

# Palabra e imagen: una forma poética

Yolanda GUERRA

Universidad Autónoma de la Ciudad de México  
gyolanda@prodigy.net.mx

Recibido: 20 de noviembre de 2008

Aceptado: 10 de enero de 2009

## RESUMEN

La teoría de sistemas es una perspectiva teórica que ha permeado principalmente en los estudios de la sociedad, sin embargo, esta propuesta ya ha alcanzado otros objetos de estudios, entre ellos, la literatura misma que ya ha sido explorada desde hace algunos años atrás.

La poesía visual es una manifestación artística que data desde el siglo IV a. C y que evolucionó de manera importante a principio del siglo XX con las propuestas de Stéphane Mallarmé y posteriormente de Guillaume Apollinaire, ambos han dejado sus propuestas de vinculación artística como un chispazo de luz que ha iluminado para encontrar nuevos acoplamientos.

En el presente trabajo se busca dar una explicación teórica a la vinculación de la imagen con la palabra poética en la poesía visual, desde la óptica de la teoría de la forma, que el sociólogo Niklas Luhmann integra en su teoría general de sistemas.

**Palabras clave:** Poesía visual, teoría de la forma, relación entre imagen y poesía, teoría de sistemas y literatura.

## Word and Image: A Poetic Form

### ABSTRACT

The Theory of Systems is a theoretical perspective which has mainly permeated in the studies of the society. However, this proposal has already reached other subjects of study, as the literature, that has been explored since some years ago.

The visual poetry is an artistic expression that comes from the 4th century B.C., that developed in an important way since the beginning of the 20th century with the proposals of Stéphane Mallarmé and subsequently with Guillaume Apollinaire. Both of them have left their proposals of artistic connection, like a spark of light that has illuminated to find new (ways to fit) (ways to gear).

The present article looks for giving a theoretical explanation to the relation of the image with the poetic word in the visual poetry, from the vision of the Theory of the Form, which is incorporated by the sociologist Niklas Luhmann, in his General Theory of Systems.

**Keywords:** Visual poetry, theory of the form, theory of systems, Literature, image and poetry.

**SUMARIO:** 1. Introducción. 2. La teoría de la forma. 3. La poesía visual como forma poética. 3.1. La marca de inicio como indicador poético. 3.2. El acoplamiento: la estructura de la repetición poética.

## 1. Introducción

Las letras modernas despliegan su acepción teórica, partiendo del recorrido que la tradición ha hecho para explicar los fenómenos y objetos de estudios que le conciernen, en especial, las relaciones que establece con diversas formas artísticas como por ejemplo la música en la poesía o bien la imagen en los caligramas poéticos. Es el caso de la poesía visual, que ha desarrollado a lo largo del tiempo diferentes formas de relacionarse con la imagen, y es así como podemos encontrar en la poesía experimental un intento por generar atractivos vínculos para ella.

El sociólogo alemán Niklas Luhmann es quien ha aportado una interesante perspectiva sociológica en la “teoría de sistemas” y que culmina en el libro *La sociedad de la sociedad*, en donde el autor reúne una propuesta ya madurada de su obra. Dicha perspectiva, no niega la herencia evidente del trabajo disciplinario y que proviene de sus ínfimas y profundas investigaciones, las cuales, han calado en varias disciplinas entre ellas: la literatura.

Es importante comentar que el marco epistemológico que se rige en este artículo es “la unidad de la diferencia” concepto fundamental para Niklas Luhmann que, evidentemente, permea en su teoría de sistemas. Dicha perspectiva no niega la herencia clara del trabajo disciplinario en la literatura, más bien, podría decirse que no entra en ese terreno de discusión pues sus coordenadas se encuentran en otra perspectiva que sin duda alguna, ha dado respuestas fundamentales a las ciencias humanas.

Derivado de este planteamiento resulta interesante abrir otras posibilidades en la literatura y observar cómo un fenómeno poético, puede dar alternativas, no sólo en su campo, sino permitiendo que otras disciplinas sean un *medio* para ofrecer otras propuestas teóricas. Como lo comenta Manuel Maldonado Alemán: “La obra es el medio de generalización simbólica de la comunicación artística y literaria. La obra no configura, empero, una unidad estructurada, sino que se define como diferencia entre medio y forma” (Maldonado 2000: 16). Por lo que es posible que la *teoría de la forma* que retoma Niklas Luhmann en su teoría general de sistemas, sea un conducto que potencialice y facilite algunas explicaciones a la poesía visual.

A partir de esta perspectiva de Luhmann, es que se reflexiona sobre la relación entre poesía e imagen bajo el corpus poético que enmarcan la poesía visual, experimental, grafismos, caligramas, entre otros nombres que han sido acuñados para este tipo de manifestación poética.

Por lo tanto, en el presente artículo se pretende dar una explicación general de lo que Niklas Luhmann explica sobre la teoría de la forma, para después dar ciertos parámetros de vinculación entre la imagen y la poesía, entendiéndose así como una relación que se encuentra bajo el umbral de dos formas que se relacionan con sus códigos individuales, pero que no se fusionan en un sentido dialéctico.

## 2. La teoría de la forma

Spencer Brown, afirma que el mundo está creado de tal manera que puede contemplarse a sí mismo mediante un estado que ve y otro que es visto, es decir, una observación que es dividida y que a partir de ello sólo se puede observar una parte de sí mismo: “[...] pero que en todo intento de verse, el mundo tiene que proceder distinguiéndose interiormente, y en consecuencia, falseándose [...]” (Ibáñez 2006: 17). En esta situación, el mundo está llamado a hacer frente de continuo en parte a su propia comprensión”. Por lo que se presupone como “*unmarked state*” partiendo de su unidad inalcanzable y por lo que el comienzo se da a partir de un punto ciego, en donde no se puede ver nada ni se puede hablar de un “espacio”, que es dividido para poder realizar la observación, es decir, de un “*marked state*”.

Para observar al mundo como unidad, es necesaria desde este planteamiento, una observación omniabarcadora que pueda dimensionar, en su totalidad, el mundo como unidad; tendría que convertirse en una especie de *distinción* superior que reúna la capacidad de poder observar el mundo en su totalidad-unidad: ¿otro mundo? La teoría de la forma plantea que no es posible hacer esto, y que es necesario marcar una distinción para poder generar el proceso de observación. Por lo tanto, “el mundo es un medio, que sólo se reconoce cuando, paradójicamente, se manifiesta todo mediante la distinción; es en este medio donde surgen las marcas” (Ibáñez 2006: 17) que delimitan las formas. Entonces, el mundo es un medio que facilita y también permite verlas y que pueden observarse mediante la distinción que separa las observaciones en dos partes y “que vuelve imposible el paso de una parte a la otra sin atravesar la marca” (Luhmann, De Georgi 1998: 35).

La distinción es una operación materializada que separa a la forma con un trazo de una línea y que divide el espacio, pero la operación implica —inevitablemente, prácticamente como impulso— la selección de uno de los lados, en el que se continúa el trazo. En este seguimiento sólo se podrá describir uno de ellos, pues es prácticamente imposible que se puedan ejercer, al mismo tiempo, las observaciones de ambos lados. Es en este hecho que Luhmann afirma que las operaciones “realizan simultaneidad y diferencia temporal” sin embargo:

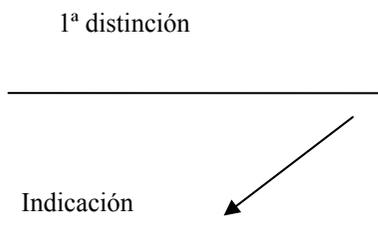
[...] la forma, sólo es posible reunir los siguientes elementos: una sola operación que produce una diferencia, la que al unísono está obligada a indicar, por lo menos, de qué lado se encuentra, y de dónde se debe iniciar —se tiene que partir— si se quiere ejecutar una operación distinta: ambas operaciones con su propio tiempo [...] (Ibáñez 2006: 19).

Es evidente que en el momento en que se marca la línea de la diferencia se marca también la de los tiempos en cada una de las distinciones y en el instante en que queda dividido el espacio se toma la observación hacia uno de los lados, en donde inevitablemente, se tendrá que recurrir constantemente a preguntarse sobre el lado no seleccionado, todavía pendiente, como sombra amenazante, operando de manera latente. De aquí deviene el segundo axioma de Spencer Brown donde afirma que:

“el valor de volver a atravesar no es el valor de atravesar” (Luhmann 2002: 264). Luhmann hace referencia a esto diciendo que el *cross* de inicio se realiza sin la necesidad de ser observado y dicha distinción de inicio reingresa a sí misma (Luhmann 2002: 265). Por lo que se puede hablar de *re-entry* después de la primera distinción.

La primera distinción se refiere al momento en que se traza la línea divisoria, sin que todavía se realice la indicación:

En el momento en que se hace la indicación, la distinción traza ya una selección de lo observable:



Desde este momento, ya se hizo una selección y el otro lado de la forma que viene a ser la primera distinción, tendrá un papel latente de *re-entry* que permite tener una operación distinta pero producida por la inicial. Entonces, “sólo podemos reconocer a la distinción inicial porque se hace presente mediante la re-entrada en lo ya distinguido” (Ibáñez 2006: 21).

Con base en dicha operación, la teoría de la forma también busca resolver el complejo asunto de la paradoja que inevitablemente todavía se arrastra, la paradoja de *la forma en la forma*. Luhmann con estos argumentos que le facilita Spencer Brown, desarrolla una resolución operativa al embarazoso asunto del *fundamento inicial*, como a él le gusta —por las propias exigencias del constructivismo científico utilizado—, sin necesidad de tener que, finalmente, abreviar en cualquier tipo de argumentación ontológica o fundacional con matriz filosófica:

[...] A partir de la lógica de Spencer Brown, Luhmann desarrolla las condiciones de posibilidad para la construcción de un orden complejo en donde —y esto es lo determinante— la paradoja constitutiva de todo principio no se acalla dogmáticamente, sino simplemente se procesa. En forma tradicional el principio de esta paradoja constitutiva es el problema de la última fundamentación, entonces surge la pregunta: cómo se distingue la distinción con la que habrá de empezarse la distinción. Expresado de otra manera: cómo es que se debe pensar la generación de la forma que es el modo de la distinción. La solución que George Spencer Brown le da a este problema es la del mentado concepto de ‘re-entry’. Constitutiva de este concepto es que la distinción con

que empieza vuelve a ser introducida en lo ya distinguido por ella. La distinción se lleva a cabo en forma doble: como forma que hace posible la designación y como forma dentro de la forma. Se trata a la vez de-la-misma y de-no-la-misma distinción [...]. En este diseño la paradoja de la distinción que no se puede distinguir a sí misma no será resuelta, sino que será traída a una forma en la que se haga útil su procesamiento. Expresado de otra manera: el problema del último fundamento será estratégicamente evadido (Gripp-Hagelstange 2004: 38-39).

Subsiguiente a esto, es imprescindible abordar el asunto de la observación a partir de que la distinción es la condición necesaria para que pueda manifestarse la observación. En este sentido Spencer Brown, argumenta, que la segunda distinción es posterior a la primera, aunque esto no precise que dicha acción no esté presente en el momento de tal efecto:

[...] La distinción de partida representa al mismo tiempo la condición para que se pueda dar la observación y el límite de la misma: sin una distinción no se puede observar, pero toda distinción permite observar sólo lo que ésta permite observar (Corsi / Esposito / Baraldi 1996: 119).

La observación se posiciona hacia donde la indicación se ha trazado, a partir de ahí, se realiza un desplazamiento en uno de los lados de la forma, que como dice Luhmann: “la separación de los dos lados y su marcación mediante la forma de la distinción tiene el propósito de obligar a la observación a salir de un lado (por tanto no del otro) [...]” (Luhmann 1999: 128), entonces, es aquí cuando la *re-entry* es la que se encarga de observar, cuando la operación lo requiere y marginalmente en el otro lado de la forma.

Al proceso descrito anteriormente, en donde figuran la primera distinción, la indicación y la *re-entry*, conduce obligadamente a que existe ya una distinción que interviene en la forma y que se manifiesta como la distinción operación/observación, es decir, como: “el empleo operativo de una distinción” (Ibáñez 2006:25) que se realiza a través de la observación y que ella misma requiere de su propia ejecución. Puede decirse que la observación: “[...] reconoce a la operación, pero sólo puede hacerlo siendo ella misma una operación” (Ibáñez 2006:25). Luhmann propone iniciar el conocimiento del observador a través de la distinción observar/observador:

Las operaciones preceden siempre ciegamente. La reproducción pura y simple no es guiada por un proyecto teleológico, ni por la orientación de una función, ni por las exigencias de adaptación; para las operaciones no existe ni siquiera tiempo en cuanto que en su inmediatez éstas siempre se dan con simultaneidad con el mundo. Estas categorías como también la distinción antes/después, se introducen sólo por un observador que observe el proceder de las operaciones, que de por sí se limitan a reproducirse en forma incontrolada (Corsi / Esposito / Baraldi 1996: 118).

La observación en un inicio es ciega, fugaz y sin tiempo, pero reconoce la distinción en donde opera y al hacerlo, está reconociendo la distinción observa-

ción/operación. La dinámica de trabajo de Luhmann que desarrolla al interior de la forma-distinción, resulta interesante y creativa. Se desplaza hasta la constitución de un observador *hecho y derecho* —con toda la abstracción del caso—, desde el efímero y fugaz acto de observar, pasando por el procesamiento que ya conlleva de *facto*, y por diferentes niveles del *constructo*, de manera semejante al de la dinámica operativa que se suele alcanzar de un simple conocer a un conocimiento más detallado. Se puede disponer de todo un observador operando de uno sólo de los lados de la forma-distinción, *el lado de la forma que está dentro de otra forma*. Esto significa también, una manera distinta (menos abstracta con relación a la anterior descripción) de poder entender la resolución de la paradoja, siempre inmersa en ella, en el lado del observador/conocimiento, que es asimétrico con respecto a su lado oculto, aunque sin embargo, éste siempre permanece latente: una especie de *re-entry* en acecho.

A partir de este momento teórico, para Luhmann, el observador se hace equivalente a una forma. Esta teoría le ha permitido fundamentar a manera de un *big bang*, la futura operación de la forma-distinción en un marco de medio/forma. Como distinción básica —ahora con sustento en el potencial que le facilita el cuerpo teórico de la teoría de sistemas, que utiliza e impulsa—; se desarrolla desde el nivel abstracto de una epistemología capaz, no sólo de dialogar con la distinción sujeto/objeto, sino también con la expectativa de poder superarla, hasta el desarrollo de una sociología, lo suficientemente poderosa, como para no sólo aislar y/o neutralizar científicamente su objeto de estudio, sino de explicar, a manera de teoría general, la operación de la sociedad en su conjunto —con toda la complejidad que acarrea la falta de una unidad última—. Sociedad, en términos de sistemas que evolucionan sin finalidad aparente, actuando en *tiempo presente* lo único predecible para ellos, su contingencia. Resolviendo en el medio, en concreto, de la comunicación con sentido. Esta última como entendimiento impredecible, es el átomo que la sociedad necesita para auto-construirse.

Luhmann lleva a los sistemas hasta una especie de límite, cuando los clausura operativamente, dicho con toda precisión, cuando se refiere a ellos como sistemas autopoieticos (se auto-erigen y necesitan al entorno con relación a sí mismos); una especie de autismo operativo con relación al entorno, aunque nunca indiferente, pues la *re-entry* es el mecanismo operativo para poder traer *la forma a la forma*.

*La re-entry* es una decisión particular y propia más que frente a las permanentes irritaciones del entorno. Sin embargo, en el marco de nuestra investigación, no resulta necesario ni se está obligado a importar, el enorme cuerpo teórico de la teoría de sistemas, para poder entender la mecánica operativa de la forma-distinción que, finalmente, es lo que nos interesa esclarecer y sobre todo, utilizar; no sólo porque no se está haciendo un análisis sociológico del arte —que parecería razón suficiente—, sino porque se busca seguir con todo cuidado una tesis propuesta por el propio Luhmann, quien descubre el potencial analítico y teórico del observador, al grado de que también, afirma que le parece posible reconstruir toda su teoría desde esta perspectiva.

Con base en la distinción observador-forma/medio, resulta posible proponer *heredar* toda la consistencia del *constructo* teórico que Luhmann desarrolla como sistema/entorno. Ello parece posible, no como herencia biológica, ni mucho menos

buscando utilizar los recursos propios de la analogía, sino de manera similar a como Luhmann opera el método constructivista (social), que lo hace con recursos tanto de la biología, como de la cibernética, la lingüística o la matemática, o sea, utilizando los descubrimientos de estas ciencias como modelos científicos abstractos, donde le resulta posible su utilización en otros contextos, sin necesariamente tener que soportar la carga del conjunto teórico de las disciplinas científicas de referencia.

En este sentido, la relación forma-observador puede ser operativamente llevada hasta su heterorreferencia. La distinción observador/medio adquiere la consistencia epistemológica de la distinción sistema/entorno, así como su comportamiento evolutivo. Aunque en armonía con los propósitos y alcances del proyecto de investigación, sólo nos interesa precisar, de manera exclusiva, la operación de la mecánica operativa de la forma con el propósito de poder aislar, y en su parte más aguda, también alcanzar a clausurar dos formas-observadores distintos de la poesía-imagen.

La forma-observador utiliza los procesos de la distinción observador/medio. El observador realiza operaciones en el marco de dicha distinción y en donde sólo ocupa uno de los dos lados para poder realizar su proceso axiomático. “La operación que es asimétrica tiene que “echar” mano de todas las disposiciones de la teoría circular (constitución operativa de la forma-medio, heterorreferencia y autorreferencia) para poder entender cómo es posible que una observación pueda producirse a sí misma al generar [este proceso]” (Luhmann 2002: 152). Es decir, que es el elemento de un observador que permite la autopoiesis.

Hay que señalar que Luhmann describe tres elementos de la observación que son: 1) la unidad, 2) el tercero excluido y; 3) la distinción sujeto/objeto. La primera a pesar de que el observador se posiciona en uno de los lados que la integran, éste no deja de mirar de reojo el otro lado de la forma y es así como no desaparece ante el hecho de atravesar la línea que separa lo observado. Luhmann lo explica y esclarece que el observador no es la forma y que en su ejecución operativa él permanece ciego para sí mismo, pero su observación queda sujeta al proceso, de tal manera, que si se llegara a atravesar al otro lado, o si mejor aún, se regresara al punto de partida, será testigo de que la forma ya ha sido modificada.

Pero el hecho de que la *re-entry* sea un factor que intervenga en la autopoiesis, se requiere hacer la aclaración, que a pesar de que el observador tenga una perspectiva del lado que se seleccionó, él podrá ver de reojo el otro lado, pero esto no implica que pueda verse como una unidad operativa sino como *la unidad de la diferencia*.

La pregunta que plantea José Antonio Ibáñez en su trabajo sobre *la epistemología de Niklas Luhman* se refiere a ¿cómo es posible observar la distinción como unidad? El cuestionamiento se dirige hacia la idea que tratar de explicar cómo se hace posible mediante la distinción y sus repercusiones epistemológicas, a través de una idea más abstracta que divide la unidad en dos.

De aquí deviene el concepto de latencia, el cual implica el hecho de permitir, a pesar de que el observador que se encuentra en uno de los lados, está siempre presente en el otro al momento de la operación. Su presencia es inevitable, pues siempre se reconoce la forma de la distinción y está obligada a la permanencia en lo trazado y a conducir a la necesidad de hacer otra distinción, al menos como expectativa.

El segundo elemento: el tercero excluido es el observador que aún no participa en la distinción marcada, pero que tiene la posibilidad de mirar ambos lados. Es todavía un ausente pero que representa “el movimiento continuo, la contingencia perpetua, el manantial de la creatividad [...] pero sólo está facultado para operar conforme a las leyes de la forma” (Ibáñez 2006: 31). Si el inevitable reconocimiento tanto de la latencia como la del tercero excluido no nos conduce a la modestia, a un genuino reconocimiento de las limitaciones propias del conocimiento, ya no existe cura posible para el asunto de las exageraciones.

Y finalmente, el tercer asunto referente a la distinción sujeto/objeto que desde la perspectiva lumaniana “el mundo del observador queda determinado a reconocer los objetos en el seno de su propia distinción objetos/procesos” (Ibáñez 2006: 33). Estos son el resultado del propio observador. Para Luhmann, los sujetos son sistemas psíquicos, que operan autopoieticamente con base en la distinción sistema/entorno o bien dentro de ello como lo sería el arte lo hace con forma/medio.

Dichos sistemas se encuentran conformados por un operador distinto al operador de la sociedad. La sociedad se define por la comunicación, mientras que la psique lo hace a través de la percepción, ambos operadores logran desplegarse en el medio del sentido. Esta resolución le facilita poder aislar el objeto de estudio más allá de lo específicamente humano,<sup>1</sup> por lo tanto, resolver la relación hombre/sociedad como acoplamientos estructurales que se dan entre sistemas autopoieticos distintos.

Para los propósitos de la presente investigación, en el marco de toda esta complejidad, hay que tratar de retener el hecho de que los observadores tanto de la poesía como de la imagen —desde dicho cuerpo de teoría—, están formados por estructuras comunicativas que operan de manera independiende a las posibles influencias, entendidas como *re-entry* de los sujetos individuales. Comunicación sólo realizada por sujetos, pero que metafóricamente hablando, cobra vida independiente como forma que estructurada como observador evoluciona, aunque sólo en apariencia, paradójicamente, por influencia de los sujetos y al margen de ellos. Un observador-forma con sus propias estructuras y reglas, activadas por sujetos, donde la última palabra queda en manos del observador.<sup>2</sup>

### 3. La poesía visual como forma poética

La poesía visual es una distinción que se separa por la diferencia de dos complejidades que no son opuestas entre sí, se acoplan en momentos, cuando la poesía lo requiere y su proceso de autorreferencia marca las prioridades. Ambas identidades no se niegan, pero su forma está marcada por un espacio que se divide y que en ningún momento se torna unitario. La teoría de la forma da explicación a esto en un

---

<sup>1</sup> Pero no por esto deba entenderse que elimina a lo humano, simplemente marca los horizontes de su objeto de estudio.

<sup>2</sup> Y que no implica precisamente que sea refiere al observador-sujeto o mejor entendido por la hermenéutica a la experiencia humana.

contexto dividido, que no implica una antítesis o bien, una fusión en donde el devenir está determinado por una unidad del concepto. Esta posición marca una clara discusión, con las posiciones lingüísticas y hermenéuticas que, evidentemente, permite observar a la poesía visual desde otro fundamento, el cual, fue explorado aquí bajo diversos riesgos que se irán explicando a lo largo de este artículo.

### 3.1. La marca de inicio como indicador poético

La poesía visual tiene un *marke state* desde el momento en que su contingencia se reviste de la imagen y de la palabra. Para observarla como unidad sería necesario verla desde un enfoque dialéctico que pueda expresarla como una síntesis. No es una fusión omniabarcadora que pueda ser capaz de dar su propia explicación, en una idea de entenderse como una unidad poesía-visual, porque esto implica que se tenga que incorporar algún otro elemento al entendimiento de su epistemología. Por ejemplo, la hermenéutica incorpora a la experiencia humana para asegurarse de que en la comprensión se dará un diálogo para conformar una especie de dialéctica o bien de fusión, lo cual implica forzosamente la idea de que el resultado es una totalidad, por lo que el *marke state*, no se puede incorporar, aunque se parta de dos elementos y posteriormente, del arte incorporado al sujeto de interpretación. Para hacerlo, desde el punto de vista de Luhman, es necesario que se dé una doble contingencia que le permita interactuar. Su línea se hace visible mediante el reconocimiento de la imagen y la palabra en donde se delimitan las formas.

El *cross* de inicio parte de la palabra y se diferencia del reingreso a sí misma en su distinción imagen/poesía. Éste depende de la interacción del poema como lenguaje, la palabra regresa con la visualidad que le hace hablar. La iconicidad se incorpora a la palabra para darle en cada momento un nuevo sentido. Entonces los *re-entry* que intervienen van marcando en un segundo momento la indicación, es decir, el camino hacia donde se dirige la forma misma. En ese momento, la selección está hecha y es entonces que la poesía plantea sus prioridades. Se reconoce a la distinción inicial porque comienza con el juego de *re-entry* que hacen evidente a los elementos.

La distinción como operación materializada, separa a ambas partes con el trazo de la línea, haciendo clara su interacción, porque lo dividido emite inevitablemente la selección del lado por el que el observador va a trabajar. La palabra es sin duda, el lado en que la imagen produce sus efectos como un impulso en donde no se ve una simultaneidad, sino en una operación con diferencia temporal entre la imagen y la poesía. En el caso de la imagen, como tiene un carácter más inclinado hacia la arbitrariedad y por ser menos compleja en este caso, ya que la poesía visual utiliza elementos plásticos muy elementales, logra, sin embargo, en algunos casos, que su interacción con la palabra permita algunos efectos estéticos interesantes y de esta manera da a la observación la posibilidad de introducirse por la parte visual para luego seguir la marca de la indicación que se encuentra en el lado de la palabra poética.

Se puede decir que la imagen es la primera distinción, porque se realiza en la palabra una *re-entry* que produce, sin la necesidad de ser observada. Entonces esta línea es marcada por la diferencia imagen/poesía y al momento de hacerse la indicación, es cuando la iconicidad irrita a la palabra, marcando así la dirección hacia la palabra.

La visualidad está del otro lado de la forma, siendo ella una distinción con un papel latente como *re-entry* que le da un carácter de operación, distinta pero reconfigurada por la palabra poética. La *forma en la forma* esta marcada por este fundamento inicial, que implica que el lenguaje poético determine su segunda distinción, apareciendo como el lado por el que se operará.

La observación deviene en un segundo momento. La separación imagen/poesía son determinantes. La fuerza de cada una de ellas se realiza y dicha observación propicia la interacción de la forma. Este segundo proceso, se da gracias a que esta configuración permite ver las acciones. De aquí se genera una cuestión ¿es acaso la imagen el nivel estructural que la forma hace surgir? Al parecer la iconicidad pertenece más bien a la contraparte de la distinción, la cual se convierte en el entorno a la hora de que surgen los acoplamientos que generan el movimiento inevitable. La separación de los dos lados y su marcación mediante ambas partes, obligan a salir en uno de los lados.

La imagen se impone mediante juegos estilísticos que atraen al ojo por su lectura inmediata, es decir, es el primer momento en que se da un acoplamiento para reforzar la dirección de la forma. Es ahí cuando se incorpora a la palabra, que viene a ser su propio observador y que conduce a la operación instantánea y fugaz en que el icono interviene.

El proceso está iniciado e indicado, pues la imagen funciona como el entorno que ayuda a la dimensión observador/observación y la palabra se inicia como observadora de sí misma, utilizando sus operaciones para marcar la distinción autorreferencia y heterorreferencia que evidentemente, se da por la separación de los elementos, es decir, la poesía visual, no es vista como una unidad, por lo que obliga en proceso a salir de un lado pero requiriendo marginalmente al otro lado de la forma.

De este axioma se prefigura la primera distinción (imagen/poesía), la indicación (poesía) y la *re-entry* (imagen), que se manifiesta a nivel de abstracción, en la operación/observación y en su modo operativo en el que transcurre y se materializa la distinción en el poema y en donde la palabra, está siendo ella misma una operación. Como de inicio la observación es ciega y fugaz, busca hacia donde configurarse, por lo que la imagen le facilita el trayecto, desde el momento en que puede ser entendida en su carácter arbitrario. Es como una ventana por la que necesariamente la observación atraviesa, en la búsqueda de una señal de configuración y que conduce a la palabra con la clara idea de que traspasa forzosamente una línea, que va de un simple conocer a uno más detallado el cual se gesta como una resolución asimétrica, en donde las decisiones de la palabra siempre estarán en acecho por el influjo de la imagen.

Sus operaciones de observación están hechas por esas secuencias de diferenciaciones. La poesía visual no es una fusión de elementos artísticos, que emigran a una síntesis de ellas, su diferencia se ve claramente pero su interacción es inevitable.

La operación que es claramente asimétrica, se ve sometida a un proceso de autorreferencia operativa que se encuentra indicada en el lado de la palabra, pero que no deja de mirar de reojo, el otro lado de la forma —entre otras razones— por su intervención.

Las irritaciones icónicas son un mecanismo operativo que trae la *forma a la forma* poética, diferenciando el código de lenguaje que lleva consigo, una carga menos

fuerte de arbitrariedad de sentido, que le permite distinguirse en un esquema poético que implica un lenguaje que no precisamente está en el entendimiento, no es una cosa legitimada ni arbitraria.

Hay que aclarar que el potencial analítico del observador, hace posible trasmutar la propuesta de Luhman en su teoría social de sistema/entorno, a la idea de forma/medio, lo que implica que la distinción poesía/imagen pueda ser entendida desde este enfoque teórico, ya que la observación es el constructo que da autogestión a *la forma de la forma* poética. Es una especie de autismo operativo de la poética que se auto-erige.

Es así como la poesía visual, se construye bajo el esquema de distinción medio/forma que se produce a sí misma desde los elementos de diferencia, tercero excluido y sujeto/objeto. Sobre el primero, ya se ha estado explicando el proceso de construcción binaria de la forma en donde se identifican claramente ambos elementos poéticos, que identifican a la forma cuando ya es modificada y que en esta ejecución, la observación queda sujeta a ella, por la sencilla idea, de que el observador puede volver a atravesar a la forma por lo que se encontrará, que ya ha sido modificada.

A pesar de que se toma una decisión en el proceso, el otro lado está latente para las decisiones que se dan en la poesía, es decir, una precedencia que no deja de estar y que obliga a redeterminarla, que permite que se pueda ver los dos lados, pero siempre presentes como una forma que ya tiene una marca y que no es posible dilucidar en un sentido. La latencia es un factor que permite a la imagen estar presente en la palabra y a su vez separarse de ella. Esta latencia puede permitir observarse como unidad, pues aunque el observador esté de un lado de la indicación, se hace presente el entorno en el momento de su operación como poesía visual. Entonces, esta presencia se manifiesta como la primera que marca e indica las próximas distinciones.

El observador finalmente se encuentra en el seno de su propia distinción que bordea a la imagen y a la palabra en sus procesos, que son resultado de ella misma. Pero esta distinción es posible si se parte de una idea más abstracta, en donde la latencia permita al observador encuentre uno de los lados y que siempre tenga presente el no designado y que su presencia sea inevitable para reconocer la forma icónica-lingüística.

El segundo elemento (el tercero excluido) es el observador que aún no participa en la distinción y que tiene la capacidad de observar ambos lados y de tomar las decisiones para observar de la forma, el tercero excluido puede ser un sujeto que intervienen en proceso de lectura o bien es la observación ausente, pero que va marcando el manantial creativo del poema, explorando las posibilidades de interacción a partir de sus leyes: "ante todo es poesía" ya que la asimetría se perfila evidentemente al juego poético.

El tercer elemento que es la distinción sujeto/objeto en donde se reflexiona a partir de la idea de que el observador queda determinado a su propia distinción objetos/procesos y que él elabora. En la idea del observador hay que distinguir que en los sistemas sociales no son operadores psíquicos, lo cual Luhmann marca con mucha claridad. En el caso de lo que se está planteando el concerniente al psíquico, queda pendiente para entender el juego de diferenciación de la forma, por lo que nos

hemos inclinado a que el observador de la poesía visual –en este caso– tiene que ver con una idea más cercana a los operadores sociales. El otro, más bien está abordado y entendido en el terreno de la hermenéutica, por lo que el sujeto es trasladado a la idea de experiencia humana y por donde el conocimiento traspasa su entender del objeto, parece un reto, una confrontación, tal vez, pero la búsqueda de nuevos senderos analíticos, pueden hacer posible, observar fenómenos que no se alcanzan debido al mirador evidente.

Es importante señalar, que para que el observador lleve a cabo la operación, se entiende que lo hace estando dentro del mundo que intenta observar, es decir, la imagen es el observador que realiza la primera acción y lo hace a partir de sí mismo, dimensionando el otro lado. Por lo que la palabra es la que va a indicar y a marcar dentro de un antes/después, la línea que divide a la forma y que se involucra en el procedimiento de observar-observación-observador como elementos en diferentes niveles que la palabra va incluyendo y que la latencia, permite que la imagen, se introduzca en las dimensiones. De hecho lo hace en su propia complejidad como arte visual, al igual que la palabra en la literatura.

La poesía hecha mano de la identidad/indiferencia para dirigir el lado en el que se encuentra que claramente, se puede apreciar desde lo lingüístico, en donde lo icónico no hace más que reforzar la asimetría artística. De aquí se procede a que la palabra vaya dictando las formas en que se podrá vincular a la imagen, pues ella permite observar sólo lo que es posible en la convergencia.

Cómo la poesía visual sólo puede observarse en un primer orden, requiere de un segundo nivel que la lleve a una idea más abstracta, necesita de la doble contingencia pues no le es posible un acto de observación de ambos lados, por lo que el mismo proceso es observado. Este segundo orden emergente tiene la posibilidad de observar al observador. ¿Pero quién es este observador en la poesía visual? Es la poesía o inclusive un sistema psíquico quién puede lograr la acción. Para entender más propiamente esta idea, hay que contemplar el asunto de que en el arte, visto desde la teoría de sistemas cada obra está auto-determinada y es auto-gestiva por lo que se le considera un programa dentro del propio sistema.

El concepto de observador llevado a sus últimas consecuencias epistemológicas, se recurre obligadamente a la distinción nada/ser y aquí es donde valdría la pena reparar con respecto a la poesía, en el sentido de que dicha diferencia, se plantea desde la posibilidad de silencio/palabra que se gesta en una relación no antagónica sino que el primero funciona como soporte de lo segundo. El silencio le da peso a la palabra, se gesta en ella como irritación y hace evidente su expresión, lo mismo sucede si se piensa en espacio/palabra en donde la imagen es el soporte y la irritación en donde se emancipa la expresión.

La forma poética identifica sus dos elementos, que han marcado la línea divisoria de un entendimiento no antagónico, no polémico, pero sí diferencial. La referencia permite encontrar la asimetría que claramente beneficia a la palabra y que la acopla con la imagen. Esta dirección se da a partir de la exigencia lingüística que subyace a la icónica.

La apertura de la palabra implica que se cierre y que a la vez se distinga de su entorno, entonces mediante los círculos autorreferenciales en doble contingencia, es

decir, ante la observación de un mundo autorreferente y su entorno, se obliga a realizar, mediante sus propios recursos, y por medio de la reducción de su complejidad.

El resultado de las observaciones de la palabra poética hechas a causa del observador, configuran la realidad de la palabra y sus posibilidades de acoplamiento con la imagen. La expectación poética configura la asimetría en donde el sentido posibilita esta serie de selecciones, que devela las acciones de la palabra lingüística e icónica. El interior transluce sus acciones, las que se reajustan con la visualidad.

El tiempo se aproxima ante la expectación de los posibles acoplamientos entre ambos en una relación antes/después y espacio/tiempo. Esta aproximación del tiempo permite a la poesía visual configurarse en diferentes dimensiones, a lo largo de su acoplamiento y es inevitable para el observador, no darse cuenta que el efecto poético cambia continuamente y que lo seguirá haciendo ante la irreductible realidad de lo actual y lo posible que emerge ante el sentido de la forma.

Cada posibilidad de acoplamiento actualiza su estado en la poesía. El código autorreferencial construye su complejidad basada en el sentido de la palabra y de su interacción icónica. El sentido procesado en la dimensión objetiva permite que se pueda manejar el doble horizonte, es decir, la observación de la palabra y la imagen como dos elementos que están separados por la línea divisional y por lo tanto, marca la indicación de la forma y su entorno, que en este caso viene a ser la imagen.

La segunda dimensión está relacionada con el pasado/futuro que permite entender los diversos acoplamientos entre ambas figuras y su proyección hacia las nuevas nomenclaturas artísticas del poema.

En la tercera dimensión que es entendida como la social, ayuda a observar a la poesía en sus diferentes posiciones ante el proceso de selecciones que tiene, es decir cuando el medio son las palabras las imágenes son formas, en el medio del lenguaje la poesía visual está ante lo escrito y lo visible. Es decir estas interacciones dan forma a la forma.

La expectativa que se produce por la relación entre ambas expresiones, que se inicia en el momento que la imagen comienza a provocar *re-entry* en la palabra. Las estructuras que son condiciones de conocimiento que emergen en la forma dan a la imagen los argumentos para su irritación. Éstas son en parte responsables de que la forma opere con base a una expectativa de relación y produce que los vínculos nunca sean los mismos y que se mantenga siempre en una idea de contingencia orientada hacia el futuro en un marco de dirección de la forma, éstas también permiten una multiplicidad de posibilidades de acoplamiento y acción que no se ejecutan sin tener en cuenta que una de ellas se detiene en un estado de memoria de la forma que formula a la variedad en el acoplamiento de los elementos icónicos y lingüísticos.

Es evidente que quien carga una mayor cantidad de elementos recurrentes, es la imagen, la cual permite someter a la forma ante la previsión de lo que vendrá. La poesía por su parte con un sesgo apenas identificado de relieves recurrentes que adhieren inevitablemente a los elementos de su entorno que la reajustan e irritan en su expresión poética.

Los caleidoscopios formados por las estructuras en la poesía visual, generan una especie de luz que indica los acoplamientos y las reconfiguraciones constantes que

se dan gracias a la “selección de selecciones” que la imagen y la palabra detectan para entrar a una doble contingencia.

Cuando el acoplamiento deviene en bajo una expectativa normativa y se da en un ambiente ideal, la poesía visual resulta tener un comportamiento de acoplamiento satisfactorio, en donde la imagen no puede ser separada de la palabra, de lo contrario, su forma se desvanece y no existen más que palabras y no poesía. Cuando es comportamiento está basado en una decepción ambos elementos pueden ser separados, sin que por esto afecte a cada una de ellas, sencillamente, no hay poesía visual, no hay arte, no hay poesía.

### **3.2. El acoplamiento: la estructura de la repetición poética**

Para entender el acoplamiento en el asunto que nos compete, se necesita partir de la idea de que tanto la imagen como la palabra se mantienen bajo el criterio de que la forma que se distancia notablemente, en el momento en que esa unidad es delineada por una diferenciación y que se procesa en una forma autopoietica no clausurada que conforma diversas estructuras, ya que es el modo en que la forma adquiere su movimiento artístico.

El acoplamiento entre ambas, se genera por medio de las estructuras plásticas y literarias que se manifiestan en el acto de su operación. Luhman afirma que el lenguaje es uno de los elementos que permiten el acoplamiento, partiendo de este hecho, la imagen afecta directamente a la palabra y a su estabilidad que va a depender de la fuerza icónica y de que su participación se mantenga constructivamente. De esta manera las irritaciones causadas por la imagen permiten que se transformen en causalidades de observación. Puede suceder que la imagen en algún caso cargue una complejidad que prevalezca sobre la palabra.

En ese sentido, no se están invirtiendo los acoplamientos, lo que sucede, es que la causalidad icónica es más determinante en la forma, pero en ningún momento se convierte en el lado en donde opera. La imagen es pues, el acoplamiento que irrita a la palabra, siendo en esta última en donde se dé la indicación y en donde efectúa sus operaciones.

A la hora en que el acoplamiento deviene la “información” poética reduce complejidad para relacionarse afectando a los efectos artísticos, a esto se le llama “irritación” y es la que finalmente contribuye a los movimientos autorreferenciales.

Aunque la imagen no se encuentre dentro de los parámetros de la “indicación” que se marca en la palabra poética. Ésta se ajusta a las estructuras de ella, perturbándolas para promover cierto movimiento. Los elementos se acoplan pero su afección no se da de manera mutua, el entorno, que en este caso pertenece a lo icónico, irrita a la palabra, aunque hay que aclarar que los ajustes internos se dan en un marco de autorreferencia y los sucesos visuales aparecen y desaparecen al instante de su acto.

De aquí cabe preguntarse si la imagen logra irritar a la palabra poética o si se queda sólo en un intento fugaz que desaparece. En realidad lo que queda en la poesía son los efectos de las irritaciones no la imagen en sí. En este sentido las estructuras internas de la forma operan para dar estabilidad, lo que hace que la imagen no sea un factor determinante para encausar hacia una modificación total. Dicha estabilidad

mantiene el juego de la palabra como la rigidez que protege a la forma. La imagen no es un adversario, es el entorno que se acopla para contribuir en la expectativa.

Las imágenes poéticas que bajo el influjo del lenguaje se manifiestan y se hacen emergentes en un proceso de repetición, que se ciega ante el entorno. Sin embargo, la imagen se muestra no como un efecto que causa una ruptura, sino como algo que inclusive pueda reafirmar ciertos elementos en el proceso del acoplamiento y en otros casos, provocando la eliminación de pequeñas unidades, que se puedan mostrar como no necesarias para la poesía visual. Entonces las operaciones que se efectúan en el acoplamiento y gracias a las estructuras establecen un enlace entre ambas haciendo un reajuste controlado de la forma.

El entramado recursivo gestiona una idea de la forma de la poesía visual en donde recurre a su primer acoplamiento y lo que implica para después proyectarse a una nueva idea de la poesía que refiere a un proyectarse en una recomposición sirviéndose de una memoria que incide en sus acoplamientos pasados.

Éstos que ya han hecho su trabajo facilitan la reducción de complejidad en la poesía visual, es decir, que no será vista como dos lenguajes sino que logrará configurarse como los lenguajes acoplados, la diferencia es abismal, en el primer caso se puede entender que la poesía está vista con dos elementos que no interactúan que no influyen, que no irritan en el segundo caso se entiende que ante dos elementos artísticos que en aparente dificultad logran cruzarse, se consigue apreciar la manera en que lo van haciendo y en que van influyéndose.

El efecto de la condensación permite que el acoplamiento vaya más allá de las complejidades artísticas y que se eleve a una observación de segundo orden, porque las repeticiones conformadas en la interacción de la imagen/poesía, disminuyen la posibilidad de repararse y más bien condensan –no eliminan– y mantienen latente la expectativa de sus acoplamientos. Dicha condensación también permite que la irritación se dé a través de un acoplamiento formado por la complejidad, avalado por sus expectativas que como dice Luhmann, pueden decepcionar y al hacerlo, se da el caso de que la imagen no logre interactuar con la palabra.

Este hecho puede devenir gracias a que la estructura icónica, rebase la dimensión lingüística, entonces su influencia va a depender en cierta medida en que su acoplamiento cumpla con expectativas poéticas. En este asunto, la memoria promueve un vínculo que resulta ser fundamental: mientras la poesía registra los diversos momentos del acoplamiento, la forma se recompondrá hacia la paradójica emancipación de una unidad dividida.

Desde estas dimensiones la poesía visual se manifiesta como una expectativa de tipo normativa y si la imagen cumple positivamente, entonces el acoplamiento converge, se entremezcla y emerge unas veces desde la poesía y otras desde lo visual. En el caso de que ésta se manifieste negativamente, lo que sucederá es que el acoplamiento será débil o bien nulo. Esto significa que la imagen no irrita lo suficiente a la poesía y tenga que autodeterminarse codificándose en esencia como palabra. Otro factor importante para que se acoplen ambos lenguajes son las operaciones estructurales que indican la dirección que seguirá la poesía visual.

La expresión estética de la palabra es autorreferente y la imagen es su entorno, es decir poesía visual no es referirse a una degradación de lo que conocemos como poesía —desde una idea clásica— y se debe entender que su valor iconográfico no le da un carácter de arte nuevo.

Ante todo es poesía y pertenece a ello, con la diferencia de buscar resultados estéticos acoplados desde lo icónico. El ritmo y la musicalidad pueden estar presentes, este hecho no los descarta. Hay que tener claro que al referirnos a una propuesta de esta índole se requiere del concepto de observador que no siempre significa que sea entendido como un sujeto.

La poesía visual es autorreferente en la medida que se autorregula en su interacción con la imagen. El observador es la palabra que opera con base en la contingencia de la acción y es capaz de mirar de reojo a la imagen que en dado momento llegará a irritarla.

Dentro de la palabra, que es donde está indicada la autorreferencia, se inician las operaciones de observación, pues éste identifica otras distinciones, por ejemplo poesía/música o quizá poesía/símbolo entre otros; estos acoplamientos que también existen dentro de la forma, se ven claramente como algo distinto que también se configura en lo lingüístico, pero hay que aclarar que la primera distinción, es la que marca la indicación en la imagen a pesar de las subdistinciones. La palabra se observa así y sólo desde dónde ella lo permite.

Y finalmente, puede decirse que la poesía visual ante todo es poesía porque su indicación, desde la perspectiva de la teoría de la forma, le exige caminar por los umbrales de una palabra que se eleva y dicta los juegos con la imagen; porque a pesar de que la imagen atrapa las miradas, es entonces la palabra poética la que establece la manera de lectura, porque cautiva a través de la experiencia del juego intelectual y porque no es posible, que la imagen pueda elaborarse con tal complejidad, que anule a la palabra. Por todo ello, siempre será poesía.

## Referencias bibliográficas

- CORSI, G. / ESPOSITO E. / BARALDI C., *Glosario sobre la teoría social de Niklas Luhmann*. México: Antrophos 1996.
- DE CÓZAR, R., *Poesía e imagen. Poesía visual y otras formas literarias desde el siglo IV a.C. hasta el siglo XX*. Sevilla: El Carro de la Nieve 1991.
- GRIPP-HAGELSTANGE, H., «Niklas Luhmann o: ¿en qué consiste el principio teórico sustentado en la diferencia?», en: TORRES NAFARRATE, J., (ed.), *Luhmann: la política como sistema*. México: Fondo de Cultura Económica 2004, 19-43.
- IBÁÑEZ, J. A., *Epistemología social de la teoría de sistemas: Luhmann y sus críticos*. Tesis doctoral. México: Universidad Iberoamericana 2006.
- IZUZQUIZA, I., *La sociedad sin nombres*. Barcelona: Anthropos 1990.
- LEE, W. R., *Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting*. United States of America: The Norton Library, 1967.
- LIZARAZO, D., *Aproximaciones a una semiología de la imagen*. México: Universidad Metropolitana (UAM) 2000.

- LIZARAZO, D., *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*. México: Siglo XXI 2004.
- LUHMANN, N., *Teoría de los sistemas II*. México: UIA. 1998.
- , *El derecho de la sociedad*. México: UIA 2002.
- , *Introducción a la teoría de sistemas. Lecciones publicadas por Javier Torres Nafarrate*. México: UIA 1996.
- , *La ciencia de la sociedad*. México: UIA / ITESO 1996.
- , *La ciencia de la sociedad*. México: Antrophos 1996. Trad. de Silvia Pappe, Brunhilde Erker y Luis Felipe Segura bajo la coordinación de Javier Torres Nafarrate.
- , *Sistemas Sociales. Lineamientos para una teoría general*. México: Universidad Iberoamericana / Antropos. 1998 Trad. de Silvia Pappe, Brunhilde Erker y Luis Felipe Segura bajo la coordinación de Javier Torres Nafarrate.
- , *El arte de la sociedad*. México: Herder / Universidad Iberoamericana 2004. Trad. de Javier Torres Nafarrate.
- / GEORGI, R. de, *Teoría de la sociedad*. México: Triada Editores 1998. Trad. de Javier Torres Nafarrate.
- , *Teoría de los sistemas sociales (artículos)*. México: Universidad Iberoamericana 1998. Trad. de Javier Torres Nafarrate.
- , *Teoría de los sistemas sociales II*. Chile: Universidad de los Lagos / Universidad Iberoamericana 1999. Trad. de Javier Torres Nafarrate.
- MALDONADO ALEMÁN, M., «El pensamiento sistémico en la teoría literaria alemana I», *Revista de Filología Alemana* 7 (1999), 15-60.
- , «El pensamiento sistémico en la teoría literaria alemana II», *Revista de Filología Alemana* 8 (2000), 15-48.
- TORRES NAFARRATE, J., *Niklas Luhmann. Introducción a la teoría de sistemas*. México: Universidad Iberoamericana 1996.
- VELÁZQUEZ Ignacio, J., *Guillaume Apollinaire. Caligramas*. México: Cátedra 1997.
- VILLAFANE, J., *Introducción a la teoría de la imagen*, 2ª ed. España: Ediciones Pirámide 1987.
- YURKIEVICH, S., *Modernidad de Apollinaire*. Buenos Aires: Losada 1968.
- ZUGAZAGOITIA, J., «Preliminar», en: MORENO VILLARREAL, J., (ed.), *Un tiro de dados*. México: Ditoria 1998, 3-20.