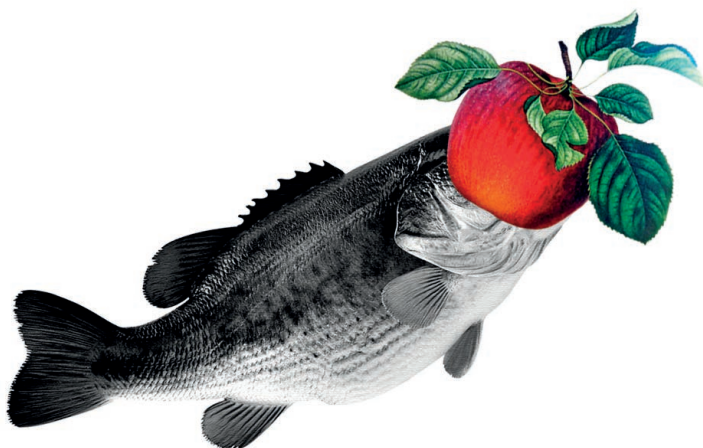


N.º 6 septiembre 2017

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



ESTUDIOS

Daniel Aguirre Oteiza
«RECUÉRDALO TÚ Y RECUÉRDALO
A OTROS»: HISTORICAL MEMORY
AND POETIC HISTORY IN LUIS
CERNUDA'S "1936"

ENTREVISTA

Hamlet Ayala Lugo
ENTREVISTA A
JORGE BOCCANERA

ARTÍCULOS

Llanos Gómez Menéndez
LOS PROCESOS SEMIÓTICOS EN
LA POESÍA VISUAL Y EN EL POEMA
OBJETO: DE FILIPPO TOMMASO
MARINETTI A JOAN BROSSA

POESÍA

Sujata Bhatt
POEMAS
INÉDITOS

DIRECTOR:

Anthony Geist
University of Washington

DIRECTORA ADJUNTA:

Remedios Sánchez
Universidad de Granada

CONSEJO EDITORIAL:

Alí Calderón
Benemérita Universidad
Autónoma de Puebla
Ana Merino
University of Iowa
Fernando Valverde
Emory University

SECRETARIOS:

Fernando Martínez
de Carnero
Sapienza-Università di Roma
Laura Scarano
CONICET - Universidad
Nacional de mar del Plata

JEFES DE REDACCIÓN:

Andrea Cote
University of Texas at El Paso
Pedro Larrea
Lynchburg College

COMITÉ DE REDACCIÓN:

Nathalie Handal
Columbia University
Edson Faúndez
Universidad de Concepción
Gustavo Osorio de Ita
Benemérita Universidad
Autónoma de Puebla
Víctor Ruíz
Universidad Nacional
Autónoma de Nicaragua
Anthony Cella
Benedictine University at Mesa
Zachary Ludington
The University of Maine
Nauzet Lozano Alvarado
Universidad de Las Palmas
de Gran Canaria

COMITÉ ASESOR:

Mark Aldrich
Dickinson College
Josefa Álvarez
Le Moyne College
Antonella Anedda
Università della Svizzera italiana
Silvia Bermúdez
University of California,
Santa Barbara
Francesca Bernardini
Sapienza-Università di Roma
Marina Bianchi
Università di Bergamo
Franco Buffoni
Università degli studi di Cassino
Brad Epps
University of Cambridge
Luis Fernández Cifuentes
Harvard University
Carolyn Forché
Georgetown University

Luis García Montero
Universidad de Granada
Robert Goddard
Emory University
Arturo Gutiérrez Plaza
Universidad Simón Bolívar.
Venezuela / University
of Oklahoma
Allen Josephs
West Florida University
Rodolfo Mata
Universidad Nacional
Autónoma de México
Jean-Michel Maulpoix
Université Paris X Nanterre
Gordon E. McNeer
University of North Georgia
Julio Ortega
Brown University
Marjorie Perloff
University of Southern California

Rafael Repiso Caballero
Universidad Internacional
de La Rioja
Francisco Rico
Universidad Autónoma
de Barcelona
Andrés Soria Olmedo
Universidad de Granada
Karen Stolley
Emory University
Darío Villanueva
Director de la Real Academia
Española. Universidad
de Santiago de Compostela
Norbert Von Prellwitz
Sapienza-Università di Roma
Kevin Young
Emory University
Miguel Ángel Zapata
Hofstra University

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



ÍNDICE

Págs.

[ESTUDIOS]		[ENTREVISTA]	
Daniel Aguirre-Oteiza		Hamlet Ayala Lugo	
«RECUÉRDALO TÚ Y RECUÉRDALO A OTROS”: HISTORICAL MEMORY AND POETIC HISTORY IN LUIS CERNUDA’S «1936”	5	103 ENTREVISTA A JORGE BOCCANERA	
Pablo Muñoz Covarrubias		[POEMAS]	
PRESENCIAS Y AUSENCIAS DE GARCILASO DE LA VEGA EN «LA VOZ A TI DEBIDA» DE PEDRO SALINAS	33	117 SUJATA BHATT	
Gabriel Hernández Espinosa		[RESEÑAS]	
DE LA CRISIS DEL VERSO LIBRE AL USO LIBRE DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS EN LA CREACIÓN POÉTICA	69	Francisco Morales Lomas	
[ARTÍCULOS]		127 LA POESÍA DE FERNANDO VALVERDE (1997-2017)	
Llanos Gómez Menéndez		Rebeca Castellanos	
LOS PROCESOS SEMIÓTICOS EN LA POESÍA VISUAL Y EN EL POEMA OBJETO: DE FILIPPO TOMMASO MARINETTI A JOAN BROSSA	87	137 «LITURGIA DEL ATARDECER: UNA JOYA PULIDA POR EL TIEMPO»	
		Normas de publicación/ Publication guidelines	141
		Orden de suscripción	149

[ARTÍCULOS]



Poema visual de Joan Brossa.

5/
3

Brossa

LOS PROCESOS SEMIÓTICOS EN LA POESÍA
VISUAL Y EN EL POEMA OBJETO: DE FILIPPO
TOMMASO MARINETTI A JOAN BROSSA

—
THE PROCESSES IN VISUAL POETRY
AND THE OBJECT POEM
—

Llanos Gómez Menéndez
Universidad Rey Juan Carlos-TAI

llanosina@hotmail.com

R E S U M E N

PALABRAS CLAVE { Semiótica, Poesía visual, Poema objeto, Marinetti, Joan Brossa }

Este artículo pretende abordar la interacción entre los diversos procesos semióticos que intervienen en la experiencia de la poesía visual y del poema objeto, mostrando las implicaciones discursivas y los mecanismos que la hacen posible, en tanto forma cultural y cognitiva en las obras de Filippo Tommaso Marinetti y de Joan Brossa.

A B S T R A C T

KEYWORDS { Semiotic, Visual Poetry, Object poems, Marinetti, Joan Brossa }

This article is a study about the interaction of the different semiotic process that take part in the experience of the visual poetry and object poems. We analyze the discursive implications and the mechanisms that make it possible, as a cultural and cognitive manifestation in the works of Filippo Tommaso Marinetti and Joan Brossa.

Fecha de recepción: 12 / 02 / 2017 Fecha de aceptación: 29 / 04 / 2017

Este artículo pretende abordar la interacción entre los diversos registros semióticos que intervienen en la experiencia de la poesía visual y del poema objeto, mostrando las implicaciones discursivas y los mecanismos que la hacen posible, en tanto forma cultural y cognitiva. Si bien, antes de adentrarnos en el triple fenómeno semiótico que acontece en la poesía visual, descrito por Ong, a saber: el fin de la forma temporal de la narración; el espaciamento de la lectura y la prevalencia de un sensorio predisposto a la interacción sinestésica, es preciso detenerse en las funciones sígnicas del texto, que nos instan a recurrir a la perspectiva de la semiótica cultural para reconocer los textos que atraviesan la sociedad y que marcan su actividad discursiva.

Obviamente, la definición de la semiótica como teoría general de los signos, formulada en estos términos por Eco a finales de los setenta, a partir de las aportaciones de Saussure o Pierce, fue adquiriendo con el transcurso del tiempo su propia entidad, aunque es inevitable mencionar que también sufrió una importante quiebra con la puesta en cuestión del propio concepto de signo. Esta paradoja, que inicialmente hacía temblar los cimientos en los que reposaba la semiótica, no hizo sino mostrar la visión simple y atomística que se tenía del signo y que en gran medida impedía el crecimiento de esta disciplina. Es decir, la propia idea de signo entraba en crisis a la hora de tratar sistemas de significación complejos, como apuntaría Barthes. Precisamente esta situación propició un cambio sustancial, donde el signo cedió el terreno a las funciones sígnicas, donde se prestaba igual atención a la expresión y al contenido y a la relación entre ambas, siguiendo la formulación de Hjelmslev. Dicho de otro modo, se llegó a la conclusión de que el sentido no provenía de la suma de los signos, sino de su funcionamiento textual, como advirtieron Barthes o Kristeva (1975), surgiendo así la denominada semiótica discursiva que centraría sus estudios en los sistemas de significación, que entendían el discurso / texto como el lugar donde surge el sentido.

Lotman y La Escuela de Tartu, deudores de la perspectiva dialógica inaugurada por Bajtin, concebirán el texto como un conjunto sígnico coherente, propiciando una semiótica de la cultura

donde el texto hará referencia a todo fenómeno contenedor de un significado integral, incluyendo así sistemas de signos: verbales, no verbales, gráficos, gestuales... De esta manera, quedaba recuperada la concepción textual planteada por Bajtin, donde el discurso constituía un espacio de intersección de disciplinas como la sociología, la lingüística, la psicología o la teoría de la comunicación. Así mismo, el intertexto formulado por Bajin servirá para que Kristeva y Eco en la década de los setenta desarrollen la competencia intertextual, que insuflaba nueva vida a la competencia textual, y que hacía hincapié en la experiencia del lector en tanto lector de otros textos que inevitable, y afortunadamente también, entrarían en juego en la hipercodificación.

En definitiva, la posibilidad de definir marcos hacía acto de presencia como cuestión esencial, donde la interpretación dejaba de depender únicamente de la información semántica, para abrirse a todos los elementos -sociales, culturales, ideológicos o de género, por citar algunos - que componían la competencia textual. Es más, aquí cobraban especial relevancia los estudios sobre los mensajes de carácter metacomunicativo, explorados por Bateson y su teoría sistémica, que en algunos aspectos presentaba ciertas similitudes con la perspectiva dialógica bajtiniana, cuya función no es otra que situar el marco: / esto no es un juego / , / te lo digo en serio / .

Incluso existen mensajes metacomunicativos que sitúan la comunicación en su justo marco: / esto no es un juego / , / en serio / , tal y como trató Bateson, quien daría cuenta de las amplísimas posibilidades de las que dispone el lector para asignar su recorrido interpretativo a un determinado marco; problemática que Eco saldaría con la aparición de la supuesta colaboración de un lector modelo, aunque cabe decir que tal lector no existe, sino en el terreno teórico con el fin de sustentar la ilusión de que a cada texto le corresponde un lector modelo y, por tanto, una interpretación, digamos, pertinente, con todas las reservas, cautelas y reparos que genera tal concepción. Obviamente, no es así y de hecho esta situación fue la que provocó que el lector modelo no tardase en diluirse, para ser sustituido por la multiplicidad de interpretaciones, llevan-

do a Eco a buscar los anclajes que diferencian una interpretación aberrante de otra ajustada; recuérdese el libro con la apasionante conversación mantenida entre Rorty y Eco (2013).

Dejemos de lado el tema de la interpretación y la sobre-interpretación, para regresar a la corriente dialógica que sostiene que toda comunicación se desarrolla bajo la forma de un intercambio de enunciados, es decir, en un diálogo —añadiríamos— no exento de marcos. Por tanto, las investigaciones sobre comunicación, que se realizan atendiendo a estas premisas, incorporarán necesariamente las informaciones sociales y contextuales que atraviesan la propia lengua y, al mismo tiempo, indagarán en las relaciones sociales creadas y mantenidas por los distintos discursos (Bateson, 1993: 329):

«(...) los procesos artísticos y creativos están determinados en parte por la época y el medio cultural. Por consiguiente cabe esperar que las patologías de la cultura produzcan patologías de la percepción estética y monstruos de la creación estética».

Podemos convenir pues que el sustento simbólico de la globalización, marcado por sincretismos y trans-codificaciones varias, se halla en los propios discursos donde los signos constituyen un cruce de relaciones múltiples y cambiantes, configurándose así los sistemas de significación, que se plasman en primer lugar, en la segmentación espacio-temporal, mediante la imposición de sistemas de medida abstractos y la estandarización de calendarios, horarios o, por ejemplo, representaciones cartográficas. En segundo término, estos sistemas de significación se muestran en el desarrollo de dispositivos visuales de homologación semiótica y cognitiva, que han permitido la fagotización de signos locales para generar discursos y experiencias comunes. Por último, se produce la estandarización de representaciones, que trasladan visiones del mundo y creencias compartidas e interiorizadas, como estandarización de imaginarios, más allá de aquéllos tradicionales.

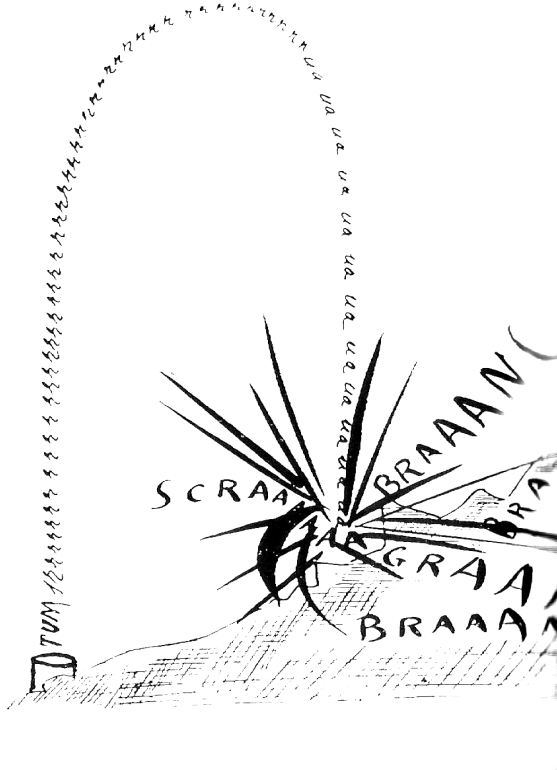
En el caso de la poesía visual estos sistemas de significación y segmentaciones se presentan además a través de la interacción de

distintos registros semióticos que son los que determinan la propia experiencia visual. Así, a partir de ahora nos referiremos como espacio sinóptico, siguiendo al profesor Abril (2003), a la forma cultural y cognitiva que deriva del espacio tipográfico. Esta denominación, ciertamente acertada, define una visión de conjunto imposible en los discursos de la narración temporalizados. De ahí que Ong reconozca, en este espacio tipográfico o sinóptico, un triple fenómeno semiótico: el ocaso de la forma temporal de la narración; el espaciamiento de la lectura y el auge de un sensorio predisposto a las interacciones sinestésicas entre estímulos y signos distintos (Ong, 2013). Así pues, en las composiciones verbo-visuales no sólo comparece la lógica visual, sino la lógica determinada por la representación visual de las palabras y su distribución en la página. Este hecho, lejos de ser algo novedoso, forma parte de la historia de las prácticas semióticas desde el medievo, con la combinación de signos icónicos y gráficos, que se mantendrá en adelante y en cuyo campo de estudio destacan las investigaciones del profesor Manero (1987) y especialmente de Rodríguez de la Flor (2002).

De tal modo, el libro deja de ser un artefacto lingüístico para convertirse en una compleja máquina visual, lo cual implica que el significado lingüístico está atravesado por las condiciones de la experiencia visual, y viceversa, en la comunicación impresa. Podemos concluir, entonces, que nos hallamos en una suerte de registros interdependientes a un mismo nivel de discurso y de actividad lectora de los elementos icónicos, gráficos y escriturales. Esta experiencia lectora supone una cognición multisensorial, que tendrá un largo devenir en los procesos sinestésicos en constante exploración.

Como explica Ong, Mallarmé elaborará el poema, *Un Coup de dés*, con fuentes y tamaños de letra distintos, a través de una caída libre tipográfica, que trata de evitar la narración, la temporalidad, en suma, la lectura de la frase. Así mismo, Marinetti, impulsor y principal artífice del movimiento Futurista, desintegrará las palabras con el fin de plasmar visualmente un estallido de una bomba

en una montaña, en el *Coro della 8ª Anima esplosiva*, contenido en el volumen *8 Anime in una bomba*, publicado en 1919.



Aquí se quiebran voluntariamente la narración y la temporalidad, a partir del movimiento que dibujan las palabras onomatopéyicas y las letras. Esta distribución obviamente impide una lectura lineal y reclama un tratamiento sinóptico del espacio tipográfico, que nos permite contemplar los efectos de esta bomba en una visión de conjunto, proclive a toda clase de interacciones sinestésicas. El estallido provoca ruidos, sonidos, gruñidos, pero también dibuja la trayectoria expansiva de los fragmentos.

Cabe pues destacar que esta composición, como otras muchas del autor italiano, surgen a partir de una nueva concepción

de la poesía que quedará reflejada en distintos textos (Gómez, 2007), véase el *Manifiesto Fundacional* (1909), el *Manifiesto Técnico de la Literatura* (1912), y, como no, la *Destrucción de la sintaxis. Imaginación sin hilos. Palabras en Libertad*, texto de Marinetti publicado en 1913, donde afirma:

«El Futurismo se funda en la completa renovación de la sensibilidad humana derivada del efecto de los grandes descubrimientos científicos. Con aquellos que usan hoy el telégrafo, el teléfono y el gramófono, el tren, la bicicleta, la motocicleta, el automóvil, el trasatlántico, el dirigible, el aeroplano, el cinematógrafo, el gran periódico (síntesis del día en el mundo), no piensan que estas diversas formas de comunicación, de transporte y de información ejercitan sobre su psique una decisiva influencia» (Marinetti en De Maria, 1968: 66)¹.

Rescatamos este texto programático donde se pone de relieve este cambio cognitivo, este cambio de vida, de tempo que va más allá de la revolución meramente tipográfica. Es decir, el ataque a la armonía gráfica de la página no es sino reflejo de la aparición de un nuevo sentir, que se plasma en este caso a través de la libre expresividad del poeta, además de apuntar en la misma dirección de libro como artefacto. Sin duda, este texto, que trataba de contraponerse a la poética y, en definitiva, a la visión del mundo decimonónica, no hacía sino reunir un compendio de visiones del mundo y creencias que a lo largo del siglo XX, también del XXI, serán compartidas e interiorizadas (1968:68):

12. El hombre multiplicado por la máquina. Nuevo sentido mecánico, fusión del instinto con el rendimiento del motor y con sus fuerzas amaestradas

13. Pasión, arte e idealismo por el Deporte. Concepción y amor al *record*

14. Nueva sensibilidad turística por los trasatlánticos y los grandes hoteles (síntesis anual de razas diversas). Pasión por la ciudad. Negación de la nostalgia y de la soledad nostálgica (...)

1. Trad. Llanos Gómez Menéndez

Sin duda, algunos de estos puntos —tal vez todos— descritos en este manifiesto nos resultan cercanos y, como cabe suponer, esta proximidad se debe a que su vigencia perdura, tal y como podemos observar actualmente en la publicidad o en el cine. Por tanto, no es casual que hayamos escogido a este autor de la vanguardia histórica para no sólo reconocer el ocaso de la narración o las interacciones sinestésicas, sino para contemplar la estandarización de imaginarios. Claramente, el poema elegido, que muestra el estallido de una bomba, quedaría vinculado a una concepción heroica de la guerra, que estuvo muy presente en los manifiestos del primer Futurismo, que abarca hasta 1920 aproximadamente. No obstante, esta idea de la gloriosa batalla fue agotándose en sí misma tras la experiencia de la IGM y de IIGM, aunque dejó cierto poso, que el cine bélico ha explotado repetidamente hasta nuestros días, también en versiones galácticas, con invasores llegados de otros planetas o bien a través de la confrontación de humanos con andróides, argumento que otra vez remite al futurismo y a su *uomo delle parti intercambiabili*, unido a su incesante canto a la máquina. De este modo, este ideario futurista, que en su momento era innovador, revolucionario y diferente, pasó a consolidarse y a formar parte de nuestro propio imaginario.

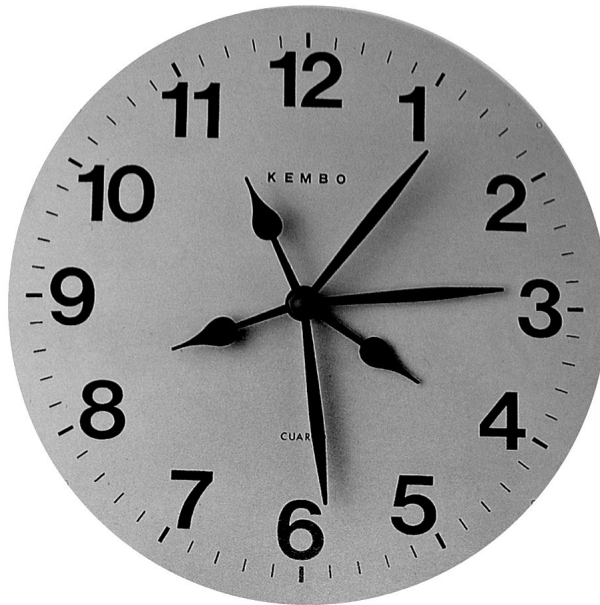
Quizá esta cristalización nos impida advertir la omnipresencia de estos discursos, puesto que están plenamente instalados. De ahí la pertinencia de abordar un ejemplo más cercano en el tiempo y que sigue la estela de las vanguardias históricas, como fue el grupo *Amics de l'Art Nou* (ADLAN), fundado en 1932 en Barcelona por Joan Prats, Josep Lluís Sert y Joaquim Gomis, con el fin de promover el arte de vanguardia.

En esta agrupación, interesada en difundir y profundizar en el Futurismo, Dadá y Surrealismo, encontraremos al poeta Joan Brossa², que en su poema objeto actualizará algunos de los temas ya tratados por los ismos, por medio de una puesta al día cargada de perspicacia, sagacidad y humor, como no podía ser de otro modo. Para

2. Queremos agradecer a la Fundación Joan Brossa la concesión del permiso para mostrar en este artículo las obras del artista catalán.

adentrarnos en el trabajo de Brossa y descubrir estos nodos signícos, vamos a detenernos en tres piezas determinantes: *Kembo*, *Eclipsi* y *O³*, donde se retoman y prosperan temas abordados ya por la vanguardia histórica como son el tiempo frenético, la crítica al catolicismo y la fascinación por el cine y por la psique de los personajes.

Contémplese, por ejemplo, la obra titulada *Kembo*, donde la imagen contiene un reloj con múltiples manecillas, tantas que implican no sólo una simultaneidad espacio-temporal, sino la existencia de un tiempo exacerbado, acelerado.



©Joan Brossa, *Kembo*, 1988. Imatge reproduïda a *Joan Brossa o la revolta poètica*. (M. Guerrero ed.). Barcelona: Fundació Joan Brossa / Departament de Cultura / Fundació Joan Miró, 2001, p. 183.

3. Agradecemos a la Fundación Joan Brossa el permiso concedido para la reproducción de las obras en este estudio.

Esta composición recoge ese canto a la velocidad futurista, pero mostrando a su vez su reverso agotador, que define un tiempo imposible de ser vivido. Por tanto, ese tiempo múltiple y veloz, ese tiempo urbano, vivo e intenso al que cantaban los futuristas continúa ocupando un lugar central décadas más tarde, pero se presenta bajo otra mirada que reconoce en este objeto el mandato siempre repleto de solicitudes y requerimientos para el individuo. Efectivamente, Brossa no hace sino retomar un discurso inserto en la sociedad, para mostrarnos con ironía el resultado de este reloj tirano que rige nuestro tiempo de trabajo, de ocio, en suma, nuestra vida. Sí, ciertamente, estamos ante la segmentación espacio-temporal que dicta horarios, calendarios y el propio devenir que advirtiera Marcuse en *El hombre unidimensional*. Ahora la pregunta: / qué hora es / admite distintas respuestas, que se muestran simultáneamente imponiendo más plazos temporales y espaciales. La conjunción ciudad y máquina, regidas ambas por tiempos múltiples, torna hacia un espacio-tiempo colmado de imposibilidades, de *frames* implícitos superpuestos. Un tiempo fragmentado, múltiple, fugaz, siempre escaso y moribundo ya sustituido por una nueva cita.

En el poema *Eclipsi*, Joan Brossa nos propone un nuevo marco, si seguimos la terminología de Bateson, que no es otro que: / esto es un juego / y / esto no es un juego /; efectivamente, es ambas cosas a la vez. Así, la hostia sagrada es eclipsada por un huevo frito; estos dos elementos aparecen confrontados, pero también en irremediable diálogo en los pares: sagrado / profano o espiritual / mundano, pero en constante contacto e incluso superpuestos, prevaleciendo el huevo, pero no en su forma intacta, son cocinada. No es baladí que el huevo frito, es decir, el componente banal y terrenal eclipse al otro a modo de diagnóstico social; no obstante, queda planteada la presencia de ambos y su unión, o precisamente su superposición a través del festejo, donde el acto eclesial toma forma de celebración mundana en un espacio indistinto. Este juego, que no es un juego, es desde luego una invitación para observar esta combinación conocida y singular que no nos es ajena. También la vanguardia histórica abordó esta cuestión, véase la novela *L'aeroplano del Papa* de Marinetti o sus

textos contra la vaticanización⁴ de Italia, al tiempo que se mostraba y exaltaba casi un componente extremo, circense y provocador, que en el caso de Brossa resuelve con un poema visual en el que queda plasmado este panorama.



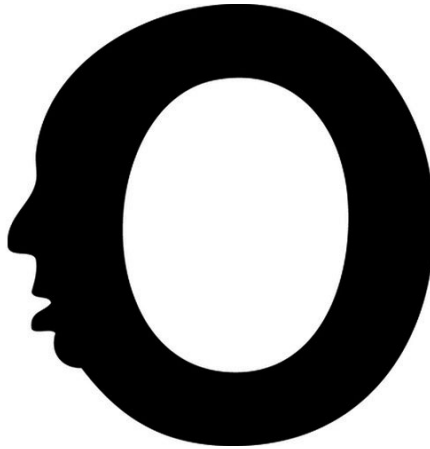
©Joan Brossa, *Eclipsi*, 1988. Imatge reproduïda a *Joan Brossa o la revolta poètica*. (M. Guerrero ed.). Barcelona: Fundació Joan Brossa / Departament de Cultura / Fundació Joan Miró, 2001, p. 400.

Aquí el significado del título o lema no hace sino insistir en este juego / no juego, donde la imagen remite a la palabra y viceversa, es decir el significado lingüístico está atravesado por las condiciones de la experiencia visual, en una suerte de registros interdependientes en los que también hacen comparecer el supuesto ideológico y el sistema de creencias.

Tal y como hemos insistido, siguiendo a Bateson, los procesos artísticos y creativos están determinados en parte por la época y el

4. Empleamos el término usado por el propio Marinetti.

medio cultural, generando determinados rasgos y asentando percepciones estéticas. De ahí que nos ocupemos ahora queremos del poema *Hichcock*, donde se posa y cruza la fascinación por el cine, por el cine de suspense, por el cine de suspense de Hichcock, que remite a la psique de sus personajes y a una resolución inesperada y sorprendente. Se plantea aquí una competencia intertextual y, por ende, una hipercodificación, en la que la experiencia de otros textos, en este caso cinematográficos, que entran a formar parte esencial del proceso y permiten el anclaje en un marco.



©Joan Brossa, *Hitchcock*, 1982. Imatge reproduïda a *Joan Brossa o la revolta poètica*. (M. Guerrero ed.). Barcelona: Fundació Joan Brossa / Departament de Cultura / Fundació Joan Miró, 2001, p. 335.

El título de la obra, es decir el apellido del director de cine, ya sitúa al lector, llevándole a la imagen de su perfil; a un tiempo, la silueta de Hichcock nos conduce hasta el título de la obra y nuevamente a la imagen de esa /o/ enorme. Así pues, el conocimiento previo del director y de su obra se incorpora en esta interpretación, donde aparece el imaginario propio del cine de suspense y la sorpresa de su desenlace: /O/ también como círculo perfecto, como consecución de una trama. Las funciones sígnicas emergen en un marco

que responde a una época, en el que todos los cruces semióticos pertenecen también al lector-espectador. El cine que tanto había fascinado a las vanguardias, en concreto al Futurismo —recuérdese el manifiesto sobre la cinematografía futurista e incluso la realización de al menos un filme— y al Surrealismo, que tuvo entre sus exponentes a Buñuel, nos señalan la formación de imaginarios mediante referentes comunes provenientes también de los mass media, entre los que se encuentra el cine. Brossa no hace otra cosa que poner de manifiesto estos anclajes comunes, que suponen un conocimiento compartido que sirve de soporte para el poema *Hichcock*.

En suma, al margen de constatar los fenómenos semióticos que acontecen bien a través del poema visual bien del poema objeto y que son, como hemos expuesto, el fin de la forma temporal de la narración, el consiguiente espaciado de la lectura y el sensorio predispuesto a la interacción sinestésica, este artículo ha pretendido mostrar las segmentaciones semióticas, en especial las referidas a los imaginarios sociales, tomando como punto de partida las vanguardias, para llegar a Joan Brossa. Esta breve genealogía hace emerger algunos aspectos cuya significación —su acento valorativo en términos bajtinianos— ha variado trascurridas unas décadas aunque su presencia persiste insistentemente, recordándonos el peso que tienen la multiplicación del tiempo, el par sagrado / profano o los mass media en nuestro entorno social. Por tanto, más allá de detenernos en la obra en sí, proponemos examinar estas obras artísticas en tanto síntomas de un sistema atravesado por discursos.

OBRAS CITADAS

Abril, G., Lozano, J. y Peñamarín, C., *Análisis del discurso*. Madrid: Cátedra, 1993.

Abril, G., *Cortar y pegar*. Madrid: Cátedra, 2003.

Bajtin, M., *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova, México: Siglo XXI, 1990.

- Barthes, R, El grado cero de la escritura. Trad. Nicolás Rosa. México: Siglo XXI, 2012.
- Bateson, G., Una unidad sagrada. Pasos ulteriores hacia una ecología de la mente. Trad. Alcira Bixio. Barcelona: Gedisa, 1993.
- Brossa, J., Artes visuales. Barcelona: Ixorai, 2015.
- Brossa, J., Poemas visuales 1975-1997. Zaragoza: Diputación General de Zaragoza, 1999.
- Eco, U, Tratado de Semiótica General. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1981.
- Eco, U. Lector in fabula fábula. Milano: Bompiani, 1981.
- Eco, U., Interpretación y sobreinterpretación. Trad. Juan Gabriel López Guix. Madrid: Akal, 2013.
- Gómez, Ll., La dramaturgia de Filippo Tommaso Marinetti, Vigo: Academia del Hispanismo. 2007.
- Guerrero. M. (ed) Joan Brossa o la revolta poética. Barcelona: Fundació Joan Brossa, 2001.
- Kristeva, J., El lenguaje, ese desconocido: una introducción a la lingüística. Trad. María Ant. Madrid: Fundamentos. 1987.
- Marcuse, H., El hombre unidimensional, Barcelona: Ariel, 2014.
- Marinetti, F. T., L'aeroplano del Papa, Milano: Edizioni Futuristi di Poesia, 1914.
- Marinetti, F.T., 8 anime in una bomba en De Maria, L., F. T. Marinetti, Teoria e invenzione futurista: Milano: Arnoldo Mondadori, 1968.
- Marinetti, F. T., Distruzione Della sintáisi- Immaginazione senza fili – Parole in libertà en De Maria, L., F. T. Marinetti, Teoria e invenzione futurista. Milano: Arnoldo Mondadori, 1968.
- Ong, W., Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra. Trad. Angélica Scherp. México: Fondo de Cultura, 2013.
- Rodríguez de la Flor, F., Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica. Madrid: Alianza, 1995.
- Rodríguez de la Flor, F., Barroco, representación e ideología del mundo hispánico. Madrid: Cátedra, 2002.