



HAL
open science

Poesía para los ojos. Cala en algunos hitos de la poesía figurativa del siglo XX español

Elvezio Canonica

► **To cite this version:**

Elvezio Canonica. Poesía para los ojos. Cala en algunos hitos de la poesía figurativa del siglo XX español. Relaciones transtéticas en la España contemporánea, 2011, 978-2-86781-716-8. hal-03284678

HAL Id: hal-03284678

<https://hal.science/hal-03284678>

Submitted on 12 Jul 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

POESÍA PARA LOS OJOS
CALA EN ALGUNOS HITOS DE LA POESÍA FIGURATIVA
DEL SIGLO XX ESPAÑOL

Elvezio CANONICA
Université de Bordeaux

La atención al aspecto visual del poema puede parecer un asunto un tanto marginal dentro del panorama tan fecundo que ofrece la poesía en lengua española del siglo XX. Sin embargo la valoración del elemento figurativo constituye una corriente subterránea que nutre en ocasiones la obra de los mayores líricos hispánicos del siglo XX. Me propongo por tanto repasar algunos de estos ejemplos, desde las vanguardias históricas de las primeras décadas del siglo hasta la poesía experimental de los años 70 y 80, sin ninguna pretensión de exhaustividad: se trata de ofrecer algunas posibles pistas para el análisis y el disfrute de este peculiar tipo de textos poéticos, y para la mejor comprensión de las relaciones que se establecen, en ámbito poético, entre dos códigos semióticos: el verbal y el visual. En todo poema figurativo hay un doble mensaje: icónico (el de la figura) y lingüístico (el del poema). Estos dos mensajes pueden coincidir, siendo el uno la ilustración del otro, pero también pueden contradecirse, siendo el uno la negación del otro. En el análisis de los ejemplos voy a insistir especialmente en este tipo de relación, que va desde la redundancia hasta la contradicción. He dado mi preferencia a los ejemplos en que la relación entre la letra como figurante y el objeto como figurado es más directamente perceptible por el ojo, como se da en el caso del caligrama y del *technopaegnon*¹. Ambos recursos se remontan a la antigüedad grecolatina, y fueron cultivados en todas las literaturas modernas. En la España del Siglo de Oro, tenemos varios ejemplos de caligramas *avant la lettre*, y quizás el más conocido sea el que realizó hacia 1577 San Juan de la Cruz para ilustrar la *Subida al monte Carmelo* (n.º 1)², donde las frases que expresan los varios caminos para alcanzar la visión divina acaban por tejer un dibujo independiente y altamente revelador, puesto que se trata de una cabeza con un único ojo central³. El término ‘caligrama’, como sabemos, es un helenismo acuñado por Guillaume Apollinaire en su libro titulado precisamente *Calligrammes*, publicado en 1918, y que reúne textos compuestos entre 1913 y 1916. Este recurso figurativo se caracteriza por el cambio de función de la línea recta y horizontal de la escritura que se convierte en línea curva, y va a formar los contornos de una figura. En el caso del *technopaegnon*, término griego recuperado en la época moderna, en cambio, tanto la línea recta de la escritura como el recorrido horizontal de izquierda a derecha de la lectura son respetados: el efecto figurativo se realiza gracias a las distintas medidas de los versos, cuya ordenación permite destacar el contorno de una figura del fondo de la página, como en la composición del chileno Vicente Huidobro, titulada «La capilla aldeana», escrita hacia 1913 y publicada en este mismo año en el poemario *Canciones en la noche*, donde la figura de la capilla se debe únicamente al empleo de versos de medidas distintas, en una disposición apropiada, que no respeta el tradicional margen de la izquierda, que es substituido por un eje de simetría central.

¹ Nos fundamos en los conceptos definidos en el más completo estudio sobre la poesía visual en la literatura occidental de Giovanni Pozzi, *La poesia dipinta*, Milano, Adelphi, 1996, 405 p. En dicho tratado, el *technopaegnon* se define como «una composición poética compuesta por versos de distintas medidas y longitud, que se siguen normalmente uno tras otro y cuya disposición acaba por formar el contorno de una figura», mientras que el caligrama es un recurso «parecido a los *technopaegnia* [...] pero menos vinculado a normas métricas fijas y más libre en la disposición del dibujo» (*op. cit.* «Glossario», p. 369-371, la traducción es mía). En particular, el caligrama admite la línea curva lo cual es excepcional en el caso de los *technopaegnia*. Para la literatura española, véase la antología comentada de Felipe Muriel Durán, *La poesía visual en España (siglos X-XX)*, Salamanca, 2000.

² Véase el corpus de textos en el apéndice.

³ Sobre la poesía figurativa en el Siglo de Oro véase José María Diez Borque (éd.), *Verso e Imagen*, Madrid, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1993.

I. EL «SONET» DE VIVENÇ SOLÉ DE SOJO: LA RECUPERACIÓN CATALANA DEL *TECHNOPAEGNION*

Como ejemplo paradigmático de lo que entendemos por *technopaegnion* en ámbito español he elegido un texto perteneciente a la importante vanguardia catalana de las primeras décadas del siglo XX, el «Sonet» de Vicenç Solé de Sojo (n.º 2) publicado en la revista *Iberia* el 20 de abril de 1918, o sea, el mismo año en el que vieron la luz los famosos *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire⁴.

Ante todo, cabe señalar el contexto histórico en el que aparece dicho texto: estamos en los últimos meses de la primera guerra mundial, conflicto en el cual, como es sabido, España permaneció neutral. Precisamente este contexto es el que inspira la letra de este «soneto», situándonos en un lugar concreto, una región de la «Illa de França» y más explícitamente en la capital francesa (alusión a los «Invàlids» y al Museo del Louvre, mediante los monumentos citados en el último verso, allí conservados).

El título del poema remite a una de las estrofas más tradicionales de la poesía occidental, el «soneto», del cual este texto pretende ofrecer una versión figurativa y geométrica. Apreciamos, de entrada, la postura antitradicional típica de todos los movimientos de las vanguardias históricas, que va asociada al universalismo, puesto que nos situamos en el polo opuesto de la esfera regional de la patria chica, o sea en la ciudad que se consideraba entonces como el centro del universo: París.

De hecho, la única relación que este texto mantiene con la forma poética evocada en el título es la meramente numérica: como el soneto, este poema presenta dos partes, de cuatro elementos la primera, de tres la segunda. Estas entidades numéricas, que en el soneto se refieren al número de los versos de los dos cuartetos y de los dos tercetos, se traducen en las formas geométricas con la que más directamente pueden asociarse: el rectángulo y el triángulo, figuras que se realizan gracias a la línea recta producida por la yuxtaposición de los signos verbales. Éstos, sin embargo, no presentan ninguna de las peculiaridades del género poético: no hay versos, ni rimas, y el ritmo tampoco es uniforme, de manera que nos las habemos con una serie de frases que van a formar el perímetro de las figuras geométricas y que se distribuyen en función de éstas. A primera vista, lo que el ojo percibe son dos rectángulos superpuestos, de tamaño distinto (el primero de superficie algo mayor que el segundo), que están suspendidos sobre dos triángulos invertidos, unidos por los dos vértices. También destacan, por su disposición gráfica, tres letras en mayúscula que aparecen en el centro del segundo triángulo y que van a formar la palabra «SAL», que parecería por tanto indicar el contenido del segundo triángulo, lo cual podría apuntar a identificar la figura triangular con la de un «salero». Sin embargo, la forma de los dos triángulos invertidos hace pensar también en un reloj de arena, que se está llenando de sal (una alternativa posible a la arena).

Si pasamos ahora a comparar este mensaje visual con los mensajes verbales contenidos en cada una de las cuatro partes del texto, podemos medir el grado de adecuación de los dos códigos semióticos.

Ante todo, hay que tomar en cuenta la dirección de la lectura: en los dos «cuartetos» así como en el primer «terceto» es respetado el orden acostumbrado en cuanto a la línea recta (de la izquierda hasta la derecha) y se respeta el sentido horario; en el segundo «terceto», en cambio, no se sigue el sentido horario, puesto que para leer el último verso hay que volver al punto de partida con lo cual, para completar visualmente el triángulo, cabe introducir una lectura en sentido antihorario.

Tenemos pues, justo en la parte conclusiva, un efecto de sorpresa que es muy apropiado con el carácter epigramático del «soneto», cuya última parte suele presentar una «agudeza», que aquí es pues de tipo figurativo.

El primer «cuarteto» se compone de una oración acabada, regida por un verbo en infinitivo («rodolar»), un verbo sustantivado («un ressonar») y unos sustantivos plurales sin artículos («obusos», «vols», «avions», «estrelles»), todo ello encaminado a realzar lo indefinido e impersonal de la escena. Desde el punto de vista sintáctico, la frase se constituye de dos coordinadas que se corresponden con los dos lados del rectángulo: en otras palabras, mediante la lectura tenemos que construir el rectángulo reproduciendo con el ojo el camino trazado por la mano al dibujarlo. Las mismas observaciones cabe hacer en cuanto al segundo «cuarteto», con la diferencia de una mayor determinación: paso del infinitivo al presente del indicativo («escruten», «tallen», «porten») y la aparición de seres humanos, aunque portadores de una humanidad más bien precaria («mutil.lats», «als ulls una pura claror», o sea ciegos). Otra variación la encontramos en la imperfecta correspondencia entre orden geométrico y orden sintáctico, en cuanto en medio del tercer lado del rectángulo encontramos un punto final después de «pits», lo cual provoca lo que

⁴ Sobre este texto, véanse las observaciones de Willard Bohn, *The Aesthetic of visual Poetry (1914-1928)*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1993, p. 103-106.

puede considerarse como un «encabalgamiento» visual entre «ulls» y «una pura claror». En cambio, al contrario de lo que ocurría en la primera «estrofa», no hay palabras truncadas entre dos lados de la figura, como en «pai-satge» y «res-sonar».

Al pasar al primer «terceto», notamos ante todo que la forma triangular ya venía anunciada en el segundo cuarteto, al mencionar los «movibles *triangles* que escruten l'espai», alusión a la forma de la luz de los focos procedentes de los aviones enemigos. En este caso, el triángulo posee una relación más estrecha con los dos rectángulos, que podrían representar los aviones del enemigo arrojando la luz de sus focos en la noche «sense estrelles».

Si consideramos ahora los mensajes verbales vehiculados por este primer triángulo, apreciamos un cambio de perspectiva: nos situamos ahora al nivel del suelo y el punto de vista es el del observador, quien se encuentra claramente en el centro de París, ya que menciona el «sepulcro dels Invàlids», o sea el famoso sarcófago de Napoleón. Las referencias a la muerte se multiplican en este primer «terceto», sobre todo a los héroes militares franceses, tanto los anónimos («morts per la França») como a los famosos («Napoleón», «Gallieni», quien había fallecido en 1916, y que recibirá póstumamente el grado de mariscal). Otra relación directa entre lo verbal y lo visual la tenemos en el inciso parentético, que ocupa además un lugar central en este triángulo, puesto que se extiende desde el final del primer lado hasta el principio del tercero, o sea que para leerlo hay que actualizar las tres direcciones de lectura lo cual, tratándose de un triángulo, equivale a una vuelta completa de noventa grados. Esta posición central parece chocar con la utilización del paréntesis, que al contrario, suele expresar verbalmente un tono de voz más apagado, cuando no una menor importancia semántica (se puede eliminar sin consecuencia para la comprensión recta de la frase). Se trata, me parece, de otro rasgo típicamente vanguardista, que volvemos a encontrar en otros poetas, con otras variantes: por ejemplo, en los poemas franceses de Huidobro suele aparecer un verso entre paréntesis pero en letra mayúscula⁵; en Juan Ramón Jiménez con cierta frecuencia el inciso parentético va acompañado por el signo de admiración. En el caso presente, ocurre algo parecido, ya que el contenido verbal de este inciso supone una intensificación notable a nivel cromático, debido a la luz de los focos, que ilumina de pronto el catafalco de mármol rojo de Napoleón, con lo cual se establece una nueva relación metonímica entre las cenizas calientes («cendres calentes») de los héroes anónimos y el sepulcro del emperador, cuyo rojo mármol, iluminado por los fogonazos del enemigo, parece evocar, en este contexto, la sangre de las víctimas del conflicto en curso, precisamente aquellos «mutil.lats» (que son los actuales «Invàlids») que la figura del emperador se encarga de representar y proteger.

Al mismo tiempo, la luz del enemigo sobre la tumba del Emperador parece ser una llamada para que éste despierte de su sueño mortal para volver a ponerse al frente de la nación francesa y asegurar la victoria al resucitar una época de gloria ya irremediadamente pasada. Pero no es posible volver atrás en el tiempo, y esto lo señala la dimensión visual, mediante el recorrido de lectura del triángulo, que supone una vuelta completa en el sentido horario, lo cual alude al agotamiento el tiempo.

Esta situación de impotencia representada por la figura cerrada del triángulo, verdadero atolladero del tiempo, va a cambiar en el segundo «terceto», creando un efecto de sorpresa muy típico de esta parte final del soneto, como ya vimos. Aquí el mensaje visual que nos transmite el recorrido de lectura supone, al contrario, una apertura, una esperanza, puesto que el círculo no se cierra: precisamente la base del triángulo, puesta en evidencia por la utilización de la letra mayúscula, mantiene una dirección de lectura de izquierda a derecha, o sea en sentido antihorario, lo cual se opone a la lectura en sentido horario del triángulo anterior. Y ello es tanto más significativo cuanto que las palabras que componen la base del triángulo, donde se realiza el choque entre las dos direcciones, apuntan a dos «númens tutelars» del patrimonio cultural de la humanidad, símbolos plásticos de la belleza (la Venus de Milo) y del heroísmo (la Victoria de Samotracia), ambos monumentos conservados en el Museo del Louvre, por tanto a poca distancia del sepulcro de Napoleón. En otras palabras, la dimensión geométrica de la «base» del triángulo se corresponde con su dimensión semántica: estos monumentos constituyen la «base», el fundamento de la cultura de la humanidad. El que su intervención suponga además una inversión del orden acostumbrado e irreversible del tiempo (el sentido horario) apoya esta lectura, y parece plasmar gráficamente un tiempo mítico, una eternidad en la cual nunca faltará «la eterna protecció» de los dioses tutelares.

En este sentido, el texto delata su distancia del vanguardismo más radical de la época, ya que acaba con una exaltación de la tradición artística occidental, elevándola al nivel de guardián del templo («númens

⁵ Véase nuestro trabajo: «La auto-traducción poética creacionista: el caso de Vicente Huidobro», en *Literatura y bilingüismo / Literatura i bilingüisme. Homenaje a Pere Ramírez*, ed. E. Canonica – E. Rudin, Kassel, Reichenberger, 1993, p. 323-343.

tutelars»). Creo que la mención de estos dos monumentos guarda cierta relación con el futurismo italiano, concretamente con el famoso manifiesto de Marinetti, publicado en París en 1909, donde se mencionaba precisamente la Victoria de Samotracia como símbolo de las antiguallas que había que quemar para construir un arte nuevo.

Tras la confrontación entre estos dos códigos semióticos, el figurativo y el verbal, nos podemos preguntar hasta qué punto éstos se contraponen o bien se confirman mutuamente. Combinando los dos discursos, resultaría que las bombas y los obuses (los rectángulos-cuartetos) – arrojados de los aviones alemanes – cuya presencia en el cielo se materializa por los triángulos luminosos de los focos (los triángulos-tercetos), se transforman en sal al caer en el reloj de arena, cuya base está formada por dos famosos monumentos de la Antigüedad griega, fundamento de la civilización occidental. En este sentido, podemos encontrar una relación con el modelo literario que origina este texto, o sea la forma del soneto, donde los dos cuartetos suelen tener un carácter más descriptivo y analítico, y tienen que fluir en los tercetos, de contenido más sintético, y en los cuales se recoge la «sal» de los cuartetos. Dicho de otro modo, el discurso del soneto suele presentar una etapa de presentación (los dos cuartetos y a veces también el primer terceto) que funciona como un discurso suspendido que tiene forzosamente que «caer», o sea resolverse en la parte final del texto (los dos tercetos, o a veces sólo el segundo), donde se recoge precisamente la «sal», o sea la sustancia de lo anteriormente dicho. Notemos además que «sal», en español, significa también «gracia», «agudeza», lo cual es característico precisamente de esta parte final del soneto, de acuerdo con su origen epigramático. Por otro lado, no podemos pasar por alto el valor simbólico del reloj de arena, típico objeto que marca el paso inexorable del tiempo y que por ello fue utilizado con frecuencia por los poetas barrocos para expresar su desengaño frente a lo efímero de la vida humana. En el caso presente, esta insistencia en el paso inexorable del tiempo, además de su traducción visual en el reloj de arena, queda confirmada también por el sentido horario que implica la dirección de lectura de las tres primeras figuras, que viene a introducir la presencia virtual de un reloj circular; en cambio, como vimos, este recurso, consecuencia de la peculiar disposición de las palabras en formas geométricas, también es explotado en su sentido inverso, al introducir una lectura que sigue un camino antihorario. En este caso, por tanto, el mensaje visual parece confirmar el mensaje verbal, ya que la violencia de la guerra, representada por los obuses, nada podrá contra la «sal» de la humanidad, expresada a través de dos de sus manifestaciones más paradigmáticas. Se confirma así el mensaje optimista del autor, su fe en la humanidad: la guerra va a terminarse pronto (agosto 1918).

Ahora bien: resulta que, a nivel puramente denotativo, la presencia de las tres letras en mayúsculas «SAL» remite a una realidad histórica bien concreta: se trata de la sigla de las escuadrillas aéreas francesas, que fueron creadas en octubre de 1916 y que volaban con aviones de tipo Salmson, nombre que fue abreviado en «SAL»⁶. Así mismo, «Gothas» es el nombre de los aviones bombarderos alemanes, que proviene de la ciudad en la que se fabricaban. Pero es también el nombre del famoso almanaque de la realeza europea y, en particular, de la nobleza alemana, publicado en esta misma ciudad desde 1763 por la corte Federico III, duque de Saxe-Gotha, y que fue una referencia hasta 1944. Un detalle importante: este almanaque fue redactado siempre en francés. Creemos que en el contexto bélico de nuestro texto, estos elementos no dejan de ser muy significativos.

¿Tenemos, por ello, que renunciar a nuestra interpretación de tipo connotativo? No lo creemos, ya que sería negar el poder creador de la letra y del texto, máxime tratándose de un texto de tipo figurativo, donde los dos códigos interfieren constantemente.

II. GUILLERMO DE TORRE: LA RECUPERACIÓN CASTELLANA DEL CALIGRAMA

El texto de Guillermo de Torre (nº 3), ofrece una buena ilustración del caligrama, que se combina con otros recursos de la poesía figurativa. El caligrama propiamente dicho se realiza en la esfera formada por la frase: «Los trillos resbalan con modorra sobre las mieses incendiadas», y en el triángulo contenido en esta, formado por los tres sustantivos: HORCAS, BIELDOS, BOTIJOS. Esta figura geométrica puede tener varias interpretaciones, pero creo que la más coherente con el mensaje lingüístico es la de la «hostia solar», mencionada más abajo. En efecto, el sol es el protagonista de este «paisaje plástico», y su asociación con la hostia se debe a la identidad de la forma. Estamos frente a una metáfora *in praesentia*: hostia (A) = sol (B), en la que el figurante

⁶Tengo que agradecer a mi colega Núria Oliver por haberme facilitado este dato.

(la hostia) y el figurado (el sol) comparten el sema ‘esfericidad’ (la motivación de la metáfora), y es precisamente este elemento común (la esfericidad) el que está representado visualmente por el caligrama. Además el triángulo formado en el interior de la esfera por los tres sustantivos en letra mayúscula es el símbolo tradicional de la divinidad. Sin embargo, la divinidad aquí aludida no es la de la tradición judeocristiana, sino la de la tradición pagana, concretamente de la mitología griega, en la que el dios Triptolemo es el padre de la agricultura. En efecto los campesinos reciben «la eucaristía triptolémica», lo cual contiene además una fuerte dosis de ironía, puesto que toda la composición insiste en lo penoso del trabajo del campesino debido a las condiciones atmosféricas de extremo calor y bochorno. Una vez más, el recurso de la figuración poética esconde una provocación y un contralenguaje con respecto a la religiosidad tradicional. El ejemplo de Guillermo de Torre nos brinda además otros medios de la representación espacial en poesía. El principal de ellos, que volveremos a encontrar en otros ejemplos, es el uso libre de la línea recta, que abandona su tradicional disposición horizontal y su recorrido de lectura de izquierda a derecha. Tenemos trayectorias verticales, con lectura de arriba hacia abajo, que se armonizan con el contenido lingüístico: el rayo solar está representado por la disposición vertical del adverbio «perpendicularmente»; las tres letras de la palabra SOL son las gotas de calor que excavan los torsos curvados. Aparecen también trayectorias diagonales que convergen hacia un punto central («la calina amustia los deseos dinámicos»; «el vientre convexo de la gleba»; «Quién ha borrado todas las sombras? »), indicando figurativamente el punto cenital («el mediodía igniscente»); hay trayectorias diagonales que se entrecruzan, subrayando el mensaje lingüístico («Sobre la parva gualda de una era flota una copla campesina» – «que se *entrecruza* con una femínea sonrisa voluptuosa»); trayectorias curvas, cuando se evoca un aspecto de la realidad que posee esta forma («las espigadoras *encorvadas* sobre los rastros»). La trayectoria diagonal puede realizarse también a través del uso peculiar del margen izquierdo, que aumenta progresivamente hasta dar la ilusión de una línea diagonal, que pone en evidencia el contenido lingüístico («Los cuerpos enervados / *tendidos* sobre el agro / crepitan en un orgasmo de ardencias»); también la misma ilusión puede darse gracias a la descomposición de las palabras en núcleos silábicos, con el efecto añadido de la lentitud, perfectamente pertinente («El / río / exi / guo / ol / vi / da / su / cau / ce»). En un caso, el desplazamiento alternante del margen izquierdo crea una efecto de zigzag mediante el cual los versos se transforman en espigas puntiagudas («Olas de cierzo [...] hendidos por el dall febeo»); además, aparece una metáfora, la de las «interrogantes hoces» que, si bien no posee su traducción gráfica como en el caso de la «hostia solar», no deja de ser pertinente en este contexto. En efecto, la forma recurvada de la hoz se acerca a la del signo de interrogación. Por último, otro recurso visual muy empleado en las vanguardias poéticas es el uso de las distintas grafías, que en este ejemplo son de tres tipos: minúsculas, mayúsculas y en letras espaciadas. Si las dos primeras parecerían corresponder a dos tonos de elocución, más bajo en el caso de las minúsculas y más alto, declamatorio, en las mayúsculas, la utilización de las letras espaciadas exige una lectura más lenta. En este caso, el sentido del oído y el de la vista se armonizan perfectamente, ya que estos versos se estiran para ocupar el máximo espacio posible, a fin de incrementar la intensidad del sol y, sobre todo, la extensión de la campiña («Mediodía igniscente en el vórtice de la campiña estival»; "En la atmósfera embriagada gravita el solsticio»).

A esta presentación visual claramente vanguardista, se opone el registro lingüístico dominante en el poema, que es altamente rebuscado mediante el recurso a numerosos cultismos léxicos («igniscente», «dardeantes», «poma», «horadantes», «blondas», «agro», «el dall febeo», «la parva gualda», «femínea», «la eucaristía triptolémica», «estridulantes», «rasurados», «la égida meridia», etc.) y sintácticos (la perífrasis, el hipérbaton: cf. («dardeantes cohetes solares hieren»; «el sol maduro exprime como una poma henchida cálidas gotas horadantes»). Estamos ante un lenguaje que se acerca a la manera gongorina por su oscuridad deliberada, que expresa cierto elitismo: estamos en los años de fervor gongorino, que se plasmará en su consagración por los poetas de la generación del 27, el año del tercer centenario de la muerte de Góngora, en 1627. Esta dimensión vanguardista (por la lengua y sobre todo por la disposición visual de los versos) supone también un fuerte contraste con la temática tratada en este «paisaje plástico», en el que se expone la vida cotidiana de los campesinos castellanos, en la que aparecen con cierto realismo las tareas del campo y el trabajo de la siega. Dicho de otro modo: una temática completamente opuesta al intelectualismo de la forma con la que se comunica. Creemos que el choque entre la dimensión vanguardista del poema, basada en su aspecto visual y la elección de un léxico rebuscado, que remite a una tradición clásica, expresa la voluntad iconoclasta: lo que se pretende destruir, el antitradicionalismo típico de todas las vanguardias, tiene que estar presente para que el lector se dé cuenta de ello.

III. GERARDO DIEGO: LA LETRA EN EL ESPACIO

En el caso de Gerardo Diego, amigo y discípulo de Vicente Huidobro, el recurso visual privilegiado es sin duda la utilización de los espacios blancos entre las palabras, que adquieren a veces significaciones pertinentes con los mensajes vehiculados por el código lingüístico. El final del poema «Ajedrez» (n° 4.1), por ejemplo, presenta dos bloques de versos en los márgenes separados por un espacio blanco en el medio. El efecto visual es pertinente tanto con el contenido de los versos en cuestión, donde aparece la oposición entre vida y muerte, como con el tema del ajedrez, puesto que los dos bloques de versos representan visualmente a los dos jugadores, mientras que el espacio blanco corresponde al lugar ocupado por el tablero. En general, en Gerardo Diego este tipo de disposición de los versos se da en contextos semánticos de oposición conceptual o espacial. En «Tren», por ejemplo, dicha colocación visualiza la posición de los dos viajeros, sentados uno frente al otro; en «Columpio» (n° 4.2), la serie vertical de los versos dispuestos en los márgenes que alterna con una serie central parece figurar el balanceo del columpio, a la vez que refleja visualmente el juego infantil del sí y del no; en dos versos de «Imagen», la combinación entre los espacios horizontales y verticales entre las palabras de dos versos crea el efecto visual de una hamaca tendida, lo que se corresponde al contenido de los versos en cuestión; en «Cronos», el movimiento de las hojas que caen, que simbolizan el tiempo que huye inexorablemente, tiene su traducción visual en la disposición descendiente de las palabras del verso, que se convierten de esta manera en metáfora visual de las hojas que caen.

IV. JUAN LARREA: LA LETRA EN SU ESPEJO

Otro tipo de recurso figurativo lo encontramos en poemas que presentan contextos acuáticos, lo cual le permite el poeta explotar el motivo del reflejo. El poema «Estanque» (n° 5) de Juan Larrea, amigo íntimo tanto de Gerardo Diego como de Vicente Huidobro, su principal mentor en el París de los años veinte, es un buen ejemplo de esta técnica. En este caso, la doble representación de las letras, lineal y especular, crea la ilusión de la superficie del estanque mediante la ilusión óptica del reflejo del agua. Lo interesante en este ejemplo, es la adecuación de este recurso con el contenido del poema. En efecto, el recurso especular del reflejo sólo se utiliza cuando la visión se focaliza en el estanque, mientras que en la parte central, donde la visión se eleva («rama», «pez volador») y deja paso a un embrión de conversación entre el poeta y un pescador, dicho artificio desaparece, reanudándose al final cuando la mirada vuelve al estanque. En esta última intervención, además del reflejo, tenemos otra representación visual que tiene por objeto, una vez más, la forma del cisne, verdadero blanco de las críticas de los vanguardistas. En efecto, si bien la utilización de los números forma parte de los recursos de la poesía vanguardista, en este caso el empleo de la cifra 2 tiene una motivación esencialmente figurativa, puesto que es una traducción visual estilizada del cisne. En este caso, es posible que Juan Larrea quiera reactualizar – con fines iconoclastas – la metáfora modernista del cisne, frecuentemente comparado con un signo de interrogación por la forma de su cuello. Recordemos que ya Enrique González Martínez, el poeta mejicano, había dado la preferencia al búho y había sentenciado la muerte del cisne en su famoso soneto: «Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje».

V. RAFAEL ALBERTI: LA LETRA Y SU LECTURA

Otro gran poeta español muy sensible al aspecto visual de la poesía (tenía vocación pictórica, antes que literaria, como sabemos) es el gaditano Rafael Alberti. En su obra poética son frecuentes las relaciones entre poesía y pintura, como se manifiesta en el libro de poemas *A la pintura* y en general el tema del arte figurativo es una constante de su obra poética. No nos puede sorprender, por lo tanto, que en ocasiones Alberti utilice la materia lingüística de la poesía (la palabra, el verso) como materia figurativa. El mejor ejemplo lo tenemos en una sección del libro *Abierto a todas horas*, compuesto entre 1960 y 1963, titulada significativamente «Escrito en el aire» (n° 6). Se trata de una serie de «9 poemas para 9 dibujos de León Ferrari», en los que el poeta trata de traducir en poesía unos dibujos. Lo primero que llama la atención es el predominio total de la línea recta, y por lo tanto la ausencia del caligrama, el cual, como se ha visto, se funda esencialmente en la línea curva. Alberti consigue sin embargo reproducir visualmente el contorno de algunas figuras, como el triángulo del «monte de Venus» (n° 6.3), las «lianas» (n° 6.4), los «pájaros» (n° 6.6), las «espadas» (n° 6.7). También el recorrido de lectura es en general el acostumbrado, de izquierda a

derecha y de arriba hacia abajo. Sin embargo, hay un par de excepciones significativas: en un caso («marañas», n° 6.4) la lectura se hace de abajo hacia arriba, lo cual crea una confusión en el lector muy pertinente con el ambiente «enmarañado» descrito en esta sección; otro ejemplo de ruptura de las convenciones de lectura lo tenemos en el rombo que forman las palabras «poder abrirse» (n° 6.4). En este caso, la fusión entre palabra y figura es total, puesto que el rombo es una figura geométrica cerrada, y por lo tanto ilustra perfectamente la imposibilidad de salida. Además, el recorrido que el ojo tiene que cumplir refuerza esta construcción cerrada, puesto que tenemos que «construir» primero la parte superior del rombo («poder») y después cerrar la figura con la parte inferior, irónicamente compuesta por el verbo contrario («abrirse»). Otro caso interesante de iconismo inducido por el recorrido de la lectura es el que encontramos en el endecasílabo esdrújulo: «las firmas de los reflejos los pájaros» (n° 6.6). Aquí, la lectura ascendente de las sílabas «los pá» obliga el ojo a subir y bajar, reproduciendo el vuelo del pájaro. Además, el verso entero, por su disposición, se acerca notablemente a la forma de un pájaro, con las dos alas desplegadas. Otro recurso figurativo que encontramos en estas composiciones de Rafael Alberti es el empleo de las vocales alargadas en algunas palabras. Al contrario de lo que podría parecer, y de lo que este recurso significó en las vanguardias históricas (pensemos en el futurismo italiano), donde generalmente se relacionaba con el sentido acústico, indicando una mayor intensidad en la elocución, en las manos de Alberti se convierte en un recurso esencialmente figurativo. En el poema n° 6.3, frente al dibujo de unos cabellos rizados, Alberti trata de traducir gráficamente la abundancia y la forma circular de los rizos mediante la repetición de las vocales: «riiizaaadoos y desriiizaaadoos»; en la composición n° 6.5, las gotas de condensación que se han cristalizado por el frío en una ventana, y que el poeta metafóricamente nombra «lágrimas quietas», tienen su traducción figurativa gracias a la descomposición de la palabra «lágrimas» y a la repetición de sus vocales, que permite alargar la palabra como si se tratara del rastro dejado por una gota de condensación. Nos podemos preguntar por qué Alberti ha conservado la línea horizontal y no ha adoptado aquí la línea vertical, que hubiera quizás hecho más evidente la relación entre el texto y la figura. También en el poema n° 6.8 la repetición de las vocales desempeña un papel de tipo visual, el de reproducir gráficamente los «hilos de las nubes» que se enredan y se deshacen en el cielo. Por último quisiera llamar la atención acerca del aspecto métrico de estos poemas de Alberti. Aunque no aparezca a una primera lectura, y por obvias razones, en realidad estos poemas, desde el punto de vista rítmico se construyen a base de versos regulares y rimados. Los poemas constan de tres o cuatro versos, y la rima es siempre asonante: el n° 6.4 por ejemplo se compone de un decasílabo («LIANAS y marañas de la noche»), de un heptasílabo («con los ojos cerrados») y de un endecasílabo («Avanzar sin poder abrirse paso»), con rima asonante en a/o entre el penúltimo y el último verso; el n° 6.5 consta de un heptasílabo («Se cristaliza la helada»), de un pentasílabo («lágrimas quietas») y de un endecasílabo («mudas en el cristal de la ventana»), con rima asonante en a/a en los versos impares; los nn° 6.7 y 6.8 se componen de versos uniformes: octosílabos con rimas asonantes en u/o («oscuro» / «escucho») en el n° 6.7 y heptasílabos en a/o («altos» / «lejanos»).

VI. JOAN BROSSA: VUELTA A LAS RAÍCES DEL VANGUARDISMO CATALÁN

Como vimos con el «Sonet» de Vicenç Solé de Sojo, el ámbito de la literatura catalana ha sido el propulsor, en tierras ibéricas, de los movimientos de vanguardias artísticas y literarias. Es interesante constatar que esta línea vanguardista se ha mantenido a lo largo del siglo XX, hasta llegar a la llamada «poesía experimental». Precisamente uno de los casos a mi parecer más logrados en este contexto generacional de los poetas experimentales es el que nos ofrecen algunas composiciones del poeta catalán Joan Brossa. En un par de ejemplos emplea el artificio de la sustracción visual para representar figurativamente una pérdida. En la *Elégie pour le Che* (n° 7) incluida en su *Quadern de poèmes* (1969), Brossa presenta sencillamente las letras del alfabeto (catalán) en su orden acostumbrado en las que faltan las tres letras que componen el nombre del recién fallecido Ernesto «Che» Guevara. Otro ejemplo que se funda en esta misma técnica de la elisión visual, la tenemos en el poema «Crepuscle» (n° 8) que se encuentra en su libro *Poèmes de seny i cabell* (1977). En este caso, la trayectoria del sol es representada mediante la tachadura progresiva de las letras de la palabra catalana «Crepuscle», con lo cual las letras restantes se convierten en el cuerpo creciente y menguante del astro solar, desde el amanecer hasta el atardecer. Un último ejemplo de Joan Brossa nos permite descubrir otra variante de la poesía figurativa en época reciente, la del «poema-objeto» (n° 9). En este caso, el poema es constituido por una fotografía de dos hojas de arce superpuestas y sujetadas con un clip, lo cual permite actualizar visualmente la figura retórica de la dilogía ('hoja del árbol' y 'hoja de papel'). En este ejemplo también

apreciamos el anhelo de universalización, puesto que el referente elegido posee, en su forma del plural, el mismo significado equívoco no sólo en la mayoría de las lenguas románicas (esp. ‘hojas’; cat. ‘fulles’; fr. ‘feuilles’; port., ‘folhas’) sino también en alemán (‘Blätter’). No se olvide que precisamente las nociones de internacionalismo y de cosmopolitismo fueron los dos pilares teóricos más importantes de las vanguardias históricas.

VII. LA LETRA SIN TEXTO: POESÍA EXPERIMENTAL ESPAÑOLA DE LOS AÑOS 70 Y 80

Quisiera terminar este breve recorrido por algunos de los hitos de la poesía figurativa del siglo XX en ámbito español con algún ejemplo sacado de la llamada poesía experimental de las décadas de los 70 y 80⁷. La tendencia general de este grupo poético es la de acentuar el mensaje visual y por lo tanto restarle importancia al código verbal. Una composición como el «Poema de la lluvia» (1972) de Felipe Boso (nº 10), por ejemplo, es ilustrativa de esta tendencia: el tipo de letra empleado insinúa la duda acerca de la legitimidad de la lectura, mientras que es reforzado el aspecto visual de las pseudo letras, que representan las gotas de lluvia que caen del cielo. Sin embargo, es significativa la visión del conjunto, que parece figurar un paraguas cerrado, lo que transforma el poema en una situación potencialmente narrativa o dramática. El mismo Felipe Boso propone otra variante figurativa sobre el tema de la lluvia (nº 11), en una composición en la que la palabra «lluvia» presenta la vocal ‘i’ en posición invertida, con lo cual el puntito de esta vocal se convierte en una gota de lluvia que cae. Esta valoración máxima del aspecto visual conlleva en ocasiones la introducción de la fotografía en el poema. En el ejemplo de Fernando Millán, «T como Toro», la fotografía de un toro es recortada en forma de T mayúscula, lo que subraya visualmente la cabeza del animal, que también tiene la forma de una T. Se establece de esta manera un juego de alusiones entre letra y referente, que tiene precedentes más directos en algunas greguerías de Ramón Gómez de la Serna, que se fundan precisamente en este artificio («La T es el martillo del alfabeto»)⁸.

Otro poeta experimental español, José Miguel Ullán, en *Abre la boca y cierra los ojos* (1974) nos ofrece una versión moderna del caligrama en su composición «Sin título» (nº 12). Las dos sílabas de la palabra «caja» se disponen en un rectángulo siguiendo el orden de lectura convencional, de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo; los cordones de la caja sin embargo se figuran mediante la repetición de una única sílaba de la misma palabra, que adquiere pues un valor figurativo distinto en las dos aplicaciones: el término general «caja» circunscribe la totalidad del objeto 'caja' (su perímetro), mientras que una parte de la misma palabra (la sílaba) representa una parte del objeto (los cordones). En este último caso, la motivación figurativa es muy fuerte, puesto que la repetición de la misma sílaba en una línea horizontal y en otra vertical traduce visualmente la longitud de un cordón mejor de lo que haría la repetición de dos sílabas diferentes.

VIII. CONCLUSIÓN

Al terminar este breve recorrido por algunas de las muestras más significativas de la poesía figurativa del siglo XX español, aparecen algunos elementos constantes que permiten apreciar la continuidad de algunos recursos básicos. Ante todo, las dos técnicas fundamentales en este tipo de poemas, la del *technopaegnon* y la del caligrama, vuelven a aparecer a lo largo del siglo combinándose y enriqueciéndose mutuamente con variantes originales: la utilización novedosa del primero para una de las formas poéticas más tradicionales como el soneto (Solé de Sojo), y la experimentación libre y virtuosa del segundo (Guillermo de Torre). Otra observación interesante está en la relación que se establece entre los mensajes vehiculados por los dos códigos, el verbal y el visual. La elección de un texto de doble código le permite al autor emitir un doble mensaje, lo cual le brinda la posibilidad de decir cosas que no podría decir en un texto de código único. Al lado de los casos, más numerosos, de coincidencia entre los dos códigos (Diego, Larrea), tenemos ejemplos en los cuales el valor connotativo del objeto está en contradicción con lo que la letra denota. Son los casos quizás más

⁷ Todos los ejemplos de este apartado están sacados de la antología: *Ein Schiff aus Wasser. Spanische Literatur von heute*, ed. Felipe Boso – Ricardo Bada, Kiepenheuer & Witsch, Köln, 1981.

⁸ Véase a este propósito el artículo de Antonio Lara Pozuelo, «Ramón: la greguería en sus cifras y en sus letras», en *Estudios de literatura y lingüística españolas. Miscelánea en honor de Luis López Molina*, Lausanne, Hispanica Helvetica n. 4, 1992, p. 353-373.

interesantes, y todos ellos giran alrededor de la esfera religiosa, al proponer una imagen relacionada con la religiosidad tradicional (una hostia y un triángulo en Guillermo de Torre) que sin embargo la letra no confirma, antes todo lo contrario, al introducir elementos procedentes de otras tradiciones religiosas (panteísta, pagana, etc.).

Se habrá notado, por otra parte, que este tipo de poesía se encuentra en la obra de poetas muy afamados. Esto demuestra que este deseo de experimentación está lejos de constituir un mero pasatiempo y que es el reflejo de una búsqueda constante de nuevas dimensiones en la expresión poética, y que es otra tentativa para intentar superar la barrera insalvable de lo «inefable».