



La poesía visual de Emilio Isgró: el discurso entre imagen y palabra en los Mass-media

Alessandro Ghignoli

Universidad de Málaga
ghignoli@uma.es

Resumen: En este artículo se aborda la génesis y evolución de la poesía visual y su relación actual con los mass-media, a través de la crítica de la sociedad de masas que realiza el poeta italiano Emilio Isgrò en su obra.

Estas composiciones que unen la técnica experimental con la sólida formación literaria de Isgrò brindan la oportunidad de ver las relaciones existentes entre la literatura contemporánea, la poesía visual y los mass-media.

Palabras clave: Literatura italiana, poesía visual, mass-media, Emilio Isgrò

La experimentación llevada a cabo por Emilio Isgrò, a partir de la década de los sesenta, responde al deseo de restituir las posibilidades del discurso a través de la composición verbo-visual. Así pues, el autor se servirá de los procedimientos de eliminación, superposición y sustitución, que quedarán voluntariamente al descubierto, para cuestionar el discurso periodístico, tal y como sucede en su obra *Jacqueline* o para reflexionar sobre el valor de los textos de autoridad, como propone en la intervención sobre la *Enciclopedia Treccani* - tachadura de una enciclopedia -. En ambas, Isgrò invita al lector, por medio de diversos mecanismos, a reparar de manera inevitable en los procesos compositivos que dan forma a la historia del saber y a la conformación de la actualidad.

La década de 1960 supuso, pues, el despertar hacia un experimentalismo que lejos de limitarse a la palabra proponía desbordar sus límites, lo que dio lugar, por una parte, a obras donde se prescindía por completo de éstas y, por otra, a composiciones donde se establecía una interdependencia entre la palabra y la imagen. Cabe puntualizar, antes de proseguir, que en Italia, país en el que emerge con fuerza esta tendencia, la *poesia visuale* abarca todas estas prácticas, entre las que se halla la denominada *poesia visiva*, donde la palabra siempre está presente, pero donde abandona su posición de privilegio a favor de una simbiosis con lo icónico (Accame, V., 1981: 63). No obstante, esta especificación, que sitúa a la *poesia visiva* como una de las posibles manifestaciones de la poesía visual, desaparece en España a favor de una misma denominación. Sin embargo, hemos de señalar que habitualmente los poetas visuales españoles se corresponden con aquellos visivos italianos. Hecha esta aclaración, hemos de añadir, que la unión entre la imagen y la palabra que se da en los sesenta es heredera de una larga tradición.

«Un cambio formidable se produjo en la historia de las prácticas semióticas cuando se añadió, ya en los libros medievales, pero sobre todo a partir de la imprenta, una nueva lógica determinada por la presentación visual de las palabras, por su distribución en el espacio bidimensional de la página y en el espacio tridimensional del volumen y por su combinación con otras clases de signos gráficos e icónicos» (Abril, G., 2003: 107), de lo que se desprende que el libro dejó de ser únicamente un artefacto lingüístico para convertirse en una compleja máquina visual.

Así pues, como las condiciones de la experiencia visual y de la interacción entre diversos registros atraviesan el significado lingüístico en el contexto de la comunicación impresa, Abril propondrá denominar a la forma cultural y cognitiva del espacio tipográfico *espacio sinóptico* (Abril, G., 2003: 108), ya que hablar de esta noción - sinóptico - permite aludir a una visión sincrónica del conjunto textual (ver de una vez, en una ojeada), lo que no es posible en los discursos temporalizados de la narración y de la oratoria. Por tanto, a través de esta concepción del recinto, que no es otra que el del espacio sinóptico, podremos acometer una aproximación a formas tales como los diagramas, mapas, caligramas, jeroglíficos o poesía concreta. Esta última, por ejemplo, tratará de liberar a las palabras de la esclavitud de la frase por medio de un dinamismo orientado a crear formas autónomas, donde predominará el componente visual, como expone Jean Weisgerber. El rechazo entonces a la sintaxis lineal generará distintas estrategias de carácter iconosintáctico o toposintáctico, que no sólo activarán la polisemia, sino la polifuncionalidad de la palabra (Weisgerber, J., 1984: 919-935). Sin embargo, nuestro interés por detenemos ahora en la poesía concreta y especialmente en algunos de sus antecedentes se debe a la posibilidad que brinda para explorar la página como espacio sinóptico. Mallarmé, al elaborar su poema "Un coup de dés" (1897) con fuentes y tamaños diversos de letra, y con las líneas distribuidas intencionalmente en toda la página como una especie de caída libre tipográfica, pretendía precisamente romper con la línea, espaciar la lectura, romper con la narración, como explica Walter Ong en el apartado *Poética tipográfica*, contenido en *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra* (1987). Igualmente, E. E. Cummings en su poema *num.276*, dedicado al saltamontes, desintegra las palabras, para que finalmente las letras se unan de nuevo con el fin de conformar la palabra «grasshoper». Este juego intenta captar el vuelo caprichoso del insecto, hasta que por fin se posa ante nosotros. De tal modo, el espacio en blanco cobra tal relevancia que no es posible leer el poema en voz alta, es decir, las letras evocan sonidos presentes sólo en la imaginación, estableciendo así una acción recíproca con el espacio visual y con el movimiento (Ong, W., 1987: 127-128). Todo esto se desarrollará ampliamente a partir de 1955 por el concretismo brasileño, en el que se hallan los hermanos Augusto y Haroldo De Campos, Décio Pignatari y Lino Grünwald, reunidos entorno a la revista *Noigandres*, y que también tendrá notables seguidores en Alemania y Suiza (Accame, V., 1981: 63).

Ahora bien, las distintas manifestaciones de poesía visual permiten reconocer un triple fenómeno semiótico y cultural, como indica Abril, que se da dentro de este espacio sinóptico (Abril, G., 2003: 109-110) y que son: el caso de la forma temporal de la narración, y en consecuencia el espaciado de la lectura, además del auge de un sensorio predispuesto a la interacción sinestésica entre estímulo o signos distintos. Por tanto, estamos ante una interdependencia de registros, donde los elementos icónicos, gráficos y estructurales son igualmente esenciales en la actividad lectora, puesto que se produce una síntesis entre los elementos que forman la composición. Hemos de apuntar que ya los textos alegóricos de la época barroca, con muchos precedentes medievales y renacentistas, normalizaron esa clase de espacio visual a través de jeroglíficos, emblemas, lemas o caligramas, entre otros, que permitieron la aparición de una densa cultura *verbovisual* (Rodríguez de la Flor, F., 1995/2002), en la cual era notoria la «contaminación semiótica» entre registro lingüístico y la imagen, favoreciendo así progresivamente tanto la iconización de lo verbal como la verbalización de lo icónico. Estas expresiones hallarán continuidad en las páginas de prensa, en los anuncios, en el *collage*, en las técnicas de montaje y en especial en aquella poesía cultivada por las primeras vanguardias, aunque debemos precisar que si las manifestaciones a lo largo de las tres primeras décadas del siglo XX constituyen el puente entre la alta cultura verbovisual del barroco y los discursos de comunicación masiva (Abril, G., 2003: 114) fue concretamente el futurismo italiano quien operó voluntariamente este acercamiento a las masas.

Además, el poeta e ideólogo del futurismo, Filippo Tommaso Marinetti expondrá en textos como *Manifiesto técnico della letteratura* de 1912 o *Distruzione della sintassi - Immaginazione senza fili - Parole in libertà* de 1913 sus propuestas, que tendrán un fiel reflejo en sus textos poéticos, demostrando así una estrecha correspondencia entre los textos programáticos y sus obras literarias, donde se da esta imbricación entre lo icónico y lo verbal, cuyo estudio se plasmará en la obra *Zang Tumb Tumb* (1914) o en *8 anime in una bomba* (1919), en las que se desarrollan los diversos caminos del *paroliberismo*. El propósito subyacente a esta tendencia será el de acomodar técnico-pragmáticamente signos y textos para ampliar su comunicabilidad y su operatividad, es decir, tanto la posibilidad de trasladarlos de un contexto a otro como de convertirlos en instrumentos eficaces para las más variadas operaciones de saber y de poder. Así pues, podemos concluir que la experimentación poética en este terreno, que se inicia en Italia en la década de 1960, representada por Emilio Isgrò, cuenta con un poderoso y cercano antecedente temporal, que es la poesía futurista de Ardengo Soffici, Carlo Carrà, Fortunato Depero y, claro está, de Marinetti, entre otros muchos, que conquistaron la página para dar vida a sus palabras en libertad, comunión entre lo verbal y lo visual.

Así, Emilio Isgrò emprende en la década de los sesenta, entre otros, un estudio que le llevará más allá del concretismo, abandonando la poesía lineal que había cultivado, puesto que el autor dará esa etapa por concluida. El presupuesto que impulsa este cambio será la convicción de que la palabra se halla en crisis, tal y como expondrá en distintos textos programáticos y que, por tanto, es necesario para restituir las posibilidades del discurso operar un cambio, a través de ejercicios que evidencien su construcción. De este modo, la desubicación y la cancelación se convertirán en los medios para abordar la pretendida transformación.

Detengámonos, primero, en la cancelación, donde la escritura convive con la tachadura, dando lugar a una nueva obra, que rompe la causalidad e impone un nuevo ritmo, el cual se rige también por estas líneas intermitentes e irregulares, es decir, se da un nuevo tempo que queda definido por la alternancia entre letra y tachadura, como podemos comprobar en *Giornale cancellato*, obra de 1965. Si bien, esta eliminación de la palabra supone asimismo el nacimiento de una nueva composición, en la que se funde lo icónico y lo verbal, puesto que esos trazos que la ocultan también brindan la posibilidad de ser observados no como ocultación o eliminación del componente verbal, sino como afirmación de lo icónico, que junto a aquellos signos tipográficos que aún permanecen en el texto, conforman una pieza diversa. Cabe señalar que en *Teoria della Cancellatura* (1988), Isgrò manifestará que en la década de los sesenta jugar a la destrucción absoluta tal y como propuso la vanguardia ya no será posible. De ahí, que persiga también en el uso de la cancelación el nacimiento de una creación verbo-visual. Por tanto, *la cancellatura* no será la página en blanco ni el silencio, sino la expresión de la tensión entre el signo verbal y el signo icónico, que al margen de proporcionarnos un conjunto también nos brindará la posibilidad de observar el fragmento, el residuo.

Si bien, hemos de precisar que, contrariamente a lo que expone Isgrò, la destrucción propuesta por las vanguardias, y en concreto por la primera vanguardia histórica: el futurismo, también contemplaba un proceso de creación; planteaba, pues, un juego continuo de destrucción creadora, sobre cuyos presupuestos se sustenta tanto la experimentación acometida a partir de los sesenta en el campo sinóptico, como la indagación sobre el lenguaje verbal realizada por la *Neoavanguardia*, con incursiones también en la conjugación icónico-verbal, como se aprecia en el obra de Antonio Porta o de Nanni Balestrini.

Retomemos la obra *Giornale cancellato*, de 1965, donde Isgrò se vale de la tachadura para obtener un texto diverso, en una combinación que destaca la dimensión icónica de la palabra y la capacidad de la tachadura para remitir a lo verbal, puesto que todo indica que tras esos trazos hay palabras impresas. Si bien, la elección del texto sobre el que se operan tales modificaciones denota asimismo la intención de cuestionar el texto informativo, destacando su reconocible formato y su uso del lenguaje, reducidos ahora a forma y significativo o revaluados en nueva forma y fondo (Isgrò, E., 1987: 11):

[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED] stanno tentando di spo-
stare la [REDACTED] H localizzata
in mare [REDACTED]
dalla precaria posizione [REDACTED]

[REDACTED]
[REDACTED] Un an-
uncio ufficiale precisa che [REDACTED]
[REDACTED]
Palomares, il recupero della
bomba potrebbe avvenire den-
tro la fine [REDACTED]

La tachadura convive con la escritura previa o lo que queda de ella, rompiéndose así la causalidad que impone la lectura de esta noticia, referida a la bomba caída en el Palomares, (véase imagen superior). La cancelación que permite, a pesar de su aparentemente azarosa disposición, el reconocimiento del tipo de texto, incluso de la esencia de la noticia, es asimismo la que propone un diverso acercamiento al discurso, previo quizá a la lectura de las palabras que contiene. Es decir, la tachadura como mancha, como trazo y ausencia de él, que resalta su dimensión plástica y a un tiempo los fragmentos que dan vida al relato de la actualidad, igualmente fragmentario.

La fascinación por la cancelación conducirá asimismo al autor a proyectar el rodaje de *La jena più ne ha più ne vuole* - La hiena cuanto más tiene más quiere - filme que habría de ser registrado y a continuación borrado. Este proyecto que pretendía la primera máquina para cancelar de la historia del cine, y que contaba como productor con Giuseppe Rotunno, y con el operador de Fellini y Visconti, no llegó a realizarse pese a haber sido anunciado su inminente grabación por el *Daily Mirror*. El hecho que paralizó el proyecto fue *La strage di Piazza Fontana* [1], el día 12 de diciembre de 1969, y que significó su aplazamiento, sin determinar en qué momento sería retomado, aunque el autor manifestaría años después que no se trataba de una empresa abandonada sino provisionalmente aplazada (Isgrò, E., 1988/1990: 14).

La cancellatura, tal y como la concibe Isgrò, supone el acto de escribir o de rodar con el deseo de borrar con aprovechamiento, en un acto de liberación que facilite la unión de distintos códigos.

Así pues en *Dichiarazione I* (1966), proclamará la abolición de un arte exclusivo de la palabra, con el fin de lograr la coexistencia de la imagen y la palabra en una manifestación orgánica, que de lugar a una poesía que sea un arte general del signo. Esta fusión de lo verbal y lo icónico se advertirá, así como la crítica hacia la construcción periodística del acontecimiento y la realidad, en diversas piezas en las que Isgrò se vale de uno de sus procedimientos más significativos, junto a la tachadura, la des-ubicación o la presentación desenfocada.

Detengamonos en la obra de Emilio Isgrò, firmada en 1964, conocida como *Jacqueline*, donde una flecha situada en el cuadrante superior derecho indica una acción que no se llega a contemplar, y que sin embargo nos reenvía, también gracias a la frase que aparece en la parte inferior de la composición, a modo de pie de página, a un acontecimiento determinado y conocido: "Jacqueline (indicata dalla freccia) si china sul marito morente" - Jacqueline (indicada por la flecha) se inclina sobre su marido moribundo -. Es un hecho, la muerte de J. F. Kennedy, que sin embargo no queda recogido en la composición, aunque nos reenvía a él. Conocemos la noticia e incluso la situación que ocuparía la escena si pudiéramos ampliar el campo de imagen.

Isgrò, sin embargo, sólo ofrece la periferia, el hecho desenfocado, que no obstante obedece a la fórmula habitual empleada por la prensa diaria: la instantánea de la actualidad, el acontecimiento relevante, acompañado por el pie de foto explicativo. De tal modo, la ausencia de aquéllo que indica la flecha y relata la frase consigue que cada elemento mantenga su autonomía por encima del conjunto. Se desvelan, entonces, los procedimientos que hacen efectiva la presentación de lo noticioso, las intervenciones realizadas como protocolo habitual por los mass-media (Isgrò, E., en VV.AA., 1976: s.p.):



La composición, recreación de la imagen desenfocada del acontecimiento, muestra la inferencia que ayuda no sólo a crear la imagen, sino a situar la acción, por medio de la conjunción verbo-visual que deja al descubierto su ensamblaje. La des-ubicación o las imágenes desenfocadas de Isgrò implican, pues, la exaltación del elemento sobre el conjunto derivado de un juego que rompe la lógica causal, de la implantación y aceptación de un formato, en el que no se repara por cuanto es común.

Así pues, podemos concluir que tanto las imágenes desenfocadas como las cancelaciones representan para Isgrò dos procedimientos que invitan a la reflexión sobre el espacio sinóptico, con composiciones donde lo verbal remite a lo visual y lo visual a lo verbal. Isgrò plantea así un ejercicio donde los elementos mantienen cierta autonomía, a pesar de presentarse en un conjunto, es decir, donde permanece y se destaca su condición de fragmento (Menna, F., en VV. AA., 1976: 9) y por tanto se aprecia la construcción que les hace posible como totalidad.

Así pues, la investigación llevada a cabo por Isgrò, principalmente, durante los sesenta y setenta, décadas en las que la conjunción de la imagen y la palabra despierta un interés considerable, cobrará forma en dos tendencias: la progresiva verbalización de lo icónico y la iconización de lo verbal, que instarán a rebasar los límites entre la imagen y la palabra, dando lugar a fórmulas híbridas que no sólo remiten al *collage*, sino al hipertexto informativo o el discurso publicitario, con clara intención, en el caso del autor italiano, de contemplar la influencia que ejercen estas construcciones suministradas por los mass-media, incluso hasta llegar a una semiosis entre lo religioso y lo capitalista como en este último caso:

**Dio è un essere perfettissimo
come una
VOLKSWAGEN che...**



Nota:

- [1] El 12 de diciembre de 1969 estalló una bomba en un Banco situado en la Piazza Fontana de Milano. Tal acontecimiento, que abría una etapa en la que se sucederían distintos atentados en Italia y que abarca hasta la década de los ochenta, supuso la muerte de varias personas y la conmoción del país.

Bibliografía

- AA. VV., 1976, *Emilio Isgrò*, Università di Parma.
- ABRIL, Gonzalo, 2003, *Cortar y pegar*, Cátedra, Madrid.
- ACCAME, Vincenzo, 1981, *Tendenze dell'arte oggi 1960-1980*, Fabbri, Milano.
- BALLERINI, Luigi, 1973, *Scrittura Visuale in Italia 1912-1972*, Galleria d'Arte Moderna, Torino.
- DORFLES, Gillo, 1973, *Ultime tendenze dell'arte d'oggi: dall'informale al concettuale*, Feltrinelli, Milano.
- GHIGNOLI, Alessandro, 2009, *Un diálogo transpoético. Confluencias entre poesía española e italiana (1939-1989)*, Academia del Hispanismo, Vigo.
- GÓMEZ, Llanos, 2008, *Expresiones sintéticas del futurismo*, DVD, Barcelona.
- ISGRÒ, Emilio, 1987, *Cancellature 1965-1987*, Istituto Italiano di Cultura di Madrid.
- _ 1990, *Teoria della Cancellatura - Opere 1964-1990*, Fonte d'Abisso, Modena.

MARINETTI, Filippo Tommaso, 1909-1945, *Teoria e invenzione futurista*, ed. de Luciano De Maria, Mondadori, Milano, 2001.

ONG, Walter, 1987, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, F.C.E., México.

PIGNOTTI, Lamberto, 1987, *Figure scritte*, Campanotto, Udine.

POZZI, Giovanni, 1981, *La parola dipinta*, Adelphi, Milano.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, 1995, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Alianza, Madrid, 2002.

SPATOLA, Adriano, 1978, *Verso la poesia totale*, Paravia, Torino.

WEISBERGER, Jean, 1984, "Les métatexes du poésie concrète", *Les avant gardes litteraries au XX° siècle*, Akadémiai Kiadó, Budapest, págs. 919-935.<

© *Alessandro Ghignoli 2010*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo