

Fecha de recepción: febrero 2026
Fecha de aceptación: abril 2026

Tejer el poema: la palabra en el espacio

Pamela Bertoni ⁽¹⁾

Resumen: Este ensayo indaga en la relación entre poesía y artes visuales a partir de una categoría compartida y esencial: el espacio. Lejos de entenderlo como un simple soporte, se lo aborda como una materia activa en la construcción del sentido, la percepción y la experiencia estética. Desde la noción del texto como tejido —inspirada en los cruces entre Anni Albers, Louis Bourgeois, Cecilia Vicuña y Roland Barthes—, presenta una lectura del poema como forma habitable, táctil y viva. Desde un enfoque transdisciplinario que articula los aportes de Bachelard, Dondis, Arnheim, Noé, Merleau-Ponty y Didi-Huberman, propone pensar la articulación entre los lenguajes visuales y el lenguaje escrito con el objetivo de suscitar preguntas que amplíen las experimentaciones actuales en el campo del diseño textil y gráfico.

Palabras clave: poema - poesía visual - diseño gráfico - edición - tejido - artes visuales - artes combinadas - hibridaciones - espacio - plano - composición visual

[Resúmenes en inglés y en portugués en las páginas 134-135]

⁽¹⁾ Ver CV de Paola Bertoni en la p. 135

*El lenguaje cae, viene de arriba como si fuesen pequeños
objetos luminosos (...)*

Y yo atrapo con mis manos palabra por palabra.

María Sabina

*Expectantes palabras,
fabulosas en sí,
promesas de sentidos posibles,
airosas, aéreas, airadas, ariadnas.*

Ida Vitale

Introducción

Las historias del arte y de la poesía están atravesadas por un diálogo constante entre lo visible y lo legible, entre la forma y el significado, entre el cuerpo del signo y el lugar que lo contiene. Desde las pinturas rupestres hasta la poesía digital, el espacio ha sido un actor silencioso pero determinante en la configuración de las obras, un elemento que, más que contener, moldea y dinamiza el sentido.

Sin embargo, no fue sino hasta el siglo XX, con las vanguardias artísticas, que el espacio comenzó a ser interrogado como materia estética en sí misma. Las teorías del diseño de la Bauhaus, la poesía concreta, el arte conceptual y la poesía visual introdujeron preguntas sobre cómo se ocupa el espacio, cómo se lo habita, se lo expande o se lo borra. Estas prácticas desplazaron la centralidad del texto o de la imagen para situarse en una zona de interferencia e inter-referencia.

¿Qué función cumple el espacio en el poema?

Este ensayo se propone abordar esta pregunta analizando tres obras, cada una correspondiente a una artista. Esta selección caprichosa pretende dar cuenta de las diversas relaciones entre la palabra o los signos del lenguaje verbal con relación a la poesía, el diseño gráfico y las artes visuales, mientras explora fugazmente su conexión con lo femenino.

A partir de la lectura fenomenológica de *La poética del espacio* de Gaston Bachelard y *El mundo de la percepción* de Maurice Merleau-Ponty, así como del pensamiento visual de Rudolf Arnheim, las exploraciones sobre la fantasía, el diseño y la comunicación de Bruno Munari, los análisis sobre *La sintaxis de la imagen* de Donis Dondis y la mirada ensayística de Luis Felipe Noé en torno al arte y la poesía, indagaré en las distintas formas en que el espacio es convocado, intervenido o cuestionado.

Son muchísimos los y las artistas y poetas que exploraron la conexión entre palabra y visualidad. Los casos de Mirtha Dermisache y su escritura ilegible, los artefactos de Nicanor Parra, los grafismos de León Ferrari, las instalaciones de Marie Orensanz, la pintura de Luis Felipe Noé, por mencionar algunos, nos permiten pensar el vínculo entre espacio y el texto desde la *forma*. “Forma, quiere decir aquí la distribución y el ordenamiento en los lugares del espacio, de las partes de la materia, que tienen por consecuencia un contorno espacial, a saber, el de un bloque. Pero una materia que está en una forma es también el jarro, es el hacha, son los zapatos. Aquí la forma como contorno no es la consecuencia de una distribución de la materia. Al contrario, la forma determina el ordenamiento de la materia.” (Heidegger, 2002: 40)

Me enfocaré en el análisis de seis obras que van desde la materia más visual hacia la más textual. Desde un estudio para máquina de escribir de Anni Albers, hasta un poema del libro *Evohé* de Cristina Peri Rossi. En este recorrido, el espacio deja de ser una dimensión neutra o pasiva: se revela como campo de construcción sensible y político.

Anni Albers, diseñadora, artista y docente de la Bauhaus, exploró profundamente la relación entre escritura y tejido —particularmente a través de sus estudios de diseño tipográfico y mecanográfico—, considerando el acto de tejer análogo a la construcción textual. En sus obras, las tramas textiles funcionan como sistemas de signos que evocan lenguajes ideográficos o códigos que transmiten significado de forma metafórica, pero sobre todo insisten en la materialidad y en el proceso mismo de su creación. Así, el tejido no solo es

una práctica manual, sino un procedimiento que, mediante sus *ritmos* y *códigos*, media entre lo tangible y lo inefable, entre la experiencia material y la comunicación simbólica. Perder o seguir el *hilo*, *hilvanar* ideas, llegar al *nudo* o el *desenlace* de la *trama*. Desde la antigüedad griega, las palabras se han entrelazado con las manos, las agujas y los telares. La palabra “texto” proviene del latín *textere*, que significa “tejer”, lo que establece una metáfora fundamental entre el tejido textil y la escritura. “Albers no estaba interesada en descifrar o copiar lenguas escritas concretas, sino que exploraba la idea de las marcas y los signos como lenguaje distribuido por una superficie, de una forma que recuerda la estructura de un texto. No busca transmitir información directa sobre el mundo. En cambio, a través del *acto de dibujar con hilo* y al considerar las implicaciones semánticas de las formas geométricas elementales que se encuentran, por ejemplo, en los antiguos tejidos precolombinos, Albers buscaba evocar caracteres y sistemas lingüísticos a través de la disposición rectilínea de signos ideográficos”¹. Esta conexión entre tejido y lenguaje ha sido visible en diversas culturas y prácticas, como los quipus andinos, donde el entramado físico despliega historias o sistemas simbólicos.

Dice la artista y poeta Cecilia Vicuña: “*Quipu* es una palabra quechua que quiere decir nudo, y es un sistema de escritura que, en vez de escribir como el alfabeto fenicio, toma cuerdas y las anuda. Entonces, tanto a través de la torsión de la fibra, como a través de los colores, como a través de la estructura de los nudos, se transmite tanta información como en un alfabeto.”²

Este entrelazamiento de lo manual y lo intelectual cuestiona la tradicional dicotomía que ha separado artesanía y arte, mano y mente, técnica y teoría. Como plantea el curador Glenn Adamson, la artesanía debe pensarse también como un terreno de reflexión y conceptualización, más allá de su percepción como actividad puramente física o decorativa. En este sentido, el tejido ocupa un lugar ambiguo, feminizado y muchas veces marginado dentro de la historia del arte occidental, pero con un potencial expresivo y comunicativo profundo y singular. Por el contrario, la escritura, asociada a lo intelectual, estuvo siempre reservada a los hombres. A lo largo de la historia, especialmente durante el siglo XX, las artes visuales y la poesía han sido escenario fértil de la lucha de las mujeres por la palabra. La poeta y artista Ana Aly, ha planteado la idea de una poesía intersemiótica, que transita entre el signo verbal y el signo visual, transformando la palabra en objeto, en un juego lúdico que refuerza la inseparabilidad entre forma y contenido, entre lenguaje y materialidad. La artista Magdalena Jitrik habla de “textos que aparentemente no son poéticos, pero que, por la manera de representarlos visualmente, se vuelven poéticos”³. Dice Vicuña: “Metáfora en griego quiere decir *llevar a otra parte*, entonces los camiones de mudanza, en Grecia, tienen escrita la palabra *metáfora*. Eso a mí me encanta, porque en verdad una metáfora es un vehículo de transporte. Pero de transporte ¿de qué? Transporte de la imagen, transporte del pensamiento que vive dentro de una imagen.”⁴

La poesía visual surge en esta línea de pensamiento, como una práctica que desafía las categorías clásicas de escritura y arte visual, ocupando un lugar intermedio donde la forma, el espacio y el lenguaje se combinan para activar nuevos sentidos. Explora el diseño gráfico de palabras, letras y espacios negativos, cuestionando los límites epistemológicos y políticos del lenguaje, y pone en primer plano la materialidad y disposición del texto como vehículo de significado. De esta manera, la poesía visual comparte con el tejido y el diseño

gráfico una preocupación por los signos, su distribución en el espacio y su capacidad de comunicación más allá de la mera literalidad.

“El lenguaje no es absolutamente nada. Es silencio, es sonido; pero es un silencio que permite imaginar el sonido. Y un sonido que contiene el silencio. Es una luz, porque trae una imagen, que hace oír un sonido; un cruce de energías; es una condensación imposible.”⁵

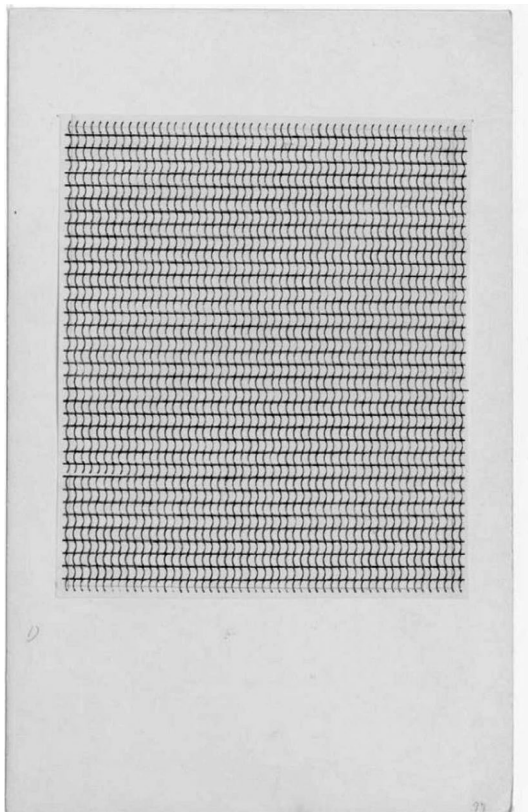


Figura 1. Anni Albers, *Study made on typewriter*, Typewriter printing in black ink on paper, 27 x 16,9 cm (not dated)

Annie Albers

La pieza es parte de una serie de obras realizadas con máquina de escribir en el marco de las investigaciones de Anni y Josef Albers durante sus clases en la Bauhaus.

La superficie está completamente intervenida con paréntesis mecanografiados, repetidos de forma rítmica hasta saturar el espacio. No hay texto dentro de los mismos. La repetición mecánica genera un patrón, una textura, un ritmo regular. Un renglón abre los paréntesis y el siguiente los cierra, creando hacia abajo una línea vertical sinuosa que refuerza el

efecto hipnótico. Las líneas curvas de los paréntesis producen una ondulación, un movimiento constante. Estas son, a su vez, segmentadas por la repetición de un guion sin espacios que genera la proyección de una línea horizontal.

El paréntesis y el guion son, por definición, signos que configuran un espacio de contención. El contenido es subalterno: “el mensaje que buscan transmitir es que viene algo que pertenece aquí, pero, se puede omitir”. (Bård Borch Michalsen, 2022: 133)

Albers multiplica y agrupa el signo mecánicamente hasta vaciarlo de su sentido verbal. La forma del paréntesis aparece como unidad mínima de significado visual. Los guiones se unen hasta formar una línea. Lo que percibimos no es un conjunto de signos, sino un cuerpo gráfico. No hay centro, no hay jerarquías. La mirada oscila, agrupa formando líneas ondulantes y líneas rectas, pura abstracción geométrica. Su repetición genera un ritmo pautado por el límite de la hoja y la cuadrícula de la máquina.

Respecto a las técnicas de comunicación visual que propone Donis Dondis, Albers utiliza la economía, el equilibrio, la simetría, la reticencia, la predictibilidad, la secuencialidad y la continuidad. A su vez, Dondis clasifica las líneas curvas como suaves, femeninas, orgánicas, asociadas al ritmo natural, al movimiento corporal. En este caso, la repetición de una curva cerrada se transforma en un ritmo visual cerrado sobre sí mismo, un *bucle* perceptivo. El ritmo es quizá el aspecto más potente de la imagen. La repetición del paréntesis configura una cadencia obsesiva. Aunque el soporte sea plano, la superposición de signos genera una textura visual densa. Es casi táctil. Dondis considera la textura como uno de los elementos más primitivos de la percepción: evoca lo sensible antes que lo simbólico.

Desde la psicología de la forma, la obra trabaja invirtiendo la relación figura-fondo. La cercanía de los paréntesis entre sí hace que el fondo se convierta en figura y la figura en patrón perceptivo. El ojo intenta dar orden y jerarquizar, pero solo encuentra un ritmo visual: “los paréntesis dan una señal de pausa mucho más clara. Usar muchos paréntesis inhibe el flujo y el progreso del texto” (Bård Borch Michalsen, 2022: 133). Esta frustración cognitiva es deliberada, activa la percepción más allá de la significación verbal. El espacio gráfico es también un espacio textual aunque carente de palabras. Hay una escritura sin lenguaje. El ojo, desplazado de su función de leer contenido, debe reconstruir sentido en la forma pura. La mirada es empujada a vagar en la periferia del lenguaje verbal y visual.

“El programa de la Bauhaus retornó a los fundamentos, a los materiales básicos y las reglas del diseño. Y las preguntas que se atrevieron a formular llevaron a nuevas definiciones de la belleza”. (Dondis, 2008:165) En su libro *On Weaving*, Albers escribió: “Cuando el significado debe transmitirse únicamente a través de la forma, por ejemplo, cuando no existe un lenguaje escrito para expresar descriptivamente dicho significado, encontramos en esta comunicación directa y formativa un vigor que a menudo supera al de las culturas que cuentan con otros métodos adicionales para transmitir información”.

“Erasmus de Rotterdam prefería el término *lunulae* (que significa luna creciente)” (Bård Borch Michalsen, 2022: 133) para nombrar al paréntesis. Albers crea una acumulación de lunas crecientes y menguantes. El paréntesis y la raya se convierten en una unidad estructural que comunica su vacío como contenido. Una topografía del silencio estructurado entre la figura y el fondo. Según Bachelard “la imagen de la imaginación no está sometida a una comprobación de la realidad” (Bachelard, 2022:139). Quizá entonces, sea posible ver en estas pequeñas celdas que se repiten, una serie de cajoncitos vacíos.

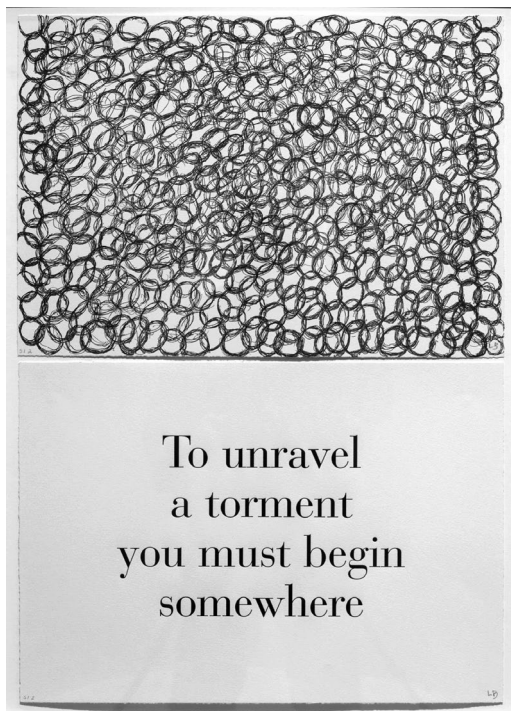


Figura 2. Louise Bourgeois, *To Unravel a Torment You Must Begin Somewhere*, no. 8 of 9, from the series: *What Is the Shape of This Problem?*, 1999. Letterpress and lithograph, sheet (component A): 30.5 × 43.2 cm; sheet (component B): 30.5 × 43.2 cm

Louise Bourgeois

Roland Barthes relaciona los términos texto y tejido, a partir de una conceptualización que encuentra una resonancia continua en la propuesta poética de la artista visual Louise Bourgeois. “Texto quiere decir Tejido, pero si hasta aquí se ha tomado este tejido como un producto, como un velo detrás del cual se encuentra más o menos oculto el sentido (la verdad), nosotros acentuamos ahora la idea generativa de que el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido —esa textura— el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela. Si amáramos los neologismos podríamos definir la teoría del texto como una hifología (hifos: es el tejido y la tela de araña).” (Barthes, 2000:104) Bourgeois trabajó tanto con textiles como con textos. La figura de la araña, tan recurrente en su obra, simboliza principalmente a su madre, pero también representa la fortaleza femenina, la protección y la creatividad.

La pieza está compuesta por dos secciones:

Parte superior: una trama de bucles rojos dibujados a mano, enredados, repetitivos.

Parte inferior: una frase en una fuente con serifa, en negro, centrada y directa:

“To unravel a torment you must begin somewhere” (Para desenredar un tormento tenés que empezar por algún lado).

Bourgeois emplea dos lenguajes visuales distintos y complementarios. Arriba, el lenguaje del gesto: líneas curvas, repetitivas, de color rojo, crean un patrón en forma de círculos que se entrelazan y se expanden, cubriendo la totalidad del plano. Usa técnicas compositivas de contraste: saturación, yuxtaposición, espontaneidad y exageración, para componer una textura visual sin centro ni foco. Crea un código gráfico autónomo que expresa emoción, confusión, caos. Abajo, el lenguaje tipográfico: orden, simplicidad, simetría, claridad, equilibrio. Las palabras aparecen como una instrucción o una verdad totalizadora.

La sintaxis visual funciona por contraste: primero, el ojo se pierde en las madejas de bucles, sin encontrar jerarquías, y luego baja a la palabra, que ofrece claridad. Del enredo al enunciado, de la forma al significado. El contraste entre la densidad de la imagen superior y la calma racional de la tipografía inferior, encarna la tensión entre lo orgánico y lo normativo, entre el trazo emocional y la palabra civilizada. En esa fricción se produce el espacio expresivo.

Para Bachelard, el espacio vivido —y sobre todo el espacio del dolor, del recuerdo, del cuerpo— se aloja en imágenes poéticas que actúan como nidos, escondites. La maraña roja puede ser pensada como una trama de angustia o como el refugio confuso de la psique. Según Bruno Munari “otro aspecto elemental de la fantasía lo podemos ver cuando se multiplican las partes de un conjunto sin que medien nuevas alteraciones” (Munari, 2018:49). El gesto repetido da cuenta de una temporalidad interior que sigue la lógica del trauma que gira sobre sí.

Bourgeois dibuja escribiendo. Es la mano, con su gesto circular insistente, la que produce un campo visual que no representa, sino que encarna el tormento. Los bucles no son solo grafismos plásticos, sino huellas de un ritmo escritural sin semántica, una escritura pictográfica del inconsciente, un gesto gráfico que sustituye la palabra por su energía.

La percepción en esta obra no es neutral: involucra al cuerpo del espectador, que se pierde en el campo de líneas como si intentara encontrar el hilo del sentido, un movimiento análogo al que propone el propio texto verbal. La frase inferior, por su parte, no se lee de forma pasiva, sino que opera como una consigna, un llamado a la acción.

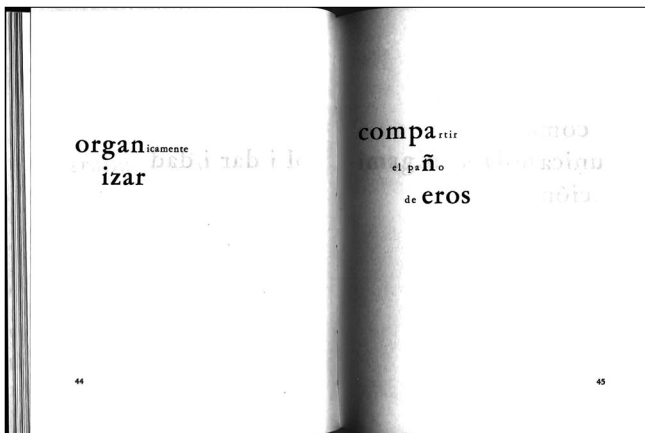


Figura 3. Cecilia Vicuña, *PALABRAs*, El imaginero cuadernos de poesía y crítica. Impreso en Argentina por Cecilia Vicuña, 1984.

Cecilia Vicuña

La poesía de Cecilia Vicuña no se limita a lo verbal ni a una lectura convencional: propone una experiencia poética expandida que fusiona palabra, imagen, sonido y performance. Su obra desborda los límites genéricos y activa múltiples formas de percepción —visual, sonora, corporal—. Ha utilizado tanto la palabra como el tejido en sus obras. El uso del tejido como acto de memoria en la obra de Vicuña puede comprenderse como un lenguaje poético que entrelaza a la materia con el sentido. De la misma forma puede pensarse el ejercicio que realiza en su poemario *Palabrar mas* de 1984, donde se propone *destejer* la materia de las palabras para descubrir su cuerpo interno, para descifrar su sentido.

“Una palabra está preñada de otras palabras y un hilo contiene otros hilos en su interior. Metáforas en tensión, la palabra y el hilo llevan al más allá del hilar y el hablar, de lo que nos une, la fibra inmortal. Hablar es hilar y el hilo teje al mundo.”(Vicuña, 1996)

Para introducirnos a sus *poemas-palabras* Cecilia Vicuña nos dice:

*Palabrar más o palabrir
es armar y desarmar palabras
para ver qué tienen
que decir.*

“Un libro guarda palabras. Las palabras guardan cosas. Portan significado”(2022:38), dice Ursula K. Le Guin. El poema visual de Vicuña no se lee linealmente, sino que se habita con la mirada. Las palabras parecen emerger como formas sensibles del pensamiento, donde el lenguaje no representa el mundo, sino que hace al mundo. Cecilia Vicuña rompe la unidad semántica: las palabras se desarman y recombinan (“**organ**-icanicamente-**izar**”, “**compa**-rtir el paño de **eros**”), generando sentidos latentes, polisémicos. Cada fragmento es parte de un sistema abierto que el lector debe completar o relacionar. No se trata de leer una frase, sino de ver una estructura poética en tensión, donde la palabra es una zona de conflicto entre materia y símbolo. La obra funciona como un dispositivo poético: una herramienta que permite abrir la materia verbal y liberar su función expresiva, desmontando los sentidos dados.

La doble página genera una tensión de lectura entre izquierda y derecha: no hay una línea recta, sino una danza visual entre bloques que invitan a un montaje mental. La organización de las palabras abiertas sobre cada página, permite crear un nuevo poema. La disposición espacial abre un campo perceptivo entre palabras, pausas y pliegues: la doble página permite el recorrido del visual a través del espacio en búsqueda de sentido. El montaje realizado por el ojo produce un nuevo texto expandido. Vicuña invita a “palabrir”, a leer como quien hila.

El uso diferenciado del tamaño y espaciado tipográfico (por ejemplo, “organ” e “izar” en una escala mayor que “icamente”) establece jerarquías rítmicas y visuales. El amplio espacio en blanco de la página opera como campo expresivo, intensificando la presencia visual de las palabras en tanto imagen y creando un ritmo fluido entre mirada y comprensión. Hay un alto grado de simpleza compositiva. Una condensación que sugiere suspensión, ligereza. Cada palabra está diseñada como una unidad espacial. No están alineadas al mar-

gen ni organizadas simétricamente, lo que refuerza la idea de un tejido libre más que una grilla gráfica rígida. La relación entre forma y contenido no es decorativa sino estructural: el diseño tipográfico es el poema.

“Orgánicamente izar” no significa solamente levantar algo con naturalidad y tampoco significa organizar; implica ambas significaciones a la vez. “Compartir el paño de eros” activa un sentido político del deseo y del lenguaje. La noción de “paño” en el poema remite a un textil. Compartir el paño de eros es tanto un gesto amoroso, como un gesto creacional colectivo. Vicuña fragmenta y anida palabras, revelando que cada término contiene una interioridad resonante, como si fueran pequeños cajones del lenguaje que guardan una experiencia afectiva. Según Bachelard la imaginación se arraiga en lo material. Vicuña trabaja la palabra como si fuera materia orgánica, al mismo tiempo visual, táctil, afectiva y política.

La exposición de Cecilia Vicuña, titulada “Soñar el agua – Una retrospectiva del futuro”, se realizó en el Museo MALBA desde el 8 de diciembre de 2023 hasta el 26 de febrero de 2024. En esa muestra, Vicuña presentó la serie Palabrarmas y la instalación Quipu Mens-trual, entrelazando palabra, tela y memoria, inspiradas en el quipu andino.

En la muestra, la artista despliega su serie Palabrarmas, no ya sólo sobre papel sino sobre una serie de tapices. Estas obras, cosidas en tela, se presentan como banderas y piezas de arte textil que no solo transforman la palabra en materia, sino que también activan un diálogo entre lo poético y lo político. Inspirada en el quipu, ese sistema de nudos ancestral de los Andes, Vicuña reinterpreta sus significados: la costura crea un vínculo, cada palabra contiene memoria, identidad y resistencia. La instalación Quipu Menstrual, también presente en la muestra, subraya la potencia de la repetición y el ritmo, conectando los ciclos del cuerpo con los hilos del lenguaje. Así, Vicuña nos invita a pensar el textil no solo como soporte, sino como una cartografía de la memoria latinoamericana, en la que la palabra, hilada, cose, teje y desata nuevas identidades.



Figura 4. Cecilia Vicuña, Emancipación participación, 1975.

¿Podemos tomar estas experiencias como insumos para imaginar nuevas posibilidades en el campo del diseño textil y el diseño gráfico?

La poesía y el diseño comparten una misma operación fundamental: ambos trabajan con la imaginación como forma de conocimiento. No se limitan a representar la realidad, sino que la reconstruyen, la desplazan, la intensifican. En este sentido, tanto la poesía visual como el diseño —gráfico y textil— utilizan formas concretas para dar lugar a ideas abstractas.

La imagen, no es un recurso accesorio, sino una estructura de pensamiento. Como sugiere Saussure, todo significante remite a otros significantes en una cadena inestable y productiva: el sentido no está dado, se construye en ese desplazamiento. La poesía y el diseño operan precisamente en ese intervalo, expandiendo las posibilidades de significación a través de la forma, el ritmo, la disposición en el espacio.

Texere —tejer— no solo da origen a la palabra “texto”, sino también a una forma de hacer: unir, tensar, entrelazar. En este marco, pensar el texto como tejido y el tejido como texto deja de ser una metáfora ilustrativa para volverse una hipótesis material. Leer implica algo más que decodificar.

¿Podemos pensar los procesos de diseño gráfico y textil contemporáneos desde una perspectiva fenomenológica, donde lo manual y lo conceptual se integran, transformando la percepción del espacio?

Estas obras aparecen como procesos larvales, no como resultados, son formas abiertas que dialogan con lo que van componiendo y descomponiendo, tejiendo y destejiendo. Las palabras y las imágenes no se imponen: llegan, se anidan, buscan su forma. En Albers el signo se repite hasta volverse textura, en Bourgeois el trazo encarna una pulsión psíquica, y en Vicuña la palabra se desarma para revelar su potencia interna. Lo que aparece es un mismo desplazamiento: del lenguaje como sistema al lenguaje como experiencia. En todos los casos, el sentido no preexiste, sino que emerge en la relación entre forma, espacio y percepción.

En las manos de estas artistas la poesía escapa del logos y busca refugio en la forma, en la percepción, en el juego, en la emoción. “Las emociones, puesto que son *mociones*, movimientos, conmociones, también son transformaciones de aquellos o aquellas que están emocionados. Transformarse es pasar de un estado a otro: por lo tanto, esto nos refuerza en nuestra idea de que la emoción no puede definirse como un estado de lisa y llana pasividad. Es incluso a través de las emociones como, eventualmente, se puede transformar nuestro mundo”. (Didi Huberman, 2016:46)

Didi-Huberman plantea que las imágenes no solo representan: afectan. Son zonas de inestabilidad donde la emoción se inscribe como gesto visual, fractura del sentido, aparición del cuerpo. Los poemas analizados funcionan como “dispositivos afectivos” que ponen en escena la emoción no solo a través de lo verbal, sino que la hacen visible, táctil y activa a través de lo visual. Estos poemas no representan una idea, activan una experiencia

emotiva. Nos obligan a leer con el cuerpo, a completar con nuestra propia percepción un estado de deriva, de búsqueda. La palabra se enreda, se anuda, se pierde y se busca como una hebra. Tanto la palabra escrita como el signo tipográfico se convierten en gesto, y el lenguaje, la palabra, en materia viva. El sentido se entreteje. El cuerpo del poema responde desde la *sutura* de la palabra en el espacio.

¿Puede la poesía visual ayudarnos a pensar el diseño gráfico y textil como campos que amplíen las fronteras del lenguaje, visibilizando voces históricamente marginadas y construyendo nuevas identidades visuales que resistan al diseño globalizado?

En este sentido, el diseño gráfico y el diseño textil se revelan como un terreno fértil para pensar estas operaciones. Diseñar no sería solo organizar información o producir objetos, sino tejer relaciones entre materiales y significados, entre cuerpo y lenguaje, entre memoria e imaginación. Las operaciones de repetir, anudar, fragmentar o coser no son únicamente compositivas, sino también modos de pensamiento que inscriben otras temporalidades y otros saberes, históricamente desplazados. Quizá, entonces, la pregunta ya no sea cómo traducir la palabra al textil o el tejido al lenguaje, sino qué sucede cuando ambos se reconocen como parte de una misma lógica: el diseño deja de representar o de ornamentar y comienza a producir experiencia.

Notas

1. Smith, T'ai, Bauhaus weaving theory: From feminine craft to mode of design, Estados Unidos, Universidad de Minnesota, pág 147.
2. Cecilia Vicuña, 2019, entrevistada por José Ignacio Padilla, Periodico de poesía, Universidad Nacional de México.
3. Palacio Libertad, Artes visuales | Qué cosa, la poesía visual? | Magdalena Jitrik, Youtube, 2023.
4. Entrevista a Cecilia Vicuña por José Ignacio Padilla, en Madrid, el 28 de febrero de 2019.
5. Cecilia Vicuña, 2019, entrevistada por José Ignacio Padilla, Periódico de poesía, Universidad Nacional de México

Bibliografía

- Arheim Rudolf (2006), *Arte y percepción visual*, España; Alianza.
 Bachelard, Gaston (2002), *La poética del espacio*, México: Fondo de Cultura económica
 Bård Borch Michalsen (2022), *Cómo la puntuación cambió la historia*, Argentina: Ediciones Godot.

- Barthes, Roland (2000), *El placer del texto*, México: Siglo XXI.
- Didi-Huberman Georges (2016), ¡Qué emoción! ¿Qué emoción? Argentina: Capital intelectual.
- Dondis, Donis (2008), *La sintaxis de la imagen*, España: Editorial Gustavo Gili.
- Heidegger, Martin (2022), *Arte y poesía*, Madrid: Editora Nacional.
- Le Guin, Ursula K. (2018), *Conversaciones sobre la escritura con David Naimon*, España: Alpha Decay.
- Le Guin, Ursula K (2022), *La teoría de la bolsa de la ficción*, Argentina: Rara Avis Editorial.
- Merleau-Ponty, Maurice (2020), *El mundo de la percepción*, siete conferencias, México: Fondo de cultura económica.
- Merleau-Ponty, Maurice (1994), *Fenomenología de la percepción*, España: Planeta-Agostini.
- Munari, Bruno (2018), *Fantasía*, España: Gustavo Gili.
- Pound, Ezra (1970), *El arte de la poesía*, México: Editorial Joaquín Mortiz.
- Polkinhorn, Harry (1993), *Visual Poetry An International Anthology*, Visible Language, Volume 27, Number 4.
- Smith, T'ai Lin (2014), *Bauhaus Weaving Theory From Feminine Craft*, Estados Unidos: University of Minnesota Press.
- Vicuña, Cecilia (1996), *Palabra e Hilo (Word & Thread)*, Edinburgh : Morning Star.

Abstract: This essay explores the relationship between poetry and the visual arts through a shared and fundamental category: space. Far from viewing it as a mere medium, it is approached as an active element in the construction of meaning, perception and aesthetic experience. Drawing on the notion of text as fabric—inspired by the intersections between Anni Albers, Louise Bourgeois, Cecilia Vicuña and Roland Barthes—it presents a reading of the poem as a habitable, tactile and living form. From a transdisciplinary approach that brings together the contributions of Bachelard, Dondis, Arnheim, Noé, Merleau-Ponty and Didi-Huberman, it proposes reflecting on the relationship between visual languages and written language with the aim of raising questions that expand current experimentation in the field of textile and graphic design.

Keywords: poem - visual poetry - graphic design - publishing - textiles - visual arts - mixed media - hybrid forms - space - layout - visual composition

Resumo: Este ensaio explora a relação entre a poesia e as artes visuais a partir de uma categoria comum e essencial: o espaço. Longe de entendê-lo como um mero suporte, aborda-o como uma matéria ativa na construção do sentido, da percepção e da experiência estética. A partir da noção do texto como tecido — inspirada nos cruzamentos entre Anni Albers, Louis Bourgeois, Cecilia Vicuña e Roland Barthes —, apresenta uma leitura do poema como forma habitável, tátil e viva. A partir de uma abordagem transdisciplinar que

articula as contribuições de Bachelard, Dondis, Arnheim, Noé, Merleau-Ponty e Didi-Huberman, propõe-se a reflexão sobre a articulação entre as linguagens visuais e a linguagem escrita, com o objetivo de suscitar questões que ampliem as experiências atuais no campo do design têxtil e gráfico.

Palavras chave: poema - poesia visual - design gráfico - edição - tecido - artes visuais - artes mistas - hibridizações - espaço - plano - composição visual

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

Pamela Bertoni. Diseñadora de Imagen y Sonido UBA. Maestranda en Escritura Creativa por la UNTREF. Se desempeña como docente universitaria desde el 2009. Se dedica a las artes visuales y la realización cinematográfica. Sus proyectos audiovisuales se han exhibido en el Festival de Cine Málaga, en el BAFICI, en el FIC Valdivia, entre otros. Titular de la materia Taller de Estilo e Imagen en la UP desde 2023.