



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

ALTERNATIVAS TEXTUALES EN LA POESÍA VISUAL

Tesis que para obtener el grado de
Maestro en Artes Visuales

presenta
Joaquín Rodríguez Díaz

Director de tesis
Dr. José Daniel Manzano Aguila

México D.F., enero 2012



Agradecimiento

Agradezco al SUPREMO HACEDOR DEL UNIVERSO
la luz que imprime en mi pensamiento
para desarrollar mí proceso creativo
y compartirlo en este proyecto.

Joaquín Rodríguez Díaz

ÍNDICE

• La poesía definiciones estructurales _____	5
• Características más importantes de la poesía lírica _____	7
• Recursos estilísticos o literarios _____	9
• Recursos literarios de tipo gramatical _____	9
• Recursos literarios basados en el significado _____	10
• Principales subgéneros líricos _____	10
• Tipos de poemas líricos _____	11
• Tipos de poesía _____	11
• Cinco bienales de poesía visual, cinco _____	13
• La dialéctica del signo _____	14
• El arte latinoamericano de nuestro tiempo _____	16
• Tradición y modernidad en la poesía latinoamericana: el concretismo _____	19
• Poesía visual latinoamericana. Confluencias de lenguajes _____	21
• El comienzo del fin de la palabra en la poesía latinoamericana: el poema semiótico _____	23
• Poema/ Proceso: Fin del modernismo literario _____	25
• La des-semantización de la poesía en el Río de la Plata: poesía para y/o realizar y poesía inobjetal _____	28
• Las rupturas en la tradición poética Argentina durante el siglo XX _____	31
• La poesía electrónica: dos precursores latinoamericanos, Eduardo Kac y Ladislao Pablo Györi _____	33
• El operador visual en la poesía experimental _____	35
• Informe sobre la poesía experimental latinoamericana (1996) _____	36
• La poesía visual como territorio estético transfronterizo (definiciones) _____	41
• I muestra internacional de poesía visual y experimental en Venezuela, VI festival mundial de poesía julio del 2009 _____	43
• Poemas visuales comentados junio-julio 2009 _____	48
• Bibliografía _____	51
• Conclusiones _____	52

INTRODUCCIÓN

La palabra y la imagen son los puentes que unen a los seres humanos, ellas dan soporte a las relaciones entre el mundo físico e intelectual y el mundo social. Ambos instrumentos de comunicación no han dejado de evolucionar, enriquecerse y diferenciarse en el transcurso de las épocas. Al principio fue la palabra, medio imprescindible desde los orígenes hasta hoy, por ser el más vivo y eficaz, pues con la palabra el hombre se expresa a si mismo, simboliza sus pensamientos y sentimientos, comunica su ser, su realidad, que es siempre el punto de partida.

El presente proyecto se encuentra articulado como un pretexto del texto, donde la obra define abundantes imágenes compositivas, tanto de orden gráfico como fotográfico, bajo una estructura polifónica y por medio de una forma de expresión abierta, utilizando como medio un conjunto de poemas de autoría personal. El proyecto describe el argumento conceptual propio del diseño con ejemplos muy diversos, entorno a alternativas textuales dentro del campo de la poesía visual. La investigación de este proyecto y el trabajo con conceptos no pertenecen a ninguna fase o área dentro del discurso visual, sino a una propuesta pre-textada anclando aspectos formales del diseño y la comunicación visual; (como las técnicas visuales y las categorías formales).


Dentro del espacio del recinto creativo, quiero expresar que la forma adquiere una visión

estética, a partir de la educación visual que el propio receptor mantiene ante una obra sea cualquiera su género, discurso o narrativa, pero adquiere un significado relevante cuando se interconotan códigos literarios y códigos perceptivos relacionados con lo icónico-visual.

Quiero destacar también, que se comenta que la poesía visual, nace con otro nombre, la poesía concreta, modalidad literaria del concretismo, un movimiento nacido desde la pintura (encabezado por Max Bill) que se oponía a la abstracción.

Cabe mencionar que se plantean dentro de la investigación las diferencias entre poesía concreta y poesía visual a partir de que son dos tipos de creaciones diferentes y que solo tienen en común los rasgos icónicos del mensaje, pero mientras que en la poesía concreta la estructura es el mismo mensaje del poema, la mayoría de las veces alberga un contenido metalingüístico, pudiendo ser transcritas las palabras (citando a Spatola), sin perder por ello el poema su sentido.

En la poesía visual por el contrario, el discurso es bastante híbrido, pudiendo ser conformado por elementos ajenos a lo literario (incluso no tener ninguno), pero manteniendo y exaltando la iconicidad, orientando todos los elementos de acuerdo a una composición plástica; (por eso es eminentemente visual).



Espejos vacíos de miradas ocultas
de brillante y fugaz espera
arrullando a un durmiente
como dulces labios de púrpura azul
que nadie tiene y siente lo que fui;
estrella de la alborada que anuncia tu existir,
en un cosmos lleno y sin fin,
remarcando en la sombra
tu silueta como un loco frenesí.
Tonos suaves de voz exquisita,
que al escucharlos arrullan
la esencia de mi vida
como luna que se agota
y no se ve durante el día,
porque en la noche ya respira,
iluminando por doquier
la búsqueda de mi descanso
que entristece si no se encuentra
con el amor de sus encantos;
que permite en el sosiego
la riqueza de tu canto,
que en sus notas y abedules
los respiros y las hojas,
hacen ruido mas no mi llanto.
Porque en su vida
ya no existe
el espíritu
del amor que hoy estuvo
y ya no me quiso tanto.

La poesía definiciones estructurales

- La poesía (del griego 'creación', 'crear') es un género literario en el que se recurre a las cualidades estéticas.
- Género literario que emplea el lenguaje por sus cualidades estéticas y evocativas. Obra literaria escrita en verso.
- Manifestación de la belleza o de los sentimientos por medio de la palabra, que genera determinadas emociones en el lector u oyente.

Perednik, Jorge Santiago, *Poesía Concreta*,

El concepto de poesía concreta:

- Se quiere destacar especialmente la nueva concepción del lenguaje labrada por la poesía de los poetas concretistas, reflejada en la nueva tendencia alcanzada por cierta poesía desde los años 50 y que se trataba en lo medular, de subrayar el redescubrimiento del carácter material del lenguaje.
- Se destaca la importancia de distinguir claramente el significado específico del término 'concreto', frente a otros como 'abstracto' o 'figurativo'; esto es, frente a lo estrictamente 'mimético'.

Se da la definición de **Concretismo**: (según el Diccionario de conceptos literarios de Otto F. Best) corriente de la lírica moderna que ajusta los elementos lingüísticos de sus composiciones según apreciaciones según apreciaciones de tipo óptico y auditivo, renunciando de este modo a copiar y comprender la realidad empírica y poniendo en cuestión, en su lugar, a la palabra individual, la cual es tomada como forma de pensamiento, haciéndose uso de ella en cada una de sus posibilidades concretas, en

virtud de lo cual surgen ideogramas y constelaciones en los que el contenido de significación y la estructura son idénticos; en que la realidad del texto -por así decir- reposa en la estructura, en la función.

Se plantea que la equiparación de lo 'concreto' con lo 'real', en la significación del término, ha sido utilizada por casi todos los poetas de esta tendencia; que esto no significa que la oposición entre 'concreto' y 'abstracto' responda a la significación metafísica entre sensación real o empírica y pensamiento; que lo concreto (lo real) y lo abstracto son aquí una unidad inmediata de signo y de conceptuación. Se señala que en la poesía concreta aparece la identidad y al mismo tiempo, la diferencia entre signo y concepto.

- **Imagen poética**: Construcción verbal que origina una representación o imagen mental, síntesis de elementos racionales, sensoriales y emocionales, y determina una experiencia estética. Puede involucrar uno solo o más sentidos corporales. Su sentido se define en el texto, como cuando Juan Ramón Jiménez dice: "Mariposa de luz, /la belleza se va cuando yo llego /a su rosa."
- **Lírica**: Actitud expresiva que privilegia las experiencias íntimas y subjetivas del individuo, sus percepciones sensoriales, emocionales y racionales, y que hace de ellas el centro y el objetivo de su lenguaje. Puede dominar cualquier forma literaria, aunque es típica de la poesía en general.
- **Narrativa**: Conjunto de formas literarias que tipifican la actitud de narrar, contar, o referir, o sea, de exponer un suceso o cadena de sucesos (reales o imaginarios, objetivos o subjetivos). Aunque la actitud narrativa puede expresarse en verso, la

narrativa, como conjunto de formas típicas de esa actitud, hoy día se escribe siempre en prosa.

- **Onomatopeya:** Palabra que trata de reproducir un sonido característico, como el de un animal, el viento, una corriente de agua, un golpe, un artefacto, etc.
- **Poesía: Forma literaria que privilegia de manera sui generis los valores sonoros del lenguaje, en grados y modos que varían desde los versos métricos hasta la prosa. Hoy día tipifica la actitud lírica, aun cuando se valga en la superficie de otras actitudes (narrativa, dramática, ensayística).**
- **Poema:** La palabra se emplea generalmente para referirse a un texto poético específico, y se dice "un poema". Puede estar lo mismo en verso que en prosa.
- **Prosa:** Modalidad artística del lenguaje cuyas sonoridades se alejan de todo tipo de regularidad (métrica, rítmica y de rima), por lo que suena más flexible, resulta más "natural" que su contrapartida, el verso, y por esto se le identifica con el lenguaje común. Lo cual es falso, porque la prosa, como arte literario, es una construcción deliberada y no una expresión automática.
- **Prosa poética:** Composición en prosa donde la actitud expresiva dominante es la lírica.
- **Repetición:** En la literatura, es el empleo deliberado de cierta fórmula verbal, con lo que se busca un efecto rítmico, humorístico, de sentido mágico, de caracterización, etc.
- **Rima:** Igualdad o semejanza sonora entre las terminaciones de versos que están suficientemente próximos para que el oído la reconozca. Dichas terminaciones se cuentan a partir de la última sílaba acentuada del verso. La rima es exacta o *consonante* cuando todos los sonidos a partir de esa sílaba coinciden (sólido-bólido, fresas-promesas), y es inexacta o *asonante* cuando sólo coinciden las vocales (vivo-marchito, ámbito-árido).
- **Ritmo:** Resultado de una determinada periodicidad más o menos regular de elementos. Puede ser de origen natural (el corazón, las olas del mar) o artificial (las máquinas, el arte), y percibirse a través de diversos sentidos. En la literatura está determinado por la secuencia general de sonidos verbales y pausas, y dentro de ésta, las secuencias más específicas de sonidos fuertes y sonidos débiles (notoria en los versos más regulares), y de períodos largos y períodos cortos (más notoria en la prosa).
- **Verso:** Modalidad artística del lenguaje cuyas sonoridades se establecen sobre una mayor o menor regularidad métrica y rítmica (con o sin rima), por lo que suena más estructurado y sujeto a reglas que su contrapartida, la prosa.
- **Versos métricos:** son los que se atienen estrictamente a una medida o metro determinado, o a una combinación más o menos fija de metros. El metro les da nombre: octosílabos (de ocho sílabas métricas), endecasílabos (de once), etc. presentan además alguna combinación regular de rimas.
- **Versos blancos o sueltos:** versos métricos sin rima.
- **Versos libres:** Son los que observan una marcada flexibilidad métrica, es decir no se atiene estrictamente a un patrón métrico o combinación de metros determinados. No obstante hay en ellos un cierto ritmo o sonoridad general que los diferencia de la prosa. Carecen por completo de rima, o la usan irregularmente.

A person wearing a dark, heavy coat is seen from the chest up, looking out of a window. The background is a warm, golden sunset or sunrise over a body of water, with a railing visible in the foreground. The text is overlaid on the image in a colorful, multi-colored font.

No vivir la vida
y vivir sin ella,
es morir en vida
sin sentirla a ella.

La vida existe
cuando el llanto nace,
un suspiro entra
una lágrima sale.

La ansiedad angustia
y el dolor me mata,
una mirada triste
donde la soledad descansa;
es pensar en un amor
que no se olvida,
simplemente
se detiene
y ya no canta.

Carrillo Martínez, José Carlos, Características de la lírica,

- Se señala que la poesía nació íntimamente unida a la música, de ahí que el término canción fuera aplicado a las composiciones en verso que cantaban los poetas. Los primeros poemas se transmitían acompañados por un instrumento musical, con frecuencia una lira (de donde procede el término lírica). La entonación al leer un poema se acercaba bastante a los compases musicales que servían de fondo a la recitación.
- Se da la definición de **poesía lírica**, la que tradicionalmente se define como la expresión de los sentimientos por medio de la palabra escrita u oralmente. Se señala que este género se caracteriza por la subjetividad, es decir que el poeta nos ofrece una parte de su pensamiento, de su interior, de su visión de la realidad. Que cualquier expresión de las emociones del autor ante la contemplación del mundo o de

la realidad puede ser considerada lírica: el amor, pena, soledad, miedo, fracaso, alegría, desamparo, nostalgia.

Se aclara que esta expresión de los sentimientos no puede hacerse de cualquier manera sino que se suele ver sometida a una gran depuración técnica y estética. Así, el poema es la unión de un fondo emotivo y sentimental y de unas determinadas características formales que lo caracterizan a simple vista incluso ante los ojos de personas que no han leído nunca poesía. Se explica que en la **prosa poética** o **poemas en prosa** el autor prescinde del verso aunque sigue manteniendo todos los rasgos propios de la poesía: subjetividad, expresión sentimental, utilización de gran número de recursos literarios, cuidado formal y estético...

Se define la **poesía épica** o **poesía no lírica** en la que el autor no expresa sus sentimientos ni muestra al lector su interior a través de la palabra, sino que se limita a narrar la historia de unos personajes determinados, aunque con la característica de que 'la narración se realiza en verso'; tuvo en la Edad Media su momento álgido. Ej. el *Poema del Mío Cid*.

Características más importantes de la poesía lírica:

- El autor transmite un determinado estado de ánimo; la poesía lírica se suele caracterizar por la introspección y la expresión de los sentimientos.
- En el poema no se desarrolla una acción, sino que se expresa de manera inmediata y directa, una emoción determinada.
- Exige un esfuerzo de interpretación al lector.
- Suele haber una gran acumulación de elementos e imágenes con valor simbólico.
- La mayoría se caracteriza por su brevedad: no es frecuente que sobrepasen los cien versos.
- Debido a su brevedad, hallamos una mayor concentración y densidad que en el resto de los géneros literarios.
- Un poema es la expresión directa del sentimiento del poeta al lector; debe ser considerado una especie de confidencia al lector.

- Al ser eminentemente subjetiva, y estar expresada frecuentemente en primera persona, se convierte en un relato autobiográfico, aunque no se debe confundir el yo del poema con el autor que hay detrás; el poema no sería más que un ejercicio estético.
- Suelen ajustarse a unas normas formales que los caracterizan: versos, estrofas, ritmo, rima, englobadas todas ellas bajo la denominación de métrica. Con el fin de lograr un discurso lo más bello posible, los autores se valen de los recursos literarios o estilísticos.
- La unión de la temática sentimental, la métrica, la depuración lingüística y los recursos literarios recibe el nombre de **poética**. Así, la poética de un autor o de un movimiento literario concreto será el conjunto de rasgos que los caracterizan e individualizan frente a otros autores o movimientos literarios, respectivamente.
- Se definen los siguientes conceptos: **la métrica**, como la disciplina literaria que se ocupa de la medida de los versos, de su estructura, de sus clases y de las distintas combinaciones que pueden formarse con ellos, es decir, trata de establecer las normas de versificación: versos, rima, ritmo, estrofas. Se señala que en la poesía actual es frecuente encontrar poemas que no se acomodan a ningún tipo de esquema métrico y que están más cercanos a la prosa poética que a la poesía. **El verso**: conjunto de palabras sometidas a ritmo y cadencia en relación con otros versos. Suele presentar pausas, acentos y rima; cada una de las líneas

o renglones que forman un poema pueden ser denominados versos. Se clasifican según el número de sílabas con que cuentan. Los versos formados por ocho o menos sílabas son denominados versos de arte menor, mientras que los compuestos por nueve o más sílabas son versos de arte mayor. Los que no cuentan con rima ni con uniformidad en el cómputo silábico se denominan versos libres, muy frecuentes en la poesía actual; mediante éstos los poetas pueden reflejar estados caóticos de conciencia o complicadas imágenes poéticas gracias a la adaptación de la medida del verso al contenido que se pretende expresar. Se comenta que los versos suelen agruparse en **estrofas**: conjuntos de versos que presentan uniformidad en cuanto a rima, ya sea consonante, ya sea asonante. (* ver más abajo)

El **ritmo**: tanto musical como poético, consiste en repetir un fenómeno de manera regular con la finalidad de producir un efecto unitario y reiterado. En español, el ritmo poético se debe a los siguientes factores: - la medida: repetición del número de sílabas en los versos que forman un poema; - los acentos: la fuerza espiratoria se reparte sobre las mismas sílabas en cada uno de los versos; - las pausas: los descansos en la lectura;

- La rima: repetición de los sonidos que aparecen al final de cada verso. Se señala que la rima puede ser de dos tipos (*): asonante (cuando desde la última vocal acentuada sólo se repiten los sonidos vocálicos) y consonante (cuando desde la última vocal acentuada se repiten todos los sonidos, tanto vocálicos como consonánticos).

*Verte ya no quiero,
por el juramento
de tu soledad
vacía*

*que anuncia
la falsedad
de tu mentira,
como fuerte
hipocresía*

*de una verdad
intranquila que no pudo ser
ni siquiera una poesía.*

*Destino azaroso
que empuña
su castigo,
para voltearse
contra el*

viento

*como ráfaga
de olvido,
no encontrando
un refugio
para el amor
que hoy está*

vencido,

*y espera el lamento
de tu huida*

*como mujer
no merecida.*

Recursos estilísticos o literarios:

La utilización de recursos literarios aleja la lengua poética de la lengua cotidiana, embeleciéndola y estilizándola. Se ofrecen los más frecuentes recursos estilísticos:

. Recursos literarios basados en el sonido

Aliteración: repetición de sonidos, sobre todo consonánticos, a lo largo de un verso o una estrofa ("con el ala aleve del leve abanico" Rubén Darío)

Onomatopeya: imitación de sonidos reales (iboom! izas! ipío pío! iguau guau!)

Paronomasia: utilización de palabras de sonido parecido, aunque con distinto significado ("como tontos, como tantos, como todos" Gabriel Celaya)

Recursos literarios de tipo gramatical

Epíteto: adjetivos que destacan una cualidad de un sustantivo que es suficientemente conocida y aceptada (la verde hierba, la blanca nieve); **Pleonasmo:** insistencia innecesaria para dejar claro el sentido de una oración o verso (lo vi con mis propios ojos); **Elipsis:** supresión de algunos elementos en un verso ya que quedan sobreentendidos ("Por una mirada, un mundo; por una sonrisa, un cielo...yo no sé qué diera por un beso". Bécquer); **Hiperbaton:** alteración del orden lógico de las palabras de un enunciado oracional ("Volverán las oscuras golondrinas de tu balcón sus nidos a colgar". Bécquer); **Polisíndeton:** utilización de más conjunciones de las que son necesarias ("Alguien barre / y canta / y barre -zuecos en la madrugada". Rafael Alberti);

Asíndeton: omisión de las conjunciones que son necesarias en un verso ("Para la libertad, sangro, lucho, pervivo". Miguel Hernández);

Anáfora: repetición de una o más palabras al principio de varios versos (¿Por qué fue deste-

rrada la azucena, por qué la alondra se quedó sin vuelo, por qué el aire de mayo se hizo pena bajo la dura soledad del cielo? Rafael Morales);

Paralelismo: repetición de una misma estructura gramatical en un verso o en varios (La paz de su hora sola me daba la claridad. La gloria de su amor solo colmaba mi soledad. Juan Ramón Jiménez);

Anadiplosis: se da cuando las palabras del final de un verso son las mismas que las del inicio del siguiente ("también yo tengo mis rejas, /mis rejas y mis rosales". A. Machado);

Juego de palabras: utilización de palabras que se escriben igual, aunque con significado distinto (¡No! Pues bueno; / sea usted bueno y cállese" M. Machado);

Calambur: consiste en unir dos palabras o separar una en dos distintas, de manera que cambia radicalmente el significado inicial ("Entre el clavel / y la rosa, / su majestad / escoja" [= es coja] Quevedo. Se usa profusamente en adivinanzas "¿Qué fruta es la que oro parece y plata no es? [plátano]).

Recursos literarios basados en el significado

Metáfora: nombrar una cosa con el nombre de otra a causa de su semejanza real o ficticia ("las perlas de tu boca"); **Símil o comparación:** comparar una cosa con otra por semejanza ("tengo la cabeza como un bombo"; "Como se arranca el hierro de una herida / su amor de mis entrañas me arranqué" Bécquer); **Metonimia:** nombrar un objeto con el nombre de otro, no por razones de semejanza sino por proximidad física o significativa (el cuello de la camisa; los pies de la cama; el espada -en una corrida de toros-; el cámara -el operador de cámara-); **Antítesis o contraste:** oposición de palabras o ideas contrapuestas "Cuando estoy alegre, lloro, / cuando estoy triste, me río" [M. Machado]); **Paradoja:** empleo de expresiones aparentemente opuestas, contradictorias o absurdas, que encierra significación poética

("La música callada, / la soledad sonora" [San Juan de la Cruz]; "Muerdo porque no muerdo" [Santa Teresa de Jesús]); **Hipérbole:** exageración, amplificación ("Tanto dolor se agrupa en mi costado, / que por doler me duele hasta el aliento" [Miguel Hernández]); **Personificación o prosopopeya:** atribución de cualidades humanas a seres animados o inanimados ("Las cárceles se arrastran por la humedad del mundo, [...] / buscan a un hombre, buscan a un pueblo, lo persiguen" [Miguel Hernández] "La heroica ciudad dormía la siesta [Clarín]); **Ironía:** expresión de lo contrario de lo que en realidad se piensa; cuando se vuelve insultante y agresiva se denomina sarcasmo. Es muy frecuente en el habla coloquial ("¡Uf, qué frío!" -a 40º-)

Principales subgéneros líricos

Oda: Etimológicamente significa "canto", ya que en la antigua Grecia era recitada con el acompañamiento de una lira. Sirve para que el autor cualquier tipo de emoción lírica: Alegría, melancolía, tristeza, placer.. Se destaca la Oda a Francisco Salinas de fray Luis de León. **Elejía:** poema escrito en homenaje y recuerdo de una persona fallecida.

Égloga: poema amoroso en el que los protagonistas son pastores situados en un lugar idí-

lico. **Sátira:** composición habitualmente breve con tono burlesco en la que se censuran vicios tanto individuales como colectivos. **Epitalamio:** poema en el que se resalta la solemnidad de una boda y el amor de los recién casados. **Le-trilla:** poema breve, gracioso, burlesco, amoroso o religioso. **Epístola:** carta en verso que el poeta dirige a un amigo. **Canción:** cualquier composición de contenido amoroso.



Estrella fugaz
de brillante lejanía,
que asoma sus destellos
endulzando la mirada
cual fuente lozanía
de un amor que no se acaba
como el horizonte mar
que no se olvida,
simplemente brota
como el día.
Perfil de emociones
de un ancho océano
que mira hacia el cielo,
para preguntar
¿dónde estás?
hallando en la respuesta
como estigma,
la marca de elocuencia
de un amor
que hoy se va.

Tipos de Poemas líricos

Oda: considerada la máxima expresión lírica en los tiempos antiguos. Responde a un tipo de alabanza, de exaltación, es una forma de canto donde fluye la pasión por parte del hablante lírico quién expresa sus sentimientos por medio de las loas y de las palabras admirativas y las dirige hacia una persona, objetos o cosas.

Égloga: composición poética típica de los segmentos pastoriles donde se hace una caracterización de la naturaleza y se le idealiza. Alude a paisajes bucólicos, mientras expresa acontecimientos referidos al amor.

Soneto: nació en Italia, en el Renacimiento; poema compuesto por catorce versos endeca-

sílabos (de 11 sílabas) donde existe rima consonante. Se le considera la forma poética más cercana a la perfección; se organiza en dos cuartetos (2 estrofas de 4 versos cada una) y dos tercetos (dos estrofas de tres versos).

Elegía: poema de dolor donde el poeta expresa su angustia y desamparo relacionados a circunstancias de muerte o de profunda lamentación.

Madrigal: es un canto de amor puro, breve en su extensión. Epigrama: mucho más breve que el Madrigal, pudiendo ser de dos o tres versos, expresando sentimientos de alegría, festividad, con toques de ironía, sarcasmo y atisbos burlescos.

Tipos de poesía

Los poemas líricos se caracterizan por la condensación, una marcada tendencia al uso de imágenes y un fuerte componente emotivo y sensual. Abarca desde himnos, nanas, cantos de taberna y canciones populares hasta la enorme variedad de poemas y canciones de amor; desde las punzantes sátiras políticas hasta la más o menos oscura poesía filosófica; desde las epístolas en verso a las odas; desde los epigramas, poesía bucólica y sonetos a las elegías.

Poesía Visual: para Joan Brossa es todo aquello que se puede ver y contiene poesía. Se comenta que su definición parece de Perogrullo pero tiene truco. Que saber lo que tiene o deja de tener poesía no es tarea fácil.

Para B. Ferrando, desarreglar el orden sintáctico y gramatical es un placer inmenso que proporciona unos resultados inesperados; se

comenta que esto ya lo descubrieron los Ultraístas, pero Ferrando lo ha llevado a un punto de plasticidad que denomina "La gimnasia de las palabras", en el sentido de que las estira, las hace saltar, las dobla, cambia de velocidad, etc.; que de esta manera se crean nuevas relaciones entre ellas y la visualidad plástica generada proporciona nuevos mensajes.

La poesía

Se señala que obedece a reglas fijas respecto a su producción, su estructura y su recepción. Que el poema no es una narración y que su objetivo no consiste en contar sino en expresar, mediante determinados ritmos, imágenes, procedimientos, unos sentimientos íntimos, sensaciones inefables. Se comenta que de por sí, el poema es un objeto lírico. La fuerza del ritmo y sus imágenes, que intrigan por sus formas expresivas fuera de la comunicación verbal común, solicitan mucho nuestra imagi-

nación; estos dos son aspectos fundamentales del poema.

Se destaca que el significado y el sabor de un texto resultan de una combinación de signos organizados en estructuras (semánticas, sintácticas, rítmicas, fónicas) y a veces de una disposición gráfica en la página.

Se sugiere que a veces hace falta empezar en la disposición del texto en la página. Que no se trata de de una presentación estrictamente exterior, sino de una estructura constitutiva del objeto literario que ha de orientar la lectura de él. Que en poesía la forma significa siempre algo. Que un poema es también un objeto visual, constituido por el reparto del blanco y del negro.

Se plantea que la concepción dominante de la poesía es la de un arte de las combinaciones verbales, que afecta al significado de las palabras y privilegia sus estructuras, especialmente el ritmo. Que crea así un objeto verbal, rítmico y fónico.

Díaz Soto, Carlos Alonso, Underground Digital Poesía Hipertextual y tecnoarte. Posibilidades para una relación multidisciplinaria, (22 de marzo de 2003, Planetario de la Universidad de Santiago de Chile, poesía digital, tipografía multimedial danzante sobre la bóveda estelar)

- En este ensayo se pretende abordar la manifestación artística desde una perspectiva de su interpelación con la tecnología, específicamente en el soporte Internet. Se destaca una nueva tendencia de leer y percibir la poesía, acompañada de imágenes, luces, rayos láser y música electro-industrial. Se comenta en nacimiento de una nueva estética, una nueva sensibilidad y herramientas de las cuales el artista debe apropiarse para elaborar un discurso coherente a su contemporaneidad.

Se plantea que es posible reconocer en el ejercicio cultural, diferentes manifestaciones que podrían sentar las bases de un paradigma para este nuevo modelo, especialmente si se piensa en el desarrollo de la poesía experimental que tiene puntos de referencia obligados en el *concretismo brasileño (1958); el poema/proceso (1967) desarrollado por Wladimir Días-Pino; la Poesía Intersignos que cobra importancia a partir de la I Muestra Internacional de Poesía Visual de Sao Paulo, organizada por el poeta Philadelpho Menezes (1988) y la incursión del grupo argentino "Paralengua", quienes sitúan como marcas distintivas de su poesía los factores de ambigüedad y auto reflexividad al interior de la estructura, cambiando de forma de exposición convencional de un texto a consecuencia de la aplicación de un nuevo procedimiento que genera alternaciones en los códigos de emisión y recepción del poema.

Se destaca que lo interesante de esta renovación es que se deja de lado la semanticidad de la lengua como prioridad absoluta y se le da importancia a la plasticidad de las unidades expresivas, la consonancia de espacio y verbalidad en una única estructura de interrelación semántica que se vale de recursos tipográficos, auditivos o puramente visuales para abrir una libre lectura a cargo del lector que operará en base a la funcionalidad estética del poema, cobrando participación activa en la decodificación y aprehensión del mensaje adherido al texto.

- Se señala que la poesía digital incluye todas aquellas prácticas aplicadas, desprendidas y relacionadas con la computación, distinguiéndose cuatro sub-estados que se delimitan en: 1) hiper-poesía: poesía hipertextual creada especialmente para su publicación en la *web*; 2) generadores de textos: programas que producen textos nuevos a partir de frases o palabras introducidas por el lector; 3) poesía virtual: utilización de tipografías tridimensio-

Blanco rostro de inquietante imagen,

que deleita y endulza

con voz elocuente y sonrisa clara,

el pensamiento agitado de un escribano

que pinta en sus ideas;

el amor infinito de un oscuro claro,

brillantes son sus ojos,

atrevida es la mirada,

su ternura es sublime

pues se expresa enamorada.

Dulce boca de suave miel

que acaricia su textura

cual frágil es...

rojo carmesí que provocando está

la mirada impaciente

para ser mía
por toda...toda la eternidad

para ser mía
por toda...toda la eternidad

nales que crean un entorno de simulación virtual y 4) poesía animada por computador: que puede ser 2D, 3D, interactiva o no según el propósito del poeta-diseñador. Se comenta el caso de la poesía visual que se elabora con la ayuda del PC y luego es impresa en soporte gráfico o bien el ploteo de gigantografías que son instaladas en museos o lugares urbanos luego de ser intervenidas manualmente por el artista.

- Se explica que la poesía holográfica (gestada en 1983 por el brasileño Eduardo Kac), dobla la dependencia semántica abriendo un concepto de campo sígnico abierto, mediante el cual el holograma -caleidoscopio- (probablemente la mejor manifestación del neo barroco), no se esgrime como una literatura representativa, identificable en base a un pre-concepto, sino que más bien se alude como la demanda de un lenguaje particular que sintetiza el espacio y el código por medio de una interrelación gráfica que no escatima en la utilización de economías visuales ni lingüísticas, similar a la Poesía visual, que desarrolla a partir de 1994, el argentino *Ladislao Pablo Gyori, consolidador meritorio de una fisonomía cognitiva inde-

pendiente del resto de los experimentales de América Latina.

- Se señala que el hipertexto se constituye de escritura y nexos ("links") que al ser ejecutados conectan directamente con otros nexos, formando una red contextual sin principio ni fin. Que las garantías ofrecidas por el hipertexto parten por reconocer que expande la noción de escritura más allá de lo verbal, conectando el discurso verbal a una secuencia de imágenes, diagramas y otros recursos técnicos que lo convierten en un vehículo de conocimiento, cuya retórica funcional permite al lector escoger una ruta de trayecto multisequencial en contraposición a la lectura lineal del soporte convencional. La hipertextualidad abandona la noción de centro, margen, jerarquía y linealidad, sustituyéndolos por otros de multilinealidad, nodos, nexos y redes.

Se destacan en América del Sur los gruesos aportes teóricos consignados por Clemente Padin en torno a la poesía experimental latinoamericana, la semiología del arte y los recursos de representación al interior de la literatura.

V BIENAL INTERNACIONAL DE POESÍA VISUAL/EXPERIMENTAL (Guillermo Deisler, Chile 1940-95)

Cinco bienales de poesía visual, cinco

- Se comenta que en esta bienal se celebró un homenaje a los pioneros latinoamericanos de la poesía visual: Clemente Padin de Uruguay, Edgardo-Antonio Vigo de Argentina y Guillermo Deisler de Chile; y un homenaje a Abilio-José Santos de Portugal.

Se señala que en 1985 se celebró la primera bienal de poesía visual y experimental en México, la que revitalizó en Latinoamérica las prácticas de la experimentación visual poética. Que los brasileños, que llevaron la

avanzada a fines de los años 50 Y 60 con la *Poesía Concreta* y el *Poema Proceso*, se veían introvertidos frente a Europa y Estados Unidos donde la experimentación poética saltó de la hoja de papel a la acción corporal (performance y polipoesía) y los recursos de la alta tecnología multimedia, láser (holograma), la computadora y el arte virtual. Se comenta que Enzo Minarelli y Fernando Aguiar han destacado la importancia de la bienal mexicana observando que mientras los festivales europeos son más res-

tringidos y se limitan a uno o dos aspectos, aquí se ha dado margen para desplegar el amplio abanico de la poesía experimental comprendiendo performance y poesía sonora, videopoesía, acciones callejeras con el público, las exposiciones de poesía gráfica/visual y concreta, coloquios teóricos y documentales y sesiones de danza y experimentación musical.

- Se explica que los códigos indígenas pre y poscolombinos registran versiones y descripciones poéticas que formarán parte del acervo de la escritura iconográfica. Que en el virreinato (en Portugal e Italia) hubo ejemplos de búsquedas lúdicas y experimentales utilizando el espacio de la página, pero que permanecen sin investigar. Que en la historia artística moderna, José Juan Tablada es el pionero indudable con su libro *Li Po* de 1920, y luego los estridentistas intentarán la integración de plástica y

literatura. Que en los 60's Octavio Paz (gran amigo de los integrantes del grupo paulista *Noigandres* de Poesía Concreta brasileña) se aventuraría a publicar obras como *Blanco* y los *Toponemas* con reminiscencias del simultaneísmo cubista, de los mándalas-hindúes y de corte posconcreto. Que en 1966 Mathias Goeritz presentó la exposición de poesía concreta internacional en la Casa del Lago y en los 70's allí se presentó también una muestra del concretismo brasileño. Que también aparecen textos y poemas visuales de Jack Seligson en la revista *Punto de Partida* N° 18' (marzo 1970) y los trabajos de Felipe Ehrenberg publicado en la antología española de 1975, *La escritura en libertad*. Que en 1972, en la revista *Plural* N° 5 aparece una "sección especial: escritura visual" con trabajos de Marco Antonio Montes de Oca.

Farona, Roberto, Cartas de navegación,

LA DIALÉCTICA DEL SIGNO

- Se señala que la **poesía visual** arranca en la primera década del siglo XX con la corriente futurista comandada por Marinetti, quien se despega del logocentrismo de las composiciones de los poetas anteriores, explorando y recreando el signo desde su propia materialidad, confiriéndole entidad plástica. Se **define a la poesía visual** como un discurso o una información en la que se combinan e interconnotan códigos literarios y códigos perceptivos relacionados con lo icónico-visual. Se comenta que la poesía visual nace con otro nombre, la poesía concreta, modalidad literaria del concretismo, un movimiento nacido desde la pintura (encabezado por Max Bill) que se oponía a la abstracción.

Se plantean las **diferencias entre poesía concreta y poesía visual**: designan dos tipos de creaciones diferentes y que sólo tienen en común los rasgos icónicos del mensaje, pero mientras que en la poesía concreta la estructura es el mismo mensaje del poema, la mayoría de las veces alberga un contenido metalingüístico, pudiendo ser transcritas las palabras (citando a Spatola), sin perder por ello el poema su sentido. En la poesía visual, por el contrario, el discurso es bastante híbrido, pudiendo ser conformado por elementos ajenos a lo literario (incluso no tener ninguno), pero manteniendo y exaltando la iconicidad, orientando todos los elementos de acuerdo a una composición plástica; (por eso es eminentemente visual); esta com-

Horas que marcan el silencio vacío,
de una angustiante espera,
que en el recuerdo del **olvido**
y como presencia es grata,

pero ya sin brío...
porque el lugar que **ocupa**

ya no lo tengo,
simplemente ya no es mío;
como el cuerpo sutil,

y esbelta figura
que combina en su ropa

los colores **suaves,**
como una muestra

de una gran **sonrisa.**
Que **mantiene** sencillez majestuosa,

como dama protegida
ante la rareza de un espía,
que vigila por instantes
con **celo,** el **amor infinito**
de **alguien que nunca quiso.**

de alguien **que nunca quiso.**

con **celo,** el **amor infinito**
que vigila por instantes
ante la rareza de un espía,
como dama protegida

Que **mantiene** sencillez majestuosa,
de una gran **sonrisa.**

como una muestra
los colores **suaves,**
que combina en su ropa

y esbelta figura
como el cuerpo sutil,

simplemente ya no es mío;

ya no lo tengo,
porque el lugar que **ocupa**

pero ya sin brío...
y como presencia es grata,

que en el recuerdo del **olvido**
de una angustiante espera,
Horas que marcan el silencio vacío,

posición condiciona el sentido de la obra, imposible de sustraerse a lo literario que contenga. Esta composición es el rasgo principal que diferencia el poema visual del concreto, pues en éste la composición no interesa tanto como la idea a transmitir, es decir tiene una naturaleza conceptual (la que comparte con el poema-objeto) mientras que el poema visual tiene una naturaleza plástica. Se aclara que no es lo mismo la poética visual que la poesía visual que sólo es una especie determinada dentro del conjunto de la poesía experimental (en donde cabe desde el poema sonoro hasta el happening con todas sus manifestaciones pasando por el poema-objeto, etc.). Se comenta la diferencia entre poemas visuales y textos visuales llamándose así a un texto en el sentido más amplio de la palabra y de la crítica filológica y en esta denominación subyace igualmente el carácter narrativo en que se basan estas composiciones, narratividad que no comparte con el poema concreto, cuya naturaleza es intelectual y, por lo tanto, sintética.

Padín, Clemente, *La poesía experimental Latinoamericana, 1950-2000*, Inf. y Prod. S.L., Madrid, España, 1999.

PRÓLOGO César Espinosa.

CLEMENTE PADÍN: HOMBRE DE ACCIÓN, HOMBRE DE TEORÍA (México, 1999)

- Se comenta que Clemente Padín es uno de los teóricos más destacados de América Latina sobre las estéticas no-objetuales y la poesía experimental. Que la memoria documental de la primera bienal, en 1987, fue una antología de textos sobre poesía visual, concreta y experimental titulada "Signos Corrosivos" en la que se incluyeron los artículos de Padín relativos a la "Nueva Poesía", publicados en las revistas que editó en Montevideo "Los Huevos del Plata" y "Ovum 10" y que constituyen la primera parte de su larga carrera. Que Padín plantea

que al hablar de **experimentación poética** se alude "a un proyecto radical de codificación/decodificación semántica de escritura/lectura visual, verbal, fónica, gestual, eurítmica, comportamental, etc., a partir de la investigación y la creación de nuevos modelos lingüísticos en uno o varios sistemas de comunicación. ("Dificultades Metodológicas en el Examen de la Poesía Visual", 1993) Que en otro artículo modular plantea que la disposición de los versos, las palabras, las sílabas o letras en el blanco de la página, como también la presencia de representaciones o la diversidad de grafías, de texturas o color, el tamaño o la orientación de los signos, etc., pueden interpretarse e integrar un posible **operador visual o icónico**, al igual que la pausa o el silencio entre verso y verso, o la musicalidad o la alternancia de rimas o las aliteraciones, etc., integran el **operador fónico**.

- Se señala que Padín admite la existencia de toda una serie considerable de poemas que no emplean palabras, es decir, situados fuera de la semántica del lenguaje verbal, tales como la gran mayoría de los **poemas letristas** o los **poemas fónicos** que sólo registran fonemas o ruidos provocados por los órganos de la dicción o los **poemas visuales** que sólo inscriben letras o sílabas o segmentos de letras con la concurrencia o no de representaciones de objetos, a los cuales aún la gran mayoría de la crítica, vacila en llamar poesía. Que otro sector estima que la mera presencia de cualquier elemento lingüístico o cualquier relación con la escritura o dicción es suficiente para que sean considerados como "poemas". Se agrega que Padín menciona una corriente, la del Poema/Proceso brasileño que separa nítidamente lo que es "**poesía**" de carácter abstracto, de lo que es "**poema**" de carácter concreto, el cual, según su principal difusor, Wladimir Días-Pino (1971), "... [es] poesía para ser vista, sin palabras...lo que el Poema/Proceso reafirma es que el poema se hace con el proceso y no con palabras".

Se explica que Padín añade el punto crucial de que los seguidores de la semiótica de Pierce consideran que la obra de arte forma parte del proceso cognitivo de la sociedad, lo que es capital a la hora de borrar las diferencias entre por ejemplo, estética y ciencia, y en el caso que estudiamos, entre poesía verbal y no ver-

bal. Que a ello agrega la circunstancia de que la poesía verbal se vale fundamentalmente de recursos no verbales, por demás exigentes en lo formal, como los tiempos, las medidas silábicas de los versos, las rimas, las estrofas, etc., aspecto que incrementa la confusión.

EL ARTE LATINOAMERICANO DE NUESTRO TIEMPO

Ponencia presentada en *The Pacific Coast Council on Latin American Studies*.

Univ. Arizona, EEUU. 1987. Publicada en el catálogo de la 1ª Muestra Internacional de Poesía Visual, San Pablo, Brasil, 1988. 1988.

- Se plantea que contra el empleo ideológico de los lenguajes que en muchos casos oculta el sentido material de la actividad artística que nada aporta al conocimiento y que trastrueca la finalidad esencial de los lenguajes en cuanto productos de comunicación, es que se levanta el arte latinoamericano de nuestro tiempo. Que no hubiera bastado devolver a los signos su significado unívoco, a la manera de los poetas clásicos, sino que también hubo que enfrentar el semantismo fuera de sí, ideologizado intencionalmente por el sistema, que hace de los lenguajes las cárceles sin rejas del presente. Se cita lo expresado en 1970 por "La Nueva Poesía II", revista *OVUM 10*, Nº 4, sept. 70, Montevideo, Uruguay:

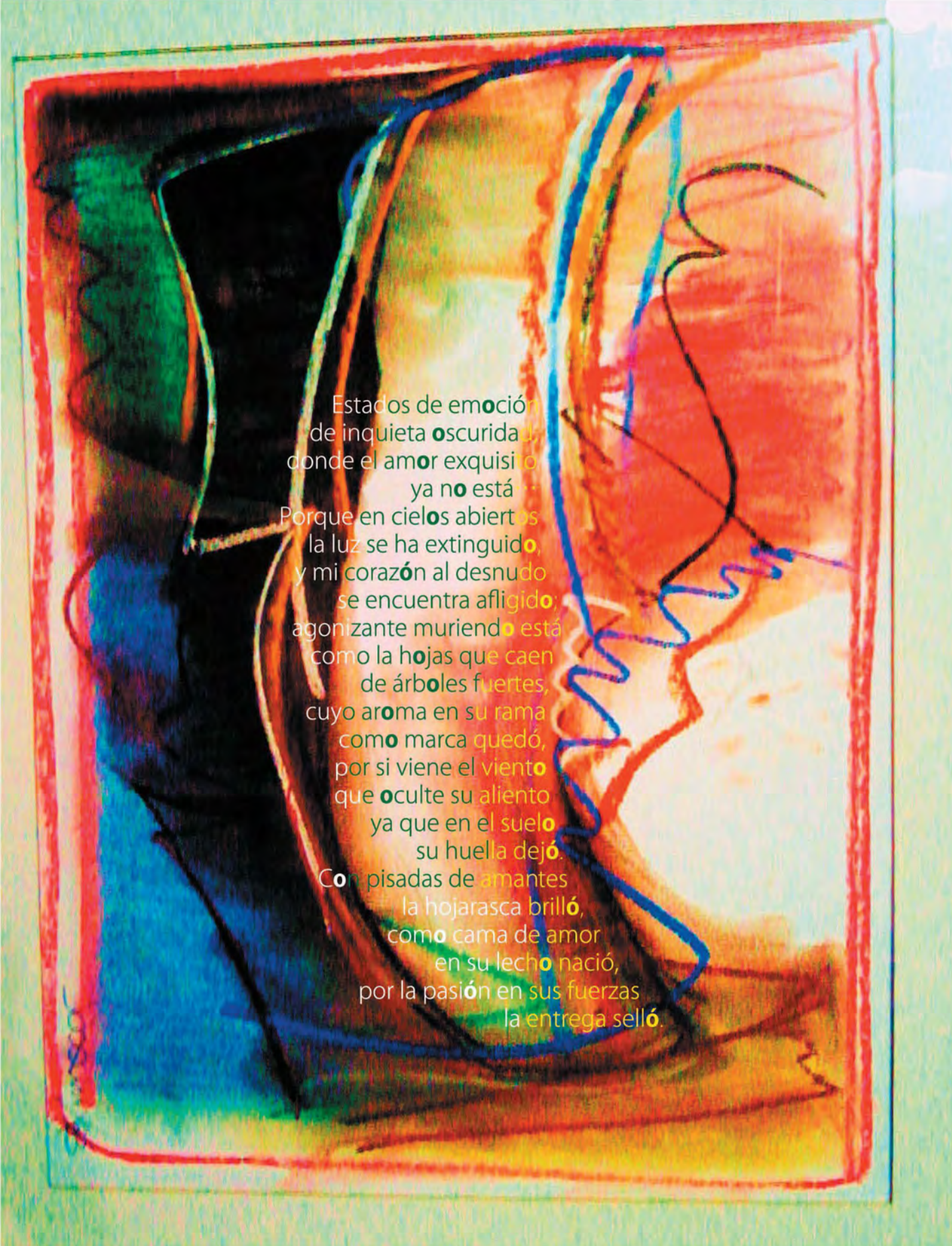
El signo sustituye el objeto y la acción. La información no podría ser transmitida si necesitáramos tener presentes los objetos y las circunstancias de la acción sobre las cuales versa. Esta condición, imprescindible para la comunicación verbal y transmisión de conocimientos, se ha convertido en instrumento

de opresión por deformación de su finalidad esencial: la representación ha dejado de servir al hombre para servir al motor de la sociedad en la que se mueve, en nuestro caso la concentración de las fuentes productivas en pocas manos y el freno al desarrollo coherente de esas fuentes por traslación de su esencia. La realidad es reemplazada por su representación lingüística y la misma representación asegura, por hábito conceptual, su predominio sobre la verdad y la vida.

Se citan como antecedentes el aporte de Mallarmé al hacer del espacio un elemento expresivo más en el poema, o el resurgimiento del ideograma, vía Apollinaire, Pound, Huidobro, etc. buscando romper la "sucesividad analítica de las lenguas occidentales. Que a nivel del arte plástico hay que recordar sólo la valoración del plano en Cezanne, que daría lugar al cubismo o la liberalización de las formas en Kandinsky que propiciaría el arte abstracto.

Poesía Concreta

Se señala que a partir de 1951, con el triunfo de de Max Bill (pintor abstracto) en la 1ª Bienal de San Pablo, Brasil, estas tendencias comienzan a difundirse en nuestro continente. Que en 1953 aparecen las primeras obras de

An abstract painting with a vibrant, multi-colored background. The colors include deep reds, oranges, yellows, blues, and greens. The composition is dominated by thick, expressive brushstrokes and swirling lines that create a sense of movement and depth. The overall effect is one of intense emotional energy and dynamic contrast.

Estados de emoción
de inquieta oscuridad,
donde el amor exquisito
ya no está --
Porque en cielos abiertos
la luz se ha extinguido,
y mi corazón al desnudo
se encuentra afligido;
agonizante muriendo está
como la hojas que caen
de árboles fuertes,
cuyo aroma en su rama
como marca quedó,
por si viene el viento
que oculte su aliento
ya que en el suelo
su huella dejó.
Con pisadas de amantes
la hojarasca brilló,
como cama de amor
en su lecho nació,
por la pasión en sus fuerzas
la entrega selló.

los poetas concretos que más tarde, en 1956, a propósito de la Exposición Nacional de Arte Concreto, presentada en San Pablo y Río de Janeiro, daba nacimiento a una de las corrientes artísticas más influyentes de nuestros días. Se comenta que en ese momento (según Álvaro de Sá) se podían apreciar **tres tendencias**:

- 1) la más conocida promovida por el grupo "Noigrandes" de San Pablo, integrado por Haroldo de Campos, Decio Pignatari y Ronaldo Azeredo que comienza por considerar a la palabra como un objeto "en y por sí mismo" en relación a su contexto. Que su plataforma está contenida en el "Plan Piloto para la Poesía Concreta", revista *Noigrandes*, Nº IV, 1958 (reeditado en "Teoría de la Poesía Concreta", 1975). Que a mediados de la década de los 60's nació la **poesía semiótica**, a impulsos de Wladimir Dias-Pino y más tarde de Decio Pignatari y Luis Ángel Pinto y eran los primeros esfuerzos por lograr una poesía sin palabras, estableciendo claves de similitud conceptual entre elementos plásticos y verbales; es decir, sacando al poema del ámbito exclusivo de la lengua.
- 2) Otra tendencia surgida de la matriz inicial del concretismo literario fue el neoconcretismo instaurada por Ferreira Gullar, cuyo texto básico es "La Teoría del No-Objeto" (Suplemento de Jornal do Brasil, Río de Janeiro, 1960) en donde define al no-objeto como un "objeto especial en el cual se pretende realizada una síntesis de experiencias sensoriales y mentales"; pero que esa síntesis sólo se concreta con la participación del espectador, que "Sin ella la obra existe sólo como potencialidad, esperando el gesto humano que lo actualice". Se señala que uno de sus mayores aportes fue la participación del espectador como co-gestor y creador de la obra de arte. Que también al privilegiar el tiempo que en su transcurrir genera los sentidos del no-objeto, da lugar a las llamadas artes de acción

(happening, performances, ambientaciones o instalaciones, etc.).

- 3) Tendencia "espacial" o "matemática", que hacia 1967 daría lugar al movimiento Poema/Proceso, el que dinamiza la estructura monolítica del poema, estableciendo la participación creativa del espectador, interesando no su información estética sino su carácter de consumible. Se explica que la estructura es codificada por el proceso, inaugurando nuevas líneas de comunicación: el código intercambiable contra la rigidez de la estructura inamovible. Que se indagaban nuevos lenguajes y las posibilidades que potencian los signos no-verbales; que se da una **separación neta entre Poesía** (problema ligado a la lengua, de naturaleza abstracta) **y poema**. objeto, producto visual o táctil (ligado a los lenguajes de naturaleza material). Se comenta que según Wladimir Dias-Pino "El poema de proceso es antiliteratura..." ; que este movimiento contó con cientos de artistas en todo Brasil.

Se señala que Matías Goeritz, artista alemán radicado en México fue quien organizó aquí la primera exposición de poesía concreta fuera de Brasil, en 1966.

Poesía visual

- Se afirma que la poesía visual nace de aquella consideración de los elementos significantes de la lengua a partir de Mallarmé y las vanguardias históricas. Que las palabras y el espacio en el que se inscriben pasan a ser considerados como objetos posibles de autoexpresarse. Que los signos, liberados de su carga semántica, pasan a ordenarse de otras maneras. Que así, a partir de "Palabras en Libertad" de Marinetti, Hugo Ball y otros, desemboca en el grafismo gestual u exacerbado de los letristas franceses de fines de la última guerra mundial: Isidore Isou, Lemaitre, Bernard Heidsiek, etc., que propiciaría la poesía visual a mediados de la década de los 50's. Se explica que ésta se

vale de las letras como elementos plástico-expresivos. Esto genera gran variedad de formas que van desde el **espacialismo** promovido por el poeta francés Pierre Garnier al **poema multidimensional**; o de la **poesía semántica** a la **tecnológica, visiva, novísima**, etc., cada una con mayor o menor énfasis en la significación verbal, adicionando o no imágenes, haciendo prevalecer o no la organización de los elementos plástico-significativos en el espacio, etc. Se comenta que es posible decir que hay tantas tendencias como poetas visuales. Que en **América Latina** estas líneas de trabajo artístico aparecen a mediados de la década de **los 60's** y que se difundieron sobre todo a través del circuito de **revistas experimentales de la época**, en particular Diagonal Cero y Hexágono 71 en la Argentina; La Pata de Palo en Venezuela; Ediciones Mimbre en Chile y Los Huevos del Plata y OVUM 10 en Uruguay.

Conceptualismo

Se indica que surgió en los Estados Unidos a mediados de la década de los 60's como reacción a la excesiva comercialización del arte. Que éste carácter reactivo, con demasiado énfasis en la "idea" -por oposición al objeto, jugará un rol decisivo en los años siguientes. Que es el arte dirigido al proyecto y a la ideación más que al objeto artístico en sí. Se comenta que muchas, y a veces contrapuestas realidades del trabajo artístico, son modalidades conceptualistas porque ponen el acento en la exhibición de sus medios más que en el resultado de su aplicación: *Land Art*, Arte Ecológico, *Body Art*, Arte Povera, *Mail Art* o Arte Correo, Intermedia, Arte de Propuestas, etc. Se afirma que el compromiso social, la permanente búsqueda de formas inéditas de comunicación el planteo formal indisolublemente unido a los contenidos que día a día iba generando el proceso histórico latinoamericano, son características de estos artistas.

El Poema para y/o a Realizar

Se comenta que esta tendencia fue promovida

por el artista argentino Edgardo Antonio Vigo, a mediados de los 60's, quien destaca en su libro "De la Poesía /Proceso a la Poesía para y/o a Armar", Editorial Diagonal cero, La Plata, Argentina, 1970, las etapas más significativas desde la participación-condicionada a la creación a cargo de un "participante-activo" que, según Vigo, pasa de "recreador" (interpretación de la cosa) a "creador" (modificante de la imagen) propia del Poema/Proceso. De allí al "Poema para Armar" y finalmente al "Poema para y/o Realizar" en donde el "consumidor pasa a categoría de creador".

La "Poesía Inobjetal" o el arte de la acción

Se afirma que esta corriente aparece como fruto de la investigación en torno a los lenguajes y su eficacia en relación a su operatividad en la vida social, como consecuencia del desprestigio del "objeto artístico": la Poesía Inobjetal, poesía "sin objetos", que intenta privilegiar el acto, a la acción como instancia determinante en la expresión poética. Se señala que Padín parte de la comprobación de que "el arte le brinda un sustituto de la realidad para que Ud. pueda escapar de ella. Arte es lo que Ud. hará en relación directa con lo que le rodea y no en relación a un sistema representativo de esa realidad" (Inobjetal 1, Abril 1971, Montevideo, Uruguay) Que luego analiza lo que pudiera definirse como el lenguaje de la acción e intenta describir el signo de tal lenguaje que según sus palabras actúa "Por una parte, a nivel de significante, obra sobre la realidad y, por otra, a nivel de significado, obra ideológicamente", aunque no valorizando el "acto en sí", ciego e impulsivo sino el acto proyectado e ideado en la búsqueda de un propósito comunicativo (en cuanto a lenguaje) y en la búsqueda de la transformación real del mundo exterior (en cuanto acción).

Se comenta que a principios de 1971, Clemente Padín difunde cuatro manifiestos donde expone sus ideas y en 1975 compendia y analiza

Tiempo que enmarca los suspiros de un aliento, que más que fuerte se siente enriquecido como el caminar de un amor para siempre conocido. **Tiempo** de espera de llorosos ojos, de un corazón durmiente que despierta en el verano para verse salpicado de emoción bendita. **Tiempo** estrecho de eficaz sonrisa, como relación fortuita nunca antes vista de una verdad influenciada como amable visita, donde el sentido de la vista no se explica sino se marca con una caricia. **Tiempo** embelesado de palabras gratas, que supieron ser escuchadas con sensibilidad y cariño por una persona cuyo semblante siempre fue querido y cuya imagen refleja a un ángel permitido. **Tiempo** de nidos abruptos de lejana esfera que encuentran su rostro como apagada vela, sin saber que existe en el amor la vida bella y la muerte nunca llega, ni como tormenta de fugaz estela. **Tiempo** como piedra rodante que encuentra en su camino el hallazgo suspirante de un cielo enloquecido; sin embargo el suspiro de un latido es de un corazón más que afligido el refugio como encanto de un sueño entrometido. **Tiempo** de dulces ojos y sonrisa grata que en su rostro lleva la mirada cauta, esperando por instantes cual refugio la presencia de un ángel encarnado en este mundo. **Tiempo** y encuentro con el tiempo que no permite regresarnos al pasado, ni por caminos diferentes, cual añoranza ingrata que vivió en su momento una dicha con el alma **Tiempo** de caminar con sueños definidos, como esencia solitaria que busca en el auxilio a un Dios existente en el pensamiento mío... y que la razón no encuentra dónde hacer nido. **Tiempo** que se abre para compartir con los demás... con todos por igual con un diferente sentido, aunque el sentimiento se entrega al más querido. **Tiempo** de búsqueda y verdad donde uno da el cariño abierto sin pensar aumentando por las noches al querer soñar como la luna y el sol en su plena oscuridad. **Tiempo** hoy me siento triste por no tenerla a mi lado, ayer que la tuve me sentí feliz y halagado. **Tiempo** que se detiene cuando te hablo y termina cuando te encuentras a mi lado. **Tiempo**, bendito tiempo amado, sí, porque has estado siempre conmigo y de mi lado.

su propuesta en el libro *De la Représentation a L'Action* (Edic. Polaires, Marsella, Francia) Que su primer performance o "poema público", La Poesía Debe ser Hecha por Todos, data de 1971 y es la que mejor resume sus ideas; El Artista

Está al Servicio de la Comunidad fue realizada en 1975 en el Museo de Arte Contemporáneo de San Pablo, Brasil; y con importantes cambios en la XVI Bienal de San Pablo, en 1981.

TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN LA POESÍA LATINOAMERICANA: EL CONCRETISMO

Ponencia leída en el XXXIX Congreso de SALALM (Seminario sobre la adquisición de materiales de librería en Latinoamérica) realizado en *Salt Lake City, Utah, EEUU*, del 27 de mayo al 2 de junio, 1994.

- Se precisa el alcance del concepto "poesía": se entiende por poesía, no el sentido estricto de género literario caracterizado por el empleo del verso, sino en sentido amplio de objeto artístico capaz de provocar la "emoción poética" (Jean Cohen, 1978) dejando de lado la concepción estrecha de literatura definida por el uso determinante de la significación verbal, por una concepción no tan limitante que admita la expresión de sus contenidos a través de otros sistemas de signos (sin que necesariamente se excluya la significación verbal).

- Se señala que el concretismo literario surge más o menos simultáneamente en Europa y en Latinoamérica; que en 1952 se funda el grupo Noigrandes, que en 1953 aparece el manifiesto "*For Concrete Poetry*" de Oyvind Flahstrom en Suecia y que en 1953 aparecen las "Constelaciones" de Eugen Gomringer (poeta suizo boliviano) que junto con Decio Pignatari (brasileño) acuerdan en llamar Poesía Concreta al naciente movimiento poético en 1955.

- Se plantea que desde sus comienzos la Poesía Concreta brasileña fue una propuesta dividida en **tres tendencias** separadas por sutiles diferencias (de Sá, 1977).

1) La vertiente de mayor irradiación mundial: el grupo *Noigrandes* de San Pablo de 1952 (Pignatari, de Campos, Azaredo, Grünwald, Pinto y otros), de "tendencia estructural", cuyos mayores aportes fueron: la descalificación del verso en tanto soporte de la poesía, para centrarse en la palabra (que significa estudiarla en todas sus dimensiones -significación, sonido y forma gráfica que establece relaciones estructurales junto a otras palabras en el blanco de la página-) y la valorización del "espacio gráfico como agente estructural", procurando la expresión "directa-analógica", no lógico-discursiva, según el "Plan Piloto para la Poesía Concreta" editado en 1958.

Se comenta que en una primera etapa (fase orgánico-fisionómica), la estructura se organiza siguiendo la figura o la forma del objeto expresado verbalmente a la manera de los Carmina Figurata del pasado; en la siguiente, decididamente no figurativa, se concreta en un isomorfismo entre la estructura visual y la verbal (fase geométrica-isomórfica) dando cuenta de la influencia de la Psicología de la Gestalt en las actividades del grupo.

Se afirma que según el Plan, "el poema concreto, valiéndose del sistema fonético (dígitos) y de una sintaxis analógica, crea un área lingüística específica —verbivocovisual— que participa de las ventajas de la comunicación verbal". Que la nueva estructura visual se interrelaciona con la estructura semántica, coinci-

diendo las informaciones provenientes de ambos campos. Que fonéticamente las sílabas se comportan como unidades de significación en sí mismas y como unidades rítmicas, pudiendo agruparse en cadencias o en ritmos según el énfasis que se ponga en la lectura. Se recomienda que se observe en el poema de A. de Campos, la continua aliteración que provocan las nasales m y n. Que asimismo, las oposiciones consonánticas y el juego intervocálico completan la solidez de la estructura fónica acorde con la verbal y la visual. Que a nivel profundo, la verdadera “*tensao*” ocurre entre los polos semánticos “com som” y “sem som”, es decir, entre la palabra y el silencio, entre la comunicación y la nada.

2) Se comenta que el **neconcretismo**, tendencia impulsada por Ferreira Gullar surgió (en sus propias palabras) como reacción al excesivo “objetivismo de los poetas racionalistas del grupo Noigrandes que intentan imitar a la máquina”. Que lo que se busca es acentuar el vacío entre las palabras, el silencio. Que su formulación poética se sustenta no en la destrucción del verso sino en el replanteo de la sintaxis visual. Que las palabras rodeadas por el blanco de la página, aún siendo silencio, “funcionan como un espacio simbólico de ampliación de lo significado [...] El espacio vivencial se suma al espacio existencial” (Álvaro de Sá, 1977).

En el texto “Teoría del No-Objeto”, 1960, se define lo no-dicho como la única fuente de la poesía que se transmite a través del no-objeto que no es “un anti-objeto sino un objeto especial en el cual se pretende realizada una síntesis de experiencias sensoriales y mentales...”.

Se explica que el conceptualismo tiene una doble vertiente: tanto en las artes de la acción (*happening*, *performance*, evento, ambientaciones o instalaciones, etc.) como en las artes del lenguaje volcadas al estudio de las posibi-

lidades del lenguaje verbal, a través del meta-lenguaje, las paradojas y las autorreferencias.

3) Se indica que esta vertiente se relaciona con **la obra de Wladimir Dias-Pino**: “Solidad” y “A Ave”; éste último es un libro-poema en el sentido de que el poema sólo existe gracias a la existencia física del libro; que la fisicalidad, su índole objetual, las páginas, etc., son partes integrantes e intransferibles del poema; que es imposible transponer el poema a otros lenguajes o a otros soportes. Que el poema se constituye y se “lee” en tanto se manipula la textura del papel, su grosor y tamaño, su transparencia y color, el número y forma de las páginas, las perforaciones, las líneas que intentan orientar la lectura, etc., son elementos primordiales; que la información contenida en el poema está íntimamente ligada a las propiedades físicas del libro y ella hace que sea su exclusivo canal.

Se señalan las principales derivaciones de la Poesía Concreta: el Poema Semiótico y el Poema/Proceso. Se plantea que la elaboración radical de las propuestas de Dias-Pino dio origen en 1962 a la formación poética constituida por íconos y palabras que darían sentido a aquellos. Que en 1964 Pinto y Pignatari proponen algo similar que A. de Campos llamó “**poemas pop-concretos**” creyendo ver en ellos manifestaciones del Pop Art.; en él se pueden seguir todas las vicisitudes de la comunicación/incomunicación, las formas que puede asumir la relación entre dos entidades opuestas que explicita la clave léxica de traducción iconográfica. Se señala que el poema semiótico fue una avanzada que concluiría en el **Poema/Proceso** con el abandono parcial de la palabra. Se comenta que el Poema/Proceso nace a raíz de la lectura crítica de las obras de Dias-Pino, en 1967; que tuvieron cinco años de gran actividad en la que participaron cientos de poetas brasileños, la cual está documentada en su libro *Proceso, Lenguaje y Comunicación*, (1971), concluyeron en



Quiero sentir de nuevo
el aroma de tus labios
que perfuman como pétalos,
el rocío de tus encantos,
como flor en primavera
de alegres y sutiles cantos
que arrullan como siempre
el pensamiento de mis actos.
Por ello quiero sentir de nuevo,
la vida y te entrego, y en el futuro total
como árbol que en su raíz
como gota ya no llevo.

1972. Se indica que los **mayores aportes** del Poema/Proceso se pueden agrupar en cuatro ítems: 1) el concepto de "proceso" punto inicial de la creación y opuesto al inmovilismo de la estructura poética del grupo Noigrandes y al espacio metafísico y existencial del neoconcretismo de Ferreira Gullar; está constituido por las relaciones de devenir e intercambio entre los elementos de una estructura dada, es decir, la forma que adopta depende de la forma en que los elementos del poema interactúan entre sí. 2) el concepto de "matriz" y el concepto de "versión" (permite al consumidor operar sobre el poema que se le ha propuesto creando así sus propios poemas) que se establecen como una solución al consumo pasivo y elitista. 3) la idea de "proyecto" que permite el consumo colectivo de la obra de arte o del poema y 4) el concepto de "contraestilo" concebido como una solución al consumo y creación individualista.

- Como conclusión se expresa lo subversivo en la poesía que no sólo expresaría lo inefable y lo trascendente (o espúreo) de la existencia humana sino que en última instancia, pudiera demoler la tan cimentada, a través de tantos siglos, estructura simbólica de la sociedad ya que pone en duda sus sistemas de representación, incluyendo todo el sistema de relaciones que el hombre ha elaborado para ponerse de acuerdo con el mundo y con sus semejantes; que precisamente sobre aquellos sistemas y los medios masivos por los cuales se transmitirían se fundamentan los sistemas de control societario. Que la nueva información que produce la experimentación poética también genera comunicación inquiriente que conduce a nuevas respuestas y nuevos interrogantes que provocan nuevos avances en relación a hechos y conocimientos que se creían eternos e inmutables.

POESÍA VISUAL LATINOAMERICANA. CONFLUENCIA DE LENGUAJES

- Se comenta que las **tendencias poético visuales**, síntesis de siglos de experimentación poética (poemas de Simias de Rodas y Teócrito de Siracusa en 300 a.d.n.e.) alcanzan su apogeo a comienzo de los 50's, no sólo en su versión "expresionista" proveniente no sólo del letrismo francés y de las "Palabras en Libertad" de Marinetti sino también de la vertiente "estructural" o "concretista" derivada de la escuela de Ulm (Max Bill) y del movimiento abstracto-geométrico de Bauhaus y de Still, sobre todo Mondrian. Que en **Latinoamérica** la poesía visual proveniente del letrismo y del futurismo se consolidan hacia 1969 con las primeras exhibiciones de la Nueva Poesía, organizadas por Vigo en Argentina y por Padín en Uruguay.

En referencia a las **revistas latinoamericanas alternativas** se mencionan: *Diagonal Cero* y *Hexágono 70* dirigidas por Vigo en Argentina; *Signos* de Samuel Feijóo en Cuba; *La Pata de Palo* en Venezuela conducida por Dámaso Ogaz; Ediciones *Mimbre* en Chile por Guillermo Deisler; *Ponto*, *Totem* y *Processo*, en el Brasil, dirigidas por Joaquím Branco y Wladimir Dias-Pino y en el Uruguay *Los Huevos del Plata* y *OVUM 10* dirigidas por Clemente Padín.

Se menciona que a finales de los 80's en movimiento ha vuelto a renacer sobre todo impulsado por los **poetas mexicanos** del Núcleo Post-Arte coordinado por César Espinosa (Bienales 85/86 y 87/88) y por el movimiento que

en San Pablo, Brasil, impulsa el poeta y crítico Philadelpho Menezes (1ª Muestra de Poesía Visual en 88 y el Simposium que congregó los más importantes poetas y críticos del mundo) Se afirma que tal vez la mejor caracterización de la poesía visual se deba al crítico uruguayo N.N. Argañaraz, que en su libro *Poesía Visual Uruguay*, Montevideo, Uruguay, 1986, dice “[...] la poesía visual es poesía para ser vista [...] incorpora una serie de elementos (visuales) externos a los cánones de la poesía tradicional y propios de otras formas expresivas. No se limita sólo a lo verbal [...] experimenta en diversos niveles las relaciones entre palabras e imágenes y funda sus resultados en un contexto único [...] su gramática (en sentido estructural) no es exclusivamente verbal ni exclusivamente visual, sino que es intersemiótica [...]”.


Se explicita que el espectador o lector de la **poesía experimental-visual** está en situación de relacionarse genuinamente con la obra a partir de sus conocimientos y de los elementos que ésta le aporta haciendo real su opción a decidir si tiene o no valor vivencial para él, sin juicios pree-establecidos no imposiciones de ninguna índole.

- Se señala que para los cultores del Poema/Proceso el **poema visual** es “un producto (anti)literario que se vale de recursos (tipo)gráficos y/o puramente visuales, de tendencias caligramáticas, ideogramáticas, geométricas o abstractas. Uno de los caminos más fecundos de la experimentación poética cuyo énfasis gráfico-visual no excluye otras posibilidades literarias (verbales, sonoras, etc.) en el campo específico de la vanguardia” (Moacyr Cime).

Se afirma que crítica y productivamente el poema experimental-visual es la consecuen-

cia del desarrollo de la vanguardia literaria (o anti) en el seno de la práctica social del arte y del lenguaje en general; que no es un arte flotando en el espacio ni una enteleguía sino un producto fundado en lo real y en lo social-histórico. Que para aquellos artistas preocupados por precisar el concepto de la total (o casi) desvinculación de la obra en relación al objeto, dirigidos más a privilegiar la “situación” por encima de lo “material” (tendencia conocida en América Latina a través de la obra de Ferreira Gullar, la “**Teoría del No-Objeto**”) de raigambre duchampniana (la desacralización del arte vía *ready-made*), la poesía visual es un medio idóneo para la consecución de sus postulados, el medio gráfico o sonoro o situacional que libre o no de la convención social-semántica, se erige en responsable del hecho artístico, implicando hechos o “eventos” desarrollados en el tiempo y por lo tanto falibles, no definitivos ni eternos, modificables por lo cambiante y dinámico de la realidad.

- Se plantea que la **vanguardia artística** es necesariamente experimental con respecto a su lenguaje; que no sería vanguardia si no estableciera proyectos radicales de escritura o lectura impulsados por la búsqueda y producción de nueva información en su campo específico o no; no sólo la solución de los problemas sino su planteo. Que se trata de generar información que problematice al resto de los lenguajes y a la sociedad que los produce, poniéndolos en cuestión, obligándoles a rehacer sus escrituras a la luz del nuevo proceso que despierta la información inédita. Que son estos reacomodamientos de los distintos repertorios, no sólo artísticos sino sociales son los que revertirán y modificarán aquella información, provocando nuevos avances en el conocimiento de la realidad.



Luz que aflora en mis entrañas,
para comunicar
el nivel de mis sentidos,
que cual despiertos me avisan
el camino que he seguido,
y que explorando día con día,
hoy me han vuelto
un hombre agradecido.

Flor de la mañana que suaviza
la brisa de tu risa
porque la felicidad
que no existía
hoy se alumbra
ante mi vista,
despertando en mi interior
dulces ganas de emoción,
que pudieran parecer
como manchas de ilusión;
pero sintiendo que tu vida
ante la mía
ahora tiene una dicha,
que se puede ya vivir
— como una bendición.

EL COMIENZO DEL FIN DE LA PALABRA EN LA POESÍA LATINOAMERICANA: EL POEMA SEMIÓTICO

(Ponencia leída en el XI Simposio Internacional de Literatura, Montevideo, Agosto, 1993)

- Se plantea que la poesía latinoamericana vive su cambio de paradigma cuando abandona la palabra como único y exclusivo medio de expresión y que ingresa en un complejo de significación en el que alternan signos de otros lenguajes. Que la bisagra que articula el cambio entre la poesía concreta (1956; que al abolir el verso debe centrarse en la palabra) y las corrientes poéticas posteriores es el *poema semiótico*. Se citan las **corrientes poéticas que abandonan la palabra como único medio de expresión** haciendo ingresar a la poesía signos de otros lenguajes:

. **El Poema/Proceso** (1967), Brasil, "la poesía es para ser vista, sin palabras" Wladimir Dias-Pino.

. **La Poesía para y/o Realizar** (1970), Argentina; lo importante es la participación del "lector"; propuesta por Edgardo Antonio Vigo.

. **La Poesía Inobjetal** (1971), Uruguay; propone la preeminencia del lenguaje de la acción por encima de cualquier otro.

- Se dan las siguientes definiciones:

Semiótica: es la disciplina científica que se ocupa de la teoría de los signos.

Se señala que como los poemas se escriben o se hacen con signos, entonces todo poema es semiótico, *per se*.

Poema semiótico: poema en el cual las palabras son sustituidas por figuras o íconos ordenados de tal o cual manera que pudieran configurar un sentido, para el cual se adjunta un código explicatorio.

Se afirma que el poema semiótico es el desarrollo radical de una de las tendencias de la poesía concreta, la tendencia matemática que enfatiza el proceso por sobre lo estructural y que tiene como base la obra de Wladimir Dias-Pino.

- Respecto a la **teoría**, se cita a Pierce quien afirma que en la poesía, los íconos o códigos no-verbales (o signos por similaridad, analógicos) se proyectan sobre las palabras o símbolos (o signos por contigüidad). En otras palabras, la proyección de los códigos no específicamente verbales transforman la palabra en ícono o figura.

Se comenta que así como la rima o la aliteración son operadores fónicos y la metáfora es un operador semántico, así la imagen o disposición de los versos, las palabras, sílabas o letras, incluyendo cualquier suerte de signo icónico, son operadores visuales con su propio poder de expresión, que incluso pueden reforzar el sentido semántico de lo verbal. Se señala que las formas clásicas, como p.e. el soneto, la décima, el *haiku*, y otras, tampoco poseen una estructura totalmente lógico-formal, ya que las palabras deben ordenarse analógicamente en versos, cuartetos, etc., respetando rimas, acentos, etc., todas estructuras extremadamente rigurosas formalmente. Que en cuanto al poema semiótico, las formas o símbolos que lo componen requieren de **claves léxicas** para su lectura, a la manera de un programa que traduce el poema a códigos verbales.

- Se afirma que las **versiones gráfico-visuales** que intentan la codificación a través de las grafías se aplican sobre todo al estudio exhaustivo de las posibilidades de lectura del poema, explorando los aspectos semióticos del lenguaje verbal. Que la visión esclarecedora,

netamente espacial, ilustra el pasaje nítido de lo verbal a lo visual; que la forma geométrica podría ser otra (en otra versión Wladimir Dias-Pino usó un cuadrado) y que este concepto básico, de índole formal, será la piedra angular del futuro Poema/Proceso. Se recalca que la "clave léxica" es el distintivo del *poema semiótico*.

Se explica que en dicho poema se privilegia lo visual, siendo el código lingüístico un descifrador intersemiótico del código pictórico propuesto; pero que no es sólo la presencia de lo lógico discursivo en el significado de las claves indicadas sino en la propia "historia" que narra: el crecimiento espacial de uno de los símbolos, "hambre", en detrimento de otros, "mundo" y "hombre". Que el proceso que dinamiza la estructura se realiza a través del crecimiento del espacio ocupado por el ícono "hambre". Que primero se apodera del espacio del ícono "hombre" y luego hace lo propio con el ícono "mundo". Que el ícono "hambre" pasa a ocupar todo el espacio significativo del poema y se correlaciona finalmente con el ícono "muerte". Que la deglución del ícono "hombre" conlleva también el de "mundo" puesto que el "hombre" sería condición necesaria de su existencia; que la ocupación total del "mundo" coincide con el fin del poema pudiendo significar la inseparabilidad de ambas categorías "hambre" y "mundo"; que el ícono "muerte" se relaciona con la figura final del poema que se caracteriza por la ocupación del espacio semántico de "hombre" y "mundo" con el ícono "hambre". Que también existe el juego visual entre los colores blanco y negro y la retícula

que, a medida que avanza el poema, se intercambian entre sí. Se comenta que por una parte está el texto de un lado y el código del otro lado, y que ambos parecían respetar sus roles: el texto "narrar" y el código "traducir".

Se señala que este poema corresponde a la etapa en la cual la relación mecánica ícono-palabra había sido superada dando lugar a innumerables interacciones entre ambos órdenes haciendo posible un cambio formal radical. Por una parte el código lingüístico impuesto por la autora que impone cierta lectura, pero que la espiral, al cambiar la dirección de los íconos, también altera la significación, con lo cual se asiste al aumento progresivo de la ambigüedad. Que se observa que basta con girar la espiral sobre sí misma para que las significaciones intercambien sus valores en una suerte de semiosis incontrolada.

- Se **concluye** diciendo que 5 años después de los poemas espaciales de Dias-Pino y 3 años después de la publicación de los Pop-Cretos de los concretistas paulistas Pinto y Pignatari, nacía en Río de Janeiro (dic. 1967), el movimiento Poema/Proceso. Que hacia 1970 surge la Poesía para y/o Realizar del argentino Vigo y al año siguiente la Inobjetal (1971) en Uruguay. Que estas tres últimas tendencias, dejan de lado la palabra como elemento fundamental y determinante de la expresión poética; que el gozne que articuló el pasaje de una poética de palabras a una poética de signos fue el *poema semiótico*.

POEMA/PROCESO: FIN DEL MODERNISMO LITERARIO

- Se proporciona una **evolución de los movimientos poéticos** y se señala que el Poema/Proceso surge en 1967, en Río de Janeiro, Brasil, y que es la consecuencia radical de los planteos teórico-prácticos de la **poesía concreta**, naciente movimiento poético, del cual se realizan tres históricas exposiciones de Arte Concreto en San Pablo (fines del 56) y en Río de Janeiro (a comienzos del 57). Que en estas exposiciones se perciben **tres tendencias** que más tarde darían lugar a distintos movimientos poéticos: a) la tendencia estructural de la poesía concreta b) la tendencia con énfasis metafísico que intenta la creación de una sintaxis visual -antes que la destrucción del verso- revelando el espacio que rodea a las palabras porque aún siendo silencio funciona como espacio simbólico de ampliación de lo significado y c) la tendencia del lenguaje matemático de la poesía concreta brasileña que es la base del Poema/Proceso.

Se señala que el paso siguiente de esta evolución lo constituye en **poema semiótico** en el cual la palabra es sustituida por figuras o íconos que se ordenan serialmente de tal manera que pudieran configurar un texto, para el cual se dispone de un código lingüístico traductor. Que esta nueva forma poética fue descubierta por Dias-Pino en 1962. Que en una primera etapa el ícono es traducido por la palabra y el ordenamiento espacial impide que los órdenes puedan mezclarse.

- Se precisa el **concepto de vanguardia** que animaba al movimiento progresista: todos los productos, valores y conceptos generados por la teoría y la práctica humanas que amplíen el repertorio constituye vanguardia; es decir, no el manipuleo redundante de los conocimientos vigentes o establecidos (lo dado institucionalmente por siglos y siglos de civilización) sino el descubrimiento y la conceptualización de lo

nuevo, la información inédita que acrecentará el repertorio, primero en el área específica en donde nace y luego por extensión, al repertorio global. Que por ello, la actividad experimental vanguardista irrumpe y provoca alteraciones que en un primer momento suelen considerarse negativas pero que luego, en una segunda instancia, se incorporan al repertorio provocando reacomodamientos en la estructura del saber.

Se da la **definición de Poema/Proceso**: el "Poema/Proceso es aquel que, en cada nueva experiencia, inaugura procesos informacionales; la información puede ser estética o no, lo importante es que sea funcional y, por lo tanto, consumible" (Dias-Pino, 1971). Es decir, que no se trata de inventar cualquier información sino de descubrir y conceptualizar lo nuevo en cualquiera de los lenguajes disponibles.

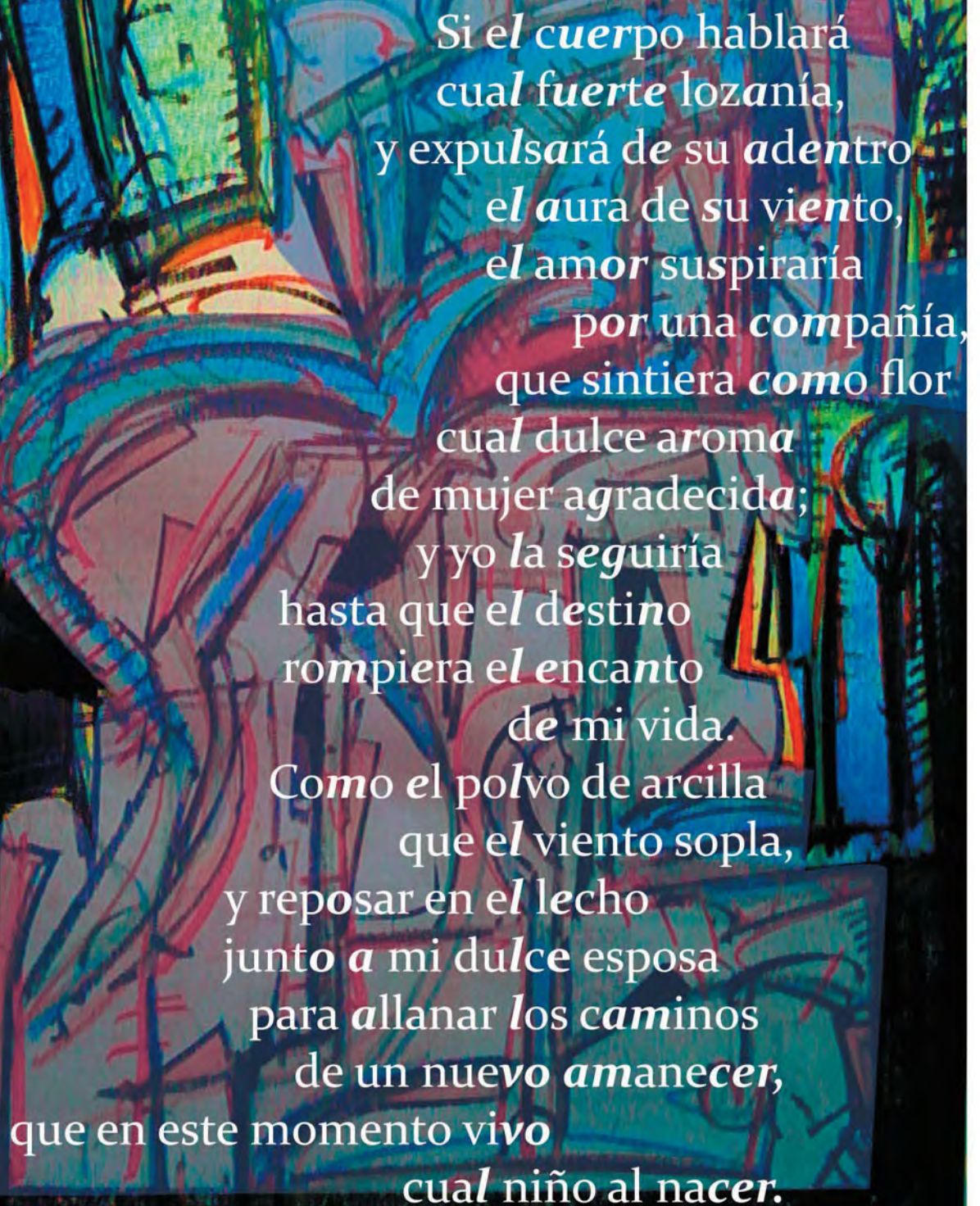
Se señala que esta forma poética tiene como base la obra de Dias-Pino y surge públicamente en 1967 con diversas manifestaciones, la aparición de la revista "Ponto" y del manifiesto "Proposição" (Dias-Pino, 1971). Que en 1968 tienen lugar las **acciones más importantes del movimiento**: el rasga rasga, el rompimiento de los libros de poetas discursivos en las escalinatas del Teatro Municipal de Río de Janeiro, luego de una manifestación que partió de la escuela de Bellas Artes en donde se había inaugurado la 2ª EXPO Nacional de Poema/Proceso. Que el evento pretendió **señalar los siguientes problemas**: protesta pública contra la política literaria de intercambio de favores; necesidad de mostrar que existió una ruptura cualitativa en el desarrollo de la poesía brasileña; contra el carácter de eternidad del poema que tiende a lo estable impidiendo la aparición de lo nuevo; afirmación a los nuevos poetas de que el tipo de poesía existente en los libros rasgados no les podían servir de

ejemplo pues está superada y consumida; que el poema es como una pila: cuando se agota, se agota; que es preciso espantar por la radicalidad. Se comenta que a partir de allí el movimiento se difundió rápidamente en todo Brasil logrando el apoyo y la participación de decenas de poetas, para cerrar sus actividades al cabo de cinco años, en 1972, con la publicación del manifiesto "Parada Opção Tática" (de Sá, 1979).

- Se plantean las **propuestas del Poema/Proceso**, es decir, la nueva información que aportan al repertorio de la poesía brasileña de fines de los 60's: **1)** el concepto de **proceso**, punto inicial de la creación, opuesto al espacio metafísico y existencial del *neoconcretismo*, se define como: " (...) la relación dinámica necesaria que existe entre estructuras diferentes o entre componentes de una estructura dada, constituyéndose en la concreción del continuo espacio-tiempo (...) la relación fundamental que existe en el proceso, o a través de él, consiste en que los diferentes elementos se influyen, esto es, un elemento es afectado por el anterior que lo antecedió y afectará al posterior que le sucede y es en este punto que se diferencia de la interrelación estructural, en donde todos los elementos se integran estáticamente (Dias-Pino, 1971). Se comenta que frente a la inercia estructural oponen una nueva información que desencadenará procesos de adecuación y reordenamiento del saber, fundando posibilidades creativas inéditas e insospechadas. **2)** la **versión** aparece como una solución al consumo: el consumidor, al explorar el poema propuesto, crea su versión. El Poema/Proceso plantea la posibilidad de un consumo no privilegiado a través de la versión que borraría las fronteras entre el creador y el consumidor, tomando como base el proyecto o matriz que le aporta el poeta, tomando como base el proyecto o matriz que le aporta el poeta, pudiendo incluso alterarlo, y el "consumidor/participante creativo" crear nuevos procesos o proyectos de acuerdo a los materiales de que disponga,

a su repertorio y al lenguaje que haya elegido. **3)** una de las consecuencias de este consumo peculiar es la transformación del concepto de **calidad**: según Álvaro de Sá (1977), se destruye el mito de la calidad de la obra, " (...) ubicando al inventor y al consumidor en un mismo plano, porque el consumidor, con la exploración del proceso puede, también, crear nuevos procesos (...) no se trata de calificar lo bello y lo feo sino de leer la información". Se afirma que la versión socializa el acto de consumo, es decir, la "lectura" **4)** el eje del mecanismo es el **proyecto**, desencadenador del proceso: el poeta crea el proyecto o matriz que será "leído" por el consumidor a través de la versión que le merezca " (...) el proyecto libera al poeta de las limitaciones materiales y posibilita que el consumidor se valga de todos los medios de que disponga (...) Así, la comunicación alcanza necesariamente un carácter social pues la realización del proyecto se torna obra de la sociedad". (de Sá, 1977) **5)** el concepto de "**contraestilo**": las formas y maneras estereotipadas de expresión que los artistas y poetas van generando en sus obras, son marcas estilísticas que los hacen reconocibles, las cuales son redundantes, fruto de la manipulación del repertorio, sin verdaderas transformaciones y cambios y constituyen el llamado estilo. Se afirma que generalmente los productores de las obras de arte, incluyendo los poetas, crean un proyecto inicial que luego, durante el resto de sus vidas, repiten sin mucha variación.

Se plantea que la "lectura" o versión de la obra tal cual la propone el Poema/Proceso que implica el desencadenamiento de versiones a través del consumo creativo, desacredita la estética -sujeta al manejo ideológico de los comunicantes- e impone la funcionalidad comunicacional. Que así, el creador único y omnipotente y su estilo personal desaparecen vía consumo masivo. Que el contraestilo se vuelca, no a la manipulación del conocimiento ya dado en un lugar y momento histórico de-



Si *el cuerpo* hablará
cual *fuerte* lozanía,
y expulsará de su *adentro*
el aura de su viento,
el amor suspiraría
por una *compañía*,
que sintiera *como* flor
cual dulce aroma
de mujer agradecida;
y yo *la seguiría*
hasta que *el destino*
rompiera *el encanto*
de mi vida.
Como el polvo de arcilla
que *el viento* sopla,
y reposar en *el lecho*
junto *a* mi dulce esposa
para *allanar los caminos*
de un nuevo *amanecer*,
que en este momento vivo
cual *niño al nacer*.

terminado (la relación estructural de lo vigente y legitimado institucionalmente) sino la conquista de la información.

Se comenta que la historieta de de Sá desentraña el proceso típico de esta forma de expresión: los cuadros y los globos; que su dirección, tamaño, ubicación, texturas, etc. son expuestos no formalmente sino en su relación estructural, Es decir, que una forma altera la siguiente y otras interrelaciones. Que la versión de Moacy Cirne a través de su lectura creativa modifica el proyecto incorporándole otros elementos informacionales. Su aporte ha sido la inclusión de dos series contrastadas (juventud contestataria vs. ejército, mecanismo de represión del Estado —y que corresponde a los hechos históricos de Brasil del 68—) y la resolución final en el propio marco de la historieta: el globo que estalla dentro del cuadro final.

- Se afirma que el Poema/Proceso implica un rompimiento con la poesía concreta de la cual deriva. Que sus aportes teóricos y la idea de que el poema no se “escribe” sólo con palabras sino con signos de cualquier lenguaje provoca una extensión del concepto “literatura” (definido hasta ese momento por el uso determinante del lenguaje verbal) y deriva en una concepción no tan limitante de la literatura basada en la Semiótica, es decir, una literatura que admita la expresión de sus contenidos a través de otros lenguajes, con o sin exclusión del significado verbal. Se señala también una **separación radical entre “poesía”** (de naturaleza abstracta y subjetiva) **y “poema”** (de naturaleza material y objetiva) y se afirma que lo que encierra el proceso es el poema; que si para la poesía concreta el verso se descalifica como soporte poético, para el Poema/Proceso es la palabra (la poesía tipográfica) la que impide la visualización del proyecto o la expresión del material usado, limitando seriamente la comunicación. Se recalca que es muy impor-

tante distinguir la expresión “Poesía para ser vista y sin palabras” del Poema/Proceso, que no pretende terminar con la palabra ya que lo que reafirma es que el poema se hace con el proceso y no con palabras.

Se explica que en este poema la lucha de la huella digital, ícono del analfabetismo, y la letra “a”, ícono del alfabetismo marcan el proceso: la pulatina aparición/desaparición de un ícono coincide con la entrada/salida del otro, así como la entera presencia de uno coincide con la entera desaparición del otro. Que para la comunicación poética son innecesarias las palabras. Que el Poema/Proceso antepone el dinamismo del proceso creativo y la secuencialidad temporal a la inmovilidad de la estructura, inaugurando vías informacionales nuevas en cada versión.

- Se afirma que no hay duda de que la *poesía concreta* constituyó la última fase del modernismo literario, en tanto que la palabra fue el eje de su preocupación estética. Que tampoco cabe duda de que el Poema/Proceso, al romper con la palabra y con la poesía tipográfica fue el sepulturero de la poesía ligada a la lengua así como del modernismo. Pero que no por ello deben ser catalogadas como tendencias pos-modernas; que así como lo moderno ha tendido siempre a la superación y al progreso, del mismo modo obra la poesía concreta y sus derivaciones, constituidas en vanguardia, impulsando el desarrollo de la poesía y el arte.

Se señala que el Poema/Proceso constituye una irrupción creativa sin parangón nacida en Latinoamérica en el marco de una sociedad empobrecida y expoliada, cuya respuesta a la violencia que le impone el subdesarrollo ha sido (en palabras del autor de este material) esta riquísima y efervescente formación artística que ha dado y dará cuenta de nuestra realidad y nuestra época.

LA DES-SEMANTIZACIÓN DE LA POESÍA EN EL RIO DE LA PLATA: POESÍA PARA REALIZAR POESÍA INOBJETAL

- Se señala que dentro del panorama de renovación o cuestionamiento de los fundamentos de la actividad artística surgido a fines de los 60's, hay que destacar dos tendencias: una debida al artista argentino Edgardo Antonio Vigo: *la poesía para y/o a realizar* y la otra a Clemente Padín, *la poesía inobjetal*.

En referencia a Vigo, se destaca que sus ideas y realizaciones han sido un dinamizador de múltiples tendencias del arte, desde la poesía visual que cultivó con especial delicadeza a los "señalamientos" con los cuales intentaba recuperar lo "estético-urbanístico", desde el "proyecto a realizar" al arte por correo que le vio como uno de sus principales cultores, entre otras actividades.

En cuanto a la **poesía para y/o a realizar**, se afirma que Vigo (volcado a la **actividad vanguardista**) se preocupó sobremanera por el **aspecto participativo del arte moderno**. Que en su ensayo "De la Poesía/Proceso a la Poesía para y/o a Realizar" (Diagonal Cero, La Plata, Argentina, 1970), analiza los cambios que van ocurriendo en el **consumo de la obra de arte: 1)** primero la participación estuvo condicionada por un rector (el artista) que contra la línea tradicional del estatismo contemplativo, buscó y consiguió una reactivación de las bases del fenómeno artístico; llena de propósitos pero con intencionalidades no cumplidas; sus consecuencias se vieron rápidamente: el artista trató de concretar -vía tecnológica- objetos que por sus características formales y técnicas permitieran una ampliación de la participación. **2)** el aporte que ha desarrollado el Poema/Proceso: que según su visión constituyó uno de los movimientos

más activistas y revulsivos de la poesía donde se desencadenan imágenes poéticas por intermedio de claves (palabras, imágenes poéticas, objetos) que permiten el agregado o el quite de algunas de las mismas por el participante-activo que pasa de recreador (interpretación de la cosa) a creador (modificante de la imagen). **3)** el próximo paso formal, la Poesía para Armar, se define como la obra en la cual el "observador participante" debe realizar la obra pero siguiendo el concepto centrador un tanto tiránico de la cosa". Que cuando se habla de "poesía para armar (...) estamos limitando la conducta del participante. No debemos olvidar que ésta está condicionada a un plano determinado, del cual no podrá salirse. Existe la construcción de un objeto poético o de poema novísimo determinado por un programador de proceso o de poema para armar" y **4)** como fruto de todos los sucesivos avances, **la Poesía para y/o a Realizar:** "Procedimiento válido y accesible que se basa en la solución de una participación activa para llegar a la ACTIVACIÓN MÁS PROFUNDA DEL INDIVIDUO: la REALIZACIÓN por él del poema. Se destaca que "(...) La posibilidad del arte no está sólo en la participación del observador sino en su ACTIVACIÓN-constructiva, un ARTE A REALIZAR". Y de éste a un arte total: "En él llegaremos a la conquista de que el CONSUMIDOR pase a la categoría de CREADOR". Se cita a Néstor García Canclini, quien los llama "poemas públicos", los que vuelcan a los artistas al espacio "real" de la vida, es decir, sacan al arte de su "zona de seguridad", de las galerías y los museos y le devuelven su sentido primigenio al hacer estallar las significaciones en el espacio de la vida social. Se muestran algunos ejemplos de sus Proyectos a Realizar.

Depositadas ideas
sobre un papel
de las premuras
de ayer.
Adeudo en el tiempo
la asequible condición
que tu mirar me entregó
pues fingiendo
la verdad me encuentro
y en el solar
mi pensamiento
se lo lleva el viento.
Ante el nuevo amanecer
persistir ya no es bueno
simplemente ya no quiero...
Fenecer en la mente llevo
porque tu mirar
anunciar ya no debo.

Depositadas ideas
sobre un papel
de las premuras
de ayer.
Adeudo en el tiempo
la asequible condición
que tu mirar me entregó
pues fingiendo
la verdad me encuentro
y en el solar
mi pensamiento
se lo lleva el viento.
Ante el nuevo amanecer
persistir ya no es bueno
simplemente ya no quiero...
Fenecer en la mente llevo
porque tu mirar
anunciar ya no debo.

- Se aclara que en cuanto a la **Poesía Inobjetal** se incluye lo siguiente:

1) Una nota sobre **El Lenguaje de la Acción** de Clemente Padín, que fue publicada en mayo de 1975 en la revista *Abertura Cultural*, Río de Janeiro, Brasil.

Se señala que sobre el lenguaje de la acción poco se conoce hoy en día; que se supone que el signo del lenguaje de la acción actúa, al contrario de los signos de los lenguajes de representación, inmediata y directamente sobre la realidad. Que en cuanto a cómo actúan los elementos del signo de la acción (significante y significado), a nivel de significante, obra sobre la realidad y a nivel de significado, obra ideológicamente.

Se sostiene que a cualquier lenguaje se le puede forzar a decir lo que se desee y la veracidad de lo expuesto se impone por la autoridad del emisor u otras formas de deformación informacional. Que es posible observar que determinado sistema de comunicación puede expresar algo mediante un lenguaje y desmentirlo mediante otro; que son los desajustes inadvertidos entre teoría y práctica que acostumbra tener los movimientos artísticos, o los concientes y calculados cuando se trata de propaganda o publicidad. Que la información estética puede favorecer el desarrollo de las fuerzas productivas o entorpecerlo; por ello, la gran preocupación de los Estados opresores por controlar todos los medios de comunicación. Se plantea que actualmente, a muchos artistas les interesa un arte que altere la realidad indeseada y no un arte que apenas les permita expresar, sea verbal o plásticamente, ese deseo; que mediante el lenguaje de la acción, el artista no sólo se vale del mecanismo habitual de procesamiento de la información estética, según las normas tradicionales -actuar sólo a nivel ideológico- sino que también, la obra puede actuar directamente sobre la realidad.

En cuanto a la **actividad artística de vanguardia**, se plantea que su fundamento es la imprevisibilidad de la información estética. Y que eso se logra alterando los códigos o modelos combinatorios de signos y cambiándolos por otros, inéditos; es decir, dejando de lado las características ya dadas en arte, reubicando los signos en discursos o textos que remuevan el quietismo y la entropía propios del arte conocido y digerido, favoreciendo nuevas relaciones y conocimientos de la realidad que permitan nuevos modelos de comportamiento.

2) Los manifiestos **INOBJETAL 1**, **INOBJETAL 2**, **INOBJETAL 3** e **INOBJETAL 4** del autor, y que fueron difundidos vía postal hacia 1971.

. En **Inobjetal 1** se afirma que el arte brinda un sustituto de la realidad para que se pueda escapar de ella. Que arte es lo que se hará en relación directa con lo que nos rodea y no en relación a un sistema representativo de esa realidad. (*OVUM 10* N° 10, Montevideo, Uruguay, abril de 1971).

. Se explica que **Inobjetal 2** es una hoja impresa doblada en cuatro partes y engrampada a otra que decía "prohibido" en varios idiomas. Que en la hoja se lee que si la persona la leyó podrá comprender que el propósito fue desencadenar la sinapsis pensamiento/acción a pesar de la prohibición de realizarlo; que el acto realizado liberó la tensión fruto de la contradicción y que esa resolución es agradable. Que a pesar de la presión alienante del sistema que le impone la separación entre pensamiento/acción, la persona puede proponerse y ejecutar otros actos que atenten contra el sistema de la misma manera que no atendió a la orden de prohibido. Que el **ARTE INOBJETAL** propone justamente eso: actuar sobre la realidad y no sobre un sustituto de esa realidad que son los lenguajes artísticos conocidos; que al no acatar la prohibición demostró tener una personalidad no-dependiente y que todo depende

de la persona y que todo es posible entonces. (Mayo, 1971).

. Se aclara que las obras y testimonios de acciones recibidos de **Inobjetal 3** fueron publicados en el cuadernillo "Hacia un Arte de la Acción" OVUM, Montevideo, Uruguay, 1975, e incluidos en "De la Representation a l'Action", Marsella, Francia, 1975.

Se plantea que existe un sistema más coherente y representativo que cualquiera de los que el arte actual presume: el arte sin objetos, sin la obra, el arte inobjetal, que surgió de la búsqueda de un sistema artístico capaz de superar los vicios y fallas visibles del arte de hoy. Se afirma que eliminando el objeto de arte, el arte se transporta al punto del cual nunca debió salir: la unidad, la sinapsis pensamiento/acción. Que al dejar de lado a la obra, elimina las otras consecuencias: la utilización de los sistemas representativos fácilmente deformables por el "status" en su beneficio o, en el mejor de los casos, en beneficio del propio autor ávido de ejercer la autoridad de sus normas personales; y eliminará también el consumo de la obra de arte con todo lo que significa de manipulación de conciencias, de actividad comercial, de exhibicionismos amorales, de privilegios de clase. Se explicita que las únicas etapas que se mantendrán en el arte inobjetal serán la concepción o proyecto y el mecanismo de ejecución.

. En **Inobjetal 4** se explica que entre uno y otro media un abismo; no una diferencia en cantidad sino en calidad; el testimonio de un salto, no de un paso. Que la obra de arte (después) es también un producto diferente del elemento inicial (antes) pero no modifica el "status" sino que lo desarrolla, pues se trata de la "zona de seguridad del sistema". Se plantea que el arte debe salirse del arte, que debe restarse de los sistemas de representación de la realidad para volverse sobre la realidad misma, no transportando sus vicios (la obra en sí

y por sí misma, la creación, el consumismo, la reflexión conceptual sobre sí misma, la representación simbólica de un movimiento del espíritu) sino transfiriendo su capacidad de acción, sus normas de conducta activa frente al medio, su imaginación inagotable (Agosto, 1971).

3) Fragmento de Neide Dias de Sá: "Vanguardia de Latino-americanidad", Petrópolis, Brasil, Vozes Nº1, 1978.

Se señala que solamente el lenguaje de los actos obrará a nivel ideológico y de la realidad misma: el signo es el acto, el acto como significante opera sobre la realidad y a nivel significado opera sobre la ideología, arte sin objeto artístico, sin obra. Se afirma que el grado de información del arte inobjetal dependerá del nivel y de la intensidad de la acción.

4) LA POESÍA EXPERIMENTAL EXPERIMENTAL EN AMÉRICA LATINA

Fragmento extraído de N.N. Argañaraz, *Poesía Visual Uruguaya*, Montevideo, Uruguay, Ed. Mario Zanochi, 1986.

Se plantea que la poesía inobjetal (o Arte de la Acción) propone actuar sobre la realidad y no sobre un sustituto representativo de la realidad como los lenguajes artísticos conocidos, según las ideas de Clemente Padín, quien la desarrolló a comienzos de la década del 70. Que esta propuesta que conoció desarrollos en varios países, fue modificada por su autor, que según sus propias aclaraciones, percibió la falacia de un arte que fuera únicamente acción pura e incorporó otros lenguajes a sus creaciones posteriores como lo prueban el proyecto *El artista está al servicio de la comunidad* (Sao Paulo, 1975) y la performance *Por el Arte y por la Paz*, en la cual se aprecia la confluencia de diversos lenguajes en el tratamiento de un aspecto de la problemática latinoamericana actual.

Regálame tu mirada
en esta oscura mañana,
porque el sol
en este día,
no pudo pasar
por mi ventana.
Horas ingratas
que marcan tu ausencia,
como afligida y desolada
se encuentra
ya mi triste mirada.
Como las flores marchitas
que encuentran su destino
en un bote vacío,
donde el aroma
de su esencia
no se impregnó
como el amor que vivo.

Regálame tu mirada
en esta oscura mañana,
porque el sol
en este día,
no pudo pasar
por mi ventana.
Horas ingratas
que marcan tu ausencia,
como afligida y desolada
se encuentra
ya mi triste mirada.
Como las flores marchitas
que encuentran su des
en un bote vacío,
donde el aroma
de su esencia
no se impregnó
como el amor que vivo.

Joan Miró

LAS RUPTURAS EN LA TRADICIÓN POÉTICA ARGENTINA DURANTE EL SIGLO XX

1ª ruptura: sucede a comienzos de los 20's con la incidencia del **ultraísmo** en Latinoamérica y en Argentina. Se comenta que el mayor aporte del ultraísmo fue la nueva consideración de la metáfora, la "imagen" como fue llamada, sin los nexos habituales de la metáfora clásica, y a nivel de contenido, los nuevos temas que imponían las cambiantes formas de vida debidas a las nuevas tecnologías derivadas de los avances científicos: el ferrocarril, la aviación, los rascacielos, la radio, etc. Se define al ultraísmo como un movimiento poético de origen español, de fines de 1918, que aparece debido al agotamiento del modernismo rubendariano; nacido a instancias de Vicente Huidobro, poeta chileno que dio a conocer en España las últimas novedades de la poesía francesa, incluyendo el movimiento de su autoría, **el creacionismo**.

Se señala que se difunde rápidamente en Uruguay, donde a fines de los 20's aparece la revista *Los Nuevos* destacándose Alfredo Mario Ferreiro, autor de *El hombre que se comió un Autobús* (1927).

Que en Chile operaba el **movimiento runrunista**; en México el **estridentismo** con Manuel Maples Arce a la cabeza y que en el resto de la región se suceden los poetas renovadores.

Se menciona que en Argentina se destacaron Jorge Luis Borges, sobre todo por su nivel de difusión, y Oliverio Girondo, que no sólo se valió de las posibilidades expresivas que ofrece la oralidad lingüística, sino que explotó el espacio como ámbito privilegiado de la expresión poética, ya sea adicionando imágenes (poema *Croquis en la Arena*), ya sea interpretando lo verbal y lo visual en el poema, a la manera de los poemas ideográficos en los cuales la forma del poema va asumiendo la configuración del

objeto expresado verbalmente (poema *Espan-tapájaros*).

Se cita también a Xul Solar y se comenta que fue una emblemática figura de los años 30's, quien dio su nombre a una de las más renombradas revistas argentinas: *XUL*, una de las más renombradas revistas argentinas de poesía experimental; se menciona que su director, Jorge S. Perednik, crítico y poeta, dijo que: "Xul emprende el proyecto de hacer de la plástica un lenguaje articulado, un conjunto de signos posibles de ser escritos y leídos. (...) Los textos pictóricos de Xul Solar -dibujos, acuarelas, óleos- son la realización de este proyecto. También hay que recordar aquí su tarea experimental de inventor de lenguas y luego de escritor de poemas en esas lenguas inventadas, entre ellas el Neocriol, con una fuerte base de castellano y aportes del latín y otras lenguas romances, aunque léxica y sobre todo sintácticamente bastante distinto". ("La Poesía Experimental Argentina")

Se menciona a la **poesía Madí** y se comenta que sólo en algunos pocos poemas de su más decidido impulsor, Gyula Kosice, se aprecian elementos formales de ruptura, sobre todo en el manejo del isomorfismo forma-contenido; que el poema Madí no es susceptible de ser comparado con ninguna otra forma natural o preestablecida.

2ª ruptura: se dio a mediados de la **década de los 60's**, a partir del N° 20 de la revista *Diagonal Cero*, editada y dirigida por Edgardo Antonio Vigo en La Plata, Argentina.

Se afirma que en esos años se asistía a la influencia de varias tendencias experimentales: el letrismo francés, vía el cubano Robert Alt-

mann y la revista *Signos* e *Islas* de Santa Clara de Cuba editada por Samuel Feijóo, a la poesía visual, sobre todo difundida desde México por el poeta alemán Mathías Goeritz en el campo abonado por el grupo Madí del Río de la Plata y toda la tradición constructivista latinoamericana, desde el concretismo brasileño (con sus tres tendencias: estructural, metafísica y espacial) a la poesía visiva italiana, desde el espacialismo de Perre Garnier a la poesía fónica de raíz letrista que había cobrado nuevos bríos a raíz de la aparición de los magnetófonos en el mercado. Se señala que también se asistió a la revisión de los mecanismos de creación, difusión y recepción de la obra de arte, incluyendo a la poesía, fruto de la acción de los situacionistas y otras tendencias revulsivas que habrían de eclosionar en el Mayo francés: "La Poesía Dos Puntos", "La Poesía Pública", etc. Que en este caldo de cultivo, en toda América Latina van apareciendo los movimientos llamados de la "Nueva Poesía" que se difunden a través de revistas, publicaciones y sobre todo de exposiciones.

Se menciona que **Edgardo Antonio Vigo** inicialmente reelabora los textos en configuraciones estructuradas visualmente, valiéndose tanto de letras como de números. Posteriormente, el concepto de participación rige gran parte de su obra proponiendo objetos y situaciones en las cuales la participación activa y creadora del espectador es vital para su concreción. Que ya en *Poemas Matemáticos Barrocos* (Ed. *Contexte*, París, 1967) se perfila ese rasgo que sería constante en su obra y que más tarde habría de formalizarse en su texto teórico *De la Poesía Proceso a la Poesía para y/o Realizar* (Ed. Diagonal Cero, La Plata, 1970) en donde propone "la activación más profunda del individuo: la realización por él del poema", es decir, que traslada en centro de la actividad

artística al fruidor -ahora creador- reservando el nombre de proyector al artista.

Se señala que al mismo grupo pertenecían Luis Pazos, visualizador de ruidos y onomatopeyas,, formas a las que llama "realismo poético"; Carlos Raúl Guinzburg que se vale de la materia lingüística elaborada visualmente de acuerdo a los principios racionalistas de la lógica simbólica que altera y vuelve a reconstruir; Jorge de Luxan Gutiérrez que se vale de la imagen gráfica como elemento expresivo primario, entre otros.

3ª ruptura: ocurre a mediados de los 80's con la aparición del grupo bonaerense "Paralengua", propulsores de la *Ohtra Poesía*, integrado por Ricardo Castro, Roberto Cignoni, Favio Doctorovich y Carlos Estévez, siendo sus portavoces la revista *Xul* y las diversas acciones y performances poéticas organizadas por el colectivo.

Se explica que la mejor caracterización de "Paralengua, la Ohtra Poesía" es la de ser un espacio poético aglutinador de aquellas propuestas que intentan una alternativa frente a la "tradicional técnica" del soporte libro y de la escritura en los modos usuales. Que se habla de un soporte diferente (escenario, cinta magnetofónica, papel para gráfica, voz, etc.); que a los modos clásicos se suman los más novedosos como el video, la multimedia, la computación, las grabaciones, y todas sus combinatorias posibles. Que Paralengua se convierte así en un imán de poéticas y que pareciera perfilar una estética propia basada en la dinámica del cambio; que posee un carácter desprejuiciado, festivo, intelectual, sensitivo y primordialmente se caracteriza por la pasión con que se apropia de todas las dimensiones de la palabra.

día con día.
se destruye
en melancolía,
muriendo
Y la mía
ya no es mía.
si tu no estás
tu vida
o vacía,
pues llena
junto a la tuya,
la mía
quiero sentir
que estás viva,
para saber
Necesito tu mirada

Necesito tu mirada
para saber
que estás viva,
quiero sentir
la mía
junto a la tuya,
pues llena
o vacía,
si tu no estás
tu vida
ya no es mía.
Y la mía
muriendo
en melancolía,
se destruye
día con día.

LA POESÍA ELECTRÓNICA: DOS PRECURSORES LATINOAMERICANOS, EDUARDO KAC Y LADISLAO PABLO GYÖRI

- Se plantea que una manera infalible para transgredir los códigos de cualquier lenguaje es usar soportes o canales nuevos. Que cuando sólo se ejerce a nivel de la forma del contenido se cae en la simple transposición de un lenguaje a otro, sin mayores cambios. Se cita como ejemplo el libro de Wladimir Dias-Pino: *A Ave* (Río de Janeiro, 1956) que es un libro-objeto sin el cual el poema dejaría de existir puesto que no podría ser inscripto en otros soportes sin alterar su sentido, ya que no podrían ser recreados los algoritmos de la lectura. Que lo mismo vale para los medios electrónicos: no sólo valerse de sus posibilidades comunicativas, sino también como posibles comunicadores de conceptos para los cuales el lenguaje verbal ha inclinado pendón, por ejemplo, el concepto de *campo* o *infinito*, entre otros. Se comenta que los nuevos medios, sobre todo los electrónicos, concretan el programa preanunciado por Mallarmé, de formas de pensamiento y expresión sintéticas, ideogramáticas y sincrónicas, provocando nuevas formulaciones y nuevos hechos y descubrimientos.

Se destacan las obras de dos poetas latinoamericanos: el brasileño E. Kac (creador de la poesía holográfica, hacia 1983) y el argentino L.P. Györi (creador de la poesía virtual, hacia 1994).

- En cuanto a la **Poesía holográfica**, se señala que la holografía nace en 1948, cuando el científico húngaro Dennis Gabor idea la posibilidad de la reproducción en tres dimensiones (holos = todo). Que la imagen holográfica no sólo transmite las características visuales de los objetos sino también su espacialidad. Se comenta que el holograma está condicionado por la parálisis binocular y además por la

posición relativa del espectador con respecto al mismo. Que el crear textos poéticos estructurados luminosamente en el espacio respeta cabalmente la fisiología humana mucho más que el texto escrito en un espacio bidimensional, puesto que aprovecha la visión binocular y las facultades mentales adscriptas a la percepción de los objetos, no en un plano sino en el espacio.

Se afirma que en el proceso creativo se pueden configurar sintaxis orbitales, elipsoidales, curvas, etc., que rompen con la tradición monoscópica de la poesía. Se presentan algunas de las siguientes ideas sacadas de un texto de Eduardo Kac "Poesía holográfica: las tres dimensiones del signo verbal" en el que se plantean:

Que con **las vanguardias**, la palabra conoció un momento de máxima libertad en la página lejos de las amarras de la linealidad aristotélica del verso. Pero el **poeta posmoderno** quiere libertar a la palabra de la página, lejos de las cadenas de la bidimensionalidad de la página impresa del poema visual, a través de la holografía.

Que la imagen holográfica puede ser virtual (detrás del holograma) o real (frente al holograma) o parte real, parte virtual, como si el film holográfico seccionase la imagen. Que esto permite que el lector abra un **libro de poemas holográficos** y el poema propiamente dicho fluctúe en el aire a 50 cm. de distancia de la página. Que además, la holografía puede ser impresa en grandes tirajes y a bajo costo. Se explica que al concebir el poema, el poeta debe estudiar todas las posibilidades combinatorias entre las letras (objetos tridimensio-

nales) y los ángulos de visión del espectador (paralaxis) que se orientan vertical y horizontalmente. Que en este sentido, surge la nueva sintáxis visual que en oposición al blanco mallarmeano, articula el poema a partir de volúmenes invisibles, agujeros negros tridimensionales; que el poema adquiere independencia del soporte. Que el poeta no "escribe", crea el diseño, esculpe la matriz y holografa el objeto: en vez de la pluma, el láser.

- En referencia a la **Poesía virtual**, se menciona que no hay forma de apreciar lo que es un poema virtual si no es en un espacio virtual. Que la poesía virtual es posible en razón de dos características propias de la computación: 1) puede engendrar los signos tridimensionales dentro del espacio virtual y 2) puede programar sus comportamientos. Que se habla de "realidad (virtual)" puesto que el "objeto virtual" al igual que el "objeto real" responderá siempre de la misma manera, porque contienen en sí toda la información necesaria sobre sí mismo. Que sin embargo no es el objeto real sino un conjunto de datos inscriptos en una memoria. Se señala que no sólo puede moverse y transformarse de acuerdo a programas precisos sino también responder a situaciones determinadas provocadas por el observador que incluso puede tocarlos y operar con ellos cual si fueran objetos reales. Que con el equipo adecuado puede incluso insertarse en ese espacio virtual e interactuar con los textos y los signos.

Algunas de las ideas planteadas en el texto básico del Comentario [P5] afirman que todo el proceso creativo ha de progresar en el espacio virtual ofrecido por la máquina. Que en él y con la ayuda de programas adecuados, los signos adquieren múltiples proporciones a través de la aplicación de funciones que llegan a modificar intrínsecamente sus propiedades habituales, permitiendo generar hasta sistemas insospechados por lo radical de sus configuraciones y comportamientos. Que la aplicación

de computadoras ha "inaugurado" un ámbito esencialmente distinto por el que se hace necesario vertebrar nuevos lenguajes que permitan concebir eventos fundacionales de una nueva estética. Que esta propuesta habrá de evitar la simple transposición de situaciones ya estériles sostenidas por códigos totalmente asimilados de otros entornos no electrónicos. Que partiendo de las innovaciones impulsadas por las últimas **vanguardias constructivas**, queda planteada la imperiosa necesidad de proyectar los flamantes perfiles teóricos de esta tecnología revolucionaria y los eventos técnicamente compatibles con un espacio n-dimensional virtual. Se plantea que los POEMAS VIRTUALES O VPOEMAS SON ENTIDADES DIGITALES INTERACTIVAS; que no se reducen a un simple fenómeno de comunicación (como mero flujo de datos) y quedan definidas en torno a una estructura hipertextual (circulación de información digital abierta y múltiple), pero sobre todo involucrando hiperdiscursos (caracterizados por una fuerte no linealidad semántica).

Se señala que el DPV es un campo sustitutivo -en cuanto a su condición de "soporte"- de aquel impreso tradicional que sólo dispone un contacto "de superficie y estático". Que también rebasa a todas aquellas técnicas más o menos establecidas de canalización de mensajes poéticos, por romper drásticamente con el soporte primero que las engendra y sostiene: el espacio físico real; que no tienen paralelo de ninguna clase, erigiéndose en entidades con una potencia actuacional nunca vista ni experimentada hasta ahora. Se comenta que la poesía virtual no implica ya la superación de cierto código lingüístico sino que impone la iniciación de una nueva era en la creación poética general, librando a la imaginación humana hasta de la mínima restricción real, entregándole un campo vastísimo y virgen.

Se concluye diciendo que en América Latina aún se sigue creando, examinando y experi-

Caja de luz
que ilumina
tu espíritu impaciente
por revelar
la esencia de tu vida,
y provocar
con ello
la verdad
de mi respiro.

Anunciando
la grandeza de tu brío;
que como vida
está presente
ahora ya conmigo
y para siempre
con la mirada
más sonriente
que tu mente quiso.

Caja de luz
que ilumina
tu espíritu impaciente
por revelar
la esencia de tu vida,
y provocar
con ello
la verdad
de mi respiro.
Anunciando
la grandeza de tu brío;
que como vida
está presente
ahora ya conmigo
y para siempre
con la mirada
más sonriente
que tu mente quiso.

la esencia de tu vida,
y provocar
con ello
la verdad
de mi respiro.

mentando, no sólo nuevos materiales y vías de comunicación sino también sino también nuevos caminos de expresión poéticos. Se cita a Karl Popper quien sostiene que los mayores avances en cualquier campo de la actividad humana se logran al cuestionar lo ya sabido y lo vigente para cada sistema; no sólo lo que la palabra o el verbo ha consagrado, poder me-

dante, o lo que el sistema ha legitimado, vía ideología,

Sino también todo lo connotado de "inmutable", "necesario" o "esencial" por el establishment. Finalmente se comenta que sólo la experimentación amparada en la negación creadora traerá aires frescos y luminosos como éstos.

EL OPERADOR VISUAL EN LA POESÍA EXPERIMENTAL

(Especialmente escrito para Eye Rhymes, Universidad de Alberta, Canadá, Junio, 1997)

- Se cita a Jakobson en su clásica conferencia *Lingüística y Poética* (1975) donde caracteriza a la **poesía** a través del concepto de "**paralelismo**". Se trata de la "repetición", ya sea de secuencias rítmicas en el verso dando lugar a la métrica, ya sea en la repetición de secuencias de sílabas dando lugar al ritmo, ya sea la reduplicación de esas unidades rítmicas llamadas versos en unidades más complejas llamadas sonetos, *hai-kus*, redondillas, décimas etc., en todos los casos tratando de materializar la equivalencia entre la expresión gráfica o sonora y la significación lingüística. Que estos propios del poema no son sólo figuras fónicas o gráficas sino que también, (según Cohen, 1970) "ejercen una función semántica". Que al parecer estas equivalencias o paralelismos son fundamentales a la hora de señalar la función poética en un texto determinado.

Se plantea que si tal como lo sostiene Cohen "las palabras que se parecen por su sonido deben parecerse por su sentido" de acuerdo al **paralelismo fónico-semántico** las palabras que se parecen por su contorno gráfico a objetos definidos o a símbolos icónicos convencionalizados o no, también deberían ser considerados **paralelismos**, sólo que **visuales o icónicos**, como por ejemplo la palabra "ojo" cuya

disposición gráfica es similar a la configuración visual de los ojos (las "oes") y de la nariz (la "j") de cualquier mortal. Que lo mismo ocurre en las lenguas anglo-sajonas con la palabra homónima "eye".

Se plantea la pregunta de si es posible hablar de un "**paralelismo visual**" que diera cuenta de esas relaciones (icónicas, gráficas...) entre los componentes de un poema y su significado, así como se tiene en cuenta a los operadores fónicos, semánticos, etc.

Se explica que en el poema el **operador semántico** opera en la oposición PATRIA/PARIA. Patria en el sentido de hogar y que Paria debe entenderse en el sentido de "exiliado", es decir, fuera de los límites de la Patria; también en el sentido de desclasado, fuera de la clase o del grupo, en el escalón más bajo de la escala social. Se afirma que el operador semántico actúa por antítesis, por contraste. Que por otro lado el poema también certifica que la **poesía visual**, al querer alejarse todo lo posible del lenguaje verbal, practica una economía de expresiones lingüísticas que cae a menudo en el uso de muy pocas palabras, limitándose al uso del oximorón como en este caso: que la ambigüedad es la piedra angular de la esencia poética y que ejerce autorreflexividad, uno de los pilares de la ambigüedad poética. Se explicita que a nivel de paralelismo fónico, la

letra T realiza la mediación entre el estar y no-estar, entre el pertenecer y no-pertenecer a la PATRIA. Que el **operador visual** no sólo se aplica a la narración del poema, es decir al pasaje temporal de PATRIA a PARIA a través de la desestructuración de PATRIA (pierde la T) a través de los momentos supuestos: 1º) el ciudadano orgánico de una patria o país cualquiera; 2º) la crisis del concepto de patria u hogar por rompimiento del consenso democrático, y finalmente la asunción del exilio, la condición de paria despatriado. Que además el operador visual resignifica la caída de la letra T pasando del código lingüístico al código visual o icónico. Que también vincula dos sustancias de la expresión: por un lado la T con sus particularidades fonológicas que forma la palabra patria y que permite la oposición con paria; por el otro, la simbología visual que nos induce la imagen con su símil, la "cruz mortuoria" occidental, es decir, la "muerte".

- Se señala que como lo dicen múltiples comentaristas, la poesía no sólo se "lee" sino

que también se "ve", concepto que confirma que el **"poema"** es un objeto de naturaleza real y concreta y no una entidad de naturaleza abstracta como lo es la **"poesía"** (Dias-Pino, 1971); que la **poesía visual** está mucho más cerca del "lenguaje universal" que los propios lenguajes verbales.

Respecto al poema anterior se comenta que es justamente el operador o paralelismo visual quien realiza la mediación entre la letra T, fonema lingüístico, y su forma gráfica como símbolo o ícono de la muerte. Se concluye con la idea de que sin el operador visual difícilmente se hubiera comprendido el mensaje de Jorge Caraballo, encarcelado, forzado tal vez a elegir entre su patria o el exilio, a punto de convertirse en un paria al que sólo le espera la muerte. Se comenta también que lo que emociona (y da fe de la poesía) será siempre el tratamiento formal que los artistas y poetas empleen para expresar tan sutiles sentimientos. Que en este poema el elemento visual es categórico.

INFORME SOBRE LA POESÍA EXPERIMENTAL LATINOAMERICANA (1996)

(Montevideo, Septiembre de 1996)

- Se afirma que el resurgimiento de la poesía experimental en América Latina en **1996** es uno de los hechos más destacados en el panorama cultural de la región. Que a los 40 años de la poesía concreta en Brasil, nunca antes se habían sucedido tan numerosos e importantes eventos como en ese año, en torno a las modalidades y expresiones experimentales desde que a mediados de los 60's comienzan a aparecer las primeras manifestaciones de estas formas alternativas llamadas en aquella época la **"Nueva Poesía"**, que fueron apareciendo primero en revistas y publicaciones juveniles

y/o marginales y casi simultáneamente comienzan a aparecer las primeras exposiciones a finales de los 60's en La Plata, Argentina, y en Montevideo, Uruguay.

Se explica que la **"Nueva Poesía"** reunía a aquellas formaciones poéticas que de una u otra manera subvertían los códigos de emisión y recepción habituales de la poesía discursiva o meramente verbal. Que se valía de las posibilidades expresivas de los sonidos y formas de las palabras y/o letras, tanto en su vertiente verbal o no, con o sin imágenes de



Nubes inquietas
que esperando están...
para vaciar sus sollozos
como gotas de cristal,
e inundando de dulzura
a la tierra como al mar;
espléndido arco iris
que en sus colores van
las huellas sumergidas
de dos amores que hoy se dan.

Bosques de enormes hojas
que como árboles
enraizan sus encantos
bajo la mirada blanca
como luz de sol,
con verdes pastos
que permiten
el pisar de la mañana
buscando el olvido
de un aroma que nunca
ya nada hacer quiso.

Nubes inquietas
que esperando están...
para vaciar sus sollozos
como gotas de cristal,
e inundando de dulzura
a la tierra como al mar;
espléndido arco iris
que en sus colores van
las huellas sumergidas
de dos amores que hoy se dan.

Bosques de enormes hojas
que como árboles
enraizan sus encantos
bajo la mirada blanca
como luz de sol,
con verdes pastos
que permiten
el pisar de la mañana
buscando el olvido
de un aroma que nunca
ya nada hacer quiso.

Nubes inquietas
que esperando están...
para vaciar sus sollozos
como gotas de cristal,
e inundando de dulzura
a la tierra como al mar;
espléndido arco iris
que en sus colores van
las huellas sumergidas
de dos amores que hoy se dan.

Bosques de enormes hojas
que como árboles
enraizan sus encantos
bajo la mirada blanca
como luz de sol,
con verdes pastos
que permiten
el pisar de la mañana
buscando el olvido
de un aroma que nunca
ya nada hacer quiso.

Nubes inquietas
que esperando están...
para vaciar sus sollozos
como gotas de cristal,
e inundando de dulzura
a la tierra como al mar;
espléndido arco iris
que en sus colores van
las huellas sumergidas
de dos amores que hoy se dan.

Bosques de enormes hojas
que como árboles
enraizan sus encantos
bajo la mirada blanca
como luz de sol,
con verdes pastos
que permiten
el pisar de la mañana
buscando el olvido
de un aroma que nunca
ya nada hacer quiso.

Nubes inquietas
que esperando están...
para vaciar sus sollozos
como gotas de cristal,
e inundando de dulzura
a la tierra como al mar;
espléndido arco iris
que en sus colores van
las huellas sumergidas
de dos amores que hoy se dan.

Bosques de enormes hojas
que como árboles
enraizan sus encantos
bajo la mirada blanca
como luz de sol,
con verdes pastos
que permiten
el pisar de la mañana
buscando el olvido
de un aroma que nunca
ya nada hacer quiso.

Nubes inquietas
que esperando están...
para vaciar sus sollozos
como gotas de cristal,
e inundando de dulzura
a la tierra como al mar;
espléndido arco iris
que en sus colores van
las huellas sumergidas
de dos amores que hoy se dan.

Bosques de enormes hojas
que como árboles
enraizan sus encantos
bajo la mirada blanca
como luz de sol,
con verdes pastos
que permiten
el pisar de la mañana
buscando el olvido
de un aroma que nunca
ya nada hacer quiso.

Nubes inquietas
que esperando están...
para vaciar sus sollozos
como gotas de cristal,
e inundando de dulzura
a la tierra como al mar;
espléndido arco iris
que en sus colores van
las huellas sumergidas
de dos amores que hoy se dan.

Bosques de enormes hojas
que como árboles
enraizan sus encantos
bajo la mirada blanca
como luz de sol,
con verdes pastos
que permiten
el pisar de la mañana
buscando el olvido
de un aroma que nunca
ya nada hacer quiso.

Nubes inquietas
que esperando están...
para vaciar sus sollozos
como gotas de cristal,
e inundando de dulzura
a la tierra como al mar;
espléndido arco iris
que en sus colores van
las huellas sumergidas
de dos amores que hoy se dan.

Bosques de enormes hojas
que como árboles
enraizan sus encantos
bajo la mirada blanca
como luz de sol,
con verdes pastos
que permiten
el pisar de la mañana
buscando el olvido
de un aroma que nunca
ya nada hacer quiso.

Nubes inquietas
que esperando están...
para vaciar sus sollozos
como gotas de cristal,
e inundando de dulzura
a la tierra como al mar;
espléndido arco iris
que en sus colores van
las huellas sumergidas
de dos amores que hoy se dan.

ninguna índole. Que si prevalecía la imagen era connotado de "poema visual", si lo era el sonido, "poema fónico". Se señala que en razón de sus propuestas radicales, integran también la "Nueva Poesía" las tres tendencias de la Poesía Concreta, nacida en 1956: estructuralista (Grupo Invenção de San Pablo), neoconcreta (Ferreira Gullar) y espacial (W. Dias-Pino). Se indica que **la principal diferencia entre la Poesía Concreta y las otras formas poéticas-experimentales** es que los concretistas, aunque destruyen el verso intentando una nueva sintaxis, respetan la palabra, tanto en su forma visual como en su significado, salvo en el posterior desarrollo de la vertiente espacial de Dias Pino, es decir, el Poema Semiótico y el Poema/Proceso, para los cuales la palabra no se considera imprescindible para la expresión poética, aunque tampoco se desecha. Que en el Río de la Plata surgen tendencias poéticas que completan el cuadro experimental latinoamericano: en la Argentina, la "Poesía para y/o Realizar" propuesta por Edgardo Antonio Vigo y en el Uruguay la "Poesía Inobjetal" para las cuales **la palabra deja de ser el eje excluyente de la expresión poética**.

Se señala que se asiste también a la expansión mundial de la "**Nueva Poesía**" sobre todo difundida globalmente por el Arte Correo: soporte artístico que prioriza la comunicación entre los artistas y los poetas. Que a nivel internacional se destaca la amplísima antología de poesía experimental latinoamericana realizada por la revista francesa "Doc(k)'s", en su número inaugural (1975) dirigida por Julien Blaine. Que a nivel regional aparece la "**Poesía Intersignos**" promovida por el poeta paulista Philadelpho Menezes y en México el poeta César Espinosa funda la "Bielal Internacional de Poesía Visual".

- En referencia a las **distintas vertientes** se plantea que todas estas tendencias son la síntesis de siglos de experimentación; que **los primeros poemas visuales** datan del

300 a.n.e. realizados por Simias de Rodas y Teócrito de Siracusa y que en nuestros días alcanzan un desarrollo inusitado, no sólo en la **vertiente "expresionista"** que proviene directamente del Letrismo francés y de las "Palabras en Libertad" del futurista Marinetti, sino también en la **vertiente "estructural"** derivada del concretismo plástico de la escuela de Ulm que continúa las directivas del Bahaus y sus inclinaciones por un arte funcional. Que la **primera tendencia** mucho más libre y menos preocupada por la forma, deja de lado en la mayoría de los casos, la semanticidad de la lengua llegando a privilegiar sólo la plasticidad de las unidades expresivas mínimas i.e., las letras. Que la **segunda tendencia**, mucho más rigurosa, sobre todo en su primera etapa, hace coincidir espacio y verbalidad en una única estructura de interrelación semántica. Se afirma que hubo que esperar hasta la aparición del Poema Semiótico (1962) para que las palabras fueran sustituidas por puras formas. Que más tarde, hacia 1967, el Poema/Proceso surgido de las propuestas radicales de W. Dias-Pino, liquidó aquella dependencia y a partir de ese momento la poesía no sólo se transmitió a través de las palabras.

Se afirma que hoy en día los mayores avances formales dentro del campo de la poesía se han debido a la aplicación de **nuevos soportes**. Se señala a la Poesía Holográfica (Eduardo Kac, Brasil, 1983) y a la Poesía Virtual (Ladislao P. Györi, Argentina, 1994); que también el empleo de la computación ha dado origen a nuevas formas del decir poético. Se mencionan los "Poemas para Microprocesador" (Rafael Courtoisie, Uruguay, 1992) y el CD Rom "Árbol Veloz", libro electrónico de poesía multimedia (Luis Bravo, Uruguay, 1995); que el cyberespacio y el internet han propiciado algunas experiencias poéticas: José Díaz Infante (México), Gilberto Prado y Arthur Matuck (Brasil) y Clemente Padín (Uruguay). En cuanto a la poesía fónica, se menciona al grupo argentino "Paralengua".

- Se sostiene que si se toma en cuenta a los estructuralistas, se coincide en que la ambigüedad y la autorreflexividad son las marcas propias de la poesía y que se observa que en su vertiente experimental también se dan esas características. Que la **ambigüedad** sucede cuando son apreciables más de un sentido en un texto determinado y que la **autorreflexividad** se da cuando la desviación de la norma afecta la forma de la expresión, es decir, la manera en la cual se cuenta o se refiere algo, provocando a su vez ambigüedad semántica. Se aclara que lo que cambia realmente es la forma de la expresión por la aplicación de nuevos procedimientos o soportes, lo que provoca alteraciones cruciales en los códigos de emisión y de recepción del poema.

Se comenta que para los cultores del "**Poema Proceso**", el poema experimental es "un producto (anti)literario que se vale de recursos (tipo)gráficos y/o puramente visuales, de tendencias caligramáticas, ideogramáticas, geométricas o abstractas (...) Uno de los caminos más fecundos de la experimentación artística cuyo énfasis gráfico-visual no excluye otras posibilidades literarias (verbales, sonoras, etc.) en el campo específico de la vanguardia" (Moacyr Cirne). Se señala que crítica y productivamente el poema experimental es la consecuencia del desarrollo de la **vanguardia literaria** (o anti) en el seno de la práctica social y del lenguaje en general, es decir, es un producto fundado en lo real y en lo social-histórico. Se afirma que la vanguardia poética (y artística) es necesariamente experimental con respecto a su lenguaje, es decir, no sería vanguardia si no estableciera proyectos radicales de escritura y/o lectura impulsada por la búsqueda y producción de nueva información. Que se trata de generar información que problematice el lenguaje empleado y por ende, el resto de los lenguajes, y también a la sociedad que los sustenta, cuestionando y obligando a rehacer sus estructuras a la luz de los procesos que despierta el nuevo conocimiento. Que en Latinoamérica los artistas, desde su actividad

creativa, han tratado de hacer nacer las nuevas formas simbólicas y los nuevos valores que expresen rigurosamente su época.

Padín, Clemente, "La Identidad de la Poesía Experimental", *Revista Visual Escáner Cultural*, Año 2, Nº 15, 12 de marzo al 12 de abril, Santiago de Chile, 2000.

- Se señala que se trata de establecer la **identidad** del poeta experimental de cara a la sociedad que integra, ya sea para ser aceptado o rechazado, pero que a todos les resulte imposible no reconocer como poeta. Que el problema tiene que ver con la inclusión definitiva de la poesía experimental en el canon literario de las sociedades y que deje de pertenecer a esa zona que fluctúa entre el sub-arte y la nada. Se comenta que la **crítica literaria** se opone a incluirlos en su canon en razón de que **la palabra**, en tanto verbo o expresión sublimada del espíritu, se ve menoscabada en su función expresiva en provecho de sus posibilidades expresivas secundarias (la visualidad, la oralidad, etc.) desplazando al vínculo significante-significado del eje de la expresión artística.

Se explica que en el correr de la **historia**, en todas las épocas, se han cultivado estas formas artísticas irregulares, ya sea en forma de plegarias o textos sagrados, ya sea simplemente en función de apoyo o relevo de la función semántica, destacando visualmente lo que se expresa a través de las palabras, como en el caso de los **poemas figurados** o **carmina figurata**, o ya sea como se estiliza actualmente, aunando las dimensiones lingüística y visual en una única forma artística: el **poema visual** la crítica ha usado el argumento de que este último no respeta la esencia del lenguaje, el significado, y se niega a connotar de poéticos a los textos visuales que no utilicen la palabra 'con significado' sosteniendo que "(...) Un poema que no signifique no es poema, puesto que no es lenguaje".

Ojos

Ojos mirantes
de azules parpados,
emoción que siente
la existencia viva.
Labios sugerentes
de expresión sincera
que provocan la sonrisa
que uno espera;
de rasgos detallados
y finas comisuras,
con dientes de opalina

que articulan como espejo
a la misma vida.

- Se plantea que existe una gran gama de poemas que no emplean palabras que se sitúan fuera de la semanticidad verbal, tales como la gran mayoría de los **poemas letristas** o los **poemas fónicos** que sólo registran sonidos o fonemas o ruidos provocados por los órganos de la dicción o los **poemas visuales** que sólo inscriben letras o segmentos de palabras con la concurrencia o no de representaciones visuales, que con esta actitud, quedan fuera del canon literario, no siendo considerados poesía, pero tampoco plástica o música. Que otro sector de la crítica considera que bastarían pequeñas señales lingüísticas, visuales o sonoras para que el lector u oyente pueda reconstruir la expresión semántica y concretar así la comunicación. Que otro punto destacado es el que considera irrelevante la discusión verbal/no verbal sosteniendo que todos los sistemas sígnicos, cualquiera fueran, extremadamente interrelacionados entre sí, concuerdan en el área semiótica, en cuyos procesos se gestan los textos, ya sean científicos, simbólicos o artísticos.

Se afirma que otro de los caminos para establecer la identidad es revisar las propuestas que en el pasado ofrecieron **los investigadores**; se citan a Emmett Williams (1967): "la poesía concreta es la que hacen los poetas concretos" y se propone sustituir concreto por experimental y será lo mismo; al poeta americano Dick Higgins (1987) quien crea una zona artística inédita en la que ubica a estas formas poéticas: la intermedia, lo *intermedium* entre la pintura y la literatura: el poema visual y lo *intermedium* entre la música y la literatura: el poema fónico; las recientes investigaciones de Bob Grumman (1990) que propone un *continuum* entre el arte visual y la literatura: 1. *Pure Vizlation* o arte visual tradicional 2. *Textual Vizlation* o lo visual fusionado a la materia verbal aunque predominando sobre ella 3. *Illuscription* o palabras y figuras juntas en más o menos igual proporción pero no fusionadas 4. *Visual Poetry* o materia verbal fusionada a lo

visual aunque predominando sobre él 5. *Pure Literature* o literatura tradicional.

También se hace referencia a las concepciones del movimiento brasileño **Poema/Proceso** (Álvaro de Sá y Moacyr Cirne, 1978) y a las de la **Poesía Concreta** (W. Dias-Pino, 1956):

EXPERIMENTAL. Toda y cualquier vanguardia es experimental en relación al lenguaje, entendiendo por experimental en su sentido más radicalizante a un proyecto semiológico de escritura (gráfica, visual, sonora, ambiental, cinética, etc.) fundado en la investigación y en la invención... VISUAL, POEMA. Producto (anti)literario que se vale de recursos (tipo)gráficos y/o puramente visuales, de tendencia caligramática, ideogramática, geométrica o abstracta...

El autor (Padín) comenta que estos conceptos impregnaron su propia visión y expresa que entiende por **poesía experimental** toda búsqueda expresiva o proyecto semiológico radical de investigación e invención de escritura, ya sea verbal, gráfica, fónica, cinética, holográfica, computacional, etc. en sus múltiples posibilidades de transmisión, sobre todo a través de códigos alternativos, en cuanto a la variedad de su consumo o recepción. Que en este sentido, toda poesía es experimental; que lo experimental se refiere a la consciente manipulación de los signos lingüísticos, lo que no siempre genera nueva información. Que para que lo experimental se concrete, debe generar productos nuevos no conocidos hasta ese momento. Que reconocer las posibilidades de creación de nuevos conceptos a través de los ya conocidos nos remite a la creatividad del lenguaje o a su empleo estético sabiendo que esta característica no se reduce a la práctica poética sino a la totalidad de la práctica humana pues el código, cada vez que aparece algo nuevo en cualquiera de las áreas del conocimiento, debe inventar nuevas formas conceptuales o nuevas formas de combinar los signos

que le permitan comunicar competentemente lo no previsto por su estructura semántica, en una suerte de semiosis permanente.

- Se señala que para el creador del **espacialismo**, Pierre Garnier (1968) "La poesía visual no es más que la alianza entre la poesía y la pintura. La poesía descansa aquí en estado puro", liberando a la poesía y a su medio, el lenguaje, de su limitante función de representación de la realidad para ser, ella misma, parte de esa realidad.

Se hace referencia al Grupo M de Lieja (Bélgica) al que pertenece Francis Edeline (1972), quien se pregunta en relación a los poemas que no utilizan más que puros grafismos si no existirá "un universo semántico independiente del lenguaje". Se comenta que es precisamente en la actividad teórica de este grupo donde más elementos han surgido apoyando la tesis de que es posible el poema sin expresión semántica directa. Se plantea que esas extrañas palabras o grafismos o signos indescifrables funcionan como mediadoras entre el mundo y el hombre, generando polisemias múltiples.

Montía, María Jesús, La Poesía Visual,

- Se comenta que por más que se busque una definición concreta del término poesía visual, para entenderla con plenitud lo mejor es

acercarse a contemplar las exposiciones; que también son claves en su divulgación las revistas que se publican con periodicidad (*Phayum*, *Texturas*, etc), antologías como *Poesía visual ante el nuevo milenio*, museos especializados en poesía visual (Tarragona), etc.

Se señala que la poesía visual, también llamada poesía experimental, aparece dentro del mundo del arte como una ventana abierta a la libertad de expresión y creación; que la poesía visual es poesía no escrita porque no todo hay que decirlo con palabras; que el poeta visual crea obras tendiendo siempre a simplificar con la imagen; que la idea es el elemento fundamental en la poesía visual, que esa idea-mensaje es el hilo conductor que une al poeta, la obra y la mirada del espectador, que la idea es el pentagrama, la nota musical es la obra.

Se plantea que frente al poema visual en mensaje debe captarse rápidamente; que cualquier espectador rminimamente atento puede descubrir su ironía, su humor, su crítica social, la sutileza poética con la que se transmite el mensaje; que el espectador es el último eslabón de la cadena de creación ya que el poema visual y su creador necesitan de su complicidad y colaboración.

Noches oscuras
que esclarecen mi sentido,
días brillantes
que empobrecen mi respiro,
hojas de árboles caídos
que agitaron un sonido
en algún lugar

y sin un motivo.

Viento sin ruta
y con furia

que hizo destrozos
aún sin vida;
ríos sin cauce y con fatiga
que procelosos

buscan una orilla,
para frenar de manera
enloquecida
frente a una piedra
su loca despedida.

LA POESÍA VISUAL COMO TERRITORIO ESTÉTICO TRANSFRONTERIZO.

Otxoa, Julia, *POESÍA DE AYER Y DE HOY*, 2007.

- La autora afirma que lo que le interesa esencialmente es la calidad del resultado final, las posibilidades combinatorias en sus estructuras formales, la diversidad de puntos de mira sobre las cosas abierta a todas las preguntas, a todas las investigaciones, a todos los caminos.

Se plantea que en la panorámica del arte actual, no hay una definición concreta para la Poesía Visual, experimental, ya que puede participar al mismo tiempo de múltiples disciplinas artísticas interrelacionadas; que en un poema experimental puede haber fotografía, pintura, letrismo, música, etc., que puede ser incluso una pequeña instalación, un video, etc. Que la definición actual de poesía experimental sería la "no definición", un campo de investigación y expresión transfronterizo, un laboratorio abierto a ilimitadas intervenciones y expresiones estéticas.

- Se dan una serie de definiciones de palabras que comienzan con la letra P, entre las que elegí aquellas que te podrían ser útiles como recursos para utilizar en tus poemas:

- **Palabra Maleta:** Creada a partir de dos o más palabras modificadas, de forma que se produce una amalgama de sentido. Ej. Despertador, compuesta por "desesperar" y "despertador".
- **Palíndromo:** Frase que puede ser leída en sentido inverso sin sufrir cambios. Por ej. "Anás usó tu auto, Susana". (Recogida por J. Cortázar en *Bestiario*)
- **Paragoge:** Metaplasmo que consiste en añadir y/o cambiar una letra al final de un vocablo. Por ej. *.felice* por feliz.
- **Paranomasia:** Semejanza fonética entre dos vocablos muy parecidos pero de significado distinto. P. ej. adaptar y adoptar. Voces que sólo se distinguen por la vocal acentuada. P. ej. lago y lego, jícara y jácara. Efecto literario conseguido mediante paronimias.
- **Parasinonimia:** Sinonimia: Acumulación de sinónimos para enfatizar una idea. P. ej. "satisfacción, gusto, contento... "
- **Parasíntesis:** creación de neologismos por composición y derivación. P. ej. Radiotelegrafista, televidente.
- **Pareado:** Estrofa de dos versos con rima consonante. La primavera ha venido. / Nadie sabe cómo ha sido. (Antonio Machado, Sevilla)
- **Pariambo:** Pie de poesía grecolatina que consta de una sílaba breve y dos largas. / Pie de poesía clásica de una sílaba larga y cuatro breves.
- **Parmasianismo:** Movimiento literario francés (S. XIX) precursor del simbolismo que defendía el concepto de poesía pura y se caracterizaba por la perfección de su estilo. Uno de sus mayores representantes fue Baudelaire (París,] 82] -1867)

- **Paronimia:** Conjunto de vocablos que forman paronomasia o paronomasdia.
- **Patraña:** En el Siglo de Oro, relato corto que tenía como argumento historias ficticias e imposibles. / Coloquialmente, mentira burda.
- **Pausa:** Breve silencio entre dos palabras. Pausa estrófica que se produce al final de la estrofa. Pausa versal es la que coincide con el final del verso; pausa media es la que se produce en el interior del verso y puede aparecer o no; pausa cesura se da en el interior del verso (siempre compuesto) y lo divide en dos partes iguales o no, de manera que cada una se comporta casi como un verso independiente.
- **Perífrasis:** Rodeo para expresar una idea. Circunloquio. P. ej. decir "el príncipe de los ingenios" en vez de Miguel de Cervantes.
- **Perqué:** Poesía antigua basada en el empleo de preguntas y respuestas.
- **Plany:** (Voz catalana) Composición poética para lamentar la muerte de un personaje, recitada o cantada por los trovadores de Cataluña.
- **Pleonasmo:** Oración en la que se emplea uno o más vocablos innecesarios por ser obvios. P. ej. "subí arriba o entré dentro". En algunos casos refuerzan el sentido o le dan cierta gracia. Por ej. "La vi con mis propios ojos"/Redundancia viciosa de palabras.
- **Poema:** composición literaria escrita en verso perteneciente a la esfera de la poesía.
- **Poesía:** Manifestación de la belleza o de los sentimientos por medio de la palabra, que genera determinadas emociones en el lector u oyente. Poema. / Puede estar escrita en verso o en prosa; en el segundo caso se denomina prosa poética. / En sentido amplio, idealidad o lirismo que suscita un sentimiento estético por medio de cualquier arte. / Poesía pura, la que sólo está subordinada a criterios poéticos.
- **Poética:** En sentido general, son las normas que rigen el arte de escribir versos, en sentido estricto es la forma como cada poeta crea su poesía.
- **Polimetría:** Sistema de versificación que usa versos de diferentes estructuras métricas.
- **Polisemia:** cuando una palabra tiene diferentes significados. Ej. "insoluble", que no puede disolverse, y también problema que no tiene solución.
- **Polisíndeton:** Figura retórica que consiste en repetir la misma conjunción en una frase para darle mayor fuerza a la expresión. Ej. "Ni te quiero, ni soy tu mujer, ni me vas a convencer".
- **Protasis:** Exposición del poema dramático.

I MUESTRA INTERNACIONAL DE POESÍA VISUAL Y EXPERIMENTAL EN VENEZUELA.

Fernández, Franklin, VI Festival Mundial de Poesía, Julio 2009.

- Se señalan una serie de características con las cuales el autor identifica a la poesía visual: la poesía visual nace donde termina la palabra, comienza donde termina la escritura; donde termina la escritura comienza el objeto; donde termina el objeto comienza la imagen; donde termina la imagen comienza la palabra; es un estado cíclico. Nace en la imaginación, de ella pasa al papel, de éste a la calle y de ésta a la acción y de la acción al hombre; es movilidad corporal y agitación plena. Juega la dualidad inherente en cada signo, en cada símbolo y en cada pincelada; de manera que cada palabra crea una interdependencia perceptiva entre el ojo y la imagen, como una ilusión óptica. Pone en relieve lo frágil de la escritura, deshace y rehace la escritura y luego le da fuerza a esa fragilidad más allá de la corporeidad de la palabra. La alquimia de su composición reside en lo oculto, en lo misterioso, en lo no visto. La poesía visual es cambio hacia nuevos lenguajes.

- Se comenta que en relación a la **actividad de Franklin Fernández** como creador de poemas-objeto y entrevistador, se agrega (parte) el texto correspondiente a la obra de uno de los poetas homenajeados (Juan Calzadilla) en esta Muestra Internacional: Se afirma que la poesía objetual y el objeto poético que ha venido desarrollando Fernández como núcleo de su propuesta estética, se ha dado en el marco de un arte experimental donde interaccionan la forma y la invención por la palabra, imagen y objeto. Que Franklin Fernández, artista experimental y poeta minimalista, retorna el género testimonial para proporcionarle un formato cuya eficacia está demostrada por la amplia cobertura que sus entrevistas a creadores de diverso signo han recibido en la prensa y en

páginas de internet. Se señala que la investigación documental entendida como entrevista, testimonio personal, documentación fotográfica y/o fílmica, realizada en el sitio de trabajo o en el entorno doméstico o social de los artistas plásticos son recursos que se emplearon en las décadas de los 60's y 70's; que gracias a tal estímulo los creadores populares que se conocen como naifs o pintores intuitivos alcanzaron gran difusión y estima. Que gran parte de la información que hoy se maneja sobre los creadores marginales constituye una abundante base de datos iniciada a partir de la investigación personal realizada por aquellos curadores itinerantes. Que sin lo que en calidad documental se hizo por entonces para rescatar la memoria del arte, todos ellos hubieran sido menos reconocidos hoy si el abordaje de sus obras se hubiera limitado exclusivamente al trabajo de los críticos de arte. Que sin prejuicios de su parte, tales como los que se han generado en torno a la odiosa separación entre "arte culto" y arte popular, Fernández concibe sus entrevistas dentro de un amplio espectro temático que va del arte primitivo a la obra de artistas contemporáneos. Que lo que podría parecer una contradicción entre dos saberes estéticos tan opuestos -lo popular y las vanguardias- se resuelve en una conjunción amorosa de sentidos en la cual lo importante pareciera ser para Fernández explorar hasta donde sea posible, la relación entre el arte como objeto y símbolo y la palabra como concepto que explica la situación originaria en la que se instala el creador para realizar su obra.

Javaloyes, Carmen, POESÍA 'VISUAL',

- Se comenta que las **vanguardias** bombardean todos los códigos establecidos para

instaurar uno nuevo en el que todo vale con la condición de que sea capaz de plasmar TODO lo que el artista quiere expresar sin subordinarse a viejos estereotipos y normas; que así encontramos los primeros manifiestos futuristas, la Tirada de dados de MalIarmé, los **caligrarnas** de Apollinaire o los poemas sonoros del dadaísta Schwitters. .. Se afirma que el Futurismo, el Surrealismo y el Dadaísmo son **los “padres” de la Poesía Visual**. Que los poemas ya no se leen, se ven, en palabras de Victor Pozanco, derivando en España en los Ultraístas y Creacionistas.

Se plantea que la **“literatura visual”** o la **“pintura literaria”** es el género puro LITERARIO VISUAL, estableciendo un código semiótico nuevo de significados y significantes fácilmente comprensible y asimilable para el espectador. Que la auténtica “Literatura Visual”, la que se basa exclusivamente en plasmar ideas a través de la forma, apoyándose en imagen y en texto, ha sido relegada nuevamente a pequeños círculos de autores y críticos.

- Se sostiene que la **Poesía Visual definida por los críticos** es “una forma de poesía experimental en la que la imagen predomina sobre el resto de los componentes” a lo que habría que añadir como característica fundamental la de la concreción de su significado. Se comenta que el Surrealismo en el plano literario se abocará en lo que genéricamente se denominó como Poesía Visual, “madre” de todos los géneros de poesía no verbal y que hoy se mueve en la interrelación de géneros como la pintura, la música, el teatro, dando lugar a diversas formas de poética: poesía visual, poesía fonética, poesía sonora, letrismo, poesía concreta, arte postal, etc.

- En cuanto a los **orígenes de la Poesía Visual**, se afirma que a lo largo de la historia de la humanidad se encuentran numerosos

ejemplos de representaciones creativas que juegan con la palabra y la imagen; que no es hasta la aparición de la cultura helénica en que los **technopaegnia (caligramas)** y los **carmina figurata latinos** aparecen con una intención inequívoca de arte. Que más tarde, ya en la Edad Media, y sobre todo en el Manierismo (literatura laberíntica y jeroglífica), se retoman de nuevo como mera experimentación formal. Que es en el siglo XIX, con las **Vanguardias europeas**, que se convierte en un género específico de la literatura.

Se comenta que en España, a inicios del siglo XX, se cuenta con los portales Gerardo Diego, Juan Larrea y Guillermo de Torre como los clásicos del género. Que la Poesía Visual española de vanguardias adopta las características de las artes plásticas a las nuevas composiciones poéticas con sus caligramas y un uso innovador de la tipografía, el collage y una nueva disposición del espacio.

- En referencia a la Poesía Concreta, se comenta que el concretismo nace en Europa y Latinoamérica a principio de los 50's y se define como un nuevo tipo de poesía visual basado en la interrelación de lo visual y lo espacial (lo pictórico) con la rima y el ritmo de la poesía lírica; que se denomina concreta por oposición a la corriente de la pintura abstracta que estaba de moda en ese momento; que lo concreto es lo que se ve y que la Poesía Concreta muestra su material funcionalmente en vez de simbólicamente.

Se señala que el poema concreto emplea todo lo necesario para la descripción de una idea en el texto: referencias, relaciones, jerarquías, construcciones y destrucciones; que su principal característica es el sincretismo: un mínimo de lenguaje para expresar una idea. Que en el plano lingüístico la palabra se extiende por la página no sólo como la composición gráfica del texto sino también



Quiero mirar de cerca el aroma de tus besos

Quiero sentir tu alma lo más cerca de mi pecho

Quiero recordar la esencia de tu savia

Quiero ver tu rostro lleno de tu gracia

Quiero juntar las estrellas con los mares

Quiero oler las noches con tus manos suaves

Quiero decir al viento el amor que te contemplo

Quiero pintar mis palabras como las fuertes aguas

Quiero soñar contigo como siempre lo he sentido

Quiero mojar mis ojos como niño arrepentido

Quiero caminar mi vida junto al rostro que es mi guía

Quiero detener el tiempo pues tu vida ya no es mía.

como la desarticulación gráfica del signo lingüístico (Significante/Significado); que así, el poema incluye un valor semántica además del tipográfico (pictórico) y de la semiótica (referencial).

En cuanto al **Arte Postal** o **Net Art**, se afirma que es un movimiento de intercambio que se difunde a través del servicio postal; que sus primeras manifestaciones como "arte" o "anti-arte", las encontramos en el grupo *Fluxus* surgido en los años 60's-70's como grupo artístico integral (pictórico, musical y literario) informalmente organizado en 1962 por George Maciunas. Que el hecho de utilizar la carta postal como medio de transporte condiciona las características del objeto a crear en cuanto a tamaño, peso o forma; que necesita de la aprobación de circulación de un elemento ajeno al hecho artístico: el Servicio de Correos, que permita la circulación de unos objetos "extraños". Se comenta que con las nuevas tecnologías (envíos a través de fax, o por correo electrónico o por correo telefónico vía SMS) actualmente el Arte Postal ha experimentado una notable expansión. Se mencionan como sus características: -libertad de expresión: todos los trabajos recibidos se aceptan y se exponen sin limitaciones; -es el receptor del mensaje el dueño último de la obra de arte: es él el responsable de exponerlo, coleccionarlo, o disponer de él como desee, siempre con la obligación de conservarlo del mejor modo posible; -el Arte Postal es anti-mercantil,

- En referencia a la **Poesía Sonora, Fónica** o "**Letrismo**" se la define como la poesía que emplea instrumentos electroacústicos, performances o gestos que van más allá de la "tiranía de lo escrito" y se caracteriza por presentarse en el soporte de una grabación magnética; que el texto poético ha de ser escuchado o representado, no leído, y los poetas se convierten en los actores de su obra. Se la considera la heredera directa del

movimiento Dadá (en 1897 el poema *kikakoku* de Paul Scheebart: muestra una sucesión de sonidos con cierta afinidad al idioma alemán que recuerdan a los idiomas infantiles, la onomatopeya o la imitación de los sonidos animales. Se comenta que Tristán Tzara, Marcel Janco y otros dadaístas la bautizaron como "Poesía simultánea"; que "El poema simultáneo plantea el problema del valor de la voz. El órgano humano encarna el alma [...] En forma sintética y generalizadora muestra la lucha entre la voz humano y un mundo amenazante, invasor y destructor a cuyo ritmo sonoro es imposible escapar" (Hugo Ball). Se afirma que a la **Poesía Sonora actual** se la define como una forma de literatura no verbal, contemporánea a la Poesía Visual, que como ésta busca un lugar más allá de la palabra donde ubicarse, situándose entre la poesía y la música, entre la poesía y lo teatral, dominando el elemento acústico sobre el escrito, acercándose más al teatro experimental y alejándose del poético. Se señala que los nuevos avances tecnológicos han permitido la rápida evolución de la Poesía Sonora; que la Poesía Sonora, el Audio-art, los audio-poemas, son los nuevos géneros que pretenden abarcar todas las formas posibles de realizar poesía con medios electrónicos.

- Se explica que el **Net Art** designa a la producción artística realizada en y para Internet como soporte de la obra, desarrollando un lenguaje característico y que representa la continuidad de la literatura no verbal de las concepciones del arte ya planteadas en las vanguardias históricas; que busca distinguirse de otras denominaciones como Web Art donde se mezclan la plástica artística con la difusión del arte, o los recursos estéticos aplicados al diseño web.

- En referencia a la **Literatura Fractal** se comenta que la misma se basa en la idea de la perfección geométrica, del "Poliedro" entendido como la sucesión infinita de la misma forma; que en los restos arqueológicos más

antiguos aparecen sucesiones de poliedros y que los encontramos en el Neolítico (aprox. 2000 a.C.) en una excavación en Escocia y que también se conservan un par de “datos icosaédricos” de la dinastía egipcia de Ptolomeo, realizados con la clara intención de crear el “arte perfecto”. Se cita a Alberto Viñuela (2001) quien **la define** así: “Llamo literatura fractal a todo aquel escrito que manifiesta propiedades similares a las de los objetos fractales, centrándose sobre todo en los elementos recursivos, es decir, que hacen referencia a sí mismos”; propone **formas de literatura fractal** tales como las tautologías (repetición de un mismo pensamiento dicho de diferentes maneras), las historias cíclicas (que empiezan y terminan tras su desarrollo, con un concepto similar que un principio y fin), las cajas chinas y las cajas chinas cíclicas (historias que contienen a otra historia ...) Se comenta que Jorge Luis Borges es el máximo exponente para este tipo de literatura.

Wikipedia, enciclopedia libre, Poesía concreta, Categorías: Géneros literarios / Concretismo.

- Se señala que la poesía concreta es un género de la poesía en el cual lo visual y lo espacial tienen el mismo nivel de importancia que la rima y el ritmo en la poesía lírica; que fue un impulso ideológico importante en el desarrollo de las artes en la mitad del siglo XX y no sólo en la poesía. Se comenta que fue un movimiento de vanguardia que nació en la pintura en los años 1930. Que connota un proceso de escritura distinto a la versificada; que un poema concreto ocupa el espacio dado por la página como herramienta expresiva; que jugando con la disposición del texto sobre la hoja es posible introducir otros elementos significantes no lingüísticos en la obra. Se explica que la razón por la que se dice “concreta” es por oposición al término “abstracto” y éste último es aquello que se piensa extrayéndolo de su ser natural; que lo concreto no es otra cosa

que aquello que lo que es; que el poema concreto dispone todo lo necesario para la descripción de una idea en el texto: referencias, relaciones, jerarquías, construcciones y destrucciones. Que por esos motivos, la poesía concreta es altamente sintética: un mínimo de lenguaje expresando una idea puntual. En cuanto a su surgimiento, en su definición más estricta su fundación se debe exclusivamente a Eugen Gomringer en Europa y simultáneamente al Grupo Noigandres en Brasil.


- En referencia a la escritura concreta se plantea que normalmente existe una separación natural del lenguaje entre el signo gráfico y el significado “profundo” del texto; que el concretismo propone la unión de ambos polos lingüísticos; que lo concreto es aquello que existe indivisible de las cualidades que lo definen. Se mencionan algunos de los recursos que usan los escritores concretos: alteración de la palabra, repetición, formas geométricas, cantidad mínima de palabras, estructura emblemática y caligramática.

Se comenta que en el poema concreto el sentido de la palabra se manifiesta como una ilustración de sí misma mientras que el poema escrito depende del sentido implícito de las palabras para usos más abstractos como por ejemplo, la metáfora y la metonimia.

Wikipedia, la enciclopedia libre, Poesía, Categorías: Géneros literarios/ Poesía / Artes.

- Se señala que para el común de las personas, la poesía es una forma de expresar emociones, sentimientos, ideas y construcciones de la imaginación. Que para algunos autores modernos, la poesía se verifica en el encuentro con cada lector, que otorga nuevos sentidos al texto escrito.

Se menciona que la poesía se vale de diversos artificios o procedimientos a nivel fónico- fonológico, como el sonido; se-



Voz que encanta
el aliento de mi alma
que permite el respiro
de mi olvido,
que como recuerdo
no conozco... sino vivo.
Ojos que miran
y no quieren ver,
la realidad de tus pasos
que al caminar me avisan
el largo amanecer.
Rizos dorados
de alegre miel,
como ojos palpitantes
de un atardecer,
que al caminar del día,
como semblante
nos lleva
al oscurecer
donde los sonidos
como notas
se entrelazan
como si fueran
dos manos
que se quieren
y no se abrazan.

mántico y sintáctico, como el ritmo; o del encabalgamiento de las palabras, así como de la amplitud de significado del lenguaje. Que el término poesía se relaciona habitualmente con **la lírica**; que de acuerdo con la Poética de Aristóteles es el género en el que el autor expresa sus sentimientos y visiones personales. Que en un sentido más extenso se dice que tienen "poesía" situaciones y objetos que inspiran sensaciones arrobadas o misteriosas, ensoñación o ideas de belleza y perfección; que tradicionalmente referida a la pasión amorosa, **la lírica** en general, y especialmente la **contemporánea**, ha abordado tanto cuestiones sentimentales como filosóficas, metafísicas y sociales. Se afirma que la **poesía moderna** se define por su capacidad de síntesis y de asociación; que su principal herramienta es la metáfora, es decir, la expresión que contiene implícita una comparación entre términos que naturalmente se sugieren unos a los otros, o entre los que el poeta encuentra sutiles afinidades.

- En cuanto a las **referencias históricas** se señala que hay testimonios de lenguaje escrito en forma de poesía en **jeroglíficos egipcios** de 25 siglos antes de Cristo. Se comenta que la **poesía lírica** tuvo expresiones destacadas en la antigua **Grecia**; que el primer poeta fue Hesíodo con su obra *Los trabajos y los días*. Que **Roma** creó su poesía basándose en los griegos; que *La Eneida* de Virgilio se considera la primera obra maestra de la literatura latina.

En cuanto a la **poesía china**, las formas poéticas más cultivadas fueron los *Lüshi* (poemas de 8 versos) y los *Jueju* (poemas de 4 versos). Que la poesía japonesa, de gran influencia en Europa en el siglo XX, se remonta al siglo VIII d.C. y que una de sus formas más populares es el *haiku*, una composición de tres versos de cinco, siete y cinco sílabas en la que la imagen visual se

contrasta con otra, sin comentarios, o a una imagen sigue una reflexión concisa y a la vez fugaz; que utilizado por el budismo zen para transmitir sus enseñanzas, influyó en poetas vanguardistas del siglo XX, como el estadounidense Ezra Pound. Se menciona que la **poesía trovadoresca** y galante se originó en la Provenza, al sur de Francia, y que fue el antecedente de la riquísima producción de los poetas italianos del siglo XIII, como Dante Alighieri y Guido Cavalcanti.

Se señala que **en la actualidad**, el papel que juega la poesía en el siglo XXI se encuentra ligado al avance tecnológico; que surgen nuevas corrientes de poesía, **nuevas formas de manifestación** como la Biopoesía, la Metapoesía, la poesía ecologista, la poesía virtual, la transmodernista, entre otras., además de que se asiste a una renovación de ciertos vanguardismos y estéticas críticas, como la poesía de la conciencia. Se menciona que el **Día Internacional de la Poesía** fue proclamado por la Conferencia General de la UNESCO y se celebró por primera vez en marzo del 2000 y que su finalidad es fomentar el apoyo a los poetas jóvenes, volver al encantamiento de la oralidad y reestablecer el diálogo entre la poesía y las demás artes.

- Se da la **definición de Poesía**:

1) forma poética que expresa tradicionalmente un sentimiento intenso o una profunda reflexión, ambas ideas como una manifestación de la experiencia del yo.

2) la poesía, a diferencia de la ciencia o de la prosa, parece obedecer sólo sus propias leyes; la poesía es indefinible, cada poema es una unidad autónoma e independiente, dependiente del poeta.

- Se añade que la poesía puede o no contar cosas, pero que nunca transmite información al modo de la novela o la prosa poética; que

no es narradora de hechos sino de emociones; que por ello se trabaja con imágenes que generen exaltación o emociones que susciten sensaciones de todo tipo, desde el placer al dolor. Se afirma que la poesía es un metalenguaje donde lo que destaca es

cómo están dichas las cosas al margen del tema tratado que, muchas veces o la mayoría de ellas, no es lo importante. Que el poeta ingresa en otra dimensión distinta a la realidad para transformarla y expresarla de distintas formas líricas.

POEMAS VISUALES COMENTADOS JUNIO-JULIO 2009.

Reglero, César,

Nemotecnia: arte de aumentar el alcance de la memoria. (lo saqué del Dice. Larousse) Se señala que las técnicas nemotécnicas consisten principalmente en asociar los contenidos y estructuras que quieren retenerse. Que las asociaciones que establecen muchas veces los poetas visuales crean en la mente del receptor un proceso asociativo que recuerda mucho los métodos nemotécnicos y que explica que muchas veces los poemas visuales se queden fijados en la memoria de manera permanente. Que en el caso de esta obra de **Hugo Pontes**, se convierte en emblemático y un **referente del poema visual asociativo**.

Metapoesía: es un término que designa a aquellas obras en las que el tema es la propia (¿poesía?) y la relación que tiene el autor con el texto y con el público. La poesía se justifica a sí misma.

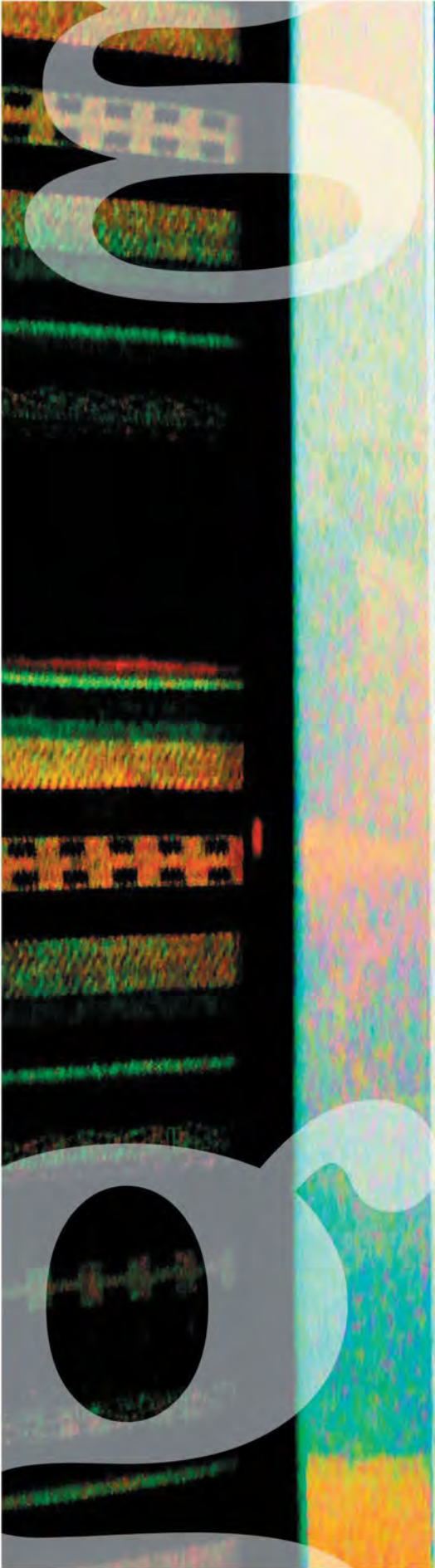
Se comenta que Arturo Comas hace una alegoría empleando el metalenguaje de la propia naturaleza que nos sirve para recordar que el mal uso que se hace de ella tiene inevitablemente consecuencias impredecibles; que el título de la obra, *Ojo por ojo*, no deja ninguna duda sobre la intencionalidad del autor que no ha precisado de ningún lenguaje discursivo para plasmar una idea que, sin embargo, tiene un amplio discurso.

Palíndromo: es una palabra, número o frase que se lee igual hacia delante que hacia

atrás. Se menciona que normalmente se entiende por palíndromo aquel que toma por unidad la letra; que sin embargo se puede tomar como unidad la sílaba, la palabra o incluso el renglón; que José Blanco nos muestra una moderna versión de estas fórmulas lúdicas y a veces herméticas, que sirven para agudizar los sentidos y mantenemos despiertos ante un mundo que nos envuelve lleno de matices. Que ahora son los signos visuales los que suscitan analogías perceptivas de forma fondo.

Tipografías expresivas: aplicaciones y herramientas en las que la poesía visual se encuentra con el arte algorítmico y generativo. Se señala que la poesía no ha explorado aún en exceso las posibilidades del medio digital. Según Scott Betty la ciberpoesía se encuentra todavía en una fase de incubación, pero no es porque no existan grandes maestros del género sino porque las posibilidades que ofrece el medio son infinitas...

Se comenta que en la obra de este autor dedicada a Ray Johnson se pone de manifiesto que durante el proceso creativo la acción del inconsciente pone en marcha procesos cognitivos que implican el recuerdo de sensaciones y emociones que nos hacen recuperar vivencias pasadas, lecturas olvidadas y todo tipo de imágenes almacenadas en nuestra mente.



Siento en tu mirar
los haberes hechos
en el camino oscuro
de un silencio entrometido,
para aliviar los destellos
del suspiro enardecido
que no reclama ni abandona
el amor incierto
de tu propio brío.
Perla cultivada
que requiere
de un suspiro
por el dolor latente
para ser reconocido
como verdad
de la belleza
que tu propio ser
ha creído,
y que ahora siento
en el espíritu metido
que hasta el corazón
se marca
con su propio castigo...

Criptografía: literalmente “escritura oculta”. Es el arte o ciencia de cifrar y descifrar información mediante técnicas especiales y se emplea frecuentemente para permitir un intercambio de mensajes que sólo puede ser leído por personas a las que van dirigidos y que poseen los medios para cifrarlos. Se comenta que Francisco Peralto con esta obra no pretende establecer unos códigos secretos para iniciados; que la interpretación de esta obra puede ser múltiple y que determinados números, en función de la tipografía empleada, la composición que ocupan en el espacio y la simbología de los números, tienen significaciones especiales para determinadas personas.

Anagrama: es un texto construido con los vocablos que se obtienen de combinar las letras contenidas en una palabra /s específica /s. Se señala que una palabra se deconstruye para que otras nazcan y a su vez, todas se corresponden para crear una rítmica sonoridad. Que AUMA Acción Urgente de Mail Art construye su anagrama a partir de la idea de globalización y colaboración solidaria internacional. (08 06 09) Se afirma que el anagrama es un artificio lingüístico practicado desde la antigüedad de los tiempos; que Lois Gil Magariños es un maestro en el arte de hacer juegos de palabras; que normalmente no se trata de anagramas pero que igualmente logra cambiar el sentido de las palabras a través de asociaciones metafóricas.

Acróstico: es una composición poética en la que las letras iniciales, medias o finales de cada verso leídas en sentido vertical, forman un vocablo o una locución. Por extensión se llama también acróstico a la palabra o locución formada por esas letras. Se comenta que Daniel Madrid juega con el doble sentido de las palabras y la posibilidad de ser leídas de derecha a izquierda y de izquierda a derecha, de arriba abajo y de abajo a

arriba, cruzadas y perpendiculares, pero además le añade un elemento propio del psicoanálisis: la sombra, el alma o el espíritu que nos acompaña en nuestro quehacer cotidiano y en nuestros momentos más trascendentes.

La criptografía: etimológicamente proviene del griego, cripta/oculto y grafía/ escribir, literalmente escritura oculta. Se comenta que Leónidas Lamborghini destaca en esta performance este punto de misterio que requiere y exige toda la acción poética; que sin embargo, Leónidas no se dirige a un espectador concreto ni a un público selecto; su mensaje es universal pero se requiere del espectador un esfuerzo conceptual para decodificar su significado.

La Cábala o Kabbalah: es una de las principales corrientes de la mística. Es el conocimiento en cuanto a las cosas celestiales mediante el ejercicio del estudio y el cumplimiento de preceptos y reglas superiores. Se cita a Franklin Fernández quien encuentra que la mística de nuestros días, al menos en los países occidentales, está muy alejada de los principios básicos de las Sagradas Escrituras; que los preceptos y las reglas superiores de los estudios cabalísticos así como los estados de éxtasis, es más fácil, encontrarlos en un campo de fútbol que a través de la meditación profunda o la transmutación existencial.

Psicología: es la ciencia que estudia la conducta de los individuos y sus procesos mentales, incluyendo los procesos internos de los individuos y las influencias que se producen en su entorno físico y social. Se comenta que si se estudia la producción experimentalista de Nel Amaro a lo largo de las últimas décadas, se comprobará que las connotaciones psicológicas, sociales, eróticas y sexuales, componen un manual completo psicosociológico que a través

del humo nos lleva a esferas de mayor complejidad.

Body Art: se trabaja con el cuerpo como material plástico, se pinta, se calca, se ensucia, se cubre, se retuerce... el cuerpo es el soporte o el molde del trabajo artístico. Se menciona que suele realizarse a modo de acción o *performance*, con una documentación fotográfica o videográfica posterior. Se comenta que N. Bogdanovic ha basado buena parte de su trayectoria artística a trabajar con su cuerpo como un lienzo expresivo que recoge sentimientos, emociones y comparte con el público todo el simbolismo de un cuerpo desnudo pleno de significados moralistas para unos y para otros de gran plasticidad y belleza.

Ideologema: se menciona que para Julia Kristeva es la función intertextual que se materializa en los diversos niveles de la estructura de cualquier texto y que condensa el pensamiento dominante de una determinada sociedad en un momento histórico. Se comenta que N. Amaro resume con gran precisión y un mínimo de recursos lo que constituye el pensamiento dominante en la

situación actual, aunque no especifica si se trata de homosexualidad, heterosexualidad, bisexualidad, travestismo o cualquier otra variante no catalogada.

Léxico: perteneciente o relativo al vocabulario de una lengua o región (Dice. de la RAE) Se menciona que las disciplinas que se ocupan del léxico son varias: lexicografía, semántica, semiótica, pragmática, filosofía del lenguaje; que Guto Locaz nos muestra con ese poema que el léxico es un elemento flexible, moldeable, cambiante, ya veces intercambiable. Que el problema para los lingüistas consiste en alcanzar el léxico urbano que por lo general va muy por delante de los gramáticos.


Sincretismo: concentración de dos o más funciones gramaticales en una sola forma. (Dicc. de la RAE) Se comenta que Ray Johnson realizó un auténtico trabajo de sincretismo cuando fue capaz de aglutinar bajo la bandera de la creatividad, la comunicación y lo no comercial, a artistas de todas las disciplinas hasta generar el movimiento de arte más masivo de la historia: el Mail Art.

An abstract painting with a complex, layered texture. The background is a mix of dark, moody colors like deep blues, blacks, and dark reds, with lighter, more vibrant areas of yellow, green, and orange. The overall effect is one of depth and emotional intensity. The text is overlaid on the left side, following the contours of the painting's composition.

Sombras cautivadas
por el espíritu del tiempo,
que con la luz
su existencia brota
y simplemente
no se agota.
Luz y sombra
como espacio y tiempo
que acariciando
sus miradas
comprometen sus heridas,
y por la ausencia
de energía
no producen alegría.
Claroscuro de matices
diluyendo por estilos
el aroma de sus momentos
como aguafuerte de sus brillos;
que en su marcha del verano
fortalece su desvío;
y así es como yo te miro.

Bibliografía

- Argañaraz, N.N., *Poesía Latinoamericana de Vanguardia*, O Dos, Montevideo, 1986.
- Argañaraz, N. N., *Poesía Latinoamericana de Vanguardia*, O Dos, Montevideo, Uruguay, 1992.
- Argañaraz, N. N., *Poesía Latinoamericana de Vanguardia*, Montevideo, O Dos, 1992.
- Cohen, Jean, *Estructura del Lenguaje Poético*, Gredos, Madrid, España, 1978.
- Coen Jean, *Estructura del lenguaje poético*, Ed. Gredos, Madrid, 1984.
- Crespo, A. Bedate y P. Gómez, *Situación de la Poesía Concreta, Separata de la revista Cultura Brasileña*, Nº 5, Madrid, España, junio de 1963.
- Padin, Clemente, En las avanzadas del arte latinoamericano.
En www.escaner.cl/especiales/libropadin.html
- Padin, Clemente. La poesía experimental en Latinoamérica, 1950-2000.
En: www.fut.es/boek861
- Padín, Clemente, *Panorama de la Poesía Experimental Uruguaya*, Grafitti, Montevideo, Uruguay, 1993.
- Padín, Clemente, *La Nueva Poesía*, revista *OVUM 10* Nº 1, Montevideo, Uruguay, 1969.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*.
ENTRE TODOS, Blog de aprendizajes mutuos.
- Pignatari, Decio y De Campos, Augusto y Haroldo, *Teoría de Poesía Concreta*, Invençao, San Pablo, 1965. -Vigo, Edgardo Antonio, *De la Poesía/Proceso a la Poesía para y/o Realizar*, Diagonal Cero, La Plata, 1970.
- Pignatari, Decio, Augusto y Haroldo de Campos, *Plan Piloto para la Poesía Concreta*, revista *Noigrandes* Nº 2, San Pablo, Brasil, 1968.
- Vigo, Edgardo Antonio, *De la Poesía/Proceso a la Poesía para y/o Realizar*, Diagonal Cero, La Plata, Argentina, 1970.
- , *Aportes de Latinoamérica a la Experimentación Poética*, catálogo de la 1ª Bienal Internacional de Poesía Visual, México, 1990.
- , *4 Manifiestos Poesía Inobjetal*, ed. Autor, Montevideo, 1971.
- , *Nuevas tendencias de la Poesía Americana*, rev. Maldoror Nº7, Montevideo, 1972.



Qué profunda
siento el alma
cuando de mirar
tu te acercas,
qué fuerte
las campanas
bajo tus ojos lloran,
salpicando
con sus sonidos
a un silencio agotado
y ya dormido,
y que al despertar
pronuncia
su propio respiro
diciendo con paciencia:
estoy aquí
aunque la distancia
es lejana
tu mirar
se hace reposo
en mi mente
que te llama.

aeiou

aeiou

aeiou

aeiou

diciendo con paciencia:

aunque la distancia

es lejana

tu mirar

se hace reposo

en mi mente

que te llama.

aeiou

aeiou

aeiou

CONCLUSIONES

Para Emil Ruder, el espacio nunca ha significado simplemente una superficie sin vida sobre el papel que es preciso llenar con elementos, sino donde el fondo se transforme en un primer plano vital y activo. Así, cada propuesta vertida en esta investigación se pudo convertir en una verdadera imagen significativa, a través de la fotografía y la gráfica como expresiones visuales de fondo; por medio del trazo, el color, la forma, la textura, el espacio, la estructura compositiva, la transparencia, el volumen, la escala, la dimensión, la proporción, la agudeza, la profusión, la exageración, la actividad, el acento, la profundidad, la yuxtaposición, la armonía, el contraste y por ende la tipografía, fueron presentes en una gama latente de alternativas textuales dentro de la poesía visual.

El color, la imagen y la tipografía se combinaron y equilibraron, y donde incluso se llega a sugerir una tercera dimensión por medio de nuevas alineaciones que crean un efecto de profundidad.

Letras, palabras y grupos de texto forman elementos perfectamente legibles dentro del espacio, pero son al mismo tiempo, figuras que se mueven sobre el escenario del papel; el diseño y la distribución de los tipos-la tipografía- se convierten en cierto modo en una obra de teatro.

Si consideramos que la tipografía está sometida a una finalidad precisa: comunicar información por medio de la letra impresa. Ningún argumento ni ninguna consideración puede librarla de este deber. La obra impresa que no

puede leerse se convierte en un producto sin sentido, esto me permite definir que al preparar las composiciones el artista visual, deberá examinar cada recurso posible para alejarse de conceptos rígidos y repeticiones monótonas no sólo para vitalizar la forma, sino también para darle una intención inteligible.

Considero que al realizar el proceso creativo, el artista visual como diseñador gráfico pretenden dar a la palabra su forma visible y le confiere su naturaleza perenne. Toda obra visual por sencilla que sea, da lugar a problemas formales, es por ello que mi deseo fue estructurar una serie de elementos que interactuaran como discurso, dentro de la poesía visual.

Las composiciones realizadas en este proyecto, pueden estar logradas en ordenaciones y formaciones para muchos complicadas, pues muchas de ellas se basan en oposiciones como; mucho/poco, horizontal/vertical, dinámico/estático, claro/oscuro, etc., pero se aprecia fácilmente la idea fundamental, su lectura.

También establezco la formación de conjuntos cuyos elementos básicos proceden de dominios ajenos unos a otros y en los que los movimientos y agrupaciones obedecen en cada caso a sus leyes propias, y que pueden ser predecibles en su acción de manera coherente.

La combinación armoniosa de los sistemas distintos (imagen y texto), necesariamente exige una afinación de la sensibilidad artística y la disposición a aventurarse por nuevos derroteros y de esta manera adoptar nuevas formulaciones.

