

Fecha de recepción: 6 enero 2024
Fecha de aceptación: 20 mayo 2024
Fecha de publicación: 5 febrero 2025
URL: <https://oceanide.es/index.php/o12020/article/view/129>
Océanide número 17, ISSN 1989-6328
DOI: <https://doi.org/10.37668/oceanide.v17i.129>

Marwa Muhammad Ibrahim Ahmad Mansour

Universidad 6 de Octubre, Egipto

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7337-9811>

Semantización de la imagen en el micropoema en prosa visual árabe e hispanoamericano actual: Farīd ‘omārah y José Aburto como ejemplos

Resumen

Este artículo tiene un doble objetivo. En primer lugar, ejemplificar el potencial que posee la poesía en prosa visual árabe e hispanoamericana actual para semantizar la imagen visual; es decir, para darle una forma semántica, a través de la exposición de un caso de análisis comparado, desde el método hermenéutico, en el que se cotejan obras de dos creadores contemporáneos cuyos contextos, aunque distintos, están caracterizados por nexos comunes que enriquecen las posibilidades de esta forma experimental: el egipcio Faried Omarah y el peruano José Aburto. En el corpus estudiado se intentan investigar los rasgos semánticos que contribuyen al establecimiento de los lazos de unión en la relación metafórica escrita y a la semantización visual de la figura.

En segundo lugar, elegir dos mundos literarios y artísticos ajenos como objeto de análisis será nuestra vía para difundir una muestra de poemas visuales elaborados a través de soportes tecnológicos entre el público árabe e hispanoamericano y fomentar el entendimiento entre ambas culturas, siendo los valores, las convicciones, la expresividad humana, las lenguas y las artes una parte integral de la cultura, que es una fuerza fundamental en la transformación necesaria para alcanzar los objetivos de desarrollo sostenible.

Palabras clave:

semantización de la forma; prosa visual árabe; Faried Omarah; prosa visual peruana; José Aburto

Abstract

These lines seek to achieve two objectives. Firstly, exemplify the potential of current Arabic and Latin American visual prose poetry to semanticize the visual image; that is, to give it a semantic form, through the presentation of a case of comparative analysis, using the hermeneutic method, in which works by two contemporary creators are being compared whose contexts are very different but characterized by common links that enrich the possibilities of this experimental form, the Egyptian Faried Omarah and the Peruvian José Aburto. In the corpus studied, an attempt is made to investigate the semantic features that contribute to the establishment of the bonds of union in the written metaphorical relationship and to the visual semanticization of the figure.

Secondly, choosing two foreign literary and artistic worlds to be the object of analysis will be our way to disseminate a sample of visual poems prepared through technological supports among the Arab and Latin American public and foster understanding between both cultures in which values, convictions, human expressiveness, languages and the arts are being an integral part of culture that is a fundamental force in the transformation necessary to achieve the sustainable development goals (SDGs).

Keywords:

semanticization of form; Arabic visual prose; Faried Omarah; Peruvian visual prose; José Aburto

Procuran cumplir estas líneas dos objetivos. En primer lugar, ejemplificar el potencial de la poesía en prosa visual árabe e hispanoamericana actual para semantizar la imagen visual, es decir, darle una forma semántica, a través de la exposición de un caso de análisis comparado en el que se cotejan obras de dos creadores contemporáneos cuyos contextos, aunque muy distintos, están caracterizados por nexos comunes que enriquecen las posibilidades de esta forma experimental. En segundo lugar, elegir dos mundos literarios y artísticos ajenos como objeto de análisis será nuestra vía para difundir una muestra de poemas visuales elaborados a través de soportes tecnológicos entre el público árabe e hispanoamericano y fomentar el entendimiento entre ambas culturas, siendo los valores, las convicciones, la expresividad humana, las lenguas y las artes una parte integral de la cultura, que es a su vez una fuerza fundamental en la transformación necesaria para alcanzar los objetivos de desarrollo sostenible.

En el contexto árabe, algunos críticos han intentado encontrar las raíces del poema en prosa tradicional en la escritura árabe más remota, como el Corán y la Biblia, rechazando la idea de que este género es un invento occidental francés y alemán surgido como fruto del Romanticismo. A este respecto, concordamos con la opinión de Yamānī (2014, 45) de que los poetas árabes escribían poemas en prosa antes de la publicación del libro de Suzanne Bernard *Le Poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours* (1959), aunque no sabían cuál era el término adecuado para este tipo de arte; asimismo, hacemos nuestra su opinión de que “el poema en prosa árabe es fruto de sus tiempos modernos, tanto en el léxico como en las imágenes y los temas, aunque no menoscabemos la importancia del gran peso tradicional” (2014, 105).

Otro grupo de críticos, parafraseando a Yamānī (2014, 109–16), menciona la poesía poética de Jubrān Khalil Jubrān y la poesía prosística de Amin Al Riḥānī como formas del poema en prosa primitivo. La experiencia intelectual de estas dos figuras en América constituye un ejemplo de diálogo cultural. Otro grupo señala a los poetas Ḥusayen Mardān, Urkhān Muyassar y Niqūla Qurbān, entre otros, como antecedentes del género que se inauguró en la revista رِعش (“poesía” en español) (1957–1964), fundada por los poetas sirios Adonis y Yūsuf al-Khāl. De todas formas, se ha consolidado como un género clave “oficialmente” en la modernidad poética árabe con el estudio del poeta sirio Adonis (1959), que mencionó por primera vez el término árabe “qaṣīdat al-Nathr” traducéndolo del término francés *poème en prose* citado en el libro de Bernard (1959).

Con respecto a los orígenes del género en Hispanoamérica, y como bien afirma Fonseca Góngora (2017), estos se inscriben en el contexto histórico de la Europa de la segunda mitad del siglo XIX, especialmente en Francia, cuando poetas parnasianos como Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud empezaron a difundirse y a hacer cambios en las letras latinoamericanas, principalmente en la poesía. Fruto de ello es la creación literaria de Rubén Darío (1867–1916) que, con su libro de poemas en prosa *Azul* (1888), representa “la culminación en Hispanoamérica de la tradición no sólo del movimiento modernista sino también del poema en prosa” (Fonseca Góngora 2017, 139). En lo referente a los autores del siglo XX, junto a nombres como Pablo Neruda, Oliverio Girondo y Vicente Huidobro, debió añadirse, según Fonseca Góngora, al peruano César Vallejo, cuyos poemas en prosa “se han revelado como una parte fundamental no solo de su producción,

sino también para la consolidación del género en la primera mitad del siglo” (2017, 186).

Intentando resumir sus características, los críticos, entre ellos Utrera Torremocha (1999) y Faḍl (1995), suelen distinguir una libertad rítmica, la modalidad descriptiva esencial en su tipología que asume su condición poética por la visión subjetiva de la realidad representada, la concentración y brevedad y el predominio del humor y la ironía. Se la considera como una deconstrucción de esas nociones de prosa y poesía que ya no sirven para referirse a manifestaciones artísticas como la poesía sonora, la holopoesía, el graffiti, el cómic, etc.

Después de hacer un breve recorrido por los orígenes del poema en prosa en el mundo árabe e hispanoamericano, conviene hablar aquí del fenómeno de “transformación en la poesía de su carácter fonético-audible a su carácter escrito y visual” (Ali Gaber 2022, 33). Como bien afirma León Felipe, el poema en prosa, desde sus orígenes, se veía estrechamente ligado a lo plástico, sobre todo a la pintura, dado su carácter descriptivo, anecdótico, discontinuo y autónomo, que “facilitó que fuera susceptible de ser ilustrado y servir de soporte textual en álbumes de fotografías y catálogos de pintura” (1999, 37). Fruto de ello es el poema en prosa visual que aparece como subgénero de la poesía visual cuyas raíces, parafraseando a Ali Gaber (2022, 34–40), se remontan en la cultura árabe a la caligrafía (Al-Khaṭṭ) que existe desde hace siglos y se encuentra en los poemas del poeta andalusí Abū al-Baqā’ Ṣāliḥ al-Rundī (1204–1285); y en la occidental, al caligrama, nombre creado en la segunda década del siglo XX por el escritor francés Guillaume Apollinaire, que ha sido uno de los más famosos creadores de este tipo de obras. En la tradición hispánica aparece otro representante del caligrama, el poeta chileno Vicente Huidobro, que escribió su primer caligrama en 1913. Durante el siglo XXI la poesía visual ha conseguido popularizarse más, tanto en el mundo árabe como en el hispanoamericano, gracias al desarrollo tecnológico y a las redes sociales.

Según Suárez, otros críticos proponen que la poesía visual “puede incluso enraizarse en la prehistoria, desde las pinturas rupestres encontradas en diferentes partes del planeta, continuando con las escrituras cuneiforme, jeroglífica e ideográfica de las sociedades orientales” (2011, 1). Identifica Suárez, además, otros antecedentes “en la antigüedad griega con los denominados poemas *technopaegnia* [...]; en la Edad Media con los diferentes poemas configurados denominados *carmina figurata*, *cancelata* y *quadrada* [...] y otros tantos laberínticos y emblemáticos que aparecen en el Renacimiento” (2011, 1). El poema visual, tanto en verso como en prosa, suele definirse como una combinación de símbolos escritos y signos pictóricos, lo que lo convierte en “un producto artístico híbrido que se expresa simultáneamente de modo verbal y figurativo” (Suárez 2011, XIV) y en el que la semantización de la forma es característica típica. Los poetas visuales contemporáneos son conscientes de “la necesidad de crear un nuevo diálogo con la estructura y sus relaciones dinámicas y semantizan la forma en virtud del empleo de técnicas desestabilizadoras de la imagen y del signo, técnicas de fragmentación, condensación, saturación, superposición, técnicas lineales y no lineales de organización del proceso creativo” (López Fernández 2008, pág. 36).

Concordando con la idea de Najīb al-Talāwī de que es muy importante que en el poema visual escritor e ilustrador sean la misma persona, pues así “al menos tendremos un solo nivel ~

de expresión” (2006, 621), se ha optado por elegir a José Aburto Zolezzi (Perú, 1977) y Faried Omarah (El Cairo, 1989) para que sus obras sean el objeto de estudio del presente artículo. Son dos escritores/ilustradores que vienen desarrollando desde principios del siglo XXI una intensa labor creativa en la que no han dejado de experimentar en ningún momento y han desafiado las convenciones tradicionales del poema en prosa visual para escribir y, a la vez, dibujar, introduciendo sus experimentaciones artísticas en sus obras literarias. Con la idea de no hacer demasiado extenso este artículo, nos detendremos solo en el análisis de una muestra de cuatro obras de cada uno de ellos, escritas todas entre 1999 y 2020.

Según la clasificación que propone León Felipe (2000, 314) de las modalidades del poema en prosa siguiendo criterios de brevedad e independencia textual, el poema en prosa puede ser *puro*, cuya extensión oscila entre media página y cinco páginas y se caracteriza por la unidad de sentido; *discursivo*, de mayor longitud (de cinco a treinta páginas), o *integrado*, de una extensión ligeramente superior a la del poema en prosa puro y que, al estar integrado en una unidad literaria superior, posee la autonomía suficiente de poema independiente. En el corpus estudiado, la extensión de los poemas en prosa es inferior a la propuesta por León Felipe como característica de la primera modalidad del poema en prosa – el *puro* – motivo por el cual resulta adecuado, siguiendo el criterio de brevedad, sugerir aquí una submodalidad que es la que nos atrevemos a denominar “micropoema en prosa visual”, cuya extensión máxima no supera las dos líneas. Suele ser, por tanto, de extrema brevedad, muy intenso, como un pequeño gigante con capacidad para abordar lo crucial de manera casi inmediata.

Se confía en que este artículo permita contribuir a la comprensión de las manifestaciones poéticas en prosa visual de artistas árabes e hispanoamericanos, a la vez que posibilite el estudio de las múltiples variaciones en las diversas formas de involucrar al lector, así como también de las similitudes entre las técnicas y los procedimientos utilizados.

Tras resumir el desarrollo del poema en prosa tradicional y visual en la literatura árabe e hispanoamericana, nos centraremos ahora en el análisis del corpus estudiado desde el método hermenéutico, ya que podría ser aplicado como interpretación de una obra escrita y, al mismo tiempo, “podría extenderse y aplicarse a otras clases de objetos como a una pintura, una escultura, una representación musical o teatral y, más aún, a una realidad humana social o cultural” (Gallo Armosino 2005, 17). Por lo tanto, puede aplicarse también a una representación visual, como es el caso del presente artículo.

En concordancia con la afirmación de Sánchez de que “se ha considerado a la Verdad como uno de los valores que toda obra de arte debe realizar” (1953, 5) y de que hay obras en las que “lo que se representa en el fondo son ideas o ideologías, y el diseño perseguido, en vez de ser teórico-científico, es social” (1953, 31), se ha optado por realizar este análisis mediante el manejo de dos instrumentos: el descriptivo, para conocer las obras en su apariencia, y el reflexivo, tanto objetivo (que busca la Verdad objetiva de las obras) como subjetivo (que involucra la Verdad interpretativa de las mismas), para llegar a la comprensión especulativa y reconocer la Verdad del texto hasta convertirla en una experiencia-viva para el intérprete y en una Verdad para su propia vida.

En el corpus estudiado, el texto es un conjunto de ideas que cobra importancia como soporte a través del juego con la escritura y adquiere su peso estético con la mezcla entre la palabra y su forma, la organización de las letras y palabras, la coexistencia de signos de varios tipos y la interacción entre los mismos logrando borrar los límites y buscar convivencia entre la práctica pictórica y la de la expresión escrita, cuyas naturalezas son bastante distintas. Por lo tanto, la reflexión que se intenta llevar a cabo aquí pasará por tres niveles de análisis, fijados por Gallo Armosino (2005, 17–25): el lingüístico – de lenguaje verbal y no verbal – el literario y el hermenéutico, ya que, parafraseando a López Fernández (2008, p. 5), para llegar al significado de un poema visual no se debe depender de la descodificación de un único lenguaje, sino que se deben transcodificar varios lenguajes y códigos diferentes: grafías, iconos, (a)cromatismo, espacio, plasticidad, textura, etc. El corpus estudiado está dividido en cuatro pares según las Verdades incluidas en ellos

Primera Verdad: La fugacidad del tiempo

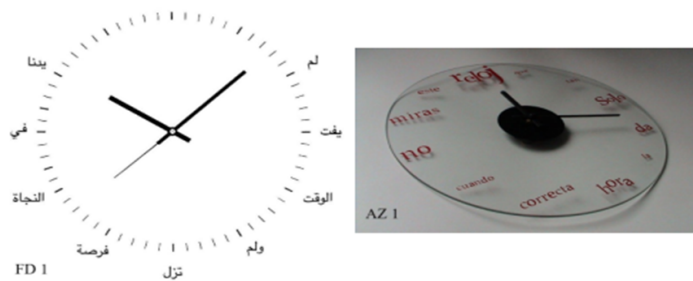


Ilustración 1. Micropoemas en prosa visual FD 1 y AZ 1. Fuente para FD 1: Faried Omarah. [Fariedesign]. (23 de marzo de 2020). Sin título [Imagen adjunta]. [Publicación de estado]. Facebook. www.facebook.com/o/?fbid=1844650539011186&set=pb.100044174002297.-2207520000. Fuente para AZ 1: José Aburto Zolezzi, poema “Exactitud Relativa” (2005). En José AZ, poesía inesperada, https://joseaz.pe/entalpia/_coc/exactitud.htm.

Al leer estos dos micropoemas en prosa visual se debe acudir a planos diferentes de lectura: el metafórico, el connotativo y el simbólico, donde se impone otra clase de significación con acuerdo a la técnica del contraste esperanza/desperanza y del término cliché “hora (tiempo)”, que se considera aquí un elemento semiótico clave alusivo a la fugacidad del tiempo, idea filosófica desarrollada por Aristóteles y que se representa asimismo en el micropoema en prosa visual FD 1, sin título, de Faried Omarah, publicado en su perfil de Facebook (2020) y en el que el autor semantiza la imagen del reloj sustituyendo los números de las horas por cada palabra de la frase *لزت لمو تقولاً تغني مل* [No es demasiado tarde y la oportunidad de salvarnos todavía está en nuestras manos]. Además, la primera palabra no empieza a la primera hora del día (las 12:00, o 00:00) sino a las 2:00. Tal elipsis visual-verbal no supone una reducción del sentido morfológico y semántico, sino que se trata más bien de un desequilibrio que llega a ser funcional y polivalente en el nuevo código creado, lo que invita al lectoespectador a rellenar este vacío interpretativo. En este caso se afirma la idea del autor de que, aunque sí pasó algún tiempo (representado simbólicamente por el paso de dos horas, de 00:00 a 2:00), todavía no es demasiado tarde. El ilustrador utiliza solo los colores negro y blanco,

combinación que deriva de la oposición entre oscuridad y luz, causa por la cual Omarah, midiendo correctamente las cantidades en persecución de su intención, utiliza trasfondo blanco para el reloj disminuyendo lo máximo posible, dentro de este círculo cromático aclarado, el uso del color negro, o sea, de la oscuridad en la imagen representada.

En el micropoema en prosa visual de José Aburto, AZ 1, titulado “Exactitud relativa” (2005), se trata la misma idea de la semantización de la imagen del reloj escribiendo las palabras de la frase “Que tan solo da la hora correcta cuando no miras este reloj” en vez del número de las horas, de manera que empieza con la palabra “que”, que se refiere a la primera hora del día (la 1:00), y sigue ordenándolas hasta llegar a la última palabra “reloj” que se refiere a la última hora del día (las 12:00). Como se aprecia en la imagen, el tamaño de las letras de las palabras clave (“reloj”, “solo”, “da”, “hora”, “no”, “miras”) es más grande que el de las otras palabras para darles mayor énfasis y visibilidad. Asimismo, están escritas en color rojo, que es el color de la pasión, del sentimiento y del principio vivificador (Ciriot 1992, 137) y se caracteriza por su efecto poderoso (Pawlik 2007, 107). En este tipo de metáfora, la sinécdoque, el autor toma por específico – el reloj – lo que es más genérico – el paso del tiempo – sustituyendo lo concreto por lo abstracto.

Acerca de las imágenes del reloj en las obras de Faried Omarah, opina Valdemoro que “la imagen de los relojes es la perfecta expresión de la apertura de la mente, la complejidad de poner en duda una verdad supuestamente única; la diferencia entre creer en algo porque es lo único que has visto y cuestionártelo porque podría no ser la única versión” (2015, p.1). En consonancia con esta opinión, se observa que, en una primera lectura, las imágenes del reloj (contenidos visuales), tanto en el micropoema en prosa de Aburto como en el de Omarah, mantienen una relación directa doble – temática y descriptiva – con respecto a los contenidos verbales de los mismos micropoemas en prosa, y que los pequeños detalles secundarios como el tamaño de las letras o el uso de los colores a simple vista son relevantes en una segunda lectura e interpretación, ya que semantizan ambos micropoemas en prosa mostrando que entre el lenguaje plástico y verbal existe una multifuncionalidad expresiva. Aquí, “el reloj” es simultáneamente significativo y significado, verbo e imagen, forma y contenido.

Cabe destacar que ambos autores tienen conciencia de la *Verdad del tempus fugit*: cada día nos acerca a la muerte. Sin embargo, no dejan de encontrar en la esperanza, igualmente efímera, un anhelo de vida. Se nota, asimismo, que estos dos micropoemas en prosa visual no exigen un orden de lectura preestablecido y requieren ser leídos de acuerdo a parámetros racionales no lineales, ya que toda la información está presente al mismo tiempo en la misma superficie. Lo que conduce al lectoespectador a empezar su lectura desde cierta palabra es el orden habitual con el que se lee el reloj. Empezar desde las doce, en dirección a la derecha, quiere decir que, en este caso, el significado de estos dos micropoemas en prosa opera a partir “de la transcodificación de varios lenguajes y códigos diferentes –cromatismo, geometría, plasticidad, textura, iconos, grafías...” (López Fernández 2008, p. 5).

Segunda Verdad: La imposibilidad del amor

El micropoema en prosa visual FD 2, titulado “Tú y yo”, de Omarah,

se sirve de la imagen de una mujer y un hombre que se acercan a besarse. Sus rostros se vacían para dar lugar al reflejo de un cielo en el que está a punto de llover, donde las nubes son más negras en la parte superior del rostro vacío del hombre, lo que advierte de la llegada inminente de una tormenta que, metalépticamente, representa las inquietudes y los anhelos del hombre.

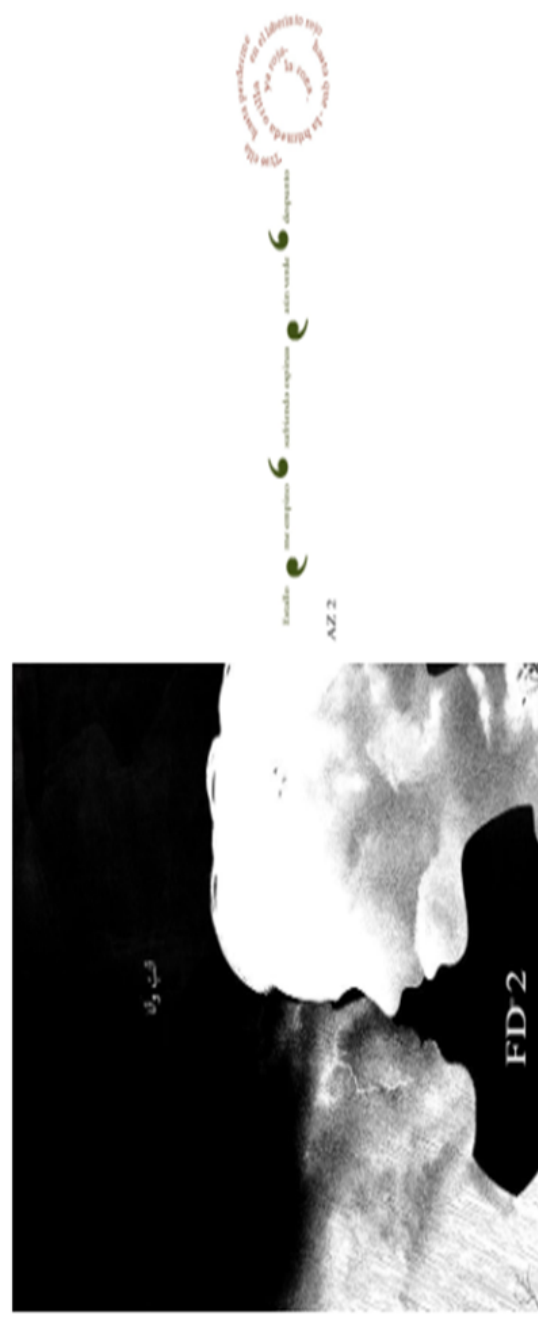


Ilustración 2. Micropoemas en prosa visual FD 2 y AZ 2. Fuente para FD 2: Omarah Faried. [Fariedesign]. (9 de mayo de 2020). Sin título [Imagen adjunta]. [Publicación de estado]. Facebook. www.facebook.com/Fariedesign/photos/a.13720686642237/1892404714235768. Fuente para AZ 2: José Aburto Zolezzi, poema “Rosa” (1999). En José AZ, poesía inesperada, https://joseaz.pe/entalpia/_coc/rosa.htm.

Esta se calma cada vez más a medida que el hombre se acerca a su amante. Aquí el ilustrador está manipulando el espacio en blanco, consciente de que es este el que da forma al espacio en negro,

lo que puede aludir a nuevas posibilidades significativas donde aquel funciona como si fuese un tipo de discurso: “cuando estoy a tu lado mi tormenta se calma y me vuelvo maravilloso”. Aquí, el espacio no ocupado por las palabras podría observarse como una sonoridad rítmica muda. Tal imagen está justamente al servicio de las palabras del micropoema en prosa escritas en la anterior publicación de estado de Omarah:

لحوو جوه أرطم ان أو. متقو يف يتأي رطمو في ظل وج تنأ
 كن كل. ان يب عمشاش قرفلا. مدعب نم قيرطلا يف
 عيفظن تو. يلوح نم وجلا فطلت يف يل نيرظنت
 ولو. لئلثم أعئار أفيفخ حبص أو. يلخاد قئارحلا
 ئلا يرظنا... أل يلق

[Eres buen tiempo y una lluvia que llega a tiempo, y yo soy una lluvia imprudente que, detrás de ella, deja limo en el camino. Enorme es la diferencia entre nosotros, pero cuando me miras el tiempo se hace moderado a mi alrededor, y los fuegos se extinguen dentro de mí y me hago leve, maravilloso como tú. Aunque por poco tiempo... Mirame]

A pesar de que el protagonista mismo confiesa los contrastes entre él y su amante (una lluvia que llega a tiempo/una lluvia imprudente), admitiendo que hay una diferencia enorme entre ambos que refuerza la imposibilidad de la continuidad de esta relación, él sigue esperando que su pareja le proporcione atención, aunque sea por poco tiempo.

En el micropoema en prosa AZ 2, titulado “Rosa”, de Aburto, el autor se sirve de la imagen de una flor de color rojo cuyas espinas son representadas por el signo de puntuación de la coma debido a su parecido con ellas. Está dibujado en color verde, que refleja la continuidad de la acción, esto es, de las etapas de la relación amorosa del protagonista. La impresionante unión entre la imagen visual y verbal obliga al lector a interpretar la semantización del poema no como un texto y su ilustración, sino como una entidad significativa. Vemos cómo las metáforas sinestésicas cromáticas aparecen en el nivel textual tanto como en el visual incluyendo, por ejemplo, la palabra “verde” en la frase “aún verde” que está escrita en dicho color, lo que refleja la esperanza del amor, mientras que menciona la palabra “rojo” en las frases “en el laberinto rojo” y “la húmeda orilla ya roja” escritas en color rojo para referirse a la muerte probable de su amor (Chevalier y Gheerbrant 1986, 888). Asimismo, es asombroso que los pétalos de la flor tienen la forma de un laberinto sin salida (lo afirma el punto final que cierra el poema). Al seguir leyendo las palabras, llegamos al centro del laberinto, al término de una iniciación, lo que “introduce una logia invisible, que los artistas de los laberintos han dejado siempre en el misterio o, mejor, que cada uno puede llenar según la propia intuición o las afinidades personales” (Chevalier y Gheerbrant 1986, 622). Es decir, con la llegada al cierre de la vía se abren nuevas vías de interpretación por parte del lector activo. La prueba iniciática y el recorrido impedido no es la única dualidad que se extrae de la imagen del laberinto, ya que existen otras como la de felicidad/tristeza, esperanza/desesperanza e insistencia/resignación. Por otra parte, el predominio del uso del recurso fónico de la aliteración ayuda a que el micropoema en prosa obtenga la mayor expresividad posible: “empino”/“espinas”, “rojo”/“roja”/“roza”.

Los dos micropoemas en prosa anteriores, aunque ponen de relieve la Verdad del amor imposible, casi inaccesible por causas morales, sociales y/o raciales, no pierden la esperanza de lograrlo.

Tercera Verdad: La dualidad alma/cuerpo

En el micropoema en prosa visual FD 3 de Omarah, sin título, la elección de la imagen visual de un juguete – el cubo de Rubik – cuyo mecanismo es bien conocido para el lector, podría atribuirse al deseo del autor de estar seguro de que aquel pueda reconocer tal imagen de la que hace uso y de saber cuáles son sus connotaciones usuales.

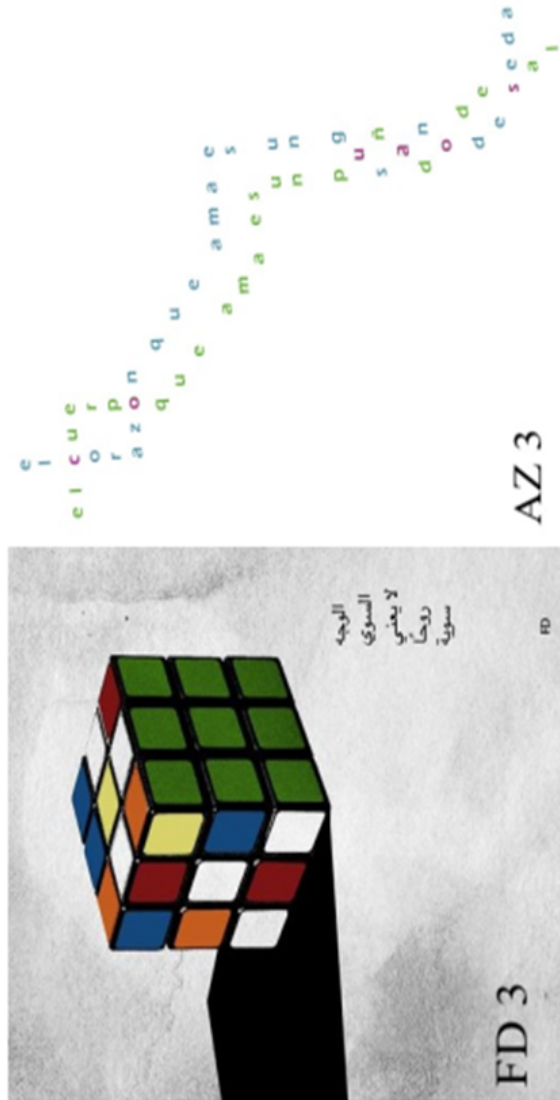


Ilustración 3. Micropoemas en prosa visual FD 3 y AZ 3. Fuente para FD 3: Omarah Faried. [Fariadesign]. (19 de enero de 2019). Sin título [Imagen adjunta]. [Publicación de estado]. www.facebook.com/Fariadesign/photos/pb.100044174002297.-2207520000./1449359278540316/?type=3. Facebook. Fuente para AZ 3: José Aburto Zolezzi, poema “Gusano” (2001). En José AZ, poesía inesperada, https://joseaz.pe/entalpia/_coc/gusano.htm.

Es un tipo de rompecabezas que posee seis colores mezclados (www.facebook.com/Fariadesign/photos/pb.100044174002297.-2207520000./1449359278540316/?type=3). cuyo mecanismo de ejes permite a cada cara girar independientemente para volver a quedar de un solo color. Las cinco caras de colores mezclados representan las imperfecciones que forman parte de la personalidad de cualquier ser humano, que intenta a menudo esconderse detrás de una sexta cara de color uniforme, como bien explica el verso del micropoema en prosa que introduce la imagen: **يوسلا هجولا** [A veces una cara tranquila esconde

un alma hecha polvo] (Traducción de Valdemoro 2015). En este micropoema en prosa se puede hablar del procedimiento que Vega Mansilla (2014, 155) llama “contextualización”. Omarah contextualiza de una forma especial el cubo de Rubik, lo saca del lugar que le es propio en el marco de la cotidianidad dándole una situación distinta a aquella para la que fue creado. El cubo ya no es un simple juego de rompecabezas, sino que es símbolo de la apariencia exterior del ser humano, que muchas veces no refleja la realidad del mismo. La potencialidad signica de tal innovación metafórica es orientada por el universo circundante por la función denotativa del cubo y su relación con la realidad extralingüística.

En el micropoema en prosa visual AZ 3 de Aburto, titulado “Gusano”, se juega con el espacio de la página y se elimina el orden usual de las frases en búsqueda de “una nueva sintaxis visual” (Argañaraz 1992, 39). El autor deshace las dos frases ampliando los espacios en blanco entre las letras y cambiando las relaciones sintácticas usuales: las letras y las palabras separadas unas de otras ya no tienen un vínculo inmediato para el lector/espectador. La presencia de dos palabras que pueden ser dos puntos de partida “el”, una escrita verticalmente y la otra horizontalmente, hace que el lector/espectador pierda la dirección de lectura, ya que es imposible leer el poema de izquierda a derecha. Al romper con la linealidad, el lector/espectador se ve obligado a buscar otra guía que dirija su lectura. La encuentra en los colores: el color verde en el que está escrita la primera frase, el azul para la segunda frase y el violeta para las letras compartidas entre las dos frases. La repetición de la palabra “el” y la ausencia de conjunciones y mayúsculas ofrecen mayor libertad al lector/espectador a continuar su lectura desde cualquier “el” hacia cualquiera de las dos frases. Tal esfuerzo para descifrar las distintas maneras de leer el poema por parte del lector/espectador ayuda a generar cierta lentitud que hace que éste perciba el mensaje del poema más profundamente, ya que, parafraseando a Rodríguez, muchas veces se privilegia la lentitud porque en el fondo se aspira a un cierto saber, “un *saber ver* que conduce a un *saber ser*, en suma, a un *saber vivir*” (2011, 131).

En este micropoema en prosa se puede hablar de un ritmo impuesto por algunas palabras que, al ser leídas, producen cierta musicalidad y crean la estructura sonora interna del mismo. Por otro lado, a esta musicalidad se suma el ritmo generado por el contenido visual, que, en este caso, nace explícitamente del alma del autor, “de su sensibilidad, de su movimiento interior en armonía con todo lo que le rodea” (Utrera Torremocha 1999, 32). Se observa que Aburto reusa los elementos del texto base como si fuesen elementos pictóricos más que léxicos. La forma del gusano y la de los granos esparcidos de sal en que se escriben las letras de las dos frases del micropoema sostienen el significado del mismo: “el corazón que ama es un *gusano* de seda, el cuerpo que ama es un puñado de *sal*” (énfasis añadido). Aquí ambos conceptos imaginarios de las dos metáforas impuras –el corazón que ama, el cuerpo que ama – se identifican con los dos conceptos reales “gusano de seda, puñado de sal”. Como es bien sabido, el gusano es el “símbolo de la transición de la tierra a la luz, de la muerte a la vida, o del estado larvario al vuelo espiritual” (Chevalier y Gheerbrant 1986, 547), mientras que la sal simboliza la aridez (Chevalier y Gheerbrant 1986, 907), lo que afirma la *Verdad* que tanto Omarah como Aburto nos quieren explicar: amar el alma es eterno, mientras que amar el cuerpo es perecedero.

Cuarta Verdad: La esperanza en la experiencia del sufrimiento existencial

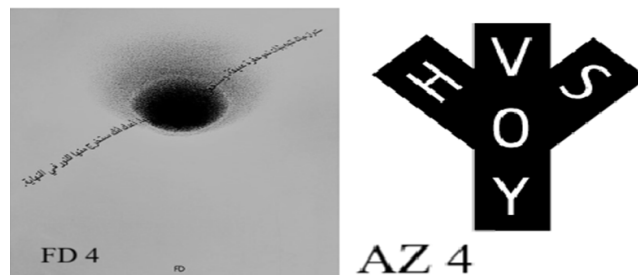


Ilustración 4. Micropoemas en prosa visual FD 4 y AZ 4. Fuente para FD 4: Faried Omarah. [Fariedesign]. (7 de octubre de 2018). Sin título [Imagen adjunta]. [Publicación de estado]. www.facebook.com/?fbid=1373919419417636&set=pb.100044174002297.-2207520000.&_rdr. Fuente para AZ 4: José Aburto Zolezzi, poema “Hoy Soy Voy” (2015). En José AZ, poesía inesperada, https://joseaz.pe/entalpia/_coc/hoyvoysoy.htm.

En el micropoema en prosa visual FD 4 de Omarah, sin título, se escribe la frase *فرح وحن تابث هجتت كتايح نأ رعشتس* [Sentirás que tu vida se dirige constantemente hacia un pozo profundo, y harás], en una línea recta horizontal que empieza a inclinarse como si cayera en un pozo oscuro donde desaparece una parte de la frase. Prueba de ello es la aparición de la parte final de la palabra (هـ) (-hā) que se puede deducir, entre otras muchas posibles deducciones, que es la palabra (هيف) (fihā) (en él), seguida de un punto y seguido. Luego se continúa con la frase *هيفاهنلا يف رونلل انم جرختس كنأ كدعأ* [te prometo que, al final, saldrás de él hacia la luminosidad].

El proceso de elipsis de la parte más pesimista del micropoema crea una lectura dinámica y positiva del sentido de la esperanza. Esta se puede resumir en una historia de temor, clímax (desesperanza) y posterior esperanza donde la elipsis parcial (de la primera y última palabra de la frase eliminada) y el total de las palabras en el medio de la misma se convierten en un sema central del micropoema en prosa. El autor ha conseguido entrelazar ambos lenguajes, el visual y el verbal, dotando de una riqueza expresiva al micropoema en prosa visual en virtud de la desaparición parcial y total de algunas palabras que el lector/espectador activo debe deducir. En este caso, sin la carga visual, el mensaje se evaporaría y se necesitaría utilizar más palabras para transmitirlo. Aquí lo visual se usa como un sustituto del texto elidido.

En esta publicación, Omarah reescribe esta frase completando la parte suprimida en la frase de la imagen: *كعسوب ام لك لعفتسو* [... y harás todo lo que esté a tu alcance para no caer en él, pero es inevitable. E incluso si, por mucho tiempo, te quedaras en él, te prometo...], lo que, a nuestro parecer, debilita la carga simbólica del micropoema, ya que no permite al lector/espectador deducir esta parte con su propia imaginación, como cuando aparece la imagen aisladamente.

En este brevísimo mensaje verbal se utilizan dos palabras que añaden nuevas fuerzas al sentido del sufrimiento humano: *فقيم/ع/تابث* [constantemente/profundo]. Lo mismo

~ hace la longitud de las frases elididas, escritas en la cita adjunta a la imagen, en comparación con el corto diámetro del círculo del pozo que hace referencia a la exagerada profundidad de este. A pesar de la agudeza del sufrimiento, el autor nos afirma que no durará hasta el final. Esta idea de la esperanza está reforzada por el contraste entre la oscuridad del pozo con la palabra رونللك [luminosidad] y por la palabra فدع [prometo].

Si se atiende al micropoema en prosa AZ 4 de Aburto vemos que, en una primera lectura, el título (“Hoy Voy Soy”) mantiene una relación de equivalencia con respecto al contenido visual del mismo; es decir, una relación directa doble – descriptiva y temática – con este contenido, ya que la imagen se compone de estas mismas tres palabras con las que cada lector/espectador genera su propio texto y construye su propia historia. Según López Fernández, “el mismo poema puede sugerir emociones y lecturas diferentes de acuerdo al estado de ánimo particular del lector en un momento dado [...] toda percepción se basa en una interpretación y en una proyección que depende de la experiencia ‘ética’, estética y cultural del lector” (2008, p. 17). En la nuestra, es la historia de esperanza y práctica para cambiar la manera de vivir. Lo ejemplifican las letras de la canción del colombiano Eduardo Pérez “Hoy voy” (2014):

Yo soy el que una vez pensó
que hay que sentarse y esperar
nada más tonto que dejar tu vida en manos del azar
hoy voy, voy
haciendo mi camino... (Pérez 2014)

A pesar de que en los micropoemas en prosa estudiados hasta ahora se nota una predominancia de las palabras sobre los signos de otra índole, es en este micropoema en prosa donde Aburto aspira a una economía muy extrema reduciendo el texto al máximo. Quedan solo las palabras que son imprescindibles (“Hoy”, “Voy”, “Soy”), escritas en un solo segmento y dejando a los cambios visuales la función de aportar los matices del poema. De acuerdo con Padín, que sugiere que “el poema no se ‘escribe’ solamente con palabras sino con signos de cualquier lenguaje” y que la literatura basada en la semiótica debe admitir “la expresión de sus contenidos a través de otros lenguajes, con o sin la exclusión de lo semántico-verbal” (2016, p. 15), llama la atención que este micropoema está formado por una grafía central escrita en mayúscula, que es la vigésimotercera letra del alfabeto griego Ψ (psi) (Regader 2016). Esta letra originalmente tenía el significado de “mariposa”, como bien indica su forma, que es semejante a una mariposa con alas desplegadas, simbolizando al “alma desembarazada de su envoltura carnal” (Chevalier 1986, 692) del protagonista de este micropoema en prosa, quien aspira a cambiar su comportamiento futuro. Las propiedades visuales de tal letra – su textura, tamaño, color negro y las palabras escritas en blanco dispuestas horizontalmente dentro de las alas de la letra – son significantes visuales múltiples, de modo que nos encontramos ante una grafía protagonista en el plano cromático (blanco y negro), semántico, discursivo, visual y verbal. Aquí las diferentes propiedades de la grafía Ψ, que se convierte en signo en el poema, hacen que esta reciba una expresividad múltiple convirtiéndose así en objeto y sujeto visual, metafórico y referencial.

Este poema, añadido a los otros de Aburto analizados por Przybyszewska (2019, 120), servirá como ejemplo de lo que significa “leer la interfaz” de la obra literaria, siendo la trayectoria de Aburto

“un acto de búsqueda continuada y sostenida en el tiempo para construir una interfaz definitiva, material o inmaterial” (Escandell Montiel 2023, 97–8). Este tipo de micropoemas en prosa es el que mejor representa la idea de Kuzminskaite de que “el texto en sí no puede sobrevivir, ni siquiera tiene importancia: para que siga vivo es necesario que dentro del mismo se encuentre la subjetividad creadora y la recreadora” (2018, 82); es decir, el poema, para serlo, debe encontrarse con la interpretación de sus lectores/espectadores, siendo su existencia previa “un hecho dudoso” (2018, 82). De esta manera, no debe entenderse que la utilización de un sujeto lírico – representado en la conjugación de los tres verbos sucesivos en la primera persona singular – hace que el micropoema esté aislado de las relaciones del sujeto lírico con la realidad que le rodea, sino que, al revés, este se libera en el espacio dinámico del micropoema, donde se renueva y habita de forma difinitiva. Es exactamente esta falta de contexto lo que hace que las palabras luzcan por su desnudez y requieran “un mayor grado de inmersión del Otro que se necesita para lograr que el acto comunicativo entre la obra y el espectador se lleve a cabo” (Kuzminskaite 2018, 171).

Estos dos micropoemas en prosa nos afirman la *Verdad* de que sí habrá sufrimiento en la vida, pero gracias a la esperanza de superarlo el alma se fortalece, la visión se purifica, la ambición se inspira y el éxito se consigue.

Conclusiones

En los micropoemas en prosa visual de Omarah y Aburto se puede observar un inagotable interés por la exploración metódica de otros lenguajes artísticos y otros medios de transmisión de sus mensajes. Ambos autores aparentan ser muy conscientes del cambio continuo de los sistemas significativos y de su inestabilidad, causa por la cual intentan, insistentemente, disminuir la segregación entre lenguajes artísticos buscando la coherencia entre ellos para consolidar un lenguaje mixto y domar las palabras, e incluso las letras, para hacerlas más suyas.

Uno de los elementos que sustentan los micropoemas en prosa seleccionados es el espacio en blanco, que ayuda a que los demás elementos – a menudo dispersos y fragmentarios – se junten en una totalidad formal, produciendo un desafío a las competencias del lector que en todo el corpus estudiado puede verse desarmado frente a la riqueza estructural y estética de los mismos, sufriendo ciertas incomodidades y sintiéndose obligado a entregarse a lo que requiere cada obra. Tiene que estar dotado de una mente flexible y paciente con habilidades de transformarse cada vez que se lo exija la obra: descifrar las partes suprimidas, buscar la adecuada dirección de lectura, seguir las letras dispersas y todo lo que forma parte del acto de lectura y constituye una condición *sine qua non* de la interpretación del mensaje de la obra.

En lo que concierne al ritmo, en la mayoría del corpus estudiado se pone de manifiesto la importancia de dos ritmos diferentes: el de la palabra, con su vibración musical y resonancia, y el gráfico, que impone la vista. Se exige así del lector dos lecturas distintas, basadas respectivamente en lo textual y en lo visual. En cuanto a los aspectos temáticos, los poemas en prosa visual de ambos autores no distan demasiado de los de autores pasados: amor, esperanza, soledad, dolor, entre otros. En lo que difieren claramente es en la libertad con la que pueden expresarse. Por otro lado, se ve cómo el medio por el que se publican sus obras influye en el vocabulario, siendo la manera de expresión más coloquial y directa.

La poesía en prosa visual del siglo XXI atrae porque su ~

lector, una vez empezada la lectura de este tipo de poemas, nunca puede prever las sorpresas que le reservará. A este respecto, el presente estudio atestigua el asentamiento de la habilidad de Omarah y Aburto para semantizar las unidades visuales sígnicas “paraverbales”; de convertir las grafías y fonemas simples en centros semánticos de actividad poemática en planos multisensoriales y de producir sentidos de manera conjunta como un todo interrelacionado por la carga semántica – textura, luminosidad, contorno, (a) cromatismo, etc. – contenida en sus poemas en prosa visual para conseguir la mayor atención y atracción de sus lectores.

Finalmente, con este artículo se ha probado que los valores de los textos pueden trascender el tiempo y las culturas e incorporarse al pensamiento actual y activo de la humanidad. Asimismo, el análisis de temas como la valoración del tiempo, la potencialidad del amor, el valor espiritual de la esencia del alma, la esperanza de un mañana mejor, entre otros, ha podido esbozar que la literatura y el arte pueden abrirle nuevos caminos al lector para que se replantee la percepción de su entorno y revalore sus actitudes y sentimientos para participar en la creación de un mundo más sostenible. Es un nuevo aporte añadido a los otros muchos estudios académicos que prueban la consolidación de un nuevo modo alternativo de presentación de las experiencias humanas dentro del panorama literario actual.

≈ Obras citadas

ABURTO ZOLEZZI, José. 1999. “Rosa.” En *José AZ, poesía inesperada*. https://joseaz.pe/entalpia/_coc/rosa.htm (Último acceso: 3 de marzo de 2023).

----. 2001. “Gusano.” En *José AZ, poesía inesperada*. https://joseaz.pe/entalpia/_coc/gusano.htm (Último acceso: 3 de marzo de 2023).

----. 2005. “Exactitud Relativa.” En *José AZ, poesía inesperada*. https://joseaz.pe/entalpia/_coc/exactitud.htm (Último acceso: 3 de marzo de 2023).

----. 2015. “Hoy Soy Voy.” En *José AZ, poesía inesperada*. https://joseaz.pe/entalpia/_coc/hoyvoysoy.htm (Último acceso: 3 de marzo de 2023).

ALI GABER, Intindhar. 2022. “La poesía visual caligráfica y concreta en la tradición ára-be-islámica y occidental.” En *El mundo árabe e islámico y occidente. Retos de construcción del conocimiento sobre el otro*, coord. Mohamed El Mouden El Mouden, Antonio Javier Martín Castellanos, Rafael González Galiana y Rafael Crisman Pérez, 33–58. Madrid: Dykinson.

ARGAÑARAZ, Nicteroy Nazareth. 1992. *Poesía latinoamericana de vanguardia: de la poesía concreta a la poesía inobjetal*. Montevideo: Ediciones O Dos.

BERNARD, Suzanne. 1998 (1959). *Qaṣīdat al-Nathr min Baudelaire ḥattal waqatal rahin*. Trad. al árabe de Rāwīa Ṣādiq. Título original: *Le Poème en prose. De Baudelaire jus-qu'à nos jours*. El Cairo: Dār Sharqiyāt.

BIBLIOTECA DEL CONGRESO (ALA-LC). 2012. *Sistema de transliteración*. <https://www.loc.gov/catdir/cpsp/romanization/arabic.pdf> (Último acceso: 29 de abril de 2024).

CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant. 1986. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

CIRLOT, Juan Eduardo. 1992. *Diccionario de símbolos*. 9ª ed. Barcelona: Labor.

ESCANDELL MONTIEL, Daniel. 2023. “La poesía interactiva de José Aburto: enfoques logofágicos y logoeméticos.” *Castilla. Estudios de Literatura* 14: 92–108.

FADL, Ṣalāḥ. 1995. *Asālib al-Shiʿriya al-Moʿāṣira [Estilos de la poesía contemporánea]*. Beirut: Dār al-ʿAdāb.

FONSECA GÓNGORA, Blanca Delia. 2017. “El poema en prosa y los orígenes del micro-relato en Hispanoamérica.” Tesis doctoral. Universidad de Córdoba.

GALLO ARMOSINO, Antonio. 2005. *Manual de Hermenéutica*. Ciudad de Guatemala: Universidad Rafael Landívar.

KUZMINSKAITE, Dovile. 2018. “De la poesía visual a la performance: Amanda Beren-guer, Clemente Padín, Luis Camnitzer.” Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

LEÓN FELIPE, Benigno. 1999. “El poema en prosa en España (1940–1990).” Tesis doctoral. Universidad de la Laguna.

----. 2000. *Poesía en prosa en Canarias: 1990–2000*. <https://mdc.ulpgc.es/utills/getfile/collection/cateneo/id/631/filename/475.pdf> (Último acceso: 1 de diciembre de 2022).

LÓPEZ FERNÁNDEZ, Laura. 2008. “Forma, función y significación en poesía visual.” *TonosDigital: Revista Electrónica de Estudios Filológicos* 16 (diciembre). <https://www.um.es/tonosdigital/znum16/portada/monotonos/monotonos.htm> (Último acceso: 20 de octubre de 2023).

NAJĪB AL-TALĀWĪ, Muḥammad. 2006. *Al-Qaṣīdah al-Tashkiliya fil-Shʿr al-ʿArabi [El poema plástico en la poesía árabe]*. Al-Qahira: Al-Haīʿah Al-Misriyah Al-ʿĀmmah lil-Kitāb. id=1373919419417636&set=pb.100044174002297.-2207520000.&_rdr (Último acceso: 7 de mayo de 2023).

OMARAH, Faried. [Fariadesign]. (7 de octubre de 2018). Poema sin título [Imagen adjun-ta]. [Publicación de estado]. Facebook. (Último acceso: 7 de mayo de 2023).

----. [Fariadesign]. (19 de enero de 2019). Poema sin título [Imagen adjunta]. [Publicación de estado]. Facebook. (Último acceso: 7 de mayo de 2023).

----. [Fariadesign]. (23 de marzo de 2020). Poema sin título [Imagen adjunta]. [Publicación de estado]. Facebook. (Último acceso: 7 de mayo de 2023).

----. [Fariadesign]. (9 de mayo de 2020). Poema sin título [Imagen adjunta]. [Publicación de estado]. Facebook. (Último acceso: 7 de mayo de 2023).

PADÍN, Clemente. 2016. “El presente de la poesía concreta.” *Utsanga. Rivista di analisi liminale* 8. <https://www.utsanga.it/padin/> (Último acceso: 20 de marzo de 2023).

PAWLIK, Johannes. 2007 (1996). *Teoría de color*. Trad. Carlos Fortea. Barcelona: Paidós.

PÉREZ, Eduardo. 2014. "Hoy voy" [Canción]. En *Chica Vampiro*, Canal RCN. <https://www.youtube.com/watch?v=vAyurDMNTig> (Último acceso: 4 de abril de 2023).

PRZYBYSZEWSKA, Agnieszka. 2019. "José Aburto Zolezzi: el autor en busca de la inter-faz literaria ideal." *Zagadnienia Rodzajów Literackich* LXII (4): 119–30.

REGADER, Bertrand. 2016. "La historia del símbolo de la Psicología (Ψ)." *Psicología y Mente*, 11 de mayo. <https://psicologiaymente.com/psicologia/historia-simbolo-psicologia-psi> (Último acceso: 10 de febrero de 2023).

RODRÍGUEZ, Blanca Alberta. 2011. "De la lentitud." *Tópicos del Seminario* 26: 111–33.

SÁNCHEZ, Juan Francisco. 1953. *La "Verdad" en el Arte*. Trujillo: Editorial del Caribe.

SAYYID YAMĀNĪ, Aḥmad. 2014. "El poema en prosa árabe: bases teóricas y estéticas." Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

SUÁREZ, Nelson. 2011. "Hacia una lectura visual del poema visual figurativo en la van-guardia hispanoamericana." Tesis Doctoral. Arizona State University.

UTRERA TORREMOCHA, María Victoria. 1999. *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

VALDEMORO, María de la Cruz. 2015. "50 sensaciones condensadas." *Tienecajones*. <https://tienecajones.wordpress.com/2015/02/16/faried-omarrah-ilustrador-dibujos-imagenes/> (Último acceso: 16 de diciembre de 2023).

VEGA MANSILLA, Gustavo. 2014. "Poéticas tridimensionales (España, 1970–1995)." *Tintas. Quaderni di letteratura iberica e iberoamericana*, marzo: 151–66. <https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/3892/4025> (Último acceso: 16 de abril de 2023).

1. En este artículo se sigue el sistema de transliteración sugerido por la Biblioteca del Congreso (ALA-LC).

2. José Aburto Zolezzi ha sido profesor universitario en la pontificia Universidad Católica del Perú y la Universidad de Piura, entre otras. Es un poeta experimental cuyos proyectos han sido galardonados con el primer puesto del Premio Nacional de Poesía Adobe Editores, el primer premio del concurso de instalaciones de gran formato Centro Abierto. A nivel internacional, algunos de sus trabajos han sido seleccionados para colecciones como la *Antología de Literatura Electrónica Latinoamericana* y la *Electronic Literature Organization*.

3. Faried Omarah es profesor asistente en el campo de la arquitectura y artista conceptual, cuyas obras han sido objeto de análisis en algunas investigaciones internacionales. Tiene mucha fama en las redes sociales más conocidas: su perfil en Facebook tiene 377.000 seguidores; en Instagram, 125.000; en Twitter, 326.000.

4. Los micropoemas en prosa visual citados se abrevian a lo largo de este trabajo del siguiente modo: FD, para aquellos firmados por Faried Omarah, y AZ, para los firmados por José Aburto Zolezzi, abreviaturas utilizadas por los propios autores para firmar sus obras, seguidas del número del micropoema en prosa.

5. La ausencia del título aleja al autor de su obra dejándola "completamente entregada al Otro" y acercándola más "al ámbito de lo pictórico" (Kuzminskaite 2018, 106).

6. Todas las traducciones son mías salvo que se especifique lo contrario.

Title:

Semanticization of the Image in the Current Arabic and Latin American $\text{V}\dot{\text{I}}\text{Ṣ}\text{Ū}\text{Δ}^{\text{I}}$ Prose Micropoem: Faried Omarah and José Aburto as Examples

Contact:

mar.mohamed.150182@o6u.edu.eg