

Vicent Foucaud (Université Bordeaux 3)

RESUMEN

Nació en los años 60 en España el movimiento experimental de la poesía visual. Este movimiento considera que la poesía tradicional se está muriendo por su inmovilismo en el espacio de la página y del libro. Para liberarla y para mostrar que la poesía es ante todo un acto, los poetas visuales crearon – y siguen creando – poemas bajo formas muy diversas en lugares muy diversos, desde el trastrocamiento de la disposición textual en el espacio de la página, hasta la performance en la calle, pasando por el grafiti en una pared o el dibujo humorístico en la pantalla de un ordenador. Dicho de otro modo, la característica esencial del poema visual es su iconicidad. De ahí la importancia de su soporte material, como en cualquier obra de arte visual. También sabemos que la poesía tradicional se caracteriza por la puesta en escena de su propio soporte: la lengua. Ahora bien, en el caso de la poesía visual, el soporte, en su materialidad más concreta, también está puesto en escena y genera sentido en el poema. Nos proponemos estudiar esta importancia semiótica del soporte material en el poema visual, especialmente en el caso de las nuevas tecnologías.

Palabras clave: poesía visual, página, cartel, marco, performance, TICE

ABSTRACT

The experimental movement of visual poetry was born in Spain in the 60s. For this movement, traditional poetry is dying for its lack of movility in the space of the page and the book. To free it, and to show that poetry is above all an act, visual poets created - and still create - poems under many different forms in many different places, from the textual arrangement change in the space of the page, to the street performance in public places, including the graffiti on a wall or the humorous drawing on a computer screen. In other words, the main feature of the visual poem is its iconicity. Hence, the importance of its material support, as in any visual work of art. We also know that traditional poetry is characterized by staging its own support: language. Now, in the case of visual poetry, the support, in its most concrete materiality, is also staged and generates meaning in the poem. We intend to study this semiotic importance of the material support in the visual poem, especially with new technologies.

Keywords: visual poetry, page, poster, frame, performance, ICT

Características semióticas del soporte material del poema visual en la era de las nuevas tecnologías

Vicent Foucaud (Universit  Bordeaux 3)

Introducción

La poesía visual es un movimiento de poesía experimental que apareció en España en los años 60 y que sigue existiendo hoy en día. Nació como rechazo de las dos corrientes poéticas vigentes en aquel entonces: el garcilasismo y la poesía social (Muriel Durán: 170 y Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres: 367-370). La mayor parte de los manifiestos de los poetas visuales de los años 60 y 70 reivindican en efecto la liberación de la palabra y de la poesía en general frente al inmovilismo del espacio de la página y del libro que crean, según ellos, la muerte de la poesía (Sarmiento: 243-299). Bajo la influencia simultánea de la poesía concreta, del neoconstructivismo, del arte conceptual y del happening en los años 60, esta liberación de la palabra se manifestó bajo formas muy distintas, con la creación de poemas gráficos, poemas iconotextuales, poemas icónicos, poemas objeto y poemas acción. Estos diferentes tipos de poemas visuales se pueden encontrar en espacios y soportes muy diversos también, desde la página de un libro hasta el espacio de la calle, pasando por la pared de un museo o la pantalla de un ordenador. Sin embargo, más allá de esta heterogeneidad de espacios, un elemento semiótico estable sigue caracterizando el poema visual: su iconicidad. Por eso la poesía visual se considera como una expresión artística doble, a la vez literaria y plástica. De ahí la importancia de su soporte material, como en cualquier obra de arte visual. También sabemos que la poesía tradicional se caracteriza por la puesta en escena de su propio soporte : la lengua. Ahora bien, en el caso de la poesía visual, el soporte, en su materialidad más concreta, también está puesto en escena y genera sentido en el poema. Nos proponemos estudiar esta importancia semiótica del soporte material en el poema visual, especialmente en el caso de las nuevas tecnologías: veremos cómo la materialidad del soporte influencia el propio sentido del poema visual y cómo el soporte digital influencia su lectura.

Para subrayar tal importancia, nos fijaremos en las diferentes transformaciones posibles del núcleo espacial del poema visual que es la página.

I. La página como soporte semiótico del poema visual

a. Cómo la página genera sentido en el poema visual

La poesía visual contemporánea hunde sus raíces en la tradición multiseccular de la poesía figurativa, caracterizada por una apropiación visual del espacio paginal por el texto. Si nos fijamos en los mayores géneros de la poesía figurativa, recordaremos el acróstico, que se basa en el paso de una lectura horizontal a una lectura vertical, el laberinto, que presenta el texto como una trama en la cual las palabras se pueden leer en varios sentidos, el poema cuadrado, cuya forma emparenta el texto con un laberinto-trama, el poema circular, en el que pasamos de la horizontalidad a la circularidad de las líneas y el poema propiamente figurativo, como el *technopaegnon* o el *caligrama*, que se basan en la iconicidad de la forma textual (Muriel Durán: 18-30 y Pozzi: 405). Cada uno de estos géneros poéticos se funda en la puesta en tela de juicio del espacio paginal, cuya definición básica es la sucesión, en un espacio rectangular, de varias líneas textuales horizontales y paralelas. Etimológicamente, la página procede en efecto del latín *pagina* que designa «cuatro hileras de vides unidas en forma de rectángulo» (Corominas: 433): la página se define entonces por la horizontalidad del texto en un espacio rectangular. Ahora bien, la emergencia de varios géneros poéticos fundados en la puesta en tela de juicio de dicha horizontalidad constituye una primera reflexión sobre un distanciamiento posible con el espacio de la página.

Es este distanciamiento el que genera sentido en la poesía visual. Cabe ver por ejemplo el poema *Lluvia*, de Felipe Boso, de 1969¹:

Lluvia
•

La colocación inhabitual del punto de la *i* en la página crea un desajuste que genera, a su vez, un proceso de remotivación por el cual el mismo punto, bajo la influencia de la palabra *lluvia*, se convierte en una gota que cae literalmente de la palabra, como caería una gota de lluvia de una nube.

¹ Poema disponible en el sitio *Antonio Miranda*: http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/img/felipe_boso.jpg; (última consulta: jueves a 28 de marzo de 2013).

Otros poemas visuales van más allá en la reflexión sobre el espacio paginal, trabajando la materia misma de la página, como en las obras de Mar Arza, por ejemplo². Entre estos dos casos extremos –el trabajo del espacio tipográfico y el trabajo de la materia de la página– encontramos numerosos poemas visuales que insertan imágenes de páginas en sus composiciones y que constituyen otras tantas reflexiones sobre el soporte de la página; podemos fijarnos por ejemplo en los poemas de JM Calleja³, de Raúl Reguera⁴, de Gustavo Vega⁵ o de Antonio Orihuela⁶. En cada uno de estos poemas, la imagen de la página actúa como un recuerdo del mismo soporte paginal, en un movimiento autorreferencial. Se crea un juego de distanciamiento a través de la imagen de una página transformada, mediante la borradura, en los poemas de JM Calleja, de Raúl Reguera y de Gustavo Vega, o mediante el fotomontaje en el caso de Antonio Orihuela. De este distanciamiento nace el humor en estos poemas que recuerdan que la poesía no se encuentra en el contenido de una página, sino en un acto que va más allá del espacio paginal.

b. ¿Página o cartel?

La reflexión sobre la página y el carácter propiamente icónico de los poemas visuales engendró una primera transformación de la página que se volvió cartel, desde los años 60. Este cambio se produjo físicamente con la aparición de páginas expuestas en las paredes durante exposiciones, abandonando el espacio del libro: dicho de otro modo, se trató primero de un desplazamiento (Orihuela: 10-20).

² Véase por ejemplo los poemas «Grabado de ausencias» de la serie *Rumor aliento...* de 2008 (http://www.blog.com.es/srv/media/media_popup_large.php?item_ID=5503349) y «La cabeza en maraña...» de la serie *De sus largas conjeturas...* de 2010 (http://www.blog.com.es/srv/media/media_popup_large.php?item_ID=5503362) de Mar Arza. Cada uno de estos poemas se pueden ver en el sitio *Boek Visual*. Última consulta: jueves a 28 de marzo de 2013.

³ «Sin título» de JM Calleja, disponible en la *Antología Boek Visual II*. (2009) (<http://lh3.ggpht.com/-lycQTjNuKXE/S3FXM59GMvI/AAAAAAAAAbzE/wOwy6SIDWZc/s576/z13.jpg>); última consulta: jueves a 28 de marzo de 2013.

⁴ «Poema experimental» de Raúl Reguera, disponible en la *Antología Boek Visual II*. (2009) (<http://lh6.ggpht.com/-mL6VomywCrA/TIi6shuzoPI/AAAAAAAAAb4E/7xiTeGcpVtQ/s800/34.jpg>); última consulta: jueves a 28 de marzo de 2013.

⁵ «Objeto poético» de Gustavo Vega, disponible en la *Antología Boek Visual II*. (1994) (http://lh4.ggpht.com/-mgnb1FFFynI/SoXT4NlamOI/AAAAAAAAAbzE/aVutQ56iBn4/s576/2_B-04%2520Goma%2520%255B1600x1200%255D.jpg); última consulta: jueves a 28 de marzo de 2013.

⁶ «Sin Título» de Antonio Orihuela, disponible en la *Antología Boek Visual I*. (2009) (<http://lh3.ggpht.com/-RiWsweFgbo4/SYV3AW8UThI/AAAAAAAAAbza/qOi6gXxuAnM/s512/63%2520%255BResolucion%2520de%2520Escritorio%255D.jpg>); última consulta: jueves a 28 de marzo de 2013.

Ahora bien, este cambio de lugar generó una metamorfosis del contenido de la página en la cual se empezó a observar recursos gráficos habitualmente utilizados en los carteles, principalmente en los poemas icotextuales, como en las obras de Josep Sou⁷, de Hilda Paz⁸ o de Carmen Peralto⁹, por ejemplo.

Esta nueva verticalidad del soporte se manifiesta también a través de juegos ópticos según los cuales el contenido del poema viene influenciado por cierta gravedad: dicho de otro modo, muchos poemas visuales subrayan su propia verticalidad indicando la presencia de una parte superior y de una parte inferior, como por ejemplo en obras de Ferran Fernández¹⁰ o de Bartolomé Ferrando¹¹ donde los elementos de los poemas parecen ser atraídos por el suelo. Desde los manifiestos de los poetas visuales de los años 70, se consideró el paso a la verticalidad del poema visual como una manifestación de la libertad de la poesía que puede cambiar de lugares y de soportes: lo subrayaron José Luis Castillejo en su texto «La nueva escritura» (1972) y Fernando Millán en sus artículos «La poesía y la comunicación de masas» (1970) y «Hacia una lengua supranacional» (1976) (Sarmiento 246-257, 295-297 y 292-294). Según ellos, la escritura tiene que cambiar de lugar en la página y la página tiene que cambiar de lugar físico exponiéndose en las paredes: de ahí la nueva posición vertical de los poemas visuales subrayada en la propia composición del poema.

El vínculo genético con el cartel también engendró una larga producción basada en los signos habitualmente presentes en publicidades o en otros letreros como las señales de tráfico: las obras de Pablo del Barco¹²

⁷ Poema «Silencis urban 1» de Josep Sou disponible en la *Antología Boek Visual I.* (2009) (http://lh6.ggpht.com/-5oIGPbwtIWk/SZyZfBDR_KI/AAAAAAAAAbzA/Lo2UifKV3Ak/s576/JOSEP%2520SOU%2520silencis%2520urbans%25201%2520%255B1600x1200%25205D.jpg); última consulta: jueves a 28 de marzo de 2013.

⁸ «Entre la infinitud» de Hilda Paz, poema disponible en la *Antología Boek Visual I.* (2009) (<http://lh6.ggpht.com/-FkGHiVSk4q4/SdCeIsHTGxI/AAAAAAAAAbzA/d86d9PEdb1g/s512/entre%2520la%2520infinitud.jpg>); última consulta: jueves a 28 de marzo de 2013.

⁹ Poema «H2O» de Carmen Peralto, disponible en la *Antología Boek Visual I.* (2009) (<http://lh3.ggpht.com/-QyVDudVZlJU/Sa8QT7VEYwI/AAAAAAAAAbzA/baOVfWZHoSo/s512/h2O%2520%255BResolucion%2520de%2520Escritorio%25205D.jpg>); última consulta: jueves a 28 de marzo de 2013.

¹⁰ «Sin Título» de Ferran Fernández, disponible en la *Antología Boek Visual I.* (2009): <http://lh6.ggpht.com/-Ihlg7coCPyo/SifiNwfX66I/AAAAAAAAAbzA/ik8QM9GWfzo/s512/T%25204%2520a%2520C3%2520B1os%252090.jpg>. Última consulta: jueves a 28 de marzo de 2013.

¹¹ «Sin Título» y «Z la bogeria» de Bartolomé Ferrando, disponibles en la *Antología Boek Visual I.* (2009) (http://lh4.ggpht.com/-ksugZu9ZYJY/Sqwp7Xq-peI/AAAAAAAAAbzA/oTLdlin_7Y8/s512/Z%252021.jpg y http://lh5.ggpht.com/-W9bOwAjFMDw/Sqwpy16t-oLI/AAAAAAAAAbzA/8scYj2dy-_8/s512/Z%2520La%2520bogeria.jpg); última consulta: jueves a 28 de marzo de 2013.

¹² «el agua (sucia) de la vida» de Pablo del Barco, disponible en la *Antología Boek Visual I.* (2009) (http://lh5.ggpht.com/-_BQLa-grA-Y/SeIYbvr8R3I/AAAAAAAAAbzA/qQDzCkL-cj34/s512/77.jpg); última consulta: jueves a 28 de marzo de 2013.

y Teo Serna¹³ constituyen buenos ejemplos de este nuevo uso semiótico. Muy a menudo, la reutilización de signos ajenos en el seno del poema visual se hace mediante el proceso de remotivación, como por ejemplo en la obra de Cristian Porres¹⁴:



Aquí, reconocemos de inmediato el logotipo de la marca comercial de la compañía Nestlé Nespresso SA en el centro del poema. El proceso de remotivación empleado consiste en modificar la lectura de este logotipo que se transforma, bajo la influencia del título del poema («Sabates de tacó», es decir «Zapatos de tacón»), en un par de zapatos de tacón, en vez de la N de Nespresso.

Este proceso de remotivación, además de la influencia del minimalismo y del soporte del cartel, que suele llevar signos, convierte el poema visual en espacio donde cada elemento se transforma en signo, aun en poemas icónicos, como en este poema de Toni Prat donde la flor se convierte en una rueda de engranaje¹⁵ o en ese poema de Francisco Aliseda en el cual el encaje se convierte en clara de huevo¹⁶.

Muchos poemas también proponen una reflexión sobre el soporte mismo del cartel, como en el poema *Prohibido fijar ideas* de Ferran Fernández¹⁷, cuyo título remite a la expresión «Prohibido fijar carteles» (y también a la lexía «ideas fijas», de ahí el juego de palabras en este poema).

¹³ «Atención: Dios» de Teo Serna, poema disponible en la Antología Boek Visual I. (2009) (<http://lh3.ggpht.com/-RF3TWOgKaio/SgdrQU56wMI/AAAAAAAAAbzA/pGPfTsOdOP/s576/z.jpg>); última consulta: jueves a 28 de marzo de 2013.

¹⁴ «Sabates de tacó» de Cristian Porres, disponible en la Antología Boek Visual II. (2010) (<http://lh3.ggpht.com/-9IeoJrwl6is/Tcf5F7Kw-WI/AAAAAAAAfRk/gRHWypad97k/s576/Sabates.jpg>); última consulta: viernes a 29 de marzo de 2013.

¹⁵ «Pinyo flor» de Toni Prat, disponible en la Antología Boek Visual I. (2003) (http://lh4.ggpht.com/-Ldf9U8sH7qc/Sca1YjjrII/AAAAAAAAAbzA/7PjnHX5KvMM/s576/Pinyo_flor.jpg); última consulta: viernes a 29 de marzo de 2013.

¹⁶ «Apariencia» de Francisco Aliseda, poema disponible en la Antología Boek Visual II. (2003) (http://lh3.ggpht.com/-uWQ8QISI7vQ/S_U1wNJR2fI/AAAAAAAAAbzE/nT6Dow-48C4U/s576/Apariencia_2003.jpg); última consulta: viernes a 29 de marzo de 2013.

¹⁷ «Prohibido fijar ideas» de Ferran Fernández, disponible en la Antología Boek Visual I. (2009) (<http://lh4.ggpht.com/-BkAjinFv7tQ/SifiK7D5YyI/AAAAAAAAAbzA/KFwh-62AHg7k/s512/T%25201%25202004.jpg>); última consulta: viernes a 29 de marzo de 2013.

II. Las metamorfosis de la página

a. La página marco

Más allá del cartel, es el cuadro, con todos los elementos de las artes plásticas como el lienzo y el marco, el que influencia mucho también la estructura de la página. Ciertos poemas visuales, sobre todo los poemas icónicos, reciben la influencia de obras de artes plásticas a través de la citación. Es el caso por ejemplo de un poema de Ferran Fernández¹⁸, plásticamente influenciado por las fotografías de la bandera estadounidense en la luna, o de un poema sin título de Clemente Padín¹⁹, en el cual uno puede reconocer, en un vínculo plástico evidente, una citación de la aguatinta n°15 de los *Desastres de la guerra* (1810-1812) de Goya titulada «Y no hai remedio»²⁰:



¹⁸ «Sin Título» de Ferran Fernández, disponible en la *Antología Boek Visual I.* (2009) (<http://lh6.ggpht.com/-a8STIlkq9-Y/SifiNGeWFiI/AAAAAAAAAbzA/fqlQ33ygfww/s576/T%25203%25202003.jpg>); última consulta: viernes a 29 de marzo de 2013.

¹⁹ «Sin Título» de Clemente Padín, poema disponible en la *Antología Boek Visual I.* (2009) (<http://lh4.ggpht.com/-nbuUpZRpw3Y/SXOpRFroZZI/AAAAAAAAAbzA/hBHJu2iUzns/s576/CLEMENTE%2520PADIN%252012.jpg>); última consulta: viernes a 29 de marzo de 2013.

²⁰ Aguatinta disponible en el sitio *National Galleries*: <http://www.nationalgalleries.org/media/42/collection/GOYA.11.jpg> (última consulta: viernes a 29 de marzo de 2013).

Otras citas de las artes visuales se pueden reconocer, como los símbolos precolombinos en rojo y dibujos europeos medievales en negro. Arriba, leemos dos palabras, *PAN* y *PAZ*, unidas mediante un juego gráfico que permite dos sentidos de lectura. El vínculo con la citación de Goya se puede entender así: la paz se obtiene mediante la violencia (la palabra «pan», aquí, remite a la onomatopeya del disparo: ipan!), «y no hay remedio».

Es sobre todo el marco, como elemento genético que une la poesía visual con las artes plásticas, el que representa la mayor metamorfosis de la página. Así, en el poema *Camada de víboras* de Antonio Gómez²¹, la página desaparece y se convierte en un marco en el cual pululan víboras-plumas estilográficas: la doble naturaleza de la poesía visual, tanto literaria como plástica, se materializa aquí a través de los dos símbolos de la pluma estilográfica y del marco. Las víboras recuerdan que la escritura –tanto como el arte– puede ser un arma peligrosa. Los dos poemas de Claudia Quade Frau *Estoy colgada* y *Que me escurro*²² representan otra modalidad de la inserción del marco en la poesía visual, que es su propia representación: aquí, se plantea el problema del límite del marco del cual se puede salir; además de ser un tópico pictórico, este motivo recuerda aquí que la poesía visual se caracteriza justamente por una voluntad de salir de su propio marco. Notaremos al mismo tiempo el carácter autorreferencial de estos poemas que recuerdan sus propias naturalezas icónicas y también su carácter interdisciplinar e intersemiótico al ser a la vez literarios y plásticos. El mismo problema reflexivo aparece en el poema de Toni Prat que representa un marco vacío colgado de una pared²³. Sin embargo, si observamos atentamente este marco, nos daremos cuenta de que no está vacío: en efecto, viene representado dentro del marco el mismo empapelado que el de la pared. Sabemos que no se trata del mismo empapelado, ya que el que se sitúa dentro del marco es más pequeño. Esta ilusión óptica pone de relieve el marco, y, por lo tanto, la ilusión artística en sí, recordando que para que haya obra de arte, se necesita un marco y una mirada externa que concreta el acto artístico.

La página sigue siendo el soporte núcleo de todo poema visual: recuerda el origen literario de la poesía visual. Ésta viene influenciada también por las artes plásticas: se nota esta influencia principalmente a través del

²¹ «Camada de víboras» de Antonio Gómez, poema disponible en la *Antología Boek Visual I.* (2009) (<http://lh6.ggpht.com/-rgoN4Yi74dw/SXyEvPRxIJI/AAAAAAAAAbzA/ntUDxB-32mUA/s800/12.%2520Camada%2520de%2520v%2520C3%2520Adboras%2520%2520BResolucion%2520de%2520Escritorio%2520D.jpg>); última consulta: viernes a 29 de marzo de 2013.

²² Poemas disponibles en la *Antología Boek Visual I.* (2008) (http://lh5.ggpht.com/-KD-Q7ytkD5CI/SaHi_DwPLiI/AAAAAAAAAbzA/j9j4QCI9aBc/s512/estoy%2520colgada.jpg y http://lh4.ggpht.com/--ePc96gibk/SaHjCZstVSI/AAAAAAAAAbzA/x7SAztavP_I/s512/que%2520me%2520escurro.jpg); última consulta: viernes a 29 de marzo de 2013.

²³ «Sin Título» de Toni Prat, poema disponible en la *Antología Boek Visual I.* (2009) (http://lh4.ggpht.com/-CctKLjKHo_4/Sca1q127cqI/AAAAAAAAAbzA/D6OSqa-bjX4/s800/012.jpg); última consulta: viernes a 29 de marzo de 2013.

motivo del marco, que hemos podido notar en los últimos ejemplos. Cabe subrayar que esta página se asimila a un marco cuando el poema se halla en un contexto plástico importante (cita de una obra de arte plástica, exposición, pared de un museo...) o cuando se encuentra en una posición vertical (poema colgado de una pared, en la pantalla de un ordenador...). Así, en estos contextos, la referencia al marco dentro del poema será otra referencia a la página como propio soporte del poema.

b. La página temporal

Si la página parece desaparecer cuando el poema visual adopta la forma de un poema objeto –aunque sigue existiendo a través de su huella fotográfica, por ejemplo en las antologías de poesía visual, como la del blog *Boek visual* o la de Alfonso López Gradolí– parece aún más difícil de definirla cuando se trata de un poema acción. En efecto, el poema acción muy a menudo cobra la forma de una *performance* basada en la interactividad con un público –como por ejemplo en muchas acciones poéticas de la artista María AA²⁴. Sin embargo, los poemas acción tienen una delimitación temporal muy precisa que es la de su desarrollo, generalmente breve: en este caso, y como la página es el soporte material básico de todo poema visual que lo une a la literatura (por eso se habla de «poesía»), hablaremos de *página temporal* en el caso de las acciones poéticas (que también son poemas visuales). La página temporal de un poema acción sólo podrá ser «leída» por los espectadores que asisten a su representación. Esta página temporal se manifiesta a través de las huellas vídeo de los poemas acción y corresponde a la duración del poema²⁵; no hay que confundir estas huellas vídeo –que sólo son testimonios– con los poemas vídeo que utilizan la forma vídeo como un material semiótico²⁶. La fotografía también puede constituir otro testimonio del poema acción y formar otra página en la que aparecerá otro trozo del poema: es el caso, por ejemplo, del poema *Poesía elevada*, de Lois Gil Magariños, realizado en Tarragona en 2009. El poeta presenta su poema como un «Juego conceptual cuya esencia fundamental es la ironía autorreferencial: poesía como uso refinado y culto de la pala-

²⁴ Se puede ver una presentación de las performances de la artista en el video *Performance sobre Plano en RTVE* (<http://www.youtube.com/watch?v=O7hyZ6yf4KQ>); última consulta: viernes a 29 de marzo de 2013.

²⁵ Para mostrar lo que es un poema acción, podemos citar las Acciones breves de Bartolomé Ferrando que el poeta hizo en Valencia entre 1984 y 1988; se trata de una serie de poemas acción: «Poema visual», «Novela», «Menú» y «Poema sonoro». Podemos ver una presentación de esta serie en el video *Bartolomé Ferrando: "Performances poéticas"* (<http://www.youtube.com/watch?v=fDmao2jCoGk>); última consulta: viernes a 29 de marzo de 2013.

²⁶ Tal es el caso por ejemplo del poema vídeo «Cuando las ranas hablen» de Julio Fernández Peláez de 2007 que se puede ver en el video *cuandolasranas hablen, poema de julio fernández peláez, 2007* (<http://www.youtube.com/watch?v=xSY6vNZSHbg>); última consulta: viernes a 29 de marzo de 2013. Notaremos en este ejemplo el trabajo sobre el sonido del vídeo, es decir sobre su propia materia.

bra-texto en su sentido socialmente normativizado y la palabra-imagen en su dimensión físico-natural. Elevación metafísica-conceptual frente a elevación físico-conductual.» Todas las personas que participaron en este poema acción son otros poetas visuales (Clemente Padín, Cristina Valdés-pina, Fabio Guzmán, Guillermo Marín, Ibérico, Isabel Jover y Paco Muñoz Anglada, entre otros)²⁷: su participación, como poetas, subraya el carácter reflexivo del poema centrado, por una parte, en la percepción pública de la poesía y, por otra parte, otra vez en la noción de página y de lugar de la poesía. De cierto modo, este poema plantea en efecto la pregunta «¿Dónde se debe situar la poesía?»: el poema constituye en sí mismo la respuesta a esta pregunta.

III. La página digital

a. La puesta en escena del soporte numérico

Como forma de arte autorreferencial, la poesía visual, además de hablar de su soporte lingüístico, también habla de su soporte material poniéndolo en escena, como lo hemos visto a través de la página y de sus diferentes formas. Ahora bien, en la era de las nuevas tecnologías, la poesía visual también pone en escena sus soportes numéricos. El poema *Poesía española (siglos XI-XVII)* de Ibérico muestra, con humor, el paso del soporte papel al soporte digital al final del siglo XX: a través de este «libro» fabricado con varios discos compactos en los cuales han sido pegadas hojas de papel, el poeta muestra que la poesía, que se encuentra en los libros tradicionales hechos con páginas de papel (y simbolizados por las hojas de papel pegadas que vemos aquí), también se encuentran bajo la forma numérica en soportes digitales (como los discos compactos que vemos en la imagen). Añadimos que esta reflexión metapoética sobre el lugar de la poesía (libros de papel o soporte digital) subraya al mismo tiempo el tercer lugar representado por el poema visual en sí: la realidad en la cual se creó este mismo poema objeto como resultado de un acto poético también²⁸. Otra tecnología se ha convertido en un soporte numérico habitual en el ámbito de la poesía visual: la pantalla del ordenador. Actúa como interfaz por la cual se leen los poemas visuales: por eso ciertos poemas, como *Interferencias 2.0* de José Blanco²⁹, ponen en escena este nuevo soporte de lectura con los problemas específicos que plantea:

²⁷ Todas estas informaciones se pueden consultar en la página web «Lois Gil M., Poesía elevada (acción poética)» del blog *Boek visual* de Edu Barbero (2009) (<http://boek861.blog.com.es/2009/10/13/lois-gil-m-poesia-elevada-accion-poetica-7164058/>); última consulta: viernes a 29 de marzo de 2013.

²⁸ «Poesía española (siglos XI-XVII)» de Ibérico, poema disponible en la *Antología Boek Visual I.* (2009) (<http://lh3.ggpht.com/-FLYt-RrcTVA/SWpNOn9-LiI/AAAAAAAAAbzA/MKpEJaezg3Y/s640/IBIRICO%2520poesia%2520espa%25C3%25B1ola%2520%2528siglos%2520XI-XVII%2529.jpg>); última consulta: viernes a 29 de marzo de 2013.

²⁹ «Interferencias 2.0» de José Blanco disponible en la *Antología Boek Visual I.* (2009) (<http://lh3.ggpht.com/-o4Kb2wIFeAE/SdPuHvClouI/AAAAAAAAAbzA/F5OYQA09kPY/s576/Interferencias%25202.0.jpg>); última consulta: viernes a 29 de marzo de 2013.



Aquí, el ordenador, representado por la pantalla, aparece como un obstáculo para la recepción de un mensaje: esta idea proviene de la clave de sol –que representa un mensaje musical o sonoro– sobre la cual se superpone una serie de signos cuya significación permanece oscura y que se pueden interpretar como un código informático. El título del poema –*Interferencias 2.0*– subraya esta idea de significación oscura («interferencias»). También la idea de interferencias estriba en la presencia de dos mensajes simultáneos que se superponen (el sonoro y el digital) mediante dos canales de transmisión: el sonido y lo numérico. Esta idea también se expresa a través de la segunda parte del título: «2.0». Este número refiere a dos realidades informáticas diferentes: el sonido estereofónico, que se reproduce en dos canales (se habla entonces de «disposición 2.0») –de ahí la clave de sol–, y la «web 2.0», que remite a la última evolución de la web –de ahí los códigos informáticos–. Esta doble interferencia, aludida en el título, representa de manera humorística lo oscuro de un mensaje cuya recepción resulta dificultada por el ordenador, y, en una lectura autorreferencial, el propio mensaje oscuro del poema que hay que resolver en una tensión enigmática entre una imagen y un título.

Además de la representación del soporte del poema, la poesía visual también pone en escena la herramienta numérica subrayando su papel en el proceso de creación: así, en el poema *Constelación* de Miguel Agudo Orozco, las teclas resaltadas en el teclado constituyen las huellas de los movimientos efectuados por el poeta para escribir la palabra *constelación*. Notemos la presencia del asterisco que sustituye la tilde sobre la *o*: esta sustitución, que crea un desajuste, engendra un proceso de remotivación que transforma el signo tipográfico del asterisco en estrella que forma parte de una nueva constelación de letras³⁰.

Notemos que cada uno de estos ejemplos constituye un caso de autorreferencialidad: en efecto, cada poema, leído a través de una pantalla

³⁰ «Constelación» de Miguel Agudo Orozco disponible en la *Antología Boek Visual II*. (2006) (<http://lh6.ggpht.com/-7qg1Bdt3ytA/S2bPAbG2fkI/AAAAAAAAAbzE/82ziIPL3vjCI/s720/o62.jpg>); última consulta: viernes a 29 de marzo de 2013.

y gracias a la tecnología numérica, refiere al propio soporte por el cual lo leemos. Poniendo en escena su propio canal de transmisión, engendra cada uno de estos poemas una puesta en abismo de la enunciación, recordando el propio canal por el cual conseguimos leer el poema.

b. Un soporte virtual

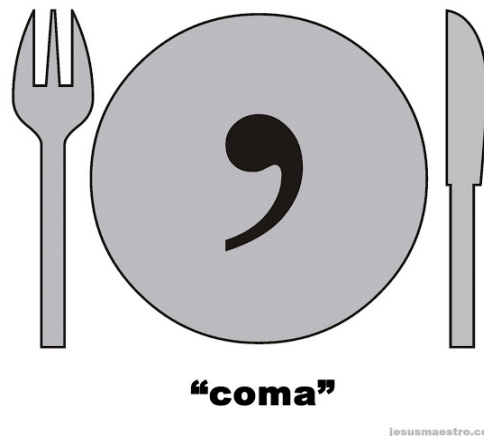
A través de estos ejemplos, que enfatizan la presencia del soporte numérico, cabe subrayar el estatus particular de la página numérica como soporte del poema visual: este espacio numérico aparece como genéticamente vinculado con las otras dos formas de páginas como soporte del poema visual, es decir la página del libro y el cartel. En efecto, la página numérica, que aparece en la pantalla de un ordenador, tiene la intimidad de la página de un libro y la verticalidad de un cartel. En este sentido, constituye un soporte perfectamente adaptado para el poema visual.

Este soporte tiene varias consecuencias: primero, constituye un marco suplementario para el poema, reiterando el de la pantalla del ordenador. Por eso, la presencia de un marco en un poema visual sigue teniendo mucho impacto en el campo semiótico, creando un movimiento de profundidad a través de la multiplicación de los marcos que remite al proceso de puesta en abismo, basado en la reiteración interna de un mismo motivo. Además, el motivo del marco remite al propio soporte del poema y al marco de la pantalla: así, se crea un movimiento centrífugo por el cual el propio soporte del poema está representado de manera autorreferencial.

Segundo, opera un cambio en la naturaleza misma del poema. El poema visual, genéticamente vinculado con la literatura (siendo «poema») y a las artes plásticas (siendo «visual»), tiene la peculiaridad de ser una obra a la vez única (como cualquier obra de arte) y reproducible sin perder sus valores artísticos (como cualquier texto). Hasta ahora, los poemas visuales suelen cobrar dos formas: una forma única de origen, física y concretamente presente en las exposiciones o en los museos (o en el domicilio mismo de los poetas), y formas reproducidas (copias) en los libros. Aparece ahora una tercera forma: la forma numérica. Por una parte, esta forma se puede considerar como alguna mera copia de un ejemplar original. Sin embargo, por otra parte, cada vez más poemas visuales son producidos directamente bajo la forma digital; su naturaleza cambia entonces doblemente: cobran una forma virtual (ya que adoptan la forma de códigos numéricos) que se puede reduplicar infinitamente; de ahí cierta *ubicuidad* del poema visual digital que antes no existía (ya que un mismo poema visual se puede leer al mismo tiempo en varios lugares del planeta). Así que ya no se trata de una forma única que se puede copiar, sino de un mismo código numérico que puede aparecer en varios sitios simultáneamente: dicho de otro modo, el soporte digital de la página cambia la naturaleza del poema visual que se vuelve aún más reproducible y virtual.

Ahora bien, bajo la forma digital, el poema visual se vuelve doblemente virtual. En efecto, bajo la influencia del arte conceptual, el poema visual

ya se puede considerar como virtual en el sentido en que es la ejecución de un programa, de un concepto predefinido, según la definición de Sol Lewitt: en la poesía visual, tanto como en el arte conceptual, muy a menudo es el concepto el que condiciona la lectura del poema (o de la obra). Adoptando la forma de la página digital, el poema visual estriba entonces en dos características virtuales: la de su funcionamiento y la de su soporte. Veamos por ejemplo el poema «Coma» de Jesús Maestro³¹:



Aquí, la lectura del poema estriba en el doble sentido del título «coma» que remite tanto al signo de puntuación (que viene representado en el centro del poema) como a la forma imperativa del verbo *comer*: la presencia de un tenedor, un cuchillo y un plato estilizados connota en efecto la idea de comer. La presencia de la coma dentro del plato activa la homonimia creando una puesta en escena literal de la superposición de los dos significados posibles del mismo significante. Entendemos así la doble virtualidad del poema que, por una parte, obedece a la ejecución de un programa (el juego de palabra) y, por otra parte, adopta la forma digital que virtualiza el soporte. Dicho de otro modo, se manifiestan dos virtualidades.

Conclusión

A modo de conclusión, cabe recapitular las diferentes formas que puede cobrar la página como núcleo espacial del poema visual (página de un libro, página cartel, página marco, página temporal y página numérica) y recordar las tres consecuencias semióticas importantes del soporte paginal en el poema visual: primero, constituye un motor creador de significación en la estructura misma del poema; segundo, es el lugar de una fuerte

³¹ «Coma» de Jesús Maestro disponible en la *Antología Boek Visual II*. (2009) (<https://lh4.googleusercontent.com/-ZIP5BQz9WgA/SdkiV7nX5KI/AAAAAAAAAbzA/-i1-EJamYNo/s576/coma.jpg>); última consulta: jueves a 6 de junio de 2013.

reflexividad del poema que refiere muy a menudo a su propio soporte. Tercero, por fin, en la era de las nuevas tecnologías, favorece el desarrollo de la doble virtualidad del poema que plantea aún más el problema del lugar de la obra: aparece así la paradoja de la poesía visual en la era digital que pone de relieve su propio soporte espacial y concreto sin que éste sea concretamente palpable.

Subrayemos, justamente, que una de las características de la poesía visual es su constante adaptabilidad a nuevos soportes según la evolución de los medios de lectura y, en particular, a las nuevas tecnologías. Así, desde los años 70, la poesía visual se interesó por soportes tecnológicos inesperados como la fotocopidora: citemos por ejemplo el caso del poeta visual Pere Noguera que hizo una exposición en 1976 en la Sal Vinçon titulada *La fotocopia como otro documento* (Orihuela) o la *Muestra internacional de arte por fotocopia* de 1996 organizada por el Colectivo de Acción Estética «Industria Mikuerpo» (Merz Mail). Citaremos también el libro colectivo realizado por Antonio Ramón, Guillermo Busutil y el Centro de Cálculo e Informática de la Universidad de Granada *Poemas por computadora* en 1981 (Orihuela). Hoy en día, cabe subrayar la presencia importante de la poesía visual española en el espacio numérico a través de los blogs (muchos poetas visuales tienen su propio blog), las revistas numéricas (como *Centro de Poesía Visual – C.P.V.* o *Poe+*)³² y los sitios especializados en la poesía visual (como *Boek861*)³³. Por fin, consideraremos la última adaptación de los poemas visuales al soporte numérico utilizando software como JW FLV Player 3.11. Citemos el ejemplo del poema «El Tiempo pasa» de Ferran Fernández que existía primero bajo la forma estática del dibujo (aparece publicado en la antología *Poesía visual española* de Alfonso López Gradolí en la página 150), y que hoy aparece bajo una forma animada en la revista electrónica *Labolsa*³⁴.

Tras estas consideraciones, la poesía visual aparece como un objeto digno de estudio en el campo de la crítica intermedial, en un enfoque pluridisciplinar: según la definición de Silvestra Mariniello o de Bernard Guelton, la intermedialidad consiste en analizar la relación de los diferentes medios de comunicación presentes en una misma obra. Más allá de la intertextualidad que se centra en la influencia de textos sobre otros textos, la intermedialidad permite sacar a la luz la influencia de las diferentes artes, disciplinas, o de los diferentes lenguajes que interactúan en una misma obra que los cristaliza, como es el caso del poema visual.

³² Se puede consultar estas dos revistas en la web: <http://centrodepoesiavisual.blogspot.fr/> (2008) y <http://revistadigitalpoeymas.blogspot.fr/> (2009). Última consulta: viernes a 29 de marzo de 2013.

³³ Taller del Sol, 1998, *Boek861*. <http://boek861.com/>; última consulta: viernes a 29 de marzo de 2013.

³⁴ Fernández, Ferran, 2007, «El Tiempo pasa». *Labolsa*. http://www.revistalabolsa.com/index.php?option=com_content&task=view&id=52&Itemid=77; última consulta: viernes a 29 de marzo de 2013.

Bibliografía

Barbero, Edu, y Reglero, César (2009). *Boek visual*. <http://boek861.blog.com.es/>; última consulta: viernes a 29 de marzo de 2013.

Centro de Poesía Visual (2008). *C.P.V. Revista electrónica sobre poesía visual*. <http://centrodepoesiavisual.blogspot.fr/>; última consulta: viernes a 29 de marzo de 2013.

Corominas, Joan (1961) (2003). *Breve Diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 627.

De Cózar, Manuel (1991). *Poesía e imagen - Formas difíciles de ingenio literario*. Sevilla: El Carro de la Nieve, 582.

Di Fiori Pondian, Juliana (2009). «Technopaignia grega: o altar de Julius Vestinus». *Praesentia*. <http://vereda.saber.ula.ve/sol/praesentia10/filologia/technopaignia-grega.htm>; última consulta: jueves a 28 de marzo de 2013.

Guelton, Bernard (2011). «Introduction : fiction et médias. Intermédialités dans les fictions artistiques». In Guelton, Bernard, *Fictions & Médias. Intermédialités dans les fictions artistiques*. Paris: Publications de la Sorbonne, col. «Arts et monde contemporain», 7-10.

Jordán, Bruno (2009). *Poe+*. <http://revistadigitalpoeymas.blogspot.fr/>; última consulta: viernes a 29 de marzo de 2013.

Labolsa – Revista de vídeo acciones y vídeo creación. <http://www.revistalabolsa.com/index.php>; última consulta: viernes a 29 de marzo de 2013.

Lewitt, Sol (1967). «Paragraphs on Conceptual Art». *Artforum* 5 n°10, 79-83.

López Gradolí, Alfonso (2007). *Poesía visual española (antología incompleta)*. Madrid: Calambur, 375.

Mail, Merz (2007). «Cronología del arte postal en España (1973-1999)». *Escáner cultural – Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias*. <http://revista.escaner.cl/node/534>; última consulta: viernes a 29 de marzo de 2013.

Mariniello, Silvestra (1999). «Médiation et intermédialité». *First International Conference of the Centre de Recherche sur l'Intermédialité, partially retrieved November*. vol. 27., 2010.

Mariniello Silvestra (2011). «L'intermédialité : un concept polymorphe». In Vieira Célia y Rio Novo Isabel, *Inter Media – Littérature, cinéma et intermédialité*. Paris: L'Harmattan, 11-30.

Muriel Durán, Felipe (2000). *La poesía visual en España*. Salamanca: Almar, col. « Patio de Escuelas », 291.

Muriel Durán, Felipe (2000). «Laberinto – un género eminentemente medieval». Antonio Miranda. http://www.antonimiranda.com.br/poesia_visual/laberinto%201.html; última consulta: jueves a 28 de marzo de 2013.

Orihuela, Antonio (2007). *Archivo de poesía experimental: cronología, 1964-2006*. Málaga: Corona del Sur, 312.

Pedraza Jiménez, Felipe B., y Rodríguez Cáceres, Milagros (1997, 2010). *Las épocas de la literatura española*. Barcelona: Planeta, col. «Ariel Literatura y Crítica», 413.

Pozzi Giovanni (1996). *La poesia dipinta*. Milán: Adelphi.

Sarmiento, José Antonio (1990). *La otra escritura – La poesía experimental española*, ed. Universidad de Castilla La Mancha, 321.

Taller del Sol (1998). *Boek861*. <http://boek861.com/>; última consulta: viernes a 29 de marzo de 2013.