

RESEMANTIZANDO EL SUJETO EN LA POESÍA VISUAL ESPAÑOLA

Laura López Fernández

University of Waikato. New Zealand

Laura.lopez-fernandez@waikato.ac.nz

RESEMANTICIZING THE SUBJECT IN SPANISH VISUAL POETRY

Fecha de recepción: 20.07.2020 / Fecha de aceptación: 18.02.2021

Tonos Digital, 40, 2021 (I)

RESUMEN

En este artículo se analizan técnicas compositivas en la escritura visual de Roberto Farona, Cuca Canals, y J. M. Calleja que revelan una subjetividad posmoderna. Para ello se explora el concepto de subjetividad y objetividad en la obra de arte desde una perspectiva sartriana y se analiza el contexto tecnocultural en el que se produce la poesía visual actual, donde las tecnologías digitales muestran un mundo fragmentado y múltiple que se resiste a ser interpretado teleológicamente y ofrecen la ilusión de ausencia de autoría y total objetividad.

PALABRAS CLAVE: poesía visual, J. M. Calleja, Cuca Canals, Roberto Farona, subjetividad posmoderna.

ABSTRACT

This article analyzes compositional techniques in the visual poetry of Roberto Farona, Cuca Canals, and J. M. Calleja that reveal a postmodern subjectivity. For this purpose, we explore the concept of subjectivity and objectivity in the work of art from a Sartrean perspective. We also analyse the techno cultural context in which contemporary visual poetry is produced, where digital technologies to

display a fragmented world that resists teleological interpretation and creates the illusion of total objectivity and lack of authorship.

KEYWORDS: Visual Poetry, J. M. Calleja, Cuca Canals, Roberto Faron, Postmodern subjectivity.

The surrealists wanted to set some words directly next to others that had no logical connection to them, in order to get hold of something that is, or in any case should give you, an objective reality that is simultaneously rationally comprehensible.

J. Paul Sartre

Una de las múltiples reflexiones filosóficas y literarias de Jean Paul Sartre, debatidas y articuladas en numerosos ensayos, a mediados del siglo pasado fue el concepto de imaginación, lo imaginario y lo real, y el concepto de obra de arte como discurso cerrado, en el sentido de que el artista proyecta su obra desde la singularización de la sociedad en una totalidad lo cual nos conduce a deducir que la obra de arte es una proyección singularizada de una totalidad que elude ser articulada en todas sus dimensiones. Las dimensiones estéticas y metafísicas de este postulado en el contexto de la poesía visual contemporánea o incluso del arte actual son diversas y transcendentales a la hora de conceptualizar el arte moderno, pero este no es el objetivo de este estudio. Otro tema igualmente relevante a la hora de analizar la objetividad y la subjetividad artística es la dialéctica entre lo imaginario y lo real. En este sentido es relevante tener en cuenta la cuestión de género artístico y género literario. Para Sartre la única similitud expresa entre la literatura y las otras artes es el uso que hacen los artistas del imaginario. Así podemos entender que, un poema o una novela, por ejemplo, no constituyen un discurso objetivo y científico, pero se deduce la

relevancia de la autenticidad dentro de la experiencia subjetiva e imaginaria del artista, proyectada total o parcialmente, en la obra de arte.

En *¿Qué es la literatura?* (1948), Sartre sitúa la poesía del mismo lado que la música y la pintura pues estos artistas se sirven de las palabras, procedimiento que difiere de la prosa, en la que los autores se convierten en siervos de las palabras. De acuerdo a Sartre el surrealismo no utiliza metáforas, sino que ataca el lenguaje al unir unas palabras con otras sin una conexión lógica para hacernos ver la realidad fuera del lenguaje en un proceso de objetivación. Partimos de este acercamiento para analizar técnicas representativas de la poesía española actual.

La literatura de corte más experimental, entre la que se encuentra el surrealismo, la poesía concreta, la poesía fonética, la poesía visual, etc., no está alejada de los discursos científicos de su época, sino que suele hacerse eco de algunos postulados científicos. El surrealismo ha empleado el discurso científico del psicoanálisis de Sigmund Freud e instrumentalizó la escritura automática para romper con las limitaciones de la mente racional y, por extensión, de las limitaciones estéticas de la sociedad de la época. También utilizó el flujo de conciencia (William James) y el monólogo interior. El cubismo, en sus distintas fases –científico, órfico, físico e instintivo- constituyó un punto de partida para la modernidad en arte, dignificando el fragmento, al querer mostrar todas las posibles caras de una imagen u objeto artístico y de ahí la importancia del fragmento y también del deseo de presentar una mayor objetividad superando las limitaciones estéticas y de la escritura convencional.

Los avances científicos sobre la naturaleza compositiva del átomo han influenciado en el concretismo, movimiento de carácter ideogramático que surge a finales de los años 50, basado en campos relacionales de funciones entre palabras-cosas-sonidos-silencios-grafemas en el espacio-tiempo, atomizando la palabra y presentando un universo poético multidimensional. Los avances en genética y las tecnologías posteriores también han facilitado la creación de nuevos estilos como el bioarte o el arte transgénico de Eduardo Kac y otros. Estos estilos constituyen otra revolución estética que compromete la percepción convencional que tenemos de la obra de arte.

Igualmente importantes son los avances en las teorías de la información (Claude E. Shannon, etc.), y las tecnologías digitales como puede ser el caso de las nuevas aplicaciones para los iPhone que permiten la creación de un tipo de arte más versátil, efímero, híbrido, breve y condensado, en el que se reduce radicalmente el tiempo de lectura. Uno de los primeros artistas y teóricos del arte por computadora y gráfica generativa fue el físico, matemático y filósofo alemán George Nees (1926-2016). Algunos estilos artísticos asociados a estas tecnologías son la poesía fractal, la microficción digital en twitter y la hiperpoesía digital e interactiva. En estas modalidades artísticas, los recursos digitales son una parte integral de la estética y contenido del texto. Este arte se produce, se divulga y se “consume” a través de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC).

La proliferación de técnicas tan diversas como la apropiación artística, la revalorización estética del palimpsesto, la semantización ideoestética de las tecnologías, etc., indica que nos hallamos ante una época tecno-cultural de carácter relativista caracterizada por la fluidez de formas y la convergencia y entrecruzamiento de diversos lenguajes y disciplinas artísticas.

La producción poético visual de las últimas décadas en España registra una gran diversidad de estilos difíciles de catalogar. Se publican poemas individuales y colectivos, poemas sueltos, libros en formato tradicional en hojas de tamaño diferente (A4, A3, A1) para ser doblados, libros objeto, instalaciones, poemas virtuales y en papel en revistas, *plaquettes*, poemas en Twitter, etc. Esta versatilidad favorece la experimentación ideoestética. Al derrumbarse las fronteras de género y al combinar tecnologías modernas y antiguas en un mismo poema surgen nuevos tipos de escritura híbrida que, en distintos grados, ofrecen la ilusión de objetividad, la ausencia de autoría, originalidad y plagio, se reducen las barreras de propiedad intelectual, convergen espacios privados y públicos, objetos físicos y virtuales, artificio y cuerpo biológico, etc.

Un aspecto relevante de estas escrituras es la tendencia a una mayor complejidad de estructuras y lenguajes tecnológicos, ofreciendo la ilusión de sencillez y referencialidad. Los poetas suelen incluir en sus textos una multiplicidad de signos cotidianos conocidos. Sin embargo, en una sola mirada el espectador apenas se da cuenta de la dinámica interna de composición de estas

obras. Para apreciar las técnicas compositivas que hay en estos poemas se necesita releer o mirar el poema varias veces pues el ojo no capta conscientemente la naturaleza compositiva compleja del poema.

Conviene notar que la ilusión de objetividad, debido a la presencia de signos referenciales, es simultánea a la desaparición de marcas subjetivas (del autor) y a la eliminación de la retórica verbal. En una pantalla, el espectador se halla ante textos e imágenes de distinta naturaleza, que pueden estar superpuestas, fragmentadas o recontextualizadas que además llevan consigo un contenido referencial previo al texto en el que se han inscrito. Los poetas están resemantizando el poema en el proceso técnico y compositivo.

El poema no suele facilitar una interpretación única o coherente. El lector se halla solo ante una multitud de signos referenciales que están presentados como al azar. Pareciera que el autor se hubiera muerto (Barthes, 1987; Foucault 1969) y la escritura se convirtiera en reflejo de una sociedad enmarcada bajo el paradigma tecnológico que nos desborda con miles de unidades de información por minuto y que presenta un desafío a nuestro aparato perceptor y neurológico. No estamos acostumbrados a procesar tantos signos en tan poco tiempo y, sin embargo, vemos que en cada reinterpretación que hacemos de un poema, la escritura se reactualiza y la figura del autor se desacraliza. Notamos en este proceso cómo uno de los pilares de la cultura occidental se tambalea y es el principio de autoría, con todas sus implicaciones.

Desde esta perspectiva se puede observar que la presencia de múltiples tecnologías en el poema se convierte en un arte en sí mismo. La fotografía, por ejemplo, que tiene la capacidad de capturar escenas o imágenes realistas y dar la impresión de algo objetivo, se transforma en un medio plenamente artístico, subjetivo e intersubjetivo en el poema. La superposición de imágenes digitales, la manipulación estética de ciertas técnicas de montaje, el collage digital, la fotoimpresión, el grabado, etc., se estilizan y forman parte de un nuevo lenguaje que integra lo plástico, lo pictórico o lo poético en un mismo plano que presenta múltiples perspectivas.

Las estrategias y técnicas compositivas ejercen un papel muy relevante en la escritura visual. Se puede afirmar que tanto las tecnologías como las técnicas

compositivas, que están detrás de lo que vemos o leemos, son integrales al proceso semiótico de la obra de arte de los siglos XX y XXI. Recordemos, por ejemplo, *Finnegans Wake* (1939) de J. Joyce, obra que Eco comparaba a un "monstruoso cerebro electrónico que produce estímulos y respuestas en virtud de una serie tan compleja de nexos que hace imposible el control de todas sus posibilidades." (Eco 1968, 160) El arte experimental contemporáneo continúa recreando una realidad que nos desborda y que es muy difícil de articular y percibir de forma completa y satisfactoria. El poema no se centra tanto en comunicar ciertos contenidos al consciente como en reactivar en nosotros mecanismos asociativos y del subconsciente. La poesía visual actual ha logrado borrar las fronteras entre géneros y discursos –científicos, religiosos, culturales, artísticos- y reducir las distancias entre el medio, el lector y el autor de modo muy ingenioso. De ahí que haya una tendencia a olvidarse del papel del autor en la composición de la obra.

El autor es el sujeto que compone la obra de arte. Está detrás de la obra de modo consciente e inconsciente. En *Qu'est-ce que la subjectivité ?* (1961), Sartre profundiza en el concepto de subjetividad y la define como interiorización y retotalización. Al mismo tiempo, cada individuo es, en cierta medida, la representación total de una época. Es decir, para Sartre la subjetividad es también social. Todo lo que hace un individuo, sus proyecciones, actos y todo a lo que está sujeto, solo refleja o encarna la sociedad misma.

El desarrollo del arte en el siglo XX para Sartre trajo consigo un proceso en el que la subjetividad acaba siendo absorbida por la objetividad, pero sin eliminarla. Los artistas son cada vez más conscientes de las posibilidades semánticas de los procesos compositivos y son cada vez menos capaces de liberarse de esa conciencia. Hay que indicar que la objetividad artística es una verdad estética y, como tal, subjetiva, interna. Sartre es escéptico ante la idea de poder controlar nuestra subjetividad. En la práctica capturamos lo social al proyectarnos en él pero en esa proyección lo retotalizamos.

Como lectores, estamos acostumbrados a dar un sentido a todo lo que leemos y vemos. Sin embargo, cada vez que interpretamos un texto que se resiste a ser interpretado, tendemos a proyectar sentidos usando nuestra

imaginación o debido al carácter hermético o codificado del poema reducimos su capacidad de producir semánticamente. En este sentido Susan Sontag afirma que "la interpretación es la venganza que se toma el intelecto sobre el arte (...) interpretar es empobrecer, reducir el mundo, para instaurar un mundo sombrío de significados. (*Contra la interpretación*, p. 30-31).

Teniendo en cuenta estos aspectos dialécticos en torno a la subjetividad y la objetividad en el arte experimental actual, y las resistencias de estas escrituras a ser interpretadas veamos algunos poemas visuales de tres poetas conocidos en España: Roberto Faron, J. M. Calleja y Cuca Canals.

Roberto Faron nació en Zafra, Badajoz (1973). Este nombre es el seudónimo de José Juan Martínez Bueso. Además de poeta, Faron es crítico, narrador, profesor y editor. Ha colaborado con diversas revistas y diarios y participado en exposiciones colectivas de poesía visual y arte postal desde 1997. Es editor y coordinador de la carpeta *El signo móvil* (2007). Es autor de *Poemas metálicos* (1991) *Canciones del barrio* (1994), *Funambulismos*-junto a Martín Romero- (1998), *El sol sale para todos* (2004), la carpeta *La huella presentida* (2005), *Guillem Viladot, l' apotecari poeta* - junto a Agustín Calvo y César Reglero (Labcromdisol, 2005) y *Syntagma* (2007).

Faron publicó una novela corta, *Mi vida Lola* (2006) y un libro reportaje, *Las fronteras culturales de Michael Noelke* (2007). Desde el 2009 edita el boletín desplegable de poesía experimental *giroscopio* y desde el 2013 es director-editor de la revista *Madreselva* (2016). Y mantiene su diario digital *Galvanoplastias* (2017) como foro de encuentro.

En la página web *Boek visual* "Roberto Faron, poesía visual 2009" (2009) podemos apreciar una variedad de textos compuestos con la técnica de collage digital, montaje, así como la manipulación de imágenes con diversos fines. En estos poemas las imágenes, impresiones, letras, mapas geográficos, fotografías procedentes de contextos diferentes se combinan, las fotografías se desgarran en pequeños pedazos y se juntan digitalmente en vez del tradicional pegado a una base. Lo interesante es que las imágenes o fotografías retienen su identidad original a la vez que forman parte de un nuevo campo semiótico relacional del poema, guiado por el título del mismo. En sus poemas destaca una estética del

fragmento donde cada parte se convierte en eco de otra realidad temporal. El poema presenta en la doble carga semántica de sus fragmentos, una realidad asincrónica -un tiempo referencial pretextual y un contexto textual presente- y bifurcada en un mismo espacio creativo.

La técnica compositiva del fragmento es utilizada por el poeta para hacer un revisionismo ideoestético. Los signos del poema se resemantizan, como si se tratara de un palimpsesto visual, es decir, de textos grabados nuevamente que todavía conservan huellas de otra escritura. Este procedimiento invita al lector a rememorar eventos desde una cosmovisión contemporánea. En algunos poemas se recrean eventos históricos como la llegada del "hombre" a la luna (*s/t*). Otros textos están compuestos con recortes de periódico, fragmentos de cuadros, personajes históricos, etc., pero enmarcados en una época actual y resignificando a través del tejido del tiempo.

El poema *s/t* que vemos a continuación, muestra, a simple vista, dos referentes icónicos de naturaleza desigual. El referente visual de la derecha es ampliamente conocido: el Apolo 11 llega, según datos oficiales, en misión a la luna el 20 de julio de 1969, marcando con ello un momento histórico de gran transcendencia para la humanidad. A la izquierda, sin embargo, tenemos un fragmento de fotografía con el rostro de una mujer desconocida, observando al astronauta que pisa la luna por primera vez, con una mirada risueña.



Fig. 1 Roberto Farona, *s/t* (2009)

El poema está dividido en dos mitades bien contrastadas. Tenemos dos géneros fotográficos, fotografía histórica y fotografía personal con motivos diferentes. También cada fragmento fotográfico presenta dos géneros biológicos, el hombre y la mujer, dos épocas diferentes, y desde la izquierda (la foto más

actual) parece hacerse una lectura crítica del evento de la derecha. Otra alusión temática es la importancia de la mujer en la sociedad a partir de la segunda mitad del siglo XX, a la par de los avances científicos espaciales protagonizados por el "hombre". Se alude desde esta lectura a dos avances transcendentales, el de la mujer relativo a los derechos humanos y el del astronauta relativo a las nuevas fronteras espaciales. Se contrastan, en distinto grado, dos realidades de género, dos espacios, el espacio terrestre y el espacio cósmico (lunar), dos miradas, pero dos mitades de un mismo todo, al fin y al cabo.

El poema sin título "s/t" es una escritura que resemantiza visualmente discursos que marcaron época. El referente temporal más concreto es 1969, es decir, la segunda mitad del siglo XX, época de movimientos juveniles y feministas, de lucha por una mayor igualdad de derechos humanos, etc. Se trata de un poema visual muy logrado y sin lenguaje verbal, sin palabras y sin título, pero cargado de significación discursiva. Veamos el siguiente poema *río*:

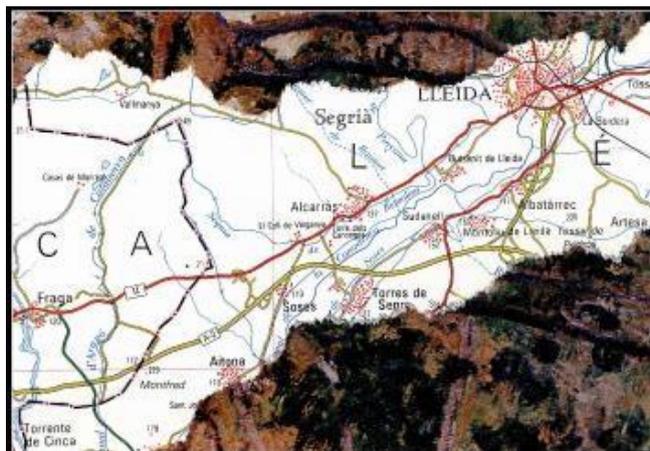


Fig. 2. Roberto Farona, "río" (2009)

El poema "río" nos hace reflexionar sobre la versatilidad estética y el traspase de los medios e información que en este caso son mapas geográficos y fotografías geográficas digitales. Además, el poema hace una reinterpretación del medio "mapa" como si fuera el territorio. El ingeniero y científico polaco Alfred Korzybski (1879-1950) acuñó la frase "The map is not the territory" y desarrolló una teoría llamada "general semantics", que no debe confundirse con la semántica. En esta teoría se revelaba que el conocimiento está limitado por

nuestro sistema nervioso y por las lenguas que utilizamos, entre otros factores. Fácilmente, se puede deducir que en un mapa no tenemos acceso directo u objetivo a toda la realidad sino solo a una parte muy limitada. Sin embargo, tendemos a confundir el mapa con el territorio mismo y el símbolo con la realidad referencial.

El título del poema "río" se concretiza y se proyecta visualmente en el poema, representando un territorio (las afueras de Lleida). El referente verbal "río" es el punto de apertura hacia una lectura más compleja semióticamente en la que el referente visual "río" ejerce una doble función referencial cartográfica y de territorialidad y simbólica. En el proceso de lectura se resemantizan los signos y lenguajes primarios del poema. El mapa o referente visual está constituido por dos tipos de imagen (el río o franca en blanco y la tierra que lo rodea). El poema proyecta y estiliza tanto la idea de mapa como el territorio. En esta lectura se cuestiona la noción de representación a través de la cartografía y se exploran nuevas dimensiones de la imagen gráfica.

Tenemos, en un sentido, un procedimiento metafórico en segundo grado. El mapa que actúa de río opera como una doble metáfora cuestionando la proyección cartográfica, enfatizando la ilusión de objetividad, bajo el motivo del referente territorial del río de Lleida. El poema es una estilización y una meta-representación que proyecta y problematiza la ilusión de referencialidad como marca de conocimiento directo de la realidad. El mapa es una realidad más o menos objetivada del territorio, pero también existe como un objeto, un artefacto dentro del territorio, dentro del poema "río". En sus poemas, Farona recrea marcas y estereotipos al tiempo que hace una lectura revisionista de la historia y las tecnologías que usamos día a día.

Otros poemas visuales representativos son los textos de Cuca Canals (Barcelona, 1962), licenciada en ciencias de la información, poeta experimental, publicista, escritora y guionista habitual de Bigas Luna. Como poeta, Cuca abarca una trayectoria plural en la que evoca el estilo de poetas ya consagrados como Joan Brossa y otros. En 2002 trabaja con el ilustrador y diseñador portugués José Castro, en cuentos infantiles. Ha publicado dos libros de poesía visual *En pocas palabras* (2008) y *100 Cinema Shots* (2008) ambos en colaboración con

José Castro. La serie *My name is Bone* (2007), es una colección de quince obras sobre huesos. En su obra se presenta una temática variada que dialoga con aspectos sociales y universales como el sentido de la vida y la muerte, la fragilidad humana, la crueldad etc. Cuca Canals ha compuesto poemas visuales en distintos estilos -collages, poemas de carácter concretista, poemas minimalistas, etc., y con una gran variedad de técnicas. Hay elementos plástico-visuales y un lenguaje lúdico y metarreflexivo. Algunos de sus textos evocan u homenajean poemas de Bartolomé Ferrando, de Joan Brossa, de los concretistas brasileños, Clemente Padín, etc.

Como veremos a continuación, la escritura de Cuca Canals maximiza las posibilidades semánticas de las unidades mínimas del lenguaje (letras, sílabas) en un contexto visual, plástico y cromático.



Fig. 3. Cuca Canals. *Obra visual, s/t* (2013)

Este poema sin título y el poema siguiente, extraídos de la revista *Boek visual*, constituyen una muestra singular y familiar de la producción poético visual de esta autora. El primer poema, a modo de póster, consta de una sola palabra, "ecoNomía" separada cromáticamente en tres palabras: "eco" (ecología, economía), "NO", (adverbio de negación) y "mía", (pronombre posesivo). La única palabra en rojo y en mayúscula es "NO", que afirma la negación de una buena economía. El lenguaje cromático (blanco, rojo y negro) tiene una gran carga semántica en el poema. El adverbio "NO" en mayúsculas y en rojo refuerza el contraste y la negativa de la palabra "Economía" sugiriendo el sentido de que "no

hay economía”, “el estado de nuestra economía está en números rojos”, “peligro”. El fondo negro del poema, apoya esta misma lectura crítica connotando negativamente un discurso contextual de crítica. El contraste cromático rojinegro del poema refuerza el tono dramático y de crítica tanto política como económica en el sentido de falta de progreso económico, pérdida de poder adquisitivo, etc.



Fig. 4. Cuca Canals. *Obra visual, s/t* (2013)

El segundo poema aquí seleccionado, es un texto que, al igual que el anterior, combina el rojo y el negro en sus letras. El poema está compuesto a modo de calendario, pero sus significantes son letras en vez de números. Las letras en rojo representan los sábados y domingos y, a su vez, las letras (días) forman a modo de zigzag, la palabra “festivos”. El color “rojo” de las letras del calendario designando los fines de semana imita los calendarios tradicionales que marcaban en rojo los días festivos. En contraste con el poema anterior, el rojo en este poema simboliza relajación y descanso (los días festivos).

Otro poeta visual representativo y prolífico es J.M.Calleja. Calleja nació en Mataró, Barcelona en 1952. Ha publicado estampas, *plaquettes*, libros de artista, mail art, libros objeto, libros colectivos, libros individuales de poesía visual y ha creado instalaciones y participado en cientos de exposiciones nacionales e internacionales. Algunos de sus libros de poesía visual incluyen *ABCDario*, (2015), *Huellas. Poemas visuales 1974-2006* (2013), *Finestres*, (2013), *T(i)emp(o)s verbal(e)s*, (2012), *Mes de María*, (2011), *Fragments* (2009), *Pets*, Dugort (ir) (2009), *Homenajes*, (2007), *Alfàbia*, (2000), *Transfusions*, (1996), etc.

Calleja continúa en su libro más reciente, *Dietari 015* (2018), un diálogo con la estética del collage y el fragmento proyectando de modo irreverente referentes enmarcados en un tiempo concreto. La palabra catalana *Dietari* en español puede significar dietario, diario personal, libro en el que los cronistas de Aragón escribían los sucesos más notables, o una especie de calendario que usaban los eclesiásticos a modo de oraciones y rituales. El título de este poemario es, como vemos, plurisemántico y actúa a modo de palimpsesto de épocas, discursos y contenidos varios. Los títulos de cada poema en catalán, *Dilluns, 8 de juny, Diumenge, 4 d'octubre, Dijous, 24 de setembre*, etc. se refieren a días y fechas de un mes y confirman la recreación estética y el desplazamiento de medios de escritura verbal a visual en formato de diario. Los títulos en serie o sistematizados actúan a modo de cuenteo de anecdotario personal al enmarcar cada poema en una fecha, día y mes de un año. No hay duda de que se imita la estructura de una escritura personal, biográfica a modo de diario.

Dietari, en sus cuarenta poemas visuales, es una recreación metapoética de los diarios, caracterizados por su carácter autobiográfico, tono íntimo y personal. El título del libro y el título de los poemas expresan una gran conciencia temporal. Son poemas visuales enmarcados en una línea temporal concreta, pero que no es secuencial o cronológicamente lineal. En este poemario, Calleja crea su propio alfabeto y diario visual, su propio espacio y su escritura personal. Queda de este modo registrada una ilusión o su propia huella en el tiempo, un registro personal que es una marca del sujeto artístico en la obra.

El diario enfatiza la importancia de registrar verbalmente lo que pasa por la conciencia en un momento dado. Escribir un diario es entrar en el mundo íntimo y personal de un yo, de una subjetividad recordada, imaginada y proyectada pero también implica interactuar con el otro, dentro de una referencialidad compartida y objetivable. El diario como género literario es una categoría diferente. En el caso de *Dietari* se recrea el motivo de la escritura personal como objeto creativo. Un aspecto de *Dietari 015*, es que los días, las fechas y los meses forman un vínculo entre la subjetividad del artista y el objeto artístico (poema) en el que se proyecta la intención de validar lo subjetivo. El centro energético del registro en el tiempo (los poemas visuales) es el punto de

encuentro entre el futuro del lector y el pasado que concibió el poema y que se actualiza en el presente de cada lector.

La incursión temporal de los títulos, ajena al contenido de los poemas, parece como una especie de *marginalia* o anotación anecdótica, sin embargo, deja de ser marginal en su sistematicidad, en su enmarcación general de diario. Es importante pues atender a este signo previo al poema que refleja una actitud metadiscursiva. El factor temporal también se revela a veces en referencias al lenguaje musical, en billetes de tren, o de metro. Se pudiera decir que con tantas alusiones a lo temporal, Calleja hace un tributo al tiempo. Por otra parte, lo espacial, enmarcado dentro de lo temporal, produce una dinámica interna particular en sus textos. Veamos los siguientes poemas:



Fig. 5. J. M. Calleja. *Diatri 015*. "Dilluns 06 de juliol" (2018: p.43)

"Dilluns 6 de juliol" está compuesto a modo de collage digital con un billete de veinte mil pesos mexicanos, pero en el que se incluyen fragmentos de otros billetes de otros países como el dólar de EEUU y 100 pesetas de España. Es relevante el recorte de las palabras Banco de México. La tachadura en negro revela una crítica al sistema financiero que tenemos a nivel de países y a nivel mundial. El poema es un collage de imágenes y fragmentos de billetes de al menos tres países (EEUU, México y España). En esos fragmentos de billetes que conforman el poema, existe una correspondencia al cambio de 20.000 pesos mexicanos con 1 dólar de EEUU y con 100 pesetas de España. El poema aparentemente sencillo guarda en sus distintas imágenes una relación de

motivos que critican la economía de los países occidentales y muestra un sistema financiero fallido.

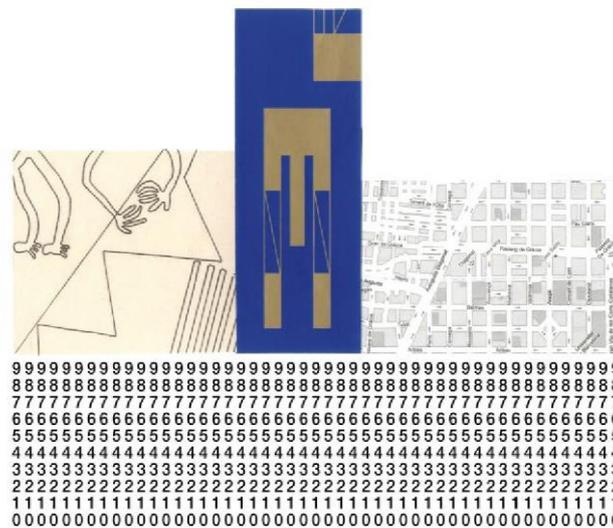


Fig. 6. J.M. Calleja. *Dietari 015*. "Divendres 09 d'octubre" (2018: p.83)

El poema "Divendres 09 d'octubre", se compone de cuatro fragmentos visuales que representan espacios referenciales y discursivos muy diferentes entre sí. En la parte superior izquierda tenemos un fragmento visual de las líneas de Nazca en Perú. El segundo fragmento vertical parece ser un referente que enfatiza el diseño tipográfico por ordenador. Tenemos una letra mayúscula "T" en un fondo azul. El tercer fragmento es un espacio cartográfico urbano, un fragmento de un mapa de Barcelona con algunas de sus calles principales y sus nombres en catalán: Passeig de Gracia, Av. Diagonal, etc. Y en la parte inferior tenemos una lista o código numérico seriado del 0 al 9 que alude al código de barras comercial. Un lenguaje numérico con información y control de productos.

El poema presenta cuatro sistemas de comunicación en forma de lenguajes visuales. En la parte superior izquierda tenemos un fragmento de una fotografía aérea que pertenece a una civilización no muy conocida, la de los creadores de las líneas de Nazca. En la parte superior derecha tenemos un fragmento de un mapa urbano. En la parte central en vertical tenemos un un fragmento tipográfico en el alfabeto latino convencional. En la parte inferior del poema tenemos un mapeo numérico en códigos de barra. El poema presenta cuatro sistemas de representación del mundo, que son asincrónicos y tienen motivos diferentes. Los cuatro lenguajes están integrados en un poema visual titulado

“Viernes 9 de octubre”, enmarcados dentro de un diario o Dietari. El poema nos hace reflexionar sobre los lenguajes de comunicación y representación y la ilusión de objetividad referencial.



Este poema es un extracto fragmentado a través de recortes pero que todavía nos permite leer el contenido original de cerca. Tenemos una hoja de un leccionario dietario eclesiástico del sábado con las oraciones y plegarias de ese día. Notamos que el título del poema de Calleja es *Domingo* y no sábado como el original. Una lectura adicional es que el poema hace referencia a la Iglesia como sacramento y al concilio de la liturgia de la palabra y la eucaristía como un solo acto de culto; la lectura que muestra Calleja en este caso es más próxima a la unión del Sábado Santo con el domingo, el día destinado a la reflexión, o precisamente una muestra de inconformidad a los ritos que se celebran el Sábado Santo como si fuera un domingo. Si seguimos la lectura de diario, pudiera ser también que el autor, por ejemplo, escribiera este poema un domingo como una desviación consciente aportando una lectura crítica. El hecho de presentar la hoja rota como un collage es otra desviación o lectura crítica de los dietarios religiosos. Las técnicas y estrategias del poema que incluyen el collage, el cambio de sábado a domingo y el recorte de la hoja consiguen resemantizar discursos y rituales antiguos, en este caso, los dietarios católicos.

Por otra parte, los espacios en blanco de los cortes de la hoja semejan rayos. Como vemos, en el poema es un signo vacío, agramatical, pero semantizado.

Para concluir, se puede afirmar que la poesía visual actual posibilita la creación de nuevos significados ideoestéticos en virtud del imaginario colectivo actual proyectado socialmente en distintos canales y medios de difusión, al tiempo que facilita en el proceso de lectura una dialéctica identitaria que problematiza la separación entre objeto y sujeto, autor y obra. La convergencia de técnicas y tecnologías y sus múltiples funciones en el texto es otro factor que por una parte posibilita la multiplicidad de semas y por otra parte incrementa la resistencia a lecturas retotalizantes.

La escritura poético visual en España forma parte de una práctica experimental que, desde el siglo XX, ha ido integrando nuevas tecnologías y técnicas compositivas como parte del sistema semiótico del texto, logrando resemantizar una variedad dispar de signos y lenguajes en un espacio cada vez más reducido. En las obras seleccionadas en este trabajo, se puede observar una gran conciencia creativa y compositiva por parte de los autores. No obstante, se trata de un proceso en el que la subjetividad del autor pasa casi desapercibida o se difumina en el objeto poético, materializándose en unas composiciones que parecen desafiar la presencia de autoría. Cabe reflexionar además en torno al carácter abierto y colaborativo de la obra de arte dentro del contexto de una nueva subjetividad artística y de época, enmascarada bajo técnicas de fragmentación –visual, espacial, lógica, temática, lingüística, compositiva– que traen una nueva superficialidad y una falsa objetividad a-histórica, así como innovaciones estéticas fusionadas con las tecnologías, borrando las separaciones explícitas entre información, objeto y pensamiento, produciendo a su vez la ilusión de una ausencia de autoría. Marcas que se pueden descodificar como marcas de una subjetividad posmoderna.

BIBLIOGRAFÍA

- Calleja, J. M. (2018). *Dietari 015*. Badalona: Pont del Petrolí.
- Canals, Cuca. (2013). *Boek Visual Issuu*. "Obra visual". Consultado el 1 de junio de 2018. https://issuu.com/boek861/docs/00_libro_cuca_canals
- Cuca Canals. *Obra visual*, (2013). "s/t." *Boek Visual Issuu*. Consultado el 1 de junio de 2018. https://issuu.com/boek861/docs/00_libro_cuca_canals
- Eco, Umberto. (1970). *La definición del arte*. Milán: Ediciones Roca. Consultado el 2 febrero 2018. <http://ceiphistorica.com/wp-content/uploads/2016/02/Umberto-Eco-La-definicion-delarte.pdf>
- Farona, Roberto. (2009). *Boek Visual Issuu. Poesía visual*. Consultado el 10 de junio de 2018. <https://issuu.com/boek861/docs/libro>
- . *s/t* (2009). Consultado el 10 de junio de 2018. <https://issuu.com/boek861/docs/libro>
- . "río" (2009). Consultado el 10 de junio 2018. <https://issuu.com/boek861/docs/libro>
- Sartre, Jean Paul, Guido Piovene, Mario Alicata, Cesare Lupovini. (2016). "Art and Subjectivity", *What is Subjectivity?*. (trad. David Broder y Trista Selous). New York: Verso. Consultado el 3 mayo de 2018. <https://www.versobooks.com/blogs/2593-art-and-subjectivitypart-2>
- Sartre, Jean Paul, Cesare Luporini, Galvano Della Volpe. "Art and Subjectivity (Part 2)". *Verso*. 8 April 2016. Consultado el 11 de mayo de 2019. <https://www.versobooks.com/blogs/2593-art-and-subjectivity-part-2>
- Sontag, Susan. (1996). *Contra la interpretación*, (trad. Horacio Vasquez Rial). Madrid: Alfaguara.