

## Imagen y poesía: Aproximaciones a la dimensión plástica de la palabra

### Images and Poetry: Approaching the Plastic Dimension of Words

*Julio Romano-Obregón<sup>a</sup>*

---

#### Abstract:

The word “image” evokes almost instantly a visual expression; yet, by enhancing its semantic possibilities, we can use it also to refer to different aesthetic phenomena. Such is the case of literary or poetic image. The evocation of visual elements through written words is not an exclusive quality of poetry, but is in this literary form where it may have found its more interesting achievements. A quest for the poetic itself has gone beyond the literal or metaphorical meaning of words, and has used the words as an element with their own plastic properties, leading poetry to new paths. Since Stéphane Mallarmé, at the end of the 19th Century, the plastic possibilities of the poem have been a fertile ground of poetic experimentation. This paper pretends to explore some of the uses of this plastic dimension of word, through specific cases in which it has been used by modern poets.

#### Keywords:

*Image, poetry, literature, plastic, experimental*

---

#### Resumen:

El término “imagen” evoca casi automáticamente un fenómeno visual; sin embargo, ampliando sus posibilidades semánticas, puede utilizarse para referirse a otros fenómenos estéticos. Tal es el caso de la imagen literaria o imagen poética. La evocación de elementos visuales a través de la palabra, si bien no es privativa de la poesía, ha encontrado probablemente esta forma literaria sus posibilidades más amplias. La búsqueda de lo poético, sin embargo, ha trascendido el significado, literal o metafórico, de la palabra y la ha usado como elemento plástico, ampliando así las dimensiones de lo poético. Desde Stéphane Mallarmé, a finales del siglo XIX, las posibilidades plásticas del poema han sido un terreno fértil de exploración poética para la literatura. Aquí se pretende explorar distintos usos de esa dimensión plástica de la palabra a través de casos específicos en que ésta se ha explotado de diversas maneras.

#### Palabras Clave:

*Imagen, poesía, literatura, plástica, experimentación*

#### Introducción

Cuando Susan Sontag (2017) dijo, en “El mundo de la imagen”, que estábamos rodeados de imágenes, se refería en principio a la imagen en un sentido literal, llano: a la representación icónica de la realidad o de la imaginación, así como a la interacción en un mismo plano de puntos, líneas, colores y otros elementos básicos de la representación gráfica. Cincuenta años después de haber sido escrito, este ensayo de Sontag mantiene su vigencia y su frescura no sólo por su claridad expresiva sino también por su aguda mirada, que penetra más allá de lo superficial: no explora la superficialidad de un fenómeno sino los mecanismos humanos y sociales que lo ponen en movimiento.

Susan Sontag tiene razón (es decir, sigue teniendo razón hoy en día) cuando dice que las imágenes nos rodean: en el cine, la televisión, los museos, las revistas, los cómics, la publicidad, los álbumes familiares, los dibujos de los niños en edad escolar. Y este hecho se ha potenciado en el siglo XXI: gracias a los dispositivos móviles, por ejemplo, tenemos ahora el bolsillo cargado de imágenes. Las imágenes no sólo nos bombardean, sino que nos conquistan no ya sólo desde lo público sino también desde lo privado. En otro ensayo, “La decadencia del cine” (11 de abril de 2011), Sontag hace precisamente esa observación a propósito del video y la televisión: “Las imágenes aparecen ahora en cualquier tamaño y en una variedad de superficies: en la pantalla de un cine, en las paredes de una discoteca y en megapantallas colgantes en estadios deportivos. La pura ubicuidad de las

---

<sup>a</sup> Autor de correspondencia, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo | Área Académica de Ciencias de la Comunicación, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades | Pachuca de Soto, Hidalgo | México, <https://orcid.org/0000-0002-8325-6196>, Email: [julio\\_romano@uaeh.edu.mx](mailto:julio_romano@uaeh.edu.mx)

imágenes en movimiento ha socavado sin cesar los estándares que la gente tenía tanto para el cine como arte, como para el cine como entretenimiento popular”.

El hecho de que el cine, la sala de cine, haya dejado de ser un espacio casi exclusivo para contemplar imágenes en movimiento, argumenta Sontag, no sólo le exige al cine competir con la vertiginosidad de imágenes que nos acechan cada vez desde más rincones, sino que también merma nuestra capacidad de asombro ante la presencia de una representación visual admirable: queremos vértigo más que contemplación, queremos más *tiktoks* que museos. Somos consumidores más que espectadores en espera del arrobamiento. Y las tecnologías de la imagen, sobre todo a partir del auge de la fotografía digital y los dispositivos de comunicación instantánea, nos han permitido también ser productores de imágenes en busca de consumidores, de audiencias, de públicos. Esperamos fascinar a los demás sin darnos el tiempo de ser abrumados por la fascinación producto de la contemplación. La inmediatez es el signo.

Hacia el final del primer ensayo mencionado aquí, Sontag aborda también la idea de imagen, pero ya no en un sentido literal, sino metafórico, es decir, en tanto conjunto de características que atribuimos a una entidad: a un país, a una persona, a un grupo, a una cultura, a un gobierno. En este último caso, la imagen en sentido acotado (la representación icónica de la realidad o, más exactamente, de una parte de la realidad, de una parte conveniente de la realidad) contribuye significativamente a la construcción de la imagen en sentido amplio: la manera en que quiero ser percibido la refuerzo o construyo a partir de una determinada iconicidad. Ése, sin embargo, podrá ser un tema en el que en otro momento valga la pena profundizar.

### La imagen poética: sus posibilidades

Existe, con todo, aún otra acepción de la palabra imagen: la imagen poética o literaria. En algún momento —sin duda en más de una ocasión— habremos escuchado a alguien decir que un cierto poema (o una novela, o un cuento, o un ensayo, porque la imagen no es exclusiva de la poesía) está lleno de imágenes poderosas, o precisas, o claras, o con algún otro atributo. Pero, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de imagen en un texto literario?

El crítico y ensayista español José Luis Gómez-Martínez (1992) la define, de manera muy sencilla, como “una palabra o serie de palabras que expresan una experiencia sensorial” (p. 27). Es decir, cualquier construcción lingüística que nos remita a un elemento, de nuestra realidad o de cualquier mundo ficticio, perceptible a través de los sentidos es, para Gómez-Martínez, una imagen. Una descripción, si seguimos su derrotero, puede serlo. Una lista de compras, también. En principio, coincide con él el poeta y crítico mexicano Albero Blanco (2013), para quien “Una imagen, en el sentido más alto del término, no es más que una pura representación visual. [...] Toda la poesía está llena de imágenes en este sentido, porque es

una facultad irrenunciable del lenguaje su poder de dar a ver, de hacer ver, de hacer referencia al mundo de todos los días: al mundo real” (p. 123). La observación de Blanco puede extenderse de la poesía a toda la literatura y, desde luego, a toda forma de comunicación verbal que busque esencialmente la transmisión de información.

Edgar Allan Poe, célebre sobre todo por sus cuentos detectivescos (pioneros del género) y de terror, es autor también de una serie de cuentos humorísticos (quizá los menos afortunados de su producción) y de otros que Julio Cortázar ha denominado “paisajísticos”, justamente porque en ellos el peso no recae en la anécdota ni en la situación o el conflicto que enfrentan los personajes, sino en el entorno. Recuperemos un fragmento de uno de ellos, “El cottage de Landor”, en el que el protagonista se pierde durante un paseo y en vez de enfrentar una situación atemorizante, cosa que cabría esperar de Poe, se encuentra ante una adorable cabaña, propiedad del señor Landor:

Las huellas de ruedas ligeras eran evidentes, y, aunque los altos matorrales y las crecidas malezas se juntaran sobre mi cabeza, no había abajo ningún impedimento, ni siquiera para el paso de un carro montañés de Virginia, el vehículo más ambicioso, a mi juicio, en su especie. El camino, sin embargo, salvo por el hecho de abrirse paso a través del bosque —si bosque no es un nombre demasiado importante para semejante reunión de pequeños árboles— y las evidentes huellas de ruedas, no se asemejaba a ningún camino visto por mí hasta entonces. Las huellas de las que hablo eran levemente perceptibles, por estar impresas en la superficie firme pero agradablemente húmeda de algo que se parecía muchísimo al terciopelo verde de Génova. Era césped, evidentemente, pero un césped como rara vez lo vemos fuera de Inglaterra, tan corto, tan espeso, tan parejo y de color tan vívido. No había un solo impedimento en el surco de la rueda, ni una brizna, ni una ramita seca. Las piedras que alguna vez obstruyeran el camino habían sido cuidadosamente *puestas* —no arrojadas— a los costados del sendero para marcar sus límites con cierta precisión en parte minuciosa, en parte descuidada, pero siempre pintoresca. Ramilletes de flores silvestres crecían por doquiera, exuberantes, en los intervalos. (Poe, 1997, p. 166)

Aun con lo precisa que puede ser esta descripción del paisaje, quizá nos parezca demasiado fría: así es el entorno y no sucede nada más. La función de la extensa descripción que ocupa este relato de Poe es revelar el carácter del propietario de la cabaña, pero la descripción por sí misma, en principio, no parece conmovernos especialmente, cosa que uno esperaría de la literatura y el arte en general. No perdamos de vista, sin embargo, que esta descripción es un fragmento de un todo y que sólo en función de éste adquirirá su pleno sentido. Sin embargo, otra descripción de paisaje, algunos años posterior a Poe, nos dará probablemente una impresión distinta. Luego de casarse con el médico rural Charles Bovary, la insatisfecha Emma descubre que, en vez de los salones de fiesta parisinos en los que esperaba derrochar su juventud, lo hará aquí:

Yonville l'Abbaye (así llamado por una antigua abadía de capuchinos de la que ni siquiera quedan ruinas) es un pueblo a ocho leguas de Rouen, entre la carretera de Abbeville y la de Beauvais, al fondo de un valle regado por el Rieule, pequeño río que desemboca en el Andelle, después de haber hecho mover tres molinos hacia la desembocadura, y en el que hay algunas truchas que los chicos se divierten en pescar con caña los domingos. [...]. El río que lo atraviesa hace de él como dos regiones de distinta fisonomía: todo lo que queda a la izquierda son pastos, todo lo que queda a la derecha son tierras de cultivo. Los prados se extienden al pie de una cadena de pequeñas colinas para juntarse por detrás con los pastos del País de Bray, mientras que, del lado este, la llanura se va ensanchando en suave pendiente y muestra hasta perderse de vista sus rubios campos de trigo. El agua que corre a orilla de la hierba separa con una raya blanca el color de los prados del de los surcos, y el campo semeja de este modo a un gran manto desplegado que tiene un cuello de terciopelo verde ribeteado de un césped de plata. En el extremo del horizonte, cuando se llega, nos encontramos delante los robles del bosque de Argeuil, y las escarpadas cuestas de San Juan, atravesadas de arriba abajo por anchos regueros rojos, desiguales; son las huellas de las lluvias, y esos tonos de ladrillo, que se destacan en hilitos delgados sobre el color gris de la montaña, proceden de la cantidad de manantiales ferruginosos que corren más allá en el país cercano. (Flaubert, 1979, pp. 354-355)

El paisaje que aquí describe Gustave Flaubert en *Madame Bovary* nos parece quizá más vívido y más intenso que el de Edgar Allan Poe. Con más alma. Aun cuando estamos ante dos descripciones de paisaje que nos permiten imaginarlos, reconstruirlos en nuestra mente conforme leemos, su efecto es distinto. En primera instancia podríamos atribuir esto a dos recursos relativamente sencillo de identificar, que están presentes en la novela de Flaubert y ausentes en el relato de Poe: primero, seres animados: las truchas, los niños que las pescan y, de manera indirecta, los campesinos y los mineros, además de la misma vitalidad que Flaubert imprime a la naturaleza: el río que mueve los molinos, las colinas que se juntan con los campos, el metal que corre dentro de las montañas, como si lo hicieran voluntariamente; segundo, las expresiones figuradas: “los rubios campos de trigo”, el “césped de plata”, los manantiales de hierro.

En efecto, ambas descripciones nos permiten reconstruir cada una un paisaje y formarnos una imagen en la mente, pero uno parece más intenso que otro. ¿Por qué? Ferdinand de Saussure (citado por Eco, 2015) ya había establecido, a través del concepto de “imagen acústica”, que un estímulo verbal dotado de significado (es decir, una palabra o una expresión) es capaz de hacer producir a nuestra mente una representación no lingüística de aquello que el estímulo significa. Es decir, nos imaginamos algo: un zapato, una mesa, un césped parejo, unos rubios campos de trigo.

El crítico Johannes Pfeiffer (1971) argumenta que las imágenes creadas por la literatura no están obligadas, como sí lo están las que se construyen con los lenguajes

científico, filosófico o periodístico, a remitirnos exclusivamente a representaciones objetivas de la realidad (e incluso estos lenguajes pueden prescindir de la imagen y constituirse en expresiones comprensibles para nosotros a través de la abstracción), y ésa es la característica que distingue a la imagen poética (que no es exclusiva de la poesía) de la que no lo es. La referencia al mundo real que propone Alberto Blanco como fin de la imagen literaria, entonces, puede entenderse como una función limitada de este recurso: al hablar de sirenas, unicornios, duendes, nahuales, dioses o fantasmas, evidentemente no nos estamos refiriendo a entidades cuya existencia sea verificable, sino a entidades a las que, aun cuando sean producto de la imaginación, atribuimos una serie de rasgos o características que pueden ser tanto descritos como evocados. Para Blanco, la función de la imagen es presentar (p. 127), pero esa presentación no tiene por qué limitarse a lo verificable en la realidad.

La imagen es aquí una facultad del lenguaje, y la imagen poética es una facultad de la poesía, que es una determinada manera de usar el lenguaje, alejada de lo meramente objetivo e informativo. Trataremos de no perdernos en el laberinto que es tratar de definir qué es la poesía, propósito que excede los límites de este texto. Bástenos por ahora la aproximación que intentó Michel Butor (2012), que entiende a la poesía como todo texto, es decir, toda construcción del lenguaje que carece de una utilidad pragmática o inmediata (o que la ha rebasado, que no se limita a ella) y que nos sorprende por la impresión estética que produce, si bien en general *lo poético* existe también fuera de lo textual: con frecuencia hablamos de una acción poética, de un amanecer poético.

Pfeiffer también advierte sobre la vecindad conceptual entre imagen y metáfora y precisa que, aunque muchas veces se acompañan, no son lo mismo. Cuando Flaubert, en el pasaje antes citado, habla del “césped de plata”, entendemos que el césped no es literalmente de plata, sino que, por efecto de la luz y la posición de quien lo observa, adquiere un tono plateado. La operación de decodificación por parte del receptor es, casi siempre, automática. Si este proceso de decodificación es necesario, entonces estamos ante una metáfora. Pero si el sentido de la expresión lírica no se revela por sí mismo, entonces muy probablemente estemos ante una imagen (aunque podemos estar ante una metáfora deficientemente construida). En su “Examen de metáforas”, Jorge Luis Borges (2013) hace especialmente énfasis en esto: “La metáfora es la ligazón entre dos conceptos distintos” (p. 64), dice, en donde uno sustituye a otro. Si bien es frecuente que la metáfora se apoye en la imagen para edificarse, también es preciso apuntar que donde sólo hay un concepto, o donde no hay sustitución, habita sólo la imagen.

## La dimensión plástica de la poesía

En uno de los poemas de Rosario Castellanos titulados "Nocturno", para proseguir en el ámbito de paisaje, encontramos:

Yo vengo de un país de íntimas huertas  
y recuerdo los árboles encendidos de trinos,  
la hierba temblorosa bajo la última lluvia  
y el cielo de las tardes  
vibrando de campanas invisibles.  
Vengo de esa ciudad donde los niños  
quiebran en mil pedazos el silencio  
y colocan el pie  
en la inminencia limpia del estanque  
y los labios al borde del espejo (Castellanos, 2006, p. 45).

El sentido metafórico se puede descifrar en donde las imágenes no pueden entenderse en sentido literal: es claro que en "los árboles encendidos de trinos" igualamos el timbre del canto de las aves con la luz del momento del día en que éstas cantan reflejada sobre los árboles en que se posan; es claro que la vibración de las campanas invisibles es el sonido del viento; es claro que el silencio quebrado en mil pedazos es el tumulto de voces infantiles, que es lo único que se escucha en el ocaso; es claro que el espejo es el estanque. Pero también tenemos imágenes puras, despojadas de metáfora: "la hierba temblorosa bajo la última lluvia" no es otra cosa que "la hierba temblorosa bajo la última lluvia".

El conjunto de imágenes individuales, desde luego, resulta en una imagen más elaborada: cada elemento del paisaje: las huertas, los árboles, las aves, el viento, los niños, el estanque, resulta en una imagen más elaborada, que también es metáfora de algo más complejo: la infancia o alguna otra época de la vida que ha quedado atrás. Esta idea es reforzada por otro par de versos del mismo poema: "Si se pudrió la fruta / que ya no nos persiga su fragancia". La imagen es la fragancia frutal persiguiendo a la persona; la metáfora es el recuerdo de una época ida, o un lugar, o una persona.

La naturaleza de esta última imagen revela también, en parte, el contexto de la poeta, más bien tropical. Este último par de versos tal vez nunca se le habrían ocurrido a John Keats o a Lord Byron, cuyo universo frutal probablemente se oriente más a la manzana o la cereza, frutas éstas menos aromáticas que otras como la guayaba, la papaya, el plátano, el mango, cuyo aroma intenso, estando en estado de madurez, quizá sea el que tenía presente Rosario Castellanos al momento de construir su poema. Pero, en realidad, nunca lo sabremos.

La poeta polaca Wislawa Szymborska explica en "Encuentro inesperado", a través de la naturaleza, un cierto comportamiento humano:

Somos muy amables el uno con el otro,  
decimos que es bonito encontrarse después de tantos  
[años.

Nuestros tigres beben leche.  
Nuestros azores van a pie.

Nuestros tiburones se ahogan en el agua.  
Nuestros lobos bostezan ante una jaula vacía.  
(Szymborska, 2014, p. 100).

No es necesario que la poeta hable de la mansedumbre, del agotamiento, de la resignación, del cansancio para que estas condiciones se aparezcan ante nosotros: lo conceptos abstractos adquieren condición de imagen, se materializan en las bestias que han dejado de comportarse como se comportaban en su esplendor, aun si era un esplendor imaginario. Y esas bestias somos nosotros, o seremos.

Y la imagen, como se ha apuntado, puede estar despojada de un sentido metafórico y adoptar la función de representar una determinada plasticidad. En el "Nocturno de San Ildefonso" de Octavio Paz encontramos:

Alguien  
ha plantado en mis párpados  
un bosque de agujas magnéticas [...]  
El vacío  
se estableció en la boca de mi estómago.  
Caigo  
interminablemente sobre ese vacío.  
Caigo sin caer. [...]  
El espacio  
se hace y se deshace.  
La noche insiste,  
la noche palpa mi frente,  
palpa mis pensamientos.  
(Paz, 2004, p. 78)

Aún sin metáfora de por medio (o al menos no una que se revele claramente por sí misma), la imagen pervive en toda su plasticidad: vemos el bosque de agujas magnéticas sobre los párpados, lo mismo que la noche palpando una frente, y eso despierta en nosotros una iconicidad, y aun una respuesta emocional, ante la extrañeza de las imágenes creadas por Paz.

El surrealista Paul Éluard nos ofrece también la siguiente imagen de "Mascha reía con los ángeles":

Un rápido pájaro bello más vivo que una  
[polvareda  
arrastra en un espejo un cadáver sin cabeza,  
bolas de fuego endulzan sus alas  
y el viento de su vuelo enloquece a la luz.  
(Éluard, 1973, p. 85)

Aun cuando el sentido profundo del poema parece oculto en una primera lectura y elude su decodificación plena, la imagen se presenta nítida ante nosotros, y ése puede ser, sin más, el propósito del poema: sugerir una determinada escena.

Cabe mencionar otra dimensión plástica de la poesía:

La forma visual que adquiere un poema escrito [es importante porque] un poema escrito no se dirige a los ojos del lector sólo mediante las imágenes, símiles,

metáforas y símbolos que emplea, sino que nos pide una lectura, una comprensión y una manera de ver distinta mediante su forma tipográfica misma. Por medio del arreglo de los signos en la página la poesía nos habla no sólo con palabras, imágenes y sonidos, sino que lo hace también mediante el silencio y los espacios en blanco. Ésta es una de las grandes lecciones de Mallarmé. (Blanco, 2013, p. 133)

Convencionalmente se atribuye al poeta simbolista Stéphane Mallarmé la ideación de distribuir las palabras del poema en distintos puntos de la hoja, desprendiéndose de la tradicional estructura estrófica del poema. María Salgado (2018) llama a esto “expansión gráfica” del poema. Así, en “Un lance de dados”, encontramos, según coinciden Eugenia Cabral (en Mallarmé, 2008) y Luis Vicente de Aguinaga (en Mallarmé, 2016), que los espacios en blanco del poema a la vez que sustituyen a los recursos gramaticales o tipográficos convencionales (los signos de puntuación, la división en estrofas), convierten a la obra literaria en una obra también visual, y permiten separar, visualmente, distintas secciones semánticas del poema; es decir, unas imágenes de otras. La distribución de la palabra sobre la hoja también es una composición visual, y Mallarmé explota esta posibilidad también como recurso lírico.

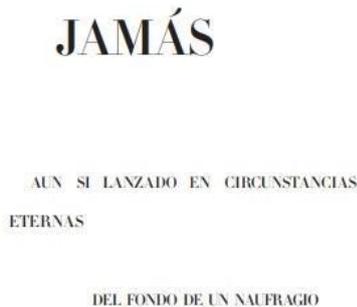


Figura 1. Un lance de dados jamás abolirá el azar de Stéphane Mallarmé. Fuente: Mallarmé (2016, pp. 61-63).

A partir de este momento, diversas vanguardias habrían de ampliar las posibilidades del poema, superando sus formas tradicionales. Para Alberto Bertoni y Henri Meschonnic (en Calderón y Osorio, 2016), la aparición y auge del verso libre permitió a los poetas del siglo XX experimentar con las distintas posibilidades del fenómeno poético; si bien el uso del verso libre, aducen, no implica una anarquía en la escritura ni una ausencia de reglas, pero sí abre otras posibilidades de creación. “No se trata, pues, de cultivar la forma por la forma”, coincide Alberto Blanco (2013, p. 165), sino de dotar de un nuevo valor a la propuesta estética del poema, que no se limite a los valores tradicionales del poema (rima, métrica, ritmo), sino que también involucre a la palabra escrita en tanto componente visual.

Las posibilidades plásticas del espacio propuestas por Mallarmé dieron paso a las posibilidades plásticas del

signo lingüístico mismo, como en la poesía caligramática (Rosas Escalona, 2014) o la poesía concreta brasileña (Gerheim, 2020). Y esto ha generado nuevas maneras de relacionarse con este mismo signo.

Estos usos del espacio y del signo son y eran frecuentes en el periodismo, mediante lo que Efrén Ortiz (1985) denomina “semantización del espacio”, es decir, la cualidad de atribuir valor y significado a la palabra no sólo a partir de su significado semántico, sino también en función de sus dimensiones y su posición en el espacio, que funciona como soporte. Así, si el signo lingüístico porta, además de sentido (significado), valores sonoros (a partir de los cuales es posible constituir fenómenos como la rima, la métrica y el ritmo) y visuales (en tanto tienen una estructura gráfica), ¿en qué medida puede ampliar o enriquecer esto la misma experiencia poética, en tanto el valor que los poetas le dan al signo se desplaza también a estas dimensiones?

En los caligramas de Guillaume Apollinaire, la relación entre texto e imagen, construida a partir de una distribución específica de las palabras sobre la hoja, es más intensa:

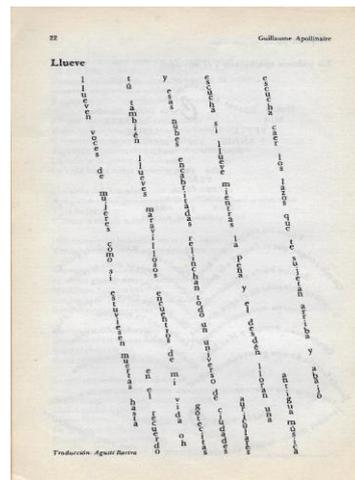


Figura 2. “Llueve” de Guillaume Apollinaire. Fuente: Vallarino (1979, p. 22).

Esta forma fue abrazada en México por José Juan Tablada:

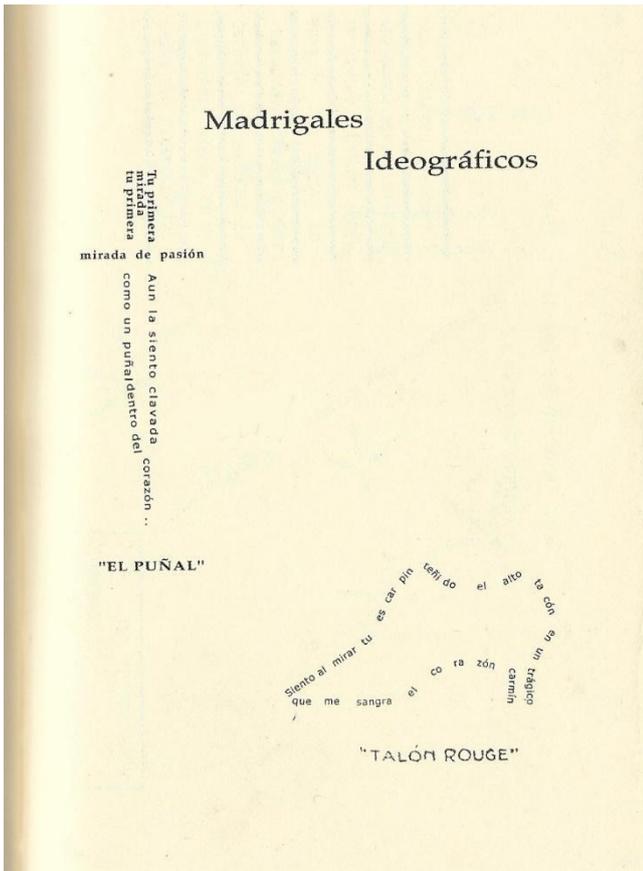


Figura 3. Madrigales ideográficos de José Juan Tablada.  
Fuente: Tablada (2011, p. 93).

1968 (Paz, 2004), pero de alguna manera pareció intuir cuáles eran los límites de estas propuestas. Otras formas de plasticidad, más cercanas a Mallarmé, fueron exploradas también por los poetas estridentistas Kin Taniya, Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide (Schneider, 2007) y Pedro Echeverría (Popea, 2023), principalmente a través de las revistas *Irradiador* y *Actual*, o el artista plástico Ulises Carrión (2012), e incluso por el chileno Vicente Huidobro (Sarabia Barber, 2007).

Para Klaus Meyer-Minnemann (1992), en coincidencia con lo que señalan Blanco sobre la poesía visual y Ortiz sobre la prensa escrita, en los *Topoemas* de Octavio Paz "la posición' de las palabras adquiere un valor semántico" (p. 1113) y el resultado icónico de la distribución no convencional de los signos lingüísticos sobre la hoja en blanco permite múltiples lecturas del poema. Al ser la lectura occidental lineal y la distribución del poema icónica, los puntos de partida de la lectura no están predeterminados por un orden sintagmático único, y, del mismo modo, las direcciones de lectura serán múltiples. Para Meyer-Minnemann, la construcción del sentido visual del poema es un valor añadido al valor semántico de las palabras y, como se ha señalado, al orden en que éstas pueden ser leídas.

Ideológica y estéticamente opuesto a Octavio Paz, el poeta Mario Santiago Papasquiaro (2015), según lectura de Luis Felipe Fabre, ha desarrollado una serie de "invenciones" que acercan claramente a la poesía con la gráfica.

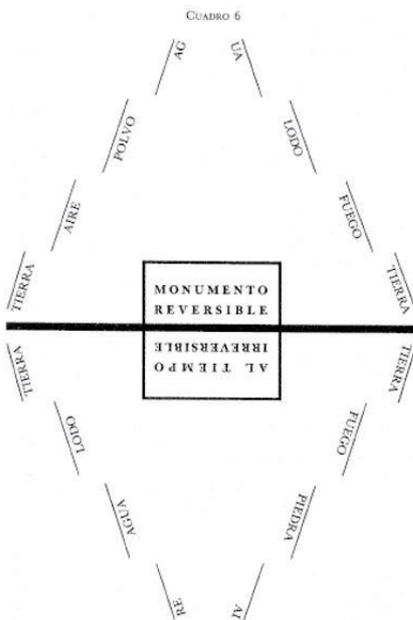


Figura 4. "Monumento reversible" de Octavio Paz.  
Incluso el mismo Octavio Paz intentó acercarse a las formas caligráficas a través de sus *Topoemas*, de



Figura 5. "A la poesía..." de Mario Santiago Papasquiaro. Fuente: Papasquiaro (2015, pp. 92-93).

La obra de Papasquiaro, rescatada por Fabre, está plasmada en soportes no convencionales: revistas, periódicos, cuadernos, ilustraciones, servilletas usadas. El trabajo de Fabre consiste en rescatar no sólo el valor poético que él encuentra en estas propuestas, que desde otro punto de vista pueden verse como apuntes sueltos antes que como poemas terminados, sino también su dimensión plástica, no sólo visual, en tanto valor estético de la palabra en tanto signo gráfico, sino también en tanto

objeto: el soporte es, si seguimos a Fabre, parte del poema mismo.

No será imposible, irónicamente, encontrar aquí alguna similitud entre esta selección de poemas de Papasquiaro y *Blanco* (1967) de Octavio Paz (en Paz, 2004), si bien hay que tener en cuenta que la dimensión física del soporte del poema *Blanco* fue tomada en cuenta como parte del concepto estético por el propio Paz, mientras que el *Arte & basura* (2015) de Papasquiaro es, más bien, una interpretación de Luis Felipe Fabre, quien dio forma de libro a una serie de textos dispersos, escritos sobre diversos soportes, de Mario Santiago Papasquiaro, sobre cuyas intenciones estéticas con respecto de estos textos no hay claridad definitiva o categórica, así como tampoco la hay sobre si estos textos son borradores, ideas o textos terminados, si bien se podría intuir que no son esto último.

### Conclusión

La palabra, pues, tiene también posibilidades plásticas, tanto a nivel semántico, apelando a su significado, como a nivel visual, apelando a su posición dentro de la superficie que la alberga. Y aun cuando la proliferación de otro tipo de imágenes, como apuntaba Sontag (y como podemos atestiguar nosotros), nos invada, abrirle espacio a la imagen poética puede permitirnos apreciar también nuestra realidad desde otros planos y otras dimensiones. Sin embargo, si, como observa Alberto Blanco (2013), “La palabra escrita de cualquier forma tiene también, y siempre, una presencia visual” (p. 187), estas otras maneras de entender el poema ponen en esa presencia visual más énfasis de lo que lo hacían las formas tradicionales de la poesía, al menos en la poesía occidental.

El mismo Alberto Blanco, en su obra poética, intenta algunas aproximaciones a estas propuestas, como en su poema “Surco”, cuyo título y tema guardan una clara relación con la forma visual del texto sobre la página:

quizá	alguno ha de guardar silencio
siembra	alguno ha de llegar a vivir
poco a poco	alguno ha de llegar
alguno ha de ver	alguno ha de ser
alguno ha de llegar	poco a poco
alguno ha de llegar a vivir	siembra
alguno ha de guardar silencio	quizá

(Blanco, 2015, p. 87)

Sin embargo, en tanto el poema se interesa más por su dimensión visual que por su dimensión de lenguaje, habrá que preguntarse: el contenido lírico de la propuesta poética, ¿qué riesgo corre de perderse ante el posible predominio de la dimensión visual de la palabra?

Determinar los efectos de las múltiples posibilidades de la poesía visual excede los límites de ese trabajo, que pretende sólo establecer algunas relaciones entre las dimensiones lingüísticas y plásticas de la palabra. Los autores cuyas obras fueron aquí mencionadas o citadas

son sólo un muestrario de las múltiples posibilidades que la poesía, una vez liberada de los corsés de la rima, la métrica y el ritmo, puede ofrecer. Eso no quiere decir, sin embargo, que la palabra esté despojada de valor, sino que éste, idealmente, podría estar en consonancia con las posibilidades tipográficas que permite al poema su existencia sobre un soporte físico o incluso digital. Así, tanto el significado de la palabra podría servir de complemento al valor visual del signo escrito, como la plasticidad del signo podría serlo del contenido semántico o simbólico del texto.

Tal es el caso del poema visual “Tears” del poeta y artista visual austriaco Anatol Knotek:

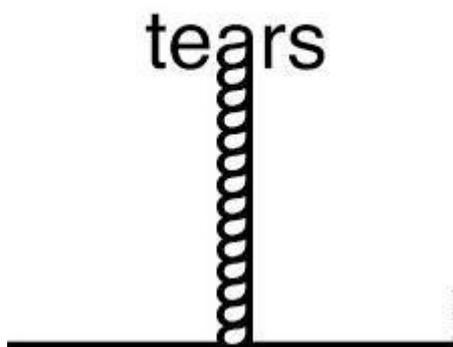


Figura 6. “Tears” de Anton Knotek. Fuente: Pérez Pons (s. f.).

Es cierto que a la literatura hay que dedicarle regularmente más tiempo que a otras formas de expresión creativa: nos lleva más tiempo leer una novela que ver una película, escuchar una sinfonía o ver un cuadro, pero en una época de ritmos acelerados y vertiginosos quizá valga la pena detenernos un poco no ya a contemplar y consumir imágenes, sino a construirnos nosotros mismos a partir de las posibilidades plásticas de la palabra, e incluso el soporte de la palabra, y descubrir qué es lo que ésta revela de nosotros mismos y de nuestro tiempo.

### Referencias

- [1] Bertoni, Alberto (2016). La crisis del verso libre: El fenómeno neométrico y la tendencia a la prosa. En Alí Calderón y Gustavo Osorio (eds.). *Reinventar el lirismo: Problemas actuales sobre poética*. México: Valparaíso México; Secretaría de Cultura de Colima.
- [2] Blanco, Alberto (2013). *La poesía y el presente*. México: Aueio; Conaculta.
- [3] Blanco, Alberto (2015). *Poesía visual*. México: Conaculta; Ediciones del Lirio.
- [4] Borges, Jorge Luis (2013). *Inquisiciones. Otras inquisiciones*. México: Penguin Random House.
- [5] Butor, Michel (2012). *La utilidad poética*. México: Aueio; Taller Ditoria; Conaculta.

- [6] Carrión, Ulises (2012). *Arte nuevo de hacer libros*. México: Tumbona; Conaculta.
- [7] Castellanos, Rosario (2006). *Poesía no eres tú*. México: Fondo de Cultura Económica.
- [8] Eco, Umberto (2015). *Tratado de semiótica general*. México: Penguin Random House.
- [9] Éluard, Paul (1973). *La capital del dolor*. Madrid: Visor.
- [10] Flaubert, Gustave (1979). *Madame Bovary*. México: Promexa.
- [11] Gerheim, Fernando (2020). Cruzamientos entre palabra e imagen em três momentos da arte brasileira. *Ars*, 18(39), 105-127.
- [12] Gómez-Martínez, José Luis (1992). *Teoría del ensayo*. Verbum. Disponible en <https://www.ensayistas.org/jlgomez/estudios/Teoria-del-ensayo-1992.pdf>.
- [13] Mallarmé, Stéphane (2008). *Un golpe de dados*. Est. prel. Eugenia Cabral. Babel. Disponible en [https://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/cabral\\_eugenia/un\\_golpe\\_de\\_datos.htm](https://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/cabral_eugenia/un_golpe_de_datos.htm).
- [14] Mallarmé, Stéphane (2016). *Un lance de dados jamás abolirá el azar*. Pról. Luis Vicente de Aguinaga. Guadalajara: El Quinqué Amarillo; Ámbar; Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco.
- [15] Meschonnic, Henri (2016). No el verso libre, sino el poema libre. En Alf Calderón y Gustavo Osorio (eds.). *Reinventar el lirismo: Problemas actuales sobre poética*. México: Valparaíso México; Secretaría de Cultura de Colima.
- [16] Meyer-Minnemann, Klaus (1992). Octavio Paz: *Topoemas*. Elementos para una lectura. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 40(2): 1113-1134. DOI: <https://doi.org/10.24201/nrfh.v40i2.919>.
- [17] Ortiz, Efrén (1985). *Periodismo: Escritura y realidad*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- [18] Papasquiaro, Mario Santiago (2015). *Arte & basura*. Sel. y pról. de Luis Felipe Fabre. México: Almadía.
- [19] Paz, Octavio (2004). *Obras completas XII: Obra poética II*. México: Fondo de Cultura Económica.
- [20] Pérez Pol, David (s. f.). Anatol Knotek, poeta visual. *Ersilias*. <https://www.ersilias.com/anatol-knotek-poeta-visual>.
- [21] Pfeiffer, Johannes (1971). *La poesía: Hacia la comprensión de lo poético*. México: Fondo de Cultura Económica.
- [22] Poe, Edgar Allan (1997). *Cuentos completos II*. Madrid: Alianza.
- [23] Popea, Marina (2023). *La última pieza del rompecabezas: Actual núm. 2* [ponencia]. II Congreso Internacional de Literatura Mexicana. México: Universidad Nacional Autónoma de México/El Colegio de México. Ciudad de México.
- [24] Rosas Escalona, Rosario (2014). La poesía visual y su inicio en México. *Imaginario Visual: Investigación, Arte Cultura*, 3(6), 31-43.
- [25] Salgado, María (2018). La poesía visual no es visual: El artificio poético del siglo XX a partir del problema de la poesía visual. *Hispanic Issues On Line*, (21): 45-73. <https://conservancy.umn.edu/server/api/core/bitstreams/a0ca9c74-2c12-4e97-9704-04bdc1203dfe/content>.
- [26] Sarabia Barber, Rosa María (2007). *La poética visual de Vicente Huidobro*. Madrid: Iberoamericana; Vervuert.
- [27] Schneider, Luis Mario (comp.) (2007). *El estridentismo: La vanguardia literaria en México*. México: UNAM.
- [28] Sontag, Susan (11 de abril de 2011). La decadencia del cine. *Détour*. <https://diarios.detour.es/alrededor-del-numero-dos/la-decadencia-del-cine-por-susan-sontag-2>.
- [29] Sontag, Susan (2017). *Sobre la fotografía*. México: Gandhi Szyborska, Wislawa (2017). *Poesía no completa*. México: Fondo de Cultura Económica.
- [30] Tablada, José Juan (2011). *El jarrón de flores y otros textos*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- [31] Vallarino, Roberto (comp.) (1979). *Los grandes poemas del siglo XX*. México: Promexa.