

[Nota]

## La visualización como vehículo de la comunicación poética

MARÍA EMA LLORENTE

Universidad Autónoma del Estado de Morelos  
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales  
México



---

**Resumen:** El presente artículo se centra en el estudio de la imagen verbal y literaria en su proceso de formación, comunicación y recepción. Para ello se analizan, en primer lugar, las distintas acepciones o significados de la palabra «imagen» prestando especial atención al ámbito retórico y literario, para el que resultan fundamentales conceptos como el de figuración e iconicidad. A continuación, se relacionan estos conceptos con parámetros lógicos y espaciales como arriba/abajo, dentro/fuera o encima/debajo, así como con coordenadas como la verticalidad, la horizontalidad y la prospectividad, aspectos que permiten comparar las imágenes verbales con los gráficos y los diagramas o signos diagramáticos. Finalmente, se propone la idea de que la visualización asociada a las imágenes verbales es el mecanismo que permite la construcción o la reconstrucción del sentido, mediante el diseño de un diagrama mental cuyo trazado resulta fundamental en los casos de las imágenes poéticas irracionales.

**Palabras clave:** Imagen poética – Figuración – Iconicidad – Diagrama.

[Note]

### Visualization as a Vehicle for Poetic Communication

**Summary:** This paper focuses on the study of verbal and literary imaging through its creation, communication and reception process. For this purpose, the various definitions or meanings of the word “image” are analysed first, with special attention on the literary and rhetorical sphere, to which concepts like figuration and iconicity are essential. These concepts are then related to spatial and logical parameters such as up/down, inside/outside or above/below and to coordinates such as vertical, horizontal and prospective positions, all these aspects enabling verbal images to be compared with charts and diagrams or diagrammatic signs. Finally, this work proposes the idea that visualization associated with verbal images is the mechanism for meaning construction and reconstruction, through the development of a mental diagram whose design is central in the cases of irrational poetic images.

**Key words:** Poetic Image – Figuration – Iconicity – Diagram.

---

## Introducción

La palabra imagen —procedente de la latina *imago* y de la griega *eikon* utilizadas en la época clásica para referirse indistintamente a cualquiera de las formas particulares de imagen analógica (González Vázquez 1986:17)— se define en el Diccionario de la Real Academia Española como una «representación», como « semejanza o apariencia de una cosa» (RAE 1992, II:1142, «Imagen»). Se trata, por tanto, de un signo, de algo que aparece en función o representación de otra cosa, ya sea ésta real o imaginaria, y exista fuera o dentro de la mente de quien la produce o de quien la percibe.

En relación con el término imagen existen, al menos, dos significados o «dominios», tal como los llaman Lucía Santaella y Winfried Nöth en *Imagen. Comunicación, semiótica y medios*. El primer dominio es, según estos autores, el de «las imágenes como representaciones visuales», al que pertenecen diseños, pinturas, grabados, fotografías y también las imágenes cinematográficas, televisivas, holo e infográficas. El segundo es «el dominio inmaterial de las imágenes en nuestra mente», al que pertenecen las visiones, fantasías, imaginaciones, esquemas, modelos y representaciones mentales (Santaella y Nöth 2003:3). Lo que tienen en común ambos tipos de imagen, la visual y la mental, que estudian la semiótica y la psicología o las ciencias cognitivas respectivamente, es la relación de semejanza, parecido o analogía que existe entre la imagen y lo representado, pues, como se ha visto, por definición una imagen reproduce, imita o dibuja con mayor o menor fidelidad o distorsión el objeto al que representa.

Además de los dos tipos de imágenes mencionados, existe un tercer tipo de imágenes que son las verbales o literarias, que podrían entenderse tal vez como un eslabón o un estrato intermedio entre las dos anteriores, pues conservan el aspecto sígnico de representación de otra cosa y el aspecto mental o cognitivo de la visualización. El diccionario de la Real Academia define el término imagen, en esta acepción, de la siguiente manera: «representación viva y eficaz de una intuición o visión poética por medio del lenguaje» (RAE 1992, II:1142, «Imagen»).

Sin embargo, a diferencia del lenguaje pictórico o visual, los signos que utiliza el lenguaje para la representación —las palabras— no son icónicas, es decir, no guardan una relación de analogía, parecido o semejanza con el objeto al que hacen referencia. De forma distinta a lo que ocurre en las lenguas ideogramáticas, en las que el signo intenta representar mediante el dibujo la

cosa significada, en las lenguas fonéticas como el español, la palabra no imita o no representa la imagen de la cosa. En estos idiomas, la relación entre la cosa o el significado y la palabra es, en la mayoría de los casos, como decía F. de Saussure, convencional —arbitraria y no motivada— ([1902](1945):88-95).

### *Objetivos*

Según lo anterior, cabría preguntarse cómo puede el lenguaje representar una intuición o una visión poética y cuáles son los mecanismos que posee para crear imágenes, entendidas éstas, como se ha visto, en su aspecto visual o icónico, cuestión a la que se intentará dar respuesta en las páginas que siguen.

El proceso de configuración de la imagen verbal y literaria resulta especialmente interesante en el caso de la poesía, por ser el suyo un lenguaje que tiende a superar la no motivación de sus signos. Por esta razón, me centraré particularmente en el caso de las imágenes poéticas, en su proceso de creación, transmisión y recepción, y en la función, el valor o los efectos que la imagen provoca en el texto y en el lector.

### **Metodología**

Para afrontar las cuestiones arriba propuestas hay que aclarar, en primer lugar, qué se entiende por el término imagen desde el punto de vista retórico y literario, pues ésta puede interpretarse, al menos, de dos formas distintas. Por un lado, la retórica literaria entiende la imagen como parte del lenguaje figurado, metafórico o alegórico, aquél que presenta un sentido otro, diferente al literal. Bajo esta concepción de la imagen se engloban así procesos formalmente diferentes como el símil o la comparación, la metáfora, la metonimia, el símbolo o la alegoría. Todos ellos se toman indistintamente como figuras, como licencias que se permite el lenguaje poético para conseguir una mayor expresividad, y muchos autores se refieren a ellas con el término general de imágenes. Esta primera concepción retórica de la imagen contempla también, desde el pensamiento de Aristóteles, Cicerón y Quintiliano, el aspecto sensorial o sensible de su visualización,<sup>1</sup> cuestión polémica que tiene

---

<sup>1</sup> José González Vázquez, en su *Estudio sobre la imagen poética*, distingue tres funciones para la imagen lingüística o retórica, la primera de las cuales es, precisamente, la función «poética, sensibilizadora o icónica». Las otras dos funciones que este crítico reconoce a la imagen son la función psicológica o emotiva y la función filosófica (1986:52).

actualmente tanto defensores como detractores.<sup>2</sup> Este aspecto enlaza con la segunda forma de entender el término imagen, que se refiere a los casos en los que, independientemente de la forma lingüística con que ésta se manifieste, la expresión provoca la visualización de una imagen mental en el lector. Éste es el significado de imagen que proponen autores como R. Wellek y A. Warren en su *Teoría de la literatura*, quienes la definen como: «expresión verbal dotada de poder representativo, esto es, la que presta forma sensible a ideas abstractas o relaciona, combinándolos, elementos formales de diversos seres, objetos o fenómenos perceptibles» (1949(1953):38).

Con el término imagen me referiré en este trabajo a esta segunda acepción del término y no a la primera. La posibilidad de representación o figuración del lenguaje no hace referencia aquí a la visualización provocada por el significante —por la letra y sus variantes de disposición en la página, que dan lugar a los distintos juegos tipográficos, estróficos o caligramáticos—, sino a la visualización posibilitada por el significado de los signos verbales.

### 1. Imagen, *hipotiposis* y *écfrasis*

Esta posibilidad de representar o de pintar mediante el significado del lenguaje y de las palabras aparecía ya contemplada en las retóricas clásicas. Aristóteles consideraba un valor el que los grandes autores fueran capaces de «poner ante los ojos» las escenas que describían. Esta cualidad, valorada también por

---

<sup>2</sup> Aristóteles aseguraba que la imagen pone el hecho ante los ojos tornando las cosas visibles, en tanto las presentamos en acción (*Retórica*, III, 10, 6) y Quintiliano afirmaba también que la imagen es un medio de sensibilización que habla principalmente a nuestros ojos, permitiéndonos ver cosas que por su naturaleza no pueden ser contempladas (*De oratore*, III, 38 y ss.). Horacio será quien más insista en esta función sensibilizadora de la imagen con su famosa formulación del *ut pictura poesis* mencionada en el verso 361 de su *Epístola ad Pisones*, según la cual, la poesía procede igual que la pintura, y los poetas operan como los pintores, gracias a la fuerza expresiva y evocadora de sus palabras (González Vázquez, 1986: 52-53). En la época contemporánea, algunos autores, entre los que se encuentran Michel Le Guern (1972), Umberto Eco (1984) y Carolina Corbacho Cortés (1991), continúan defendiendo la posibilidad de visualización de determinadas expresiones, mientras que otros cuestionan tal posibilidad. Entre ellos se encuentra, por ejemplo, Antonio Monegal, quien a este respecto afirma lo siguiente: «la noción de imagen poética no está limitada por el requisito de la visualización. Por el contrario, es una forma de asociación que depende más de la construcción del enunciado que de la supuesta analogía, que ni siquiera será siempre visual, entre los elementos que la componen. De cualquier periodo de la historia literaria se pueden extraer ejemplos textuales de imposible traducción plástica y que a pesar de ello entrarían en la categoría de imagen» (1998:57).

retóricos latinos como Quintiliano, se hace textualmente posible gracias a una descripción especialmente detallada, vívida o exhaustiva, y ha quedado registrada en los manuales de retórica con el nombre de *hipotiposis*. Este nombre, en su etimología ya apunta al proceso de conformación o modelación de imágenes, pues procede de la preposición griega «*hypo*» (debajo de) y del verbo «*tipo*» (formar, figurar, modelar), del que se deriva el sustantivo «*tipos*», que significa también «imagen» o «forma» (De la Calle 2005:63).

Por su parte, el *Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología Literaria* de Angelo Marchese y Joaquín Forradellas describe la *hipotiposis* de la siguiente forma: «Descripción vívida de un hecho, persona o cosa, con una peculiar fuerza de representatividad, riqueza de matices y plasticidad de imágenes» (1989:199). Aunque la *hipotiposis* se ha considerado en ocasiones como un fenómeno similar o igual al de la *écfrasis* es, rigurosamente hablando, su reverso (González Calvo 2007:23) puesto que mientras la *écfrasis* —figura retórica que también se basa en la relación entre la imagen y la palabra— se centra en el proceso de conversión de una imagen plástica o un objeto existente en texto a través de la descripción, la *hipotiposis* se refiere a la conversión de un texto dado en imágenes en la mente del lector, por lo que podría considerarse el fenómeno inverso y/o complementario del anterior.

## **2. La imagen para Ezra Pound y sus posibilidades de construcción. La *fanopoeia***

Ezra Pound, perteneciente al movimiento poético del imaginismo, reflexiona también sobre esta posibilidad de provocar la visualización mental a través del lenguaje y de la palabra, denominándola *fanopoeia*. A diferencia de la *melopoeia* y la *logopoeia*, que consisten en una saturación o sobresignificación del lenguaje por medio de la musicalidad y de la unión y disposición de las palabras en el texto respectivamente, la *fanopoeia* consiste, para este autor, en «proyectar una imagen visual en la imaginación del lector» a través de las palabras (Pound 1934 (2000):44), proceso al que también describe como: «proyectar una imagen en la retina de la mente» (*Ibíd.*:58) o «proyectar el objeto (fijo o en movimiento) sobre la imaginación visual» (*Ibíd.*:69).

Aunque Pound estudia en general el método de la superposición de imágenes poéticas para conseguir este efecto, en este caso concreto se refiere a las posibilidades de la descripción narrativa que, en los textos de los mejores autores y

obras, consigue pasajes que «no se borran con facilidad de nuestra memoria» y que, por su especificidad y realismo, «no podemos creer que sean ficción» (*Ibíd.*:58).

Tanto en el caso de la *hipotiposis* como en el de la *fanopoeia*, la visualización o la recreación de una imagen en la mente del lector se consigue provocando en él una evocación que le remita tanto a la percepción pasada de determinados objetos, gracias a las facultades de su memoria, como a la generación mental de objetos nuevos, gracias a las capacidades de su imaginación. Este acto de acercar el objeto evocado en el texto lo más posible a objetos concretos o realidades percibidas se consigue —entre otras formas— mediante la inclusión en el texto del detalle, que con su abundancia y minuciosidad permite crear o recrear en la mente del lector, gracias al recuerdo y a la imaginación, objetos iguales o semejantes a aquellos alguna vez percibidos por él. La inclusión y la utilización del detalle en el texto, que tiene mucho de la técnica visual del *zoom* o de la cámara, se obtiene (como mencionaban los retóricos clásicos) a través de las descripciones y especialmente mediante la mención y la recreación de los aspectos plásticos o visuales de lo descrito —como la forma, el color, la luz o la iluminación, el tamaño y la distribución de los objetos y sus partes— que remiten, en última instancia, a la experiencia del lector y a su conocimiento del mundo.

Este mismo efecto de particularización también puede conseguirse, como señala Luz Aurora Pimentel, mediante la mención de los nombres propios, tanto de personas como de lugares, que automáticamente provocan esa evocación de determinado lugar o persona en nuestra mente. E igualmente, como la misma autora señala, gracias a la especificidad que confieren a las frases los adjetivos o cualquier otra forma de calificación, que concretan el sustantivo de significado general y lo limitan hasta acercarlo a un número cada vez menor de objetos, lo que consigue una particularización o individualización de los mismos y permite un reconocimiento por parte del lector (2005:30-31).

### **3. Figuración e iconicidad. Los parámetros lógicos y espaciales**

Todos los procedimientos textuales señalados pueden provocar una imagen mental, una visualización o traducción visual de lo leído, visualización que se relaciona con conceptos como el de figuración e iconicidad del lenguaje.

Por el término figuración se entiende precisamente «una representación imaginaria, sensorial o emocional» (Risco 1982:70), que consiste en otorgar forma concreta a ideas, temas o emociones. Mientras que la figuración se refiere

a la representación de objetos generales o no específicos, el término iconización se reserva para los casos en los que esta figuración se refiere a objetos concretos e individuales, con una existencia propia, creando así con su representación una «ilusión referencial» (Pimentel 2005:30). Tal como afirma Greimas:

(...) iconización designa, dentro del recorrido generativo de los textos, la última etapa de la figurativización del discurso, en la que se distinguen dos fases: la figuración propiamente dicha que da cuenta de la conversión de los temas en figuras, y la iconización que, tomando a su cargo las figuras ya constituidas, las dota de vertimientos (atributos) particularizantes, capaces de producir la ilusión referencial (1979 (1990):212).

Según la idea defendida en este artículo, tanto la figuración como la iconización en su aspecto de creación de imágenes mentales necesitan apoyarse en aspectos lógicos, espaciales y dimensionales para conseguir su propósito, aspectos que se manifiestan en las oposiciones dentro/fuera, encima/ debajo, arriba/abajo, etc., o coordenadas como la verticalidad, la horizontalidad y la prospectividad.

L. Wittgenstein, en el *Tractatus*, reflexiona sobre este aspecto y sobre la idea a la que se hacía referencia líneas arriba de cómo el lenguaje no es figurativo, o no sólo, a través de su letra, sino también y especialmente a través de su significado. Para este autor, la letra impresa no parece ser a primera vista una figuración de la realidad de que se trata, así como tampoco la escritura musical parece ser figuración de la música. Sin embargo, continuando con el pensamiento de Wittgenstein, ambos lenguajes sí pueden entenderse como figuraciones de lo que representan, en cuanto «espacios lógicos» o «figuración lógica de los hechos» (Santaella y Nöth 2003:56-57).

En este mismo sentido resulta también interesante el concepto de diagrama o icono diagramático de Ch. S. Peirce. Para este autor, el diagrama o signo diagramático es un signo que representa las relaciones de las partes de una cosa, utilizando las relaciones análogas entre sus partes, es decir, se trata de signos que representan por la similitud en las relaciones internas entre signo y objeto, tal como ocurre con los gráficos en general. Este tipo de signo, que resulta fundamental en el razonamiento matemático y lógico, está presente en cualquier tipo de pensamiento que es, según Peirce, esencialmente diagramático (Santaella y Nöth 2003:52-57).

Creo que tanto el concepto de figuración, formulado por Wittgenstein y sostenido por otros autores, como el de signo o icono diagramático de Peirce pueden aplicarse al estudio del proceso de creación y recepción de las imágenes poéticas, entendidas en el sentido antes descrito, ya que la visualización y la recreación mental que estas imágenes provocan se produce, precisamente, a través de los aspectos lógicos, dimensionales y espaciales.

#### **4. Visualización y construcción de sentido. La poesía contemporánea**

Aunque tal vez la visualización pueda postularse para todo acto de lectura poética o literaria en general, como ya han hecho algunos autores,<sup>3</sup> este proceso resulta especialmente importante y evidente en el caso de las imágenes poéticas contemporáneas, aquéllas que comprometen la comprensión racional de sus enunciados y potencian el aspecto emocional de los mismos. Como señala Hugo Friedrich en *La estructura de la lírica moderna*, la poesía moderna o contemporánea (que él sitúa a partir de Baudelaire para la poesía francesa y a partir de Rubén Darío para la poesía en lengua española) se caracteriza precisamente por ser una poesía oscura, hermética y ambigua (1974:230-231), cuyas metáforas ya no se basan en una fundamentación objetiva y lógica, como ocurría con las metáforas tradicionales (*Ibid.*:269).

Esta poesía se caracteriza precisamente por las violaciones de lo posible, lo racional o lo lógico, un proceso que comenzó con el simbolismo y el uso de las sinestesias y que, pasando por la ilogicidad de movimientos como el ultraísmo, el creacionismo y el surrealismo, ha desembocado en las expresiones poéticas contemporáneas. Para muchas de estas expresiones ya no sirve la denominación tradicional de metáfora, puesto que ya no se trata de una sustitución del término A o literal por el término B o metafórico y lo expresado carece, en muchas ocasiones, de una traducción en términos reales o literales. Se trata más bien de metáforas verbales que comprometen a toda la oración, de personificaciones de objetos inanimados y de expresiones hiperbólicas o imposibles, fenómenos que Carlos Bousoño ha denominado como imágenes

---

<sup>3</sup> En este sentido, Sofía González Calvo sugiere que todo lector genera necesariamente imágenes mentales durante el proceso de cualquier narrativa, un aspecto que, en su opinión, no está suficientemente estudiado por la teoría literaria, y expresa su intuición de la siguiente manera: «Es frecuente recordar que leer no es sino reescribir, volver a elaborar una serie de sugerencias echando mano de la biblioteca interna de la memoria de lo vivido y de lo leído. ¿Pero no sería más exacto enunciar que leer es «pintar», hacer imágenes?» (2007:22).



visionarias, visiones o símbolos, caracterizadas precisamente por una plasticidad y una visualidad de la que carecen las imágenes tradicionales (1981:293).

La visualización de lo que expresan estas imágenes responde, en mi opinión, a una necesidad conceptual de entender de alguna manera lo leído y otorgarle un sentido a algo que, aparentemente, no lo tiene. Al no encontrar en estas expresiones un sentido lógico o racional según lo acostumbrado, el lector vuelve sobre la letra y necesita representarse mentalmente y paso a paso lo descrito, como si trazara un dibujo, un mapa, o un diagrama que le permita exactamente «hacerse una idea» y «poner en situación» lo leído.<sup>4</sup> En este mapa mental o diagramación de la imagen irracional resultan fundamentales las coordenadas espaciales y dimensionales ya apuntadas, que pueden englobarse dentro del aspecto lógico de la figuración al que aludían tanto Wittgenstein como Peirce. Con estas coordenadas se otorga a este mapa o diagrama mental un volumen, un espacio y una dimensión que es la que produce, finalmente, la visualización de la imagen mental completa. Sólo cuando este mapa (o este diagrama) está terminado, podemos «ver» la imagen descrita que hemos representado en nuestra mente y comprendemos o entendemos dicha imagen.

Mientras que la visualización puede aparecer o no en las expresiones metafóricas tradicionales, que ya se encuentran más o menos lexicalizadas, es totalmente necesaria en las expresiones poéticas que presentan algún grado de irracionalidad y que no permiten, por tanto, una comprensión racional.

Este tipo de imágenes se empiezan a desarrollar en la poesía en lengua española, como indicaba Hugo Friedrich, en las expresiones vanguardistas de principios del siglo XX que suceden al Modernismo y que, por oposición a la musicalidad predominante en este movimiento, se enfocan especialmente en los aspectos visuales e icónicos de la poesía.

---

<sup>4</sup> Umberto Eco, por ejemplo, llama a esta imagen mental un «hicocervo visual y conceptual», (1984(1990):184), mientras que Michel Le Guern, por su parte, da el nombre de «imagen asociada» a aquella que surge precisamente ante la imposibilidad de comprensión lógica de un enunciado, como ocurre ante la lectura de la metáfora «Hernani es un león», que él explica de la siguiente forma: «A la información propiamente dicha, de la que da cuenta la significación lógica de la expresión, se añade lo que debemos calificar de "imagen asociada", que aquí es la representación mental del león. Pero esta representación interviene en un nivel de conciencia diferente de aquel en que se forma la significación lógica; en un nivel donde deja de intervenir ya la censura lógica que separaba del significado de la metáfora "león" lo que resultaba razonablemente incompatible con la personalidad de Hernani» (1972(1990):47).

Un ejemplo claro de este cambio de dirección lo constituye el libro *Altazor*, de Vicente Huidobro, en el que aparecen numerosas expresiones que requieren de la visualización para su comprensión. Es lo que ocurre, por ejemplo, en la siguiente imagen, perteneciente al Canto III:

Los cuervos se harán planetas  
Y tendrán plumas de hierba  
Hojas serán las plumas entibiadas  
Que caerán de sus gargantas (1976, I:391)

Para captar el sentido de esta expresión es necesario que nos representemos literalmente a los cuervos con la forma y el tamaño de planetas completos, con lo que se aclara —se hace lógica o comprensible— la idea de que las plumas que caen de sus gargantas sean de hierba y de hojas.

Algo parecido sucede en la siguiente imagen del mismo Canto, basada en una inversión lógica y espacial:

El árbol se posará sobre la tórtola  
Mientras las nubes se hacen roca (1976, I:391)

También aquí debemos representarnos, paso a paso y literalmente, las afirmaciones expresadas. Primero, imaginar en nuestra mente un árbol que se posa sobre una tórtola, que es algo contrario a lo habitual. Gracias a esta representación mental podemos después comprender que las nubes se hagan roca, pues corresponden, en este mundo poético particular, al suelo en el que se enraíza el árbol, que ya no está abajo sino arriba. La imagen mental o el diagrama que nos hemos trazado nos permite comprender que se ha producido una inversión entre lo de arriba y lo de abajo, entre el cielo y la tierra.

Además de en la obra *Altazor*, este tipo de expresiones son frecuentes en otros autores que utilizan lo visual y lo fragmentario como estrategia expresiva, como es el caso, por ejemplo, de Ramón Gómez de la Serna y sus *Greguerías* (1990), entre las que se encuentran muchos casos de imágenes verbales como las siguientes: «La luna está llena de catedrales heladas» (*Ibíd.*:228); «El árbol busca un corazón bajo la tierra con las manos crispadas de sus raíces» (*Ibíd.*:234); o: «El murciélago no es más que sombra de pájaro» (*Ibíd.*:243).

Carlos Bousoño se refiere al proceso de visualización de estas expresiones como algo necesario, que se deriva, para este autor, de una afirmación literal de lo escrito y de su representación mental:

El lector escucha, en efecto, lo que dice el poeta (...) e intenta ir hacia un inexistente significado lógico, y como fracasa en su cometido, como no encuentra en el dicho poemático que se le propone significado lógico alguno, no tiene más remedio que atenerse a la letra de lo que se le enuncia, y ver eso, precisamente eso que se le está diciendo (1981:296).<sup>5</sup>

Con la visualización de lo expresado mediante esa especie de mapa, dibujo o diagrama mental se alcanza un cierto grado de comprensión conceptual, negada por la simple expresión de lo dicho. Con ello se libera o se resuelve la tensión generada por la incompreensión inicial, lo que produce también el placer o la emoción de la comprensión o la percepción estética. El mismo Ezra Pound, autor aludido en páginas anteriores, definía la imagen poética como «un complejo intelectual y emocional en un instante de tiempo» (Fenollosa y Pound 1919 (1977):11).<sup>6</sup> Aunque el proceso de relectura y representación de las imágenes mentales no es precisamente instantáneo sino progresivo, sí puede considerarse instantáneo el momento puntual en el que, una vez conseguida la visualización, la comprensión racional que ésta permite se une a la emoción, el placer o la sorpresa estética de la contemplación de lo inaudito.

## Conclusiones

El trazado lógico y espacial de las representaciones mentales o diagramas asegura, según la forma propuesta, la transmisión correcta del contenido de la imagen. Ésta sufre un doble proceso de traducción: de la mente del autor al lenguaje y de éste a la mente del lector; un proceso de codificación y decodificación que implica los dos lenguajes: el visual y el escrito. Si el lector ha conseguido ver la imagen o representarse una imagen mental de lo leído, puede decirse que el contenido de la imagen se ha transmitido con éxito y que autor y lector comparten, a grandes rasgos, la misma imagen. Estas imágenes poéticas visuales pueden considerarse entonces como un signo complejo,

---

<sup>5</sup> El subrayado es del original.

<sup>6</sup> Esta definición de la imagen dada por Ezra Pound apareció por primera vez en la revista *Poetry*, en el número de marzo de 1913.

insertado entre los signos de las palabras del texto, un signo que pone en juego varios lenguajes y que es también acumulativo o progresivo, pues libera un efecto de sentido superpuesto y su significación total es mayor a la de lo expresado.<sup>7</sup> Este signo consigue comunicar más en un menor tiempo y un espacio textual más reducido y garantiza, también, gracias a la visualización y al pintado o diagramación lógica de lo leído, la transmisión de un determinado contenido, pues la imagen se encuentra menos sometida que la palabra al error en la interpretación.

En conclusión, podría decirse que el lenguaje escrito, basado en la sucesión de letras y palabras sobre la página, tiene la capacidad de provocar en el lector imágenes mentales mediante procedimientos como la descripción, la mención y la particularización de los nombres, y especialmente mediante la inclusión en el discurso de datos o detalles relativos a aspectos lógicos, dimensionales y espaciales.

La visualización, que puede aparecer o no en determinados pasajes de los textos narrativos y poéticos, resulta indispensable para la captación y comprensión de determinadas expresiones poéticas contemporáneas y, lejos de ser una opción o un añadido retórico u ornamental, se convierte en un apoyo conceptual necesario, en un diagrama que actúa como un vehículo intermedio entre la letra y el sentido y que permite al lenguaje contradecir la aparente paradoja de la creación de imágenes sin imágenes. ■

---

## Referencias

BOUSOÑO Carlos  
1981 *El irracionalismo poético, (El símbolo)*, Madrid: Gredos.

---

<sup>7</sup> José González Vázquez menciona el aspecto progresivo de la imagen convencional como un efecto de la segunda función que este crítico otorga a todas las imágenes, que es la función psicológica. Tomando en cuenta la consideración de Quintiliano, para quien las expresiones del lenguaje figurado valen más o tienen más valor que las literales a las que desplazan, el crítico explica su idea de imagen progresiva de la siguiente forma: «Una representación, el término de una comparación, una imagen, puede ser considerada como *progresiva* siempre que libere un efecto más profundo, más poderoso, que la expresión que reemplaza» (1986:60).

- CORBACHO CORTÉS Carolina  
 1991 "Metáfora visual y poética", en HERNÁNDEZ GUERRERO José Antonio (ed.), *Retórica y poética. Seminario de Teoría de la Literatura*, San Fernando, Cádiz: La voz, 109-122.
- DE LA CALLE Román  
 2005 "El espejo de la ekphrasis. Más acá de la imagen. Más allá del texto", *Escritura e Imagen* [en línea], 1: 59-81, [citado 25/10/2017], disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/ESIM0505110041A/29204>
- DE SAUSSURE Ferdinand  
 [1902] *Cours de linguistique générale* (ed. BAILLY Charles, SECHEHAYE Albert y RIEDLINGER Albert), París: Payot, 1915; (tr. esp.: *Curso de lingüística general*, Buenos Aires: Losada, 1945<sub>24</sub>).
- ECO Umberto  
 1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Turín: Einaudi; (tr. esp.: *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Barcelona: Lumen, 1990).
- FENOLLOSA Ernest & POUND Ezra  
 1919 "The Chinese Written Character as a Medium of Poetry", *The Little Review*, vol. 6, nº 5-12, sept-dic.; (tr. esp.: *El carácter de la escritura china como medio poético*, Madrid: Visor, 1977).
- FRIEDRICH Hugo  
 1974 *La estructura de la lírica moderna*, Barcelona: Seix Barral.
- GÓMEZ DE LA SERNA Ramón  
 1990 *Greguerías*. México: Rei.
- GONZÁLEZ CALVO Sofía  
 2007 "Análisis visual de una imagen escrita. Estudio contemporáneo de la *hypotiposi*", *Escritura e Imagen* [en línea], 3: 21-39, [citado 25/10/2017], disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/ESIM0707110021A/29078>
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ Joaquín  
 1986 *Estudio sobre la imagen poética*, Granada: Servicio de Publicaciones Campus Universitario de Cartuja.
- GREIMAS Julien Alguirdas, COURTÉS Joseph  
 1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, París: Hachette; (tr. esp.: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid: Gredos, 1990).
- HUIDOBRO Vicente  
 1976 *Obras completas*, Santiago: Andrés Bello, 2 vols.
- LE GUERN Michel  
 1972 *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, París: Larousse; (tr. esp.: *La metáfora y la metonimia*, Madrid: Cátedra, 1990).
- MARCHESE Angelo y Joaquín FORRADELLAS  
 1989 *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona: Ariel.
- MONÉGAL Antonio  
 1998 *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Madrid: Tecnos.

- PIMENTEL Luz Aurora  
2005 *El relato en perspectiva*, México: Siglo XXI.
- POUND Ezra  
1934 *The ABC of Reading*, Londres: George Routledge; (tr. esp.: *El ABC de la lectura*, Madrid: Ediciones Fuentetaja, 2000).
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA  
1992 *Diccionario de la lengua española*, Madrid: Espasa Calpe, 2 vols.
- RISCO Antonio  
1982 *Literatura y figuración*, Madrid: Gredos.
- SANTAELLA Lucía y Winfried NÖTH  
2003 *Imagen. Comunicación, semiótica y medios*, Kassel, Reichenberger: Problemata literaria.
- WELLEK René y Austin WARREN  
1949 *Theory of Literature*, Nueva York: Harcourt, Brace, and Co.; (tr. esp.: *Teoría de la literatura*, Madrid: Gredos, 1953).