

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



*Lo visual, lo verbal y lo sonoro:
aproximaciones al concretismo
en poesía mexicana*

TESIS

Para obtener el título de
Licenciada en Lengua y literaturas hispánicas

Presenta:
Cinthya García Leyva

Asesora:
Dra. Susana González Aktories

México, 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Agradecimientos

A mi madre, por su apoyo incondicional y sus infinitas enseñanzas.

A mi hermano y a mi padre, por permanecer siempre cerca.

A Guillermo Guevara, por compartirme su mundo.

A Christian Gómez y Alberto Escobar, por la maravillosa amistad.

A Susana González, por su confianza, su guía y su dedicación.

A Irene Artigas, María Andrea Giovine, Mónica Quijano y Rodolfo Mata, por su lectura atenta a este trabajo y sus valiosos consejos.

Índice

1. Introducción.....	1
2. El concretismo: desarrollo de una nueva poética del siglo XX.....	5
2.1 El concretismo como vanguardia.....	6
2.2 Cómo se formula el concretismo en poesía.....	14
2.3 Del concretismo europeo al brasileño: hacia la exploración de sus matices latinoamericanos.....	18
2.4 Qué hace concreto un poema.....	24
2.4.1 Ideograma y síntesis.....	26
2.4.2 Algunos códigos del poema concreto.....	32
3. Lo concreto en poesía mexicana.....	38
3.1 Visita a los registros.....	41
3.2 Situar y sitiar: los recursos e influencias del concretismo en México.....	47
3.2.1 El poeta <i>designer</i> y la espacialidad.....	49
3.2.1.1 Goeritz y la arquitectura poética: de la página al muro.....	50
3.2.1.2 Ulises Carrión y la espacialidad: otro <i>designer</i>	66
3.2.2 Otras aproximaciones a lo concreto.....	81
3.2.2.1 Al margen de los márgenes concretos.....	91
4. Conclusiones.....	99
5. Bibliografía.....	104
6. Índice de imágenes.....	109

1. Introducción

Aunque los estudios en torno a la poesía concreta son cada vez más numerosos, existen todavía terrenos inexplorados o apenas revisados que sin duda necesitan indagarse para poder contar con un panorama más completo de uno de los movimientos postvanguardia más relevantes del siglo XX, cuyos alcances están vinculados a gran parte de la producción de poesía en los últimos años.

A diferencia de lo que sucedió en otros países, el concretismo en México no surge como producción exclusiva de un grupo de poetas; se genera simultáneamente desde distintos lugares y con diferentes intenciones, más en forma de gestos o guiños que como continuación del movimiento que tuvo su mayor agitación en Brasil. Quizá este hecho y la escasez de crítica sobre poesía concreta en nuestro país sean dos de las razones por las que dicho movimiento ha quedado excluido casi de manera total de los estudios académicos en este territorio. No obstante, lo que queda en común en sus diversas manifestaciones es el interés por la experimentación con el lenguaje, la integración de las nuevas tecnologías a las propuestas poéticas y las intersecciones entre la palabra escrita y el espacio en el que se presenta, así como las relaciones que se generan en esas intersecciones.

Propongo para este proyecto un acercamiento a una posible poesía concreta mexicana que intente revisar, a partir de un proceso de búsqueda y recopilación de sus primeras producciones, sus antecedentes, los contextos en los que aparece y las implicaciones de su articulación con los campos de lo visual y lo sonoro. Este acercamiento permitirá generar una aportación al campo de investigaciones sobre la poesía *experimental* producida en México, así como un planteamiento específico sobre algunas de las perspectivas en torno a la idea de poética desde las cuales se origina este tipo de poesía en nuestro país desde hace ya varias décadas.

Cuáles son las implicaciones de hablar de lo concreto en poesía parece la primera pregunta importante por responder en este proyecto. A partir de ella se generan, en consecuencia, algunos de los aspectos básicos con los que pretendo trabajar: de manera introductoria, con los antecedentes generales del concretismo, desde su cercanía con la poesía visual y la separación de ésta por especificidades en sus objetivos de comunicación, los distintos papeles que ha desempeñado dentro del problemático concepto de vanguardia, su formulación en tres espacios geográficos

distintos y su explosión en el movimiento brasileño encabezado por el grupo Noigandres; a continuación, con las características principales que dan al material poético su carácter concreto, y allí, sobre todo, las nociones de ideograma y síntesis, para poder llegar, entonces sí, a la aproximación hacia un concretismo en México, que, a mi parecer, no puede concebirse sin la importante influencia de la obra de José Juan Tablada, pero que estará conectado con manifestaciones internacionales. En esta parte, la central del presente proyecto, utilizaré el concepto concretista de *designer* para estudiar obras específicas de dos autores, Mathias Goeritz y Ulises Carrión, cuya totalidad de producción artística estuvo más ligada a la arquitectura y escultura, y a las artes visuales y el performance, respectivamente, que a la poesía, pero que, irónicamente, dejan los poemas más arriesgados, más *concretos*, del resto de los autores elegidos para esta investigación, oficialmente reconocidos como escritores. Más adelante, ya sin realizar un análisis de obra, sino del contexto general de producción en el que ésta aparece, hablaré de un autor fundamental para las letras mexicanas que tuvo acercamientos particulares al concretismo: Octavio Paz, que, si bien no dejó poemas que trabajaran tan profundamente con la forma, sí se involucró en reflexiones teóricas bastante sólidas que sin duda contribuyen a entender cuáles eran las preocupaciones en cuanto al uso de elementos visuales en la poesía mexicana del periodo elegido, el que ocupan las décadas de los años sesenta y setenta. Por último, y como intento de dar continuidad a este tipo de producción de poesía en México y sus relaciones con manifestaciones sonoras y visuales, así como con otras formas de poesía experimental contemporáneas, menciono brevemente la tarea de dos autores mexicanos de la misma época que mostraron también un interés por la visualidad en poesía, aunque difícilmente sus obras puedan juzgarse como concretas: Marco Antonio Montes de Oca y Jesús Arellano.

Las interrogantes que surgen al revisar estos aspectos no son pocas. Es común, por ejemplo, que se le cuestione a este tipo de producción su cualidad de poesía, por romper con uno de los elementos más característicos de la poesía tradicional: el verso. Ocurre también que, al trabajar con artes visuales y sonoras, se le considere campo de estudio ajeno al poético; que sus manifestaciones se piensen como ejercicios gráficos o decorativos; o en el caso de México, que las perspectivas e intenciones de los poetas que trabajan con el concretismo sean tan diversas que

resulte difícil hablar de una poética particular de la poesía concreta mexicana. Es quizá que, finalmente, los que exploran este terreno no se consideran formalmente poetas, ni se vinculan culturalmente de manera directa con México.

Para trabajar con estas y otras interrogantes me interesa partir de las siguientes hipótesis, que resultan de una posición teórica en la que la noción de poesía es cambiante e inestable¹; en donde cada manifestación que se inscriba dentro de lo poético debe revisarse bajo sus contextos específicos, tomando en cuenta los factores internos y externos de producción y recepción del texto poético:

a) la poesía concreta se genera desde parámetros particulares; a partir de sus respectivas revisiones será posible acercarse a sus producción para plantear un panorama general que dé cuenta de las propuestas del programa;

b) el vínculo entre la diversidad de perspectivas en la producción de poesía de gestos concretistas en México será la intersección de lenguajes: la atención a la disposición espacial de la palabra —junto con las posibilidades de sentido que otorga—, a los recursos visuales y a los procedimientos sonoros;

c) sus realizaciones parecen más cercanas al primer concretismo brasileño que a la noción concretista de Eugen Gomringer en Suiza o de Öyvind Fahlström en Suecia; por lo tanto, una parte importante del material que sustentará las propuestas de poesía concreta en México son los manifiestos brasileños.

La presente investigación pretende indagar, pues, en los alcances del concretismo en cierta producción de poesía mexicana. Propone revisar, desde la lupa de un programa altamente inclusivo, pero también altamente radical para los años en

¹ Rescato aquí lo que Harry Polkinhorn dice de la poesía experimental, pues desde allí parte este trabajo: "Experimental poetry has no essence but is structurally defined by its difference from the safe, the predictable, and the orderly." Cf. Harry Polkinhorn, "Hyperotics: Towards A Theory of Experimental Poetry", en *Experimental-Visual-Concrete. Avant-Garde Poetry Since the 1960's*, 1996, p. 215.

que se desarrolló, ciertas obras que han quedado al margen de la academia y de los corpus de poesía mexicana de apenas superada la mitad del siglo XX. También es un intento por dar cuenta de la intuición que los autores presentados mostraron en torno a la idea de una poesía que integre instrumentos y mecanismos de otras artes, no como atentado al lenguaje poético, sino como expansión de sus límites. Busco intuir, ahora yo, algunas de las implicaciones de este tipo de poesía desde la perspectiva de la intermedialidad², reflexionando sobre casos específicos del material reunido en los que la producción de las obras resulta de los vínculos entre lo visual, lo verbal y lo sonoro.

² Vale la pena aclarar que en este proyecto de tesis no se sigue un estudio o método específicos sobre intermedialidad. El concepto se utiliza en una amplia acepción, como intersección de elementos lingüísticos, pictóricos y sonoros, en una determinada obra artística.

2. El concretismo: desarrollo de una nueva poética del siglo XX

Cuando el verso, la rima y la métrica pierden en Occidente su sentido casi obligatorio y quedan como posibles y no únicos recursos formales para la creación de un poema, cualquiera que sea la lengua que se utiliza, se abre un panorama que permitirá el veloz desarrollo de prácticas poéticas que han sido catalogadas como experimentales y que, todavía en nuestros días, cuesta revisar de acuerdo con los parámetros canónicos del trabajo poético. Estudiar desde la categoría del verso la mayoría de la poesía de vanguardia no resulta funcional, sino más bien insuficiente: estas vanguardias han renunciado a las ideas de orden y armonía heredadas de los esquemas tradicionales y proponen a cambio un nuevo uso formal y conceptual de la producción poética.

La experiencia moderna se ve reflejada, dentro del campo de la poesía, en nuevas formas de expresión, en nuevos flujos. El abandono del verso y de la preceptiva métrica, que se inscribe en esa reconocida crisis del signo de principios del siglo XX, no se adscribe solamente a un problema de técnica: el entorno ha cambiado, así como las maneras de pensarlo; la relación entre texto y mundo es diferente también, y resulta necesario revelarla a partir de otras dinámicas, incluyendo además la figura del poeta, que también ocupa un lugar distinto en el panorama literario.

A mediados del siglo XX, después de la intervención mundial de las vanguardias y en un contexto que abarca la cultura visual y las nuevas tecnologías, el concretismo aparece como un movimiento que selecciona y recupera programas específicos de las vanguardias históricas para poner en marcha uno propio, que apuesta por la evolución de las formas (señalando como regresivos esos proyectos que regresaron al verso en una idea de revaloración de la armonía perdida en el escenario de las posguerras) en un acercamiento casi paralelo a lo que estaba ocurriendo con la música y las artes visuales. Las disonancias y la abstracción podrían funcionar como analogías a lo que ocurre con esta evolución de formas que definitivamente apunta a la insuficiencia del verso, en un intento por realizar una crítica a éste, no como unidad rítmica sino como categoría ideológica. La

vanguardia de la vanguardia, como llama Víctor Sosa³ al movimiento concretista, convivirá con otras prácticas experimentales que le son contemporáneas, tanto poéticas como musicales y visuales. De ellas se alimentará también y utilizará algunos de sus postulados para su producción. Su carácter internacional permitirá generar vínculos con expresiones de distintos contextos y lograr un alcance realmente amplio en poéticas posteriores de diversos territorios.

La aparición de nuevas tecnologías será parte importante del trabajo concretista, tanto para concebir su surgimiento como para la creación de sus obras. La propuesta es entonces la de integrar un proyecto poético a la experiencia moderna que, para poder lograrse, exige pensar una poética que dialogue con las nuevas condiciones sociales, aunque esto implique escribir desde la dislocación y la marginación.

2.1 El concretismo como vanguardia

Frente a la larga discusión en torno a una definición realmente óptima del concepto de vanguardia, que a la vez que sea incluyente también pueda delimitar su aparición, será importante rescatar las ideas básicas que giran alrededor de este tema. Ya Peter Bürger señaló de las vanguardias, entre otras cosas, la superación de la *institución arte*⁴, así como la autocrítica que surge a partir de su separación de la vida práctica y la cual posibilita hacer visible la totalidad de los procesos de su desarrollo.⁵

Gonzalo Aguilar, en su indispensable estudio sobre la poesía concreta brasileña —que funcionará como una de las guías básicas para este trabajo—, rescata las

³ Cf. Víctor Sosa, “La vanguardia de la vanguardia”, en *Letras libres*, No. 9, Saldos de la guerrilla, septiembre de 1999. (En <http://www.letraslibres.com/index.php?art=5987>).

⁴ Aclara Bürger: “Con el concepto de institución arte me refiero aquí tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras. La vanguardia se dirige contra ambos momentos: contra el aparato de distribución al que está sometida la obra de arte, y *contra el status* del arte en la sociedad burguesa descrito por el concepto de autonomía.” Cf. Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, 1987, p. 62.

⁵ *Ibid*, pp. 62-63.

ideas de Bürger pero objeta lo que él considera un “criterio único”⁶ del teórico alemán, que excluye injustificadamente varias formaciones artísticas y teóricas y, sobre todo, las relaciones entre las que se desarrolla cada vanguardia. Señala Aguilar:

[...] las relaciones a partir de las cuales se define una vanguardia son variables pero no vacías: en primer lugar, es necesaria la conjunción de profundos trastornos tecnológicos, de la existencia de un campo literario o artístico investido de una autoridad intrínseca y de un momento en que la modernidad es un motivo de disputa cultural y política. En segundo lugar, en el dominio de lo artístico, las relaciones vanguardistas implican siempre un cuestionamiento del estatuto de la obra porque es su legitimidad como forma la que está en juego.⁷

Para Aguilar, toda vanguardia es *relacional* y es necesario localizarla históricamente para comprender sus características. Mantendrá, además, la idea de que los movimientos de vanguardia “encuentran un desajuste entre entorno y formas heredadas que sólo puede ser superado por un tipo de prácticas violentas y no conciliatorias.”⁸

Con la mirada puesta en Latinoamérica, donde el tema de las vanguardias adquirirá tintes distintos debido a conflictos específicos, hay una coincidencia frente a las perspectivas anteriores: Alfredo Bosi dirá, por ejemplo, que el puente entre el vanguardismo europeo (para la mayoría inaugurado en 1909 con el lanzamiento del futurismo, por parte de Filippo Tomasso Marinetti) y el latinoamericano⁹, casi posterior (y que para él se desarrolla primordialmente bajo

⁶ Gonzalo Aguilar, *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, 2003, p. 29.

⁷ *Ibid*, p. 32.

⁸ *Ibid*, pp. 30-33. Me interesa seguir esta postura para revisar algunos rasgos básicos del concretismo brasileño, que me servirán, más adelante, para vincularlos con los encontrados en los poemas mexicanos que se incluirán en este texto.

⁹ Como bien subraya Jorge Schwartz en el prólogo a su obra *Las vanguardias latinoamericanas*, las antologías que se ocupan de Latinoamérica suelen dejar de lado la producción vanguardista brasileña (Cf. Jorge Schwartz, “Prólogo”, en *Las vanguardias latinoamericanas. Textos pragmáticos y críticos*, 2002). Este hecho atiende a un profundo debate, cuya vigencia es clara, en torno a la idea de Latinoamérica. ¿Existe una unidad latinoamericana? ¿Desde qué perspectiva puede asumirse?

“la apología del ‘espíritu nuevo’, del ‘espíritu moderno’”¹⁰), será la idea fundamental de la *autonomía de la esfera estética*¹¹.

Anota el crítico brasileño: “[...] Las vanguardias estéticas representarían la punta de lanza del proceso moderno de ‘autonomización’ del arte, en la medida en que son movimientos análogos a la creciente división del trabajo y a la especialización técnica de las sociedades avanzadas.”¹²

Como parte de las vanguardias de principios del siglo XX, la poesía visual — dentro de la que se inscribe después la poesía concreta, con sus respectivas especificidades— nacería (o renacería¹³) en un nicho cuya importancia no deja de

¿Es territorial, lingüístico, político, cultural el punto de partida? ¿Existe realmente una marginación del trabajo brasileño en los libros de poesía o falta considerar esas nuevas producciones antológicas que poco a poco, y durante los últimos años, otorgan más relevancia a la producción del país sudamericano?

No interesa ni conviene en este trabajo ahondar en la discusión. Sin embargo, resulta pertinente aclarar que tanto Aguilar como Schwartz conciben una vanguardia latinoamericana que incluye el trabajo brasileño y buscan vincular la América hispana y Brasil a partir de su producción artística. La presente investigación se desarrolla bajo esta postura, pues es precisamente del concretismo brasileño desde donde tiendo el puente para hablar de rasgos del concretismo en cierta poesía mexicana de la segunda mitad del siglo XX. Este movimiento resulta de alta influencia en varias poéticas latinoamericanas; intentaré revisar qué tanto parece serlo en los poetas mexicanos elegidos aquí.

¹⁰ Alfredo Bosi, “La parábola de las vanguardias latinoamericanas”, en Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas*, p. 23.

¹¹ *Idem.* (El subrayado es del autor).

¹² *Idem.*

¹³ Como se sabe, la historia de las prácticas poéticas en el campo de la visualidad tiene sus orígenes desde la Antigua Grecia y un desarrollo con distintos matices a lo largo de la historia de la poesía universal. Williard Bohn lo resume bien: “Known to the Greeks as *technopaigneia* and to the Romans as *carmina figurata*, the genre appealed to religious and/or philosophical poets, who composed poems in the shape of wings, altars, eggs, axes, and panpipes. Toward the end of the classical period and throughout the early Middle Ages, these forms were supplanted by rectilinear compositions outlined —and thus made visible— against a field with additional letters and words. [...] Declining during the twelfth century, visual poetry was revived during the Renaissance by poets such a George Herbert, who imitated pieces in the Greek Anthology and introduced a number of new shapes [...]. While the first examples were written in Greek or Latin, visual poetry soon appeared in all the European vernaculars. Whereas approximately seventy works survive from de Middle Ages, the Renaissance produced some two thousand works, including numerous examples

ser subrayada por Williard Bohn: el de la crisis del signo que, regresando a Aguilar, estaría estrechamente ligada a los conflictos culturales y estéticos que están en juego en un movimiento vanguardista. Esta crisis del signo, según Bohn, tiene tres rasgos básicos: a) hace notoria la crisis cultural en la que se refleja (“[...] surge no sólo de la nueva forma en que el signo empezaba a percibirse, sino también del cambio en cuanto a las expectativas culturales”¹⁴); b) vulnera la fuerte relación entre significante y significado (“Una vez que los artistas y escritores rechazaron las convenciones asociadas al realismo, quebrantaron la relación fundamental entre significante y significado. En otras palabras, se las arreglaron para volver el signo contra sí mismo”¹⁵), y c) otorga una nueva relevancia al signo visual sobre el signo lingüístico (“[...] la jerarquía tradicional que atribuía más importancia a los conceptos que a los símbolos de pronto se invirtió”¹⁶).

Señala Bohn uno de los rasgos básicos de la poesía visual como vanguardia: su capacidad para mostrar una nueva forma de relación entre palabra e imagen, que a la vez refleja, desde sus posibilidades, un cambio en la forma de asumir las relaciones entre los signos y sus significados.

“Como la invención del *collage* por la misma época —agrega Bohn—, la aparición de la poesía visual confirma la conclusión de Foucault de que la relación entre ‘las palabras y las cosas’ cambió irrevocablemente. Por primera vez en mucho tiempo son libres, entre otros aspectos, de coexistir en una misma obra de arte.”¹⁷

of occasional poetry. Despite (or perhaps because of) the genre’s popularity, visual poetry fell into disrepute during the neoclassical age and was essentially neglected until the beginning of the twentieth century. Around 1914, the genre experienced a dramatic rebirth and began to interest poets and painters, who were intrigued by its possibilities and who have experimented with it endlessly ever since.” (Williard Bohn, *Modern Visual Poetry*, 2001, p. 16).

¹⁴ *Ibid*, p. 19. (“The crisis of the sign stemmed not only from the new way it was beginning to be perceived but from changing cultural expectations.” La traducción es mía, así como las que aparezcan más adelante del libro de Bohn).

¹⁵ *Ibid*, p. 21. (“Once artists and writers rejected the conventions associated with realism, they undermined the fundamental relation between signifier and signified. In other words, they managed to turn the sign against itself.”)

¹⁶ *Ibid*, p. 22. (“[...] the traditional hierarchy that attributed more importance to concepts than to symbols was suddenly inverted.”)

¹⁷ *Ibidem*, p. 18. (“Like the invention of collage at about the same time, the appearance of visual poetry confirms Foucault’s conclusion that the relation between ‘words and things’ changed

El poema visual, si volvemos a lo que señala Aguilar, *violenta* la idea de la producción *regular* del poema. Introduce herramientas de las artes visuales en busca de posibilidades de sentido en lo material de la palabra, en lo visible, en la forma en que se presenta ante los ojos del lector. La página, la disposición de las letras, el cuidado del espacio visual y la incorporación explícita de la imagen son algunos de los elementos que se vuelven relevantes para la producción de este tipo de poesía, que quiere revelar su calidad de objeto para disparar nuevas lecturas.

Ya anticipado por poemas como *Un coup de dés* (1897) de Stéphane Mallarmé (que, como se verá más adelante, es para muchos la obra que marca la pauta para lo que se llamará poesía moderna), el arranque de la poesía visual se considerará a partir de los trabajos de Marinetti en Italia y, sobre todo, con Guillaume Apollinaire en Francia, alrededor de 1914.¹⁸

Las recientes formas de comunicación, generadas por la aparición del teléfono, la radio, el cine o la televisión, además de la publicidad, generarán a la vez nuevas formas de *ver* el mundo. Los cuestionamientos casi ilimitados que surgen a partir de este cambio cultural, así como las oportunidades estéticas que puede otorgar, serán piezas clave para el trabajo de los poetas visuales.

El carácter intermedial que adopta la poesía visual, a partir de lo anterior y según señala Bohn, surge del encuentro entre los elementos pictóricos y los lingüísticos en un poema.¹⁹ Para él, esta intersección, esta interferencia es la que otorga la identidad a este tipo de poesía. Por su parte, el boliviano Eduardo Mitre dirá del poeta visual que

explora y explota todas las posibilidades del lenguaje tomado como materia: el uso connotativo de sus signos gráficos, su distribución en un sentido espacial, la fragmentación de otros elementos expresivos no idiomáticos como el dibujo y la impresión o estampa de ciertos objetos, creándose así un arte combinatoria... El poeta se hace calígrafo, dibujante, en suma: constructor.²⁰

irrevocably. For the first time in several hundred years, they were free, among other things, to coexist in the same work of art.”)

¹⁸ *Ibidem*, p. 20.

¹⁹ *Ibidem*, p. 24.

²⁰ Eduardo Mitre, citado por Williard Bohn en *Modern Visual Poetry*, p. 24.

Y la poesía concreta encuentra allí, en esa intersección, el lugar apropiado para aparecer.

Después de esa primera mitad del siglo XX, que guarda la producción experimental de autores fundamentales de la vanguardia en poesía de distintas latitudes como la de Guillaume Apollinaire y su escritura caligramática e ideogramática, Ezra Pound y sus *Cantos*, F. T. Marinetti y Vladímir Maiakovski con sus respectivas apuestas al futurismo, o Vicente Huidobro, Oliverio Girondo y César Vallejo encabezando la vanguardia poética en Latinoamérica²¹, surge el movimiento de poesía concreta, de manera paralela y en contextos lejanos, alrededor de 1950 en Brasil, Suecia y Suiza. Considerado por varios de sus críticos²² como la última de las vanguardias poéticas, desarrolló sus propuestas en los campos de las nuevas tecnologías y la intermedialidad.

¿Cómo pensar el concretismo, tomando en cuenta las especificidades no sólo de su condición como (quizá tardía) vanguardia, sino también las de sus distintas vertientes?

En su artículo “Writing as Re-Writing: Concrete Poetry as Arrière-Garde”, Marjorie Perloff ofrece una perspectiva útil para revisar este tema. Si bien el objetivo final de su texto es argumentar que en la era digital la poesía concreta encuentra un nuevo terreno para su estudio y en el que algunas de sus propuestas pueden reactivarse, la recuperación que hace de sus comienzos y la apuesta por pensarla bajo el concepto del *arrière-garde* resultan pertinentes para dilucidar algunos aspectos de esta poesía en el contexto de las vanguardias.

Para Perloff, el concepto de *arrière-garde* (que toma, especialmente, de William Marx²³) servirá para entender cómo es que el concretismo en poesía percibe su rol como renovador de ciertas prácticas de vanguardia (*avant-garde*)²⁴. Contextualiza esta corriente en su momento histórico y frente a las producciones poéticas que le son cercanas.

²¹ Más adelante regresaré al trabajo poético de varios de estos autores, figuras de gran influencia para el proyecto concretista.

²² Entre ellos, R. P. Draper, Williard Bohn o Gonzalo Aguilar.

²³ William Marx (ed.), *Les arrière-gardes au xxème siècle*, París: Presses Universitaires de France, 2004.

²⁴ Marjorie Perloff, “Writing as Re-Writing: Concrete Poetry as Arrière-Garde”, (Sin año). (En <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/perloff.htm>).

Y es que el uso del término no quiere indicar una contraposición directa frente al de *avant-garde*, aunque sí dialoga con él. Dice la autora: “[Este término] no es sinónimo ni de reacción ni de nostalgia por una era artística ya perdida y más deseable; es, por el contrario, ‘la cara escondida de la modernidad’”.²⁵

¿Qué es lo que rescataría una poética de *retaguardia*? ¿Qué es lo que salvaría? Quizá la idea de la novedad. Sí, la vanguardia se postula desde la ruptura, pero esta ruptura, que busca generar propuestas estéticas novedosas en un panorama cultural y social que le resulta a la vez novedoso, parece agotable. Se formula y se desgasta con igual prisa. Y entonces la noción de *retaguardia* sirve momentáneamente para designar aquellas poéticas que aparecieron no después de las denominadas vanguardias históricas, sino al filo de su culminación, y que se desarrollaron bajo una distinta idea de novedad.

Después de la Segunda Guerra Mundial, explica nuevamente Williard Bohn, la poesía visual había sido relegada a una “curiosidad” histórica²⁶. A mitad del siglo XX, el concretismo busca revivir esa tradición *verbo-visual* del género.

Esa característica es la que, para Perloff, permite considerar el concretismo como *arrière-garde*: será una extensión de la vanguardia poética anterior, que, al contrario de querer romper con ella, atiende a lo que quedó en sus márgenes, a lo que parecía haber terminado pero que guardaba todavía posibilidades de expresión.

Dice la autora: “Vanguardia significa hacerlo nuevo. De acuerdo con ello, no hay un regreso hacia los poetas y artistas del siglo precedente. [...] La *retaguardia*, en contraste, atiende las propuestas de las primeras vanguardias con un respeto muy cercano a la veneración.”²⁷

Será quizá por esta razón que tanto Perloff como Aguilar encuentran excluyente la postura de Bürger. El concretismo no niega *lo anterior* y, al contrario, intenta

²⁵ *Idem*. (“The term *arrière-garde* [...] is synonymous neither with reaction nor with nostalgia for a lost and more desirable artistic era; it is, on the contrary, the ‘hidden face of modernity’”. La traducción es mía, igual que la de las citas consecuentes).

²⁶ Williard Bohn, *Modern...*, p. 232.

²⁷ Marjorie Perloff, “Writing as Re-Writing...”. (“Avant-garde means to make it new. Accordingly, there is no homage to the poets and artists of the preceding century. [...] The *arrière-garde*, in contrast, treats the propositions of the earlier avant-garde with respect bordering on veneration.”)

rehabilitar varias de sus herramientas; entonces, pensar que toda vanguardia implica rupturas radicales con su pasado parece insuficiente.

Apoyarse en la noción de *retaguardia* para revisar ciertas prácticas poéticas surgidas alrededor de la mitad del siglo XX, siempre en el contexto de la vanguardia, servirá para pensarlas desde una posición menos estricta, o quizá más envolvente: permanece en ellas la intención de lo nuevo, pero toman recursos de lo *apenas antes nuevo* y de lo ya llamado tradición para desarrollar sus proyectos.

Una de las complejidades de llevar a cabo estas prácticas estará en la selección de un bagaje de autores y procedimientos con el que se trabajará no sólo para rescatar aquello que lo compone, sino también para actualizarlo y utilizarlo como punto de partida. Como apunta Aguilar, la reacción ante aquello que las vanguardias heredaron se basó “[...] en una serie de discriminaciones que les permitían, desde los intereses del presente, renovar ese legado.”²⁸

El puente con un repertorio heterogéneo que mantienen los concretos sería uno de los varios elementos que hace vanguardista el movimiento, y, siguiendo a Aguilar, se construiría “según el postulado de la crisis terminal del verso que tuvo lugar —según los manifiestos— en 1897 con *Un coup de dés* y que se acentuó con las vanguardias históricas y las operaciones literarias de James Joyce, e. e. cummings y Ezra Pound.”²⁹

Esta perspectiva es, para mí, plenamente coincidente con lo que según Perloff implica pensar la *retaguardia*³⁰: renunciar de manera drástica al pasado no es útil para un proyecto como el concretista. Y sí, el concretismo se postula como vanguardia, se inscribe en un campo relativamente cerrado de prácticas estéticas respaldado por manifiestos, pero abre, a la vez, múltiples conexiones con otros

²⁸ Gonzalo Aguilar, *Poesía concreta brasileña...*, p. 39.

²⁹ *Ibid*, p. 43.

³⁰ Vale la pena señalar que Perloff está utilizando el término *arrière-garde* para referirse al concretismo, exclusivamente. Aguilar utilizará, para éste, la noción de *neovanguardia*. Es aquí donde encuentro el punto de intersección.

Para mí, señalar estas nociones sirve únicamente para intentar revisar ciertas posturas que delimitan el concretismo como vanguardia, no como postvanguardia. En todo caso y por fines prácticos, me alío más con la noción de Aguilar, la de neovanguardia. Y me apoyo nuevamente en él: cada vanguardia debe estudiarse en su particular campo de acción, en su respectivo contexto.

programas. *Resguarda* lo que ha heredado y lo pone en marcha desde un sitio distinto.

Pensar en esta multiplicidad de vínculos con otros programas (que, como se verá más adelante, no fueron nada más poéticos), puede vislumbrarse como una posible entrada al porqué del alcance tan amplio del concretismo en varias de las producciones de poesía tanto europeas como latinoamericanas (y allí las mexicanas): aparece como una vanguardia (de recuperación para Perloff y de nuevo corte, para Aguilar) que continuamente está dialogando con prácticas de distintos puntos geográficos, distintas temporalidades y distintas intenciones estéticas; dispara constantemente, en consecuencia, nuevas correspondencias.

2.2 Cómo se formula el concretismo en poesía

De los tres vectores iniciales del concretismo, el más influyente tanto en Latinoamérica como en el resto del mundo fue el brasileño. También fue el más duradero y el que, aun cuando se disolvió como vanguardia, mantuvo rasgos estéticos que se reflejaron en la producción individual de quienes lo formaron y en varias poéticas experimentales de muy distintos lugares. Sin embargo, para revisar el desarrollo del programa de este movimiento, atendiendo además al contexto de vanguardia latinoamericana, parece pertinente mencionar cómo es que se formuló de manera coincidente en diferentes espacios geográficos y cuáles fueron sus variaciones.

“Håtilla ragulpr på fåtskliaben” es el manifiesto de poesía concreta que redacta Öyvind Fahlström en 1953. La cita de Marinetti que incluye en su entrada (“Remplacer la psychologie de l’homme par L’OBSESSION LYRIQUE DE LA MATIERE”³¹) es para Perloff el indicador de lo que buscaba el sueco y de lo que resultaba su influencia directa. Fahlström pensaba que la palabra había perdido su realce, que estaba desgastada. Creía que un poema debía cambiar no sólo el orden de su aparición, sino también la estructura completa por la que se construía. Y

³¹ “Reemplazar la psicología del hombre por la obsesión lírica de la materia”. Cita tomada por Fahlström del “Manifiesto técnico de la literatura futurista”, escrito por Marinetti en 1912. El manifiesto de Fahlström, con esta cita en francés (incluyendo las mayúsculas) y el resto del texto en sueco, puede encontrarse en http://www.fahlstrom.com/05_poetry_04_swe.asp?id=5&subid=2.

pensaba que el concretismo era la mejor opción para un cambio de esta magnitud.³²

Pero el concretismo de Fahlström (sus *worlets*³³) funciona nada más como un punto de partida para un proyecto artístico multidisciplinario que recorrería instalaciones, música, gráfica, radio y *happenings*, entre otras disciplinas. Su poesía (que toma prestado el término concreto del proyecto musical de Pierre Schaeffer, figura representativa de la música concreta) se resguardaría, como indica Perloff, en “la recuperación del *zaum*³⁴, la poesía sonora y la innovación en el uso de la tipografía [...]”³⁵ No parece haber conexión entre esta primera etapa de su trabajo y el proyecto emprendido por los poetas brasileños. Sin embargo, como ellos, rechazará el surrealismo (por el que en un principio había sentido interés), cuya desatención al sonido y la sintaxis resulta contraria a las intenciones de un trabajo concretista como el que concebía. Una *poesía sucia*³⁶, dirán por allí de la del sueco nacido en Brasil.

La poesía concreta tiene otro de sus orígenes en una figura que resulta relevante para su estudio: Eugen Gomringer. Nacido en Bolivia³⁷, el artista multidisciplinario suizo se alejó de las formas tradicionales en poesía después de un intenso acercamiento a los trabajos del arte abstracto, sobre todo al realizado por artistas como Max Bill y Piet Mondrian y en general por propuestas de la escuela Bauhaus y del grupo Der Stilj. Mary Ellen Solt lo considerará el padre del movimiento³⁸, y es

³² Öyvind Fahlström, citado en inglés por Marjorie Perloff, en “Writing as Re-Writing...”. Para Perloff, el hecho de que este poeta rescate ideas un vanguardista anterior lo coloca en esa corriente del *arrière-garde* que ya se ha mencionado (la misma que podríamos encontrar como neovanguardia, en Aguilar).

³³ El término *worlets*, explica Perloff, surge de la unión de los términos *words* (palabras) y *letters* (letras).

³⁴ Término utilizado por el grupo del futurismo ruso para sus experimentos lingüísticos.

³⁵ Marjorie Perloff, “Writing as Re-Writing...”.

³⁶ Cf. Jesper Olsson, “Links and Lines: Some Notes on the Poetry of Öyvind Fahlström”, 2000. (En http://www.fahlstrom.com/05_poetry_05_jesper.asp?id=5&subid=3).

³⁷ Anoto aquí, por simple curiosidad y sin ánimos de señalar nada más que esta observación, esa coincidencia que encuentro entre los iniciadores del concretismo: todos han nacido en territorio sudamericano, aunque la producción de sus proyectos poéticos tuvo lugar en distintas partes del mundo.

³⁸ Mary Ellen Solt, “Switzerland”, en *Concrete Poetry: A World View*, 1968.

quizá en la publicación de sus primeras *constelaciones* (1952) en donde se ubica el comienzo de su producción concretista.

Autores como Aguilar, Solt y Bohn coinciden en que Gomringer no estaba enterado de los movimientos que se generaban simultáneamente en Suecia y en Brasil. No será sino hasta en un encuentro posterior con Décio Pignatari, miembro fundador del concretismo brasileño, cuando conozca esta producción y mantenga un acuerdo con los brasileños para llamar ambas poesías como concretas. Como explica Bohn, Gomringer toma el término de algunas obras de Max Bill que se agrupan bajo el nombre de *Konkretionen*, mientras que los brasileños posiblemente lo recogieron de un trabajo de Ernest Fenollosa sobre formas verbales en pictogramas.³⁹

La propuesta de Gomringer atiende al uso mínimo de vocabulario, a la reducción de los elementos que aparecen en el poema. A volver éste un *objeto*⁴⁰ y lograr una construcción que muestre sus cualidades materiales.

En “For Line to Constelation”, el primer manifiesto de Gomringer, publicado en 1954, el poeta dice:

[...] el nuevo poema es simple y puede percibirse visualmente tanto en su unidad como en sus partes. Se vuelve un objeto que puede ser visto y puede ser usado: un objeto que contiene ideas pero está hecho concreto [...], atiende a la brevedad y a la concisión. Es memorable y se imprime en la mente como una imagen.

La constelación es una estructura dispuesta, y al mismo tiempo un área de juego de dimensiones planeadas.

La constelación es dispuesta por el poeta. Él determina el área de juego y sugiere sus posibilidades. El lector, el nuevo lector, capta la dinámica del juego y se une a él.

En la constelación algo es traído al mundo. La constelación es una realidad en sí misma y no un poema acerca de una cosa u otra. La constelación es una invitación a jugar.⁴¹

³⁹ Cf. Williard Bohn, *Modern...*, p. 233.

⁴⁰ Cf. Marjorie Perloff, “Writing as Re-Writing...” y Mary Ellen Solt, “Switzerland”.

Y aunque en mucho puede coincidir la propuesta de Gomringer con la de Fahlström y los brasileños (por ejemplo, en la importancia otorgada al espacio como parte de la estructura del poema o en el uso de patrones como herramientas de construcción poética), se separa después de manera importante, sobre todo de la de estos últimos, cuyo programa toma una dirección distinta. La invitación de Gomringer se inclina, con el tiempo, a volver el poema lo más universal posible y a extender sus alcances de recepción al intentar eliminar barreras lingüísticas. Para lograr estos objetivos, Gomringer priorizará el aspecto icónico sobre el trabajo con la palabra. Dirá el poeta en un texto de 1960:

El propósito de reducir el lenguaje no es la reducción en sí misma, sino lograr una mayor flexibilidad y libertad en la comunicación (con su inherente necesidad de reglas y regulaciones). Los poemas resultantes deben ser, si es posible, tan fáciles de comprender como las señales de los aeropuertos o las de tráfico.⁴²

Si bien la variante de Gomringer, como la llama Perloff, tomó rumbos distintos al proyecto de los brasileños, que finalmente encabezarían la extensión y difusión del

⁴¹ Eugen Gomringer, "For Line to Constellation", 1954. (En <http://www.ubu.com/papers/gomringer01.html>). ("[...] the new poem is simple and can be perceived visually as a whole as well as in its parts. It becomes an object to be both seen and used: an object containing thought but made concrete [...], its concern is with brevity and conciseness. It is memorable and imprints itself upon the mind as a picture.

The constellation is an arrangement, and at the same time a play-area of fixed dimensions.

The constellation is ordered by the poet. He determines the play-area, the field or force and suggests its possibilities. The reader, the new reader, grasps the idea of play, and joins in.

In the constellation something is brought into the world. It is a reality in itself and not a poem about something or other. The constellation is an invitation." [La traducción del alemán al inglés es de Mike Weaver; la del inglés al español es mía]).

⁴² Eugen Gomringer, "The Poem as Functional Object", 1960. (En <http://www.ubu.com/papers/gomringer04.html>). ("The purpose of reduced language is not the reduction of language itself but the achievement of greater flexibility and freedom of communication (with its inherent need for rules and regulations). The resulting poems should be, if possible, as easily understood as signs in airports and traffic signs." La traducción del alemán al inglés es de Irène Montjoye Sinor y Mary Ellen Solt; la del inglés al español es mía).

movimiento alrededor del mundo, ofrece, junto con el trabajo de Fahlström, una idea que desarrolla el concretismo en sus distintas etapas y formaciones: la del principio estructural.

El poema concreto intenta mostrar sus cualidades materiales y trata de hacer visible la estructura por la que se compone. El aspecto formal (visual) aparece con la misma relevancia que el contenido que presenta. Lo que surge de la página, cómo se acomoda en ella; el espacio entre cada grafía y sus cualidades plásticas; lo que aparentemente calla: el espacio en blanco, que habla del silencio; las relaciones visuales y sonoras otorgadas por la repetición y la variación... Todo cuenta.

El poeta concreto busca evidenciar del poema su cualidad de artefacto, y, a partir de allí, explorar las posibilidades que ofrecen las dimensiones sonoras, visuales y semánticas de las palabras, con el añadido de lo que detona su aparición específica en un lienzo: la hoja en blanco, o, como se verá en algunos casos de poesía mexicana, un muro, una pared, una pista de audio...

2.3 Del concretismo europeo al brasileño: hacia la exploración de sus matices latinoamericanos

Es posible hablar de varios concretismos en poesía. La forma de explotar lo que “lo concreto” ofrece cobra distintos matices entre uno y otro. Pero, señala Bohn, los distintos concretismos apuestan por trabajar con la palabra⁴³ y por las estructuras en las que aparece.

Sonoridad, visualidad y palabra están estrechamente vinculadas en una propuesta concretista. Este vínculo es también multidireccional y funciona en diferentes niveles; respalda el objetivo de que la palabra interactúe con otros campos extralingüísticos. Al final, la idea del poema como objeto se condensa.

El resultado de la apuesta concreta se completa en la práctica poética misma, que abandona, como sus precedentes, la confianza en el verso, en la rima, y en la unilateralidad, para posicionarse en los terrenos de la ambigüedad, la

⁴³ Cf. Williard Bohn, “Modern Visual Poetry”, pp. 233-234. (Habrà que considerar que en la etapa más radical del concretismo se trabajó también con poemas sin palabras, y, aunque la preocupación seguía siendo el lenguaje, las unidades mínimas del artefacto-poema fueron, a veces, sólo letras, o incluso sólo gráficas).

multiplicidad de interpretaciones y la integración de herramientas y técnicas de varias disciplinas.

El concretismo brasileño, el que me ocupa y del cual me interesa partir para reflexionar sobre casos específicos de poesía mexicana, tuvo una incidencia muy distinta a la lograda por Fahlström o por Gomringer y, como se anunció, características específicas. Se produjo en un momento político definitorio en Brasil: la construcción de Brasilia —que comienza en 1956—, la nueva capital del país, que simbolizó una proyección del modernismo brasileño en materia de arquitectura y diseño, al tiempo que implicó disputas culturales y sociales que hasta ahora quedan sin resolverse, cuando se meditó sobre las contradicciones identitarias que su proyección hacia el mundo entero generaba.

El alcance del proyecto brasileño fue internacional y se respaldó con tres manifiestos realizados por los tres principales integrantes del grupo Noigandres⁴⁴, Décio Pignatari, Augusto y Haroldo de Campos, respectivamente, así como con uno colectivo, el “plano piloto para la poesía concreta” —publicado en 1956, el mismo año en el que comienza la construcción de la gran capital—, en el que los poetas expusieron los rasgos básicos de su propuesta, las principales ideas que rescatarían de autores anteriores para aplicarlas a su programa y los campos de acción a los que éste se apegaba.

⁴⁴ Las explicaciones en torno a por qué se eligió Noigandres como nombre para el grupo y qué significa son distintas entre uno y otro autor, aunque la mayoría coincide en que la palabra viene del Canto XX de Ezra Pound. Rodolfo Mata, por ejemplo, dirá que “El grupo adoptó el nombre de Noigandres —palabra de origen provenzal y de significado desconocido, tomada del Canto XX de Ezra Pound— ‘como sinônimo de poesia em progresso, como lema de experimentação e pesquisa poética em equipe’ [...]” (Cf. Rodolfo Mata, “Prólogo: Haroldo de Campos y la poética del ensayo”, en Campos, Haroldo de, *De la razón antropofágica y otros ensayos*, 2000, p. x). Perloff señala varias interpretaciones que investigadores como Emil Lévy han dado a la palabra; sin embargo, coincide con Mata en que su significado sigue sin conocerse. Pero tanto Perloff como Bohn y Aguilar remarcarán el guiño de utilizar un término a partir de la obra de Pound: este autor era apenas conocido en el Brasil de mediados del siglo XX; además, en esos años, estaba internado en un hospital psiquiátrico y había sido acusado de traición. Vamos, su figura era controversial y se encontraba en una posición de marginación. La referencia a su obra entendida en el nombre que el movimiento concreto llevaría hasta su disolución como vanguardia dice parte de lo que el grupo intentaba hacer en ese repertorio de autores a considerar: rescatar también autores que habían sido excluidos de antologías y recopilaciones poéticas.

La propuesta brasileña aparece, como señala Aguilar, en un “cruce de nuevos espacios institucionales de exposición y de nuevas situaciones para las vanguardias en la época de la reproducción [...]”⁴⁵. En la ciudad de San Pablo, a mediados del siglo XX y dentro de este proceso de modernización que ocurría en Brasil, surgió una buena cantidad de museos, entre los que destacan el Museu de Arte de São Paulo y el Museo de Arte Moderno de São Paulo —en este último se realizó la primera *Exposição Nacional de Arte Concreta*, en 1956—, de la que los poetas concretos tomaron ventajas para la presentación de sus producciones. Colocar material poético en contextos tradicionalmente ajenos, como lo sería un museo, cobró implicaciones culturales importantes. La idea del museo había cambiado, y estos poetas aprovecharon ese cambio. Los nuevos criterios de exposiciones incluían la presentación de retrospectivas de vanguardias históricas que pusieron a disposición de los nuevos artistas sus prácticas, mientras que se ofrecía también un panorama de las últimas producciones artísticas nacionales e internacionales, sobre todo en las *Bienales de Arte y Arquitectura de São Paulo*, que ponían a Brasil como el foco de atención de la escena artística contemporánea mundial mientras duraba su actividad. Predominaban las exposiciones sobre plástica, escultura y arquitectura, de las que los concretos tomaron elementos para sus prácticas poéticas. Lo más importante, señalará Aguilar, fue encontrarle a la actividad poética un nuevo espacio, colocarla “en un paradigma que le es, histórica y formalmente, ajeno. Es el dispositivo de dislocación el que puso en funcionamiento todas las prácticas que podían derivarse del diálogo entre la poesía y el espacio modernista de las bienales y los museos.”⁴⁶

Continúa Aguilar:

Este desplazamiento [...] ponía [a los concretos], además, en una posición muy curiosa en relación con el archivo: lo que en plástica o arquitectura es elemental (considerar las transformaciones formales en términos visuales), en poesía posibilitaba el hallazgo de una serie de textos (los poemas visuales) que eran

⁴⁵ Gonzalo Aguilar, *Poesía concreta brasileña...*, p. 57.

⁴⁶ *Ibid*, p. 61.

considerados o meros entretenimientos, o desvíos marginales de los poetas del pasado (Mallarmé, Apollinaire, Marinetti).⁴⁷

La apropiación de nuevos espacios para exposición de material poético que llevó a cabo el movimiento brasileño y el cómo de esa apropiación dan lugar a una reflexión importante sobre las características de este concretismo como neovanguardia⁴⁸: hay en esa participación que el movimiento tuvo de las transformaciones culturales en su entorno, que incluían una revisión de las vanguardias anteriores, una manera particular de selección tanto para periodizar dichas vanguardias como para elegir el repertorio de autores con los que trabajarían y para poner en acción sus prácticas. Esta selección dará cuenta de la perspectiva desde la que los brasileños presentan su programa, y ahora parece pertinente nombrarla.

La periodización de la evolución del arte contemporáneo realizada por el concretismo brasileño parece tener como característica principal el desplazamiento. El corte se hará —distinto a la manera en que se decidió por parte de la mayoría de las vanguardias (alrededor de 1914)— a partir de 1897, con la publicación de *Un coup de dés* de Mallarmé, por el giro que esta obra da a la poesía en tanto que abre un punto de atención a las constelaciones de palabras, además de por su alto grado de funcionalidad que, según Augusto de Campos, ni los

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ Se han utilizado hasta ahora varios nombres para hablar del concretismo desde el tema de las vanguardias (el de retaguardia, de Perloff; el de neovanguardia, de Aguilar, o el de última vanguardia, que utiliza la mayoría de los autores). Me parece pertinente mencionar que no hay aquí un interés por encontrar un nombre adecuado para el concretismo en este ámbito. Lo que se intenta es mostrar las coincidencias que, detrás de estos nombres, subyacen en los distintos estudios: resulta inútil revisar el concretismo como se estudia el grupo de las llamadas vanguardias históricas, previas a él, no sólo por la diferencia temporal, sino por el objetivo de su programa y la forma de trabajar con las producciones anteriores que tomaron como herencia. No hay un rechazo del concretismo frente a las vanguardias anteriores; su “hacerlo nuevo” no implica renunciar a lo anterior. Más bien, se decide trabajar con ello a partir de un proceso de selección y discriminación de autores y obras para replantearlos en un nuevo proyecto. Para redimensionarlos a partir del propio contexto cultural. Es esta dinámica la que hace distinto el concretismo de las prácticas anteriores de vanguardia; es esta dinámica, también, la que hace que los autores que lo estudian intenten darle un nombre nuevo que logre hacer claras las especificidades de su programa.

futuristas ni los dadaístas consiguieron después.⁴⁹ El surrealismo será rechazado y se le dejará fuera de ese lugar predominante que se le había otorgado en el ámbito de las vanguardias históricas.⁵⁰ En general, se recurrirá a un repertorio que se denominará *paideuma* y que Haroldo de Campos definirá así: “elenco de autores culturmorfológicamente actuantes en el momento histórico = evolución cualitativa de la expresión poética y sus tácticas”⁵¹. Pero, ¿cómo funciona este *paideuma* en el movimiento brasileño? Dirá Aguilar:

[...] se establece *en el presente* una diferencia entre las tradiciones que están vivas y las agotadas o exhaustas. El *paideuma* [...] rechaza la valoración de la tradición literaria según sus líneas dominantes, representativas o estabilizadoras: busca [...] las líneas de evolución, pero no las encuentra en la “atmósfera” de un periodo, ni en los “hábitos” de una época, sino en los márgenes, en lo no representativo, en el trauma de lo inorgánico e inestable (lo representativo y estable aparece, en todo caso, no en la tradición sino en el entorno, en la *cultura visual*).⁵²

Así, en el “plano piloto para la poesía concreta” firmado por Pignatari y los hermanos de Campos, se anunciará este *paideuma*:

[...] mallarmé (*un coup de dés*, 1897): el primer salto cualitativo: “subdivisions prismatiques de l’idée”; espacio (“blancs”) y recursos tipográficos como elementos sustantivos de la composición. pound (*the cantos*): método ideográfico. joyce (*ulysses* y *finnegans wake*): palabra-ideograma; interpenetración orgánica de tiempo y espacio. cummings: atomización de palabras, tipografía fisiognómica; valorización expresionista del espacio. apollinaire (*calligrammes*): como visión

⁴⁹ Augusto de Campos citado por Gonzalo Aguilar en *Poesía concreta brasileña...*, p. 64.

⁵⁰ Por las propuestas básicas del concretismo, el surrealismo parece oponerse a esa planeada construcción de un poema. La escritura automática, característica del surrealismo, resulta contraria al programa que quiere trabajar con la materialidad del signo, que dice: “contra la poesía de expresión, subjetiva. por una poesía de creación, objetiva. concreta, sustantiva. la idea de los inventores, de ezra pound.” (Cf. Décio Pignatari, “nueva poesía: concreta” (1952), en Augusto de Campos et al, *Galaxia concreta*, 1999, p. 88).

⁵¹ Haroldo de Campos, “ojo por ojo a ojo desnudo” (1956), en Augusto de Campos et al, *Galaxia concreta...*, p. 102).

⁵² Gonzalo Aguilar, *Poesía concreta brasileña...*, p. 65.

más que como realización. futurismo, dadaísmo: contribuciones para la vida del problema. en brasil: oswald de andrade (1890-1954): “en comprimidos, minutos de poesía”. joão cabral melo neto (n. 1920 —o *engenheiro y a psicologia da composição* más *la antiode*): lenguaje directo, economía y arquitectura funcional del verso.⁵³

Y aparece en el *paideuma* una serie de rasgos característicos también del concretismo brasileño: esa intención de hacer un proyecto internacional (hay autores tanto extranjeros como nacionales), la atención —ya mencionada— a la estructura (se pone de relieve las propuestas en torno a las relaciones estructurales y las propuestas visuales en la obra de los autores elegidos) y la heterogeneidad de la selección (más adelante, en el manifiesto, se hablará también de la influencia de la música concreta y electrónica, las artes visuales y el arte concreto en general). El *paideuma* permitirá entender, para terminar, cómo es que el concretismo dialoga con la idea de vanguardia. Dirá Haroldo de Campos: “Nosotros no nos acercamos al problema de la vanguardia a la manera iconoclasta del futurismo italiano sino a la manera histórico-crítica de Ezra Pound: *vanguardia significa un punto de vista sincrónico y actualizador del pasado*, una idea que es tanto de Pound como de Walter Benjamin.”⁵⁴

El concretismo brasileño buscará actualizar las propuestas elegidas para generar una poesía de realimentación de lenguaje, en el contexto de vanguardia pensada como “inquietud permanente”. “(Son las 11 horas, 47’ y 15”). ¿La vanguardia murió? (11 horas, 47’ y 25”). Viva la vanguardia.”⁵⁵

Pero, ¿cómo se pasa de la presentación de un proyecto que se respalda en este *paideuma* específico a la acción poética? ¿Cuáles son las características que permiten identificar un poema concreto y concebir una poética del concretismo? ¿Es posible encontrar marcas particulares en una serie de poemas concretos que

⁵³ Campos, Augusto de et al., “plano piloto para la poesía concreta” (1956), en *Galaxia concreta...*, p. 85. (El texto aparece así, todo en minúsculas, y me pareció mejor respetarlo, justamente por el interés que se tiene en la forma en que se presenta un texto: la forma, aquí, es también parte del manifiesto).

⁵⁴ Haroldo de Campos citado por Gonzalo Aguilar, en *Poesía concreta brasileña...*, p. 69.

⁵⁵ Augusto de Campos, “Muerte y vida de la vanguardia: la cuestión de lo nuevo” (1993), en *Galaxia concreta...*, p. 137.

puedan después trasladarse a otras poéticas, como la de ciertos poetas mexicanos que desarrollaron su producción en un contexto diferente al de los brasileños?

Son estas preguntas las que intento responder en el siguiente apartado, que incluye también algunos ejemplos del ejercicio poético del grupo Noigandres.

2.4 Qué hace concreto un poema

Ya se ha adelantado que la dimensión presencial del texto y sus cualidades materiales son fundamentales para el poeta concreto. En ellas se respaldará para activar sentidos en su artefacto visual. Le servirán a veces como elementos primarios en el poema y a veces como sustitución de otros elementos cuyo uso es atendido por poesías del corte llamado tradicional. La eliminación del verso y la intención de que el poema sea consumido por el lector desde distintas dimensiones y direcciones vuelven fundamental el control sobre la estructura que presentará el poeta. Todo está en juego.

poesía concreta: tensión de palabras-cosas en el espacio-tiempo. estructura dinámica: multiplicidad de movimientos concomitantes. también en la música — por definición un arte del tiempo— interviene el espacio (webern y sus seguidores: boulez y stockhausen; música concreta y electrónica); en las artes visuales — espaciales por definición— interviene el tiempo (mondrian y la serie *boogie-wogie*; max bill, albers y la ambivalencia perceptiva; el arte concreto en general).

ideograma: apelación a la comunicación no-verbal. el poema concreto comunica su propia estructura: estructura-contenido. el poema concreto es un objeto en y por sí mismo, no un intérprete de objetos exteriores y/o sensaciones más o menos subjetivas. su material: la palabra (sonido, forma visual, carga semántica). su problema: un problema de funciones-relaciones de ese material. factores de proximidad y semejanza, psicología gestalt. ritmo: fuerza relacional. el poema concreto, usando el sistema fonético (dígitos) y una sintaxis analógica, crea una lingüística específica —‘verbivocovisual’— que participa de las ventajas de la comunicación no-verbal, sin abdicar de las virtualidades de la palabra. con el poema concreto ocurre el fenómeno de la metacomunicación: coincidencia y simultaneidad de la comunicación verbal y no-verbal, con la característica de que

se trata de una comunicación de formas, de una estructura-contenido, no de la usual comunicación de mensajes.⁵⁶

Recupero este fragmento nuevamente del manifiesto de 1956 del grupo Noigandres porque considero esas líneas como una síntesis que habla claramente de las búsquedas poéticas específicas del proyecto concretista brasileño. La idea de que la estructura del poema es a la vez y en sí misma su contenido está allí expuesta. El poema concreto dirá lo que tenga que decir desde sus cualidades materiales; se presentará como un objeto cuya principal preocupación es el lenguaje (y de allí un argumento que puede salvarlo de recibirse como un ejercicio gráfico o de usos publicitarios) y la elección de su aparición formal será su campo sintáctico.

R. P. Draper observa la facilidad con la que el uso espacial y tipográfico de la poesía concreta podría colocarla como un proyecto puramente visual en el que las letras se utilizan nada más como materiales de composición.⁵⁷ Y por eso después señala: “Si [...] [el poeta] insiste en que su propósito es comunicar a través de las palabras y apelar a la imaginación literaria, entonces debe ocuparse no sólo de los principios de construcción sino también de la relación entre el patrón que crea y el contenido semántico de las palabras, o incluso de las letras, utilizadas.”⁵⁸

Esa sintaxis analógica de la que hablan los brasileños en su manifiesto estará posibilitada ya no en el verso: se desplegará en la constelación-poema y se revelará en los aspectos espaciales y materiales de su aparición. Apunta Draper: “De alguna

⁵⁶ Campos, Augusto de et al., “plano piloto...”, pp. 85-86.

⁵⁷ Dice Draper: “[...] the poet may well fall back on the justificatory reasons available to any practitioner of the visual arts who interprets experience through, and for, the eye. He will then be aligning himself with those who treat letters as simply materials for composition, and his creations will properly be called ‘graphics’ rather than ‘poems’.” (R. P. Draper, “Concrete Poetry”, en *New Literary History*, Vol. 2, No. 2, Form and Its Alternatives, 1971, p. 333).

⁵⁸ *Ibid*, pp. 333-334. (“If, however, he insists that his purpose is to communicate through words, and to appeal to the literary imagination, he must occupy himself, not only with constructional principles, but also with the relationship between the pattern which he creates and the semantic content of the words, or even letters, used.” [La traducción al español es mía]).

manera los elementos espaciales del poema deberán realizar el trabajo de la sintaxis tradicional y articular el sentido que yace en las palabras.”⁵⁹

Se hará, entonces, un énfasis en lo visual, pero el punto de partida seguirá siendo el signo poético en su dimensión *verbivocovisual*.

2.4.1 Ideograma y síntesis

Al encontrar el verso insuficiente como unidad de estructura rítmico-visual del poema, los concretos brasileños consideraron el ideograma como una salida para plantear una crítica sobre el porqué de su rechazo. Apostar por el signo *verbivocovisual* y por la escritura ideogramática (de la que, según Aguilar, mucho aprendieron por la lectura del *Finnegans Wake* de James Joyce⁶⁰) parece, junto con el seguimiento a la propuesta de Apollinaire de una organización del lenguaje que atendiera a una comprensión del tipo sintético-ideográfica más que analógica-discursiva⁶¹, la base poética de este movimiento.

⁵⁹ *Ibid*, p. 334. (“In some manner the spatial elements of the poem must do the work of traditional syntax and articulate the meaning that lies dormant in words”).

⁶⁰ Cf. Gonzalo Aguilar, *Poesía concreta brasileña...*, p. 205.

⁶¹ De *Teoría da poesia concreta*, publicado por Augusto de Campos en 1965, Gonzalo Aguilar rescata un fragmento que recupera la idea de Apollinaire sobre esta contraposición de organización del lenguaje, y de la que los concretos se apropiarán: “Nada de narración, difícilmente poema. Si quieren: poema ideográfico. Revolución: porque es necesario que nuestra inteligencia se habitúe a comprender sintético-ideográficamente en vez de analítico-discursivamente.” Explica Aguilar: “Esta distinción comporta dos tipos de organizaciones lingüísticas: la lineal (de la que el verso participa) y la constelar, que despliega los signos simultáneamente en el espacio. Esta última es la adecuada a la ‘nueva realidad rítmica’ que impone un mundo tecnologizado y donde la comunicación visual deja en un segundo plano la cultura libresca y discursiva. La primera participa, en cambio, de los ‘lazos lógicos del lenguaje’, definidos como las relaciones que surgen de la organización sintáctica de la lengua. [...] Jacques Derrida se refirió a este modo de organizar el lenguaje como ‘el modelo enigmático de la línea’ y toda la producción poética del concretismo de esos años debe ser leída en insurgencia contra ese modelo. Fue contra estos lazos lógicos, que se basan en el principio de identidad, que los poetas concretos buscaron relaciones de contigüidad, superposición, intercambiabilidad y semejanza. Para poner en funcionamiento estas relaciones, los manifiestos y ensayos de los poetas brasileños se propusieron hacer un uso programático del espacio como agenciamiento y del signo como nudo material de relaciones.” (*Ibid*, pp. 206-207).

El término ideograma será clave para la mayoría de los textos que los poetas concretos brasileños escriben en torno a su programa. Se plantea este término, en ellos, de manera amplia e incluyente: se usa para hablar de los poemas concretos, de la poesía china, de la simultaneidad y de la espacialización textual. El ideograma servirá, en tanto concepto, como instrumento de lectura para la poética concretista brasileña.

Como explica Aguilar, la lectura que los concretos hicieron de Ezra Pound y su estudio de la escritura china a partir de Ernest Fenollosa los llevó a integrar la idea de método ideogramático como parte de sus trabajos, pero luego de darle un giro. Pound valoró el ideograma —en el que “las conexiones entre los signos y las cosas están motivadas y no son, como en las lenguas alfabéticas, arbitrarias”⁶²; en el que la combinación de los trazos “que obedecen a la sugestión natural no determinan un sentido por la suma de ellos sino por una asociación del lector: ‘dos cosas que se suman no producen una tercera sino que sugieren una relación fundamental entre ambas’”⁶³—, señala Aguilar, según tres características: “la combinación y la presentación directa de imágenes por yuxtaposición (carácter sintético), la organización no jerárquica ni predicativa (carácter paratáctico) y el carácter ideográfico estricto.”⁶⁴ Juntas, estas características formarían el, después llamado por Pound⁶⁵, método ideogramático de escritura, que permite combinar en el texto poético “la vivacidad de la pintura y la movilidad de los sonidos.”⁶⁶

Sin embargo, en Pound, este método no elimina la idea de lo lineal: aunque las imágenes se presentan “por contraste y síntesis”⁶⁷, a manera de montaje cinematográfico⁶⁸, su aparición sigue siendo lineal y sucesiva.

⁶² *Ibid*, p. 209.

⁶³ *Idem*.

⁶⁴ *Ibid*, p. 210.

⁶⁵ En su “Introducción” a la edición en español de *El carácter de la escritura china como medio poético*, Mariano Antolín Rato rescatará una aclaración que hace Pound sobre los objetivos de Fenollosa frente a su estudio del ideograma: “[Fenollosa] no proclamó su método como método. Procuró explicar el ideograma chino como medio de transmisión y registro del pensamiento.” (Cf. “Introducción, en *El carácter de la escritura china como medio poético*, 1977, p. 12).

⁶⁶ Ernest Fenollosa y Ezra Pound, *El carácter de la escritura china...*, p. 34.

⁶⁷ Gonzalo Aguilar, *Poesía concreta brasileña...*, p. 210.

La metáfora mantendrá un lugar básico tanto en la poesía de Fenollosa como en la de Pound, de manera muy distinta a lo que quiere el concretismo. Así que, en esa recuperación que hacen del método ideogramático de Pound, los concretos brasileños optarán por cambiar la forma de utilización de dicho método: más que de composición, será de percepción. El método ideogramático servirá para resaltar el carácter espacial del poema (y aquí se sujetan fuertemente del *Un coup de dés* de Mallarmé visto como ideograma), más que sus cualidades metafóricas. Además, lo utilizarán como recurso para romper con la sucesividad discursiva.

En la aplicación de este método, la página en la que aparece el poema se vuelve el plano en el que se generará el vínculo entre sentido y forma. La página es ahora, para los concretos, una unidad de sentido. Para esta consideración el antecedente principal es, reitero, Mallarmé, que, a partir de su obra de 1897, mostrará que en la página se descubre una dimensión material en la que el texto puede descansar como constelación.

Para los concretos brasileños, *Un coup de dés* implicó la posibilidad de la espacialización visual del poema, el poder dividir prismáticamente una idea.⁶⁹ Así, adoptarán como dos de los rasgos de su propuesta poética tanto la espacialización como el rompimiento con la discursividad tradicional. Estos rasgos, junto con la fuerza de la visualidad en cada poema concreto y la dispersión de sus elementos, estarán vinculados íntimamente con una idea de recepción del poema: la de la simultaneidad.

Ya hablaba Mallarmé de las implicaciones en cuanto a la lectura de su poema en el prefacio a *Un coup de dés*:

El avance [...] literario de esta distancia reproducida que mentalmente separa grupos de palabras o palabras entre sí, parece acelerar unas veces, otras frenar el movimiento, escandiéndolo, emplazándolo de acuerdo también a una visión simultánea de la página: considerada aquí como unidad [...]. Se añade que este

⁶⁸ Vale la pena señalar que el tipo de montaje cinematográfico de Eisenstein será rescatado en los manifiestos concretistas.

⁶⁹ Rodolfo Mata, "Prólogo: Haroldo de Campos y la poética del ensayo", en Campos, Haroldo de, *De la razón antropofágica...*, p. xiv.

empleo al desnudo del pensamiento, con retiradas, prolongaciones, huidas, o su dibujo mismo, produce, para quien quiere leer en voz alta, una partitura.⁷⁰

Anuncia otro de los manifiestos de poesía concreta, el publicado por Augusto de Campos en 1956 en la revista *ad —arquitectura e decoração*:

contra la organización sintáctica perspectivista, donde las palabras vienen a sentarse como ‘cadáveres en un banquete’, la poesía concreta opone un nuevo sentido de estructura, capaz de captar, en el momento histórico —sin desgaste o regresión—, el inicio de la experiencia humana poetizable.⁷¹

Y es que el trabajo con el signo desde la constelación y la renuncia a la linealidad, acompañado de la concepción de la página como unidad de sentido, funciona, además de como disparador de experiencias estéticas de distintos alcances, como una propuesta de reflexión en torno a esa incompatibilidad entre la experiencia cotidiana moderna, la de nuestra percepción e interacción con el mundo, renovada constantemente por los cambios tecnológicos y la cultura visual predominante y en la que la inmediatez y la velocidad no resultan ajenas, frente a esa forma lineal, cronológica, estricta de adaptarla en el poema. Para los concretos, eso que vio Octavio Paz en la obra de Mallarmé —la muestra de que el poema puede “[cesar] de ser una sucesión lineal y [escapar] así a la tiranía tipográfica que nos impone una visión longitudinal del mundo [...]”⁷²—, es justamente lo que quiere poner en relieve su programa. Por eso la búsqueda de un poema como objeto útil. Un poema que, desde su forma, desde su materialidad, haga visible una lectura del mundo lo más cercana posible a su suceso: simultánea, multidireccional, sensorial, inmediata.

El poema concreto apostará por la construcción de una obra que muestre las partes y su integración. Cómo es que se integran estas partes, cómo contrastan, cómo se superponen y se asemejan o se rechazan será decisión de ese artífice, el poeta, que no pretende atentar contra el lenguaje ni abandonar su preocupación

⁷⁰ Stéphane Mallarmé, “Prefacio” a *Un tiro de dados*, Jaime Moreno Villareal (trad.), en *Poesía y poética*, 1998, pp. 75-76.

⁷¹ Augusto de Campos, “poesía concreta”, en *Galaxia concreta...*, p. 123.

⁷² Octavio Paz, “Los signos en rotación”, en *El arco y la lira*, p. 271.

poética, sino generar vínculos comunicativos a partir de una estructura distinta: la de la constelación.

En “The Concrete Coin of Speech”, Augusto de Campos explicará cuál es, en este campo de discusión, el propósito de la poesía concreta. No es generar una revuelta en contra del lenguaje, dirá, sino en contra de su no-funcionalidad y de la apropiación de la poesía por parte de un discurso que la convierte en fórmulas.⁷³ “La poesía concreta circunscribe su propio ámbito y su función autónoma en la esfera del lenguaje, pero intenta influir en el discurso para alcanzar a hacer más vívidas y dinámicas sus células muertas [...]”⁷⁴ Por último, de Campos señalará:

[...] no hay razón para suponer que los poetas concretos han creado un nuevo lenguaje; es decir, que su poesía escapa completamente de cualquier categoría formal de lenguaje. Sus estructuras quizá no coinciden con un cierto tipo de modelo lingüístico (occidental o indoeuropeo). Que se nieguen a alinear su expresión a estructuras impuestas por una tiranía del hábito no significa, de cualquier forma, que no utilicen procedimientos conceptuales y gramaticales universalmente reconocidos.⁷⁵

⁷³ Cfr. Augusto de Campos, “The Concrete Coin of Speech”, en *Poetics Today*, Vol. 3, No. 3, Poetics of the Avant-Garde, 1982, p. 169.

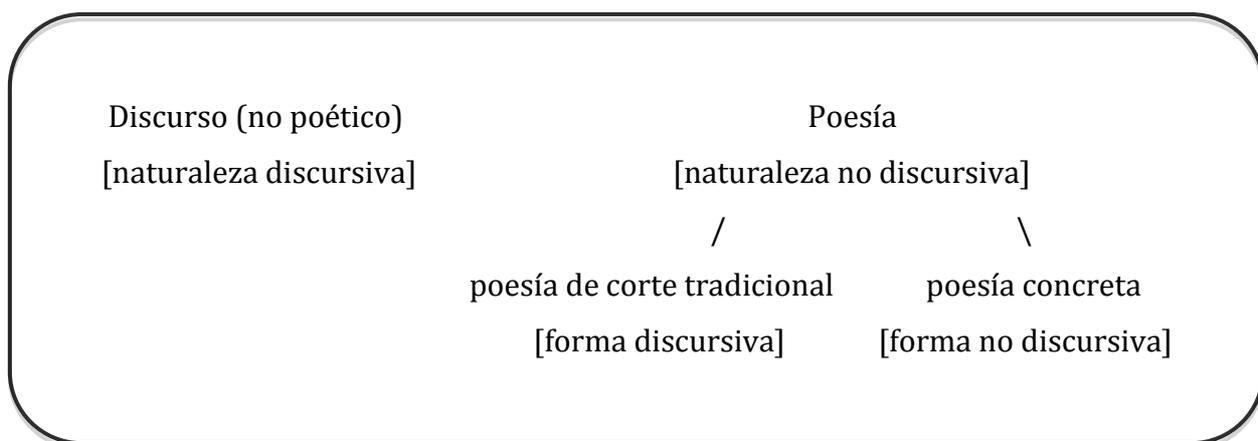
⁷⁴ *Ibidem*, p. 170. (“Concrete poetry circumscribes its own ambit and autonomous function within the realm of language. But it intends to influence discourse, to the extent of vivifying and making dynamic its dead cells [...]” [La traducción es mía, igual que la de las citas que aparecen posteriormente del mismo título]). Las células muertas son las palabras: unos párrafos antes, de Campos se referirá al problema que enfrenta la poesía al trabajar con un sistema lingüístico de comunicación “que fácilmente satisface” (p. 169), y que logra un efecto contrario al que busca la poesía con la palabra, el de acentuar su vitalidad. Para él, la poesía concreta se crea por una responsabilidad con el lenguaje, en general, y con la palabra, en particular.

⁷⁵ *Idem*. (“[...] there is no reason to suppose that the concrete poets have created a new language, that is, that their poetry escapes completely any formal category of language. Their structures may not coincide with a certain type of linguistic model (Occidental or Indo-European). That they refuse to align their expression with structures imposed by the tyranny of habit does not mean, however, that they do not use universally recognized conceptual and grammatical procedures).

El texto poético necesita ser, sean cuales sean los procedimientos que utilice, sea cual sea la forma en como se presente al lector, una proposición inteligible. Si no, no funciona, no comunica.

Será necesario, si se quiere participar de lo que propone un poema concreto, aceptar entrar en ese campo de juego que el poeta ha dispuesto y hacer una lectura a partir de los códigos y señas que la estructura de aquel poema presenta.

Antes de pasar al siguiente apartado, en el que trataré de exponer brevemente algunos de estos códigos que la poesía concreta muestra por lo menos en su etapa más sólida como movimiento vanguardista, encuentro pertinente presentar una especie de distinción que, a mi parecer, puede contribuir a dejar más clara la posición de la poesía concreta frente a la poesía tradicional desde el aspecto de la forma del discurso, y que me permite entender mejor la propuesta concretista en general a partir de la lectura del artículo recién citado de Augusto de Campos:



Augusto de Campos rescatará el término *discurso* de acuerdo a como lo utiliza Susanne K. Langer en su libro *Problems of Art*, de 1957: “lenguaje en su uso literal”.⁷⁶ A partir de distinguir entre un lenguaje discursivo y uno no discursivo (el de la poesía, para Langer, que también sería de naturaleza simbólica), Langer se enfocará, según el brasileño, a estudiar cuáles son la función y los efectos característicos del lenguaje poético. “La poesía pone en práctica lo que Langer llama la ‘función formulativa del lenguaje, normalmente coincidente con las

⁷⁶ Cfr. Augusto de Campos, “The Concrete Coin of Speech”, p. 167.

funciones comunicativas, pero muy independiente de ellas [...].”⁷⁷ Si a de Campos le interesa recuperar éste y otros planteamientos de Langer es para, después de aceptar la naturaleza “esencialmente no discursiva” de la poesía, tratar de esclarecer cuál es la peculiaridad de la poesía concreta frente a otras prácticas poéticas. La diferencia no está en el nivel semántico, ni en el nivel formulativo que ha nombrado Langer. Su diferencia está en la forma y en su trabajo con la sintaxis no discursiva:

La poesía concreta no se disocia del lenguaje ni de la comunicación, pero sí se despoja de la armadura formal de la sintaxis discursiva. En relación con la sintaxis discursiva afirma su autonomía, eliminando la contradicción entre naturaleza no discursiva y forma discursiva. En un estado de mayor desarrollo, ya no se define en función de esta sintaxis, sino sólo en función del lenguaje, así como el pintor ya no puede definirse en función de la figura humana o la perspectiva, sino sólo en función de la [...] visualidad.⁷⁸

Así, como anoto en el cuadro de arriba, puede hablarse de una poesía concreta cuya naturaleza sigue siendo, como la poesía en general, no discursiva: su preocupación es comunicar, desde su propia estructura, a través del lenguaje, aunque en su nivel formulativo; la forma, sin embargo, antes discursiva, ahora no lo es más: utiliza una sintaxis no lineal.

2.4.2 Algunos códigos⁷⁹ del poema concreto

⁷⁷ *Idem.* (“Poetry exercises what Langer calls a ‘formulative function of language, normally coincident with the communicative functions, but largely independent of them [...]’”).

⁷⁸ *Ibidem*, p. 176. (“Concrete poetry does not dissociate itself from language nor from communication. But it does strip off the formal armature of discursive syntax. In relation to discursive syntax it affirms its autonomy, eliminating the contradiction between non-discursive nature and discursive form. In a stage of major development, it no longer defines itself as a function of this syntax, but only as a function of language itself, just as the painter can no longer define himself as a function of the human figure or of perspective, but as a function of [...] visuality”).

⁷⁹ Utilizo el término aquí en un sentido amplio, sin querer entrar en las discusiones teóricas que su aparición puede generar. Léase “código” en este título como en la acepción más general lo describe Helena Beristáin: “un sistema que [...] se basa en convenciones que poseen un doble carácter ya que, por una parte, son repertorios de unidades establecidas conforme a la *pertinencia* de un tipo

El concretismo brasileño recuperó las leyes gestálticas de la percepción⁸⁰ y las utilizó de manera consciente para la formulación de sus poemas, para acentuar la configuración de las relaciones espaciales en ellos. El resultado, la atención a la cualidad de la estructura, también en el sentido gestáltico, del poema: un todo compuesto por sus partes. La intención, poner de relieve esa cualidad de la estructura; querer hacer visibles las relaciones entre estas partes y la manera en que, al desarrollarse, conforman esa unidad-poema.

Como una característica que lo diferencia del caligrama, la espacialización en el poema concreto busca ser estructural y no ilustrativa. El sentido está en las diferencias y semejanzas que guardan las partes y no en su remisión a un objeto. Por eso el tamaño, la posición o los colores de las partículas (palabras, la mayoría de las veces) en un poema concreto son tan relevantes, porque generan sentido en su misma materialidad.

La figura de la retícula, predominante en las artes plásticas modernas —aquí entra el trabajo de Mondrian como buen ejemplo—, será otro elemento a considerar para leer-ver-consumir un poema concreto, y será utilizada de manera frecuente por lo menos en la etapa más rigurosa del programa concretista, que

de *análisis*, y por otra parte son conjuntos de normas consecutivas, también sujetas a convenciones. (Cf. Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 1995, p. 94).

⁸⁰ Copio la nota al pie de Aguilar que resume bien las leyes de la Gestalt, aunque no sin mencionar que para un estudio introductorio de la percepción visual aplicada a las artes a partir de esta escuela puede acudir al libro de Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual*, cuya edición en Alianza Forma (2008) cuenta con la traducción al español de María Luisa Balseiro y en el que se desarrollan, entre otras, las ideas de espacio, forma, color y movimiento. Dice Aguilar: “Las leyes de la Gestalt son las siguientes: *proximidad* (unión de las partes por igualdad de condiciones en el sentido de mínima distancia), *semejanza* (se tiende a agrupar los elementos de igual clase o semejantes), *cerramiento* (las líneas que circundan una superficie son captadas como unidad), *buena continuidad* (figuras como el círculo o el cuadrado se perciben como continuas aunque estén superpuestas con otras), *movimiento común* (agrupación de elementos que se mueven del mismo modo o en oposición a otros), *pregnancia* (se imponen como unidad los elementos que tienen mayor grado de regularidad, simplicidad, simetría y estabilidad) y *experiencia* (la experiencia previa del sujeto coopera con las leyes anteriormente citadas).” (*Poesía concreta brasileña...*, p. 233).

Aguilar nombra *fase matemática*, para diferenciarla de la fase *participante* o de *lírica militante*⁸¹.

Al disponer los signos en el espacio de un modo regular, las formas geométricas reticulares (sintéticas y simultáneas) se proponen reemplazar las disposiciones lineales del verso (sucesivas y recursivas). De este modo, el poeta concreto se aleja aún más de las formas narrativas de la discursividad poética y se acerca al trabajo espacial de la pintura y la música que le son contemporáneas. [...] Mediante la disposición reticular de las palabras, los poetas concretos pusieron en el centro —y de un modo inmediatamente diferencial— el *espacio como agenciamiento* de la poesía.⁸²

El uso constante de la retícula pone de relieve la preocupación por mostrar de la palabra lo que su percepción señala directamente, en sus cualidades materiales, espaciales, literales. Poema-cosa, repiten los concretos en sus manifiestos.

Para entender las nociones apenas mencionadas, el siguiente poema concreto sirve como un ejemplo pertinente:



Fig. 1

⁸¹ A lo largo de su estudio, Aguilar refiere una y otra vez a esta distinción. Vale la pena recordar que es en la etapa más rigurosa del concretismo en donde me interesa estacionarme para trabajar los vínculos de este programa con cierta poesía mexicana de mediados-finales de siglo XX.

⁸² *Ibid*, pp. 225-226.

De Décio Pignatari, “hombre hambre hembra” (1957) se sirve del uso de las leyes gestálticas y de la retícula como recursos de composición. Con una tipografía que permite que la -o y la -a se confundan fácilmente, el poema juega con la ley de proximidad y genera una confusión visual entre las primeras vocales de los tres términos (si el poema está escrito en español es porque sólo en dicha lengua podría realizarse el espejismo visual y sonoro entre ellos). La disposición de las palabras, la altura visual equivalente entre las consonantes -h y -b (también facilitada por la elección de la *Futura bold*), la aparición vertical y en fila de las consonantes contribuyen a que el lector realice esa búsqueda de semejanzas entre los elementos aparecidos. Entre esa búsqueda, que pide distinguir entre un término y otro, en sus distintos niveles de significado y en el que se produce al pensarlos uno frente al otro (hombre frente a hembra frente a hambre es sólo una forma de ordenarlos), se genera un realce, por contraste, de las cualidades visuales y sonoras específicas de cada palabra incluida en este poema.

El planteamiento de la imagen de la palabra no como representación de *otra cosa* sino como material autónomo, que se presenta en sus cualidades plásticas y se *autoreferencia*, es una propuesta trabajada reiteradamente por las vanguardias históricas y que la poesía concreta busca potencializar. El uso de imágenes visuales atiende al de la espacialidad y la simultaneidad que se ha delegado comúnmente a las artes visuales. Pero en una poética concretista la simultaneidad se vuelve fundamental cuando la sintaxis discursiva es desplazada: las nociones espacio-tiempo son cuestionadas y revisadas una y otra vez. De ahí también el rescate de la idea de temporalidad y movilidad que se tomará de lo que se ha pensado muchas veces sólo en música.

Por eso referirse a una poética intermedial es posible cuando se habla de concretismo. Y este programa será sólo uno de los tantos que trabajarán a partir de la intermedialidad.

En la década de los sesenta y todavía en los setenta, muchos programas y movimientos artísticos “postvanguardia” tendrán como una de sus características principales la de la intermedialidad. Fluxus, con John Cage como uno de sus representantes, personaje con el que los concretos brasileños tendrán un continuo contacto y a quien considerarán también como influencia importante, resulta uno

de los mejores ejemplos dentro del tema. Como se sabe, contó entre sus obras propuestas que estuvieron siempre en el campo de la interdisciplina y la intermedialidad. *Happenings*, acciones poéticas, instalaciones, conciertos, videos, son sólo algunas de las herramientas del movimiento. Uno de sus grandes logros, por ejemplo, fue el de revisar como plásticos muchos materiales considerados comúnmente musicales, y viceversa; esto es, abrir el espectro de consideración de materiales designados a ciertas convenciones de género y tipo artístico y contribuir a la confusión de límites entre las artes y sus soportes convencionales.

El esquema de Dick Higgins presentado aquí, “Intermedia Chart” (Fig. 2), sirve para echar un vistazo general a una serie de manifestaciones que sin duda tienen seguimiento hasta nuestros días, con sus respectivos desarrollos y transformaciones, con la noción de intermedialidad como parte de su poética. El concretismo se incluye allí, evidentemente.

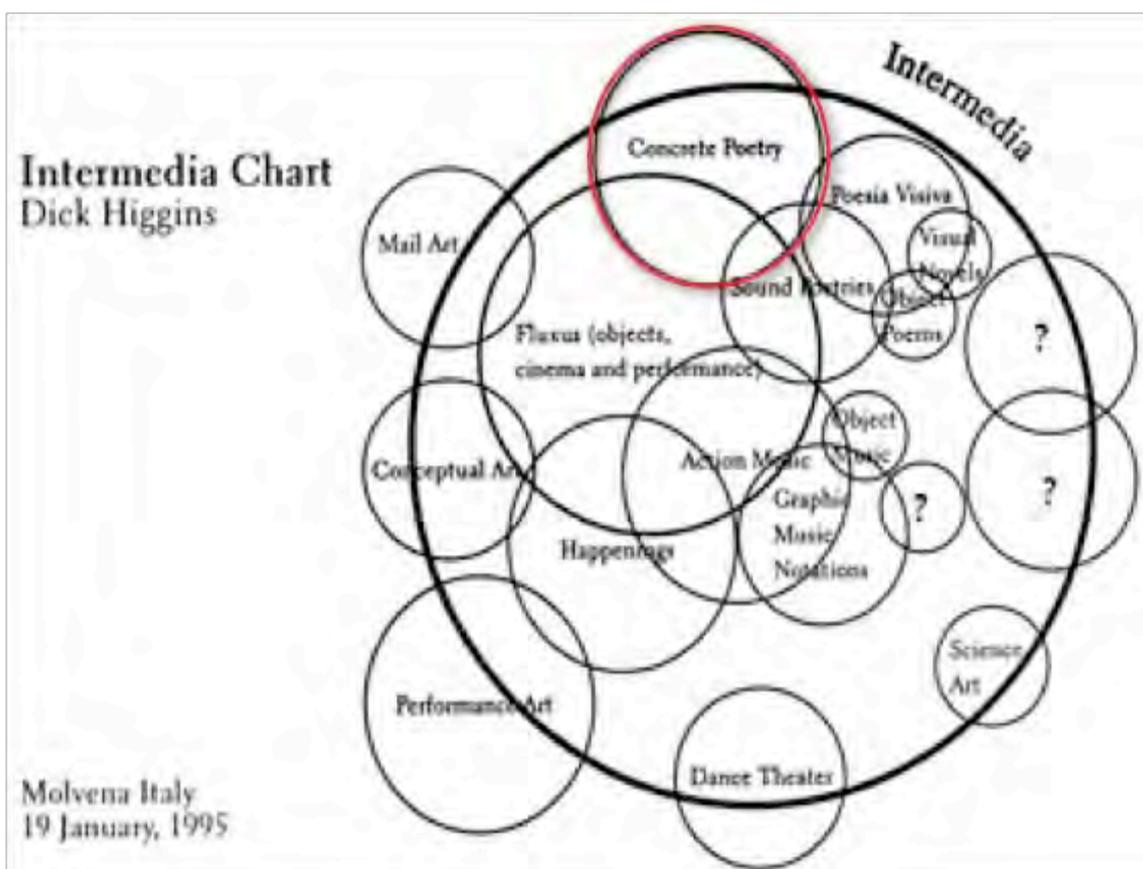


Fig. 2

Los poemas concretos serán intermediales, señala Claus Clüver, porque “están constituidos por dos o más sistemas de signos de tal manera que los aspectos visuales, musicales, cinéticos o performativos de sus signos son inseparables e indisolubles.”⁸³

Con el manejo de algunos recursos de poéticas visuales y sonoras, así como con la introducción de elementos de la cultura del arte-objeto, nuevas tecnologías audiovisuales y acaso de cierto tipo de técnicas cinematográficas, por mencionar lo más relevante en esta área temática, el concretismo presenta una poética intermedial y circula junto con esos otros programas contemporáneos que, con sus especificidades, buscan también hacer menos visibles los límites entre los campos artísticos, a favor de proyectos que, casi siempre, intentan explorar los efectos de la simultaneidad, de la que ya se habló líneas arriba.

⁸³ Claus Clüver, “Concrete Sound Poetry. Between Poetry and Music”, en *Cultural Functions of Intermedial Exploration*, Erik Hedling y Ulla-Britta Lagerroth (eds.), 2002, p. 166. (“[Concrete poems] are ‘constituted by two or more sign systems in such a way that the visual, musical, verbal, kinetic, or performative aspects of their signs are inseparable and indissoluble.” [La traducción al español es mía]).

3. Lo concreto en poesía mexicana

Después de exponer de manera general los rasgos que permiten leer el concretismo⁸⁴ y situarlo en su contexto específico, me interesa trasladar el foco de atención a un panorama temporal y geográficamente cercano pero distinto: el de cierta poesía mexicana de mediados y casi finales del siglo XX.

Dentro del alcance internacional que el concretismo logró en poéticas posteriores⁸⁵, ¿hasta dónde puede hablarse de una influencia de éste en poesía mexicana? ¿Qué guiños del concretismo pueden ser detectados en producciones poéticas mexicanas específicas? ¿Es posible hacer este vínculo considerando el camino por el que la poesía mexicana transitó durante los años en que el concretismo daba la vuelta al mundo? ¿Para qué serviría encontrarlo, en todo caso?

El tantas veces citado prólogo de Octavio Paz a la indispensable antología *Poesía en movimiento* sirve aquí para especificar mi área de trabajo. Dice en su entrada: “La expresión *poesía mexicana* es ambigua: ¿poesía escrita por mexicanos o poesía que de alguna manera revela el espíritu, la realidad o el carácter de México?”⁸⁶. Al igual que para hablar de poesía latinoamericana, hablar de una poesía mexicana

⁸⁴ He dejado fuera por propósitos del presente trabajo aspectos importantes del programa concretista que sin duda merecen atención en un estudio global: la traducción, la preocupación política, el retorno al verso, la crítica al modernismo, la recuperación de autores brasileños al margen del canon. El lector interesado en ahondar en estos aspectos podrá encontrar revisiones completas en trabajos como el de Aguilar (tan citado aquí), o como el de Mary Ellen Solt.

⁸⁵ Sólo en Hispanoamérica, algunos de sus alcances, paralelismos o desvíos pueden verse en la obra de poetas como Joan Brossa (España, 1919-1998), Julio Campal (Uruguay, 1934-España, 1968), el grupo español Zaj (1965-1996), Fernando Millán (España, 1944), Felipe Boso (España, 1924-Alemania, 1983), Clemente Padín (Uruguay, 1939), Eduardo Antonio Vigo (Argentina, 1928) o Guillermo Deisler (Chile, 1940-Alemania, 1995). Recientes publicaciones como la compilada por Juan Antonio Sarmiento en 2009, *Escrituras en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX*, publicada como catálogo a una exposición del Instituto Cervantes, comienzan a reunir obras, manifiestos y afiches de este tipo de aproximación poética. La mayoría de los poemas reunidos en este catálogo, que sin duda se vuelve de consulta fundamental, fueron publicados entre las décadas de los 60 y 80.

⁸⁶ Octavio Paz, “Poesía en movimiento” (Prólogo), en *Poesía en movimiento. México, 1915-1966*, 2008, p. 3.

como concepto continúa siendo un problema para distintos ámbitos de estudio. En el terreno de la modernidad, bien lo dice Paz, los problemas no son menores. La poesía que sigue esa “trayectoria de la modernidad en México”⁸⁷ es rotación continua: “permanecemos en el campo magnético de lo relativo perenne”⁸⁸, dirían los concretos brasileños; y de allí partimos.

La delimitación para mi trabajo con las obras mexicanas acá elegidas implicó escoger un punto de estudio *versus* otro: no el de sus autores (cada uno merece y ha merecido tesis enteras), sino el de algunas de sus obras. Los poemas que quiero revisar a la luz del concretismo fueron concebidos por autores vinculados a la producción nacional (uno ni siquiera nació en México, pero su gran obra la desarrolló en este país y lo que tomé de su producción poética fue escrita en español), pero estuvieron lejos de pertenecer al canon —pensado aquí como esa serie de obras que aparece antologada una y otra vez y que resulta el producto de exportación más común— de la poesía mexicana de la segunda mitad del siglo XX.

Los poemas seleccionados aquí no se han considerado de ninguna manera como lo más representativo de la obra de sus autores; aparecen aquí, como ese *paideuma* elegido por los brasileños, porque los vinculan el trabajo con la forma, con la visualidad, con la espacialidad, el carácter experimental, el diálogo con poéticas experimentales internacionales, con usos intermediales, y, quizá, que atienden más a un universalismo que a un nacionalismo poético. Son, a mi parecer, obras conflictivas, en tanto que, por un lado, se han quedado al margen del examen académico riguroso y por lo mismo pocas veces son nombrados en estudios sobre poesía nacional, y por otro, se generan a partir de posturas y contextos disímiles en cuanto a la producción artística de cada uno de sus autores. Sin embargo, existen pistas para revisarlos y su presencia habla de una preocupación estética que podría verse como uno de los antecedentes para prácticas poéticas interdisciplinarias de finales de siglo XX y lo que va del XXI en México, que cada vez son más frecuentes y que no surgen de la nada. Tienen sus propios antecedentes. De allí mi interés por hablar del tema.

Aprovechando la elasticidad del término *movimiento*, elijo entonces una postura más o menos intermedia: revisar obras vinculadas al contexto mexicano, que no

⁸⁷ *Ibid*, p. 6.

⁸⁸ Décio Pignatari, “nueva poesía: concreta” (1956), en *Galaxia concreta...*, p. 90.

necesariamente revelan un espíritu o realidad de este país (¿cuáles serían estos, de cualquier forma?), pero que circulan, *rotan* por las preocupaciones poéticas manifiestas en las variopintas producciones de la época descrita, aunque quizá de manera marginal.

No es común encontrar estas obras en las cada vez más numerosas antologías de poesía mexicana contemporánea⁸⁹, quizá porque no responden, nuevamente, a la producción representativa, o porque no se ha encontrado un lugar temático cómodo para estudiarlas, o incluso porque no son consideradas tanto obras poéticas como visuales. De los poemas de Montes de Oca que se mencionan aquí, por ejemplo, se dijo que debían vincularse con la “existencia paralela” del autor como pintor⁹⁰; verse como “obra plástica”⁹¹. Algo similar sucedió en los casos de Goeritz y Carrión.

Sin embargo, los trabajos anunciados se hallan en revistas, colecciones de autor, catálogos de museo y soportes digitales. Y allí un segundo paralelismo con el concretismo brasileño: la *galería* en donde se guardan estos poemas no responde necesariamente al formato *libro de compilación*.

Aparecen en este trabajo obras que vincularé con el concretismo desde distintos ángulos. Con las que elegí de Ulises Carrión (1941-1989) y Mathias Goeritz (1915-1990), pretendo indagar sobre la *verbivocovisualidad*, la espacialidad y el concepto de *designer*; con las de Octavio Paz (1914-1998), sobre la noción del uso estructural, para terminar con otras miradas a lo concreto, en donde aparecerán mencionados poemas de Marco Antonio Montes de Oca (1938-2009) y Jesús Arellano (1923-1979).

La delimitación temporal de este trabajo se relaciona directamente con la fecha de publicación de los poemas que revisaré de los autores mencionados. Entre las décadas de los años 60 y 70, y en una situación bien heterogénea en cuanto a

⁸⁹ Para un conocimiento global sobre el tema de las antologías, puede revisarse, por ejemplo, el estudio de Susana González Aktories, *Antologías poéticas en México*, que se acerca desde distintas perspectivas a los cómo, qué y cuándo de la producción antológica mexicana y su evolución hasta finales del siglo XX.

⁹⁰ Cf. René Isaías Acuña Sánchez, “Revisión crítica. La creación está de pie”, en Marco Antonio Montes de Oca, *Delante de la luz cantan los pájaros. Poesía 1953-2000*, 2000, p. 1150.

⁹¹ *Ibid*, p. 1151. (Acuña Sánchez cita aquí las palabras Juan Acha).

expresiones poéticas mexicanas, aparecerán en este país ciertas obras que se inscriben en el campo de la intermedialidad y experimentación formal en poesía.

Pero, ¿cuáles serían los antecedentes de estas obras? Habrá que repasar ese punto primero, porque hay precedentes nacionales fundamentales para su aparición.

3.1 Visita a los registros

La publicación de *Un coup de dés*, dice Paz, “inaugura una nueva forma poética. Una forma que no encierra un significado sino una forma en busca de significación.”⁹² Búsqueda de la obra abierta, *hervidero* de formas, exploración del lenguaje. En lengua española, continúa Paz, esto vendrá con Vicente Huidobro y José Lezama Lima. Según Salvador Elizondo, las piedras angulares para la concepción de una poesía moderna en español son *The Poetic Principle* (1850) de Edgar Allan Poe, el “De la musique avant toute chose...” del *Art poétique* (1885) de Paul Verlaine, y otra vez Mallarmé. Y Rubén Darío, con el *Azul* (1888) que da nacimiento al modernismo y cuya escuela rompe con la encadenante estructura estrófica que seguía presente en la poesía en español.⁹³

En México, después del modernismo (¿los distintos modernismos?) que encabezan figuras como las de Enrique González Martínez, Ramón López Velarde, Manuel Gutiérrez Nájera, Amado Nervo o Salvador Díaz Mirón, entre otras igual de importantes, sigue una transición hacia un estado poético que buscaba integrarse a la vanguardia, ya en estallido. El estridentismo, que se desarrolló al tiempo que el creacionismo en Chile y el ultraísmo en España y que convivió con el grupo de los Contemporáneos en México, traería más intuición que resultados, si se sigue a Elizondo. “Los postulados básicos de subversión de los valores establecidos de la poesía, fuerza es decirlo, sólo trataron de cumplirse en Chile.”⁹⁴ Y es que, continúa Elizondo, en México se pretendió inscribir “los aspectos más interesantes de la vanguardia” en un “contexto burlesco o humorístico, que lejos de ser irónico o

⁹² Octavio Paz, “Poesía en movimiento”, p. 11.

⁹³ Cf. Salvador Elizondo, “Retrospectiva”, en *Museo poético*, 2002, pp. 20-21.

⁹⁴ *Ibid*, p. 30.

sarcástico, se quedaba, más bien, en el costumbrismo nacionalista o en el surrealismo superficial.”⁹⁵

Dejando de lado, por objetivos del presente trabajo, la rememoración a esa generación de autores con obra tan heterogénea, la de los Contemporáneos, que hizo encontrarse, entre otros aspectos, diversas posturas poéticas del surrealismo y otras vanguardias, y que dejó una producción, en sus distintas asimilaciones de poéticas internacionales, que mostró de la poesía mexicana su espíritu de “universalidad y aliento cosmopolita”⁹⁶, además de convocar diversas tendencias posteriores en la prolongación de su práctica poética —esa prolongación en la que nacería después la revista *Taller*, más tarde convertida en una época que estaría representada, para Elizondo, por Efraín Huerta, Neftalí Beltrán y un nombre clave de la literatura en México, Octavio Paz, quien también aparece aquí con algunos poemas con guiños al concretismo—, interesa rescatar la figura de un poeta cuya poesía bien puede ubicarse en varios de los grupos y épocas nombrados hasta ahora: la de José Juan Tablada (1871-1945).

La obra de Tablada es fundamental para hablar de experimentación formal en poesía mexicana y, en general, de vanguardia poética en lengua española. “En México, la tradición de la obra abierta, no en el sentido estricto sino en el más general y laxo, comienza con Tablada”⁹⁷, señalará Paz. Su legado poético, que abarca distintos y numerosos géneros de poesía moderna, tiene su punto de origen en el modernismo pero se extiende hasta décadas muy posteriores, en diversas manifestaciones y nunca con resultados ligeros, aunque para algunos el “registro de [sus] inquietudes y búsquedas [sobrepase] [...] el de sus realizaciones.”⁹⁸

La experimentación en Tablada se ve manifiesta, por ejemplo, en su trabajo con el haikú (también *hokku* o *haikai*), esa forma poética japonesa que se desarrolló entre los siglos XIII y XIV “como una secuencia versual que alternaba hasta cincuenta veces estrofas, ya fueran de tres o dos versos con cinco, siete y cinco o siete sílabas

⁹⁵ *Idem*.

⁹⁶ *Ibid*, p. 38.

⁹⁷ Octavio Paz, “Poesía en movimiento”, p. 13.

⁹⁸ Salvador Elizondo, “Retrospectiva”, p. 23.

respectivamente.”⁹⁹ El autor nombró sus apropiaciones y actualizaciones a esta forma (introducida por él a la lengua española, según los antologadores en *Poesía en movimiento*) como *poemas sintéticos* o *disociaciones líricas*¹⁰⁰, que han sido vistas por algunos como una “interpretación plástica” de la “estética naturalista de los japoneses.”¹⁰¹

Aquí un ejemplo de un *poema sintético* de Tablada, que elijo porque tiene características que desde cierta perspectiva pueden pensarse como potencialmente concretas:

PECES VOLADORES¹⁰²

Al golpe del oro solar
estalla en astillas el vidrio del mar

No es nada difícil encontrar aquí una poderosa compresión de la imagen y un gran aprovechamiento de la brevedad. Hay en “Peces voladores” una casi fotografía del estado en que puede lucir el mar cuando, por reflejo, muestra los rayos del sol que pegan en sus aguas. Los reflejos de los rayos del sol como astillas y el mar como vidrio, por su transparencia (que a la vez permite los reflejos), me

⁹⁹ Samuel Gordon, “Estéticas de la brevedad”, en *Fractal*, No. 30, 2003. (Texto consultado en línea, en <http://www.fractal.com.mx/F30gordon.html>). El autor agrega: “El nombre haikú deriva de la variedad de *renga* conocida como haikai (que significa “humorístico”). Los poetas que practicaron el haikai, principalmente Matsuo Bashô (seudónimo de Matsuo Munefusa, 1644-1694) y Kobayashi Issa (seudónimo de Kobayashi Nobuyuki, 1763-1828), rechazaron la dicción poética engolada y el lirismo imperantes en la poesía cortesana de la *renga* ortodoxa —que en Occidente se considera clásica—, y prefirieron introducir rasgos de humor en su descripción de lo mundano. Si bien los hokku se escribían de manera ya más o menos independiente desde el siglo XVI, no se separaron completamente de la *renga* hasta finales del siglo XIX. Por ese entonces, devinieron una forma autónoma debido principalmente al movimiento reformador encabezado por Masaoka Shiki (1867–1902).

¹⁰⁰ *Idem.*

¹⁰¹ Alí Chumacero y José Emilio Pacheco, “Nota a José Juan Tablada”, en *Poesía en movimiento*, p. 444.

¹⁰² Perteneciente a *El jarro de flores* (1922), y aquí tomado de *Poesía y movimiento*, p. 448.

parecen, además, analogías logradas en su totalidad y pocas veces visitadas. Se duplican cuando el título entra en juego: las astillas son también peces, o los reflejos son también peces. Y vuelan. La robustez de la imagen se acentúa cuando, al recitar el poema, el sonido de la grafía –ll se repite. El vidrio casi estalla también en la boca.

Como “Peces voladores”, los *poemas sintéticos* de Tablada proponen un trabajo, ya lo dice su nombre, con la síntesis, un elemento característico del concretismo que surgirá después. En el poema que tomé como ejemplo, el trabajo con la imagen responde a una propuesta más conceptual que gráfica, de manera distinta a lo que se verá en la producción poética posterior de este autor. La sintaxis lineal se mantiene, igual que la rima (solar / mar).

Aunque ya se percibe un trabajo de experimentación con la forma en los *poemas sintéticos* de Tablada, muchos aparecidos en libros como *Un día...* (1919) o *El jarro de flores* (1922), no es sino *Li-Po y otros poemas* (1920) —el “*trait d’union* entre el modernismo y la etapa posterior”¹⁰³, como escribe Elizondo—, el que guarda los poemas que, formalmente, se vinculan con una idea si no de poesía concreta, sí de poesía visual.

Como respuesta a una carta enviada por Ramón López Velarde en junio de 1919, en la que el autor de “Suave patria” dice quedarse con la impresión de que la poesía ideográfica le resulta “convencional” y en la que afirma dudar “con una duda grave de que [esta poesía] se halle investida de las condiciones serias del arte fundamental”¹⁰⁴, Tablada anunciará en un breve texto, en noviembre del mismo año, lo que quizá pueda leerse como parte de su poética. En este fragmento de su respuesta a López Velarde, Tablada explica su perspectiva respecto de la ideografía como método poético:

La ideografía tiene, a mi modo de ver, la fuerza de una expresión 'simultáneamente lírica y gráfica', a reserva de conservar el secular carácter ideofónico, Además, la parte gráfica sustituye ventajosamente la discursiva o la explicativa de la antigua

¹⁰³ Salvador Elizondo, “Retrospectiva”, p. 31.

¹⁰⁴ Ramón López Velarde a José Juan Tablada, carta de junio de 1919, en *José Juan Tablada. Letra e imagen*, Rodolfo Mata (coord.), 2003. (Texto consultado en línea, en <http://www.tablada.unam.mx/poesia/documen/ramon.html>).

poesía, dejando los temas literarios en calidad de 'poesía pura', como lo quería Mallarmé. Mi preocupación actual es la síntesis, en primer lugar porque sólo sintetizando creo poder expresar la vida moderna en su dinamismo y en su multiplicidad; en segundo, porque para subir más, en llegando a ciertas regiones, hay que arrojar lastre... Toda la antigua *mise en scene*, mi vieja guardarropía, ardió en la hoguera de Thais convertida...¹⁰⁵

Resulta imposible no vincular esta propuesta con la que se ha explicado ya de la de los brasileños de los años cincuenta y sesenta: la síntesis de imágenes en función del dinamismo y la multiplicidad, la desconfianza ante la sintaxis lineal como única forma del discurso poético, la adaptación de los recursos gráficos, la preocupación por mantener el aspecto sonoro.

Lo anterior se ve reflejado en poemas de ese libro de 1920 como “Impresión de la Habana” o “Li-Po”, el primero casi una postal gráfica y el segundo una suerte de apunte poético sobre el poeta chino, ambos contruidos desde la simultaneidad lírica y gráfica que buscaba el autor mexicano:



Fig. 3

¹⁰⁵ José Juan Tablada a Ramón López Velarde, carta a noviembre de 1919, en *José Juan Tablada. Letra e imagen*, Rodolfo Mata (coord.), 2003. (Texto consultado en línea, en <http://www.tablada.unam.mx/poesia/documento/tabla.html>).

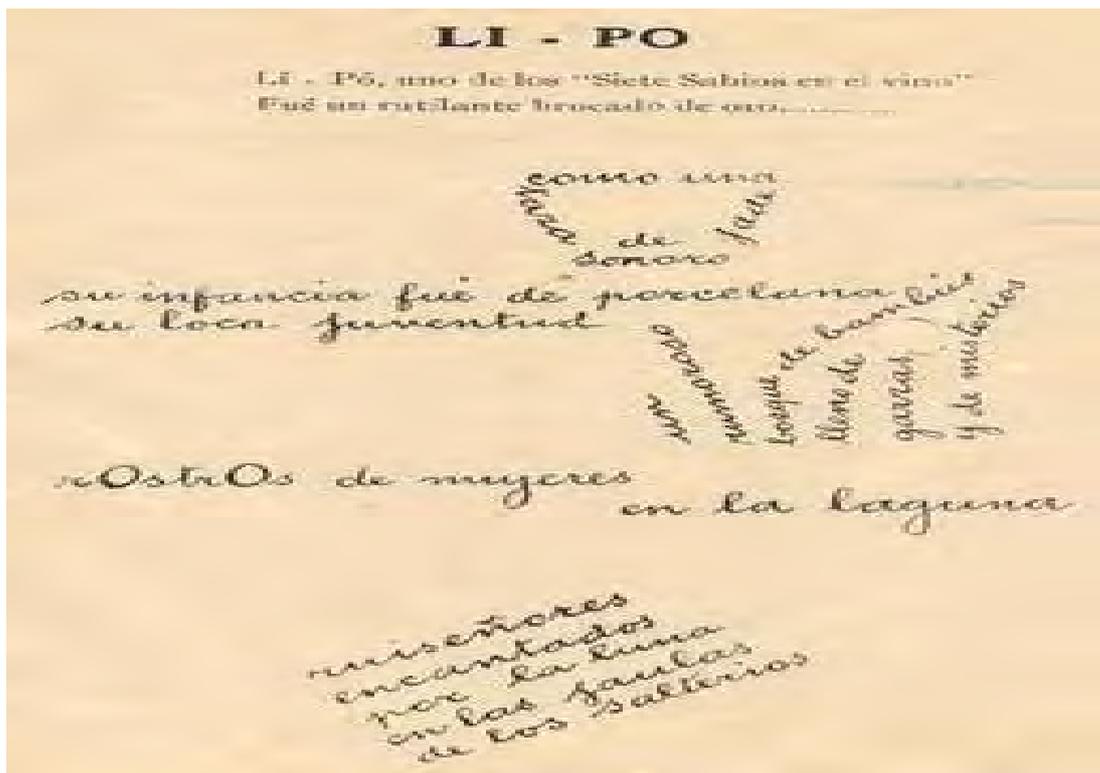


Fig. 4

En estos poemas caligráficos, la sintaxis, aunque ya no es enteramente lineal, todavía no se rompe. Está más bien, como puede observarse, adecuada a figuras que funcionan como referencias gráficas a imágenes específicas. La palmera, las gaviotas o el faro dibujados en “Impresión de la Habana” (Fig. 3), o los bambús, la taza de jade y la laguna en “Li-Po” (Fig. 4), guardan versos —algunos con rima— que completan imágenes mayores al imbricarse con los del resto de las figuras. Fácilmente podrían ordenarse de manera lineal en un solo verso; funcionarían a nivel lírico, aunque las imágenes dibujadas desaparecieran.

Las -o mayúsculas de “rOstrOs” en “Li-Po”, por ejemplo, acentúan el referente visual: son los ojos de la palabra, que en su representación conceptual también los contiene; se visualizan, como los ojos del rostro, a los costados de la nariz, que en este poema, gracias a la caligrafía utilizada, aparece a la vista casi de inmediato con la disposición del grupo -str-.

Los poemas citados utilizan el recurso que María Andrea Giovine señala como uno de los más recurrentes en la experimentación con palabra y forma: la

permutación llamada *metagrafo*¹⁰⁶, en la que, como en su momento definió Beristáin, los elementos textuales están dispuestos en el espacio de tal forma que “dibujen una figura relacionada con el significado o acentúen éste de algún modo”. El caligrama, presentado por Tablada en los poemas de *Li-Po...*, es producto del uso del *metagrafo*, y “se produce mediante *permutación por inversión*, ya que el ordenamiento de las palabras obedece a un orden necesario para reproducir una figura dada.”¹⁰⁷

Valdría la pena insistir en la necesidad de generar estudios profundos sobre la obra de Tablada, que vayan más allá de los *japonismos* importados a la poesía nacional, y puedan develar las distintas implicaciones que su trabajo con el aspecto gráfico y con la brevedad cobró en dicha poesía. Para efectos de la presente investigación, importa decir que la visualidad y la atención a la disposición espacial de los elementos textuales son un antecedente relevante para los poemas mexicanos que reviso a continuación. Introdutor del caligrama en la poesía en México, Tablada ocupa un lugar de alta conveniencia como precursor de poéticas experimentales mexicanas. Si bien sus caligramas se diferencian sustancialmente de un proyecto concretista como tal, dado que la forma de utilizar la imagen es ilustrativa y no estructural —oposición que se explicó anteriormente—, el acercamiento al uso de la brevedad y la síntesis como parte de una poética vuelve la producción de Tablada una influencia más que notable para las experimentaciones formales posteriores, ya muy cercanas, como las que propuso el estridentismo, o ya aparecidas décadas adelante, con la reactualización de Paz de estos usos, por ejemplo.

3.2 Situar y sitiar: los recursos e influencias del concretismo en México

En 1966, Mathias Goeritz organiza el primer encuentro-exposición en México de poesía concreta. Presentado en la Galería Aristos de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), el encuentro mostraba obras de 51 artistas de distintos países. Goeritz, utilizando su primer nombre y su apellido materno

¹⁰⁶ María Andrea Giovine, *El trazo de la palabra: la poética de la poesía visual como metavanguardia*, 2007, p. 55.

¹⁰⁷ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica...*, p. 318.

(Werner Brünner) para firmar¹⁰⁸, fue el representante de México, junto a Vicente Rojo (1932)¹⁰⁹. Se ofrecieron también conferencias —dos dictadas por el filósofo y poeta alemán Max Bense (1910-1990)— y Eugen Gomringer, del que ya se habló aquí, envió algunas de sus *constelaciones*.

Paradigmático para la propagación del concretismo en México, además de afianzador de las relaciones entre algunos poetas nacionales con otros extranjeros que estaban realizando este tipo de poesía alrededor del mundo, el encuentro *Poesía Concreta Internacional* es el punto de partida en este trabajo, en primer lugar, porque es a partir de entonces que el término concreto comienza a cobrar cierta popularidad, no sólo en México, sino en el resto del mundo (“En la década del sesenta se produjo un pequeño ‘boom’ del concretismo. El movimiento se puede apreciar por las distintas revistas aparecidas en todo el mundo”¹¹⁰, dice Ángel Rivero); en segundo, porque en esta década, apenas unos años después del encuentro, son publicados varios poemas de autores mexicanos que ya guardaban, algunos transversalmente, otros de forma más directa, las propuestas del concretismo como parte de su construcción.

En esta década, Paz publicó *Blanco*, los *Topoemas* y los *Discos visuales*; Goeritz realizó la mayoría de sus poemas concretos tanto en papel como en muros de la ciudad de México, y Carrión escribió “El arte nuevo de hacer libros”, que salió a la luz primero en México y luego en Ámsterdam, y en el que habló, entre otras cosas, de la espacialidad como parte de su poética. Más adelante, en 1972, Arellano publica *El canto del gallo. Poelctrones* y, en 1974, Montes de Oca da a conocer el hasta ahora poco comentado *Lugares donde el espacio cicatriza*.¹¹¹

¹⁰⁸ Se desconoce la razón por la que Goeritz firmó con un nombre distinto al que usaba generalmente. Es probable que fuera un guiño paródico, común en él, o incluso de renuncia temporal al nombre por el que se le conocía como escultor y arquitecto para asumirse en “otra” figura: la del poeta.

¹⁰⁹ Cf. Lily Kassner, *Mathias Goeritz. Una biografía. 1915-1990*, 1998, pp. 190-191.

¹¹⁰ Ángel Rivero, “Poesía concreta: una introducción”, en *Xul. Revista de poesía*, No. 2, Signo nuevo y viejo, septiembre de 1981, p. 27.

¹¹¹ En la década de los ochenta, César Espinosa, junto con el resto de los integrantes del grupo Núcleo Post-Arte, llevará a cabo en México la primera edición de la *Bienal Internacional de Poesía Visual y Alternativa*. Este encuentro, que cobró mayor importancia en sus ediciones consecutivas y culminó en su décima sesión en 2009, parece marcar otro punto de partida: podría verse como una

Así pues, lo que interesa en este texto es revisar a la luz del concretismo ejemplos específicos de poemas que querían ser leídos como poemas y que surgieron al tiempo de la explosión de este programa. Esas obras que *reactualizan* de alguna forma el proyecto *verbivocovisual*, y que son influencia, a la vez, de parte importante de la producción experimental —o que quiere seguir llamándose experimental— poética en México de la tercera parte del siglo XX, con un alcance no menor en el XXI.

4.2.1 El poeta *designer* y la espacialidad

“El poeta es un *designer* del lenguaje; no un artesano. Crea prototipos de lenguaje; no tipos.”¹¹² Tomada de su texto “Teoría de la guerrilla artística”, esta cita de Pignatari parece ampliar la idea que yace en la que se anotó de Mitre en una sección anterior de este trabajo y que resuelve la figura del poeta visual como constructor. Diseñador, entonces, de prototipos —“obra cuya estructura prevé su propia reproducción”, como explica el brasileño—¹¹³, el poeta concebido por los concretos realiza una construcción, una arquitectura a partir del lenguaje; esa constelación que alude también a Gomringer y que se hace posible sólo a partir del tejido de relaciones entre elementos: a partir de su misma estructura.

La idea de un poeta *arquitecto*, poeta *designer*, poeta *projectista*, remite sin muchos líos a cierta obra de dos primeras figuras mexicanas por aparecer aquí desde la perspectiva del concretismo: la de Mathias Goeritz y la de Ulises Carrión. Que el primero haya sido arquitecto y escultor de profesión, antes que poeta y durante mucho más tiempo, es una coincidencia que contribuye a esta vinculación pero no necesariamente la sustenta; es decir, la idea del poeta Goeritz como *designer* no está pensada en relación con su actividad como arquitecto; no es este hecho lo que ampara mi propuesta: es su breve obra poética, la basada en la

segunda parte, una continuación del encuentro que en 1966 organizó Goeritz, después de que algunos artistas asimilaran y desarrollaran ciertas prácticas artísticas no sólo de influencia concretista sino de otras no pocas propuestas de diversas disciplinas. Lo que pasó en este campo de estudio a partir de dicho momento merecería, a mi parecer, una investigación aparte.

¹¹² Décio Pignatari, “Teoría de la guerrilla artística”, en *Galaxia concreta...*, p. 100.

¹¹³ *Idem*.

presentación de estructuras, la que la genera. Propongo entonces pensar en la arquitectura de Goeritz, para este trabajo, en dos planos: la que ejerció en sus construcciones urbanas y museísticas, que conlleva sus teorías de la *arquitectura emocional*, y la que ejerció en el campo de la poesía, aunque en ambas intervengan el cemento y las paredes. El foco de atención en este texto está puesto sobre la segunda, bajo la aclaración, repito, de no pensarlas nunca desvinculadas.

Carrión, por su parte, puede estudiarse desde muchos planos. Elegí, sin embargo, poemas que dieran cuenta de la preocupación por la forma y la estructura en el espacio visual. Entra en este apartado como *designer* en un sentido más amplio que Goeritz, como se verá a continuación.

3.2.1.1 Goeritz y la arquitectura poética: de la página al muro

Nacido en Alemania, Mathias Goeritz llegó a México en 1949 para impartir clases en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara. Más tarde, ya instalado en la Ciudad de México, realizaría sus primeras obras representativas: la construcción del Museo El Eco (1953), ahora Museo Experimental *El Eco*, y las *Torres de Satélite* (1958).

De las influencias que marcaron su desarrollo artístico, Lily Kassner dice:

En su faceta lírica y pasional, el expresionismo. En su labor reflexiva y ensayística, el alto contenido polémico y de acerba ironía de los manifiestos del dadaísmo; y, en cuanto a su labor arquitectónica, el constructivismo que, surgido en la Rusia revolucionaria y parte sustancial del futurismo italiano, resurgió en la escuela Bauhaus [...].¹¹⁴

También pintor y diseñador gráfico, Goeritz trabajó en proyectos que involucraron obras de mayor y menor escala, con diversos materiales y propuestas visuales. A mediados de los 50, en México, los nombres de figuras de las artes visuales como Rufino Tamayo, Germán Cueto, Alvar Carrillo Gil, Remedios Varo, Manuel Felguérez, Leonora Carrington y José Luis Cuevas, por mencionar algunos, se leían en las galerías y museos que presentaban sus obras. Estaban, además, en

¹¹⁴ Lily Kassner, *Mathias Goeritz...*, p. 13.

un contexto distanciado, los de los representantes de la Escuela Mexicana de Pintura. En la década de los 60, con Adolfo López Mateos en el gobierno mexicano, se realizó una gran serie de exposiciones y retrospectivas de diversas tendencias visuales en el país, que incluían las figurativas, abstractas, expresionistas y surrealistas. Un sinnúmero de artistas visuales exhibieron sus obras en distintas instituciones y espacios culturales. En el teatro se exploraba la vanguardia, con puestas en escena de autores como Emilio Carballido, Sergio Magaña, Hugo Argüelles y Juan José Gurrrola. Se veía el cine de Godard, Truffaut y Fellini, por ejemplo; y Luis Buñuel estaba en la cúspide del cine mexicano. En literatura y poesía sonaban los nombres de Juan García Ponce, Salvador Elizondo, José Emilio Pacheco, Sergio Pitol... En "*El corno emplumado*, Sergio Mondragón y Margaret Randall se encargaron de traducir a Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Gregory Corso, Gary Snyder y Jack Kerouac."¹¹⁵ Publicaciones como *Siempre!*, *Revista de la Universidad* o *Revista Mexicana de Cultura* publicaron a Octavio Paz, Fernando Benítez, Carlos Fuentes... *México en la cultura* evolucionó a *La cultura en México*, en donde también publicaron Tito Monterroso o Gabriel García Márquez. El llamado *boom* en la literatura latinoamericana había estallado ya, igual que la *mafia literaria*¹¹⁶ en el México de 1964.

En medio de esta ebullición artística e intelectual en México, de la que aquí no se ha nombrado más que una parte mínima y que para Lily Kassner tendrá el año de 1964 como uno de sus momentos más relevantes, Mathias Goeritz, que en un manifiesto de 1960 ya se había pronunciado "harto de la pretenciosa imposición de la lógica y de la razón, del funcionalismo, del cálculo decorativo y [...] toda la pornografía caótica del individualismo [...]"¹¹⁷, propone intentar que la "obra [artística] del hombre se convierta en una ORACIÓN PLÁSTICA."¹¹⁸

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 140.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 143. Lily Kassner refiere en su estudio este término a partir del que propone Luis Guillermo Piazza, que alude a esta *mafia* como la que "controlaba directa o indirectamente el suplemento de *Siempre!*, la *Revista Mexicana de Literatura*, la *Revista de la Universidad*, la *Revista de Bellas Artes*, *Cuadernos del Viento*, *Diálogos*, Radio UNAM, Casa del Lago y varias oficinas de difusión cultural."

¹¹⁷ Fragmento del manifiesto "Estoy harto" (1960) de Mathias Goeritz, que acompañó la exposición del mismo nombre presentada en la Galería Antonio Souza. En Lily Kassner, *Ibidem*, p. 181.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 182. (Respeto las mayúsculas que presenta el texto recuperado por Kassner).

Es en este contexto donde quizá puede pensarse la faceta poética de Goeritz que aquí compete revisar. En Goeritz, dice Kassner, la poesía concreta tendría como antecedente

el poema fonético “Gadgi beri bimba”, que Hugo Ball presentó [...] en 1916, en el Cabaret Voltaire, donde posteriormente se presentaron creaciones de este mismo estilo de Huelsenbeck, así como de Janco y Tzara. Textos que indagaban las cualidades del mero sonido de las palabras, a los que Ball denominó poesía abstracta y que Alfonso Reyes, en nuestro idioma, impuso el nombre de jitanjáfora.¹¹⁹

Fuertemente influido por el dadaísmo, Goeritz exploraría la poesía desde la postura estructural, y dejaría varios poemas (muchos como homenajes a otros artistas¹²⁰) que pueden observarse desde la mirada del concretismo.

“Pocos cocodrilos locos”, “¡oh!, hipopótamo mío” y “Mensaje de oro” son considerados como los tres poemas con guiños concretistas representativos de Goeritz por parte de los críticos que han hablado de la producción poética de este autor —Lily Kassner, Federico Morais y Jennifer Hosten—; el cómo de estos guiños, que sin embargo no ha sido analizado por ellos, es lo que me interesa revisar a continuación.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 189. (Alfonso Reyes daría el nombre de jitanjáfora, en 1921 y a partir de un poema de Mariano Brull, a ese “género de poema o fórmula verbal” que observó como ciertas expresiones del habla escrita o hablada, ya fueran interjecciones, palabras o balbuceos fónicos, casi emancipados de “moldes lógicos y lingüísticos”, y que optó por distribuir en dos grupos generales: el de la “pura” (*psht*, *¡chúmbale!*, *arre...*) o el de la “maliciosa e impura” (‘estrofa boba’, ‘monstruos rítmicos’, ‘disparate racional’, ‘nonsense’...), que representa “una supervivencia del mismo impulso anímico que produjo la primera” y que resulta en una “expresión propiamente literaria.” (Cf. Alfonso Reyes, “Las jitanjáforas” (1921), en *La experiencia literaria*, 1989, pp. 178-201). Si bien no parece que la idea de Reyes fuera en la misma dirección que la abstracción en poesía como propuesta de vanguardia, sí resulta intrigante la observación que hace sobre esas propuestas poéticas en búsqueda de explotar los aspectos fónicos de las unidades que comporta un texto poético, y se vincula plenamente con una de las partes elementales de la propuesta concretista: la revisión del aspecto sonoro de la palabra.

¹²⁰ Por ejemplo, los dedicados a la artista plástica Marta Palau, al pintor Pedro Friedeberg o al arquitecto Mario Pani.

- “¡oh!, hipopótamo mío”

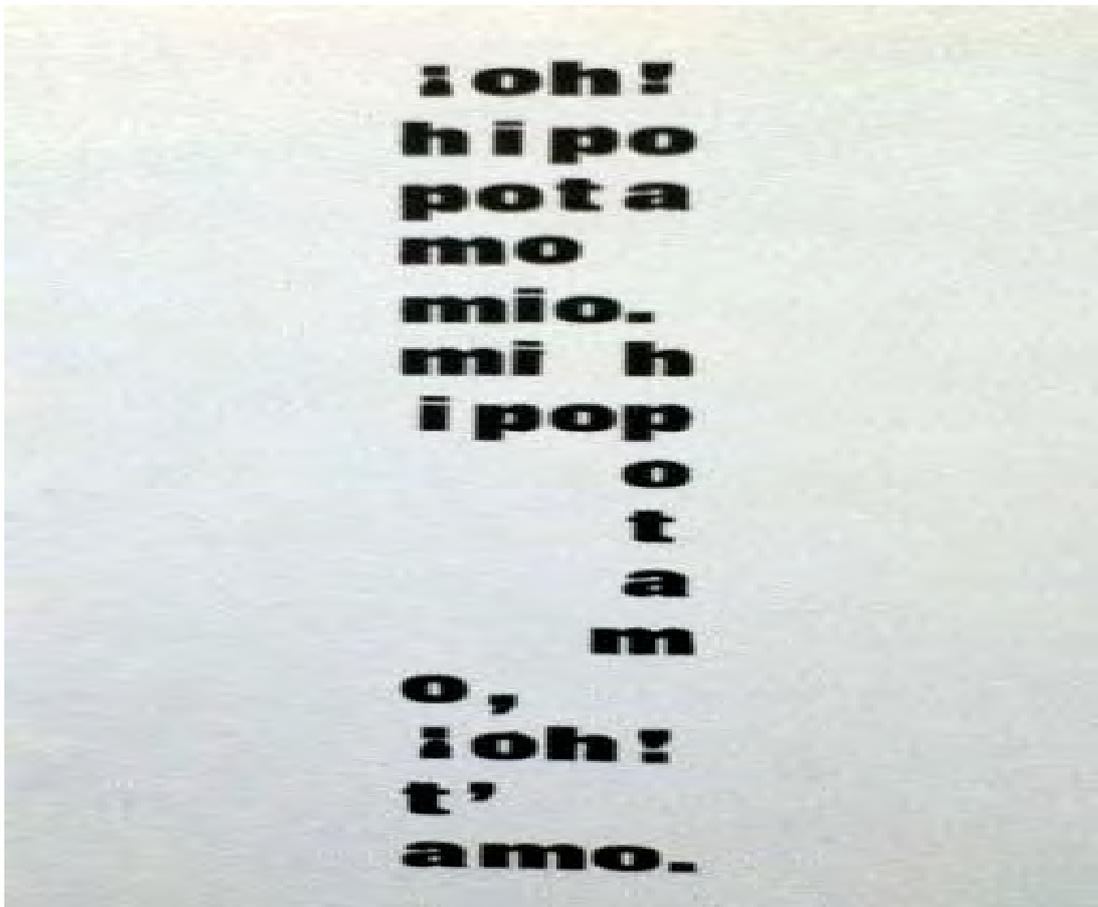


Fig. 5

De 1963, “¡oh!, hipopótamo mío” (Fig. 5) se pensó para recrearse después en un mural, aunque este proyecto no se completó. El poema queda en papel y aparece en ciertos libros que hablan de la obra de Goeritz, impreso en distintos tamaños.

Ordenado de manera vertical, el poema no utiliza grandes artilugios a nivel de diseño o tipografía, pero su disposición espacial genera distintos niveles de percepción y lectura, tanto sonoros como visuales. Una reproducción del sintagma que constituye el poema, que respete la puntuación y el uso ortográfico del mismo, sin contar los silencios visuales, diría lo siguiente: “¡oh! / hipo / pota / mo / mio. / mi h / ipop / o / t / a / m / o, / ¡oh! / t' / amo.” En un primer acercamiento, es posible encontrar una especie de balbuceo representada en la forma en que la

palabra *hipopótamo* está cortada: la primera impresión que da la lectura es la de hacer notoria, sonoramente, el significado de la palabra que a su vez esconde *hipopótamo*: *hipo*. Si el hipo, como describe la *RAE*, en su primera acepción significa un “movimiento convulsivo del diafragma, que produce una respiración interrumpida y violenta y causa algún ruido”¹²¹, entonces esa interrupción de la palabra *hipopótamo* en el poema marcaría la respiración interrumpida del *hipo* que en sí misma contiene.

La falta de tildes nos incita, además, a leer los fragmentos de palabras en una misma altura sonora, aspecto que otorga al ritmo y la pausa toda la tarea musical. Lo anterior parecería reforzado por las sinalefas que aparecen en el texto (¡oh!_hi; mi_h_ipop; m_o_¡oh!). Si el poema se lee entonces como balbuceo, con las pausas requeridas marcadas por la diferencia de espacio entre una letra y otra y entre un fragmento de palabra y otro (que no sílabas), a las que el lector da la duración que encuentra pertinente, ¿qué se hace entonces con la grafía -h que queda suelta? ¿Se le otorga sonido o no?

Tenemos que en el español de México la grafía -h (hache) se caracteriza como aspiración. Así, en este poema, parecería que su uso es una pausa representada gráficamente: una suspensión del aire que debe hacer el lector hasta llegar al grupo -ipop que se encuentra debajo de ella, y que luego vuelve a suspenderse para permitir la pronunciación espaciada de las grafías -o, -t, -a, -m y -o.

Finalmente, se repite la exclamación *¡oh!*, aparecida en la cabeza del poema, a la que le precede una coma que bien funciona como descanso, y a la que le sigue, para concluir, la expresión “t’ amo”, que elide las primeras unidades de *hipopótamo* y presenta las últimas cuatro (t, a, m, o) en un juego semántico: una expresión que simula la identificable voz francesa *je t’aime* (*te amo*), posibilitada aquí por la separación de la -t del resto del grupo por medio de la comilla simple, para que al leerse se pronuncie *te*, y entonces, completada, la unidad pueda decir *te amo*. (También podría identificarse aquí la voz italiana *ti amo*, que sin embargo es menos “turística”). Después de este rearmamiento, el poema podría leerse también así: “¡oh!, hipopótamo mío. mi hipopótamo, ¡oh!, te amo.”

El poema descompone y desplaza, a partir de la fragmentación, los grupos gráficos de la palabra *hipopótamo*. Federico Morais quiso leerlo como un juego

¹²¹ Consulta de la *RAE* en línea, en www.buscon.rae.es.

poético que representa “la torpe confesión de amor de un ebrio.”¹²² A mi parecer, independientemente de la interpretación sobre la propuesta contenidística —que, si se sigue a Morais, llevaría una relación directa con la forma sugerida: un hipopótamo representa también una figura torpe, lenta, que si hablara posiblemente lo haría balbuceante, como en cámara lenta—, “¡oh!, hipopótamo mío” es un poema que aprovecha el uso gestáltico rescatado por el concretismo: la recreación del término *hipopótamo* sólo es posible en la lectura completa del texto; la palabra sobresale visual y sonoramente a partir de un proceso de fragmentación y luego de reconstrucción. La unidad *hipopótamo* no aparece en un mismo nivel lineal; está guardada, finalmente, en las voces *hipo* y *t’amo*, una representada rítmica (casi vivencial) y la otra visualmente. La recuperación de *hipopótamo* se despliega sólo a partir de reconocer *verbivocovisualmente* la estructura del poema.

- “Mensaje de oro”

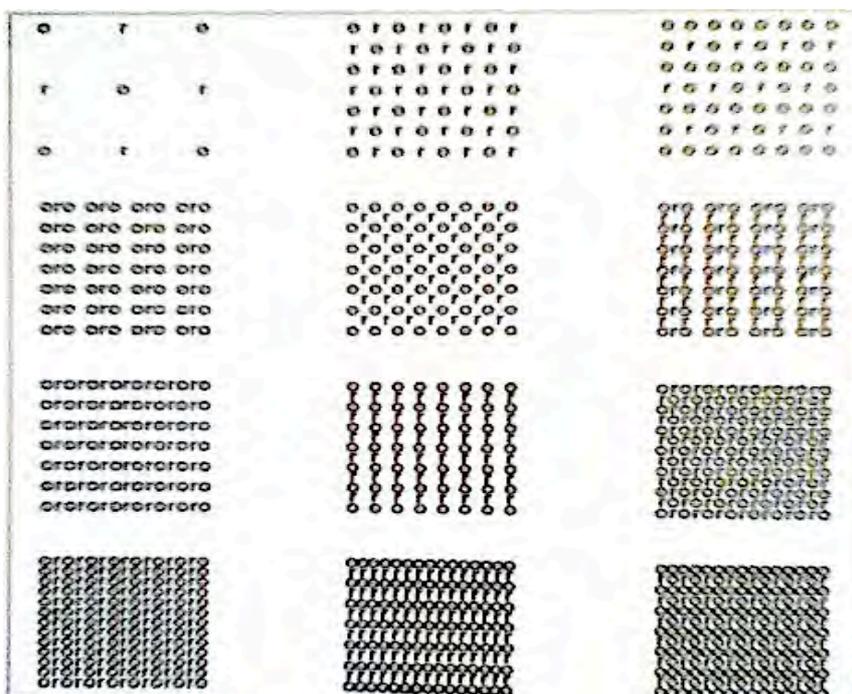


Fig. 6

¹²² Federico Morais, “Poesía concreta”, en *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*, Ida Rodríguez Prampolini y Ferruccio Asta (coords.), 1997, p. 164.

Probablemente el más mencionado¹²³, quizá por el fuerte vínculo con su reconocida pieza de cuadros metacromáticos de láminas cubiertas con hoja de oro, que vio la luz en 1960 y que lleva casi el mismo nombre, el poema “Mensaje de oro” (“Die Goldene Botschaft” / Fig. 6) de 1965 explota a partir del recurso de la retícula la plasticidad de la palabra *oro*.

Doce cuadros del mismo tamaño con la palabra *oro* conforman este poema. Cada uno la ordena de manera distinta, en una cadena de multiplicación en el uso de vínculos visuales entre las letras que componen la palabra —de por sí un palíndromo mínimo—, que va en aumento del primero al último. Así, el primer cuadro dispondrá de cuatro maneras distintas, como en cuatro puntos cardinales, la palabra *oro*, formando entre esos puntos, a la vez, espacios blancos que, gestálticamente, a partir de la *ley de cerramiento*, el ojo resuelve como cuadrados. El segundo contiene la secuencia o-r-o repetida varias veces; en la lectura de este cuadro, si se hace a la manera tradicional de lectura en Occidente (de izquierda a derecha y de arriba abajo), la palabra *oro* parece perder su solidez significativa, pues la disposición formal, aunque se organiza por repetición, realza la estructura formal y somete el aspecto semántico. Sucesivamente, cada cuadro adquiere, con la misma palabra, más *ruido* visual. Si el primero mantiene espacios blancos, el último casi los anula, y así, como en la pieza visual de 1960, por medio de un proceso metacromático (en el sentido de cambio por pequeñas variaciones) parece surgir una idea más sensorial de *oro* al final del cuadro.

En una lectura simultánea de los doce cuadros es posible observar un proceso de tejido visual que sólo en la parte inferior derecha queda realmente afianzado; una especie de fusión entre los elementos gráficos de la palabra *oro* que, al final, simula la formación de, tal cual, una lámina de oro. Como si el poema mostrara la fase de formación de una de estas láminas, a partir de la fragmentación gráfica de su escritura. Palabra-cosa, atendiendo al postulado concretista de los brasileños. Aquí, quizá, formación de palabra-cosa.

Según Morais, en este poema se encuentran

¹²³ Por lo menos aparece en textos de César Espinosa en torno a los antecedentes de las Bienales de poesía visual en México; también en algunos de Rodolfo Mata, así como en los citados de Kassner, Morais y Josten.

los dos polos en que se bifurcó la poesía concreta de Goeritz. Por un lado, el rigor estructural, la expresión anulada por la estructura, que es lo que ella significa. Por el otro, la 'física de la palabra que se asume semánticamente', ofreciendo una opción emocional y expresiva, aun cuando se mantiene el producto poético dentro de rígidos parámetros.¹²⁴

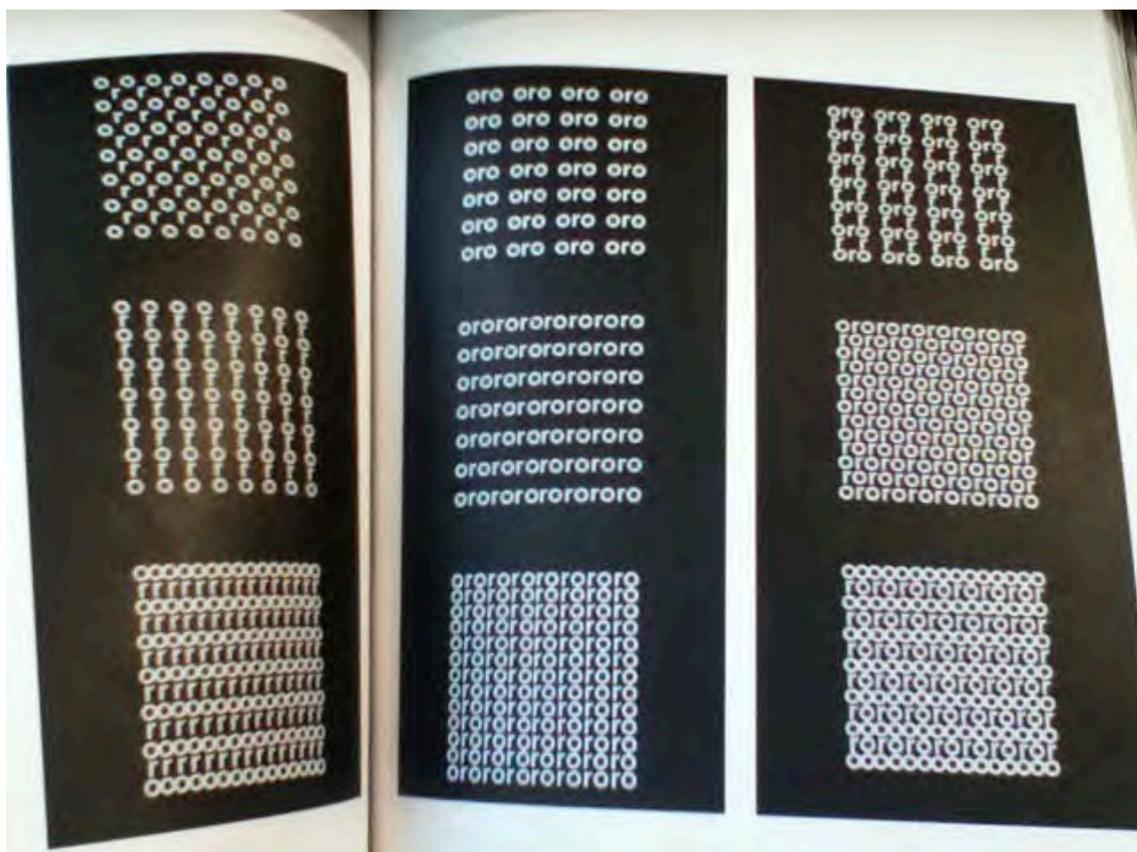


Fig. 7

Dirá también Morais: “el poema todo es una metáfora de oro como espejismo, si lo consideramos en el conjunto de la obra de Goeritz, en la cual el oro es el símbolo de la vanidad humana, del egocentrismo del artista. [...] se puede hablar de una ‘ilusión aurífera’, tanto como de una ‘ilusión artística’.”¹²⁵ Si se tomara como válida la interpretación de Morais, habría que marcar entonces una diferencia entre esta

¹²⁴ Federico Morais, “Poesía concreta”, p. 164.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 165.

postura metafórica de Goeritz y la de un concretismo más rígido: este último rechazó firmemente el uso de la metáfora en poesía, y cualquier tipo de acercamiento ritual hacia ella. Y es probable que Goeritz no pudiera separarse del todo de este tipo de acercamiento en su faceta concretista; finalmente, su obra conlleva en distintos momentos un propósito *emocional*.

- “Pocos cocodrilos locos”



Fig. 8



Fig. 9

En 1967, Goeritz dispuso “Pocos cocodrilos locos” (Figs. 8-9), poema-mural, en un café de la Zona Rosa, en la Ciudad de México, que el terremoto de 1985 destruyó. Transcrito años antes de la fecha de su construcción en la calle Niza, se armó con letras de acero pintadas en blanco, y ocupó tres paredes en 43 metros cuadrados.¹²⁶

En el texto “El arte sonoro en México”, Manuel Rocha Iturbide rescatará un escrito del arquitecto Ricardo de Robina, colaborador de Goeritz en la edificación de “Pocos cocodrilos locos”, que aquí reproduzco para contextualizar sobre la producción de este poema:

La última obra de importancia en [la] que trabajamos Mathias Goeritz y yo juntos fue el edificio de la calle Niza no. 12, donde estaba encerrado en forma de “u” un restaurante Vips. Mathias sugirió cubrir las paredes exteriores del restaurante con un poema; rechazó [uno] mío publicado en una antología editada por el Tecnológico de Monterrey (*Poesía en el mundo*) donde aparece mi obra rechazada al lado de otras de León Felipe, Alberti, Alexandre y Lorca. Mi segunda proposición, sardónica ésta, fue la de un poema que escuché cuando tenía catorce años y asistí con mi padre al Festival de la Rosa de Oro, en Valladolid, donde los grandes poetas de esa época recitaban sus últimos trabajos. Había una gran expectación por escuchar al único poeta mexicano que ese año presentaba una obra. Apareció una figura alta de perfil indio, que, con paso lento y torpe y las manos pegadas sobre las piernas, avanzó hasta el extremo del estrado. En ese punto levantó su mano derecha y anunció el nombre de su poema: “Cocodrilos”, y con voz quebrada pero fuerte comenzó a recitarlo: “Cocodrilos pocos, pocos cocodrilos locos, drilos pocos, pocos cocodrilos locos, drilos pocos, pocos cocodrilos locos, pocos drilos, pocos locos cocodrilos... pocos; pocos locos, pocos drilos, pocos cocodrilos locos.” Las frases en todas sus variantes, con entonaciones que iban de lo patético y dramático a lo jocoso, llevaron al público a un paroxismo no muy estético y hasta a usar el poco académico recurso de los silbidos y los, esos sí muy clásicos, *tomatazos* que obligaron al poeta a retirarse. El poema llenó las expectativas de Mathias escultor, quien llegó a clasificarlo como genial y hasta grandioso. No me fue posible evitar que Mathias colocara el susodicho poema con letras de diferentes tamaños

¹²⁶ Cf. Federico Morais, *Ibidem*, p. 163.

realizadas en concreto sobre el muro, incluyendo mayúsculas, minúsculas y una que otra falta de ortografía [...].¹²⁷

Cualquier pista sobre el nacimiento y construcción de este poema-mural (o *poemural*¹²⁸) contribuye al análisis que pueda hacerse del mismo. Que el autor sea desconocido (no se sabe si firmó como anónimo o si su nombre se perdió; es más: podría tratarse incluso de una anécdota apócrifa) y se realice una recuperación del texto, muestra un uso poético que hoy en día es bastante popular dentro del campo del arte contemporáneo: una suerte de *plagio-traducción-reactualización* de textos de una época anterior, en donde la misma acción de préstamo, por no encontrar un mejor término, pone de manifiesto una crítica a la figura mítica del autor-creador. Cercano pero distinto a esa “traducción creativa” que el concretismo brasileño practicó, Carrión en México, por ejemplo, hace uso de esta estrategia para una serie poética, como se verá más adelante en el presente trabajo.

Ese “único poeta mexicano” que leyó “Cocodrilos” y del que desconocemos su nombre, ¿habría escrito el poema o lo habría tomado de algún libro? ¿Lo improvisaría? De no ser así, ¿qué elementos visuales, sintácticos y ortográficos, habría tomado en cuenta para su lectura en público?

El después titulado “Pocos cocodrilos locos” de Mathias Goeritz es un nuevo poema; otro al que dio lectura ese poeta nervioso en el encuentro de Valladolid. ¿Por qué pensarlo como poema concreto?

La disposición de las letras de acero en los muros del café atendería, en primer lugar, a una preocupación visual, a partir de una propuesta de instalación que no buscaba incluir otra cosa que no fuera un poema, como explica el arquitecto que colaboró con Goeritz. Y allí una primera reafirmación concretista: mover el poema de la página del libro; sacarlo de allí y llevarlo a otros soportes. Un poema del que sólo tenemos la noticia de su desafortunada recitación bien puede leerse una y otra

¹²⁷ De 1997, este texto de Ricardo de Robina está tomado del de Manuel Rocha Iturbide, “El arte sonoro en México” (2005), publicado por primera vez en versión corta en *CD RAS. Revista de arte sonoro*, No. 7, España: Centro de creación experimental / Universidad de Castilla-La Mancha / Facultad de Bellas Artes, 2005. La versión completa puede encontrarse en <http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/ArteSonoroMexico.html>. (El uso de cursivas es mío).

¹²⁸ Este término cobraría popularidad años más tarde, después de que la producción de poemas en muros, o muros en poemas, aumentara en diversas regiones de Latinoamérica.

vez en un muro, décadas después. El lector se enfrenta a él cualquier día; antes de entrar a tomar un café; mientras camina de regreso a casa; al andar la calle y esperar la hora de una cita. El poema es un muro; el muro es un poema. Perspectivas.

Y el poeta es ahora un *designer*. El cuidado en cuanto a la disposición espacial y a la selección de material son sólo la primera parte del proceso de diseño: dicho cuidado va de la mano con la atención a la sonoridad que este texto en particular presenta, y que parece elemento fundamental a considerar en su elección para el proyecto mural. La plasticidad se ve manifiesta no sólo en la magnitud de las letras de acero, también en el recorrido sonoro: la tipografía utilizada, como en “hombre hambre hembra” de Pignatari, contribuye a la confusión visual que la repetición de la “o”, única vocal del texto¹²⁹, y la alternancia de las consonantes oclusivas [p] y [k] generan sonoramente, en ese casi *trabalenguas* que constituye este poema. Es decir, resulta claro que la selección del material que quedaría en las paredes está directamente relacionada con el efecto sonoro del texto.

Tales son las cualidades sonoras de “Pocos cocodrilos locos” que, décadas más tarde, el músico mexicano Manuel Rocha Iturbide lo reactualizaría en una composición sonora, a través de una interpretación que incluía la lectura del texto en la voz del actor Diego Jáuregui y que lleva más allá el recurso de la permutación: después de una lectura literal del poema, se vuelve a él para deconstruir su estructura casi por completo, lo que termina en un juego sonoro realizado por medio de un *looping* de breve duración.¹³⁰ Grabado en 1998, y de un minuto y veintidós segundos de duración, el “Pocos cocodrilos locos” de Rocha Iturbide es,

¹²⁹ Vale la pena hacer notar esa recurrente exploración de las posibilidades de la letra “o” en los poemas de Goeritz. Tiene relevancia en los tres revisados aquí. Visualmente, por un lado, remite a la circularidad, a lo inacabado y a la repetición; sonoramente, a la gravedad, al eco...

¹³⁰ Esta interpretación formó parte del cd *El arte sonoro en México* que editó en 2005 la revista sonora española RAS, como parte de su edición número 7. En éste, cuya curaduría estuvo a cargo de Rocha Iturbide, pueden encontrarse 16 piezas de arte sonoro compuestas por autores mexicanos entre los años 1958 (con la pieza “El paraíso de los ahogados” de Carlos Jiménez Mabarak como la que abre la obra) y 2003. Algunas son composiciones originales y otras, como “Pocos cocodrilos locos”, interpretaciones sonoras de piezas de distintos formatos. Vale la pena señalar que en esta obra se incluye una pieza de Ulises Carrión, “Hamlet for two voices”, de 1977. El disco puede escucharse en <http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/ArteSonoroMexico.html>.

ahora, otro al de Goeritz, y allí el sentido prototípico de esta creación concretista: su reproducción es continua.

Reproduzco nuevamente la forma en que Robina recrea textualmente el poema:

Cocodrilos pocos, pocos cocodrilos locos, drilos pocos, pocos cocodrilos locos, drilos pocos, pocos cocodrilos locos, pocos drilos, pocos locos cocodrilos... pocos; pocos locos, pocos drilos, pocos cocodrilos locos.

No aparece aquí, sin embargo, lo que en las fotografías encontradas en los artículos de Morais y Kassner sobre él puede observarse: el intercambio de una grafía -c por una -k, sin que sea posible conocer en cuál de todas las veces que aparece la grafía de la consonante [k] ocurre el cambio, ni el porqué de la decisión de Goeritz de hacerlo. También es posible observar un signo de admiración abierto en la parte superior izquierda de uno de los muros, y uno cerrado entre corchetes ([!]) casi a la mitad de otro muro, además de las palabras *pocos* y *locos*, una vez cada una, entre signos de interrogación¹³¹. Una muestra de la transcripción de Goeritz al poema como boceto para el proyecto mural ayudaría, por obvias razones, a conocer la disposición completa del poema en las paredes del café, y así podría saberse si el texto se repite al terminarse una línea a través de los muros o si aparece una sola vez a lo largo y ancho de ellos. Sin embargo, no se cuenta con ella.

De cualquier forma, es posible apreciar la manera en que el poema está estructurado: por medio del recurso de la permutación se trastocan las unidades que componen el sintagma *pocos cocodrilos locos*, y se disponen distintas variaciones a partir de la combinación de estas unidades. En el sintagma *pocos cocodrilos pocos* se encuentran, como en “¡oh!, hipopótamo mío!”, los elementos que serán reacomodados para formar nuevos sintagmas. De acuerdo con la

¹³¹ Recuerda este uso a cierto de e. e. cummings, tan citado por los concretos brasileños, que utilizaba en algunos de sus poemas intercambios de mayúsculas y minúsculas en la repetición de ciertas palabras para realzar su movimiento; además de esa cualidad de “microscopista” que los brasileños vieron en el estadounidense (Cf. Augusto de Campos, “Poesía, estructura; poema, ideograma”) y que puede verse en esa forma de descomposición y rearmamiento de las unidades lingüísticas en el poema de Goeritz.

definición de Beristáin de este modo de operar, que no utiliza para trastocar ningún elemento externo a las unidades que componen una cadena específica (en este caso *pocos cocodrilos locos*), la permutación en este poema sería del tipo *indistinta*, ya que no remite a un orden establecido, sino que parece buscar el agotamiento de las posibilidades de intercambio entre unidades.

Vale la pena señalar esa manera en que el lector potencial tuvo que haber leído el texto en los muros: recorriéndolos (si quería leer completo el poema) y después, quizá, alejándose un poco de ellos para poder observar el poema en su totalidad. El efecto que provocaría esta forma de lectura no es menor: la sensación de percepción espacial se magnifica; los ojos no van como al poema en una página tradicional de libro de formato regular: el cuerpo interviene; interviene el movimiento. ¿Podrían traducirse las esquinas de los muros en una vuelta de página? Este lector seguramente giraba la cabeza hacia distintos ángulos y probablemente regresaba a un muro u otro para completar su lectura. Más guiños concretistas: el lector no deja, pasivo, que el poema actúe; se hace partícipe de esa “tensión de palabras-cosas en el espacio-tiempo” que propone un programa concretista.

La breve pero significativa aportación de Goeritz al concretismo en poesía estará marcada por esa constante correspondencia epistolar y personal que mantuvo con distintos exponentes de esta expresión: con el escultor y pintor islandés Dieter Roth intercambió diseños y bocetos que incluyeron poemas concretos, entre ellos “Mensaje de oro”; con el editor y tipógrafo alemán Hansjörg Mayer publicó en 1965 la serie de 26 folletos *Futura* (como la fuente tipográfica utilizada tanto por el programa concretista), que incluía diseños de Mayer a partir de obras de Goeritz¹³²; un año más tarde, también a partir de su relación con Mayer, contactaría a poetas concretos de Brasil, Guatemala, Turquía, Alemania, Inglaterra, Francia, República Checa y Japón para incluir sus obras en el ya mencionado encuentro en México de 1966 *Poesía Concreta Internacional* que, además de mostrar poemas concretos en paredes, presentó al público libros y revistas con

¹³² Cf. Jennifer Josten, “Mathias Goeritz y la poesía concreta internacional”, en *Abstracción temporal. Museo Experimental El Eco. 2010*, Tobias Ostrander (ed.), 2011, s/p).

obras concretistas impresas que se fijaron por medio de cuerdas atadas a los libreros y las mesas.¹³³



Fig. 10



Fig. 11

De este encuentro, dice Jennifer Josten, “es probable que lo más significativo haya sido que muchos de los poemas concretos, así como los textos introductorios, hayan sido reproducidos en una amplia gama de revistas y periódicos en México, entre los que estaban *El Herald*, *El Día* y *Excélsior* [...]”¹³⁴

¹³³ *Idem.*

¹³⁴ *Idem.*



Fig. 12

Este encuentro, que resulta significativo por ser parte importante en la divulgación del movimiento concretista en México, y para algunos, por consolidarse como uno de los precedentes para el desarrollo de “los grupos” y corrientes como el *arte correo* en este país¹³⁵, es sólo una de las apariciones concretistas que el movimiento tuvo alrededor del mundo sobre todo a mediados y finales de la década de los sesenta.

Por los mismos años, pero en otras latitudes, se encontraba otro autor mexicano escribiendo sobre la espacialidad y los nuevos soportes en poesía y, en general, en textos literarios: Ulises Carrión.

A Carrión sería inútil nombrarlo exclusivamente como poeta concreto. Un tránsito definitivo de la literatura a las artes visuales, y luego a la interdisciplina, marca su producción. En ese tránsito, atravesado por una preocupación estética particular, puede encontrarse una serie de rasgos concretistas que también son

¹³⁵ Mauricio Guerrero, miembro del Grupo Marçó, parafraseado por Jennifer Josten, *Ibidem*, s/p.

influencia en poesía y expresiones interdisciplinarias en México de nacimiento posterior.

3.2.1.2 Ulises Carrión y la espacialidad: otro *designer*



Fig. 13

Querido Octavio:

...Yo no quiero ni puedo imponer un contenido porque no sé qué quieren decir exactamente las palabras (¿y cómo saber si el lector lo sabe?). No estoy seguro absolutamente de nada. Lo que sí sé de seguro es que las estructuras están allí, de que las entiendo como el lector las entiende, de que se mueven si las toco, y de que, entonces sí, "emiten" [...].

En la otra literatura el mensaje es falsamente plural. El autor transmite *un* mensaje, y cada lector recibe un mensaje diferente que es, cada vez y en cada caso, un mensaje. En cambio las estructuras (pero insisto, puestas en claro, en movimiento, y en contacto unas con otras) no transmiten un mensaje sino cualquiera. Muchos. Todos. Y ninguno a la vez. Contienen su propia negación [...].¹³⁶

Querido Ulises,

...Literario o no todo texto posee una estructura... Sin ellas no hay texto pero el texto no se puede reducir a su estructura. Cada texto es distinto mientras que las

¹³⁶ Ulises Carrión a Octavio Paz, carta de octubre de 1972, en Verónica Gerber Bicecci, "Telegrama", de *Mudanza*, 2010, pp. 28-29.

estructuras son las mismas: no cambian o cambian poquísimas... Usted convierte lo que llama 'estructuras en movimiento' en textos o, más bien, antitextos poéticos. Textos destinados a una empresa única: la destrucción del texto y de la literatura. Usted se propone hacer otra literatura. Todos han querido hacer lo mismo pero usted introduce una variante: su literatura otra no es suya sino de los otros. Reconozco en esta declaración a las sucesivas vanguardias de nuestro tiempo, de Mallarmé para acá: escribir un texto que sea todos los textos o escribir un texto que sea la destrucción de todos los textos. Doble faz de la misma pasión por lo absoluto.¹³⁷

Para cuando queda establecida la breve correspondencia con Paz, Ulises Carrión ya había publicado *La muerte de Miss O* (1966) y *De Alemania* (1970), dos libros — uno de relatos y el otro, novela— de formato regular, editados bajo las nociones tradicionales en cuanto a la presentación de textos literarios y su distribución. Nacido en San Andrés Tuxtla, Veracruz, estudió literatura y filosofía en México, París, Alemania e Inglaterra. Antes de dar ese salto a las artes visuales que marcaría su producción artística más relevante, publicó algunos cuentos breves, piezas cortas de teatro, adaptaciones de guiones radiofónicos y un guión televisivo.¹³⁸ A finales de la década de los sesenta, con ese cosquilleo latente que implicaba una severa desconfianza sobre las posibilidades potenciales de la palabra y que lo acompañaba desde años antes, comenzó a trabajar con la visualidad, y se alejó paulatinamente, hasta llegar a un punto de quiebre, de la literatura en su concepto más general y tradicional. Mantuvo, sin embargo, el lenguaje como "materia prima"¹³⁹ de su actividad, y al mudarse a Ámsterdam, en 1972, comenzó a desarrollar obras que incluían *performance*, fotografía, video y cine.

¹³⁷ Octavio Paz a Ulises Carrión, carta de marzo de 1973, *Ibidem*, pp. 29-30.

¹³⁸ Cf. Martha Hellion, "Ulises Carrión. Una semblanza", en *Ulises Carrión: ¿mundos personales o estrategias culturales?*, Martha Hellion (ed.), Vol. II, 2003, p. 13.

¹³⁹ "Yo comencé como literato, pero llegó un momento en que me di cuenta de que ese ámbito me quedaba chico y no podía seguir escribiendo cuentos y relatos en un sentido tradicional. Ahora el lenguaje sigue siendo mi materia prima, pero nada más que eso." Ulises Carrión en una cita rescatada por Martha Hellion, *Ibidem*, p. 16.

Bajo la fuerte y declarada influencia de movimientos como Fluxus y el concretismo brasileño, además de proyectos editoriales como los de Beau Geste Press, Carrión construirá poco a poco una obra que tendrá como constantes las ideas de comunicación y distribución.¹⁴⁰ A partir de lo anterior es desde donde puede pensarse el nacimiento de Other Books and So (1975-1978), una galería dedicada a los libros de artista —que él prefería llamar *obras-libro* o *bookworks*—, convertida, en perspectiva, en un nicho que gestó la mayoría de sus propuestas estéticas y que sirvió para establecer también un centro de creación de propuestas artísticas de diversa índole.

Como lo fue para los concretos brasileños, la noción de archivo fue básica para la propuesta de Carrión. Lo que se producía en Other Books and So era también la creación de un archivo que “sobrevive indefinidamente.”¹⁴¹ Y el libro de artista el objeto a través del cual fijaría su crítica frente a la literatura. Hacer libros por cuenta propia, dice Jaime Moreno Villarreal,

era instaurar nuevas prácticas y estrategias culturales en las que el autor sobrepasaría la literatura para, en última instancia, amenazar el *status quo* cultural, haciendo accesible el equipamiento material de la edición a la creatividad de todo aquél que quisiera producir un libro. De allí el llamado des-literaturizar el libro.

Continúa Moreno Villarreal:

[...] en el contexto en que Carrión se desarrollaba en Ámsterdam, si bien se mantenía como referente sustantivo el poema espacial *Un tiro de dados* de Mallarmé —la primera obra que integrara la crítica del libro en su concepción visual, condición fundamental para Ulises de lo que debía ser una obra-libro—, ya para entonces la concomitancia de literatura y arte estaba sobrepasada en la práctica, y el libro de artista podía hacer uso o prescindir electivamente de un texto

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 21.

¹⁴¹ “[...] considero un archivo como una obra de arte que implica espacio, una institución pública. Implica el trabajo de otras personas y mi función social. No tiene límite de tiempo, un archivo sobrevive indefinidamente. No tiene límites, crece constantemente [...]” Ulises Carrión en una cita rescatada por Martha Hellion, *Ibidem*, p. 20.

escrito. Para Carrión, el libro de artista constituía más bien el expediente del fin de la literatura.

Esta visión radical no prosperó, pero inauguró la discusión en torno al surgimiento de un género de arte que alcanzó su autonomía efectivamente con la desaparición del texto —o la aparición de la visualidad pura como texto—. ¹⁴²

La producción de Carrión es tan amplia como la variedad de formas en que se desplegó. Libros conceptuales, libros de instrucciones, partituras musicales, carteles, objetos, videomontajes, postales, *performances*, audio o *collages* son sólo algunos de los soportes que utilizó para sus innumerables piezas. El número de ejemplares de sus libros fue disminuyendo entre la publicación de uno y otro. Los 3000 que se imprimieron de *De Alemania*, por ejemplo, se convirtieron en 400 de *Arguments* (1973) —86 páginas impresas en *offset* que no incluyen más que la sucesión de nombres de cinco personajes en forma de una conversación que el lector debe *imaginar* o *crear* y que está mediada únicamente por la conjunción “y” escrita con la grafía del inglés “&”: ej., “Alfred & Sylvia & Thomas & Alison / Alfred & Sylvia & Thomas & Alison / Alfred & Sylvia & Thomas / Alfred & Sylvia & Thomas / [...] Alfred & Sylvia / Alfred & Sylvia [...]—; la edición limitada de *Tras la poesía / Looking for poetry* (1973) —cuaderno de media carta de papel *kraft* dividido horizontalmente en dos campos, cuya parte inferior consiste en “una serie de rayas paralelas que se insinúan como imagen de las palabras flotando en la parte superior: líneas/lines, alambres/wires, látigos/whips, fideos/noodles, poesía/poetry”¹⁴³—, fue muy grande en comparación con la única copia publicada del original de *Gráficas de poesías* (1972)¹⁴⁴. Limitadísimas también fueron las ediciones de libros de gráficas, sellos, fotografía y dibujos como *Margins* (1975) o *Box Boxing Boxers* (1978), así como los que se publicaron décadas después, aunque se escribieron en la misma época; entre ellos, *Syllogisms* (1971; publicado en

¹⁴² Jaime Moreno Villareal, “Liminar”, en *Ulises Carrión: ¿mundos personales...*, pp. 9-11.

¹⁴³ Verónica Gerber Bicecci, “Telegrama”, p. 33.

¹⁴⁴ La editorial mexicana independiente Taller Ditoria, dirigida por el pintor Roberto Rébora, publicó en 2007, bajo el nombre de *Poesías*, una edición manufacturada de este libro a partir del manuscrito original de Ulises Carrión que les fue enviado desde Holanda, especialmente para el proyecto, por parte del editor del artista veracruzano. Esta edición es la que utilizo para el análisis posterior de las *Gráficas de poesías* de Carrión.

1991), que presentaba, al centro de las páginas y escritas a máquina, construcciones silogísticas de corte paródico y de alta concreción: ej., “If A isn’t true / and if AB is true / then B’s truth lies in C”¹⁴⁵.



Fig. 14

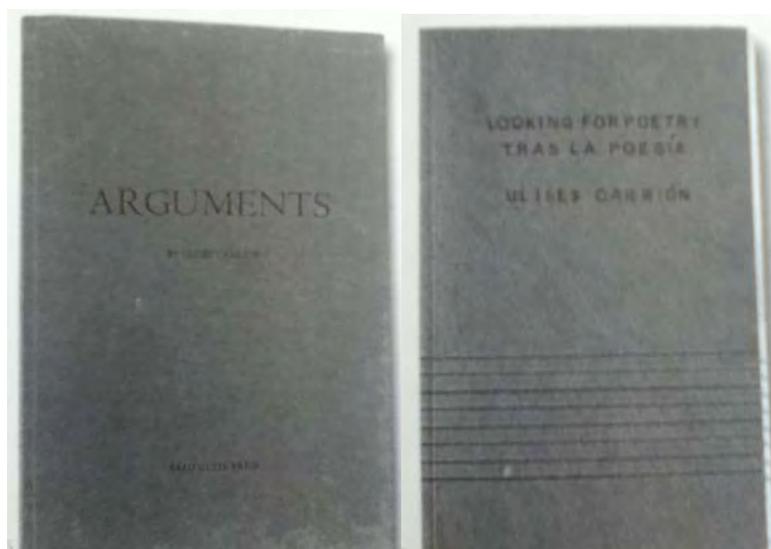


Fig. 15

¹⁴⁵ “Six” (“Seis”). “Si A no es verdad / y si AB es verdad / entonces la verdad de B miente en C”. En *Ulises Carrion: ¿mundos personales...*, p. 42.



Fig. 16

A través de la creación de estos libros, Carrión intentaba poner en práctica lo que ya desde 1965 había propuesto en su casi manifiesto “El arte nuevo de hacer libros”. Publicado por primera vez en el número 41 de la revista mexicana *Plural*, el título de este texto alude, como explica el mismo Carrión, al polémico “El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo” de Lope de Vega.¹⁴⁶ En él están escritas las propuestas del artista veracruzano con relación con el libro, la prosa y la poesía, el espacio, el lenguaje, las estructuras y la lectura, como se titulan las respectivas secciones del texto, desglosadas cada una en puntuales frases.

El Carrión *designer* dirá, por ejemplo, que:

- Un libro es una secuencia de espacios.
- Un texto literario (en prosa) contenido en un libro ignora el hecho de que el libro es una secuencia autónoma espacio-tiempo.
- Una serie de textos, más o menos breves (poemas y otros), distribuidos en un libro siguiendo un orden cualquiera descubre la naturaleza secuencial de un libro.
- La descubre; quizá la utiliza, pero no la incorpora o la asimila.
- El lenguaje escrito es una secuencia de signos que se expanden en el espacio y cuya lectura ocurre en el tiempo.

¹⁴⁶ Cf. Ulises Carrión, “El arte nuevo de hacer libros”, en *Ulises Carrión: ¿mundos personales...?*, p. 310.

- *Un libro también puede existir como forma autónoma y autosuficiente, quizá incluyendo un texto que subraye esa forma, que sea una parte orgánica de esa forma: aquí comienza el nuevo arte de hacer libros.*¹⁴⁷

De los libros de poesía, continuará con que:

- Un libro de poesía contiene tantas o más palabras que una novela, pero, en última instancia, utiliza el *espacio físico real* donde aparecen las palabras de manera más *intencional*, más *evidente*, de forma más *profunda*.
- Esto es así porque, para transcribir el lenguaje poético al papel, es necesario traducir tipográficamente las convenciones propias del lenguaje poético.
- La transcripción de poesía [...] utiliza signos menos comunes [que los de la prosa]. La mera necesidad de crear los signos adecuados a la transcripción del lenguaje poético dirige nuestra atención a este simple hecho: escribir un poema en un papel es una acción distinta a escribirlo en nuestra mente.
- Los poemas son canciones, repiten los poetas. Sin embargo, no los cantan. Los escriben.
- La poesía es para declamarse en voz alta, repiten. Pero no la declaman en voz alta. La publican.
- El hecho es que la poesía, tal y como ocurre normalmente, se escribe y se imprime, no se canta, ni se habla. Y con esto, la poesía no pierde nada.
- Al contrario, la poesía ha ganado algo: una realidad espacial [...].¹⁴⁸

En relación con el espacio y la poesía, agregará Carrión:

- Durante años, muchos años, los poetas han explotado, intensiva y eficientemente, las posibilidades espaciales de la poesía.
- Sin embargo, la [...] poesía concreta y posteriormente la visual han declarado lo anterior abiertamente.
- *El espacio es la música de la poesía no cantada.*

¹⁴⁷ Selección personal de los puntos de '¿Qué es un libro?' de "El arte nuevo de hacer libros", en *Libros de artista*, Martha Hellion (coord.), Vol. I, 2003, pp. 311, 312. (El uso de cursivas es mío).

¹⁴⁸ Selección personal de los puntos de 'Prosa y poesía' de "El arte nuevo de hacer libros", *Ibidem*, pp. 314, 315. (El uso de cursivas es mío).

- La introducción del espacio en la poesía (más bien de la poesía en el espacio) es un gran evento de consecuencias literarias incalculables.
- Una de estas consecuencias es la poesía visual y/o concreta. Su nacimiento no es un evento extravagante en la historia de la literatura, sino el *desarrollo natural, inevitable*, de la *realidad espacial* logrado por el lenguaje desde el momento en que se inventó la escritura.
- La poesía concreta representa una alternativa a la poesía.
- Si dos sujetos se comunican en el espacio, entonces el espacio es un elemento de esta comunicación. *El espacio modifica esta comunicación*. El espacio impone sus propias leyes a esta comunicación.
- Las palabras impresas están presas en la materia del libro.
- *La manifestación objetiva del lenguaje puede ser experimentada en un momento aislado y en el espacio —la página—; o en una secuencia de espacios y momentos —el ‘libro’—.*¹⁴⁹

Con la intención de promover un *arte nuevo*, uno que se produzca a partir de la creación intencional de “condiciones específicas de lectura”¹⁵⁰, Carrión logra desentrañar varias de las ideas del concretismo internacional, y, si bien varios de los puntos aquí expuestos merecerían no ligeras discusiones¹⁵¹, parece pertinente rescatar en estas citas largas sus ideas en cuanto a la espacialización y la puesta en página de la poesía. Sólo así podría entenderse lo que parece ser su práctica poética más cercana al concretismo, que se vincula, claramente, con su trabajo experimental con el libro de artista.

¹⁴⁹ Selección personal de los puntos de ‘Espacio’ de “El arte nuevo de hacer libros”, *Ibidem*, pp. 315, 317. (El uso de cursivas es mío).

¹⁵⁰ Ulises Carrión, “El arte nuevo...”, *Ibidem*, p. 322.

¹⁵¹ Años después de publicar “El arte nuevo de hacer libros”, Carrión manifestó su desconcierto por las pocas reacciones que el texto tuvo por parte de los escritores, aunque agradece la respuesta que tuvo en artistas. (Cf. Ulises Carrión, *Ibidem*, p. 310). En mi opinión, tanto los puntos que seleccioné como el resto de ellos merecen una revisión cuidadosa: parecería que lo que en ellos aparece es una obviedad, pero quizás conllevan ideas que se han dado por hecho sin hacer una parada para reflexionar de manera profunda sobre sus implicaciones, que no son pocas. Ser conscientes de lo que el cuidado espacial implica en cuanto al efecto en las nuevas formas de lectura es tal vez lo que encuentro más destacable de toda la propuesta concretista, que Carrión expone aquí de manera independiente.

- Poesías diseñadas

Publicadas en 1972, las *Poesías* (Figs. 17-18) de Carrión fueron creadas a partir de 12 recursos de escritura y nociones literarias, que dan título a las secciones del libro: “Ritmos”, “Rimas”, “Puntuaciones”, “Estribillos”, “Gráficas”, “Plagios”, “Derivaciones”, “Asociaciones”, “Repeticiones”, “Funciones”, “Palabras” y “Sinalefas”. La edición original fue realizada mecanográficamente y los signos de puntuación en las distintas partes fueron agregados manualmente: la propuesta era artesanal.

Cada sección de *Poesías*, a excepción de “Plagios”, parte de un modelo base: un poema español —los hay de origen medieval, prerrenacentista y renacentista— que se presenta en la primera página y que luego se recrea (o descrea) en un proceso de sustitución de palabras por signos de puntuación, gráficas, otras palabras, números... Casi todos culminan en la desaparición del poema original: en silencio, aunque no necesariamente en la página en blanco.

Así, en “Ritmos”, cuyo modelo es un fragmento de “Montesina era la garça...” de Juan del Encina, se presentan seis variaciones que simulan el golpeteo rítmico del villancico español. La primera sustituye cada sílaba del villancico por la sílaba “ta”, que se tilda dependiendo de la acentuación en el modelo original. La introducción del villancico, compuesta por tres versos —el primero octosílabo y los siguientes heptasílabos— y que aparece así: “Montesina era la garça / y de muy alto volar: / no hay quien la pueda tomar.”, es sustituida por la interpretación rítmica “Tatatá tatatatá ta / tatatá tatatatá / tatá tatatá tatá.” Las siguientes variaciones cambian la acentuación hasta volverla imposible de “cantar”: ¿cómo se lee el texto cuando todas las sílabas están tildadas? ¿Cómo se lee el texto cuando, después, en vez de sílabas aparecen dos guiones (--)? ¿Y cuando no hay más que cuatro sílabas y todas las demás se han traducido en silencio? Es ahí donde entra la posibilidad de pensar el espacio en blanco como agente visual, sustituto de signos, referente sintáctico: el espacio en blanco de la sexta variación, que sabemos que llegó a ese estado después de un proceso de descomposición que puede verse en las variaciones anteriores, traduce la noción del silencio: silencia las sílabas, pero guarda el ritmo que ya se ha memorizado después de cada repetición de “golpes” rítmicos del

villancico. El lector, no pasivo, puede recuperar en silencio el rimo aprendido o dejarlo ir; anular el rimo y deshacer por completo el texto.

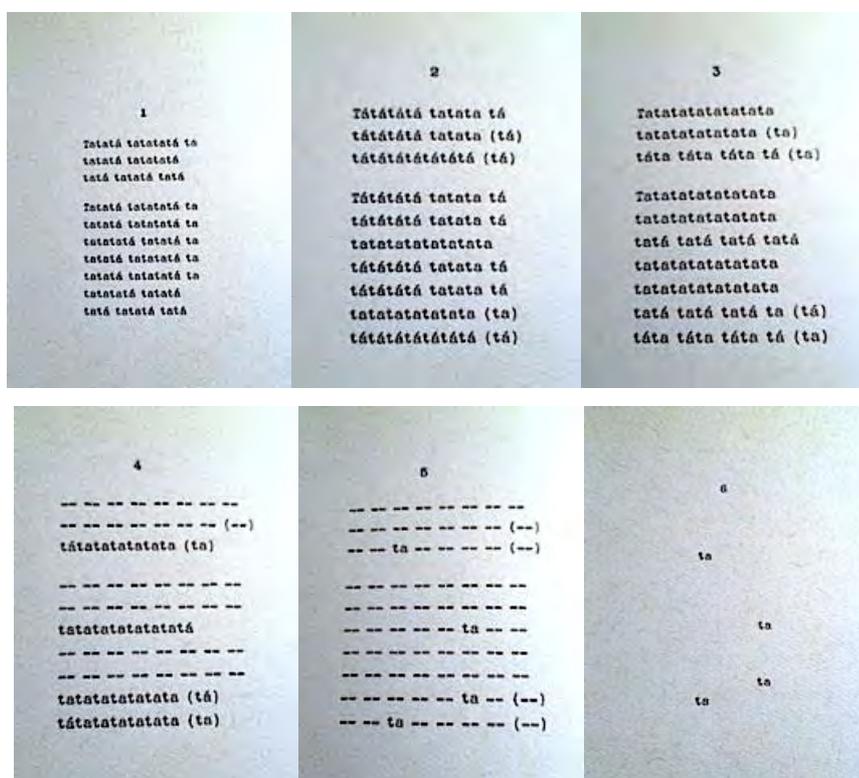


Fig. 17

Mostrar la interpretación rítmica del villancico español, además de hacer un trabajo global con la parte rítmica del texto, propone la anulación del aspecto del contenido de éste. Exhibe, apartando lo que el villancico *dice*, el *cómo* se dice: las variaciones en “Ritmos” no son más que un intento por hacer visible, material, la estructura de un texto lírico dado. De ahí, en mi opinión, su carácter concreto.

“Rimas”, la segunda sección de *Poesías*, toma como modelo “En loor de Sancta Clara, virgen” de Íñigo López de Mendoza, conocido como el Marqués de Santillana. La dinámica propuesta por Carrión en este apartado es reemplazar las unidades en donde tienen lugar las rimas que componen el soneto de López Mendoza (abab, abab, cde, cde) por otras elegidas, al parecer, de manera azarosa. El resto de las palabras que componen el soneto son silenciadas por guiones, y lo que queda es sólo la parte final de cada verso. Así, las rimas que terminan en -ud, -ana, -ud, -ana

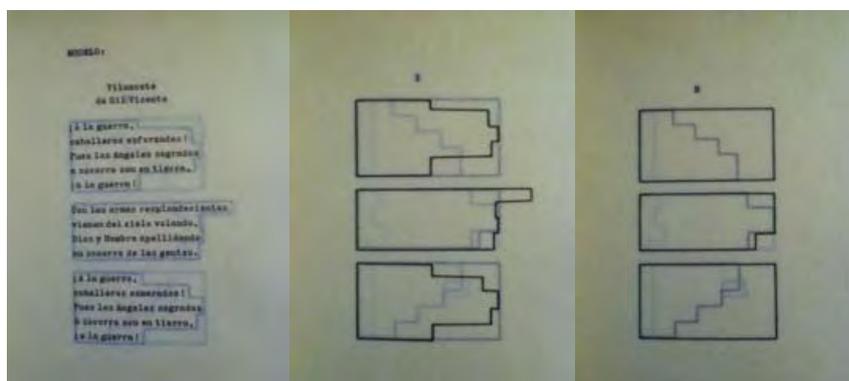
(x2), y -ante, -alma, -ara (x2), serán remplazadas en las variaciones consecuentes por -orma, -arios, -orma, -arios (x2) y -ombra, -uro, -undo (x2); -íritu, -óvil, -íritu, -óvil (x2) y -etres, -ámpago, -óveda (x2); -ájaros, -ébol, -ájaros, -ébol (x2) y -od, -azre, -uin (x2); -arr, -oiu, -arr, -oiu (x2) e -í, -ésclunt, -ódguiupsa (x2), y finalmente, por -a, -b, -a, -b (x2) y -c, -d, -e (x2). Si las primeras variaciones permiten que el lector edifique nuevos versos de once sílabas, con la condición de reconstruir las últimas palabras para que concuerden con las rimas propuestas (por ejemplo: forma / varios / forma / varios; sombra / muro / mundo / sombra / muro / mundo, para la primera variación), a medida que estas variaciones aparecen la posibilidad de reconstrucción desaparece: ¿qué palabra en español termina con el grupo -ódguiupsa? ¿Y cuál con -arr u -oiu? En este trabajo, al que no le falta el elemento humorístico tan característico en Carrión, encuentro otro juego: aunque parece que toda la atención está en la rima, pues es lo que está representado ortográficamente, se remite constantemente al resto del texto que se muestra *traducido* en guiones. La construcción de nuevos versos no puede hacerse sin planear la estructura completa del poema. No importa qué palabras se utilicen, parece que nos dice Carrión, lo que importa es que su medida se ajuste articuladamente para lograr la métrica del soneto. Destruir el soneto para conocer sus profundidades.

“Puntuaciones” llevará como modelo un fragmento de las *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique: la doble sixtilla octosilábica con versos de pie quebrado, a veces llamada *manriqueña*, que va de la línea versal 181 a la 192. Este fragmento, que lleva como una de sus características el uso del tópico *ubi sunt* (“¿en dónde están?”, “¿qué se hicieron?”) manifestado aquí a través de una serie de preguntas retóricas en torno a la fugacidad de los eventos cercanos a la época de escritura del texto —y en general en torno a la fugacidad de la vida misma—, utiliza la representación gráfica de los signos de interrogación y las comas para desplazar la sintaxis del fragmento en distintas variaciones. Hace visible el uso interrogativo característico del texto modelo y juega con distintas posibilidades estróficas, ya sin palabras, para cambiar la sintaxis de la doble sixtilla. Al final, el texto desaparece y queda solamente el número de variación (seis) entre signos de interrogación (“¿6?”). Pareciera que, basadas en el mismo motivo del *ubi sunt*, las

variaciones del fragmento realizadas por Carrión también dan muestra de la fugacidad del texto. Y, entonces, ¿qué fue del texto?

“Estribillos” utiliza un recurso similar al de “Puntuaciones”. De Fray Íñigo de Mendoza, el “Romance que cantó la novena orden, que son los seraphines”, que lleva como estribillo “Eres niño y has amor: / ¿qué farás cuando mayor?”, se descompone en seis variaciones cuya atención está toda en la estructura del estribillo. El proceso de variación es el siguiente: se copia textualmente el estribillo y se cambian las estrofas sucesivas por una secuencia de guiones; continúa la secuencia de guiones y el estribillo es modificado por su interpretación rítmica (otra vez el grupo “ta”); se sustituye todo el texto por guiones, incluyendo el estribillo, pero se deja la voz catalana *írrupo*, que en español significa irrupción —y que, literalmente, irrumpe en el texto—, al final de los dos versos de éste; se sustituyen todas las palabras del texto por guiones pero se mantienen los signos de puntuación utilizados en el estribillo original del modelo; se sustituye la primera línea del estribillo por la palabra “Uno” y la segunda por “Dos”, en alusión al número de versos que lo componen, y, finalmente, se sustituye el estribillo por la repetición de la voz “Yea” —¿quizá como hispanización del inglés *yeah?*—, en un afán por alejar, irónicamente, la atención al sentido de las palabras del estribillo pero mantener su estructura: dos versos que se repiten.

“Gráficas”, la sexta sección de *Poesías*, y al parecer la que trabaja más intensamente con la forma y la espacialidad, se construye a partir de seis variaciones gráficas del modelo “Villancete”, de Gil Vicente.



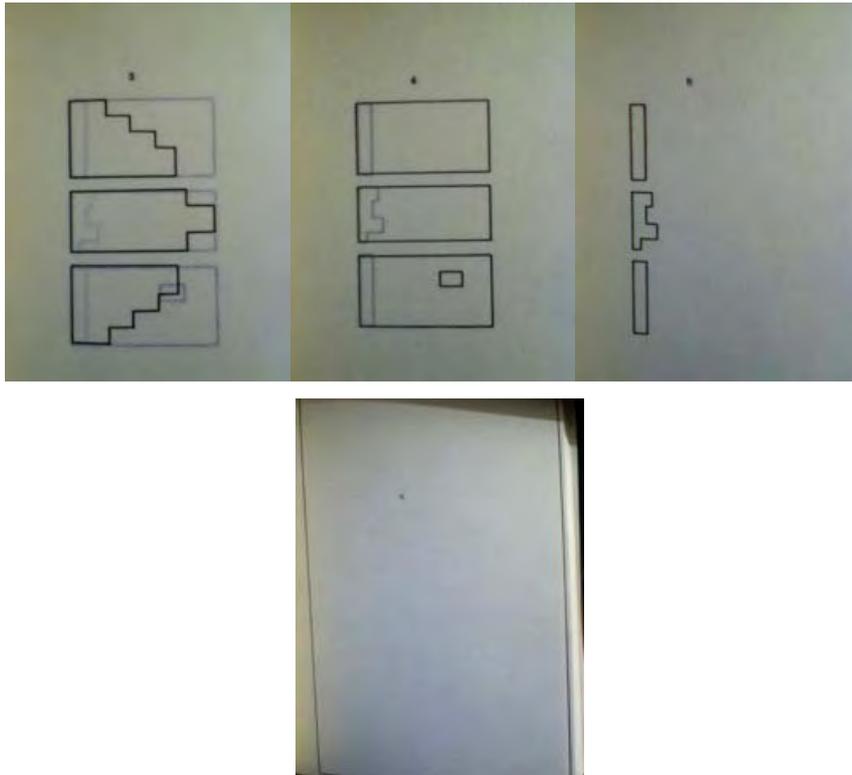


Fig. 18

Aparecida a la mitad del libro, esta sección requiere de un tipo de papel que logre cierta transparencia, para que las gráficas puedan intuirse visualmente entre una página y otra; entre una variación gráfica y otra.¹⁵² La interpretación gráfica parte del espacio que utiliza el “Villancete” en su disposición en la página. La primera variación define la silueta del texto; la segunda hace visible, en bloques más generales, las tres partes en que éste se organiza; las siguientes parecen ser variaciones de las dos primeras: juegan con el desplazamiento como en las secciones revisadas aquí anteriormente, aunque en ésta se vuelque todo el trabajo en la *arquitectura* del poema, hasta desaparecer las *huellas* del texto y dejar la página en blanco, no sin marcar el margen —acentuar la cualidad de la página, el campo espacial de juego— dentro del cual el texto se coloca.

¹⁵² En la edición del Taller Ditoria, en la que me baso para la presente investigación, el papel empleado es del tipo *pergamino nube crema* de 90 gramos. No se halla la especificación del que utilizó Carrión para el original de 1972.

La lectura de “Gráficas” es la que más hace notorias la relación tiempo-espacio inherente a ella, que tanto buscan exhibir los concretos, y la plasticidad del material textual: su carga dimensional a nivel visivo. Encuentro esta sección como la que cobra un carácter más concreto que el resto. Las leyes gestálticas de *cerramiento* y *pregnancia* aparecen aquí; una contribuye a captar como unidades las superficies de las líneas que circundan la disposición de cada estrofa en el “Villancete”, y la otra a poder ver estas unidades por su grado de simetría.

“Plagios” es la única sección que no utiliza un modelo específico para realizar variaciones. Sin embargo es quizá la propuesta más paródica y a la vez agresiva del libro. Carrión firma como suyos textos populares que se han transmitido de generación en generación a través de distintos medios y cuyo autor resulta desconocido. “A Cristo crucificado”, casi siempre atribuido a Santa Teresa de Ávila, está ahora, en esa realidad libro-objeto, apropiado por Carrión; también “Romance de una morilla” —un romance morisco que, por cierto, habla de un engaño—; “A los baños del amor...”, otro romance; la canción tradicional veracruzana “La Bamba”; cuatro frases de uso común en el español contemporáneo, entre ellas la emblemática locución comúnmente atribuida a Fernando II de Aragón “Tanto monta, monta tanto, Isabel como Fernando”; un grupo de sustantivos sin ninguna clara conexión semántica (casa, abertura, psicoanálisis, calle, grito...), y el abecedario del español. Este ejercicio no sólo trabaja con la desmitificación de la figura del autor; también nivela en la categoría de *poesía* una obra cumbre de la literatura española, como sería “A Cristo crucificado”, y las letras del abecedario, por ejemplo. Este guiño, a mi parecer, responde más a una discusión extraliteraria que a una revisión poética, de la que aquí no interesa más que reiterar esa búsqueda de Carrión por el rompimiento con cualquier tradición literaria que permanece.

Para terminar, “Derivaciones”, “Asociaciones”, “Repeticiones”, “Funciones”, “Palabras” y “Sinalefas” trabajarán con poemas renacentistas que serán prácticamente desmembrados al estudiar sus estructuras formales y sintácticas primarias.

En 1921, Vicente Huidobro había dicho: “En todas las cosas hay una palabra interna, una palabra latente y que está debajo de la palabra que las designa. Ésa es

la palabra que debe descubrir el poeta.”¹⁵³ Creo que Carrión se propone algo más o menos parecido, aunque de una manera muy específica y de forma altamente radical —pensemos en el año de publicación de *Poesías* y las implicaciones que una apuesta de este tipo cobra en medios más tradicionales de circulación poética—: pretende hacer notorios el ensamblaje, la arquitectura, el diseño y la materialidad de un texto poético, esos elementos estructurales que guardan las palabras y sus combinatorias; fijar la atención del lector en el cómo de su aparición en la página y, en general, en el libro, que de acuerdo a su maleabilidad y su presentación es un objeto secuencial único que contiene, a su vez, otros objetos: los poéticos.

En Carrión, el poeta *designer* no lo es sólo del objeto-poesía, ni del objeto-libro, también lo es de una dinámica particular de lectura —elemento central en estas poéticas— que interviene en la forma de pensar dichos objetos. (Irónico que queriendo alejarse de la literatura se acerque más a ella a través de la revisión del aspecto estructural del lenguaje).

La idea de una lectura *verbivocovisual* del poema, planeada en esa dinámica que propone su propia arquitectura, puede verse manifiesta, aunque quizá de manera menos contundente, también en algunas otras obras de poesía mexicana aparecidas en la época descrita, de autores que permanecieron definitivamente más cercanos a los proyectos poéticos de corte tradicional (cuando se habla de una preocupación formal vinculada a la inquietud estructural). Sin embargo, esta aparición podría dar cuenta de los alcances de la propuesta concretista que, en México, pareciera que se filtró de manera sigilosa y que, aunque se conoció, no logró la misma ebullición que en otros países durante los mismos años. ¿La razón? Quizá que apenas estábamos en búsqueda de resolver otro tipo de preocupaciones poéticas; otros temas. O que no había un nicho suficiente de lectores interesados en leer esta poesía, o en aprender a leerla (¿o editores interesados en aprender a leerla y luego publicarla?). O, a lo mejor, que el concretismo en los sesenta y setenta pareció aquí demasiado simple: un ejercicio visual que le correspondía a vanguardias ya “desaparecidas” y que ya estaba agotado. Habrá influido también que la atención literaria en ese momento estaba dedicada al llamado *boom latinoamericano*, ligado a no pocas ni menudas preocupaciones políticas.

¹⁵³ Vicente Huidobro, “La poesía” (1921), en *Escrituras en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX*, 2009, p. 117.

De cualquier forma, reitero, hubo filtros que a mi parecer no deben ignorarse, pues son también parte del archivo que permite recuperar posibles procedencias de los ecos que en la actualidad vemos y escuchamos.

3.2.2 Otras aproximaciones a lo concreto

Referente obligado de la poesía mexicana del siglo XX, Octavio Paz ya había tenido otra discusión epistolar, además de la que tuvo con Carrión, sobre las implicaciones de la apuesta por la espacialidad y la estructura en poesía. Después de conocer a e. e. cummings en una visita a Nueva York en 1959¹⁵⁴, quien le hablara del proyecto concretista brasileño; de haber leído a principios de los sesenta traducciones al inglés de poemas concretistas, y de haber recibido en 1967 una carta de Haroldo de Campos que hablaba de la traducción que realizaba al portugués de algunos poemas de *Libertad bajo palabra* (1949), Paz comienza una relación epistolar con el poeta brasileño en la que, como señala Rodolfo Mata, los ejes principales de discusión serán la traducción y el homenaje.¹⁵⁵ Durante el tiempo que llevaron esta correspondencia, ambos poetas se enviaron textos: Campos envió a Paz la *Antología Noigandres* (1963) y la *Teoría da poesia concreta* (1965), mientras que Paz envió a Brasil, entre otras obras, *Poesía en movimiento* (1966) y *Blanco* (1966).¹⁵⁶

En 1968 entera Paz a Campos de la escritura reciente de sus *Topoemas* (1968), que define así: "Topoema = topos + poemas. Poesía espacial, por oposición a la poesía temporal, discursiva. Recurso contra el discurso."¹⁵⁷ Como nota a la presentación de los seis topoemas, dice Paz:

¹⁵⁴ Cf. Rodolfo Mata, "Octavio Paz y Haroldo de Campos: entre el diálogo creativo y el diálogo institucional", presentado en el XXI International Congress, organizado por la Latin American Studies Association, en Miami, Florida, 16-18 de marzo de 2000. (El texto puede encontrarse en línea, en <http://lasa.international.pitt.edu/>).

¹⁵⁵ *Idem.*

¹⁵⁶ *Idem.*

¹⁵⁷ Octavio Paz, *Topoemas*, Sobretiro de la *Revista de la Universidad de México*, vol. XXII, núm. 10, junio de 1968. (Recuperación de cita de Rodolfo Mata en "Octavio Paz y Haroldo de Campos...", p. 1). Los *Topoemas* fueron publicados más tarde en *Era* (1971).

[...] estos *Topoemas* son un homenaje implícito (ahora explícito) a antiguos y nuevos maestros de la poesía: a José Juan Tablada; a Matsúo Basho y a sus discípulos y sucesores (y a R. H. Blyth, por los cuatro volúmenes de su *Haikú* y a Donald Keene, que me abrió las puertas de la poesía japonesa); a los poetas y calígrafos chinos (y a Arthur Waley, por sus *Chinese Poems*, *The Book of Songs*, *The life and times of Po-Chü-I*, *The poetry and career of Li-Po*, y tantas otras traducciones); a Apollinaire, Arp y cummings; y a Haroldo de Campos y el grupo de jóvenes poetas brasileños de *Noigandres e Invenção*.¹⁵⁸

Si bien la correspondencia entre Paz y de Campos se sustentará en esas continuas traducciones y homenajes realizados por y entre uno y otro poeta¹⁵⁹, importa aquí señalar una idea que ya antes se trató en esta investigación y que fue revisada por ellos: la de una práctica poética antidiscursiva. Dice Mata:

El motivo principal de la aproximación de ambos poetas fue su notable afinidad en torno a la figura de Mallarmé. Tanto ‘Los signos en rotación’ de Octavio Paz como los ensayos iniciales y básicos de Haroldo de Campos, que se encuentran en la *Teoria da poesia concreta*, le dan a *Un golpe de dados* un lugar de suma importancia, que se verá desenvuelto con mayor solidez en *Los hijos del limo* (1974) y *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana* (1977), respectivamente. Si para Octavio Paz, Mallarmé es un autor fundamental en el desarrollo de la ‘tradición de la ruptura’, para Haroldo de Campos la poética sincrónica permite trazar un ‘linaje mallarmaico’ que tiene una genealogía en Hispanoamérica y en Brasil.¹⁶⁰

Y es que el uso de la *antidiscursividad* que ambos poetas vieron en la obra de Mallarmé culminó, dentro del campo de las vanguardias poéticas, en el concretismo, pero los alcances de este programa son considerados de manera distinta por ellos: si para de Campos la poesía concreta agotaba las posibilidades

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 10.

¹⁵⁹ Este diálogo de traducción culminaría con la que hace de Campos de *Blanco*, en 1986, que titulará *Transblanco* y que pone en práctica la teoría de *transcreación* que forma parte del programa concretista brasileño, que en la presente investigación no tiene lugar. Para conocer más sobre *Transblanco*, véase Rodolfo Mata, “*Transblanco* de Octavio Paz y Haroldo de Campos”, en *Vuelta*, No. 206, 1994.

¹⁶⁰ Rodolfo Mata, “Octavio Paz y Haroldo de Campos...”, p. 3.

de la *verbivocovisualidad*, a través de una “emancipación de los vínculos residuales del discurso”¹⁶¹, para Paz ofrecía una nueva “topología poética”, manifiesta a través del discurso. Podía tomar dos rutas quizá contradictorias: el *fin del curso* o el *recurso en contra de ese fin de curso* que *definía* la poesía moderna en Occidente (a partir de Mallarmé): *la negación del discurso por el discurso*.¹⁶² Para Paz, dice Mata, el poema concreto recupera el discurso perdido en el cuerpo del poema a través de la nota explicativa que lo acompaña¹⁶³, y en su propuesta antidiscursiva se ofrece el rompimiento con la linealidad sintáctica; para de Campos, y en general para los concretos, como se vio anteriormente, la *antidiscursividad* del poema concreto es además la opción para una “comunicación simultánea de tipo pictórico”¹⁶⁴. Esta segunda opción fue negada por Paz, que pensaba en la forma ideogramática no como la unión de fragmentos que conforman una constelación, sino como una cadena de “desarrollos discursivos”¹⁶⁵.

Independientemente de las diferencias —sutiles, pero diferencias al fin— en cuanto a la manera de percibir el uso de la fragmentación visual producida en un poema concretista, antidiscursivo en cuanto a su forma sintáctica, importa hacer notoria esta discusión entre Paz y de Campos que mediaría de algún modo la producción de obras poéticas de guiños concretistas del poeta mexicano, aunque no fuera mencionada recurrentemente por él en sus ensayos sobre poesía moderna.¹⁶⁶

Ya *Blanco* señalaba el trabajo con una profunda preocupación visual y estructural, relacionadas plenamente con la manera en que el lector potencial

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 4.

¹⁶² Paráfrasis de la cita en portugués de Paz en *Transblanco*, recuperada por Rodolfo Mata, en *Idem*.

¹⁶³ Vale señalar aquí que no todos los poemas concretos llevaron una nota explicativa en su presentación, lo cual pondría en duda la aseveración de Paz. ¿Hay entonces siempre una recuperación del discurso en estos poemas?

¹⁶⁴ Rodolfo Mata, “Octavio Paz y Haroldo de Campos...”, p. 4.

¹⁶⁵ *Idem*.

¹⁶⁶ Como explica Mata, la correspondencia entre Paz y de Campos terminó en la década de los 80. Y, aunque de Campos continuó el diálogo estableciendo “paralelos entre su obra y la del mexicano”, con Paz no ocurrió lo mismo. Añade Mata: “Son muy escasas las menciones que hace Octavio Paz de la poesía brasileña —y de la literatura brasileña en general— en sus ensayos. De hecho, Paz nunca dedicó de manera exclusiva un texto a estos temas o al comentario específico de algún poeta brasileño en particular. (Cf. *Ibidem*, p. 5).

recibiría el texto y, en general, el libro. La atención se vincula a esa relación que Paz observó entre página y escritura y de la que habló desde distintas perspectivas en el ensayo “Signos en rotación”. Para la edición de *Blanco* en colaboración entre El Colegio Nacional / El equilibrista / Turner, Paz escribió un prefacio —que no aparece en la edición original de 1966 de Editorial Joaquín Mortiz— en el que, a manera mallarmeana, explica brevemente cómo es que debería leerse el texto: “[...] como una sucesión de signos sobre una página única; a medida que avanza la lectura, la página se desdobra: un espacio que en su movimiento deja aparecer el texto y que, en cierto modo, lo produce.”¹⁶⁷ Líneas más adelante, señala: “La tipografía y la encuadernación de la primera edición de *Blanco* querían subrayar no tanto la presencia del texto como la del espacio que lo sostiene: aquello que hace posible la escritura y la lectura, aquello en que terminan toda escritura y lectura.”¹⁶⁸ Así, Paz ofrecía al lector seis maneras distintas de leer su obra; la primera, como un solo texto, y las otras cinco, como distintas combinatorias entre fragmentos y poemas sueltos posibilitados por la disposición del texto en tres columnas, cuyos versos se acomodan de distintas maneras y reproducen líneas independientes, marcadas a veces por la contraposición entre los colores negro y rojo del texto, que realizan juegos espejísticos a nivel de palabra, oración y espacios entre signos. Las imágenes orientales, la tradición del mandala o los aspectos paisajísticos de *Blanco* multiplican sus sentidos a partir de la forma organizacional, estructural y gráfica del poema. Y el texto como tejido va más allá: el libro se vuelve, como en Carrión, un objeto que también diseña el poeta.

¹⁶⁷ Paz, Octavio, “Prefacio”, en *Blanco*, 1995, s/p.

¹⁶⁸ *Idem.*



Fig. 19

El diseño de la portada y contraportada de la primera edición de *Blanco* estuvo a cargo de Vicente Rojo, quien también se vería involucrado en el proyecto de los *Discos visuales* (1968) de Paz. El poeta mexicano, en una carta al editor Joaquín Díez –Canedo, dijo:

[...] [La edición de *Blanco*] no es una edición de lujo: es una edición funcional, destinada a incorporar la parte material del libro al texto. Diré más: la disposición tipográfica es una primera lectura del texto. Las dificultades materiales de manejo son un equivalente de las dificultades de lenguaje que todo texto poético opone al lector.¹⁶⁹

El proyecto que Paz ideó para presentar *Blanco* fue un trabajo multidisciplinario, en el que quiso que interviniera la pintura, el teatro, la ilustración y la música. Para presentar su obra, Paz pensó en una película que proyectaría el libro y su lectura, además de una puesta en escena en la que, de manera simultánea, se llevaría a

¹⁶⁹ Octavio Paz a Joaquín Díez-Canedo, carta de enero de 1968, en Enrico Mario Santí (ed.), *Archivo Blanco*, 1995, p. 100.

cabo un *performance* audiovisual, con distintos intérpretes en su intervención.¹⁷⁰ Este aspecto señala otro gesto concretista: el trabajo con la interdisciplina.

De las implicaciones en cuanto a la aparición de esta obra en la poesía hispanoamericana, Haroldo de Campos dirá:

Blanco, por un lado, representa la reanudación de la tradición mallarmeana en la poesía hispanoamericana [...]; por otro, la suspensión del dispositivo retórico tardonerudiano de la poesía como espontaneísmo inspirado, en favor de una poesía crítica, que rescata la metáfora de su fácil carnadura discursiva y la sitúa en términos de combinatoria lúdica y dinamismo estructural.¹⁷¹

Vale la pena señalar que Paz se había aproximado ya a una propuesta poética que difuminara de alguna forma los nexos *versuales*, que apelara a una polifonía visual y a un espejismo formal. Algunos de los poemas pertenecientes a *Ladera este* (1962-1968), escritos durante la estancia de Paz en la India, anulan los signos de puntuación y juegan de manera directa con las imágenes utilizadas. “El mausoleo de Humayún”, por ejemplo, inscrito en ese campo ya señalado de la brevedad, juega —aunque mantiene el verso— con el ruido visual que refieren las imágenes de un “debate de avispas”, o los “gorjeos” de los monos, opuesto a eso que podría definirse como “tiempo en reposo sobre el agua”: “la arquitectura del silencio”¹⁷².

¹⁷⁰ En noviembre de 2011, CONACULTA lanzó al mercado de las tabletas electrónicas iPad una aplicación para la lectura de *Blanco*. Bajo la curaduría de Enrico Mario Santí, este lanzamiento permite una relectura, digital, cercana a la que Paz había propuesto: simultánea y en varias voces. En este caso, se recuperan las lecturas en voces de Eduardo Lizalde, Guillermo Sheridan y el propio Paz, como se realizaría décadas antes en la presentación del poema. El lector del siglo XXI puede, además, revisar archivos fotográficos y de texto en torno a *Blanco*. Este hecho recuerda lo que Perloff dijo con relación al concretismo y la era digital, y que se mencionó al principio de este trabajo: los avances tecnológicos y el desarrollo de diseños especiales de lectura a través de la web otorgan a las propuestas de corte concretista una nueva posibilidad de aparición y representación. Varios de los postulados concretistas en cuanto a la búsqueda de nuevas lecturas pueden ponerse en práctica de manera más fácil a través de distintos diseños y programaciones de dispositivos de lectura digitales. En el caso de *Blanco*, la aplicación, que además es gratuita, reactivará sin duda la atención y los estudios sobre esta obra.

¹⁷¹ Campos, Haroldo de, “Octavio Paz y la poética de la traducción”, en *Archivo Blanco*, p. 226.

¹⁷² Octavio Paz, “El mausoleo de Humayún”, en *Ladera este (1962-1968)*, 1998, p. 25.

Así, las primeras imágenes están aglomeradas en cuatro versos que no sueltan la sonoridad de la consonante fricativa [s]: “Al debate de las avispas / la dialéctica de los monos / gorjeos de estadísticas / opone”, y que son seguidos por un *anuncio* en paréntesis (“(alta llama rosa / hecha de piedra y aire y pájaros / tiempo en reposo sobre el agua)”) de la idea que será contrapuesta y que cierra sin punto final el poema en un verso aislado (“la arquitectura del silencio”).

“Un día en Udaipur” recuerda a *Blanco* por los versos acomodados en dos columnas que dialogan; así también “La higuera religiosa”, que juega levemente con el espacio en donde aparecen las palabras.

Por eso Saúl Yurkievich dice que Paz pone en práctica en *Ladera este la lección mallarmeana*: “la palabra a la intemperie, sin figura fija, en perpetua traslación [...]”.¹⁷³

Blanco refuerza lo que ya había aparecido en los poemas de *Ladera este*: “simultaneidades díscolas, [...] coexistencias antitéticas, [...] centros o polos dispersos, [...], un espacio pulsativo, campo de fuerzas azarosas y en pugna.”¹⁷⁴ Pero, ¿qué es lo que agrega? Juegos tipográficos; contraposición no sólo entre conceptos, también entre colores —la simbólica articulación del rojo y el negro—. El autor parece necesitar todavía más del aspecto visual-material en función de comunicar a través del poema. Quizá por eso extienda este uso material al receptáculo mismo del texto. Así, como señala María Andrea Giovine, “*Blanco* se convierte en poema cuerpo, poema lienzo, poema códice, poema mandala [...]”¹⁷⁵.

El texto de *Blanco*, fragmentos que componen unidos una forma compleja donde “La transparencia es todo lo que queda”¹⁷⁶, es “un tránsito entre diferentes estadios cromáticos partiendo de lo blanco para llegar al blanco.”¹⁷⁷

Dos años después, Paz publicaría un par de obras más, los *Topoemas* y los *Discos visuales*. Junto con *Blanco*, estas obras forman una cuasi trilogía visual con guiños

¹⁷³ Saúl Yurkievich, “La ladera oriental de Octavio Paz”, en *Suma crítica*, 1998, p. 474.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 476.

¹⁷⁵ María Andrea Giovine, “Principales aspectos de espacialidad y visualidad en *Blanco* de Octavio Paz”, en Samuel Gordon (ed. y comp.), *La poesía visual en México*, 2011, p. 255.

¹⁷⁶ Octavio Paz, *Blanco*, s/p.

¹⁷⁷ María Andrea Giovine, “Principales aspectos de espacialidad...”, p. 267.

concretistas que, como se advirtió líneas arriba, tiene su poética en el ensayo “Signos en rotación”.

Enrico Mario Santí lo señala de esta manera:

[Estas obras] no sólo plantean una nueva relación entre página y escritura —sea esta nueva invención simultaneísmo, páginas móviles, aspectos visuales inspirados en la poesía concreta o el contrapunto entre texto e ilustración. También exploran la poética de la otredad: ‘La percepción simultánea de que somos otros sin dejar de ser lo que somos’. En resumen, si la poética de los ‘signos en rotación’ formula un concepto de la poesía como configuración de signos en busca de un sentido cuya figura final sería la dispersión, entonces serán precisamente estos los poemas que responden a esa poética.¹⁷⁸

"Palma del viajero", "Parábola del movimiento", "Nagarjuna", "Ideograma de libertad", "Monumento reversible" y "Cifra" son los seis *Topoemas* presentados por Paz.



Fig. 20

¹⁷⁸ Enrico Mario Santí, “Salida. Esto no es un poema”, en *Archivo Blanco*, pp. 244-245.

Klaus Meyer-Minneman señalará que estos poemas responden en parte a procedimientos concretistas, aunque se inscriben definitivamente en el corpus de la poesía visual¹⁷⁹; a mi parecer, y en concordancia con Meyer-Minneman, ninguno de estos poemas logra explotar en su totalidad las posibilidades de la *verbivocovisualidad*. Utilizan permutaciones, como las que se vio con Tablada, y claramente rompen con la linealidad discursiva; sin embargo, no parece haber una utilización del material visual en función de la sonoridad ni de los presupuestos gestálticos.

De cualquier manera, en los *Topoemas* de Paz es posible observar un ejercicio en el área ideogramática y por eso fácilmente ligado con un trabajo concretista, sobre todo desde la perspectiva de la recuperación de elementos orientales. Como señala Saúl Yurkievich, en estos poemas el

verso deja de ser la unidad formal. El núcleo de su estructura es la palabra aislada o a lo sumo integrando frases cortas. Se tiende a eliminar las partículas accesorias, los nexos explícitos; quedan las nómaditas verbales que se vinculan entre sí por vecindad sonora, por contigüidad espacial, por irradiación o intersección semánticas.¹⁸⁰

Estamos, entonces, frente a una naciente propuesta de constelación poética, en la que los elementos lingüísticos no están ordenados en una sintaxis lineal, pero cuya intención comunicativa, como se vio antes en los señalamientos de Augusto de Campos, se propone desde el nivel formulativo, el correspondiente al texto poético.

Desde la preocupación de la noción concretista poema-objeto también es posible hacer un puente a otra de las obras de Paz. Con los *Discos visuales*, el autor mexicano intenta llevar más allá la idea del objeto poético materializado, sobre todo hacia la propuesta de un libro-objeto, como se vio en Carrión.

Diseñados por Vicente Rojo, bajo las indicaciones de Paz —del que podría decirse que también figura, de cierta manera, como *designer*—, los *Discos visuales*

¹⁷⁹ Klaus Meyer-Minneman, "Octavio Paz: *Topoemas*. Elementos para una lectura", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XL, No. 2, 1992, p. 1116. Este artículo puede servir al interesado en conocer una lectura completa y bien documentada de los *Topoemas* de Paz.

¹⁸⁰ Saúl Yurkievich, "La topoética de Octavio Paz", en *Suma...*, p. 468.

consistieron en un álbum de cuatro discos giratorios, titulados respectivamente “Juventud”, “Pasaje”, “Concorde” y “Aspa”, formado cada uno “por dos cartones unidos por el centro que giraban uno sobre otro. En el superior unas ventanas permitían atisbar las palabras impresas en el interior, así como números y flechas que en otras aberturas guiaban el movimiento y sentido de la lectura.”¹⁸¹



Fig. 21

De las tres obras mencionadas de Paz, es tal vez en los *Discos visuales* en donde se haga más notoria la propuesta concretista de la *autofuncionalidad* del poema-objeto, y, además, en donde se lleve más lejos la posibilidad de generar un campo de juego en el que el lector pueda intervenir: ese campo de juego que tanto recuerda a Gomringer y esa búsqueda del lector no pasivo que se vio en Carrión y en Goeritz. Poesía en movimiento, literalmente. Pero, ¿hasta dónde?

Como *Blanco*, los *Discos visuales* también llevaron instrucciones de lectura. Y éste es uno de los *peros* en las obras de guiños concretistas de Paz, como señala Alejandro Palma Castro: “La conceptualización de un lector activo internándose en

¹⁸¹ Fernando Rodríguez, “Transdisciplinas: Octavio Paz, editor tipógrafo”, en *Encuadre. Revista de la enseñanza del diseño gráfico*, México: Asociación Mexicana de Escuelas de Diseño Gráfico, abril de 2008, p. 23. (El texto puede consultarse en www.encuadres.org).

la obra abierta se ve limitada por el mismo autor, quien ha fijado un modelo de lectura.”¹⁸² Si el soporte parece realmente funcional, y utiliza la tecnología como parte de su desarrollo, la restricción que plantean las *notas* limita la cantidad de interpretaciones que pudieran surgir de la combinatoria entre columnas y colores en *Blanco*, o de los diversos giros dados a los *Discos visuales*. Sin embargo, no puede negarse esa aproximación *verbivocovisual* en ambas obras, que alude a lo que Paz había escrito un año antes: “Leer un poema es oírlo con los ojos; oírlo, es verlo con los oídos.”¹⁸³

3.2.2.1 Al margen de los márgenes

Apenas unos años más adelante, otros poetas de suma importancia para las letras mexicanas también se acercarían a la experiencia de la *verbivocovisualidad* y la postura estructural en poesía, aunque nunca de manera tan radical o tan adentrada como lo vimos en Goeritz, en Carrión o quizá en los *Discos visuales* de Paz.

Jesús Arellano, por ejemplo, publicó sus *poelectrones* como parte de su poemario de 1972, *El canto del gallo*, una propuesta visual —y autorreferencial, como explica Samuel Gordon¹⁸⁴—, que dejaría poemas clave para la visualidad en poesía mexicana, como “Mozart en FM e IBM” o “Político”, este último también reproducido en el casi legendario —por su difícil localización y por ser de las pocas publicaciones mexicanas que mostraron este tipo de obras— número XXIII de *Alforja*.¹⁸⁵

¹⁸² Alejandro Palma Castro, “La ruptura de una tradición: Octavio Paz y la experimentación”, en Samuel Gordon (comp.), *Poesía mexicana reciente: aproximaciones críticas*, 2005, p. 43.

¹⁸³ “Recapitulaciones”, en Octavio Paz, *Obras completas I. La casa de la presencia. Poesía e historia*, 1994, p. 120.

¹⁸⁴ Cf. Samuel Gordon, “Poesía para ver antes que leer”, en *La poesía visual en México*, pp. 34-35.

¹⁸⁵ Este número de la revista mexicana presentó un extenso índice de poemas visuales mexicanos —aunque, a mi parecer, con una no muy pertinente propuesta jerárquica que impide seguir históricamente un desarrollo en las formas de producción de esta poesía— en el que, además de los ejemplos de Arellano, Montes de Oca, algunos de Goeritz o de producciones más recientes como las que presentó después la *Bienal de poesía visual y alternativa en México*, se ofreció una serie de textos críticos en torno a la producción visual en el país y su estudio. Cabe señalar que en dicho

Los *poelectrones* del poeta jalisciense no podrían leerse sin pensar en ese fuerte enlace con un reclamo político y social que hace el autor de la memoria histórica mexicana. “Geográfico” (Fig. 22), por ejemplo, es un texto poético en prosa que, acomodado en la estampa del territorio de México, señala a este país como aquél “donde se mira muy rojo el sol de / luna que sólo sueña con pura independencia de / razón; patria cuyo 1910-1973 la vida siempre . . . en / mascarece y crea más abismos entre desigualdad . . . es / económicas, ilegítima y vergonzosamente aceptada . . . as [...]”.¹⁸⁶ Los puntos que interfieren en el texto remiten a esa parte del territorio mexicano perdido en 1848, indican la desaparición del espacio geográfico, donde ya no se escribe sobre México; el texto que sí aparece, pide que ningún mexicano “deje de andar”. Quizá que no deje de andar allí donde todavía puede caminarsse-escribirse.

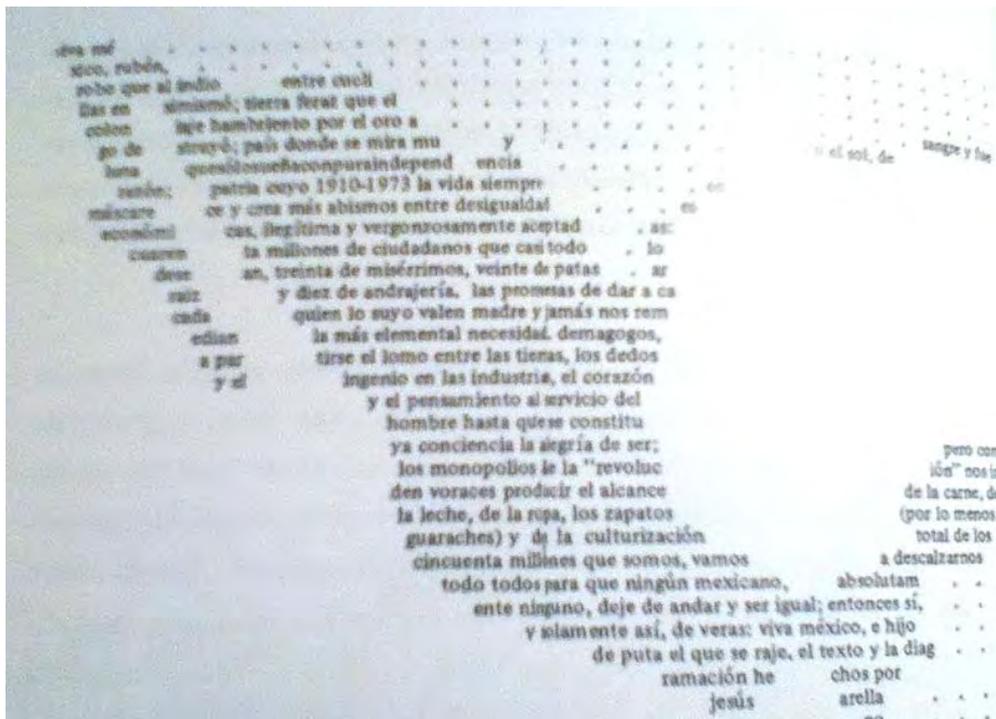


Fig. 22

número no se nombra el concretismo. (Cf. *Alforja. Revista de poesía*, José Vicente Anaya y José Ángel Leyva (dirs.), No. XXIII, 2002-2003).

¹⁸⁶ Jesús Arellano, “Geográfico”, en *El canto del gallo. Poelectrones*, 1975, p. 101.

Algo similar ocurre en “Cocodrialéctico”, escrito en las siluetas de un cocodrilo, animal que refiere a la pesadez, inactividad y lentitud, pero también a la iniquidad, y que Arellano utiliza como metáfora del pueblo mexicano después de “una revolución que nada más cosecha / el purulento bandidaje en el poder [...]”¹⁸⁷.

¿Por qué incluir una —brevísimas— mención a los *poelectrones* de Arellano en este trabajo si corresponden de manera directa a un corpus de poesía visual más que de poesía concreta? Quizá porque, a mi parecer, y con la certeza de que resultaría necesario que este autor fuera estudiado de manera profunda por la crítica de poesía, tanto desde la perspectiva social como desde la formal, estos poemas permanecen como un vínculo con esa no ligera experimentación formal vista en poesía mexicana de apenas unos años antes, definitivamente ligada a propuestas concretistas; también porque aparecen, quizá, como el margen de los márgenes: nichos poco visitados —igual o menos que los de las obras que fueron revisadas aquí— que consideran la visualidad y la espacialidad como elementos relevantes para los efectos de sus textos. A Arellano, es probable (¿y justificable?) que se le mire más seguido desde la fuerte crítica política que planteó en sus poemas; y sí, sus *poelectrones* resultan más textos que se extienden en la silueta de la imagen central de la que hablan (¿figuras comentadas en la gestación de su misma figura?) que poemas en donde lo *verbivocovisual* explota. Recuerdan mucho a ese poema inaugural de *Espantapájaros* (1932) de Oliverio Girondo (“Yo no sé nada...”), por ejemplo. Pero en su proceso de creación hay algo que conviene traer aquí por su pertinencia dentro de las referencias a gestos concretistas: la conciencia de la escritura del poema como acto plenamente controlado. Arellano se propone hablar de la escritura del poema en el poema; se ve, como los concretos se vieron *designers*, como un *poelectronizador*.

De los 33 *poelectrones* que componen *El canto del gallo*, es en “Mozart en FM e IBM” en donde deja claro cómo es que trabaja —no parece gratuito que este poema sea el primero en aparecer en el libro— y con qué trabaja:

¹⁸⁷ Jesús Arellano, “Cocodrialéctico”, en *Ibidem*, p. 109.

estoy diagramando ahorita en este momento
para la MT72 composer programación 256 y poeectronizo
consustanciada la emoción con los códigos *jota eme* 360 y *coma stop*
en caja tipográfica de 30 □ y baskerville médium e itálico de 11
en 12 puntos¹⁸⁸

Cada detalle del texto es controlado por el poeta. El texto se escribe ahora en una computadora.¹⁸⁹ ¿No cambia el poema si cambia el soporte utilizado para el proceso de su escritura? Para Arellano es tan relevante que resulta necesario nombrarlo: los electrones, las partículas más ligeras de los átomos que contienen la mínima carga posible de electricidad negativa, si se sigue a la RAE, posibilitan la aparición de las letras en una pantalla, las moviliza; “soberanía del electrón que moviliza letras sílabas palabras frases / líneas párrafos y espacios”¹⁹⁰. Los *poelectrones* de Arellano buscarán entonces, desde la *electricidad* de su gestación, movilizar también al lector, y hacer que “timpanice la electrólisis [...] contra la burguesía”¹⁹¹.

Otro poeta mexicano se interesaba también por buscar en lo recóndito de la materia, y este interés lo llevaría a hacer una pausa en su extensa obra poética en verso para realizar poemas ligados a la *verbivocovisualidad* desde lo breve y lo espacial. Nacido en la ciudad de México, Marco Antonio Montes de Oca nunca definió a qué tipo de poética se inscribía su trabajo en este campo. En “Escritura gratuita”, su prólogo a *Lugares donde el espacio cicatriza* (1974), menciona casi como sinónimos los términos *poema visual*, *poema gráfico* y *poema concreto*; después los sustituye por *caleidoscopio verbal*¹⁹². Sin embargo, sí deja claro su campo de interés: escribir estos poemas para saber de qué están hechos;

¹⁸⁸ Jesús Arellano, “Mozart en FM e IBM”, en *Ibidem*, p. 3.

¹⁸⁹ Será importante rescatar que, siguiendo el lenguaje binario que utiliza la informática, Arellano utiliza la contraposición blanco y negro en la composición de sus *poelectrones*, que bien puede aludir a la noción, también contrapuesta, de positivo y negativo en las partículas subatómicas.

¹⁹⁰ Jesús Arellano, “Mozart en FM e IBM”, en *Ibidem*, p. 3.

¹⁹¹ *Idem*.

¹⁹² Cf. Marco Antonio Montes de Oca, “Escritura gratuita”, en *Delante de la luz cantan los pájaros (Poesía 1953-2000)*, pp. 543-545.

desentrañarlos para encontrar posiblemente un estado previo al de su pureza.¹⁹³

Al final de este texto, explica:

En *Lugares donde el espacio cicatriza* alterno poemas visuales con poemas en prosa, si bien no sé, en definitiva, qué ilustra a qué. No he pretendido acotar el campo interpretativo del lector sino abrir aros excéntricos, comentar lo que mis propias invenciones me sugieren con un método que bordea la escritura automática hasta completar un abanico que va desde el caligrama al poema concreto, al poema ceñido por el propósito de buscar menos sintaxis y más significados frente a la sociedad embotada y sus gritos de sirena mecánica.

Esta aproximación de Montes de Oca se destierra de un estricto programa concretista por dos razones fundamentales: la noción empleada de “escritura automática” a la que se refiere el autor —que, como se ha repetido aquí ya varias veces, será rechazada plenamente por los concretos declarados— y la función ilustrativa de sus poemas —sin importar cuál de las dos partes que componen cada pieza de *Lugares...* es la que ilustra qué—. Sin embargo, puede verse una vez más esa necesidad de abrir puertas que lleven, a su vez, a nuevos terrenos poéticos; a nuevos topos, en términos de Paz. “Menos sintaxis”, dirá Montes de Oca, y quizá algún concretista le habría contestado “no; más bien otra forma de pensar la sintaxis.”

Lugares... se compone de 28 “caleidoscopios verbales” acompañados cada uno por un texto poético en prosa. Cercanos a los *Topoemas* de Paz por la sencillez de su propuesta visual pero que contiene a la vez una fuerte carga comunicativa manifiesta en la complicidad imagen visual-imagen conceptual, estas *piezas* duales han sido vistas como el momento cumbre en el trabajo de este poeta mexicano con la síntesis.¹⁹⁴ En estos poemas, un “tú” es desnudado visualmente a la par que en el texto en prosa se deshíela un edificio y anula todo menos el “tú”; el “yo” es una piñata dibujada y rellena con “yos”, que en su contraparte, el texto en prosa, “vuelca sus tesoros”¹⁹⁵; el Sol, solo, se ve a sí mismo siendo Sol, y del otro lado,

¹⁹³ Cf. *Ibidem*, p. 543.

¹⁹⁴ Cf. René Isaiás Acuña Sánchez, “Revisión crítica. La creación está de pie”, en Marco Antonio Montes de Oca, *Delante de la luz...*, pp. 1149-1150.

¹⁹⁵ Marco Antonio Montes de Oca, “Piñata”, en *Ibid*, p. 555. (Fig. 23).

“basta con que una letra se levante para que el astro asuma la CONDICIÓN DEL REY, la plenitud de una caravana anterior al desierto.”¹⁹⁶ El azar, un tiro al blanco, hace temblar el pulso del victimario y no inmuta el blanco: “el objetivo final”¹⁹⁷.

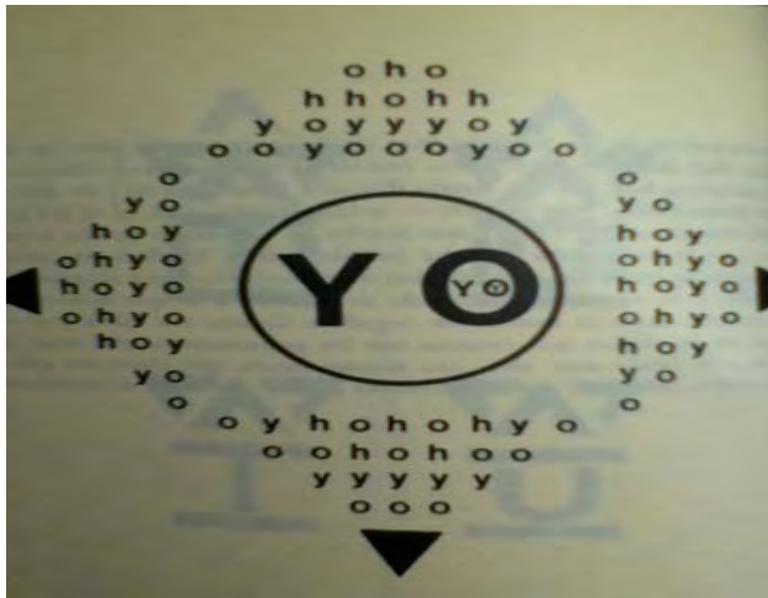


Fig. 23

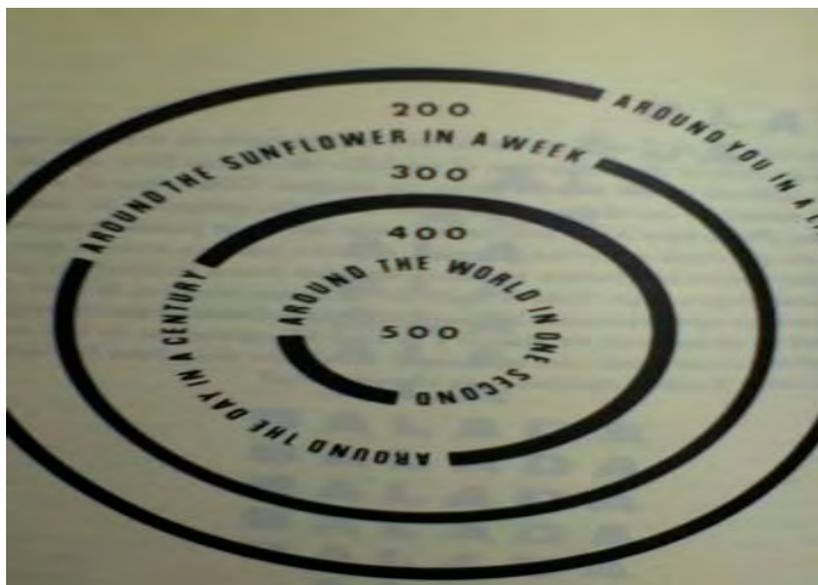


Fig. 24

¹⁹⁶ Marco Antonio Montes de Oca, “Condición del rey”, en *Ibid...*, p. 557.

¹⁹⁷ Marco Antonio Montes de Oca, “Tiro al blanco”, en *Ibid...*, p. 549. (Fig. 24).

En los poemas de Montes de Oca sí ocurre lo que señaló Paz en su diálogo con Haroldo de Campos: el discurso se recupera en la nota (en este caso, en el poema en prosa que acompaña al visual) y entonces la *antidiscursividad* no se completa. De esta obra, sin embargo, me parece fundamental rescatar la urgencia que ve su autor en la poesía latinoamericana de su tiempo: la de tomar el antidiscurso como un “arma contra [...] la enajenación contemporánea”¹⁹⁸; esa arma que también vieron los concretos para renunciar a una única forma de leer, para renunciar a un encadenamiento impuesto.

Como en el caso de los *poelectrones* de Arellano, los poemas de *Lugares...* de Montes de Oca son los menos estudiados de su obra. Sin embargo, es a partir de su escritura cuando el autor declara la necesidad de hurgar en las posibilidades de la visualidad y la antidiscursividad, como Arellano manifestó su propuesta *poelectrónica* desde el mismo *poelectrón*. *Lugares donde el espacio cicatriza: topos* donde el poema se mueve. ¿A dónde?

Recientes trabajos como el compilado por Samuel Gordon, *La poesía visual en México*, cercano a lo que intentó en su momento *Alforja*, y a lo que realizan desde hace tiempo —sobre todo en red— César Espinosa o Clemente Padín, intentan seguir ese desarrollo de las poéticas no sólo visuales sino alternativas en cualquiera que sea su presentación a lo largo de la historia de las letras mexicanas contemporáneas. Raúl Renán (1928) o Víctor Toledo (1957), por ejemplo, aparecen en esas nacientes historias de la visualidad en México, aunque sus aproximaciones siguen siendo más del tipo ilustrativo que estructural.

Poco se ha hablado, por ejemplo, de obras de la misma época que realizan un trabajo interdisciplinario mucho más profundo. Como muestra, el que convocó al compositor Mario Lavista (1943) y al artista visual Arnaldo Coen (1940) en la elaboración de un homenaje a John Cage —esa notable influencia para los concretos, como se dijo antes en esta investigación— que consistió en una partitura de Lavista para piano preparado en forma de jaula (como referencia al apellido del compositor estadounidense), compuesta de varias siluetas cúbicas y que después fue reinterpretada por Coen, siguiendo esa libertad de interpretación que proponía la obra original, en una serie visual llamada *Mutaciones*.

¹⁹⁸ Marco Antonio Montes de Oca, “Llave del libro”, en *Lugares donde el espacio cicatriza*, 1974, s/n.

La jaula y Mutaciones, ambas de 1976, muestran una revisión de las ideas de estructura y repetición, que después, aunque en el mismo año, resultarán en dos nuevas formas de reproducción-interpretación: *Transmutaciones* (a color y sin notación musical) e *In/cubaciones* (con un poema de José Luis Serrano que, espacialmente, sustituye la notación musical primera).¹⁹⁹ Estas obras son registros de una exposición de museo, y están presentadas como piezas de arte visual.

Sin duda, quedan en este campo de producción poética numerosas obras y múltiples espacios por explorar. Se cuenta con pocas certezas, pero las que se tiene son fundamentales. Me inclino a nombrar una, después de lo que he desarrollado en este trabajo: varios guiños concretistas, en diversos grados, fueron integrados a las prácticas poéticas mexicanas de mitad y continuación de la mitad del siglo XX. Tantas fueron las diferencias entre posturas, tendencias y condiciones de los poetas mexicanos que decidieron asomarse a una práctica *verbivocovisual* que resulta difícil, si no es que inútil, agruparlos en un movimiento que ya en su mismo lugar de gestación estaba, para ese momento, concluyendo. ¿Por qué pensar en el concretismo como influencia relevante para ellos? Quizá por la amplitud del programa y la magnitud de sus postulados: altamente inclusivo, el concretismo permite leerse desde la preocupación por lo visual, lo verbal y lo sonoro, diseminada en la atención a la escritura del poema, los soportes bajo los que esta escritura se realiza, el material con que se usa y los efectos que este uso produce en el lector, la conversión del poema en poema-objeto, del poeta en poeta-*designer*... Distintos puntos que pueden verse, pues, en los trabajos aquí considerados. Si las prácticas poéticas actuales, tanto mexicanas como extranjeras, llevan como uno de sus estandartes la intermedialidad, habrá que empezar a reconocer las diversas —contemporáneas y no— raíces de donde surgen. El concretismo es quizá sólo una de ellas.

¹⁹⁹ Para más sobre esta obra colectiva, puede revisarse el catálogo *México abstracto. La colección del Museo de Arte Moderno en el espíritu de una época (1950-1979)*, Josefa Ortega y Luis Miguel León (coords.), 2010, pp. 200-201.

4. Conclusiones

Del concretismo en México sigue sin hablarse más que como referencia obligada en vanguardias latinoamericanas. Lo mismo ocurre con los efectos que los postulados de este programa cobraron en la forma de leer y escribir poesía. De su incidencia en poesía latinoamericana se dijo que “[...] el poema concreto se instala como una presencia irrefutable de solidez performativa y consistencia teórica en un horizonte receptivo extremadamente abierto y [...] amplía su espectro de incidencia en la poesía latinoamericana y en el resto de la poesía occidental.”²⁰⁰

Si bien no hubo en México un grupo llamado concretista, o algún autor que se autonombrara como tal y que contara como concreta la totalidad de su obra, me parece que, como podría quedar respaldado en este texto, existen diversos filtros y vínculos que pueden hablar de: 1) un conocimiento directo del programa concretista —sobre todo del brasileño— que si bien no cobró la influencia que cobraría en el resto del mundo, sí dejó ciertas huellas, sobre todo en cuanto a propuestas de síntesis, *antidiscursividad* sintáctica y espacialidad en poesía; 2) coincidencias en cuanto a maneras de pensar el archivo poético histórico y sus formas de uso; 3) una consolidación de la obra de Mallarmé como característica de la llamada poesía moderna; 4) coincidencias también, y en relación con el punto anterior, en cuanto a la concepción del material y el soporte como elementos significativos de la producción poética y; 5) una aplicación de ciertos rasgos concretistas en poesía no canónica que, por lo mismo, no tuvo un seguimiento oficial o realmente extendido.

A mi parecer, quedan varios márgenes por sondear en torno a la producción poética entre los años sesenta y setenta. Pareciera que hay una dislocación, una torcedura a partir de entonces en poesía mexicana que da pie a varias de las producciones posteriores. Revisar parte de las obras nacidas en este periodo desde la mirada del concretismo es sólo una forma de aproximación. Los resultados, por supuesto, dan cuenta de la pluralidad de formas e intenciones de una poesía mexicana contemporánea.

²⁰⁰ Eduardo Milán, “El odiseo brasileño. La poesía de Haroldo de Campos”, en *Justificación material. Ensayos sobre poesía latinoamericana*, 2004, pp. 148-149.

Como se vio en las obras aparecidas en este trabajo, existe en cierta poesía mexicana de mediados del siglo XX una tendencia general por la reducción de elementos lingüísticos; por la síntesis. Parecería éste el rasgo coincidente en todas las obras mencionadas. Tomando como referencia la obra de 1897 de Mallarmé, *Un coup de dés*, dicho rasgo no implica poca cosa: asimilada la idea de que el verso no hace poesía, tampoco el tema, la espacialidad se vuelve un elemento fundamental a considerar para producirla. La atención al espacio, en poesía visual de manera general y en poesía concreta de manera particular, marca a su vez la atención al lector: ¿cómo interpreta el lector el uso de este espacio? ¿Qué efectos cobra en la recepción del poema? Y entonces, ¿qué lugar tiene el poeta frente al poema y frente al lector de este poema?

El poeta ha cambiado de postura: es un constructor, un artífice, un diseñador. Planea cada elemento visual en donde yacerá su texto. El espacio, ahora lo tiene muy presente, mediará el contenido semántico y la sonoridad de su texto. Y el espacio ocupa un lugar: la página; y la página, el libro. Elegir la página, vestirla o desnudarla será tan relevante como dejar o quitar una coma, un adjetivo, puntos suspensivos.

Y preguntarse sobre el espacio implica también preguntarse sobre el tiempo. El tiempo poético y el tiempo espacial. El recorrido que hacen los ojos para leer un texto implica movimiento. Entonces, ¿puede ese movimiento extenderse a todo el cuerpo? ¿Y puede la página traducirse a otro soporte? Quizá ahí la propuesta de los poemas en las paredes de Goeritz, por ejemplo. Quizá ahí la noción del poema objeto concretista.

¿Qué vemos cuando vemos el poema? ¿Qué conclusiones tomamos en la lectura, previas al entendimiento del poema? Quizá entra allí la *Gestalt* y su uso consciente por parte del poeta. Preguntarse sobre el espacio, el movimiento, el tiempo en la lectura es preguntarse, parece, por la lectura misma. Y allí uno de los aspectos que a mi parecer resulta más relevante del programa concretista: su postura no es sólo estética, es también una crítica cultural. ¿Qué implicaciones tiene leer de izquierda a derecha, y asumir que de otra forma no puede leerse? ¿No se traduce esa lectura en una forma de leer a la vez el mundo? ¿No es eso lo que se critica desde hace ya varias décadas en el estudio de la Historia misma? ¿No dice tanto de Occidente (y desde Occidente) nuestra forma lineal de lectura de los eventos, de las vidas, de los

textos? Y entonces, se preguntan los concretos y se lo preguntó quizá Goeritz y muy claramente Carrión y Paz, entre tantos otros: ¿no puede hacerse, desde la poesía, una nueva lectura de la lectura? Si el tiempo y el espacio confluyen simultáneamente, podría hacerse una aproximación poética que se acerque a esa simultaneidad cotidiana. Una poesía que empate de alguna forma con la experiencia de lectura del mundo que se hace diariamente. Una poesía que utilice las nuevas tecnologías que forman parte fundamental de un nuevo mundo habitado; cambiante, fugaz, rapidísimo. Volátil. Una *experiencia poetizable*, como dijeron en sus manifiestos los concretos. Una poesía que considere otra sintaxis posible; la visual, por ejemplo. Y una poesía que considere todos los elementos de su composición como significativos. De ahí la *verbivocovisualidad*.

En “La nueva analogía: poesía y tecnología”, Paz escribió:

La superficie sobre la que se inscriben los signos, sean estos caracteres fonéticos o ideogramas, es el equivalente o, mejor dicho, la manifestación del tiempo que, simultáneamente, sostiene y consume la arquitectura verbal que es el poema. Esa arquitectura, por ser sonido, es tiempo y de ahí que, literalmente, el poema se haga y se deshaga frente a nosotros. Aquello que sostiene al poema es aquello mismo que lo devora: la sustancia de que está hecho es tiempo.²⁰¹

Y confirma después lo que, lejos ya de México, propuso Carrión, ese artista-hacedor de libros que continúa en el margen de las letras mexicanas a pesar de sus no pocas relevantes propuestas: “La mutación del libro en un objeto que, más que contener poemas, los emite, no es sino un aspecto de la mutación general y se inscribe dentro de la corporeización de la palabra que caracteriza a la poesía contemporánea.”²⁰²

Revisar ciertos poemas mexicanos que permiten leerse bajo la lupa del concretismo conlleva también, intuyo, no a restringirlos a una postura vanguardista cuyo programa se declaró concluido por sus mismos postulantes hace ya varias décadas y que, debe aceptarse, también tuvo sus contradicciones,

²⁰¹ Octavio Paz, “La nueva analogía: poesía y tecnología”, en *Obras completas I. La casa de la presencia...*, p.124.

²⁰² *Idem*.

sino a seguir preguntando sobre la complejidad de la poesía mexicana del siglo XX —y en consecuencia por la aparecida antes y después de dicho siglo— que, así como filtró ciertos rasgos concretistas y de tantas otras vanguardias internacionales, también desarrolló varios rumbos contradictorios, espesos, que permitieron la convivencia —no necesariamente pacífica— de, por ejemplo, una escritura automática y, a la vez, un cuestionamiento sobre la enajenación de su época; de una queja social específica y, a la vez, una propuesta estética más bien universalista; de un asidero fuerte hacia las metáforas y, a la vez, ejercicios que querían despojarse de ellas. ¿Qué es poesía mexicana? ¿Qué es poesía mexicana contemporánea?

Parece necesario subrayar el hecho de que las propuestas mexicanas presentadas en esta investigación que realizan un trabajo profundo con el dinamismo estructural, que buscan hacer visibles las relaciones entre todos los elementos-operadores dentro del poema, tienen un vínculo directo con otras artes. Sus autores —pienso aquí, claramente, en Goeritz y Carrión— se mantuvieron durante casi toda su producción artística en un tránsito entre la poesía, la literatura y las artes visuales; revisaron el trabajo tipográfico con el mismo interés que el que les provocó el efecto del uso de los colores o el silencio, por ejemplo. Integraron el espacio en blanco a sus textos y le otorgaron la misma importancia que a la página en donde dicho espacio se hace visible o a la pista de audio en donde se graba un *loop*. Optaron por la traducción y representación de usos y herramientas de diversas disciplinas, tal como lo hicieron, recordemos, movimientos como Fluxus. Mientras que Goeritz mueve el poema, como *designer*, del libro al muro, Carrión reactualiza poemas de autores fundamentales para la tradición de la lírica hispánica y los exfolia hasta dejar la página en blanco, que también *dice*. Ambos autores aprovecharán las posibilidades de la estructura y los presupuestos gestálticos. Vemos en ellos, entonces, idas y vueltas a otros lugares donde la poesía puede también producirse. Y allí coinciden plenamente con el programa concretista y con varias de las manifestaciones de otros grupos de postvanguardia. ¿Será quizá que la extensión de la poesía a otros ámbitos artísticos —o al revés— es característica de su producción durante las etapas aquí marcadas? ¿Y cuál sería la implicación o cuáles las implicaciones de esto? En su texto “Superación de los lenguajes exclusivos”, Haroldo de Campos cita nuevamente a Susanne K. Langer en

un fragmento de su obra *Feeling and form* (1977) que reproduzco aquí porque es quizá una de las respuestas posibles a la pregunta anterior:

El hecho de que la ilusión primaria de un arte pueda manifestarse como un eco, como una ilusión secundaria de otra, nos da una sugestión de la comunidad básica de las artes... La ilusión primaria siempre determina la *sustancia*, el verdadero carácter de una obra de arte, pero la posibilidad de ilusiones secundarias le confiere la riqueza, la elasticidad y la amplia libertad de creación que hacen la verdadera obra de arte tan difícil de ser cogida en las redes de la teoría.²⁰³

Ya Carrión había escrito, como se citó antes, que sus propuestas en torno a la nueva poesía y al libro fueron más atendidas por artistas visuales que por poetas o narradores. ¿No es tiempo de empezar a revisar desde la poesía lo que este y otros autores columbraron hace ya varias décadas? Paz lo anunció también; autores como Montes de Oca lo siguieron y otros como Arellano lo experimentaron bajo sus propios términos y contextos: que el espacio es la música de la poesía no cantada (Carrión); que también puede procurarse en el arte la idea de la oración plástica (Goeritz), que el soporte en donde se encuentra un texto es la posibilidad de su escritura y lectura y que el poema es una arquitectura verbal (Paz), que lo que genera una letra en la computadora es energía, y se mueve y mueve la letra misma y las unidades que forma al juntarse con otros elementos lingüísticos y que cómo se juntan lo decide el *desinger-poelectrizador* (Arellano), que el antidiscurso funciona como arma contra la enajenación (Montes de Oca). Allí hay pistas.

En los márgenes, en lo heterogéneo, se guardan también semilleros. Incluirlos, desenmarañarlos, expandir el canon en poesía mexicana parece necesario si se quiere indagar en las consecuencias de las primeras vanguardias latinoamericanas, conectarlas con las que siguieron y entender mejor lo que ocurre después de ellas.

²⁰³ Susanne K. Langer, *Feeling and form* (1977), citada por Haroldo de Campos, en "Superación de los lenguajes exclusivos", de *América Latina en su literatura*, César Fernández Moreno (coord.), 1996, p. 298.

5. Bibliografía

Aguilar, Gonzalo, *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2003.

Anaya, José Vicente y José Ángel Leyva (dirs.), *Alforja. Revista de poesía*, No. XXIII, 2002-2003.

Arellano, Jesús, *El canto del gallo. Poelctrones*, México: UNAM, 1975.

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa, 1995.

Bohn, Williard, *Modern Visual Poetry*, U.S.: Associated University Presses, 2001.

Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Jorge García (trad.), Barcelona: Península, 1987.

Campos, Augusto de, "The Concrete Coin of Speech", en *Poetics Today*, Vol. 3, No. 3, Poetics of the Avant-Garde, 1982, pp. 167-176.

-----, et al., *Galaxia concreta*, Gonzalo Aguilar (ed.), México: Universidad Iberoamericana / Artes de México, 1999.

Campos, Haroldo de, *De la razón antropofágica y otros ensayos*, Rodolfo Mata (trad.), México: Siglo XXI Editores, 2000.

-----, "Superación de los lenguajes exclusivos", en *América Latina en su literatura*, César Fernández Moreno (coord.), México: Siglo XXI, 1996, pp. 279-300.

Carrión, Ulises: *Poesías*, México: Taller Ditoria, 2007.

Clüver, Claus, "Concrete Sound Poetry. Between Poetry and Music", en *Cultural Functions of Intermedial Exploration*, Erik Hedling y Ulla-Britta Lagerroth (eds.), Ámsterdam: Rodopi, 2002.

Draper, R. P., "Concrete Poetry", en *New Literary History*, Vol. 2, No. 2, Form and Its Alternatives, 1971, pp. 329-340.

Elizondo, Salvador, *Museo poético*, México: Aldus, 2002.

Fahlström, Öyvind, "Hättila ragulpr på fåtskliaben" (1953) y Jesper Olsson, "Links and Lines: Some Notes on the Poetry of Öyvind Fahlström" (2000) en Sharon Avery-Fahlström (ed.), www.fahlstrom.com, 2011.

Fenollosa, Ernest y Ezra Pound, *El caracter de la escritura china como medio poético*, Mariano Antolín Rato (trad.), Madrid: Visor, 1977.

Gerber Bicecci, Verónica, *Mudanza*, México: Taller Ditoria, 2010.

Giovine, María Andrea, *El trazo de la palabra: la poética de la poesía visual como metavanguardia*, tesis de maestría, México: UNAM / FFyL, 2007.

Gomringer, Eugen, "For Line to Constelation" (1954) y "The Poem as Functional Object" (1960), en <http://www.ubu.com/historical/gomringer/index.html>.

González Aktories, Susana, *Antologías poéticas en México*, México: Praxis, 1996.

Gordon, Samuel, "Estéticas de la brevedad", en *Fractal*, No. 30, 2003. (Texto consultado en línea, en <http://www.fractal.com.mx/F30gordon.html>).

----- (comp.), *Poesía mexicana reciente: aproximaciones críticas*, México: Ediciones Eón, 2005.

----- (ed. y comp.), *Poesía visual en México*, México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2011.

Hellion, Martha (coord. y ed.), *Libros de artista / Ulises Carrión: ¿mundos personales o estrategias culturales?*, Vol. I y II, México: Turner / CONACULTA, 2003.

Josten, Jennifer, "Mathias Goeritz y la poesía concreta internacional", en *Abstracción temporal. Museo Experimental El Eco. 2010*, Tobias Ostrander (ed.), México: Dirección General de Artes Visuales / UNAM, 2011, s/p.

Kassner, Lily, *Mathias Goeritz. Una biografía. 1915-1990*, México: CONACULTA, 1998.

Mallarmé, Stéphane, *Un tiro de dados*, Jaime Moreno Villareal (trad.), en *Poesía y poética*, No. 31, otoño de 1998, pp. 76-s/n.

Mata, Rodolfo (coord.), *José Juan Tablada. Letra e imagen*, México: UNAM / IIF, 2003. (Texto consultado en línea, en www.tablada.unam.mx).

-----, "Octavio Paz y Haroldo de Campos: entre el diálogo creativo y el diálogo institucional", presentado en el XXI International Congress, organizado por la Latin American Studies Association, en Miami, Florida, 16-18 de marzo de 2000. (El texto puede encontrarse en línea, en <http://lasa.international.pitt.edu/>).

Meyer-Minneman, Klaus, "Octavio Paz: *Topoemas*. Elementos para una lectura", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XL, No. 2, 1992.

Milán, Eduardo, *Justificación material. Ensayos sobre poesía latinoamericana*, México: Universidad de la Ciudad de México, 2004.

Montes de Oca, Marco Antonio, *Delante de la luz cantan los pájaros. Poesía 1953-2000*, René Isaías Acuña Sánchez (ed.), México: FCE, 2000.

-----, *Lugares donde el espacio cicatriza*, México: Joaquín Mortiz, 1974.

Morais, Federico, "Poesía concreta", en *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*, Ida Rodríguez Prampolini y Ferruccio Asta (coords.), México: Instituto de Investigaciones Estéticas / UNAM, 1997, pp. 162-166.

Ortega, Josefa y Luis Miguel León (coords.), *México abstracto. La colección del Museo de Arte Moderno en el espíritu de una época (1950-1979)*, México: Museo de Arte Moderno, 2010.

Paz, Octavio, "Los signos en rotación", en *El arco y la lira*, México: Fondo de Cultura Económica, 2008.

-----, et al., *Poesía en movimiento. México, 1915-1966*, México: Siglo XXI, 2008.

-----, *Blanco*, México: Editorial Joaquín Mortiz, 1966, s/p.

-----, *Blanco*, México: El Colegio Nacional / El equilibrista / Turner, 1995, s/p.

-----, *Obras completas I. La casa de la presencia. Poesía e historia*, México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

-----, *Ladera este (1962-1968)*, México: Galaxia Gutenberg, 1998.

Perloff, Marjorie, "Writing as Re-Writing: Concrete Poetry as Arrière-Garde", (Sin año), en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/perloff.htm>.

Polkinhorn, Harry, "Hyperotics: Towards A Theory of Experimental Poetry", en *Experimental-Visual-Concrete. Avant-Garde Poetry Since the 1960's*, David Jackson, Eric Vos & Joganna Drucker (eds.), Ámsterdam-Atlanta: Rodopi, 1996, pp. 211-216.

Reyes, Alfonso, *La experiencia literaria*, México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

Rivero, Ángel, "Poesía concreta: una introducción", en *Xul. Revista de poesía*, No. 2, Signo nuevo y viejo, septiembre de 1981.

Rocha Iturbide, Manuel, "El arte sonoro en México", 2005, en <http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/ArteSonoroMexico.html>.

Rodríguez, Fernando, "Transdisciplinas: Octavio Paz, editor tipógrafo", en *Encuadre. Revista de la enseñanza del diseño gráfico*, México: Asociación Mexicana de Escuelas de Diseño Gráfico, abril de 2008. (El texto puede consultarse en www.encuadres.org).

Santí, Enrico Mario (ed.), *Archivo Blanco*, Madrid: Turner, 1995.

Sarmiento, Juan Antonio (comp. y ed.), *Escrituras en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX*, España: Instituto Cervantes, 2009.

Schwartz, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos pragmáticos y críticos*. México: FCE, 2002.

Solt, Mary Ellen, *Concrete poetry: A World View*, U.S.: Indiana Press, 1968. (El texto completo puede encontrarse en <http://www.ubu.com/papers/solt/index.html>).

Sosa, Víctor, "La vanguardia de la vanguardia", en *Letras libres*, No. 9, Saldos de la guerrilla, septiembre de 1999. (Texto consultado en línea, en: <http://www.letraslibres.com/index.php?art=5987>).

Yurkievich, Saúl, *Suma crítica*, México: FCE, 1997.

6. Índice de imágenes

Fig. 1: Pignatari, Décio, “hombre hambre hembra” (1957). (En Campos, Augusto de et al., *Galaxia concreta*, Gonzalo Aguilar (ed.), México: Universidad Iberoamericana / Artes de México, 1999, p. 20).

Fig. 2: Higgins, Dick, “Intermedia Chart” (1995). (En el apéndice de Hannah Higgins a Dick Higgins, “Synesthesia and Intersenses: Intermedia”, 1965, en: http://www.ubu.com/papers/higgins_intermedia.html).

Fig. 3: Tablada, José Juan, “Impresión de la Habana”, 1920, en www.tablada.unam.mx.

Fig. 4: Tablada, José Juan, “Li-Po”, 1920, en www.tablada.unam.mx.

Fig. 5: Goeritz, Mathias, “¡oh, hipopótamo mío” (1963). (Reproducción de la imagen aparecida en el texto de Federico Morais, “Poesía concreta”, de *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas / UNAM, 1997, p. 164).

Fig. 6: Goeritz, Mathias, “Mensaje de oro” (1965). (Reproducción de la imagen aparecida en el texto de Lily Kassner, *Mathias Goeritz. Una biografía. 1915-1990*, México: CONACULTA, 1998, p. 192).

Fig. 7: Goeritz, Mathias, “Mensaje de oro” (1965). (Reproducción de la imagen aparecida en el texto de Jennifer Josten, “Mathias Goeritz y la poesía concreta internacional”, de *Abstracción temporal. Museo Experimental El Eco. 2010*, Tobias Ostrander (ed.), México: Dirección General de Artes Visuales / UNAM, 2011, s/p).

Fig. 8: Goeritz, Mathias, “Pocos cocodrilos locos” (1967). (Reproducción de la imagen aparecida en el texto de Federico Morais, “Poesía concreta”, de *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas / UNAM, 1997, p. 165).

Fig. 9: Goeritz, Mathias, “Pocos cocodrilos locos” (1967). (Reproducción de la imagen aparecida en el texto de Ricardo de Robina, “Mi relación con Mathias Goeritz. Escultura urbana, integración plástica y estética del urbanismo”, de *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas / UNAM, 1997, p. 113).

Fig. 10: Aspectos de la exposición *Poesía Concreta Internacional* (1966) en la Galería Aristos, en la ciudad de México. (Reproducción de la imagen aparecida en el texto de Jennifer Josten, “Mathias Goeritz y la poesía concreta internacional”, de *Abstracción temporal. Museo Experimental El Eco. 2010*, Tobias Ostrander (ed.), México: Dirección General de Artes Visuales / UNAM, 2011, s/p).

Fig. 11: Aspectos de la exposición *Poesía Concreta Internacional* (1966) en la Galería Aristos, en la ciudad de México. (Reproducción de la imagen aparecida en el texto de Jennifer Josten, “Mathias Goeritz y la poesía concreta internacional”, de *Abstracción temporal. Museo Experimental El Eco. 2010*, Tobias Ostrander (ed.), México: Dirección General de Artes Visuales / UNAM, 2011, s/p).

Fig. 12: “Cartel de difusión del periódico *Excélsior*”, Año III, No. 109, 28 de marzo de 1966, ciudad de México, pp. 9B. (Reproducción de la imagen aparecida en el texto de Jennifer Josten, “Mathias Goeritz y la poesía concreta internacional”, de *Abstracción temporal. Museo Experimental El Eco. 2010*, Tobias Ostrander (ed.), México: Dirección General de Artes Visuales / UNAM, 2011, s/p).

Fig. 13: Titular de periódico mexicano que presenta la carta de renuncia de Ulises Carrión a la beca del Centro Mexicano de Escritores, firmada el día 17 de julio de 1964. (Reproducción de la imagen aparecida en el texto “Ulises: un retrato oral”, Martha Hawley y Martha Hellion (eds.), de *Ulises Carrión: ¿mundos personales o estrategias culturales?*, Martha Hellion (ed.), Vol. II, México: Turner / CONACULTA, 2003, p. 133).

Fig. 14: Portadas de *La muerte de Miss O* (1966) y *De Alemania* (1970). (Reproducción de las imágenes aparecidas en el texto de Martha Hellion, “Ulises

Carrión. Una semblanza”, de *Ulises Carrión: ¿mundos personales o estrategias culturales?*, Martha Hellion (ed.), Vol. II, México: Turner / CONACULTA, 2003, p. 24).

Fig. 15: Portadas de *Arguments* (1973) y *Tras la poesía / Looking for poetry* (1973). (Reproducción de las imágenes aparecidas en el texto de Martha Hellion, “Ulises Carrión. Una semblanza”, de *Ulises Carrión: ¿mundos personales o estrategias culturales?*, Martha Hellion (ed.), Vol. II, México: Turner / CONACULTA, 2003, pp. 31-32).

Fig. 16: Collage con aspectos de diversas publicaciones de Ulises Carrión. (Reproducción de las imágenes aparecidas en el texto de Martha Hellion, “Ulises Carrión. Una semblanza”, de *Ulises Carrión: ¿mundos personales o estrategias culturales?*, Martha Hellion (ed.), Vol. II, México: Turner / CONACULTA, 2003, pp. 25-43).

Fig. 17: Variaciones 1-6 de los “Ritmos” de Ulises Carrión. (Reproducción de “Ritmos”, de Ulises Carrión, en *Poesías*, México: Taller Ditoria, s/p).

Fig. 18: Modelo y variaciones 1-6 de las “Gráficas” de Ulises Carrión. (Reproducción de “Gráficas”, de Ulises Carrión, en *Poesías*, México: Taller Ditoria, s/p).

Fig. 19: Detalles de portada, contraportada y pliegues extendidos de *Blanco*, de Octavio Paz, en la edición de Editorial Joaquín Mortiz de 1966.

Fig. 20: “Palma del viajero”, “Parábola del movimiento”, “Nagarjuna”, “Ideograma de libertad”, “Monumento reversible” y “Cifra”, de Octavio Paz (1968). (En Meyer-Minneman, Klaus, “Octavio Paz: *Topoemas*. Elementos para una lectura”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XL, No. 2, 1992, pp. 1113-1134).

Fig. 21: Detalles de los *Discos visuales* (1968) de Octavio Paz. (En Rodríguez, Fernando, “Transdisciplinas: Octavio Paz, editor tipógrafo”, en *Encuadre. Revista de la enseñanza del diseño gráfico*, México: Asociación Mexicana de Escuelas de Diseño Gráfico, abril de 2008, p. 23).

Fig. 22: Reproducción de “Geográfico”, de Jesús Arellano. (En *El canto del gallo. Poelctrones*, México: UNAM, 1975, p. 101).

Fig. 23: Reproducción de “Piñata”, de Marco Antonio Montes de Oca. (En *Delante de la luz cantan los pájaros. Poesía 1953-2000*, René Isaías Acuña Sánchez (ed.), México: FCE, 2000, p. 554).

Fig. 24: Reproducción de “Tiro al blanco”, de Marco Antonio Montes de Oca. (En *Delante de la luz cantan los pájaros. Poesía 1953-2000*, René Isaías Acuña Sánchez (ed.), México: FCE, 2000, p. 548).