación hermenéutica-estructuralismo no son elementos yuxtapuestos, sino más bien, se trata de recuperar el estructuralismo como un apoyo para una hermenéutica crítica —o reflexiva— que se diferencia evidentemente, de la llamada por el autor hermenéutica ingenua.

IV. EL ARTE DESDE NIKLAS LUHMANN

Del abanico espectral que Luhmann llega a elaborar con su teoría de sistemas, se encuentran textos que abordan diversos sistemas sociales, entre ellos el del arte. Es así como en su libro titulado en español *El arte de la sociedad* (2005), podemos apreciar las implicaciones que tiene su propuesta sistémica en las explicaciones del arte. El tema es abordado desde tres dimensiones que abarcan en primer lugar, el asunto de la percepción como un tema que pertenece a los asuntos de la comunicación y que difieren en algunos aspectos

—que parecen relevantes— del concepto manejado en la teoría general de sistemas; en segundo lugar, Luhmann aclara que el arte se entiende desde la distinción medio/forma y no en el de sistema/entorno, por lo que dedica este apartado a dar las diferencias y maneras de entenderlo desde esta distinción; como tercera dimensión, explica la evolución del sistema y a partir de ello nos va refiriendo los códigos que permean en los diferentes momentos artísticos.

Entonces, partiendo de la idea de que el arte se entiende en la distinción medio/forma, es necesario marcar cuáles son las características que se dan en el caso concreto de la poesía para que esto, nos permita reflexionar sobre las interacciones de la imagen y la palabra. Como inicio de esta reflexión es necesario aclarar que la unidad del arte desde la perspectiva luhmaniana: “[...] reside en la producción para la observación (en esta observación de la observación), y su medio consiste en los grados de libertad —creados para ello— de las relaciones entre medio y forma [...]” (Luhmann, 2005: 195). Esto permite aclarar, que el arte se caracteriza por sus grados de variedad que se establecen en las diversas relaciones y dinámicas de la distinción mencionada.

Debemos partir que el acoplamiento de la imagen y la palabra es laxo debido a que una de las características del sistema del arte es que las obras mantienen esta situación y eso les permite tener permanencia, dinamicidad y múltiples propuestas estéticas. Esto genera que las obras de arte se mantengan abiertas a las conexiones de sentido y así promuevan su variedad —rasgo fundamental del arte—. En este sentido Luhman dice que: “[...] el medio hace posible la pluralidad de acoplamientos rígidos, de tal suerte que requiere de selección [...]” (Luhmann, 2005: 174). En este sentido, es fundamental hacer la anotación de que dicha variedad es lo que posibilita a la forma para tener características de rigidez, es la única manera que lo permite, pero no hay que olvidar que lo importante del arte tiene que ver con las diversas alternativas que se generan gracias a su carácter de laxitud.

Otra de los asuntos que requieren de aclaración, es cuál es la posición de los elementos que conforman la poesía visual y bajo ese sustrato y a reserva de que este tema es tratado con mayor amplitud en el capítulo cuatro, es

importante decir que para la propuesta que se hace en este proyecto de investigación: la imagen es el medio y la palabra poética es la forma.

Por lo tanto, si la poesía visual se presenta experimentando la variación de formas debido a los grados de acoplamiento entre imagen y palabra, se puede partir de que las relaciones permiten el vaivén y en el proceso llega a lograrse tal abertura del lenguaje, que la imagen es capaz de modificar o ajustar las relaciones de sentido, en palabras de Luhmann, diríamos que: “[...] el establecimiento de formas no agota las posibilidades de medio, más bien las regenera [...]” (Luhmann, 2005: 176).

Por tal motivo, podemos encontrarnos ante la posibilidad de que la concepción previa que se tenga de una imagen puede verse afectada gracias al movimiento de las formas, aunque la intención original sea afectar a la palabra poética. Finalmente hay que decir que el efecto estético, en este caso, puede provenir de cualquiera de los dos elementos. Prueba de ello, son los cambios de acoplamiento que se pueden observar a lo largo de la historia de las propuestas poético-visuales.²¹

A partir de los movimientos generados por los elementos de la poesía visual, puede afirmarse que: “[...] las formas se acoplan y desacoplan en el medio [...]” (Luhmann, 2005: 177), en donde el sentido de la palabra utiliza los recursos de la imagen conforme lo va requiriendo, en este caso, puede haber momentos en que la forma no requiera del medio.

La imagen dentro de esta situación es reconocida gracias a los juegos que lleva a cabo la memoria de la forma y que la palabra utiliza, lo que ocasionalmente le es útil a la poesía visual, pues con esto se vislumbra ante un proceso de: “aplazamiento de la repetición” (Luhmann, 2005: 177) en donde los elementos iconográficos se mantienen en una relación constante, lo cual produce las variaciones de sentido, y es importante señalar que: “[...] el sentido se genera exclusivamente de manera selectiva y remite sin excepciones a más selección” (Luhmann, 2005: 180). Con esto, es claro que las posibilidades

²¹ Véase el capítulo I donde se muestran algunas de las propuestas que son representativas de la poesía visual y en donde se pueden observar claramente los diversos acoplamientos.

estéticas de la poesía visual, responden a las expectativas de arte que se basan en buscar la belleza en una atmósfera de multiplicidad estética, es decir, una obra de arte nunca será la misma.

Dice Luhmann que: [...] la forma es simultáneamente medio y forma [...] debido a que la flexibilidad, o mejor dicho en los términos luhmannianos: laxitud, es que se da la posibilidad, de que una obra de arte pueda obtener las posibilidades de multiplicidad a la que remite el autor. Además agrega que: [...] la forma es forma-dentro-de-un-medio [...]", es decir, nos acerca a la idea de cómo, a pesar de esa laxitud, las formas son capaces de generarse dentro del sistema del arte.

Algo relevante que hay que tomar en cuenta dentro del sistema del arte, es preguntarnos: ¿cuál es el papel del lenguaje en el arte y exclusivamente de la poesía? Si dentro de la estructura teórica de los sistemas el lenguaje es considerado como un medio. Luhmann responde a esto diciendo que en la poesía: "[...] no utiliza las denotaciones de las palabras, sino las connotaciones. Por eso, presupone las palabras como medio —dentro del cual las connotaciones mismas (que se escogen mutuamente) pueden crear formas [...]" (Luhmann, 2005: 207).

A partir de esta afirmación surge la pregunta sobre ¿cómo entender a la poesía visual en esos términos teóricos? Parece resultar relevante explicar que tanto la imagen cómo la palabra se establecen en el terreno de las connotaciones y de ahí interactúan como medio y forma generando una dinámica de movimiento relacional. Esto puede entenderse si seguimos la idea de Luhmann en donde dice que: "[...] la atmósfera es la circunstancia que logra hacer visible la unidad de la diferencia —cosa que constituye el espacio. Por lo tanto, también la visibilidad de la invisibilidad es un medio para la creación de formas— [...]" (Luhmann, 2005: 188). Esta variedad de la forma/medio permite ampliar las redundancias de una obra y por tanto facilita la variedad del arte (Luhmann, 2005).

Otro de los conceptos que caracterizan al sistema del arte es la distinción que Luhmann marca como fundamental, se refiere al espacio/tiempo. En ella se

basa la diferenciación posterior que se refiere a la evolución de los diferentes tipos de arte. También agrega el autor que existen algunos tipos de arte que ocupan los dos ámbitos y este es el caso, el de la poesía visual.

Luhmann además define estos dos conceptos diciendo que: [...] el espacio hace posible que los objetos abandonen sus lugares. El tiempo hace necesario que los lugares abandonen sus objetos [...]” (Luhmann, 2005: 187). Esto permite reflexionar el asunto de cómo es que el juego entre estos dos componentes pueden realizarse en la interacción de sus fundamentos, por lo que ayuda a idear el asunto de que confluyen en una forma donde la dinámica promueve la diversidad a partir del movimiento mismo entre medio y forma.

En esta propuesta resulta interesante porque permite plantear la pregunta: ¿cómo se puede entender a la poesía visual como arte? Luhmann dice que: “[...] el medio se convierte en forma. Sí no se fracasa. Combinando medio y forma resulta lo distintivo de las obras de arte logradas: la evidencia improbable” (Luhmann, 2005: 198). Es decir, viéndolo desde la posibilidad de relacionar a la imagen en una obra poética, tenemos que es necesario que la dinámica establecida, se realice en un panorama exitoso, de otra manera, nos encontramos en el mismo panorama de la poesía tradicional en los casos donde no alcanza el estatus de arte.

En este sentido, se plantean algunas ideas que permiten entender las características de una obra de arte porque en ella: se crean formas que son improbables, porque éstas hacen esfuerzos para huir de la utilidad pues la obra renuncia a la información cotidiana. Desde esta idea, la imagen en la poesía visual: a) no debe quedar en calidad de ornamento, b) necesita responder a la variedad de la obra al establecer sus vínculos y, c) que al involucrarse con la palabra poética rompa relación con el lenguaje cotidiano.

CAPÍTULO IV

EL EVIDENTE DOMINIO DE LA POESÍA

La poesía visual es una distinción que se separa por la diferencia de dos complejidades que no son opuestas entre sí, se acoplan en momentos, cuando la poesía lo requiere y su proceso de autorreferencia marca las prioridades. Ambas identidades no se niegan, pero su forma está marcada por un espacio que se divide y que en ningún momento se torna unitario. La teoría de la forma da explicación a esto en un contexto dividido, que no implica una antítesis o bien, un fusión en donde el devenir esté determinado por una unidad del concepto. Esta posición marca una clara discusión, con las posiciones lingüísticas y hermenéuticas que, evidentemente, permite observar a la poesía visual desde otro fundamento, el cual, fue explorado aquí bajo diversos riesgos que se irán explicando a lo largo de este segmento.

En el presente apartado se expone a detalle dicha teoría, al igual que se hace una reflexión en contraste con el método dialéctico y con la hermenéutica, que sirven como la pauta para dialogar con la perspectiva de la distinción propuesta.

I. LA MARCA DE INICIO COMO INDICADOR POÉTICO

La poesía visual tiene un *marke state* desde el momento en que su contingencia se reviste de la imagen y de la palabra. Para observarla como unidad es necesario verla en un enfoque dialéctico que pueda expresarla como una síntesis, pero no es sencillo advertirla como una fusión omniabarcadora que pueda ser capaz de dar su propia explicación, en una idea de entenderse como una unidad poesía-visual, porque esto implica que se tenga que incorporar algún otro elemento al entendimiento de su epistemología. Para delimitar más

claramente lo que se afirma, es útil reflexionar cómo la hermenéutica incorpora a la experiencia humana en el acto de conocer, para asegurarse de que en la comprensión se dará un diálogo (que evidentemente es de dos) para conformar una especie de dialéctica o bien de fusión, lo cual implica forzosamente la idea de que el resultado es una totalidad con origen ontológico, por lo que el *marke state*, no se puede incorporar en este tipo de apreciación científica. Para hacerlo, desde el enfoque de Luhman, es necesario que se dé una doble contingencia que les permita interactuar, tanto a la imagen como a la palabra pues su línea se hace visible mediante el reconocimiento de cada una de ellas.

El *cross* de inicio parte de la palabra y se diferencia del reingreso a sí misma en su distinción imagen/poesía porque depende de la interacción del poema como lenguaje, en donde la palabra regresa con la visualidad que le hace hablar. La iconicidad se incorpora para dar en cada momento un nuevo sentido que hace que la expresión estética del poema adquiera el movimiento de vinculación. Entonces los *re-entry* que intervienen van marcando en un segundo momento la indicación, es decir, el camino hacia donde se dirige la forma misma. En ese momento, la selección está hecha y es entonces, que la poesía plantea sus prioridades en la selección de sus elementos. Se reconoce a la distinción inicial porque comienza con la *re-entry* que hace tangible la presencia de los elementos que conforman el juego. La distinción como operación materializada, separa a ambas partes con el trazo de la línea, haciendo evidente su interacción, porque lo dividido emite inevitablemente la selección del lado por el que el observador va a trabajar. La palabra es sin duda, el lado en que la imagen produce sus efectos como un impulso en donde no se ve una simultaneidad, sino en una operación con diferencia temporal entre la imagen y la poesía.

La imagen con su carácter de arbitrariedad signica, adquiere algunos recursos lingüísticos que la hacen ajustarse a la forma y entre otras cosas, proporciona la primera referencia del poema en el papel de *re-entry* y es así como se introduce al juego de la palabra poética, la cual marca la indicación

para que se clarifique en donde se encuentra la forma, es decir, la poesía visual se configura en el entendimiento de que ante todo, está del lado de la poesía.

Se puede decir que la imagen es la primera distinción, porque se realiza en la palabra una *re-entry* que se produce sin la necesidad de ser observada. Entonces esta línea es marcada por la diferencia imagen/poesía y al momento de hacerse la indicación, es cuando la iconicidad irrita a la palabra, para ayudar a que se delimiten los elementos que configuran a la forma.

Debido a este proceso es que se puede decir que la visualidad está del otro lado de la forma, siendo ella una distinción con un papel latente que le da el carácter de operación, con distintas características, pero reconfigurada por la palabra poética. Es decir, la *forma en la forma* está marcada por el fundamento inicial, el cual implica que el lenguaje poético determine su segunda distinción, apareciendo como el lado por el que finalmente se ejecutan las acciones de la relación.

La observación se presenta en un segundo momento y la separación imagen/poesía son determinantes para que se lleve a cabo este proceso. La fuerza de cada una de ellas se ejerce por medio de la observación que como resultado propicia la interacción de la forma. Este segundo evento, se da gracias a que la configuración permite ver las acciones que se llevan a cabo. De aquí se genera un cuestionamiento que parece relevante: ¿es acaso la imagen el nivel estructural que la forma hace surgir? Al parecer la iconicidad pertenece más bien a la contraparte de la distinción, la cual se convierte en el entorno a la hora de que surgen los acoplamientos que generan el movimiento inevitable. La separación de los dos lados y su marcación mediante ambas partes, obligan a salir en uno de los lados. La imagen se impone mediante juegos estilísticos que atraen al ojo y que provocan una lectura inmediata desde ahí, es decir, es el primer momento en que se da un acoplamiento para reforzar la dirección de la forma. Es en ese momento, que se incorpora la palabra que viene a ser su propio observador y que conduce a la operación instantánea y fugaz en donde el icono interviene.

Después de estos procesos descritos anteriormente, se puede decir que el proceso ya es un hecho y que la forma se ha indicado claramente y la imagen funciona como el entorno que ayuda a la dimensión observador/observación en donde la palabra se inicia como observadora de sí misma, utilizando sus operaciones para marcar la distinción autorreferencia y heterorreferencia que evidentemente, se da por la separación de los elementos, es decir, la poesía visual, no es vista como una unidad, por lo que en este proceso obliga a salir de un lado, pero siempre, requiriendo marginalmente del otro lado de la forma. De este axioma se prefiguran la primera distinción (imagen/poesía), la indicación (poesía) y la *re-entry* (imagen), que se manifiestan a nivel de abstracción, en la operación/observación y es en su modo operativo, que transcurre y se materializa la distinción en el poema, en donde la palabra está siendo ella misma una operación.

Como de inicio la observación es ciega y fugaz, la forma busca hacia donde configurarse sin todavía tener claridad, por lo que la imagen le facilita el trayecto introduciendo elementos visuales que son entendidos fácilmente por la simplicidad de sus componentes. Es como una ventana por la que necesariamente la observación atraviesa, en la búsqueda de una señal que la conduzca a la palabra, con la clara idea de que traspasa forzosamente una línea, la cual se gesta como una resolución asimétrica en donde las decisiones de la palabra siempre estarán en acecho por el influjo de la imagen.

Los procesos de observación de la poesía visual están hechas por las secuencias de selección que lleva a cabo la forma y que la distancian de elaboraciones dialécticas, en donde dicha selección está muy lejos de ser una síntesis, pues se ve claramente que su diferenciación es inevitable.

La operación que es claramente asimétrica, se ve sometida a un proceso de autorreferencia operativa que se encuentra indicado en el lado de la palabra, pero que no deja de mirar de reojo, el otro lado de la forma, entre otras razones, por su intervención. Las irritaciones icónicas son un mecanismo operativo que trae la *forma a la forma* poética, diferenciada de su código de lenguaje que lleva consigo, un carga menos fuerte de arbitrariedad de sentido, que le permite

distinguirse en un esquema poético que implica un lenguaje que no precisamente esté en el entendimiento, no es una cosa legitimada ni arbitraria sino algo bello que se manifiesta bajo los influjos de un efecto estético.

Con relación al enfoque teórico que aquí se utiliza, es importante aclarar que el potencial analítico del observador hace posible transmutar la propuesta de Luhmann en su teoría social de sistema/entorno, a la idea de forma/medio que inclusive, él propone para poder explicar el arte en el ámbito social, lo que implica que la distinción poesía/imagen pueda ser entendida desde este enfoque teórico, ya que esta perspectiva es el constructo que da la autogestión a *la forma de la forma* poética. Es decir, se considera como una especie de autismo operativo de la poética que se auto-determina.

A partir de esta reflexión, podemos entender que la poesía visual se construye bajo el esquema de distinción medio/forma desde los elementos de diferencia, tercero excluido y sujeto/objeto. Sobre el primero, ya se ha estado explicando el proceso de construcción binaria de la forma, en donde se identifican claramente ambos elementos poéticos, que identifican a la forma cuando ya es modificada y que en esta ejecución, la observación queda sujeta a ella, por la sencilla idea, de que el observador puede volver a atravesar a la forma la cual, ya ha sido modificada por el proceso de *re-entry*.

A pesar de que la forma toma una decisión en el transcurso de la interacción, el otro lado se encuentra latente para las decisiones que toma la poesía, es decir, es una precedencia que no deja de estar y que obliga a redeterminarla, lo cual le permite ver los dos lados de la forma, pero siempre presentes ante el hecho de que ya existe una marca que ha determinado la *indicación* de sus elementos y que no es posible dilucidar en un solo sentido.

La latencia es un factor que permite a la imagen estar presente en la palabra y a su vez separarse de ella. Esta latencia puede permitir observarse como unidad, pues aunque el observador se encuentra en la palabra poética, la imagen se hace presente cuando se lleva a cabo la operación, es entonces que lo visual se manifiesta como el primer elemento que da inicio y marca las próximas distinciones.

El observador finalmente se encuentra en el seno de su propia distinción el cual, circunda a la imagen y a la palabra en sus procesos, que son resultado de los ejercicios autopoieticos de la forma. La distinción es posible si se parte de una idea más abstracta, en donde la latencia conduce al observador para encontrar uno de los lados en donde se llevará a cabo la selección, así como de ubicar el elemento no designado de la forma.

El segundo elemento que se plantea para comprender los preceptos que configuran a la forma es el observador, desde una posición que se puede entender como el tercero excluido, implica que sin participar en la distinción, tiene la capacidad de observar ambos lados de la forma. Cuando él se encuentra en esta posición es capaz de observar las decisiones de la forma y esto le permite tener un amplio espectro del proceso. Para explicar más claramente lo que implica ser el tercero excluido, hay que considerar que la forma es capaz de generar la observación que parte de un sujeto psíquico que intervienen en proceso de lectura, o bien, puede ser la forma misma quien genera su propio proceso y que marca el manantial creativo del poema, que propicia la relación entre imagen y poesía, y desde ahí, se permite a ella misma, explorar las posibilidades de interacción a partir de sus leyes: “ante todo es poesía” ya que la asimetría se perfila evidentemente al juego poético, en virtud de que en la palabra existe una tradición implacable y necesaria dentro de la literatura y es difícil considerar, que pueda existir un rompimiento con ello y bajo esta expectativa, pensar a la poesía como una propuesta que se articula en la imagen.

El tercer elemento que es necesario también incorporar, es la distinción sujeto/objeto en donde se reflexiona a partir de la idea de que el observador queda determinado a su propia distinción objetos/procesos y que él mismo elabora. En la propuesta sobre el concepto de observador, es importante distinguir, que bajo la perspectiva de los sistemas sociales, no debe entenderse como un operador psíquico, lo cual Luhmann marca con mucha claridad y que es precisamente algo que distingue a la teoría de sistemas, en este sentido, no se pide que se renuncie a esta idea, pues otras teorías han podido dar

explicaciones a fenómenos de estudio de las humanidades y las ciencias sociales, que han sido fundamentales para el desarrollo científico, pero para Luhmann resulta sutil y fundamental esta diferencia en su propuesta. Debido a esto, es importante que quede claro que en esta investigación, se considera que el observador que antecede a la interacción sujeto-forma es la relación que se genera entre la imagen y la palabra, es decir, con una idea más cercana a los operadores sociales.

Es importante señalar, que para que el observador lleve a cabo la operación, se entiende que lo hace estando dentro del mundo que intenta observar, es decir, la imagen es el observador que realiza la primera acción y lo realiza a partir de sí mismo, siempre dimensionando el otro lado. Por lo que la palabra es la que va a indicar y a marcar dentro de un antes/después, la línea que divide a la forma y que se involucra en el procedimiento de observar-observación-observador como elementos en diferentes niveles que la palabra va incluyendo y que la latencia, permite que la imagen, se introduzca en las dimensiones. De hecho lo lleva a cabo en su propia complejidad como arte visual, al igual que la palabra en la literatura. La poesía recurre a la distinción identidad/indiferencia para dirigir el lado en el que se encuentra, que claramente, se puede apreciar desde lo lingüístico, en donde lo icónico no hace más que reforzar la asimetría artística que se delinea en una tradición sonora que limita la interacción entre ambos elementos. De aquí se procede a que la palabra vaya dictando las formas en que se podrá vincular a la imagen, pues ella permite observar sólo lo que es posible en la convergencia.

Como la poesía visual sólo puede observarse en un primer orden, requiere de otro nivel que le ayude a tener un panorama más amplio de su observación, por tal motivo, necesita de la doble contingencia para poder dilucidar ambos lados de la forma. En el segundo orden emergente es donde tiene la posibilidad también de observar al observador. ¿Pero ante este panorama, quién es ese observador en esta forma de arte? Es la poesía o inclusive un sistema psíquico quien puede lograr la acción e inclusive, quien le permite esta amplitud de conocimiento. Para entender más detalladamente esta

idea, hay que contemplar el asunto de que en el arte, visto desde la teoría de sistemas, cada obra está autodeterminada, de tal manera, que se considera que cada una de ellas se configura como un programa que se incorpora en el sistema del arte.¹ Esto implica que el sistema del arte, a diferencia de otros, no establecen criterios generales para dar la orientación del sistema hacia los códigos, sino que es cada obra de arte, la que determina la atribución de valores que dirigen hacia los códigos que la misma obra establece, por lo tanto, en el arte no existen patrones que afecten al planteamiento estético, sin embargo, la distinción principal (bello/feo), guía estos códigos unitarios independientemente que los programas se establezcan en cada propuesta artística y que además afectan de la misma manera a la imagen y a la palabra, puesto que el código es el mismo, partiendo de que ambos se encuentran en el sistema del arte.

Desde el fundamento epistemológico del observador, puede decirse que la poesía se plantea cuestionamientos que van encaminados a resolver la distinción silencio/palabra. A partir de esta premisa, es que la poesía visual establece su juego de interacción, pues se puede decir, que el silencio es algo que le permite a la imagen estar presente para ser vista y no escuchada, asimismo a la palabra, que al hacerse presente elimina a la imagen, y con ello, acentúa las posibilidades del silencio, pues lo hace evidente cuando se establece la fuerza del sonido que claramente establece la forma. Es decir, el silencio se dramatiza después de que la palabra se hace presente, porque su ausencia es contundente.

La forma poética identifica sus dos elementos, que han marcado la línea divisoria de un entendimiento no antagónico, no polémico, pero sí diferencial. La referencia permite encontrar la asimetría que claramente beneficia a la palabra y que la acopla con la imagen. Esta dirección se da a partir de la exigencia lingüística que subyace a la icónica. La apertura de la palabra implica que se cierre y que a la vez se distinga de su entorno, entonces mediante los círculos

¹ “Los programas se definen en general como conjuntos de condiciones para la corrección. Con referencia a los códigos [...], los programas son aquellos que establecen los criterios para la correcta atribución de los valores de tales códigos, de tal manera que un sistema que se oriente hacia ellos [...] pueda alcanzar complejidad estructurada y controlar el propio proceder” (Corsi, Esposito y Baraldi, 1996:131-132).

autorreferenciales en doble contingencia, es decir, ante la observación de un mundo autorreferente y su entorno, se obliga a realizar, mediante sus propios recursos, y por medio de la reducción de su complejidad.

El resultado de las observaciones de la palabra poética realizadas a causa del observador, configuran la propuesta estética de la palabra y sus posibilidades de acoplamiento con la imagen. La expectación poética dibuja la asimetría en donde el sentido promueve las selecciones, que develan las acciones de la palabra lingüística así como del lenguaje icónico. El interior de la forma transluce sus acciones, las que se reajustan con la visualidad para llevar a cabo las operaciones de relación entre la forma y el medio. En esta fase el tiempo se aproxima ante la expectación de los posibles acoplamientos entre ambos, en un vínculo que se define por el antes/después y el espacio/tiempo. Es así como el tiempo permite a la poesía visual conformarse en diferentes dimensiones a lo largo de su acoplamiento y este acto se vuelve inevitable para el observador, al no darse cuenta que el efecto poético cambia continuamente y que lo seguirá haciendo ante la irreductible realidad de lo actual y lo posible, que emerge ante el sentido de la forma.

Cada posibilidad de acoplamiento actualiza su estado en la poesía cada vez que surgen *re-entry* en la forma pues el código que es y se entiende como autorreferencial construye su complejidad basada en el sentido de la palabra y de su interacción icónica que establecen los valores que orientan el modo de proceder de la forma. El sentido que conforma la primera dimensión, una vez que ha procesado los elementos que componen la forma, permite que se pueda manejar el doble horizonte, es decir, la observación de la palabra y la imagen como dos elementos que están separados por la línea que los divide y por lo tanto, en donde es clara la configuración, así como el entorno que entra en continuo diálogo. Es entonces, cuando queda claro que la palabra se encuentra dentro de la forma y que la imagen proporciona el continuo diálogo que evidentemente afecta el sentido desde su papel de medio. La segunda dimensión está relacionada con el pasado/futuro que permite entender los diversos acoplamientos entre ambas figuras y su proyección hacia las nuevas

posibilidades estéticas del poema que se marcan en el presente para presentarse no como poesía que se expresa desde una estrategia clásica del fonocentrismo, sino como una propuesta artística que rompe con ella a través de una poesía que es vista. En la tercera dimensión que es entendida como la social y que tiene que ver con el movimiento de los sistemas y los diversos acoplamientos que se dan entre ellos, ayuda a observar a la poesía en sus diferentes posiciones ante el proceso de selecciones que tiene dependiendo de la posición en que se encuentra, es decir, cuando el medio son las palabras porque se observa en el subsistema del arte visual, las imágenes son formas. Y cuando el lenguaje se encuentra procesando desde la literatura, es evidente que el medio es la imagen, es decir, estos movimientos dan *forma a la forma*, pues al final cada obra entendida como programa, estructura y controla el propio proceder para situarse según lo marca su asimetría y es así, que se puede dilucidar como la poesía visual ante todo es poesía.

La expectativa que se produce por la relación entre ambas expresiones y que se inicia en el momento en que la imagen comienza a provocar el *re-entry* en la palabra, las estructuras que son condiciones de conocimiento que emergen en la forma, dan a la imagen los argumentos necesarios para efectuar la irritación a sus estructuras lingüísticas. Éstas son en parte responsables de que la forma opere con base a una expectativa de relación y producen que los vínculos nunca sean los mismos y que se mantenga siempre en una idea de contingencia orientada hacia el futuro en un marco de ubicación de la forma, estas relaciones también permiten una multiplicidad de posibilidades de acoplamiento y de acción que no se ejecutan sin tener en cuenta que cada una de ellas, se detiene en un estado de memoria de la forma, la cual formula las alternativas en el acoplamiento de los elementos icónicos y lingüísticos. Es evidente que quien carga una mayor cantidad de elementos recurrentes, es la imagen, la cual permite someter a la forma ante la previsión de lo que vendrá en dicho vaivén. La poesía por su parte con un sesgo apenas identificado de relieves recurrentes, adhiere inevitablemente un reajuste a la estructura de la

forma a través de los elementos de su medio, que la reajustan e irritan en su expresión poética.

Los caleidoscopios formados por las estructuras en la poesía visual, generan una especie de luz que indica los acoplamientos y las reconfiguraciones constantes que se dan gracias a la “selección de selecciones” que la imagen y la palabra detectan para entrar a una doble convergencia.

Cuando el acoplamiento deviene en bajo una expectativa normativa y se da en un ambiente satisfactorio, la poesía visual resulta tener un comportamiento en donde la imagen no puede ser separada de la palabra, de lo contrario, su forma se desvanece y no existen más que palabras que no logran rebasar los límites de lo cotidiano y que no llega a ser necesario desplegar el sentido de ellas para encontrarse con su belleza. En cambio cuando se presenta un comportamiento que está basado en una decepción, ambos elementos (el icónico y el lingüístico) pueden ser separados, sin que por ello los afecte, sencillamente, no hay poesía visual, no hay arte, no hay poesía.

II. EL ACOPLAMIENTO: LA ESTRUCTURA DE LA REPETICIÓN POÉTICA

Para entender el acoplamiento se necesita partir de la idea de que, tanto la imagen como la palabra, se mantienen bajo el criterio de que es la forma la que se distancia notablemente, en el momento en que es delineada por una diferenciación y que se procesa en una forma autopoética, no clausurada que conforma diversas estructuras, ya que es el modo en que la poesía visual se formula en el código artístico. El acoplamiento entre ambos elementos pertenecientes a este tipo de poesía, se genera por medio de las estructuras plásticas y literarias que se manifiestan en el acto de su operación y que indudablemente determinan las características que la hacen diferenciarse de otras propuestas estéticas.

Luhman afirma que el lenguaje es uno de los elementos que permiten el acoplamiento, partiendo de este hecho, la imagen en su carácter de lenguaje

afecta directamente a la palabra y a su estabilidad, misma que va a depender de la fuerza icónica y de su participación para que se mantenga constructivamente. De esta manera, los *re-entry* causados por la imagen permiten que la palabra pueda tener la oportunidad de transformarse en causalidades de observación que se dirigen a su nivel de expectativa y siempre de acuerdo a las lecturas de su autopoiesis. Puede suceder que la imagen en algún caso cargue una complejidad que prevalezca sobre la palabra, en ese sentido, no se debe partir de la idea de que se están invirtiendo los lugares medio/forma, lo que puede suceder, es que la causalidad icónica sea más determinante en la interacción, pero en ningún momento, hay que considerar que se convierte en el lado en donde opera la forma. Puede llegar a suceder, que si nos encontramos en un acoplamiento con expectativa basada en la decepción, en ese caso, no se logrará tener un resultado que se pueda entender en los parámetros del arte y esto evidentemente no es exclusivo de la poesía visual, pues también sucede en la poesía tradicional, en donde surgen muchas propuestas que no logran entenderse como arte. Entonces, lo que es importante aclarar de estas reflexiones es que la imagen es un acoplamiento que irrita a la palabra, la cual, antes de realizar su vinculación, ya ha marcado la línea divisoria de la distinción y la premisa de que ante todo es poesía.

A la hora en que el acoplamiento proporciona la “información” poética, es cuando se reduce complejidad para producir ciertos efectos artísticos que operan únicamente bajo el vínculo, a esto se le llama “re-entry” y es la que finalmente contribuye a los movimientos autorreferenciales gracias a la relación medio/forma que se construye en la poesía visual.

Aunque la imagen no se encuentre dentro de los parámetros de la “indicación” que se marca en la palabra poética. Ésta se ajusta a las estructuras de la forma, perturbándolas para promover cierto movimiento que ayuda a reconfigurar sus pretensiones. Los elementos se acoplan pero su afección no se da de manera mutua, el medio, que en este caso pertenece a lo icónico, irrita a la palabra, aunque hay que aclarar que los ajustes internos se dan en un marco de autorreferencia y los sucesos visuales aparecen y desaparecen al instante de

su acto. De aquí cabría preguntarse si la imagen logra irritar a la palabra poética o si se queda sólo en un intento fugaz que desaparece. En realidad lo que queda en la poesía son los efectos de las irritaciones, no la imagen en sí. En este sentido las estructuras internas de la forma operan para dar estabilidad, lo que hace que la imagen no sea un factor determinante para encausar hacia una modificación total. Dicha estabilidad mantiene el juego de la palabra como la rigidez que protege a la forma y en donde la imagen no es un adversario, sino es el entorno que se acopla para contribuir en una expectativa normativa que claramente se logra dar en un ambiente satisfactorio.

Las imágenes poéticas que bajo la influencia del lenguaje se manifiestan y se hacen emergentes en un proceso de repetición, que se ciega ante el medio. Sin embargo, la imagen se muestra no como un efecto que causa una ruptura, sino como algo que implícitamente pueda reafirmar ciertos elementos en el proceso del acoplamiento y en otros casos, provocando la eliminación de pequeñas unidades, que se puedan mostrar como no necesarias para la poesía visual. Entonces, las operaciones que se efectúan en el acoplamiento y gracias a las estructuras, establecen un enlace entre ambas haciendo un reajuste controlado de la forma.

El entramado recursivo gestiona los procesos en donde la poesía visual recurre a su primer acoplamiento y a sus repercusiones en la palabra, para concebirse en una nueva idea de la poesía, que refiere a un proyectarse en una recomposición, sirviéndose de una memoria que incide en sus acoplamientos pasados. Éstos que ya han hecho su trabajo, facilitan la reducción de complejidad, es decir, la poesía visual no será vista como dos lenguajes separados, sino logrará configurarse como dos acoplamientos que demarcan la asimetría de la forma. En este sentido, hay que decir que la diferencia es abismal, en el primer caso se puede entender que la poesía está vista con dos elementos que no interactúan, que no se afectan, que no se irritan; en el segundo caso, se entiende que ante dos elementos artísticos que en aparente dificultad logran cruzarse, se puede apreciar la manera en que lo van haciendo y de cómo se recompone la forma para lograr sus planteamientos estéticos.

El efecto de la condensación permite que el acoplamiento vaya más allá de las complejidades artísticas y que se eleve a una observación de segundo orden, porque las repeticiones conformadas en la interacción de la imagen/poesía, disminuyen la posibilidad de repararse y más bien condensan — no eliminan— y mantienen latente la expectativa de sus acoplamientos. Dicha condensación también permite que la *re-entry* se dé a través de un acoplamiento formado por la complejidad, avalado por sus expectativas que como dice Luhmann, pueden decepcionar y al hacerlo, se da el caso de que la imagen no logre interactuar con la palabra. Este hecho puede devenir gracias a que la estructura icónica, rebase la dimensión lingüística, entonces su influencia va a depender en cierta medida en que su acoplamiento cumpla con expectativas poéticas. En este asunto, la memoria promueve un vínculo que resulta ser fundamental: mientras la poesía registra los diversos momentos del acoplamiento, la forma se recompondrá hacia la paradójica emancipación de una unidad dividida que se manifiesta de manera distinta y es entonces, que la poesía logra su cometido y justifica su relación con la imagen.

Desde estas dimensiones, la poesía visual se manifiesta como una expectativa de tipo normativa y si la imagen cumple positivamente su vínculo, entonces el acoplamiento converge, se entremezcla y emerge unas veces hablando desde la poesía y otras con ayuda del espacio icónico. Otro factor importante para que se acoplen ambos lenguajes, son las operaciones estructurales que indican la dirección que seguirá la poesía visual y que se suma a una distinción que marca la asimetría de la forma. En el caso de que la poesía se manifieste negativamente, lo que sucederá es que el acoplamiento será débil o bien nulo. Esto significa que la imagen no irrita lo suficiente a la poesía y ésta tenga que codificarse únicamente con la palabra produciendo un efecto altisonante ya que de principio promete el acoplamiento icónico.

La expresión estética de la palabra, es autorreferente y la imagen es su medio, es decir, poesía visual no es referirse a una degradación de lo que conocemos como poesía —desde una idea clásica— y se debe entender que su valor iconográfico no le da un carácter de arte nuevo. Ante todo es poesía y

pertenece a ello, con la diferencia, de que en este caso pretende obtener resultados estéticos relacionados de manera estrecha a la imagen. El ritmo y la musicalidad pueden estar presentes, pues no afectan al planteamiento central, inclusive pueden ser factores que propicien mejores acoplamientos. Hay que tener claro, que al referirnos a una propuesta de esta índole, se requiere del concepto de observador que no siempre significa que sea entendido como un sujeto, pues desde la visión sistémica, la poesía visual es una forma autorreferente en la medida que se autorregula en su interacción con la imagen por lo que el observador puede ser la palabra poética, la cual funciona con base en la contingencia de la operación y es capaz de mirar de reojo a la imagen, que en dado momento, llegará a irritarla.

Dentro de la palabra, que es donde está indicada la autorreferencia, se inician las operaciones de observación y este acto no implica que no se identifiquen otras distinciones como por ejemplo la poesía/música o quizá poesía/tacto en donde el poeta explora continuamente; estos acoplamientos que también existen dentro de la forma, se verán claramente como algo distinto que también se configura en lo lingüístico, pero hay que aclarar que la primera distinción, es la que marca la relación con la imagen, a pesar de que existan otros factores que sean motivo de acoplamientos con la poesía, es decir, la palabra se observa así y sólo desde dónde ella lo permite.

III. SINTETIZAR O NO SINTETIZAR E AHÍ EL DILEMA

En esta investigación la dialéctica se suscribe en un marco de diálogo con el concepto de distinción, con la idea de reflexionar en torno al vínculo que se establece entre la palabra poética y la imagen y desde ese enfoque analítico proporciona elementos que permiten explicar algunas sutilezas que se establecen desde el concepto elaborado por Luhmann, en donde la poesía visual no se relaciona bajo una idea de contrarios. Este reflejo teórico, también hace posible fundamentar la propuesta que se plantea bajo la idea de que dicha relación no se establece con elementos antagónicos.

Para Hegel este planteamiento está basado en el progreso del espíritu, en un choque de ideas y de discusión en donde para entenderlo desde la espacialidad poética, es necesario enfocarse en una perspectiva subjetivista. Y en este sentido, el observador que aquí se plantea, es un momento diferente al que tiene que ver con la intervención del sujeto, ya sea desde un momento de creación o uno de interpretación y que son capaces de determinar a la poesía visual a través de la conciencia psíquica. En este sentido, la dialéctica da respuesta a representaciones que constituyen un entendimiento a partir del sujeto, que lo atraviesa y que lo constituye como una relación que progresa desde la conciencia transmutada al objeto como conciencia en sí.

La imagen y la poesía no se oponen para luego dar una solución de tipo síntesis, en donde ya el vínculo se disipa y aparece la unidad. Hay que contemplar que cada expresión artística carga su propia complejidad. Esto implica pensarlo y entenderlo desde una idea de progreso, en donde tanto la imagen como la palabra, desarrollan una nueva manifestación. Pero al parecer esto no es así, la poesía visual se codifica en el ámbito estético, inclusive y aunque la imagen pueda representar una expectativa normativa-positiva, la idea desde donde se parte es que la palabra poética es quien marca la forma y desde ese planteamiento, no es posible pensar en un equilibrio de ambos elementos en el momento de su intersección.

La poesía visual desde este horizonte teórico, que tiene que ver con el movimiento entre tres estados dialécticos —tesis, antítesis y síntesis— se genera bajo el fundamento de una propuesta que avanza en un medio en donde los elementos interactúan en acción recíproca, que se da gracias a su situación antagónica. Por lo tanto, desde aquí no es posible tener una propuesta artística que se explique en un diálogo de artes hermanas que pertenecen a un mismo sistema, pero que no por ello, se puede considerar que mantienen un equilibrio que les permita fusionarse.

El concepto de tiempo desde la dialéctica se establece en una relación que se ejerce en el pasado y que se trasmuta al futuro. En cambio, en la teoría de la forma esta idea es entendida desde el concepto de expectativa. Su función

principal es dar referencia del sentido y asimismo, indica y orienta la comunicación.

El asunto de los encadenamientos en la dialéctica, no permiten observar cuál es el origen de la interacción, en este caso, de la palabra y la imagen. La idea del eterno retorno conduce forzosamente a una unión que en hermenéutica, sería entendida como fusión en donde no se cuestiona el principio ni el fin de las cosas. También esa alternativa nos da un sedimento de diferencia muy marcada que se encamina a la posibilidad de fusión como una especie de *cinta de Moebius* en donde no hay una salida sino una unidad. La forma en cambio, marca claramente a través de su primera distinción y su indicación, los causales del vínculo entre el medio y la forma a través del *re-entry*.

La contradicción no es un factor que se explique desde la forma. La poesía y la imagen no pueden entenderse como contrarios, su función en la poesía visual no está fundamentada para ser opositores, por lo que la dialéctica no explica, desde este punto, la vinculación artística que pueda existir entre ellas. Tampoco la expresión estética está obligada —bajo la observación de la forma— a seguir una ruta crítica para establecer su relación.

La unión en la dialéctica propicia —contrariamente a la distinción— una idea de creación de un nuevo referente poético, que termina en otra posibilidad de textura artística, abordada desde el todo y que parte de su resquebrajamiento a través de la contradicción. La forma siempre marca dos lados asimétricos, en donde deja claro, la carga y la dirección en una sola parte, pero que se mantiene en contacto con el otro lado y no es ajena a sus provocaciones. Es decir, mantiene la doble contingencia en donde la unidad es dividida —imagen y poesía— para acoplarse en un proceso evolutivo de estructuras, que procesan la información a través de expectativas, las cuales le facilitan distinguir claramente sus componentes y por lo tanto, le permiten reajustarse sin perder la dirección en que se encuentra.

Para la dialéctica este proceso empuja obligadamente a mostrar una relación que a través del choque se reviste de progreso y que deviene en un avance histórico o futuro. La forma poético visual puede tener en sus

acoplamientos, reajustes que rechacen el avance, como ya se mencionó anteriormente, cuando la expectativa es negativa el reajuste no precisamente impulsará hacia delante. Es decir, esto posibilita la idea de que cuando la poesía visual no logra un acoplamiento ideal, se estará siendo testigo de que no se genera un arte poético-visual.

IV. Y AHORA VIENE EL SUJETO

La poesía visual con un atisbo hermenéutico obligadamente se encuentra en los terrenos del sentido, en donde la imagen se introduce a la palabra para cobrar una metiforma de observación que es producida en compañía del intérprete. En un evento de concientización del proceso mismo por parte del sujeto, es posible lograr y cerrar el círculo hermenéutico procedente de tal observación, es decir, desde palabras de Lumann se puede entender como una observación de segundo orden.

La poesía visual es precisamente una manifestación del arte poético en donde se conjuntan los signos icónicos y lingüísticos para entremezclar sus horizontes e invariablemente fusionarse para que brote el sentido, con una perspectiva que nace desde la idea de pertenecer a un mismo proceso de conocimiento. La palabra es lenguaje, la imagen también.

Las preguntas que aquí surgen para la poesía visual son: ¿cuál es el tiempo de ella vista como arte? y ¿cómo se manifiesta el tiempo? Pareciera que la imagen juega un papel introductorio en sus hallazgos para el lector, incorporarse al poema por medio de la imagen, manifiesta y marca un sentido icónico a priori de conocimientos que hacen entablar el inicio del juego hermenéutico de la poesía.

Es por ello, que su construcción parte de esto, en donde se puede dilucidar el planteamiento de la imagen, que implica comprender a la imagen que se manifiesta espacialmente en la palabra. Bajo esta perspectiva, se entiende que a esta expresión poética al considerarse arte, no hay que agregarle ni quitarle nada, es ella como una especie de unidad, una nueva conformación que

permite la multiplicidad de sentido, gracias a la participación del intérprete, pero también es una forma de lenguaje, que se aproxima a un juego con el sujeto que participa en la lectura de la obra.²

Hablar de interpretación en la poesía y en la imagen es un asunto que atañe a las observaciones desde el arte, dice Gadamer. Es una expresión artística que se manifiesta en el todo de una obra y que puede ser comprendida a partir del acto de abrirse para escuchar como dicha expresión emerge por sí misma. En este aspecto la poesía visual nos introduce a través de dos vertientes: la palabra y la imagen en donde ambas se hacen presentes para el descubrimiento y búsqueda del sentido.

Por otra parte, Paul Ricoeur le da a la interpretación un carácter de científicidad a través del entendimiento de la participación del texto, desde un enfoque estructural en donde el proceso interpretativo, deviene en el momento en que la aproximación se realiza en las relaciones internas del texto. La poesía visual tiene que ser vista estructuralmente, separando a la imagen de la palabra poética para observarlas en un marco de integración, que a pesar de que cada una tiene sus propias complejidades, son capaces de configurarse como una sola. Esta propuesta de Ricoeur conduce a tratar de entender que la poesía visual se presenta bajo una la idea de que la explicación y que la comprensión, tendrán la tarea de reconfigurar las pautas de sentido que devienen y están determinadas por el diálogo producido entre dos lenguajes.

El “malentendido” en la poesía visual viene de una idea reforzada por Gadamer sobre la manera en que el sujeto no logre no tomar distancia del círculo hermenéutico, mientras que para Paul Ricoeur este proceso inacabado, marca la diferencia entre lograr llevar a cabo una interpretación crítica que involucra elementos estructurales del texto que le dan el carácter científico al proceso de conocimiento del objeto y que se basa en acto de comprender y entender la obra. Esto evidentemente se aleja de la idea de tener una hermenéutica ingenua

² Este enfoque analítico parte de los conceptos que Hans-Georg Gadamer explica y propone en su libro *Verdad y Método* (1977) y en su planteamiento en *La actualidad de lo bello* (1993).

que limita y desvía los acercamientos al texto. Por lo cual, a pesar de que la relación sujeto-objeto es fundamental en la interpretación, no hay que dejar de lado lo que Ricoeur resalta como parte fundamental para generar un proceso hermenéutico en donde el diálogo se promueva.

El acto de mirar que implica al sujeto interpretante establece contacto con el texto para introducirse mediante un proceso hermenéutico. Desde la idea de entender una propuesta poética como arte, se basa en que las cosas se aprehenden y se establece una relación de vaivén que facilita el proceso en que la poesía visual es capaz de plegarse y replegarse³ con y por medio de la imagen. En esta relación, ya no son dos sino tres los que intervienen en el proceso. Pero la hermenéutica da entendimiento de que el texto se configura como unidad, es entonces como la poesía visual se entiende como una propuesta en donde sus componentes pierden cualquier rasgo de individualidad, es decir, ya no puede ser entendida como una imagen o bien, sólo como palabra poética en donde además, el sujeto viene a irrumpir para participar en el conocimiento discursivo. La palabra se oculta momentáneamente pero el sujeto la hace emanar para dejarse decir algo bajo el fundamento que existen reglas que reajustan la vinculación.

Los nexos se constituyen una vez que se fusionan los horizontes de sentido provenientes de los interactuantes. No hay manera de escaparse, la comprensión está dada, el sujeto tiene que introducirse en el cuadro icónico para entender la expresión poético-visual. Es inevitable que el entendimiento no atraviese por la experiencia humana, en donde la poesía visual está sujeta al proceso cognitivo y de diálogo y donde el sujeto produce una especie de surgimiento novedoso ante su activa y evidente participación.

³ Al respecto Gadamer establece en su libro: *Estética y hermenéutica* (2001) la idea de que la poesía requiere de diversas lecturas para poder ser interpretada, en donde es necesario plegar y desplegar la obra tantas veces como sea necesario, pues su complejidad así lo requiere.

V. EL EVIDENTE DOMINIO DE LA POESÍA

La poesía visual como forma que integra la distinción palabra/imagen bajo una relación de medio/forma, configura un juego asimétrico que se direcciona hacia la palabra, y que el icono participa como medio —entorno—. La poesía se acopla y desacopla con la imagen en donde la imagen se vuelve un especie de luz itinerante que afecta por momentos para reestructurar la expectativa del sentido. Cuando llega a suceder que la palabra olvida a su medio, es posible que la imagen no pueda coadyuvar a un acoplamiento capaz de germinar efectos estéticos.

La distinción fundamental que se marca se refiere al espacio/tiempo que integra a ambas en una clara separación, es decir, la imagen provee de los efectos del espacio que son propios de ella, para que el manejo temporal —que lo da la palabra—, logre un juego de calidoscopios visuales que remitan a sus sentidos temporal y escenifiquen la representación. De aquí la expresión artística de la poesía visual sirve tanto al espacio como al tiempo.

Dice Luhmann: “[...] los medios (espacio y tiempo) suministran a los objetos una base consistente para que provean al mundo de variedad [...]” (Luhmann, 2004: 187). Es por eso, que la forma poético-visual emerge en la contingencia de su movimiento, pues el espacio suministra a la palabra el medio para fijarla como poesía. La imagen que en primera instancia se presenta como una forma artificial, da la posibilidad de oscilación que guía a la palabra, para que en ella se de finalmente la forma. Este procedimiento se da, gracias a que: “[...] la unidad del arte reside en esta producción para la observación (en esta observación de la observación), y su medio consiste en los grados de libertad —creado para ello— de las relaciones entre medio/forma (Luhmann, 2004: 195).

Y por ello, el vaivén es determinante para que la imagen ayude a decidir y a observar, lo que sucede dentro de la forma que se encuentra en el otro lado, es decir: “la forma juega con la forma” (Luhmann, 2004: 197) aunque para la poesía visual el medio la hace llamarse así pero en el entendimiento de que

estamos parados en el ámbito poético porque: “[...] el juego permanece siempre dentro de lo formal. Nunca alcanza la ‘materia’, nunca sirve de signo de algo diferente” (Luhmann, 2004: 197). Entendiendo esto, en el sentido de que la imagen, a pesar de pertenecer al mundo visual del arte, desde esa posición, se configura exclusivamente para la poesía, se entiende ahí, a pesar de que su autorreferencia sea incuestionable cuando se encuentra en el ámbito de la espacialidad. Pero en el momento de ser *medio de la forma*, la imagen está hecha para interactuar con la palabra.

Hay una cuestión que vale la pena ser ventilada, ya que puede orillar a confusiones con lo que aquí se plantea, y es el asunto de que para Luhmann: “[...] las obras de-dos-componentes realmente no son todavía obras de arte [...]” (Luhmann, 2004: 198). Este es uno de los argumentos que pueden explicar por qué, la poesía visual ha estado considerada en un ámbito marginal de la literatura, en vista de que no se determina claramente su explicación crítica: “[...] no obstante, son obras de arte en el sentido que conllevan el otro lado de la forma vacía, como mero mundo exterior [...]” (Luhmann, 2004: 198). La imagen como medio y la palabra como forma configuran su autorreferencia y se intercambian constituyendo *formas dentro de la forma* y generando una dinámica muy peculiar que hace que la poesía visual surja en una necesidad de ser unidad de la diferencia. Bajo esta expectativa, el icono pierde su complejidad plástica pues: “[...] el cierre de la obra de arte tiene lugar en la reutilización de algo ya determinado —como el otro lado de las otras distinciones [...]” (Luhmann, 2004: 198), es decir, que la imagen funciona como esa contraparte —no contraria— y: “[...] esto conduce a un extraño enriquecimiento circular de sentido [...]” (Luhmann, 2004: 200). En lo que respecta a una visión desde la teoría de la forma, esto permite una participación simultánea y multifuncional, por lo que la poesía visual adquiere su validación “imponiéndose en su propia contingencia”.

[...] Los ornamentos son recursiones (anticipaciones, reconsideraciones) que se mantienen como tales [...]” (Luhmann, 2004: 201) Si consideramos que la imagen aquí producida deviene como ornamento ¿Podrá ser posible que motive el acoplamiento medio/forma causando así un estado de oscilación? Si la

pregunta se considera bajo la vía afirmativa, se puede decir que la palabra, hace que la imagen se mantenga en un estado intermitente, que en determinado momento, se vuelve indispensable para concebir a esta poesía como visual.

La iconicidad evidentemente, con estos parámetros, sirve a la *autodescripción de la forma* en su carácter de “sublime” en donde “embellece porque es [bella]” (Luhmann, 2004: 205), provocando que la imagen se condense de manera rígida y que a su vez renueve el acoplamiento, para que le facilite a la palabra el reajuste en cada momento de su interacción.

Entonces se trata de que lo visual ayuda a revelar el “sentido inusual” de la obra de arte y: “[...] no utiliza las denotaciones de las palabras, sino las connotaciones [...] mismas (que se escogen mutuamente) [y que] pueden crear formas (Luhmann, 2004: 208). Lo que repercute ocasionando: “[...] la unidad del poema [...] en el plano connotativo [...]” (Luhmann, 2004: 208), porque para Luhmann sólo es posible esto si se alcanza dicho nivel.

Por consiguiente, la imagen es un factor que por sus características hace posible que se presente la *unidad como diferencia* y que la estructura lineal desaparezca, en un círculo de acoplamientos entrelazados y de movimiento entre medio/forma que cortan referencias externas que como dice Luhmann: “[...] esto requiere de una desconexión (‘sorprendente’) con la referencia normal del sentido de las palabras (Luhmann, 2004: 208). Y que también, depende de la ornamentación fónica e icónica que se pueda manifestar en repeticiones lingüísticas y visuales.

El acoplamiento es difícil para los dos elementos, pero su conspiración se da entre lo arbitrario y lo no arbitrario, ambos pueden tenerlo y jugar con ello. Y en este ritmo, la poesía queda referida a sí misma y genera sus propias formas, que indudablemente establecen ambigüedades en su relación que produce el efecto artístico.

La obra al generarse en la variedad y redundancia, da como posibilidad la interacción y en este sentido, la diferencia mantiene un juego creativo y no iterativo, es decir, que se puede percibir con variantes, cada vez que exista un acercamiento:

[...] Lo repetido se modifica en la repetición precisamente cuando se reconoce (y se confirma) como lo mismo. La identidad, se requiere para la reproducción no idéntica de la operación de la observación. Las secuencias de observación pueden confirmar las redundancias agradables o amortizar las irritaciones provocadoras: confirman pues lo uno y lo otro (Luhmann, 2004: 217).

La distinción forma/medio en el arte, se expresa con unidades que están hechas para “in-formar a sí mismas” (Luhmann, 2004: 173) porque esta diferenciación está orientada hacia la cosa. Y observando desde estos parámetros, los acoplamientos están supeditados por su laxitud o por su rigidez. En este caso, el medio (que es lo icónico), se hace reconocible en la palabra desde su contingencia y en donde se establece por primera vez, un acoplamiento laxo pero que la forma lingüística incluye, con posibilidades rígidas. Y a pesar de que la forma es más fuerte, el medio⁴ no pone resistencia al vínculo y facilita la contingencia de lo improbable.

En el seguimiento de la interacción: “[...] los objetos perceptivos se imponen mediante su mayor *rigidez* en las relaciones de *flexibilidad* del *medium*, siempre dispuesto a acoger formas externas” (Corsi, Espósito y Baraldi, 1996: 84). Puede entenderse que la imagen se ajusta a la palabra y su forma se ve determinada a ello, así como su evolución se manifiesta en cambios que dan: “[...] densidad a las conexiones entre los elementos del *medium* en las configuraciones más rígidas (*rigide kopplungen*) que se perciben” (Corsi, Espósito y Baraldi, 1996: 85).

VI. ¿UNIDAD O DISTINCIÓN?: UN PROBLEMA EN LA POESÍA VISUAL

En estricto sentido, lo que está de trasfondo tras la posición de la forma frente a otras teorías actuales, está el concepto de unidad. Tal vez sea difícil concebir al lenguaje como una distinción, puesto que integra varias formas de expresión

⁴ Que en este caso es la imagen.

comunicativa como lo son la palabra y la imagen. En otro sentido, la teoría de la forma desde preceptos epistemológicos, no puede reposar en algún tipo de textura unitaria de ninguna naturaleza. La única unidad que puede existir en este contexto, es la unidad de la diferencia y desde donde puede entenderse que gracias a ello, podemos diferenciar —no contraponer— a estas dos formas de lenguaje.⁵ Esta distinción artística se puede concebir en la relación silencio/palabra en donde la espacialidad hace hablar al poema bajo una mirada que establece un diálogo especial, porque dicho silencio se acentúa con la presencia de los blancos y la disposición de la hoja, en donde la poesía se expresa mediante un lenguaje prestado que le ayuda y promueve su belleza.

El lenguaje entendido como unidad y en términos de la teoría de la forma marca la existencia de un observador que puede ser el más abstracto posible, pero en ningún caso es definitivo, y mucho menos, ontológico, sino es única y exclusivamente, existente de una realidad sin marca, que cuando es descubierto, reaparece a manera de una forma. Dicho de otra manera, para que una unidad de las dimensiones del lenguaje pueda existir, necesita postularse un observador distinto que pueda observar desde su propia diferencia, la unidad total del lenguaje. Es decir, otro mundo que observe este mundo, o bien, otro lenguaje que observe este lenguaje.

La enorme dificultad teórica que aquí se plantea y a la que hay que enfrentarse, rebasa los límites de este trabajo, pues únicamente se intenta bosquejar algunas veredas que pueden ser, desde luego, explotadas como futuras líneas de investigación, en este caso, sólo se exploran algunas posibles y hasta cierto punto, arriesgadas respuestas que implican ir en contra de una

⁵ Izuzquiza quien desarrolla el concepto de unidad y su nivel de abstracción puede ampliar la idea que aquí se describe: “[...] importante ejemplo de la reivindicación de la paradoja es el problema que Luhmann denomina, siguiendo una antigua tradición ‘la constitución de lo múltiple’, la unidad de diferencias, la unidad de la unidad y de la diferencia. Este problema, que afecta a la tautología y a la paradoja, supone que no existen aisladas la unidad y la diferencia, sino que ambas deben concebirse como unidad. Pero que nunca es unidad paralizante o freno de ulteriores reflexiones. Se trata de unidad operante y creativa, de unidad que se mantiene frente a la amenaza del exceso o del defecto de la diferencia que es la paradoja o la tautología. La constitución múltiple, la unidad compleja, la unidad de la unidad y la diferencia son reglas esenciales del pensamiento de Luhmann”. (Izuzquiza, 1990: 128).

tradición en la teoría del lenguaje, que en definitiva, han dado importantes respuestas a las ciencias humanas.

Luhman plantea que la aportación del lenguaje se fundamenta en acoplar estructuralmente la conciencia con la comunicación. Dos elementos distintos que se unen ante él, mediante sus propios códigos, de tal forma que el lenguaje resulta ser un medio que utiliza a los operadores de la conciencia y a los de la comunicación. La construcción del conocimiento como operación real no puede ser un sistema, afirma Luhmann, por lo que su argumento teórico, lo lleva hacia la idea de que los sistemas operan mediante la comunicación, no mediante el lenguaje, y en estos términos, la conciencia es un sistema psíquico. Estas ideas pueden sonar a una subestimación en cuanto a los alcances del lenguaje, sin embargo, esto lo demuestra Luhmann hablando en el marco de los sistemas, en donde la autopoiesis, como una característica de ellos, determinan sus alcances sobre su propia operación. Entonces, se puede decir, que el *lenguaje como un medio utilizan los sistemas*, ya que desde esta idea, no se minimiza a la percepción como operador de la conciencia y la relevancia de los diálogos interiores del individuo.

Luhmann desata otras reflexiones, cuando se refiere al hecho, de que los pensamientos tienen la forma lingüística y que no necesariamente son comunicación. Para él, esto es difícil de entender, si se parte de que pensar desde el lenguaje, no es comunicación y que el individuo no se prefigura en la idea de que tiene protoestructuras lingüísticas, más bien, se entiende que el individuo cuenta únicamente con la facultad para utilizar este instrumento. Una prueba es referirse a e la palabra poética, en donde se presupone que la forma no tiene la función principal de comunicación cotidiana. La poesía habla para sí misma en el margen de su belleza y su inconveniente estriba en la revelación de objeto único. No se concibe como bajo una necesidad de comunicación, no se plantea esto de inicio ni de final, sin embargo, para Luhmann es comunicación basada en la percepción que se procesa en los sistemas psíquicos.

Desde la teoría de sistemas, el lenguaje es una especie de observador, se reproduce bajo su mismo código, sin que por ello, signifique que se clausura y

que, claramente, se encuentra fuera de la sociedad, de lo cual se desprenden algunas ideas como el que no es conveniente pensar que la lengua es un sistema independiente. A este respecto, Luhmann debate sobre las dos posiciones, retomando la idea de que una unidad lingüística está formada por unidades particulares que son los signos, esta afirmación desquebraja el fundamento de sistema en el lenguaje.

Es importante hacer notar que sus diálogos están prendidos de las propuestas saussureanas que han abierto camino con la idea de la lingüística general, para lo que Saussure, con gran audacia, se quitó de encima a las propuestas comparatistas del siglo XIX. También entendió que la lingüística: “[...] no es en realidad sino una parte de una ciencia general más vasta, a la que propone llamar *semiología* y que estudia ‘la vida de los signos en el seno de la vida social’ (Leroy, 1985: 85). En donde considera que el signo es arbitrario con relación al significado por lo que: “[...] el empleo de la palabra signo ha dado a la exposición de Saussure, y más tarde a la de sus comentadores, cierta ambigüedad [...]” (Leroy, 1985: 88). De aquí remplace el concepto de imagen acústica por el de significante y el signo de reserva para el total resultante que se refiere a la asociación de un significante y un significado. Se entiende que el signo lingüístico contiene dos elementos: imagen acústica (significado) y de un concepto (significante). También se refiere a la palabra con una doble consideración arbitraria/no arbitraria y a la imagen, considerada también como lenguaje, a no arbitraria exclusivamente, pero que evidentemente saca de esta consideración a la imagen artística. Otro aspecto fundamental en la postura de Saussure, es la sincronía (estática o descriptiva) que: “[...] estudia la constitución de la lengua, sus sonidos, sus palabras, su gramática, sus reglas etc. en un momento dado [...]” (Leroy, 1985: 92) en paradoja de la diacronía (evolutiva o histórica) que: “[...] estudia las transformaciones que se producen en la lengua con el paso del tiempo [...]” (Leroy, 1985: 92-93). En este sentido, Saussure considera que lo sincrónico prevalece para la masa hablante. Así es como se observa, que como objetivo de la lingüística se considera a la lengua en sí misma y por sí misma. Consecutivo a las ideas de Saussure se plantea en la

escuela ginebrina una prolongación de su pensamiento en donde habla del difícil problema de la relación entre el pensamiento y la expresión lingüística, además de esforzarse por facilitar la comprensión de las posturas de *Cours*.

Los estudios desde la perspectiva de la fonética, que se fundamenta en los estudios de los sonidos del lenguaje humano, afirma que cada lenguaje tiene un sistema fónico propio, para ellos, los sonidos tienen una justificación fisiológica, puesto que el hombre no tiene una necesidad orgánica y la prueba es que los órganos utilizados tienen otras funciones. Esto desencadenó que el interés por los métodos y reglas para el procedimiento de la descripción renovaran la reflexión y propiciaran los estudios enfocados desde el estructuralismo, que parte de la idea fundamental de considerar que una estructura se entiende como una red de elementos, cada uno con un valor funcional determinado y que considera al lenguaje con un valor por sí y en sí mismo.

Más adelante también se incorporan las ideas de Louis Hjelmslev con una perspectiva desde la glosemática que: “[...] trata de sustraer la ciencia lingüística de toda apreciación subjetiva, se esfuerza por establecer una especie de álgebra del lenguaje, es decir, una red de definiciones que habría de formar un sistema que pudiese servir de modelo a la descripción de idiomas en particular [...]” (Leroy, 1985: 120) que considera la lengua como una totalidad basada en sí misma, con estructuras particulares —y apoyando a las ideas saussureanas— pero que están manifestadas en una forma y no en una sustancia. Para Hjelmslev el significado se concibe como *contenido* y el significante como *expresión* y: “[...] precisa más aún: ‘la forma lingüística es independiente de la sustancia en la cual se manifiesta’. Esta forma no puede ser reconocida y definida más que colocándose en el terreno de la función” (Leroy, 1985: 120).

Otro enfoque también importante es de de Noam Chomsky quien ha propuesto una teoría transformacional mediante las ideas de que las estructuras, cuando se dan en forma binaria y son idénticas formalmente, se pueden tornar en diferentes sentidos cuando no admiten las mismas transformaciones. El lenguaje proviene de estructuras profundas que emergen a una estructura

superficial y que son obtenidas gracias al juego de las transformaciones. Sin embargo, las críticas que de ahí se desprenden, están dirigidas hacia la idea de que el lenguaje provenga de lo profundo y que dichas aseveraciones, no se puedan comprobar. Pero para aterrizar la reflexión hacia donde va la lingüística del siglo XX, Benveniste afirma que la estructura es el término fundamental para los estudios actuales y que la perspectiva semiológica fundamenta que: “[...] ‘una lengua es un sistema de signos con las reglas de su empleo’” (Leroy, 1985: 137).

Posteriormente, los estudios se enfocan a las tesis individualistas, que basan sus enfoques en el lenguaje al dominio de la estética y se vinculan ambas nuevamente, bajo la idea de unidad: el lenguaje y la estética son una misma ciencia porque: “[...] las lenguas no tienen existencia fuera de las proposiciones realmente pronunciadas o escritas por ciertos pueblos en periodos determinados. Dicho de otra manera, están fuera de las obras de arte en las cuales existen de manera concreta (Leroy, 1985: 172).

También se da una fuerte corriente en Italia, con los idealistas que plantean que la lengua es inseparable de la civilización que se expresa en términos particulares. Por lo que se inclinan ahora hacia una visión a partir del individuo y se exploran bajo el influjo de lo ontológico, desde la idea de que el lenguaje se vincula a otras creaciones del espíritu en donde las artes están involucradas.

Los neolingüistas han hecho una combinación entre la gramática comparada y métodos clásicos, respetando la creación y el sentido estético, por lo que se marca una notable predilección por los textos literarios que para ellos, son reflejos de los esfuerzos individuales de los artistas y escritores. La dialectología indoeuropea se ha metido a estudiar la concordancia entre la fonética y la morfología, además del vocabulario, lo que una vez más, reafirma su intento por recuperar las preocupaciones clásicas. Otras perspectivas que también apoyan esta idea es el mecanicismo que considera que el lenguaje es una actividad natural humana que está inmersa en el cuerpo y que el sujeto hablante da una forma lingüística. Otro enfoque es el mentalismo que proviene

de una perspectiva psicologista del lenguaje en donde se considera que es producto de acciones sobre factores físicos y espirituales. También los soviéticos no se quedan atrás cuando su interés se base en la variedad de lenguas y se dedican a elaborar manuales que las clasifican. De aquí también se desprenden los estudios que están enfocados a considerar al lenguaje como un medio de expresión de una comunidad lingüística. Y es finalmente, la semántica que se puede considerar como una prolongación del enfoque saussureano y que su objetivo es estudiar la evolución de los significados en cuanto a los cambios de sentido de las palabras reflejo de un movimiento inevitable.

Por todo esto se puede pensar, que aún los estudios de la lingüística no dejan de dialogar con las ideas de Saussure y que es evidente que no se ha dejado de considerar al lenguaje como una unidad.

El lenguaje es una de las ideas que crea la paradoja, si éste se entiende como un “sistema de símbolos arbitrarios” como lo designa Ferdinand de Saussure. Es relevante aclarar que el concepto “arbitrario” cambia del lenguaje escrito al lenguaje visual; pues en el primero, se considera según la idea semiológica de la doble articulación lingüística, en donde se cuentan con dos unidades: una significante y otra no; en el caso de la imagen las unidades son significantes. Esto repercute en la sintaxis de la poesía visual, ya que la imagen introduce a la palabra por su carácter convencional y la interacción se da a partir de ello. El carácter arbitrario del icono equilibra de alguna forma la parte no significante de la palabra poética. Es entonces entendible que aunque ambos lenguajes compartan en cierto sentido algunos elementos con estas características, no es posible observar el acoplamiento artístico como un producto de la fusión. Sería muy paradójico entender que dos elementos complejos por sí mismos, se reducen a su desaparición y a la creación de un nuevo lenguaje.

Finalmente, ¿cuál es la diferencia entre estas dos propuestas epistemológicas? La respuesta es *la unidad de la diferencia* que produce un entendimiento que va más allá de la concepción del lenguaje como *metasistema*, por lo tanto, buscar formas lingüísticas para entender a la poesía visual como

una expresión estética en donde el vínculo desaparece en la hermandad de los lenguajes y que la misma crítica se empeña en acentuar, sin tomar en cuenta que finalmente esta relación binaria los une. En este caso, se mantiene la congruencia de la teoría de la forma, su unión no depende del equilibrio, ni de la unidad, sino de la asimetría de la distinción medio/forma. Y como Luhmann lo plantea: si finalmente todo parece conducir inevitablemente a la diferencia, porque insistir tanto en seguir meciéndose en todo tipo de unidades ontológicas o en todo caso éticas. Gran pregunta, cuya respuesta para el caso de la distinción icónica y lingüística habría que seguir explorando.

Por su parte la hermenéutica que mantiene una perspectiva subjetivista y ontológica, incorpora el concepto de “fusión” como un término que desencadena la unidad, sin embargo y paradójicamente a esto, la fusión está sustentada en una idea binaria, pues para que exista el surgimiento de la comprensión, se necesita la relación sujeto-objeto y en donde la observación implica a la experiencia humana que olvida la distinción de la cual está partiendo.

FIGURAS Y CUADROS

Poema	Página
Figura 1: Teócrito, <i>La syringa</i> ,	14
Figura 2: Simias de Rodas, <i>Huevo</i> .	16
Figura 3: Simias de Rodas, <i>Huevo</i> .	17
Figura 4: Simmias de Rodas, <i>Hacha</i> .	19
Figura 5: Simmias de Rodas, <i>Hacha</i> .	20
Figura 6: Simmias de Rodas, <i>Alas</i> .	21
Figura 7: Simmias de Rodas, <i>Alas</i> .	23
Figura 8: Dosiadas, <i>El altar</i> .	24
Figura 9: Anónimo, Texto en sánscrito y tamil.	26
Figura 10: Nahuas, <i>Códice</i> .	27
Figura 11: Manuel de Quirós y Camposagrado, <i>Colección de Varias Poesías de Arte menor, i mayor en óbsequio de la Purísima Concepción de N. S. la Virgen María</i> .	36
Figura 12: Stéphane Mallarmé, <i>Un tiro de dados</i> .	39
Figura 13: Stéphane Mallarmé, <i>Un tiro de dados</i> .	45
Figura 14: Stéphane Mallarmé, <i>Un tiro de dados</i> .	46
Figura 15: Stéphane Mallarmé, <i>Un tiro de dados</i> .	47
Figura 16: Guillaume Apollinaire, <i>La paloma apuñalada y el surtidor</i> .	55
Figura 17: Guillaume Apollinaire, <i>Puntería</i> .	56
Figura 18: Guillaume Apollinaire, <i>La calle donde vivo</i> .	60
Figura 19: José Juan Tablada, <i>Li-Po</i> .	61
Figura 20: José Juan Tablada, <i>Li-Po</i> .	62
Figura 21: José Juan Tablada, <i>Impresión de la Habana</i> .	63
Figura 22: Max Bense, <i>Orion</i> .	65
Figura 23: Eugen Gromringer, <i>Silencio</i> .	65

Figura 24: Dècio Pignatari, <i>Hombre hambre hembra</i> .	66
Figura 25: Haroldo de Campos, <i>Monet</i> .	67
Figura 26: Augusto de Campos, <i>TVGRAMA I (tombeau de mallarmé)</i> .	68
Figura 27: Jesús Arellano, <i>Tribilín</i> .	85
Figura 28: Jesús Arellano, <i>Rev. de Bellas Artes</i> .	93
Figura 29: Jesús Arellano, <i>sin nombre</i> .	96
Figura 30: Víctor Toledo, <i>Rosagrama</i> .	97
Figura 31: Espinosa, <i>La vida de un árbol de albedrío</i> .	100
Figura 32: Jesús Arellano. <i>Vuelamar</i> .	101
Figura 33: Jesús Arellano. <i>Vuelamar</i> .	102
Figura 34: Anónimo.	104
Figura 35: Anónimo.	106
Figura 36: Federico Corral Vallejo, <i>Mariposa de luz</i> .	107
Figura 37: Dècio Pignatiari. <i>Tudo mais barato</i> .	108
Figura 38: Víctor Toledo. <i>Rosagrama</i> .	110
Figura 39: Jesús Arellano, <i>De puro chile</i> .	112
Figura 40: Anónimo, <i>L Capitular</i> .	115
Figura 41: José Alfredo Nava Hernández, <i>Explosión</i> .	117
Figura 42: Mariana Navarro, <i>Á Fernando vi</i> .	119
Figura 43: Diego Rivera, <i>Irradiador estridencional</i> .	121
Figura 44: Anónimos, <i>Estoy en la tierra del corazón por instante</i> .	122
Figura 45: Anónimo, <i>Taza de café</i> .	123
Figura 46: Anónimo.	124
Figura 47: Salvador Novo, <i>Mariposa</i> .	125
Figura 48: Lucía de Luna, <i>Colibrí blanco</i> .	126
Figura 49: Anónimo, <i>Olas</i> .	127
Figura 50: Stéphane Mallarmé, <i>Un tiro de dados</i> .	125

CUADROS

Cuadro 1: Antigüedad griega	29
Cuadro 2: Cultura latina	30
Cuadro 3: Temprana edad media. Del siglo IV al siglo VII	30
Cuadro 4: Del renacimiento carolingio al siglo X	31
Cuadro 5: Mundo islámico	31
Cuadro 6: Los hebreos	31
Cuadro 7: Siglos XVI y XVII	32
Cuadro 8: Escala de iconicidad para la imagen fija-aislada	88-89
Cuadro 9: Niveles de la escala de iconicidad para la imagen fija-aislada	89
Cuadro 10: Tipos de imágenes	90
Cuadro 11: Elementos de representación	98

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR, Gonzalo, Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari (1999), *Galaxia Concreta*. México: Universidad Iberoamericana.
- ALONSO, Rodolfo (1980), *El mundo de Guillaume Apollinaire*. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina.
- ANAYA, José Vicente y José Ángel Leyva (dirs) (2002-2003), "Poesía visual en México", en *Alforja. Revista de poesía*. XXIII. México, núm. Invierno.
- ANAYA, José Vicente (1992), *Breve destello intenso. (El haiku clásico del Japón)*. México: Difusión Cultural UNAM.
- ANTÚNEZ, Daniela (2007). "El Huevo Simmias de Rodas", consultado en: <http://www.saltana.org/1/docar/0460.htm>, con fecha: 3 de enero de 2007.
- APOLLINAIRE, Guillaume (1997), *Caligramas. Madrid: Cátedra, (Letras Universales)*.
- APOLLINAIRE, Guillaume (1980), *El mundo de Guillaume Apollinaire*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- ARELLANO, Jesús (1975), *El canto del Gallo: poelectrones*. México: UNAM.
- ARNEIM, Rudolf (1985), *El pensamiento visual*, 4ª ed. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- AUMONT, Jaques (1992), *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- AYERBACH, Erich, *Mímesis* (1950). *La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BACIU, Stefan (1995), *Estridentismo Estridentistas*. Veracruz: Instituto Veracruzano de Cultura/ H. Ayuntamiento de Xalapa.
- BARTHES, Roland, Humberto Eco, et. al. (1999), *Análisis estructural del relato*. México: Ediciones Coyoacán.
- BARTHES, Roland (1995), *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- BERGER, John (2000), *Modos de ver*, 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili.
- BOHN, Willard (2001), "The visual trajectory of José Juan Tablada", *Hispanic Review*, 69, pp. 191-208.

- BOURDIEU, Pierre (1995), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Traducción: Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.
- BUSTAMANTE, Maris (octubre 2005), "En busca de una historia de los no objetualismos en México", *Altamiracave*.
[<http://www.altamiracave.com/MARIS.htm>].
- CAMARERO, Jesús (2004), *Metaliteratura. Estructuras formales literarias*. Barcelona: Antropos.
- CEIDE-ECHEVERRÍA, Gloria (1967), *El haikai en la lírica mexicana*. México: De Andrea.
- COHEN, Jean (1984), *La estructura del lenguaje poético*. Madrid: Gredos.
- CORSI, Giancarlo (1996), Elena Esposito y Claudio Baraldi, *Glosario sobre la teoría social de Niklas Luhmann*. México: Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, Antrophos, Universidad Iberoamericana.
- CORTE Velasco, Clemencia (2003), *La poética del estridentismo ante la crítica*. Puebla: BUAP.
- CURTIUS, Ernst R. (1955), *Literatura europea y Edad Media latina*. 2 T. México: Fondo de Cultura Económica.
- D'ORS, Miguel (1977), *El caligrama de Simmias a Apollinaire*. Pamplona: Ediciones de la Universidad de Navarra.
- DE CAMPOS, Augusto (1999), *et.al., Galaxia Concreta*. México: Universidad Iberoamericana, [Editor Gonzálo Aguilar].
- DE CÓZAR, Rafael (1991). *Poesía e imagen. Poesía visual y otras formas literarias desde el siglo IV aC. hasta el siglo XX*. Sevilla: El Carro de la Nieve.
- DE LUNA, Lucía (2006), "Ángel expatriado de la cordura", *México volitivo*.
www.mexicovolitivo.com/2004/Abril_Mayo/angel.html, enero de 30 de 2006.
- DE LUNA, Lucía (2006), (Abril-Mayo, 2004). "México expatriado de la cordura", *México Volitivo*, Consultado en:
http://mexicovolitivo.com/2004/Abril_Mayo/angel.html, con fecha: 30 de enero de 2006.
- DÍAZ DEL CASTILLO (1986), Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México: Porrúa.
- ERLICH, Víctor (1974), *El formalismo ruso*. Barcelona: Seix-Barral.

- ERMATTINGER E. F. SCHULTZ, H. GUMBEL, *et. al.* (1983), *Filosofía de la ciencia literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ESCALANTE, Evodio (2002). *Elevación y caída del estridentismo*. México: CONACULTA, [Colección La Centena] [mimeo].
- ESPINOSA, Alfredo (2004), *Poesía visual. Las seductoras formas del poema*. México: Aldus,.
- ESPINOSA, César (2004), "Poesía visual y experimental en México. Choque de vanguardias", *Escáner Cultural*. 58 (Enero-Febrero 2004). [<http://www.escaner.cl/escaner58/signos.html>], (octubre 2005).
- FENELLOSA, Ernest (2001), *El carácter de la escritura china como medio poético*. Madrid: Visor.
- FORSTER, Merlin (1964), *Los Contemporáneos, 1920-1932: perfil de un experimento vanguardista mexicano*. México: Andrea.
- GADAMER, Hans-Georg (2001), *Estética y hermenéutica*, 2ª edición. Madrid: Tecnos.
- GADAMER, Hans-Georg (1993), *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Gedisa.
- GADAMER, Hans-Georg (1997), *Poema y diálogo*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- GADAMER, Hans-Georg (1997), *Verdad y método i*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- GARCÍA BACCA, Juan David (1985), *Parménides (s. v. a, c.), Mallarmé (s. XIX d. C.). Necesidad y Azar*. Barcelona: Antropos.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y Teresa Hernández Fernández (1988), *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*. Madrid: Tecnos,.
- GRIPP-HAGELSTANGE, Helga (2004), "Niklas Luhmann o: ¿en qué consiste el principio teórico sustentado en la diferencia?" en Javier Torres Nafarrate, *Luhmann: la política como sistema*. México: Fondo de Cultura Económica, Universidad Iberoamericana..
- GIOVINNE, María Andrea (2006), *Hacia una lectura sintáctica de la poesía visual*. México: Universidad Iberoamericana/Departamento de letras, [mimeo].
- GOMBRICH, Ernst H. (1985), *Norma y Forma*. Madrid: Alianza.
- GOMBRICH, Ernst H. (2003), *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. México: Fondo de Cultura Económica.

- GOMBRICH, Ernst. H. (1998), *Arte e ilusión. Estudio sobre psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate.
- GORDON, Samuel (2005), *La especialidad poética en México. Caligramas, Grafismos, Escritura en Libertad, Poesía Visual, Figurativa y Experimental*. México: Universidad Iberoamericana/departamento de Letras, [mimeo].
- GRUZINSKI, Serge (2001), *La guerra de las imágenes*, 3ª reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica.
- GUBERN, Roman (1987), *La mirada opulenta: explotación de la iconósfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili,.
- GUICHARD Romero Luis (trad) (1996.), *Carmina Figurata Graeca*. México: UNAM. p. 62 [Original griego tr.].
- HIGGINS, Dick (1987), *Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature*. New York: SUNY,.
- HERRERA, Arnulfo (2002), "La retórica de la pintura en el Renacimiento y el Barroco, *Acta Poética*, núm. 22. México: Universidad Autónoma de México.
- HERRERA, Arnulfo (2002), "Los 'poemas mudos' en la Nueva España", *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*. México: El Colegio de Michoacán, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.
- HERRERA, Arnulfo (1994), "Ut pictura poesis en Sor Juana", *La literatura Novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*. México: Universidad Autónoma de México.
- HUÍZAR, Angélica J. (2006), *Palabra, forma y espacio. Performance y poética en Blanco de Octavio Paz*. México: Universidad Iberoamericana/Departamento de letras, [mimeo].
- IBÁÑEZ, José Antonio (2006), *Epistemología social de la teoría de sistemas: Luhmann y sus críticos*, Tesis de doctorado. México: Universidad Iberoamericana.
- IZUZQUIZA, Ignacio (1990), *La sociedad sin nombres*. Barcelona: Anthropos.
- JAKOBSON, et. al. (1987), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI.

- JOAN, Salvat-Papasseit (2005), "Mots-propis", *Un enemic del poble*, no. 17, marzo de 1919. Reproducción digital en *Cervantes virtual*. [<http://www.cervantesvirtual.com/hemeroteca/enemic/>], (octubre 2005).
- JUNG, Carl (2002), *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Caralt.
- KUHN, Thomas S. (2004), *La estructura de las revoluciones científicas*, 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, [breviarios].
- LAPOUJADE, María Noel, *Filosofía de la imaginación*. México: Siglo XXI Editores, 1988.
- LEE, W. Rensselaer (1982), *Ut Pictura Poesis. La teoría humanística de la pintura*. Madrid: Ediciones Cátedra, [Trad. Consuel Luca de Tena].
- LEE, W. Rensselaer (1967), *Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting*. United States of America: The Norton Library,.
- LEROY Maurice (1985), *Las grandes corrientes de la lingüística*. 2ª edición. México: Fondo de Cultura Económica.
- LIST ARZUBIDE, Germán (1987), *El movimiento estridentista*. México: Secretaría de Educación Pública, (Segunda Serie Lecturas Mexicanas, 76).
- LIZARAZO, Diego (2000), *Aproximaciones a una semiología de la imagen*. México: Universidad Metropolitana (UAM), (mimeo).
- LIZARAZO, Diego (2004), *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*. México: Siglo XXI.
- LIZARAZO, Diego (1998), *La reconstrucción del significado*. México: Addison Wenley.
- LLANOS, Bernardino (1605), *Poeticarum institutionum liber, variis ethnicorum, christianorumque exemplis illustratus, ad usum studiosae ivventutis*. México: Henricum Martínez.
- LOZANO HERRERA, Rubén (1995), "José Juan Tablada, ¿desarrollista?" *Umbral XXI*, no.18, verano, México,.
- LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco (1943), *Historia de la Conquista de México*. México: Pedro Robredo.
- LUHMANN, Niklas (1998), "El conocimiento como construcción", *Teoría de los sistemas II*. México: UIA.

- LUHMANN, Niklas (2002), *El derecho de la sociedad*. México: UIA. (Javier Torres Nafarrate, trad.).
- LUHMANN, Niklas (1996), *Introducción a la teoría de sistemas. Lecciones publicadas por Javier Torres Nafarrate*. México: UIA.
- LUHMANN, Niklas (1996), *La ciencia de la sociedad*. México: UIA, ITESO.
- LUHMANN, Niklas (1996), *La ciencia de la sociedad*. México: Antrophos, Instituto Tecnológico de Estudios de Occidente, Universidad Iberoamericana, (Silvia Pappé, Brunhilde Erker y Luis Felipe Segura bajo la coordinación de Javier Torres Nafarrate, trad.).
- LUHMANN, Niklas (1998), *Sistemas Sociales. Lineamientos para una teoría general*. México: Universidad Iberoamericana/ Centro Editorial Javerina/ Antropos. (Silvia Pappé, Brunhilde Erker y Luis Felipe Segura bajo la coordinación de Javier Torres Nafarrate, trad.).
- LUHMANN, Niklas (2004), *El arte de la sociedad*. México: Herder, Universidad Iberoamericana, (Javier Torres Nafarrate, trad.).
- LUHMANN, Niklas, Rafael de Georgi (1998), *Teoría de la sociedad*. México: Triada Editores, Universidad Iberoamericana, (Javier Torres Nafarrate, trad.).
- LUHMANN, Niklas (1998), *Teoría de los sistemas sociales (artículos)*. México: Universidad Iberoamericana/ ITESO/ Teoría Social, (Javier Torres Nafarrate, trad.).
- LUHMANN, Niklas (1999), *Teoría de los sistemas sociales II*. Chile: Universidad de los Lagos, Instituto de Estudios Superiores de Occidente, Universidad Iberoamericana, (Javier Torres Nafarrate, trad.).
- MALLARMÉ, Stéphane (1998), "Un tiro de dados", *Poesía y poética*, México, Universidad Iberoamericana, otoño, no. 31.
- MALLARMÉ, Stéphane (2002), *Autobiografía. Carta a Verlaine*. s/l: Verdehalago, (Claudia Pacheco trad.).
- MALLARMÉ, Stéphane (1994), *Blanco sobre negro*. Buenos Aires: Losada Oceano, (Traducción: Manuel Dávila).
- MALLARMÉ, Stéphane (2002), *Fragmentos sobre el libro*. España: Colección de Arquitectura, (Juan Gregorio trad.).
- MATA, Rodolfo (2003), *José Juan Tablada. Letra e imagen. Poesía, prosa, obra gráfica y varia documental*. México: UNAM/ Coordinación de Publicaciones Digitales/ Instituto de Investigaciones Filológicas, (CD-ROM).

- MARTÍNEZ SÁNCHEZ, Alfredo (1999), *Paul Ricoeur*. Madrid: Ediciones del Orto.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso (ed.). (Estudio, selección y notas) (1994), *Poetas novohispanos. Segundo siglo (1621-1721)*, 2 T. 3ª. ed. México: UNAM.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso (ed.) (Estudio, selección y notas) (1991), *Poetas novohispanos. Primer siglo (1521-1621)*. México: UNAM.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso (ed.) (1952), *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, vol. I. México: Fondo de Cultura Económica,.
- MENDONÇA Telles y MÜLLER-Bergh (2000), *Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos*, T. I. Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, (México y América Central).
- MENÉNDEZ y PELAYO, Marcelino (1974), *Historia de las ideas estéticas en España*, 4ª ed. Madrid: C.S.I.C.
- MERQUIOR, José Guilherme (1989), *De Praga a París. Crítica del pensamiento estructuralista y postestructuralista*. México: Fondo de Cultura Económica.
- METZ, et. al. (1972), *Análisis de las imágenes*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo,.
- MONAHAN, Kenneth Charles (1972), *Manuel Maples Arce and Estridentismo*. Tesis de doctorado. North-Western University.
- MOLLET, Louise y Madeleine Varin (1975), *El estructuralismo como método*. Barcelona: Laia.
- MUNGUÍA OCHOA, Yadira (1999), *Respuesta a los enigmas de Sor Juana*. Guadalajara: Casa Museo López Portillo.
- MURIEL Durán, Felipe (2000), *La poesía visual en España*. Salamanca: Almar.
- OLIVÉ, León (1998), "Constructivismo, relativismo y pluralismo", *Carlos Solís*. Barcelona: Paidós.
- OLSON, David (1994), *El mundo sobre el papel*. Madrid: Gedisa.
- ORDAZ, Ramón (1991), *Grafismo: Tradición de una modalidad poética*. Anzoátegui: Fondo Editorial del Caribe.
- OSORIO ROMERO, Ignacio (1980), *Floresta de gramática, poética y retórica en Nueva España (1521-1767)*. México: UNAM.
- PACHECO, José Emilio (Intro., selec. y notas) (1999), *Antología del modernismo (1884-1921)*, 3ª ed. México: UNAM, Era.

- PADÍN, Clemente (21 de octubre de 2005, 11:30), "Dificultades metodológicas en el examen de la poesía experimental", [boek861.com/padin/08_dificultades,htm],
- PADÍN, Clemente (2 de octubre de 2005), "La poesía experimental en el siglo 20", [www.votirceargentina.com.ar].
- PADÍN, Clemente (2 de octubre de 2005), "Poesía experimental latinoamericana", [//planeta.terra.com.br].
- PADÍN, Clemente (agosto de 2005), "Vanguardia y experimentación poética". *Merzmail*. [http://www.merzmail.net/vangua.htm].
- PALMA CASTRO, Alejandro (2004), "José Juan Tablada, humor y experimento". *Hostos Review-Revista Hostosiana de Cultura*, no. 1.
- PALMA CASTRO, Alejandro (2005), "Raúl Renán: la palabra extraña", *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, no. 23.
- PALMA CASTRO, Alejandro (2006), *Tentativas para la tradición de una poesía visual en México*. México: Universidad Iberoamericana/Departamento de letras, (mimeo).
- PANOFSKY, Edwin (1970), *El significado de las artes visuales*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- PANOFSKY, Edwin (1974), *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Universidad.
- PASCUAL BUXÓ, José (2002), *El resplandor intelectual de las imágenes. Estudios de emblemática y literatura novohispana*. México: UNAM.
- PAZ, Octavio (1998), *Los hijos del limo*, 5ª ed. Barcelona: Seix Barral.
- PAZ, Octavio (1995), *Blanco*. México: El Colegio Nacional, (Edición especial).
- PAZ, Octavio (1992), *El signo y el garabato*. México: Joaquín Mortiz.
- PAZ, Octavio (1973), *El arco y la lira*, 4ª reimp. México: Fondo de Cultura Económica.
- PAZ, Octavio (1968), *Discos visuales*. México: Era.
- PEZZONI, Enrique (1974), "Discos visuales", *Aproximaciones a Octavio Paz*. México: Joaquín Mortiz, (Ángel Flores ed).
- PEZZONI, Enrique (1974), "Blanco: la respuesta al deseo", *Aproximaciones a Octavio Paz*. México: Joaquín Mortiz, (Ángel Flores ed).

- POGGIOLI, Renato (1964), *Teoría de la vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente.
- POLITZER, Georges (2004), *Curso de filosofía (principios elementales y principios fundamentales)*. Madrid: Akal.
- PRAZ, Mario, *Mnemosina* (1976). *Paralelo entre la literatura y las artes visuales*. Caracas: Monte Ávila,.
- PRAZ, MARIO (1979), *Mnemosyne: el paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus.
- RAMÍREZ OLIVARES, Alicia V., (2005). "La poesía femenina del siglo XVIII: de la décima al acróstico ¿es caligrama?". *VI Congreso Internacional de Poesía y Poética, octubre 5-7, 2005*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- RAMÍREZ SANTACRUZ, Francisco (enero-junio 2004), "Bernal Díaz en el tiro de Cortés: estrategias de autorepresentación, la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*". *Escritos 29*.
- RAMÍREZ TORRES, Rafael, S.J. (1970), *Bucólicos y líricos griegos*, México: Editorial Jus, (versión directa del griego).
- Read, Herbert (2003), *Imagen e idea*. México: Fondo de Cultura Económica, (breviarios) (Horacio Flores Sánchez ed.).
- REGLERO CAMPOS, Cesar (s/f), "¿Qué es la poesía visual?", http://www.vorticeargentina.com.ar/escritos/poesia_visual.html, (2 de octubre de 2005).
- RENÁN, Raúl (1996), *Gramática Fantástica*. México: UNAM.
- RENÁN, Raúl (2005), *A/salto de río. Agonía del Salmón*. México: Ediciones ST.
- RICOEUR, Paul (2002), *Del texto a la acción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- RICOEUR, Paul (2001), *La metáfora viva*. Madrid: Trotta.
- RICOEUR, Paul (1995), *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI, Universidad Iberoamericana.
- ROY, Harris (1995), *Signos de escritura*. Madrid: Gedisa.
- SANTÍ, Enrico Mario (1995), *Archivo Blanco*. México: Ediciones del Equilibrista/ El Colegio Nacional.
- SARMIENTO, José Antonio (1986), *Las palabras en Libertad. Poesía futurista*. Madrid: Hiperion.

- SCHNEIDER, Luis Mario (1997), *El estridentismo o una literatura de la estrategia*. México: CONACULTA.
- SCHWARTZ, Jorge (2002), *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SHLAIN, Leonard (1998), *The Alphabet versus the Goddess. The Conflict between Word and Image*. London: Penguin Press.
- SIGÜENZA y GÓNGORA (1986), Carlos de. *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe : advertidas en los monarcas antiguos del mexicano imperio*. México: Porrúa.
- STEINER, Wendy (1982), *The Colors of Rhetoric*. Chicago: The University of Chicago Press.
- TABLADA, José Juan (1944), *Del humorismo a la carcajada*. México: Editora Mexicana.
- TABLADA, José Juan (1993), *Los mejores poemas*, 2ª ed. México: UNAM.
- TABLADA, José Juan (1971), *Obras I. Poesía*. México: UNAM, (Rec., pról., ed. y notas de Héctor Valdés).
- TABLADA, José Juan (1988), *Obras III. Los días y las noches de París, crónicas parisienses*. México: UNAM, (Pról., rec., ed. y notas de Esperanza Lara Velásquez).
- TANABE [USHÍO], átsuko (1981), *El japonismo de José Juan Tablada*. México: Coordinación de Letras Modernas y Arte Dramático, UNAM.
- TORNERO SALINAS, Angélica (2004), *El discurso del noticiero televisivo: aproximación fenomenológico-hermenéutica, Tesis de maestría*. México: Universidad Iberoamericana.
- TORRES NAFARRATE (1996), Javier, *Niklas Luhmann. Introducción a la teoría de sistemas*. México: Universidad Iberoamericana/ ITESO/ Teoría Social.
- TREJO, Pedro de (1981), *Cancionero General*. México: UNAM, (Sergio López Mena Introd. versión modernizada y notas).
- VALDÉS, Hector (1993), *Los mejores poemas. José Juan Tablada*, 2ª ed. México: UNAM.
- VELÁZQUEZ, Ignacio J. (1997), *Guillaume Apollinaire. Caligramas*. México: Cátedra.
- VERANI, Hugo J. (1995), *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos*. México: FCE.

- VERANI, Hugo J. (s/f), *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos*. [http://boek861.com/lib_cozar/portada.htm], (septiembre 2005).
- VIGIL, José María (1977), *Poetisas mexicanas*. s. XVI, XVII, XVIII, XIX. México: UNAM, (Ana Elena Díaz Alejo y Ernesto Prado Velásquez est. prel.).
- VILLAFañE, Justo (1987), *Introducción a la teoría de la imagen*, 2ª ed. España: Ediciones Pirámide.
- VIÑAS PIQUER, David (2002), *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel.
- VITA, MAURIZIO (2003), *El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones cotidianas*. España: Paidós, (Arte y Educación).
- WALTER MEDINA (1979), Samuel, *Sastrerías. Textos*. México: Era.
- Western Illinois University (2009), "Guillaume Apollinaire" consultado en: <http://www.wiu.edu/Apollinaire/> con fecha: 27 de enero de 2009.
- XIRAU, Ramón (1998), *Introducción a la historia de la filosofía*. México: Universidad Autónoma de México.
- YÉPEZ, Heriberto (2000), *Por una poética antes del paleolítico y después de la propaganda*. Tijuana: Anortecer.
- YURKIEVICH, SAUL (1968), *Modernidad de Apollinaire*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- ZUGAZAGOITIA (1998), "Preliminar". En Jaime Moreno Villarreal (trad), *Un tiro de dados*. México: Ditoria.

FUENTES ELECTRÓNICAS CONSULTADAS

www.ekac.org/holofilol.html

www.boek861.com/hits_pg.php?site=padin/indice.htm

www.mexicovolitivo.com/2004/Abril_Mayo/angel.html

<http://usuarios.lycos.es/encofrataspardise/caligramas.htm>