



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Maestría en Historia del Arte
Estudios curatoriales
Facultad de Filosofía y Letras

Poesías de Ulises Carrión.
La poesía concreta como referencia

Ensayo académico para optar por el grado de:
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
Magdalena Sofía Carrillo Herrerías

TUTOR
Rodolfo Mata.
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR
Fernanda Ferreira Marcondes Nogueira.
Maestría en Historia del Arte

Jennifer Josten.
Maestría en Historia del Arte

MÉXICO, D. F. MARZO 2014



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

Agradezco infinitamente a mi familia: a mi padre quien me dio una amorosa estructura para sostenerme, a mi madre quien me enseñó a romperlas y ahora me enseña a vivir con ella en su ausencia y a mi hermano por las pláticas que cobijaron mis desvelos. Gracias a mis amigos y sus apoyo, sus abrazos y compañía; especialmente a Jessica Ponce de León y a Martha Papadimitriou. A Joaquín Barriendos por acompañarme en tan difícil cierre de ciclos y por estar a mi lado para proyectar nuevos caminos. Gracias a Rodolfo Mata, Fernanda Nogueira y Jennifer Josten por la paciencia y dedicación. Gracias a Deborah Dorotinsky, que me guió tan cariñosamente para iniciar este proceso. Le agradezco a la UNAM por permitirme continuar mis estudios con su invaluable apoyo económico.

Resumen

En este ensayo se realiza un análisis de la estructura del libro *Poesías* (1972), escrito por el artista Ulises Carrión, siguiendo cuatro aspectos esenciales para comprender su trabajo. Primero, reconocer una red de influencias artísticas y literarias, resaltando la importancia de la poesía concreta como marco de validación y como influencia, que le permitió generar un cuerpo teórico y práctico, útil para superar los límites de lo que consideraba su materia prima como artista: la palabra. Segundo, partiendo de un análisis estructural de lo que podría ser considerado su primer *bookwork*, reconocer la morfología de su trabajo artístico. Tercero, entender cómo, desde principios de los años setenta, su concepción sobre “una nueva forma de hacer libros” ya estaba latente en su trabajo, lo cual permite rastrear el origen de sus conceptos. Por último, reconocer en Carrión, una teorización sobre “el nuevo lector” y el “nuevo autor” que venían gestándose de forma práctica en las artes visuales y literarias desde principios del siglo XX.

1. *Poesías* de Ulises Carrión

Ulises Carrión fue, desde pequeño, un creador de nuevas realidades. Ya fuera escribiendo teatro o cuentos, u organizando competencias de barcos de papel entre los niños de San Andrés Tuxtla, Veracruz –dónde nació–, Carrión cuestionó siempre la imposibilidad de transformar lo inamovible de lo cotidiano. Nació en 1941, escribió desde muy chico y, siendo aún muy joven, publicó algunos textos en “Estela Cultural”, suplemento del *Diario de Jalapa*.¹ Era natural que esta inclinación literaria lo condujera a estudiar letras, decisión que lo llevó, en el año de 1960, al Distrito Federal para ingresar a la Universidad Nacional Autónoma de México. El programa de estudios estaba enfocado principalmente a las letras clásicas castellanas y muchos maestros eran refugiados españoles; entre ellos podemos incluir a Ramón Xirau quien ejerció una fuerte impronta en la carrera de Ulises Carrión.

En 1964, durante su estancia en la Ciudad de México, Ulises Carrión trabajó en la biblioteca de la Casa del Lago. Este espacio fue sede de intensas discusiones respecto a la literatura y encuentros entre escritores de diversas edades y tradiciones; representó uno de los pocos foros donde la tradición clásica literaria fue confrontada con la nueva literatura. Fue también en este año cuando se inauguraron dos museos en las inmediaciones: el Museo Nacional de Antropología y el Museo de Arte Moderno, ambos resultado de un interés del gobierno de

1 Martha Hellion, et.al., *Ulises Carrión: ¿Mundos personales o estrategias culturales?*, Vol. II, Madrid, Editorial Turner, 2003.

Adolfo López Mateos por mostrar un país moderno en el que los discursos nacionalistas se mezclaban con la idea de industrialización e internacionalización. La cultura era una de las banderas más potentes para demostrar el cambio. El Museo de Arte Moderno se diseñó para permitir sólo la entrada de pintura de caballete y se inauguró con varias exposiciones entre las que se encontraba una individual de Rufino Tamayo (el nuevo ícono nacional). Este museo fue la ventana que mostró abiertamente la discusión entre el arte figurativo y el arte abstracto especialmente durante el Salón ESSO realizado en 1965; conflicto que continuó en la exposición “Confrontación 1966”, realizada en Bellas Artes, México, D.F.

Uno de los jurados de este Salón fue Mathias Goeritz, personalidad con una inclinación hacia el arte abstracto en las premiaciones. Rufino Tamayo y el mismo Juan García Ponce también fueron jurados, y ambos estuvieron fuertemente involucrados en las críticas presentadas por los artistas participantes. La molestia estuvo fundamentada en la premiación exclusiva de obras pertenecientes al arte abstracto como los primeros premios. Era claro para muchos que el Salón tenía una tendencia imperialista de infiltración ideológica estadounidense. Fue Goeritz el introductor de la poesía concreta en México. En 1966, realizó la “Exposición de Poesía Concreta Internacional” en la Galería Universitaria Aristos.

La Ciudad de México fue el primer viaje de los muchos que Carrión realizó y que, finalmente, terminaron en Ámsterdam, Holanda. Como joven escritor con un gran potencial, Carrión comenzó a obtener apoyos económicos para estudiar fuera del país. Sin embargo, en 1964, rechazó la beca que le ofreció la Asociación Mexicana de Escritores, debido al injustificado despido de Ramón Xirau –a quien consideraba de enorme apoyo y valía para su desempeño literario–, así como por el trato injusto que dieron a Juan García Ponce, también becario de dicha Asociación en ese entonces.² Después de esta renuncia, comenzarían sus viajes al extranjero. Primero a Francia, en 1965, y después a Yorkshire, Inglaterra, para obtener el diploma de Posgrado en Estudios de Lengua y Literatura Inglesa, en la Universidad de Leeds, entre 1971 y 1972. En este periodo, Ulises Carrión escribió *La muerte de Miss O* (Era, 1966) y *De Alemania* (Joaquín Mortiz, 1970), publicaciones que le dieron reconocimiento en el medio literario de México.

Al terminar sus estudios en Yorkshire, Carrión puso en mente su próximo destino: Holanda. Se fue a vivir a la ciudad de Ámsterdam no sin antes hacer una escala en Devon, Inglaterra, para conocer el trabajo de la editorial independiente *Beau Geste Press*. Comenzaba la década de

2 García Ponce sería, años después, uno de los más interesantes críticos del arte mexicano en la segunda mitad del siglo XX. Muchas de sus aportaciones están vinculadas con la abstracción y las nuevas manifestaciones del arte a partir de los años 60.

los 70 cuando conoció a Martha Hellion, Felipe Ehrenberg y David Mayor, entre otros artistas y personajes vinculados con la editorial. Este encuentro reafirmaría su inquietud por abordar la literatura de otra forma. Martha Hellion recuerda que Ulises decía: “Yo comencé como literato, pero llegó un momento en que me di cuenta de que ese ámbito me quedaba chico y no podía continuar escribiendo cuentos y relatos en un sentido tradicional. Ahora el lenguaje sigue siendo mi materia prima, pero nada más que eso”.³ En 1983, en su texto “We have won! Haven’t we?”, Carrión dice:

Sabía por propia experiencia que el contenido de un libro –el lenguaje– es engañoso y puede ser aburrido.

Era entonces necesario, concluí, terminar con los libros. Pero esto, en bien de la coherencia, tenía que hacerse por medio de libros.

Mi propósito fue crear libros que fueran tan intensos en el uso del espacio y tiempo disponibles que todos los demás libros parecieran creaciones superficiales y sin sentido.

De arranque, los libros tenían que liberarse a sí mismos de la literatura. Luego, tenían que liberarse de las letras.⁴

Beau Geste Press imprimía libros y colaboraba en proyectos de varios artistas y grupos como “Fluxus”. Sus métodos eran artesanales y generados con sus propios medios; realizaban impresiones con mimeógrafo o con una prensa plana armada por Ehrenberg y Hellion, y sus publicaciones eran de distribución casera. Martha Hellion comenta acerca de la fuerte impresión que dejó esta visita en el trabajo de Carrión, y afirma que la fundación de *Other Books and So* (1975) no se podría entender sin la influencia de este encuentro.⁵

No dudo del peso que este encuentro tuvo en la inquietud creativa de Carrión y, sin embargo, lo cierto es que él ya conocía el valor del “hágalo usted mismo” y la importancia de generar sus propios circuitos. El ejemplo claro es el *bookwork* motivo de este ensayo –*Poesías*– escrito ese mismo año en Leeds, y su declaración en “¡Hemos ganado! ¿No es así?”, texto publicado en la revista *Flue*, vol. III, núm. 2 (NY, Franklin Furnace Archive, 1983), y reproducido en la nueva edición de *El arte nuevo de hacer libros* publicado por Tumbona Editores / Conaculta,

3 Martha Hellion, *op. cit.*, p.16.

4 Ulises Carrión, “¡Hemos ganado! ¿No es así?” en *El arte nuevo de hacer libros*, (Ed. Juan J. Agius), México, Tumbona Ediciones/Conaculta-DGP, 2012, p.114-115.

5 Cf. Martha Hellion (ed.), *Felipe Ehrenberg: Manchuria Visión Periférica*, Singapur, Editorial RM, 2008, p. 99.

publicación que será mi referencia de ahora en adelante en este ensayo. En él, Carrión dice: “Comencé a hacer obras-libro en 1971, inmediatamente después de haberme dado cuenta de que ya había muchos libros en el mundo.” Las referencias obtenidas por los artistas conceptuales de la época eran también una influencia importante y el contacto que tuvo con el ámbito cultural y artístico de Europa seguramente sucedió desde sus primeros viajes a Francia e Inglaterra, a mediados de los años 60. En su novela *De Alemania*, Carrión ya refleja interrogantes clave para su posterior decisión de abandonar la forma tradicional del libro y la literatura. Por ejemplo, el efecto que tiene en el otro la palabra y la construcción de un discurso personal, la potencia liberadora e incontrolable del lenguaje, los efectos afectivos que provoca una transformación en la sintaxis, todo esto aparece en voz del personaje principal.

Al poco tiempo de haber llegado a Ámsterdam, en 1972, Carrión formó parte de *In-Out Center* e *In-Out Productions*, espacio de exhibición que daba cabida a nuevas propuestas así como a la creación de libros y proyectos donde, también con un mimeógrafo, daba cuerpo a su proyecto de abordar el lenguaje de una forma distinta. Entre 1974, año en que publicó *El arte nuevo de hacer libros*, y 1979, definirá a este cuerpo de trabajo, junto con ciertas características conceptuales y visuales en un libro, como *bookwork*.⁶

En el ensayo escrito en 1979, titulado “Bookworks Revisited”, Carrión explica lo que concibe como un *bookwork*.⁷ Esta información también puede ser consultada en el video producido en 1986, para la exposición “Turning over the Pages”, en la Kettle’s Yard Gallery, Cambridge, y posteriormente usado en la conferencia impartida en la Evergreen State College, Washington, E.U.A., lugar al que fue invitado por Bill Ritchie. En el video, Ulises Carrión dice:

Para que un libro de artista sea un *bookwork* es esencial que se vea y funcione como un libro ordinario. Eso significa: nada de tamaño inusual, nada de materiales extravagantes, nada de contexto excéntrico.

La ordinariez misma de los *bookwork* garantiza su lugar en el contexto general de la cultura, esto es, del arte.

(...) Bueno, los *bookwork* sólo parecen ordinarios. Pero no lo son.

6 Ulises Carrión no utiliza el término de “bookwork” o sus posibles traducciones en *El arte nuevo de hacer libros*, pero este ensayo se puede considerar como el primer ejercicio formal de conceptualización y teorización sobre sus características.

7 Elaborado para la conferencia “Options in Independent Art Publishing” organizada por el Visual Studies Workshop de Rochester, Nueva York. Vid. Ulises Carrión, *El arte nuevo de hacer libros, op.cit.*, p. 73-106.

Están hechos para crear ritmos específicos de atención, condiciones específicas de lectura. Y aquí es donde los viejos santuarios del arte, como las galerías, museos, etcétera, juegan un rol.⁸

Para llegar a esta conceptualización y seguir su desarrollo, Carrión elaboró a lo largo de su vida diversos ejercicios, obras, estrategias y espacios que dieron una visibilidad y un discurso sólido a su propuesta artístico-cultural. Experimentó con el chisme y con los medios masivos, generó una de las redes más importantes de arte correo, y como una de las estrategias clave para dar sentido a su obra fundó, en 1975, *Other Books and So* (OBAS), en la ciudad de Ámsterdam. Este proyecto se conformó como un espacio de exhibición, creación y distribución de “otros libros, no libros, anti libros, pseudo libros, casi libros, libros concretos, libros conceptuales, libros estructuralistas, proyectos libro, libros simples, múltiples, posters, postales, grabaciones y cassettes.”⁹ En 1980, al abrir *Other Books and So Archive*, Carrión desarrolló la sistematización de su propio archivo; comenzó el ejercicio de registro sobre su obra y teoría, pero sobre todo, concibió este espacio/estructura como una obra en sí, una obra conceptual que llevaba la impronta del *bookwork*. OBAS fue tanto su centro de operaciones como el lugar de registro y conservación de una memoria colectiva.¹⁰

Me parece que uno de los primeros trabajos para conformar esta propuesta artístico-cultural fue la creación del libro *Poesías*, en 1972, que Carrión escribió estando todavía en Leeds.¹¹ El original fue escrito en máquina de escribir y no fue publicado, más que parcialmente, en enero de 1973, por la revista *Plural*, en su número 16. Bajo el título “Textos y Poemas”, la revista reprodujo dos secciones del libro *Poesías*, acompañadas de un texto, “vagamente teórico”, sobre la estructura, la metáfora y el poeta.¹² Esta publicación fue el resultado de una serie de intercambios epistolares entre Carrión y Octavio Paz –director de la revista–, en donde discutieron sobre la manera de entender “lo literario” y “la estructura”. Dicha correspondencia fue publicada en mayo de 1973, en el número 20 de la revista *Plural*.

8 Ulises Carrión, *El arte nuevo de hacer libros*, *op.cit.*, p.126-127.

9 *Ibid.*, p.32. Esta es la descripción que hace Ulises Carrión de *Other Books and So* en una papeleta promocional.

10 Para conocer la propuesta de Ulises Carrión sobre el archivo como una obra de arte, se puede revisar “Bookworks Revisited” y el video producido para la conferencia en la Evergreen State College, Washington antes citado.

11 Este “libro” posee ya las características de un *bookwork*, aunque para esas fechas aún no llamaba a estos objetos artísticos de dicha manera.

12 Ulises Carrión, “Correspondencias” en la revista *Plural*, México, no. 20, mayo 1973, p. 15. Carta de Octavio Paz a Ulises Carrión del 10 de octubre de 1972. En ella se habla de los textos que acompañan a las secciones como “vagamente teóricos” haciendo alusión a un comentario que hizo el mismo Carrión de ellos. Esta correspondencia fue iniciada, como se infiere de su contenido, gracias al incentivo que recibió Ulises Carrión de Ramón Xirau.

En la primera carta que Ulises Carrión envió a Octavio Paz, hace una declaración sumamente interesante para rastrear el lugar de conceptualización en el que se encontraba el artista: “Estoy hambriento de opiniones. Me tienen a dieta desde que empecé a escribir este tipo de cosas que no sé cómo llamar. No es que pertenezcan a un género nuevo, es que están basados en un principio diferente.”¹³ Esta declaración nos ayuda a ubicar el proceso, aún temprano, de las bases conceptuales en la obra de Ulises Carrión con respecto al lenguaje. Esta propuesta en torno al lenguaje se mantendrá en toda su obra. Fue incursionando también en nuevos medios como el audio y el video, y sus propuestas conformaron “estrategias culturales”¹⁴ y conceptuales.

El ejercicio teórico de Carrión en torno al lenguaje y el libro se consolida con la publicación del ensayo *El arte nuevo de hacer libros*, escrito en 1974 y publicado por primera vez en el número 45 de la revista *Plural* (junio de 1975). En este ensayo, Carrión desarrolla su concepción del formato libro, la utilización del lenguaje, el uso de las referencias y lo que espera de sí mismo como autor, pero también lo que propone esta nueva forma de escritura para el lector y la aproximación/intervención de el lector al lenguaje.

Toda esta teoría, que aparece muy bien delineada en *El arte nuevo de hacer libros*, ya había sido puesta en práctica por Carrión desde 1972. El motivo de mi ensayo es revisar el libro *Poesías* para encontrar las características del *bookwork* desde este momento y desarrollar, a partir de este análisis, un mapa de conceptos surgidos de dicha práctica artística.¹⁵ Algunos de sus resultados pueden ser rastreados desde otras experimentaciones poéticas y artísticas. Con un afán un tanto historicista, investigo una línea de influencia experimental que parte de la poesía concreta. Podemos observar este legado en ciertas aproximaciones conceptuales de Carrión en torno a su planteamiento sobre la “estructura”.

13 *Ibid.*, p. 15.

14 En 1979, Ulises Carrión publicó *Personal Worlds or Cultural Strategies?* En este texto diserta sobre la capacidad de incluir la organización y la distribución de la obra como un elemento formal de la misma; es decir, apoderarse y ampliar el espectro de acción hacia los sistemas de consagración del arte. Ese mismo año, escribió el ensayo “Autonomía crítica del artista” con el que participó en la Primera Conferencia Internacional de Artistas “Arte Fiera, Bolonia”. Antes he mencionado una cita importante de Carrión escrita en este catálogo donde dice: “la única vía válida es el arte como elemento de una estrategia cultural. Esta estrategia necesariamente reposará sobre principios críticos”. (*El arte nuevo de hacer libros, op.cit.*, p. 71.).

15 Algunas referencias de su estructura conceptual podemos verlas latentes desde *De Alemania y La muerte de Miss O*. Martha Hellion y Martha Hawley reproducen en *Ulises Carrión: ¿mundos personales o estrategias culturales?* un fragmento de la tesis que presentó Carrión en Leeds bajo el título de *El beso de Judas y Enrique VIII* donde también vemos su disposición a entender y dismantelar el concepto de “estructura”, postura vital para la comprensión del *bookwork*.

Inicio con un análisis de la obra de Carrión por la cual se originó este ensayo. *Poesías*, se editó completo por primera vez en 2007, como una edición facsimilar de 600 ejemplares a cargo de Taller Ditoria en la Ciudad de México. El libro fue impreso en una prensa plana Chandler 1887, con una tipografía de máquina número 72-L, lo que da la impresión de mantener el diseño del original escrito a máquina.

El libro es, en un primer acercamiento, una obra táctil. Resulta inevitable pasar suavemente la yema de los dedos por sobre las letras, acción que deja sentir los bordes que ha dejado la presión de la imprenta sobre el papel Sundance Felt Navajo. Al recorrer sus páginas saltan a la vista dos características de su estructura: primero, el libro no tiene paginación, y segundo, está dividido en 12 “secciones”, conformadas por un “modelo” y seis apartados o variaciones que van numerados en la parte superior central de cada página. Esta disposición me recuerda la estructura musical de “tema y variación”, formato que parece ser intencional debido a las constantes referencias que hace a la musicalidad y ritmo del lenguaje. Incluso, el ritmo de lectura se va acelerando paulatinamente conforme van avanzando las secciones, una característica que Carrión mencionará en *El arte nuevo de hacer libros*: “En el arte nuevo el ritmo de lectura cambia, se apresura, se precipita” y es que, entre otras estrategias de *Poesías* que veremos a lo largo del capítulo, Ulises Carrión va convirtiendo la lectura de la palabra en una lectura visual.¹⁶ No sólo sucede eso; en el libro también se presenta un ejercicio de síntesis que va de un modelo literario hacia la develación de su estructura literaria. A continuación reviso cada una de sus secciones.

Las primeras cuatro secciones parecen formar un núcleo dedicado al análisis y teorización de cuatro formas básicas que conforman aspectos sonoros del poema: el ritmo, la rima, la puntuación y, a manera de resumen, el estribillo. En este orden, Carrión comienza la primera sección con el modelo “Montesina era la garça...” de Juan de la Encina.¹⁷ En la primera variación, identificada con el número 1 a manera de título, traduce del modelo la sonoridad de cada verso en un esquema de cadenas que representan sílabas acentuadas y no acentuadas a manera de “tatatás”. No hay coincidencia en la longitud de las palabras originales y las unidades de estos esquemas. Así, el verso “Montesina era la garça” se convierte en “Tatatá tatatatá ta”. La aparente correspondencia entre la entonación de nuestra lectura con cada verso capta nuestra atención lectora y nos hace percatarnos de que la acentuación sonora no siempre se cumple a cabalidad a la hora de ser traducida gráficamente. A partir de la segunda variación, nos damos cuenta que esta traducción se modifica quizá para transcribir el ritmo del villancico en

16 Ulises Carrión, *El arte nuevo de hacer libros*, *op.cit.*, p. 60.

17 Poeta, músico y dramaturgo español del siglo XV.

el sonido que produce el teclear de una máquina de escribir (¿será su propia máquina?), pues el esquema inicial se desvanece. En esta misma variación, los acentos ya no evocan nuestra entonación, sino una entonación distinta donde la puntuación (punto, dos puntos y puntos suspensivos) aparecen traducidos a los ya conocidos “tás” dejando una marca definitiva que nos obliga a realizar una pausa en nuestra lectura. En cambio, la coma y el punto y coma desaparecen de la traducción, como si su ausencia significara un elemento de continuidad o fluidez en la temporalidad de la lectura. En la tercera variación, la entonación se homogeneiza. Quita los acentos, aplana nuestra lectura y sigue traduciendo la puntuación antes mencionada, con la diferencia de que ya no hay sílabas acentuadas. En la cuarta variación sucede una transformación; lo que antes fuera un “tatatá” o “tatata” es sustituido por guiones bajos; incluso, Carrión hace esto con los signos de puntuación, enmarcándolos entre paréntesis, obligándonos a realizar una pausa de la mirada. De esta forma, Carrión traduce y establece la potencia temporal del punto, los puntos suspensivos, y los dos puntos. Deconstruye nuestra lectura y la traslada a una forma, un espacio en blanco interpretado por guiones, aunque la estructura continúa ahí, visible, en movimiento. Por último, en la sexta variación, los guiones desaparecen dejando su espacio vacío; sólo huellas del proceso deconstructivo quedan marcadas en la hoja blanca: 4 “tas”, uno por estrofa, sin acentuar.

MODELO:

‘Montesina era la garza...’
de Juan del Encina

Montesina era la garza
y de muy alto volar:
no hay quien la pueda tomar.

Mi cuidado pensamiento
ha seguido su guarida,
mas cuanto más es seguida
tiempo más defendimiento;
de seguirla soy contento
por de su vista gozar:
no hay quien la pueda tomar.

1

Tatata tatata tá
tatata tatata tá
tatá tatata tá

Tatata tatata tá
tatata tatata tá
tatata tatata tá
tatata tatata tá
tatata tatata tá
tatata tatata tá

2

Tátatá tá tata tá
tátatá tata (tá)
tátatátátátá (tá)

Tátatá tá tata tá
tátatá tata tá
tatatatatatata
tátatá tata tá
tátatá tata tá
tatatatatatata (ta)
tátatátátátá (tá)

Modelo, variación 1 y 2 de “Ritmos”, *Poesías*,
1972 (Taller Ditoria, 2007).

3

Tatatatatatatata
 tatatatatatata (ta)
 táta táta táta tá (ta)

Tatatatatatatata
 tatatatatatata
 tatá tatá tatá tatá
 tatatatatatatata
 tatatatatatatata
 tatá tatá tatá ta (tá)
 táta táta táta tá (ta)

4

 -- -- -- -- -- (--)
 tátatatatatata (ta)

 -- -- -- -- --
 tatatatatatatatá

 -- -- -- -- --
 tatatatatatata (tá)
 tátatatatatata (ta)

5

 -- -- -- -- -- (--)
 -- -- ta -- -- -- (--)

 -- -- -- -- --
 -- -- -- -- -- ta -- --

 -- -- -- -- --
 -- -- -- -- -- ta -- (--)
 -- -- ta -- -- -- (--)

6

ta

ta

ta

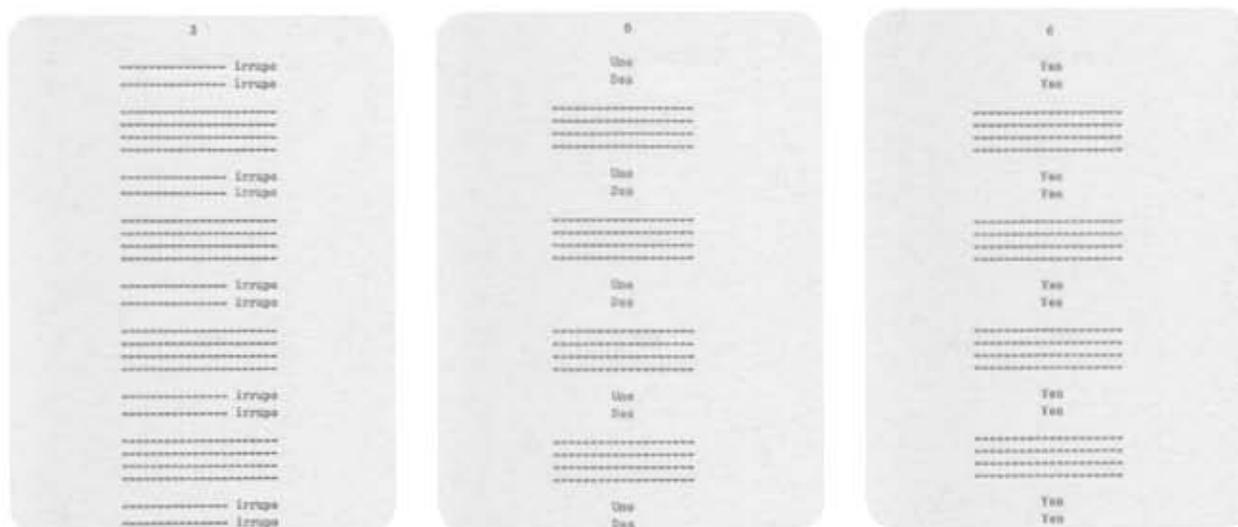
ta

La sonoridad, el ritmo, los silencios, son interpretados por onomatopeyas que desfazan la lectura hacia una temporalidad distinta: primero, parece evocar la repetición de los versos en la cabeza de Carrión mientras los reescribe en 1972; y segundo, cuarenta años después, esta acción se repite y evoca nuestra propia lectura. La repetición termina por silenciar al modelo y a la palabra, dejando sólo acentos inconexos que forman una estructura visual de “ta tás” sobre una hoja en blanco. Traslada el ritmo de la escritura al ritmo de la lectura. Es como si, al llevar el ritmo de un campo al otro, la estructura se moviera y permitiera que sus “variaciones” desnuden su forma: la estructura se abre. La estructura, físicamente, parece no modificarse (la cantidad de sílabas es la misma siempre), pero la aproximación que tenemos hacia ella sí cambia. ¿Qué es eso de que “nuestra mirada se detenga”? ¿Qué se infiere de ello? A mi parecer, esto quiere decir que Carrión ha cambiado, por medio del cruce entre sonido y grafía, nuestra aproximación al texto, logrando que pasemos de leer un texto a leer una estructura –dos campos distintos de nuestra capacidad de análisis–.

“Rimas” es el título de la segunda sección. El modelo pertenece a Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, incluido con el soneto “En loor de Sancta Clara, virgen”. En la primera variación, Carrión retira todas las letras a excepción de las que hacen rima al final de cada verso endecasílabo. Queda un esquema de guiones (que representan las letras retiradas) con una terminación. Así, el tercer verso “de sanctas doñas enxemplo e salud,” se transforma en “_____ud”. La siguiente variación propone otras terminaciones y parece invitar al lector a componer el poema que cabría en esa forma vacía, ¡las posibilidades de permutación son amplísimas! El juego se vuelve imposible en la variación número 5 porque las terminaciones que utiliza son “arr, iou”, “í, éscunt, ódguiupsa”. Estas terminaciones nos obligan a pensar en otro idioma, suponerlo o rendirnos a la duda; como si esta rendición fuera el comienzo de una nueva posibilidad. Al voltear la hoja hacia la sexta variación, descubrimos la verdadera intención de Carrión: develarnos la estructura de la rima en un soneto “a/b/a/b, a/b/a/b, c/d/e, c/d/e”. Esta sección es una declaración de lo que el autor espera del lector: que se vuelva participativo, pero también que sea testigo de un proceso de abstracción. La relación entre el lector, la obra y el autor es especialmente didáctica y lúdica en “Rimas”.¹⁸

18 Me parece importante mencionar en este momento un dato biográfico de Carrión: su primera formación es como maestro. Estudia hasta 1959 en la Escuela Normal Veracruzana “Enrique G. Reb-samen” y de ella menciona a Patricio Redondo –exiliado español e introductor de la técnica Freinet en Veracruz– como una de sus grandes influencias. Es probable que lo haya conocido durante su carrera como docente o incluso antes, en la Escuela Secundaria por Cooperación, ubicada en San Andrés Tuxtla y donde Redondo enseñó español y literatura. Una de las prácticas comunes que el maestro fomentó en su ejercicio docente fue, desde sus años en España, la elaboración de una gaceta editada e impresa por los mismos estudiantes en una pequeña imprenta móvil. Si menciono esto es por la suposición de que quizá este fue el primer acercamiento a la espina dorsal de la imprenta, los libros y el estudio del lenguaje que realizó Carrión.

Ejemplifica la musicalidad de la forma lírica en una estructura común y reconocible: el estribillo. El modelo pertenece a Fray Lñigo de Mendoza y se titula “Romance que cantó la novena orden, que son los seraphines”, siendo importante mencionar que este autor pertenece a una nueva generación de escritores españoles del siglo XV.²¹ En esta sección, Ulises Carrión reduce la estructura hasta dejar en blanco (es decir, llena de guiones bajos) el contenido de las estrofas a excepción del estribillo. Éste es sustituido en la segunda variación por los ya conocidos “tatatás”, en la tercera variación con rimas finales de palabras imposibles, y en la cuarta por signos de puntuación. Pero, en la quinta variación, Carrión convierte los estribillos en la repetición de la frase “Uno / Dos”; es decir, coloca la palabra “Uno” en vez del primer verso del estribillo y “Dos”, en vez del segundo. Esto me recuerda la cantaleta que uno repite cuando aprende a bailar. Esta dislocación del texto hacia la memoria, que incluye también la memoria del cuerpo, produce una fuga temporal que nos orilla a reconocernos en la estructura rítmica que se está trabajando en el texto. Finalmente, lleno de humor, Carrión traduce esta acción de nuestra memoria a un “yea/yea, yea/yea, yea/yea, yea/yea”, lo que termina por producir un choque semántico aún mayor. El estribillo se transforma en la interjección “yea” que recuerda



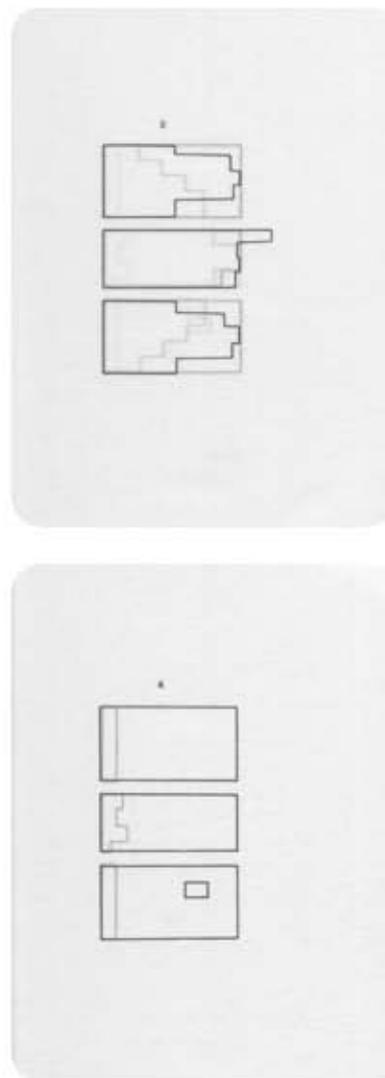
Variación 3, 5 y 6 de “Estribillos”, *Poesías*, 1972 (Taller Ditoria, 2007).

21 Este es el segundo apartado publicado en el número 16 de la revista *Plural* y también es una publicación literal. Fray Lñigo de Mendoza fue sobrino de Lñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, autor del segundo apartado de este *bookwork*. El hecho de que pertenezca a una nueva generación nos indica el recorrido histórico que está realizando Carrión hacia la “modernización” de la literatura clásica castellana.

no a la lírica española, sino a la música de rock, incorporada en México durante los años 60 y 70.²²

“Vilancete”, de Gil Vicente, es el modelo de la quinta sección que lleva por título “Gráficas”.²³ Ésta es la primera sección del segundo cuarteto de secciones. Recordemos que el libro tiene 12 secciones divididas en 3 grupos. Es la única sección donde cambia el tipo de papel a uno traslúcido. Ditoria ocupó un pergamino nube crema que permite ver las distintas capas visuales de las seis variaciones. El modelo es vaciado inmediatamente en la primera variación, permaneciendo únicamente la línea que encuadra la forma dejada por las estrofas sobre el papel; es decir, lo que se conoce editorialmente como “mancha gráfica”. Este encuadre nos permite observar la huella del lenguaje en su traducción a una estructura puramente visual pues ya no hay ningún elemento que haga referencia a la lengua escrita: no hay letras, ni guiones que las representen, ni signos de puntuación. Si no hay letras, no hay un sentido fónico. A partir de la segunda variación, los esquemas visuales dejan de tener referencia a la estrofa original del modelo, para ser sólo composiciones visuales sobre la hoja formando tres paralelepípedos. Sin embargo, las figuras no sobresalen de un recuadro imaginario que encerraría la totalidad del poema original.

La tercera variación muestra tres esquemas –en lugar de estrofas– que forman un trapecio o un ritmo escalonado que va de menor a mayor y vuelve al punto original. Esta forma geométrica es importante ya que será una referencia visual constante a lo largo de *Poesías*. La cuarta variación juega visualmente con el hueco, ya que de los tres rectángulos, sólo el último presenta un pequeño rectángulo en su interior, ubicado en la esquina superior derecha, que nos hace preguntarnos si está contenido en el rectángulo o si crea un espacio vacío en él. La quinta variación es una



Variación 1 y 4 de “Gráficas”, *Poesías*, 1972 (Taller Ditoria, 2007)*.

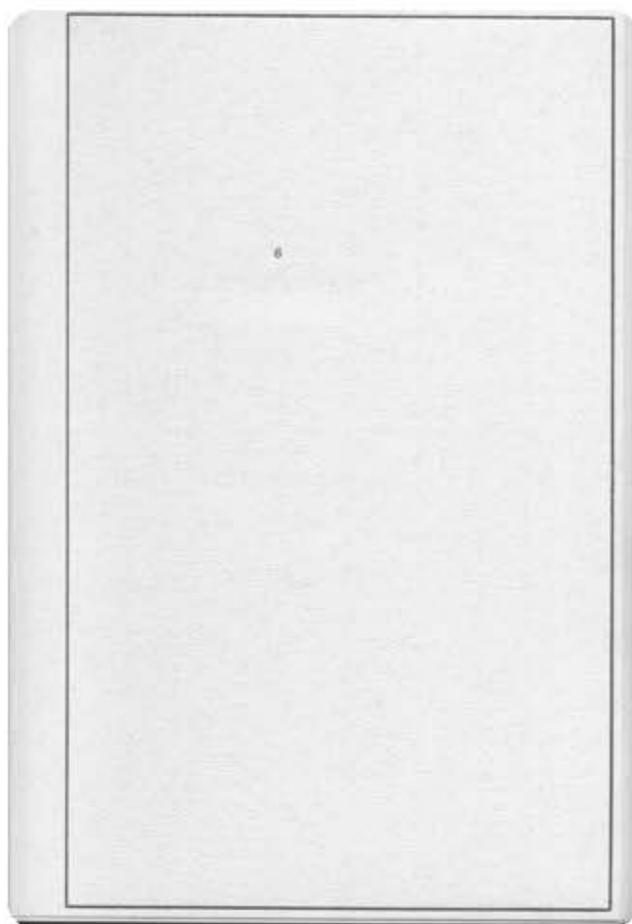
22 El término “yea, yea” no se usa actualmente en el caló mexicano, pero recuerdo haberlo escuchado de mis padres y su generación.

23 Gil Vicente fue un laureado poeta y escritor portugués de la segunda mitad del S. XV y principios del XVI; fue reconocido tanto por la corona portuguesa como por la española.

* En estos ejemplos se mantiene la proporción original

composición vertical abstracta. Curiosamente, estas formas podrían ser interpretadas como el delineado de tres letras: “l, F, l”. Quizá a Carrión no le importa definir, sino confundir entre lo visual y lo literario con el afán de mostrar la frontera entre ambos lenguajes.

En la última variación, la número 6, Carrión nos muestra una estructura que, en primera instancia, no sólo pareciera desfasarse de lo literario, como sucede en las variaciones anteriores, sino que pierde relación con el diseño editorial del libro tradicional: enmarca con una línea el formato de toda la hoja. Esta estructura se refiere a un lenguaje gráfico, pero lo que Carrión nos está haciendo notar de fondo es que el formato y el soporte son una estructura primordial que debe ser considerada como una referencia pero no como una limitante. ¿Será el gran contenedor o el gran hueco? La hoja en blanco, como estructura visual, se vuelve el “soporte” de las artes visuales. En esta sección, tanto los parámetros visuales y literarios, como las convenciones de representación fonética entran en un juego creativo.



Variación 6 de “Gráficas”, *Poesías*, 1972 (Taller Ditoria, 2007).



Modelo, variación 3 y 6 de “Plagios”, *Poesías*,
1972 (Taller Ditoria, 2007).

En “Plagios”, la sexta sección de *Poesías*, Ulises Carrión se apropia de siete modelos que van de una posible referencia lejana en nuestro recuerdo (aún cuando no seamos escritores), hasta el lenguaje en su sentido más ordinario. Todos los textos son de origen anónimo, pero firmados por Carrión como si fueran propios. Comienza con el soneto “A Cristo crucificado” del s. XVI, el cual se vincula con el sacrificio de la figura de Cristo no desde lo místico, sino desde lo humano, desde el cuerpo. Continúa con “Romance de una morilla”, anónimo español también del s. XVI, que deja entrever un erotismo sutil enmarcado en el ámbito de lo privado; y sigue con el villancico “A los baños del amor...”. Si el modelo era “culto”, por tener la forma de un soneto, los dos siguientes son de carácter popular: un villancico y un romance. La tercera variación es reconociblemente popular, lo cual genera un salto temporal hasta nuestros días al usar el coro de la canción veracruzana “La bamba”. El gesto de apropiación es descarado y vuelve a hacer evidente la importancia de la apropiación y el uso de la historia personal. Después sigue con una serie de refranes bajo el título de “Varia”, y cierra con dos últimas variaciones que no hacen más que referirse a la irrisoria apropiación del lenguaje común: ¡Carrión se declara autor de una lista de palabras y del propio abecedario!

En “Plagios”, Carrión ridiculiza su práctica realizándola con descaro y conocimiento de causa, incluso reconociendo que el lector sabrá del engaño para mostrar que el ejercicio de “apropiación” es inevitable. Hace evidente que cualquier lenguaje sería imposible sin la posibilidad de asumir el uso de sus estructuras y convenciones de forma natural y cotidiana. Propone entonces una liberación en el uso de la palabra y la estructura literaria, sin olvidar que debe-



Modelo, variación 2 y 6 de “Derivaciones”, (fragmentos), *Poesías*, 1972 (Taller Ditoria, 2007).

En una primera lectura parece que en las seis variaciones de “Derivaciones” no hay una relación; es decir, leemos “rosa”, “espíritu”, “madre”, “calor”, “valor” y “moderno” y parecen ser términos inconexos. Sin embargo, teniendo el modelo como primera lectura y conociendo los procedimientos hasta el momento activados por Carrión en *Poesías*, nosotros lectores generamos una relación entre ellas a manera de asociación. Resulta entonces que éste es el título de la siguiente sección: “Asociaciones”. Carrión, nos va llevando sutilmente por el deshilvanado de la estructura literaria.

En “Asociaciones”, Ulises Carrión usa como modelo “Tres serranas he encontrado” de Juan de Timoneda. En la primera variación localiza palabras que pertenecen al poema y que están asociadas con el atavío personal de las tres serranas. En la segunda variación, Carrión inserta palabras relacionadas con las afecciones del alma como: preocupaciones, temores, inquietudes, etc., como si, por asociación, nos contara una historia sugerida al término del modelo original con la frase: “¿Dónde está mi corazón? Por un valle se han entrado”. En la tercera variación, Carrión asocia palabras como si fueran divagaciones de su mente, casi como un delirio onírico: “Wagner”, “catarata”, “enciclopedia”, “avestruz”, etc. En la cuarta variación utiliza onomatopeyas clásicas como “kikiriki” y palabras que se han hecho comunes por el lenguaje gráfico del cómic: “ZZZZ”, “ring” o “bang”. En la quinta variación elige palabras que son adjetivos cuantitativos definidos o indefinidos: “dos”, “pocos”, “demasiados” o también pronombres del mismo tipo: “todos”, “ninguno”, etc. Todos estos adjetivos y pronombres son finalmente categorías gramaticales.



Variación 2, 4 y 5 de "Asociaciones", *Poesías*, 1972 (Taller Ditoria, 2007).

Me parece que Carrión realiza libres asociaciones para re-escribir una historia posible, como pura sugerencia de su imaginación: primero el modelo sugerente de ausencias, parajes y subjetividades; en la segunda variante sugiere el universo interior de las serranas; en la tercera, un desvarío de la mente del lector que recurre a sus propias referencias para complementar los paisajes o situaciones de un modelo casi diluido para este momento; en la cuarta variante los sonidos, las onomatopeyas y el lenguaje gráfico nos cuenta una historia con otro lenguaje; en la quinta variante parece sumar las múltiples posibilidades de lectura y abordaje hacia una historia; por último, en la sexta variante, Carrión enumera los veintiún renglones nombrando su enumeración, ya vacíos de historia y de otras palabras haciendo del territorio de la hoja un campo numérico. Carrión está tanto resumiendo lo hasta ahora analizado en cada sección, como introduciendo el análisis estructural que vendrá en el último cuarteto de secciones ("Repeticiones", "Funciones", "Palabras" y "Sinalefas") al mostrar el valor semántico y visual de la palabra.

Carrión ha hecho, hasta este momento, una evolución conceptual entre los primeros dos cuartetos de secciones. Primero, logra una revaloración de las formas intrínsecas al género lírico desde su musicalidad; es decir, se ocupa de los recursos retóricos básicos que influyen en la forma del texto. En cambio, en el segundo cuarteto, analiza una estructura más amplia que no sólo abarca a un género en específico, la poesía, sino al texto literario en su totalidad. En este segundo cuarteto ("Gráficas", "Plagios", "Derivaciones" y "Asociaciones"), Ulises Carrión nos habla de la palabra en sí misma, del formato y el soporte, por tanto está hablando del lengua-

je como contenedor de significado, algo obvio pero esencial. Este contenedor de significado puede ser transformado y revalorado respondiendo a nuestra época; y, en esta revaloración, Carrión nos recuerda algunos elementos que conforman su contenido y que, por el uso cotidiano, habían sido borrados de nuestra atención: la palabra suelta, la grafía, la relación personal que nos vincula con el lenguaje, el cuerpo, la memoria, el sonido, la “obra abierta”, el formato, la hoja en blanco, la secuencialidad.



Variación 1, 2 y 6 de “Repeticiones”, *Poesías*, 1972 (Taller Ditoria, 2007).

En “Repeticiones” –primera sección del tercer y último cuarteto–, Carrión utiliza “Dezir de las vanidades del mundo” de Ferrant Sánchez Calavera, texto en el que se repite al comienzo de cada verso la pregunta “¿A dó...?”.²⁶ Esta pregunta se convierte en el único texto de la siguiente variación repitiendo al inicio de cada verso la apertura del signo de interrogación y la pregunta, sin cerrar el signo. En la segunda variación, Carrión desaparece el signo de interrogación y sustituye la pregunta por “a cuál de los” en el mismo esquema de repetición al inicio de cada uno de los versos. Poco a poco, la pregunta se va desvaneciendo, ya que en la tercera variante la pregunta sólo consiste en “a cuál de”, en la cuarta variante “a cuál” y la quinta

26 Aquí, Carrión vuelve a ocupar a un autor anterior a la evolución de poetas que habíamos venido revisando. Ferrant de Calavera es un poeta castellano del pre-renacimiento, lo que me hace pensar que Carrión está elaborando una recapitulación referencial a manera, no sólo de revisión, sino de recuperación del pasado como referencia para la crítica al presente. Ferrant de Calatrava es conocido entre algunos investigadores de la época como un poeta crítico de la sociedad a la que pertenecía, quizá por su condición de judío converso.

variante en “a”. Es en la sexta variante donde la repetición no consiste en ninguna letra, sino en el ya conocido guión medio. Carrión ha repetido en esta sección varios esquemas trabajados a lo largo de *Poesías*: 1) de nuevo hay un escalonamiento gráfico descendente debido al desvanecimiento de la frase 2) el guión es sobreentendido como una huella del texto 3) uso de ritmos y aceleramiento en la velocidad de nuestra lectura 4) estructuras visuales e implicaciones semánticas.

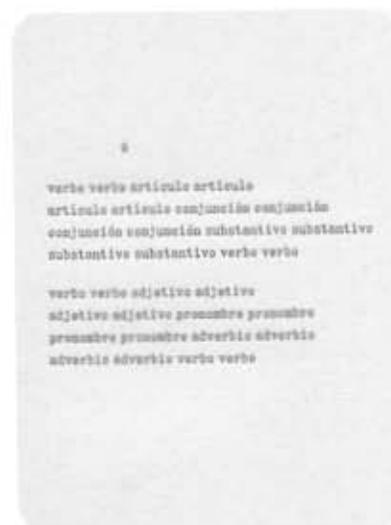
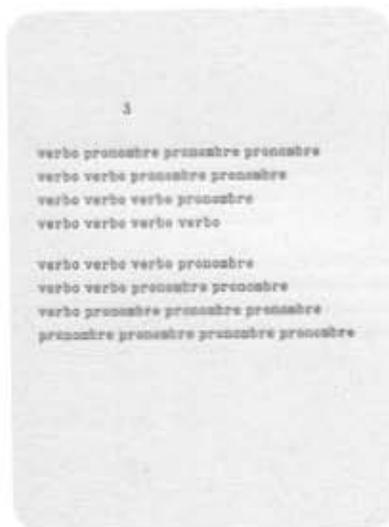
¿Por qué Carrión desaparece el signo de interrogación a partir de la segunda variante?

La eliminación del signo, sin embargo, no hace que se elimine la pregunta. Es decir, sobreentendemos que la frase sigue siendo una pregunta, quizá por la repetición en el modelo y la primera variante, quizá por el ritmo que causa la sustitución de la frase y la importancia que genera la ausencia del signo de interrogación –algo similar al efecto producido en “Ritmos” con la sustitución de las letras por signos de interrogación–. Como efecto de la repetición podemos decir también que nuestra lectura se acelera, ya que no leemos cada línea, sino que nuestro ojo se acostumbra a la grafía de las letras y asumimos que dice lo mismo en cada verso. Carrión logra un cambio de velocidad en nuestra lectura, un “dar por hecho” y entonces desviar nuestra lectura hacia un análisis conceptual. La pregunta es, como ya habíamos visto en la tercera sección, una pregunta por la estructura literaria. El hecho de resaltar la pregunta “¿A dó...?” nos obliga como lectores a elaborar nuestras propias preguntas al texto –o ausencia del mismo– que tenemos frente a nosotros: ¿Hacia dónde está llevando Ulises Carrión a la literatura? ¿En qué lugar queda la estructura literaria y la palabra en este nuevo territorio propuesto por Carrión? ¿En dónde estamos situados, como lectores, en esta nueva literatura? ¿Cómo se ha transformado el proceso de lectura? ¿Hacia dónde queremos dirigir nuestra lectura? ¿Hacia dónde nos dirige Ulises Carrión?

En la sección diez, bajo el nombre de “Funciones”, Carrión ocupa el texto “Duelo de la Virgen” de Gonzalo de Berceo para desglosar su estructura gramatical y su sintaxis.²⁷ El par de estrofas corresponde en la historia de la métrica española a dos tetrástrofo monorrimos; es decir, dos estrofas de cuatro versos de catorce sílabas cada uno, con rima consonante e igual en todos ellos. Carrión primero clasifica cada palabra de cada verso y escribe su categoría. Así, “Tornaron al sepulchro vestidos de lorigas” se transforma en “verbo preposición artículo sustantivo adjetivo preposición sustantivo”. Esta “traducción” se vuelve la base para la segunda variación que usará estas categorías como bloques de construcción visual. Siete versos dicen “pronombre verbo sustantivo adjetivo conjunción” y en el octavo en lugar de “conjunción” dice

27 Gonzalo de Berceo fue un poeta español de finales del siglo XII y principios del XIII. Obviamente, esta retrospectiva está generando un ritmo referencial de lectura, a la vez que hace una declaración genealógica del uso del lenguaje y el conocimiento intrínseco del ritmo y las funciones del lenguaje.

“interjección” haciendo ligeramente más largo el último renglón. La tercera variación continúa con el juego visual de manera más libre, jugando con la extensión visual de cada palabra y cada línea. Estas composiciones nos recuerdan a las estructuras visuales que empleó Carrión en las gráficas de la sección cinco; sólo que, en esta ocasión, se muestra el contenido desnudo de lo que conforma a una oración. Es decir, Carrión construye trapecios con la palabra “verbo” y la intersección de un triángulo o un trapecio con la palabra “pronombre”. La cuarta variación plantea una “interjección” perdida en una mancha de “verbo” y viceversa; una mancha visual que se acerca y aleja al margen derecho de la página amenazando con tocar el borde. La quinta y sexta variaciones plantean secuencias visuales que obedecen a patrones o manchas visuales que ponen en tensión nuestra lectura visual de la hoja y en funcionamiento las abstracciones que implican las categorías gramaticales en juego.



Contenido, forma y lectura se ven evidenciados en esta distribución; el contenido se reduce a su estructura principal, sin más concepto que pueda desviar su estructura básica. La forma no sólo es visual, un contenedor que prepara el terreno de la hoja para recibir al contenido, sino también hace del contenido la obviedad de la forma literaria: la sintaxis. Por último, nuestra lectura se vuelve el común denominador para interpretar el sentido de la sintaxis, las pausas generadas por nuestra comprensión y la temporalidad generada por la forma de esta sección: secuencialidad de las hojas, lectura según un diseño predeterminado, corte de las oraciones antes o después, lectura de las repeticiones. Para Carrión, la consideración de estos tres elementos es lo que conforma “el ritmo”.²⁸

La penúltima sección, bajo el nombre de “Palabras”, usa como modelo “Mimbrera, amigo” del dramaturgo español Lope de Rueda. A partir de la primera variación, las palabras son sustituidas por una numeración aparentemente azarosa. Sin embargo, al analizar cada variación encontramos que algunos números se repiten con respecto al modelo. Sucede lo siguiente: En la primera variación, Carrión enumera cada palabra del modelo; así “Mimbrera amigo, so la mibrereta” se transforma en “1 2 / 3 4 1(b)”. Como podemos ver la palabra “mibrereta” es categorizada como una derivación de la 1ª palabra “mimbrera”. En esta primera variante podemos identificar quince palabras distintas utilizadas en todo el modelo. La numeración continúa en la segunda variante a partir del número 16; pero algo ha cambiado. La enumeración de las palabras inicia con el número 16 en cada verso que no contiene más que cuatro palabras por lo que el máximo número por verso es el 19. Esta evolución numérica en cada verso responde a una representación numérica ascendente y descendente que pareciera interpretar rítmicamente la forma de un trapecio. La tercera variación continúa con la numeración a partir del número 20 y, al avanzar en los esquemas, vemos que la evolución es continua a excepción de la última palabra de cada verso traducida con el número 21. Entonces la primera estrofa del modelo “Mimbrera Amigo / se la mibrereta” se traduce en “20 21 / 22 23 21” y así sucesivamente. La repetición del número 21 al final de cada línea ocasiona una pausa en la lectura con el mismo efecto que causaría un punto; a la vez, ocasiona un retroceso en nuestro conteo a manera de recapitulación como si funcionara a manera de estribillo o rima.

La cuarta variación continúa con la numeración a partir del número 47 hasta el número 83; curiosamente, el número 48 desaparece del conteo y lo vemos reflejado hasta el final del esquema. Sucede una dislocación oculta de una enumeración ascendente. Esta dislocación sucede si nuestra lectura es detallada. Si nuestra lectura fuera una lectura visual veloz, no nos percaríamos del faltante en la evolución numérica, lo que indica dos funciones distintas de nuestra lectura exploradas por Carrión a lo largo de *Poesías*. Lo mismo sucede en la quinta variación

28 Vid. Ulises Carrión, “Obras-libro revisitadas” en *El arte nuevo de hacer libros*.

pero con una enumeración descendente del número 43 hacia el número 7 con la excepción de que el número 42 se repite en el primer esquema dos veces. Carrión parece introducir el tema de la repetición, ya que la sexta y última variación es la repetición del número 99, número que es similar en su forma al signo de interrogación. Carrión ha repetido visual y numéricamente la quinta variación de la sección “Puntuaciones”. En realidad, está reinterpretando las formas antes vistas en el lenguaje con una estructura y lógica distinta, la numérica, sólo que esta vez, el lenguaje numérico permite el uso de nuevas reglas en la combinación y el uso de su estructura. La estructura literaria de un poema se vuelve imposible de nombrar: el párrafo ya no es un párrafo sino una estructura visual, la rima es un número que se repite, el verso es sólo un renglón. Nuestra lectura ha sido desatada hacia el conocimiento de sus propias posibilidades.



Variación 1, 3 y 6 de “Palabras”, *Poesías*, 1972 (Taller Ditoria, 2007).

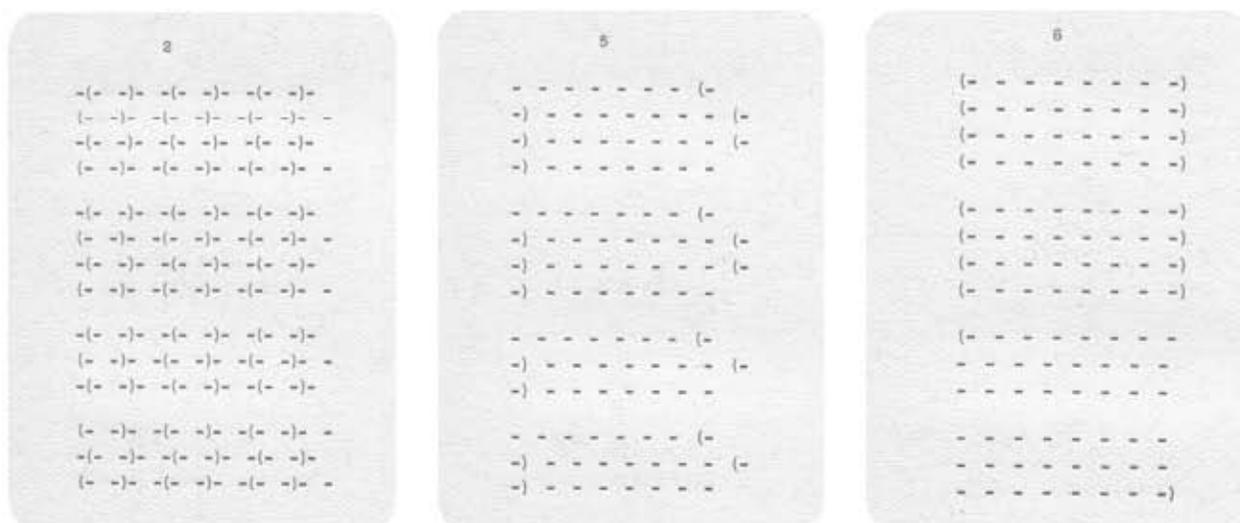
La sección doce que cierra el libro lleva el nombre de “Sinalefas”. En la primera variante, Carrión vincula la palabra y el espacio que las sinalefas del modelo ocupan en la hoja para traducirlo en guiones y paréntesis dentro de la estructura del supuesto verso. Al hacer esto, el conteo de las sílabas y el ritmo no importan más que como pura unidad conceptual. “Como aquel que en soñar gusto recibe”, de Juan Boscán, es el modelo; sin embargo, parece que poco importa en esta última sección de qué trata el poema o cuál es su ritmo.²⁹ En cuanto Ulises Carrión reproduce las sinalefas del modelo, a manera de guiones bajos entre paréntesis

29 Poeta catalán del siglo XV a quien se le atribuye haber introducido las formas de la lírica italiana al español entre las que se encuentra el soneto.

desde la primera variación, éstas se vuelven el pretexto para crear una composición visual que pone en duda o “entre paréntesis” toda la composición. La segunda variación ya no guarda relación con el modelo y se vuelve un juego de movimiento visual en cada línea por el simple hecho de quitar el primer guión bajo e incluirlo al final de cada tercera línea del esquema. Es decir que la composición avanza y retrocede visualmente. En la tercera variación el esquema está compuesto por puros guiones bajos a excepción de la 4ª y de la última línea que incluyen la nomenclatura de la sinalefa propuesta por Carrión: (_ _).

La cuarta variante vuelve a representar una extensión visual ascendente ocasionada por la inclusión de un guión por esquema de cuatro líneas al interior de cada nomenclatura de la sinalefa. Siendo así, el primer esquema incluye un (_ _) en cada una de sus líneas, el segundo esquema un (_ _ _) y así sucesivamente hasta sumar los cuatro esquemas de la composición. El significado de la notación se ha perdido totalmente, pues las sinalefas sólo abrazan dos sílabas. La quinta variante es francamente una composición abierta y la sexta variante una composición cerrada. Esto lo logra Carrión en el primer caso desplazando las nomenclaturas de la sinalefa un espacio tipográfico, logrando que la caja de texto baje el paréntesis de cierre al inicio de cada línea antecedido por un guión bajo. La apertura de cada paréntesis queda ubicado al final de cada línea sucedido por un guión bajo lo que da la apariencia de una estructura abierta, como cuando en las artes visuales la composición se fuga del cuadro. En cambio, en la sexta variante, Carrión encierra entre paréntesis cada una de las cuatro líneas de los dos primeros esquemas y por último encierra las ocho líneas de los dos últimos esquemas en otro paréntesis generando una estructura encerrada. La composición ha concluido. Quizá, la sinalefa lo haya invadido todo, lo que podría significar un vacío total del contenido.

Variación 2, 5 y 6 de “Sinalefas”, *Poesías*, 1972 (Taller Ditoria, 2007).



El libro de *Poesías* ya estaba escrito cuando Carrión contacta a Octavio Paz con la intención de publicar en la revista *Plural*. Lo que parece suceder en su intercambio epistolar nos revela la tensión que existía en el mundo literario mexicano con respecto a la experimentación. Los jóvenes utilizaron en sus cuentos y novelas algunas variaciones de sintaxis o *collages* narrativos, pero no trabajaron con la dislocación de reglas y fórmulas de una disciplina buscando alternativas con otros medios. En cambio sí representaban una lectura innovadora encerrada en la estructura de la novela y el cuento principalmente. Entre los jóvenes escritores encontramos a José Agustín, Fernando del Paso, Salvador Elizondo y Juan García Ponce.

La tensión ideológica entre Paz y Carrión podemos observarla en la carta que le envía el primero a Carrión el 10 de octubre de 1972 anunciándole su intención de publicar los textos “vagamente teóricos” que le hizo llegar; sin embargo, su intención era omitir las estructuras –es decir las secciones ya revisadas en este capítulo– por no ser “propiamente literarios”. Paz escribe:

Gracias por su carta del 18 de septiembre y, sobre todo, por los textos que la acompañan. Me propongo publicar en un número próximo de *Plural* –diciembre o enero o febrero: aún no sé en cuál– algunos de los textos sueltos. Me interesan mucho, especialmente los que usted llama “vagamente teóricos” y que a mí me parecen los más literarios. Los otros, precisamente por ser estructuras, no son propiamente literarios a mi juicio. Lo literario es aquello que emiten las estructuras. Claro, toda emisión verbal es significado (mensaje). Lo propio del mensaje literario, creo, es que contiene su propia negación: no “vale” (no es) como significado; su valor (su ser) se despliega más allá de la significación. La literatura emite significados y, apenas los emite, los borra, los pone entre paréntesis, ¿no cree?³⁰

Paz, efectivamente, introdujo a México una serie de propuestas literarias que rompieron el paradigma formal con el que se venía escribiendo. Sin embargo, Paz quizá no se inclina por realizar o proponer un cambio estructural, algo que Carrión sí elabora por tener una visión ya alejada de la literatura. Esta distancia tomada por Carrión tanto geográfica como disciplinarmente, le permite observar los vicios del medio nacional y re-elaborar su práctica tomando en cuenta nuevas posibilidades de concebir al lenguaje más allá de “lo literario”. Es importante notar que aún consciente de los vicios del mundo literario mexicano, Carrión decide intervenir desde la distancia en una de las revistas más leídas por el gremio cultural y decide que sea ahí, donde le conviene publicar un ejemplo de sus estructuras de dislocación –como hemos ya

30 Ulises Carrión, “Correspondencias”, *op.cit.*, p. 15.

revisado– tanto como su ensayo “El arte nuevo de hacer libros”.

Si Carrión publicó en la revista *Plural* es porque sabía del poder que representaba Octavio Paz en el medio cultural y específicamente en el medio literario en México. Conocía la revista y su corta participación en la difusión de “otro tipo de literatura”, en la sección especial “Escritura visual”, en la que se publicaron a autores como Guillermo Cabrera Infante con “Minotauro-maquias”, John Cage con “Mesosticos” y Pere Gimferrer, entre otros, quienes contribuyeron con varios ejemplos de este género entonces en ascenso. También Carrión sabía de la importancia de retar el poder enunciativo de Paz para lograr un quiebre no sólo en la literatura, sino en la mente de “el personaje”. Es quizá una de las estrategias culturales más contundentes en la obra de Carrión.

Carrión contestó a Octavio Paz en octubre 22 del mismo año, con una carta en la que convence a Paz de publicar tanto los textos “vagamente teóricos” como las “estructuras”:

Mis textos son estructuras puestas en movimiento. Comienzan en un punto y terminan en otro. Lo que las diferencia de la “otra” literatura es que yo no introduzco ninguna intención, ningún contenido extrínseco (contenido extrínseco, ¿pero es posible?) a la estructura misma. La estructura no necesita, para significar algo, llenarse de mi pequeña historia. Siempre pequeña, por ser nada más mía. Es su propio movimiento lo que constituye el contenido de la estructura. Y ese movimiento puede ser visto, comprendido, por cualquier lector independientemente de que su historia (personalidad, temperamento, pasado, ideología, etc.) coincida o no con la mía. De modo que estoy de acuerdo en que “lo literario es aquello que emiten las estructuras”. Precisamente, para que emitan, necesito ponerlas al descubierto, en movimiento, en contacto unas con otras. Pero, ¿emitir qué? Eso depende de cada lector. Yo no quiero ni puedo imponer un contenido porque no sé qué quieren decir exactamente las palabras (¿y cómo saber si el lector sabe?). No estoy seguro absolutamente de nada. No, no absolutamente. 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”. Eso también el lector puede verlo. Eso es todo lo que le pido al lector [...]”³¹

El resultado de su discurso teórico es un parteaguas en la historia de la práctica artística y poética mexicana. Sin embargo, la experimentación en cuanto al lenguaje y el libro como es-

31 *Idem.* Esta conclusión la vemos latente en el texto *De Alemania*.

estructura base de una propuesta artística no era nueva para la época en que Carrión realizó sus primeros *bookworks*. Puedo nombrar algunas prácticas artísticas conceptuales como el caso de Marcel Broodthaers con su obra *Un coup de dès jamais n'abolira le hasard* (1969), o los libros y la postura ideológica de Dieter Roth, referencias que seguramente conoció Carrión por sus constantes viajes en Europa y sus visitas a librerías y editoriales especializadas.³² Sin embargo, Carrión no comulgó con el “arte conceptual”, nunca hubo un momento de enunciación que le identifique con esta corriente, aun cuando estuvo rodeado de este ámbito artístico. Y es claro que el “arte conceptual” no criticó a la industria del libro; sus discursos giraron en torno a los aparatos institucionales de las artes visuales. El libro sólo fue un pretexto o un medio, pero no la base estructural de las propuestas del arte conceptual.

En el ámbito de las vanguardias literarias puedo hablar de algunos posibles referentes literarios vitales para comprender la experimentación, visualidad y sintetismo en la literatura mexicana. Por supuesto está José Juan Tablada, quien en sus libros *Li-Po y otros poemas*, *Un día... (poemas sintéticos)* y *El jarro de flores*, propone una experimentación literaria que introduce en México una tradición de vanguardia además de una orientalización poco estudiada en la época. Defensor de la “poesía nueva” como bien apunta Enrique González Martínez en *La apacible locura* (México, 1951), es predecesor del Estridentismo movimiento vanguardista multidisciplinario que tomará a la ciudad de Xalapa, Veracruz como sede. Los estridentistas dirán en su segundo manifiesto que “La poesía, [es] una explicación sucesiva de fenómenos ideológicos, por medio de imágenes equivalentistas orquestalmente sistematizadas”³³ Si bien creo que ambos ejemplos justifican una genealogía local en la vitalización de la literatura –es decir, en la introducción de lo popular y la vida cotidiana como referente primordial del análisis de nuestra cultura–, también creo que su intención sistematizada y estructural de abordar la poesía, fue una propuesta sembrada en el origen de la vanguardia literaria mexicana. En la tradición literaria latinoamericana existe otra posible influencia: Huidobro y su capacidad de traducir la lectura semántica en una lectura visual.

32 Marcel Broodthaers escribió un libro en 1969, bajo el mismo nombre que el libro de Mallarmé, en el cual se pone en juego el tema de la autoría. “En 1945 René Magritte regaló a Marcel Broodthaers una copia del poema de Mallarmé, como una manera de explicar su arte a un joven admirador sin explicarlo literalmente. Más tarde, en 1969, Broodthaers modificó una edición del poema eliminando todas sus palabras y reemplazándolas por rayas negras que se correspondían directamente con la maquetación tipográfica utilizada por Mallarmé para articular el texto. De este modo, el poema de Mallarmé, donde Broodthaers consideraba que inconscientemente había inventado el espacio moderno, quedaba reducido a su estructura.” Texto extraído de la página del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), so pretexto de la pieza en el fondo de su colección “Un coup de dès jamais n'abolira le hasard-l'espace social n2” de Marine Hugonnier: <http://www.macba.cat/es/un-coup-de-des-jamais-nabolira-le-hasard-lespace-social-n2-3591>

33 Nelson Osorio (ed.), *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988, p.125.

Todas estas referencias de la vanguardia literaria latinoamericana no son el problema que vivió Carrión. Su postura no fue la del artista de vanguardia que pretende la “innovación” y la “vuelta de hoja” de una tradición; los problemas de la modernidad en México, a principios del siglo XX, no son los mismos que se vivieron culturalmente en los años 60 y 70. Es cierto que todas estas tendencias vanguardistas son consideradas por los críticos literarios de la época, entre ellos Octavio Paz, quien junto con José Emilio Pacheco, Homero Aridjis y Alí Chumacero publicaron, en 1966, *Poesía en movimiento* una compilación de la poesía de vanguardia en México. A la par de este clima cultural se levantaba la voz de Carlos Monsiváis como cronista irónico de las fronteras entre la cultura popular y la cultura de masas.

El problema al que se enfrenta Carrión no es el de las vanguardias, aunque sí el de la cultura de masas; su acción artística se inserta en un contexto en el que la comercialización y masificación de la literatura, la creación de mitos y referencias, el encontrar justificaciones locales e internacionales que permitieran un marco contextual del cuál partir con la suficiente solidez son considerados para proponer un cambio. No en vano Carrión declara en “Autonomía crítica del artista” (1979), lo siguiente: “la única vía válida es el arte como elemento de una estrategia cultural. Esta estrategia necesariamente reposará sobre principios críticos”.³⁴

Puedo asegurar que existe una influencia literaria más que visual en la obra de Carrión durante los primeros años de la década de 1970 y que las discusiones sobre el arte y la literatura no satisfacían su búsqueda. Uno de los factores más importantes de la época corresponde al cambio en la industria editorial, misma que produjo uno de los fenómenos más interesantes de la literatura latinoamericana: el *boom*. Esta industria armó estrategias de visibilidad y difusión de una literatura experimental que rompía con los paradigmas modernistas y regionalistas. Libros como *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez o *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar vendieron millones de copias dándose a conocer no sólo a nivel regional sino internacional, haciendo que la figura autoral tomara nuevas dimensiones en el imaginario cultural.

La literatura latinoamericana de la época se encontraba en expansión, estaba en un lugar privilegiado. No en vano se estudia actualmente el “boom” latinoamericano como una especie de “Renacimiento” literario. Toda esta revaloración estaba apoyada por un aparato industrial, político, simbólico y cultural representado por editoriales como Editorial Sudamericana y Losada, en Argentina o Seix Barral, en España; revistas como *Plural*, *Marcha*, *Revista de Occidente*, *Mundo Nuevo* y *Casa de las Américas*; intelectuales como Paz, Ángel Rama o Rodríguez Monegal y una red internacional de comercio que, mucho se dice, se vio fortalecida por una creciente clase media, una experimentación formal en la literatura y una temática política

34 Ulises Carrión, *El arte nuevo de hacer libros*, op.cit., p. 71.

radical en tiempos de revolución y dictadura. Tampoco se puede olvidar la polarización política apoyada culturalmente por instituciones como la cubana y su instrumento de difusión: Casa de las Américas.

Esta industria permitió la lectura de reseñas, críticas y fragmentos de cantidad de autores jóvenes y consagrados en medios especializados y también masivos. En México existieron por varios años, durante la década de los 60, espacios dedicados a la literatura en periódicos de circulación nacional como *Excelsior* y *Novedades*.

Uno de estos grandes mitos de la vanguardia artística, aún cuando la frontera del idioma disminuyó su difusión en México, estuvo encabezada por la poesía concreta. En México comenzó su filtración desde los años 60. Mathias Goeritz no fue el único interesado en el tema abordándolo desde su carácter internacional. Su esposa, la crítica de arte Ida Rodríguez Prampolini, escribió sobre la poesía concreta en noviembre de 1961, en el suplemento cultural “México en la Cultura” del periódico *Novedades*. El mismo Ramón Xirau, publicó un breve ensayo sobre la poesía concreta brasileña dentro del libro *Poesía iberoamericana. Doce ensayos*, editado por SEP Setentas en 1972. Octavio Paz, por supuesto, fue uno de los agentes más importantes para representar una lectura mítica de la poesía concreta brasileña durante los años 70 y 80, especialmente en las revistas *Plural* y *Vuelta*, e incluso antes, ya que en la edición original de los *Topoemas*, en la *Revista de la Universidad de México* (junio 1968), Paz incluye a los poetas concretos brasileños como parte de sus fuentes de inspiración.

Es claro entonces, que la propuesta concretista funcionó, junto con otras propuestas, como marco de una literatura experimental para aquellos que quisieron incursionar en una práctica literaria distinta en nuestro país. Este vínculo con la poesía concreta puede ser rastreado en algunos textos de Ulises Carrión, donde menciona su importancia en la transformación de la poesía y su espacio. Carrión recalca, sobre todo, el parteaguas que significó la propuesta concretista en torno al formato del libro.

En *El arte nuevo de hacer libros*, dentro del apartado que lleva por nombre “El espacio”, Ulises Carrión menciona en dos ocasiones la transformación que provocó la intervención de la poesía concreta en la manera de considerar al espacio como elemento vital de la literatura: “La introducción del espacio en la poesía (o más bien de la poesía en el espacio) es un acontecimiento enorme, de consecuencias literariamente incalculables”. Y continúa: “Una de esas consecuencias es la poesía concreta y/o visual, cuya aparición no es una extravagancia en la historia de la literatura, sino el desarrollo natural, inevitable de la realidad espacial que adquirió el lenguaje

desde el momento en que se inventó la escritura”³⁵.

Es importante hacer notar que Carrión no cayó en una postura ingenua pensando que esta transformación provenía únicamente de los poetas concretos; al contrario, como acabamos de leer, menciona el fenómeno de la poesía concreta y visual como un proceso muy largo de transformaciones que llevó a los poetas a incursionar en este campo interartístico y a enfatizar su incorporación en el discurso exclusivamente literario.

La teoría y práctica de los poetas concretos, significó un momento claro de la enunciación enfática para este cambio; el espacio-libro y el espacio-hoja en blanco cambiaron su estructura definitivamente para dar lugar a una temporalidad distinta, tanto en la lectura, como en la apertura de una “comunicación intersubjetiva”³⁶. Al principio de “El espacio”, Ulises Carrión dice: “Hace años, pero muchos años, que los poetas han explotado intensiva y eficazmente las posibilidades espaciales de la poesía. Pero sólo la llamada poesía concreta o, últimamente, visual, lo ha declarado abiertamente.”³⁷

Carrión reconoce también la radicalidad de la propuesta concretista dentro de la historia literaria en su ensayo “Obras-libro revisitadas”, una conferencia escrita en 1979 para el Visual Studies Workshop de Nueva York y publicada en el diario *The Print Collector's Newsletter* en 1980; en este texto dice:

He dicho previamente que un libro es una secuencia de páginas. Esta definición en apariencia simplista implica un viraje radical de nuestra comprensión del libro en los últimos siglos. Durante todo este tiempo se suponía que los libros eran textos, textos impresos. Pero los poetas concretos de la primera hora (Gomringer, De Campos, Dias-Pino, Fahlström, Rühm, etcétera) destruyeron por siempre la ilusión y evidenciaron, ante todos aquellos que tuvieran ojos y quisieran ver, que el lenguaje impreso es espacio. Ellos rebasaron los sueños más salvajes de Mallarmé. Hicieron no sólo páginas en blanco, sino también páginas multicolores; cubrieron la superficie de las páginas con letras e imágenes: las perforaron y doblaron y quemaron³⁸.

Carrión menciona en esta cita a varios exponentes de la poesía concreta internacional, entre

35 Ulises Carrión, *El arte nuevo de hacer libros*, op.cit., p. 46.

36 *Ibid.*, p. 45-46.

37 *Ibid.*, p. 45

38 *Ibid.*, p. 90

los cuales dos son brasileños. Efectivamente, el fenómeno se expandió por varios países de Europa, América y Asia. Sin embargo, fueron los poetas concretos brasileños junto con Eugen Gomringer, quienes acuñaron el término en 1953. Fueron ellos también, quienes se encargaron de expandir el territorio de la poesía concreta por todo el mundo, fenómeno que analizo en el siguiente capítulo.

Si en este ensayo me concentro en analizar a la poesía concreta brasileña es por el amplio repertorio teórico que elaboraron y difundieron. Acudo a ellos también por ser los autores de un término que después fue reproducido ampliamente y aceptado. Sin embargo, el principal motivo de mi atención se centra precisamente en la manera en que emplearon las plataformas institucionales y mediáticas para hacer de este fenómeno poético-artístico un bastión para su propio país y para dejar en nuestra memoria una referencia inevitable al analizar la experimentación del lenguaje en América Latina. Es importante mencionar que la poesía concreta internacional tomó varios tintes dependiendo del país en que se practicó. Todos mantienen un carácter universalista y experimental y tal como dijera Jasia Reichardt en el catálogo de la exposición “Poesía Concreta Internacional” (México, Galería Universitaria Aristos, 1966), es difícil agruparlos en una u otra categoría, aunque sí es posible hablar de obras específicas que tienden hacia la musicalidad, hacia lo visual o lo escrito. Reichardt continúa: “El término [poesía concreta] se usa, sin embargo, de manera muy libre; si uno se apegara a la estricta definición que implica el uso de una clave o sistema estructural, y en el cual la improvisación existe sólo dentro de ciertos límites, restringiría considerablemente el número de los exponentes de la poesía concreta.”³⁹

2. La poesía concreta brasileña en perspectiva

Lo que analizo en este capítulo son algunas características de la poesía concreta que desencadenan la transformación en las prácticas artísticas y poéticas de su época hacia una hibridación de lenguajes y hacia una crítica y conciencia de su propia estructura. Esta transformación en el lenguaje visual y poético alimentó la inquietud de algunos artistas y poetas brasileños por replantear y reconstruir en su práctica artística el papel de los medios, los formatos, los materiales, la autoría, las instituciones y los espectadores. El quiebre conceptual generado por los poetas concretos en Brasil, se expandió hacia varios países causando una fuerte impresión, lo que me parece de vital importancia para entender parte del desarrollo del arte latinoamericano a partir de los años 60.

39 Jasia Reichardt, “Los ámbitos de la poesía concreta” en *Poesía concreta internacional*, México, Galería Universitaria Aristos / UNAM, 1966, s/p.

Si existe algo realmente sorprendente de la conformación teórico-práctica de la poesía concreta brasileña es el rigor con el que sus integrantes construyeron tanto su aparato crítico como su sistema de difusión. Es por ello que acudo a la poesía concreta brasileña, y no a las múltiples variantes que se desencadenaron en todo el mundo, como punto de partida y análisis para este ensayo. Los poetas concretos difundieron su obra haciendo uso del aparato editorial y de las redes de comunicación instauradas por teóricos en toda América Latina y el resto del mundo. Su tinte internacional y su inserción en distintas industrias e instituciones culturales son también características que nos acercan al análisis de la postura conceptual de Carrión.

De origen, esquematizaron un sistema de referencias estéticas y formales –*paideúma*– conectadas entre sí, que justificaba una evolución experimental y liberadora de la estructura literaria vigente.⁴⁰ Fue así como el proceso delineado señaló a la poesía concreta como la “punta del iceberg” de la genealogía propuesta en el *paideúma* (entre quienes destacan Mallarmé, Joyce, Pound y Cummings). La elección de estos nombres representa una revaloración total de la literatura y, en específico, de la poesía, ya sea por la desarticulación estructural y simbólica del verso, por la fragmentación de la palabra y la importancia de su dimensión visual, por la revelación de la estructura literaria, y/o por el desarraigo en busca de la transformación festiva y devoradora que ubicaba a los concretos como un nuevo sujeto artístico en acción. Esta justificación de un linaje literario y artístico es algo característico de las pos-vanguardias.

No todos los textos críticos y teóricos de la poesía concreta responden a la forma “manifiesto” bajo los cánones de una vanguardia artística. El “Plano-piloto para poesía concreta”, publicado en 1958 en el número 4 de la revista *Noigandres*, quizás sea el texto que enuncia ideológica y conceptualmente de una manera más completa y resumida los principales rasgos del mo-

40 El término es utilizado por primera vez entre los poetas concretos por Haroldo de Campos en “olho por olho a olho nu” en 1956, artículo publicado originalmente en el número 20 de la revista *ad – arquitetura e decoração*. La aplicación de este concepto proviene de Ezra Pound, quien lo entiende como una ordenación del conocimiento por medio de la yuxtaposición de ‘partes vivas’ y funcionales de una cultura. El *paideúma* implica para los concretos una función meta-histórica donde las referencias de autores de diversas épocas y contextos dialogan directamente con el presente. De esta manera la combinación de principios, puntos de vista y conceptos permite lecturas que atraviesan transversalmente la idea de “evolución” de las formas. Las transformaciones de la cultura se entienden así como consecuencias no históricamente lineales sino cualitativas, estilísticas y transtemporales generadas por una lectura crítica de la historia y sus referencias. (Vid. Haroldo de Campos, “Poesía e paraíso perdido” en *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960*. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975, p. 26-29). Es por eso que en el “*paideúma*” de los poetas concretos conviven autores como Ezra Pound, Mallarmé, James Joyce, Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto y Maiakovski con artistas como Alexander Calder, Hans Arp y Kurt Schwitters. Un listado entrecruzado de autores aparece en Nova poesia: concreta de Décio Pignatari publicado en 1956 en el número 20 de la revista *ad-arquitetura e decoração*, aunque en realidad, el *paideúma* se organiza, amplía y crea nuevas relaciones en cada uno de sus textos.

vimiento concretista.⁴¹ Sin embargo, es cierto que los textos publicados desde 1950 postulan premisas anteriores que fueron aportando puntos de vista radicales y distintivos de sus propuestas que lograron infiltrarse en el panorama de la producción artística brasileña.

Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Décio Pignatari fundaron el grupo *Noigandres*, en 1952, publicando una revista bajo el mismo nombre.⁴² Desde el inicio, los concretos estuvieron interesados en generar una comunicación directa con creadores de otros campos, como los artistas visuales del Grupo Ruptura, los músicos de la “Escola Livre de Música”, y el gremio de arquitectura.⁴³ Décio Pignatari realizó un viaje a Europa en 1954 en el que entró en contacto con varios músicos del momento como John Cage, Philippot y principalmente Pierre Boulez. Este primer periodo de la poesía concreta es conocido como “fase orgánica”.

La “fase orgánica” significó para los concretos una aproximación menos rígida hacia la estructura poética, permitiendo una lectura abierta y sensible por parte del receptor. Entre otras cosas, abordaron el espacio de la hoja en blanco de manera tal que la composición visual entre la letra y su tipografía generara una composición en tensión, a veces de forma irregular, que permitía a la percepción complementar la lectura (leyes de la *Gestalt*).⁴⁴ Pero, sobre todo,

41 Habría que tomar en cuenta la publicación de este manifiesto en 1958 como una toma de conciencia de su influencia en el panorama nacional e internacional. Los poetas concretos no renuncian al pasado como sucede normalmente con la postura vanguardista; como Gonzalo Aguilar apunta, se trata más de una neovanguardia en la que sus integrantes recuperan una herencia que fundamenta su postura revolucionaria.

42 La publicación de la revista *Noigandres* (1952-1962) con 5 números y su sucesora *Invenção* (1962-1967) también con 5 números, les aseguró el control de sus contenidos y la decisión sobre un movimiento cerrado que les representó como grupo. *Noigandres* refleja actualmente los cambios orgánicos e ideológicos del grupo a lo largo de sus ediciones; *Invenção*, propone una revisión más amplia de la poesía, lo que concuerda con la última fase de la poesía concreta a la que Gonzalo Aguilar llama “salto contenidista”.

43 Los participantes del Grupo Ruptura fueron: Waldemar Cordeiro, Lothar Charoux, Anatol Wladyslaw, Kazmer Féjer, Geraldo de Barros, Leopoldo Haar y Luiz Sacilotto. Para más información sobre los músicos de la “Escola Livre de Música” ver “Sinopse do movimento de poesia concreta” en *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960*, p. 193-206. Décio Pignatari justificará las publicaciones de los concretos en la revista *ad –arquitetura e decoração* en su texto “Arte concreta: objeto e objetivo” como una urgencia por entablar una relación con la arquitectura; comenta: “Abolido o verso, a poesia concreta enfrenta muitos problemas de espaço e tempo (movimento) que são comuns tanto às artes visuais como à arquitetura, sem esquecer a música mais avançada, eletrônica.” (*Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960*, p. 40).

44 Las leyes básicas de la teoría *Gestalt* se resumen en cinco: 1) Ley de cierre, con la cual tendemos a completar o cerrar figuras que sólo se sugieren. 2) Ley de proximidad, en la que tendemos a agrupar elementos con otros elementos próximos. 3) Ley de similitud, asociamos elementos con las mismas características. 4) Ley de simplicidad, donde tendemos a observar la figura más simple y por último. 5) Figura y fondo, que habla básicamente de nuestra percepción a distinguir algo que se separa o desprende de algo.

hay que señalar que no hay una predisposición; es decir, los poetas concretos no pretendían dirigir nuestra lectura de manera premeditada como una medida absoluta para comprender sus composiciones.

Sus textos críticos fueron publicados, en un primer momento, en la revista *ad – arquitetura e decoração* (São Paulo) y, a partir de mediados de los años 50, en el *Suplemento Dominical do Jornal de Brasil* (Río de Janeiro) y en el periódico *Estado de São Paulo*.⁴⁵ Al publicar en una revista de arquitectura, los poetas concretos convirtieron el soporte revista en un manifiesto, dirigiendo la atención de sus lectores hacia la espacialización de la poesía y la forma de entenderla como una estructura. Es decir, encausaron la lectura hacia una postura ideológica donde la poesía se insertaba en la revolución artística de su tiempo orientada por la idea de modernidad y progreso. Estas publicaciones les dieron una mayor visibilidad a nivel nacional y les permitieron la difusión de sus ideas entre artistas y agentes culturales de la época; al mismo tiempo, los legitimaron en el imaginario de los brasileños como una propuesta moderna afín a la industrialización vivida en el país, con un lenguaje propio y a la vez internacional.

Uno de los mayores intereses de los poetas concretos fue el de internacionalizar su propuesta. Hicieron grandes esfuerzos por relacionarse con el resto del mundo buscando que sus textos fueran publicados en revistas extranjeras. Uno de sus temores era caer en una postura “tropicalista”, en la que su discurso se viera encerrado en su propio contexto folklorizado, sin la posibilidad de articular un diálogo con las potentes manifestaciones artísticas y literarias en el resto del mundo. Sabían de su potencial y convenientemente lo radicalizaron desde su teoría y práctica. Haroldo de Campos se muestra muy consciente del peligro que implicaba la falta de diálogo con el exterior al escribir “Poesía e paraíso perdido” (1955). Este peligro era el de asumirse desde una postura exotista, como de hecho había sucedido constantemente con las artes latinoamericanas debido a la falta de crítica dirigida hacia el discurso elaborado desde el “centro” –principalmente Estados Unidos– o desde el país mismo como era el caso de la afirmación latinoamericanista jactanciosa de su carácter local:

Outro tipo de estética, que se pretende revolucionária sob o ponto-de-vista conteúdoístico, constrói, com ligeiras modificações, seu paraíso doméstico, negando pura e simplesmente qualquer integração da literatura brasileira num plano de experiência internacional, por razões de tropicalismo porquemeufanista, como se lhe fosse destinado, sem remissão, o papel de literatura exótica ou de exceção.⁴⁶

45 Reinaldo Jardim quien era el director del suplemento, los invitó a publicar junto con Ferreira Gullar y Oliveira Bastos. Su participación en esta publicación les daría presencia a nivel nacional.

46 Haroldo de Campos “Poesía e paraíso perdido” en *Teoría de poesía concreta, op.cit.*, p. 28.

Los poetas concretos tuvieron un estrecho contacto epistolar con E.E. Cummings, Ezra Pound y el suizo-boliviano Eugen Gomringer, entre otros. Los contactos con otras publicaciones fuera del país completaron el aparato de difusión, comenzando por Europa, gracias a la vinculación, desde 1955, entre Décio Pignatari y Eugen Gomringer, quien había trabajado como asistente de Max Bill en la Escuela de diseño de Ulm (Alemania). En 1964, los concretos publicaron algunos artículos en el suplemento del *Times* de Londres, "The Changing Guard". En junio de 1967, Haroldo de Campos publicó en el número 22 de la revista argentina *Diagonal Cero*, dirigida por Edgardo Antonio Vigo. En México a partir de los años 60, la presencia de los concretos se hace notar debido a la relación que tuvieron sus integrantes con Mathias Goeritz, artista alemán que radicó en México a partir de 1949, y Octavio Paz, quien sería el responsable de dar a conocer algunos de sus artículos en las revistas que dirigió.⁴⁷ Su primera publicación fue en mayo de 1972, en el número 8 de la revista *Plural*; después, en marzo de 1974, en el número 30, se publicó un artículo de Haroldo de Campos sobre *Macunaíma* –la novela antropofágica por excelencia de Mario de Andrade–; en 1985 Haroldo de Campos vuelve a publicar en el número 99 de la revista *Vuelta* un artículo llamado "Poesía y modernidad".

En 1953, Décio Pignatari y Waldemar Cordeiro asistieron al "Congreso Continental de la Cultura" en Santiago de Chile, un evento organizado por Pablo Neruda con representantes de la cultura de toda América Latina. Al terminar, viajaron a Buenos Aires para encontrarse con Tomás Maldonado –líder del movimiento Neo-concreto en Argentina.⁴⁸ En 1960, Pignatari dio una entrevista en Lisboa con el título "Poesía concreta ou ideogrâmica", publicada en el número 2 de la revista *Graal*. En mayo de 1966, como mencioné en el primer capítulo, la propuesta concretista tiene gran difusión en México a partir de la "Exposición de Poesía Concreta Internacional", que coordinó Mathias Goeritz en la Galería Aristos (UNAM). El grupo Noigandres participó con algunas piezas, como la que podemos ver en el catálogo de la exposición, diseñado por Vicente Rojo, en el cual aparece la poesía-objeto "nascemorre" de Haroldo de Campos. Participaron de Brasil: Augusto de Campos (con la obra "lygiafingers" perteneciente a *Poetamenos*), José Lino Grünewald, Décio Pignatari (con la obra "beba coca cola") y Pedro Xisto. Hubo dos conferencias dictadas por Max Bill, y Eugen Gomringer participó enviando una de sus "Constelaciones".⁴⁹

47 Octavio Paz publicó en 1966 el poema *Blanco* y en 1968 *Topoemas*, ambos con una estructura concretista.

48 Se puede revisar este episodio en el libro de Aracy Amaral *Arte ¿para qué? La preocupación social en el arte brasileño 1930-1970*. También puede revisarse el texto de David F. Maulen "Décio Pignatari y Waldemar Cordeiro, viaje al Congreso Internacional de Intelectuales por la Paz, Chile 1953" en <http://revista.escaner.cl/node/6737>

49 Así es como llamaba a sus creaciones poéticas; a partir del encuentro que tuvieron los brasileños con Gomringer, el término de "constelaciones" se incluye en el vocabulario teórico de la poesía concreta brasileña.

El interés de los poetas concretos por la internacionalización de su propuesta artístico-poética influyó en la construcción de nuevas poéticas en el resto del mundo. Esta internacionalización se vio reflejada por la traducción de la poesía concreta a varios idiomas extendiendo la idea de “poesía concreta” a manera de tendencia entre poetas asiáticos, europeos y norteamericanos. Una breve revisión sobre la creación de instituciones culturales en Brasil puede ayudarnos a comprender el contexto en el que se desarrollaron los poetas concretos, para generar estos vínculos y proyección hacia dentro y fuera del país. Con el gobierno de Getúlio Vargas se inició un periodo de industrialización en el país, que incentivó particularmente la participación de la inversión privada en la metalurgia.⁵⁰ Este dato es importante, ya que Francisco Matarazzo Sobrinho, uno de los más sobresalientes mecenas de la cultura en Brasil, perteneció a la familia que consolidó la empresa metalúrgica METALMA.

Matarazzo Sobrinho fue el responsable de la fundación del Museo de Arte Moderno de São Paulo (MAM-SP, 1949), mecenas para la elaboración de la 1ª Bienal de São Paulo (1951), y fundador del Teatro Brasileño de Comedia, entre otros centros culturales. En julio de 1957, se realizó un recital de poemas concretos por el grupo “Ars Nova”, acompañado por la Sinfonía op. 21 de Webern en el Teatro Brasileño de Comedia.⁵¹ Algunos industriales tuvieron gran interés por fomentar el arte brasileño; en el caso de Matarazzo, su vínculo con la cultura abrió las puertas a un diálogo con distintos agentes extranjeros, especialmente en E.U.A. para la apertura del MAM-SP, y con Europa gracias a la Bienal de São Paulo. Creo que este interés puede tener dos intenciones: 1) un verdadero interés por la cultura, viéndola como un aparador hacia el exterior que mostrara a un Brasil moderno; esto tendría implicaciones internacionales, lo que me lleva a la segunda intención: 2) un interés económico por atraer mayor inversión extranjera que permitiría fortalecer la industria nacional y ejercer una presión “colonizadora” en otros países de América Latina.

El MAM-SP se inauguró con la exposición “Del figurativismo al abstraccionismo”.⁵² Su nacimiento responde a un fortalecimiento económico y político vivido en Brasil desde los años 40.

50 Vid. Leslie Bethell (ed.), *Historia de América Latina. Política y sociedad desde 1930*, tomo 12, Barcelona, Cambridge University Press/CRÍTICA, 1997. En este libro se pueden revisar los censos de población obrera en las ciudades con un aumento notable a partir de los años 50 y 60.

51 Vid. “Sinopse do movimento de poesia concreta” en *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960*, op.cit., p. 195.

52 Habríamos de recordar que en 1942 se inauguró en la galería “Art of this Century” de Peggy Guggenheim, con el apoyo de Frederick Kiesler, una exposición que anunciaba la discusión del arte en boga: el surrealismo y el arte abstracto. Ésta discusión se replicó fuertemente en toda América Latina durante los años 50. Nueva York trabajaba para convertirse en el paradigma del “centro”; se convertía en la nueva “capital cultural” obteniendo la estafeta de Europa. Las discusiones del arte, la cultura, la idea de modernidad, incluso la idea de “lo latinoamericano” fue una forma de colonización ideológica proyectada desde Estados Unidos y replicada, tanto como asumida, por las instituciones homólogas en América Latina.

Existía además, un gran interés por proyectar una imagen moderna del país fuera de sus fronteras. Dos años antes de que se fundara el MAM-SP, en 1948, se fundó el Museo de Arte de São Paulo (MASP) por iniciativa de otro empresario –éste en el rubro de las comunicaciones–: Assis Chateaubriand.

Otro factor que interviene en el proyecto MAM-SP es la estrecha relación Brasil-E.U.A., desde el primer periodo del presidente Getúlio Vargas, Estados Unidos tuvo una fuerte influencia en toda América Latina a partir de 1940, y sistematizó su contacto con la región vía la *Inter American Affairs Office*, dirigida por Nelson Rockefeller, también presidente del Museo de Arte Moderno de Nueva York, de 1939 a 1948.⁵³ Estados Unidos se proyecta desde entonces como un exportador de ideología, empleando los medios de comunicación masiva, la publicidad y la industria del turismo cultural que apenas comenzaba a perfilar entre los intereses públicos y privados de Occidente.

En el arte, Estados Unidos se infiltró, a lo largo de varias décadas, por medio de Bienales, Salones de jóvenes artistas e incentivos para la creación de museos y proyectos culturales en toda América Latina –uno de estos salones, conocido como el “Salón Esso”, fue contemporáneo a la época en que Ulises Carrión trabajó en la Casa del Lago–. Propagaron el expresionismo abstracto como la vía propicia(toria) auspiciada primero por el aura de una rebelión en contra de los discursos nacionales, populares y narrativos, para unos años después alimentarse con la promesa del mercado y el apoyo de las instituciones nacionales.

Desde 1940, Matarazzo inicia la planeación del Museo de Arte Moderno de São Paulo apoyado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, con quienes se firmó un acuerdo en 1950 con cuatro puntos principales de vías de colaboración:

53 Una de las tácticas de la *Inter American Affairs Office* para combatir la propaganda soviética en América Latina, fue a través de las caricaturas de Walt Disney, películas “educativas” como “The Amazon Awakens” o la proyección en Hollywood de actrices como Carmen Miranda. La visión de América Latina en todos estos aparatos de difusión propagaba una mirada “exotista” con la cual se popularizaba la idea de países ricos en materia prima, de clima cálido y pensamiento sencillo, unido al divertimento. Por estos medios también se difundió la idea de un “panamericanismo”, idea que Estados Unidos defendió como una vía para tener mayor injerencia en las decisiones del continente y mayores permisos para la explotación de los bienes con los que contaba América Latina. Tanto Brasil como México fueron países clave para la estrategia de seguridad que elaboró Estados Unidos previa a la Segunda Guerra Mundial. Vid. Leslie Bethell (ed.), *Historia de América Latina. Política y sociedad desde 1930*, tomo 12, *op.cit.*, p. 53. Los poetas concretos, conscientes de esta situación, proyectaron en sus textos el peligro de esta visualización de sí mismos desde el exotismo. Haroldo de Campos, en “Poesía e paraíso perdido” habla del paraíso doméstico como una promesa limitada que ha condenado la creación nacional a su auto-exclusión.

1. By furnishing exhibitions to each other in the field of contemporary arts.
2. By furnishing films to each other for artistic and educational purposes.
3. By acting as representatives of each other for the distribution of publications and reproductions.
4. By acting as representatives of each other in the obtaining of memberships⁵⁴.

En este comunicado se traduce una parte del convenio legal donde el mismo Rockefeller hace patente que “el bienestar de toda población depende de la cooperación política y económica, y esta acción debe verse fortalecida por el intercambio cultural”.⁵⁵ En esta declaración se hace notar una visión intervencionista particular de Estados Unidos.

Fue gracias a esta colaboración que se difundieron ideologías y contenidos políticos, sociales y culturales en ambas sociedades. Para Brasil, significó una fuerte inserción del diseño, la publicidad y por supuesto la propaganda característica de la Guerra Fría, en una de sus más importantes capitales culturales. Es importante tomar esto en cuenta en la propuesta tropicalista y en la postura marginal del *pop* brasileño, ambos vinculados a la poesía concreta en los años 60.

Con todo este panorama podemos notar la conveniencia de posicionar a São Paulo como una capital cultural, pero para ello había que posicionar a sus actores culturales en una interlocución directa con lo que sucedía en Estados Unidos y Europa. Además, de esta manera se procuraba una colonización desde dentro del país por medio de la confrontación y el diálogo con el panorama artístico internacional, buscados expresamente por una nueva generación de artistas y actores culturales –muchos de ellos con la herencia de padres inmigrantes y burgueses. La 1ª Bienal de São Paulo fue una de las estrategias más importantes para generar el diálogo y la proyección de artistas locales hacia el mercado internacional.

Los poetas concretos gozaron de esta proyección e influencia del medio internacional. Por medio de la Bienal conocieron la obra de Max Bill, quien fuera premiado por su escultura “Unidad Tripartita”, obra que impactó fuertemente a la generación de artistas brasileños entonces ac-

54 Para ver la nota de prensa del MoMA donde se anuncia el acuerdo entre ambos museos consultar: http://www.moma.org/docs/press_archives/1471/releases/MOMA_1950_0080_1950-11-10_501110-69.pdf?2010

55 *Idem.*

tiva. Recordemos que fue a través de Max Bill que los poetas concretos entraron en contacto con Eugen Gomringer. El campo había sido preparado y ellos lo utilizaron inteligentemente.

En cuanto a su proyección nacional e internacional, los poetas concretos fueron ayudados por un aparato de difusión representado por revistas y periódicos nacionales, y por la plataforma institucional brasileña. Ambos rubros dieron cobijo al movimiento concretista desde 1956, gracias a la “Exposición Nacional de Arte Concreto”, realizada en el Museo de Arte Moderno de São Paulo, en diciembre de ese año, y por su itinerancia en 1957 al Ministerio de Educación y Cultura en Rio de Janeiro.⁵⁶ La exposición significó el momento fundacional del movimiento concretista en Brasil. Es precisamente con esta exposición, que Mario Faustino publica en el “Suplemento Dominical” del periódico *Jornal do Brasil* un artículo dedicado a los poetas concretos generando, a partir de ese momento, un espacio en el suplemento ocupado y utilizado por los poetas concretos durante varios años.

Invitados por Waldemar Cordeiro a la “Exposición Nacional de Arte Concreto”, el grupo *Noigandres* participó con posters-poemas excediendo, por primera vez, los límites del libro y la hoja con poesía-objeto. Gracias a este “desbordamiento”, la poesía concreta tomó el carácter de “obra” y fue expuesta en los muros de un museo. Su obra se presentó junto a artistas plásticos del Grupo Frente y del Grupo Ruptura, así como con otros poetas como Wladimir Dias-Pino y Ferreira Gullar.

Suena simple, pero esta radicalización del formato, el espacio y el lenguaje, transformó la manera de entender la poesía y la forma de rebasar los límites de la hoja en blanco. El mismo Haroldo de Campos explica la importancia de esta expansión del lenguaje literario hacia otros valores: “La estética de la poesía es un tipo de *metalenguaje* cuyo valor real sólo se puede alcanzar con relación al *lenguaje-objeto* (el poema, el texto creativo) sobre el cual discurre.”⁵⁷ Una de las primeras consecuencias de este hecho, además de la obra expuesta en los muros, se vio reflejado después con la publicación del número 4 de su revista *Noigandres* (1958), donde los poemas eran cartones sueltos de la revista “mantendo a idéia dos poemas-cartaz usados na Exposição Nacional de Arte Concreta”⁵⁸.

56 La revista *ad – arquitetura* dedica su número 20 a la exposición.

57 Haroldo de Campos, (*Sel., trad., prol.* Rodolfo Mata), *De la razón antropofágica y otros ensayos*, México, Siglo XXI editores, 2000, p. 201. Haroldo en “Poesía y paraíso perdido” menciona brevemente la postura de Jean Paul Sartre con respecto a la actividad poética como aquella acción del artista comprometido que debe considerar a las palabras como cosas y no como signos. Esta postura es probablemente una influencia para la concepción del lenguaje entre los poetas concretos, como una forma en sí misma, como un objeto en tensión con su propio entorno tanto físico como simbólico.

58 João Bandeira / Leonora de Barros. *Grupo Noigandres*, São Paulo, Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2002, p. 22-23.

2.1 Reinterpretación de la hoja en blanco: conceptualización del espacio.

Retomando la premisa mallarmeana, los poetas concretos abordaron la creación poética como un problema más amplio en el que se evitaba la carga de evocación de la palabra para entenderla como pura forma abierta sobre la hoja en blanco. Esta manera no adornada de enfrentar la poesía, los condujo a la reformulación del signo y el espacio entendiendo a ambos como forma y estructura. Desde este instante, la permutabilidad de los significados contenidos en cada palabra, la posibilidad de extender visualmente la composición literaria sobre la hoja o sobre el libro, el diseño tipográfico, el análisis de la estructura y su desmantelamiento, provocaron una dislocación de la poesía que dio un impulso renovador a la literatura, las artes y su conjunción.

Aprovecharon, por sobre todas las cosas, una estructura socio-cultural que les permitió generar un sismo en las artes. Esta estructura se refiere a la carga simbólica cultural con la que la literatura cuenta en nuestras sociedades latinoamericanas. Juan Acha nos ayuda a puntualizar cuál es esta carga simbólica:

Aquí el mito de la palabra impresa, la entronización de la literatura como el máximo exponente de nuestra cultura –que en realidad es– y la fetichización de la alfabetización y del libro como llaves maestras de la cultura y el progreso, tanto individuales como colectivos, nos habitúan sin quererlo a mirar todas las artes y cosas a través de la literatura (como palabras) y no de sus formas y como espectáculos.⁵⁹

Si bien los poetas comprendieron muy bien el valor de la literatura en la cultura, no sólo se atrevieron a romper con la estructura poética desde sus propios contenidos y estructuras formales, sino que también propusieron un devaneo entre los géneros literarios, que extendieron el territorio poético hacia la crítica, la traducción, las artes visuales, la arquitectura y el diseño. Quizá esta potencia de la literatura promovió la dispersión de los postulados concretos en diversas áreas del arte (música, pintura) incentivando la creación de nuevas posturas, como fueron los postulados del neo-concretismo al anunciar su propio deslinde de los concretos. Pero además, la clave que Acha nos da es que, como receptores, estos cambios nos permitieron realizar el salto conceptual de la literatura al formato visual de una manera orgánica (aun cuando esto significó una revolución en los lenguajes artísticos). El trabajo conceptual y teórico elaborado por los concretos construyó la plataforma para inscribir una propuesta poético-visual que, hasta ese entonces, era comúnmente entendida como pura decoración de un texto

59 Juan Acha / Adolfo Colombres / Ticio Escobar. *Hacia una teoría americana del arte*, Buenos Aires, Ediciones Sol, 1991, p.43.

literario.

Su primera aproximación formal, más allá de la palabra en sí misma, fue la extensión del territorio textual hacia el visual. Esto implica entender la poesía como un medio escrito, impreso, legible, sobre un soporte determinado, en el que la palabra se entiende como una grafía, una manifestación plástica. Este camino llevó a los poetas concretos hacia la pregunta por el carácter sonoro de la poesía: a esta revinculación con las formas originarias de la poesía le llamaron lo “verbi-voco-visual”, tema que abordaré más adelante.

La palabra, liberada de una carga de significación en el contexto poético, recuperó su valor como sonido, como forma, como signo, como referente en sí, pero sin la carga lírica a la que el lector y el propio escritor estaban acostumbrados para conformar un sentido sea narrativo, sea para delinear un sentido poético. En esta situación de desnudamiento no hay narraciones, ni intentos metafóricos preconcebidos, sólo hay estructura contenida en el signo y en su disposición en el espacio. Esta lección la aprendieron los concretos de João Cabral de Melo Neto, “el ingeniero” como ellos mismos le llamaban, en la búsqueda por un lenguaje directo y sintético.⁶⁰ Para Gonzalo Aguilar, fue Cabral de Melo Neto quien representó ante los concretos al poeta que tradujo y propuso avances sobre la influencia de la vanguardia en la poesía nacional.

La palabra se vuelve un problema de concepto y de cómo abordarlo, cómo reconstruirlo después de un vaciamiento de contenidos. Los poetas concretos hicieron un trabajo comprometido donde la comunicación fuera lo más directa posible. En sus análisis escribieron sobre los problemas de comunicación y del lenguaje tal como lo hizo Décio Pignatari durante sus clases y conferencias.⁶¹ Asimismo, acudieron al análisis ideogramático de Ezra Pound. Sin embargo, se enfrentaron con un referente indiscutible que incluyeron como parte intrínseca de esa

60 La poesía de João Cabral de Melo Neto, como vemos a continuación en “Escoger Frijoles”, se basa en el instante de percepción, en el puro acto tan cotidiano como creativo de observar. La poesía de Cabral es una acción que manifiesta la simplicidad de las palabras y el sentido intrínseco de su ritmo natural. No deja de lado una intuición sobre parte de la estructura poética: la palabra, la sintaxis, el soporte. Veamos: “1. Escoger frijoles limita con escribir:/ se echan los granos en el agua del barreño/ y las palabras en la de la hoja de papel;/ y después se tira fuera lo que sobrenada./ En efecto, toda palabra sobrenada en el papel,/ agua congelada, como plomo su verbo:/ pues para escoger ese frijol, soplar sobre él,/ y tirar fuera lo leve y hueco, paja y eco./ 2. Pero ese escoger frijoles entraña un riesgo:/ el de que entre los granos pesados entre/ un grano cualquiera, piedra o indigesto,/ un grano inmasticable, que rompa un diente./ Seguro que no en el escoger palabras:/ la piedra da a la frase su grano más vivo:/ obstruye la lectura fluctuante, fluvial,/ azuza la atención, la pesca con el riesgo”. (João Cabral de Melo Neto, traducción de Pablo del Barco, *La educación por la piedra*, Madrid, Visor, 1982, p. 81). El poema, como se puede apreciar, tiene una reflexión metalingüística: el poema se hace con un rigor sobre la elección de las palabra que van a constituir piedras sólidas en la frase. La atención que da Cabral a la estructura fue algo que impresionó profundamente a los concretos.

61 Vid. Décio Pignatari, *Información, lenguaje, comunicación*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p.98.

estructura. Me refiero a la carga contextual (histórico-cultural como ellos le nombran) que de una u otra manera se filtra en la lectura, interpretación y construcción del lenguaje. Haroldo de Campos nos dice:

O poema concreto –para usarmos de uma observação de Gomringer sobre a “constelação”– “é uma realidade em si, não um poema sobre...”. Como não está ligado à comunicação de conteúdos e usa a palavra (som, forma visual, cargas de conteúdo) como material de composição e não como veículo de interpretações do mundo objetivo, sua estrutura é seu verdadeiro conteúdo. Somente no plano histórico-cultural, poderemos encontrar uma relação entre o poema-objeto concreto e um conteúdo exterior a ele: relação, porém, que será, ainda uma vez, uma relação de estruturas. Assim, será a “fisiognomia de nossa época” [...] a provável estrutura conteudística relacionada com o conteúdo-estrutura do poema concreto, e não este ou aquele objeto, esta ou aquela sensação subjetiva⁶²

Si en la poesía concreta se buscó una dimensión estructural, no adornada de la palabra, en donde la lectura y la interpretación quedaran abiertas, había que recuperar también el mensaje intrínseco de la visualidad tipográfica y su disposición en el espacio de la hoja en blanco. La grafía, el uso tipográfico consciente, toma una nueva dimensión en el mensaje del texto y complementa la lectura ya sea por asociación, eliminación o yuxtaposición visual; es decir que, como Rudolf Arnheim afirma: la forma es concepto y la percepción del primero construye al segundo.⁶³

Los poetas concretos se consideraron a sí mismos como *designers*, y esta categoría les permitió entablar un diálogo con otras disciplinas relacionadas ideológicamente con “la modernidad” (especialmente en el plano del diseño y la arquitectura). El trabajo gráfico que emplearon en su “composición” poético-objetual estaba cargado de varios elementos propios de la publicidad, y especialmente de la conciencia que tuvieron sobre la manifestación del mensaje en un solo golpe de la mirada. Lo que encontraron en el diseño fue precisamente su capacidad de “síntesis”: composición en el formato, uso tipográfico, espacios de silencio o en blanco, color, etcétera.

Su trabajo en medios publicitarios, como el logotipo LuBRaxambos y otros anti-publicitarios como el poema *beba coca cola*, ambos realizados por Décio Pignatari, fueron inserciones

62 Haroldo de Campos, “Poesia concreta-linguagem-comunicação” en *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960, op.cit.*, p. 73.

63 Vid. Rudolf Arnheim, *El pensamiento visual*, Buenos Aires, Eudeba, 1971.



Décio Pignatari, beba coca cola, 1957.

en medios completamente ajenos a la poesía hasta ese momento, las cuales replantearon las fronteras del territorio artístico construido hasta el momento. El uso específico de una tipografía desvía la interpretación del lector generando confusiones y/o semejanzas que son aprovechadas para generar continuidad o discontinuidad en la lectura.⁶⁴

Los poetas concretos no exploraron ampliamente la gestualidad de la grafía, aunque su uso perceptual puede comprenderse como un origen conceptual en el uso del texto que será explotado más adelante por artistas plásticos y poetas

experimentales. Tampoco abandonaron del todo esta dimensión, como se puede apreciar en libros como *Despoesia* (1994) y *Não* (2003) que reúnen trabajos de Augusto de Campos de 1980 a 2002.

Estos primeros pasos de los poetas concretos hacia el lenguaje visual les permitió desligar a la palabra de sus referentes acostumbrados, abriéndose a la pluralidad y la crisis de la mirada, sobre todo, de la estructura. Este replanteamiento teórico, simbólico y práctico los llevó a una segunda investigación: la conceptualización del soporte. En este sentido, dieron cuenta de la palabra en el fondo blanco de la hoja (espacio) e hicieron notar la importancia transmitida por la lectura del espectador (temporalidad e interpretación tanto visual como conceptual). Esta enseñanza parte de *Un coup de Dés* de Stéphane Mallarmé, como explica Augusto de Campos en “Pontos-Periferia-Poesia Concreta” texto publicado en 1956.⁶⁵

64 La tipografía Futura fue muy usada entre los concretos, pero también se diseñaron tipografías exclusivas como el caso de la usada en el poema “*life*” de Décio Pignatari, diseñada por Mauricio Nogueira Lima (artista nacido en Recife que perteneció al Grupo Ruptura). En el caso de la tipografía Futura es muy fácil confundir la “a” con la “o”: α/o

65 Augusto de Campos, “Pontos-Periferia-Poesia Concreta” en *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960, op.cit.*, p. 18. Transcribo lo que Mallarmé declara en el prefacio de *Un coup de Dés*: “Los ‘blancos’ en efecto, asumen la importancia, al principio chocan; la versificación los exigió, como silencio alrededor, normalmente, hasta el punto de que un trozo lírico o de pocos pies, ocupa, en el medio, un tercio aproximado de la hoja: no transgredo esta medida, sólo la disperso. El papel interviene cada vez que una imagen, por sí misma, cesa o retorna, aceptando la sucesión de otras y, como no se trata, tal como siempre, de trazos regulares sonoros o versos –más bien de subdivisiones prismáticas de la Idea, el instante en que aparece y que dura su participación, en alguna escenificación espiritual exacta,

Con este proceso, los concretos introdujeron en la poesía una conciencia del soporte como espacio discursivo en el que el receptor aborda la poesía-objeto desde la acción. Me refiero a que la acción de leer significa una postura, un recorrido de la mirada, el pasar de las hojas, pero también la conciencia de que ese “objeto-poético” ocupa un lugar en el espacio y activa discursos pertenecientes a ámbitos ajenos al libro, la revista o la hoja. Es decir, implica una acción corporal que va ligada a una relación afectiva y al desfase de la lectura hacia el cuerpo lo que es también un elemento que participa en la dislocación del lenguaje poético.

En este punto se encuentran dos estructuras: la histórico cultural de la poesía-objeto y la histórico-cultural del sujeto quien se despliega en esta acción no como un receptor pasivo, sino como un generador de mensajes: de lenguaje. Desde este lugar, los poetas concretos anunciaron una dimensión “relacional” del arte con la que, aun cuando tampoco la explotaron al máximo, generaron cuestionamientos con respecto a la interacción y la intervención de diversas subjetividades en la obra de arte.

Ferreira Gullar es quien, dentro de la tradición literaria, explota el vacío de la hoja en blanco o de los espacios entre letra y letra, palabra y palabra. Este espacio en blanco se vuelve una potencia, una tensión referente al silencio y al tiempo. Su “Teoría del No-objeto” fue el manifiesto que deslindó a los artistas cariocas del concretismo paulista permitiéndoles continuar por una línea más cercana a la experiencia cotidiana y sensible del sujeto y la sociedad brasileña de su época. Hélio Oiticica, hablando de Ferreira Gullar, nos dice en “Esquema general de la nueva objetividad” lo siguiente:

Gullar, que en la época neoconcreta estaba absorbido en problemas de orden estructural y en la búsqueda de un ‘lugar para la palabra’ hasta la formulación del no-objeto, rompe repentinamente con cualquier premisa de orden trascendental para proponer una poesía participativa y teorizar sobre un problema más amplio, como puede ser el de la creación de una cultura participativa de los problemas brasileños que afloraban en esta época.⁶⁶

es en sitios variables, cerca o lejos del hilo conductor latente, en razón de la verosimilitud, que impone el texto. La ventaja, si tengo derecho a decirlo, literaria de esta distancia copiada que mentalmente separa grupos de palabras o las palabras entre sí, parece acelerar luego y ralentizar el movimiento, escandiniendo, intimándolo incluso según una visión simultánea de la Página: tomada ésta como unidad como lo es en otra parte el verso o línea perfecta. La ficción aflorará o se disipará, rápida, según la movilidad de lo escrito, alrededor de las paradas fragmentarias de una frase capital introducida y continuada desde el título. Todo sucede, abreviando, en hipótesis; se evita el relato.” Stéphane Mallarmé, *Poesías seguidas de Una tirada de dados*, Madrid, Hiperión, 2008.

66 Demián Ortega (ed.), *Helio Oiticica*, Ciudad de México, ALIAS, 2009, p. 68.

El proceso de “desmarcaje” para los artistas neo-concretos, claro, fue paulatino. Lygia Clark, por ejemplo, desarrolló una serie de obras que investigaban las posibilidades del despliegue de la obra plástica bidimensional hacia el espacio fuera de su soporte. Clark lo logró desbordando, físicamente o como efecto visual, su pintura fuera del marco con obras como “Composición no.5” u “Ovo Linear”. Más adelante produjo su serie de obras icónicas “Bichos” en las que mantuvo un análisis de la estructura (ritmo, espacio, forma, materia). Frederico Morais se encargó de tipificar esta serie diciendo que con ella Lygia Clark dio entrada y participación al sujeto en la obra. Su obra siguió transformándose hacia los años 60 con piezas relacionadas con la experiencia subjetiva y personalísima del espectador, entendido como activo participante de la obra, incluso como la obra misma; esto sucedió con piezas como “Máscaras sensoriales” y con toda su investigación “terapéutica” del arte.

En “Esquema general de la Nueva Objetividad” Oiticica dice lo siguiente sobre la participación del espectador: “El problema de la participación del espectador es más complejo, ya que esta participación, que en un inicio se opone a la pura contemplación trascendental, se manifiesta de varias maneras. Hay, no obstante, dos maneras bien definidas de la participación: una es la que involucra ‘manipulación o participación sensorial-corporal’, la otra que incluye una participación ‘semántica’.”⁶⁷ Finalmente, en la obra de Oiticica también podemos observar un proceso paulatino que va de sus “Metaesquemas” a sus “Parangolés” y “Bólidos”.

Éste no es el espacio para analizar el neo-concretismo, pero es importante mencionar que partió de una enunciación de deslinde del grupo concretista (pintores y poetas). El “Manifiesto Neoconcreto”, publicado en *Jornal do Brasil* el 22 de marzo de 1959, fue firmado por Lygia Pape, Ferreira Gullar, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Reynaldo Jardim y Theon Spanudis. En él se alejan de la “exacerbación racionalista” del arte concreto –divergencia entendible si se considera que los poetas concretos se encontraban en un periodo denominado ‘fase matemática de la composición’, tema que abordaré en el siguiente apartado–.

2.2 Hacer evidentes las estructuras

Los poetas concretos comenzaron por negar el verso como forma literaria intrínseca a la poesía, intentando devolver a la palabra un potencial olvidado y una referencia más “clara” con la realidad. Al replantear la manera de abordar la poesía, tanto para su creación como para su lectura, ésta fue expulsada de las categorías y reglas que rigen a los géneros literarios tradicionales; quizá, en sentido estricto, no podemos llamar a la poesía concreta “poesía” y por eso la

pertinencia de su término poesía-objeto. Fragmentaron la palabra hasta observar la potencia de la letra y su sonido, permitiendo conceptualizar al poema desde una nueva textualidad, como un objeto.

Al volver su atención hacia la construcción del mensaje comenzando por la letra, los silencios, la hoja en blanco, la temporalidad de la lectura, fue inevitable sumar la dimensión del sonido; fue así como los concretos recuperan el tejido “verbi-voco-visual” de la poesía, explotando nuevas posibilidades dinámicas de la estructura literaria. Algunos de sus poemas fueron pensados para presentarse oralmente, a coro con varias voces, en teatros públicos, como sucedió en noviembre de 1955, con *Poetamenos* de Augusto de Campos, en el Teatro de Arena en São Paulo.⁶⁸

Esta sonoridad de la palabra, unida a la potencia del texto desprendido de la metáfora, junto con la fuerte influencia de James Joyce, y el campo de fuerza (proximidad-lejanía) generado por la palabra en el espacio, llevó a los concretos al uso de la palabra *portmanteau* –término inventado por Lewis Carroll, como aclara el mismo Décio Pignatari en su texto “Poesía concreta: organização”. La palabra *portmanteau* consta de la yuxtaposición de varias palabras para crear una nueva unidad; Décio Pignatari, en “Poesía concreta: organização”, da un ejemplo claro de esta facultad “verbi-voco-visual” del lenguaje en una palabra utilizada por James Joyce: *silvamoonlyake* (silva, selva (latín) – *silver*, plata [inglés incluida su pronunciación] – *moon*, luna – *lake*, lago – *like*, semejante a).⁶⁹

Cada factor que interviene en la construcción del poema, se convierte en sí mismo en mensaje y elemento formal de la obra. Los concretos superaron el formato libro o revista, el formato hoja en blanco, para interpretar su soporte en la voz, en el espacio de exhibición y en la institución que los albergara. La reconsideración del libro como un “dispositivo”, como en el caso de *Poetamenos* de Augusto de Campos, replantea el formato del libro –como un espacio simbólico en el que es posible intervenir desde la sensibilidad del lector/escucha– y desborda la idea del libro como puro contenedor.⁷⁰

Es por eso que la intervención de los poetas concretos en el museo fue crucial. No sólo aprovecharon la legitimidad intrínseca de la literatura en el imaginario social como máxima

68 Se pueden consultar algunos archivos sonoros de poesía concreta en el portal de UBUweb: <http://www.ubu.com/sound/decampos.html> o <http://www.ubu.com/historical/pignatari/pignatari1.html>

69 Vid. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960*, op.cit., p. 86.

70 Fernanda Ferreira Marcondes Nogueira, *Políticas estéticas e ocupações poéticas: uma genealogia (im)possível a partir do concretismo brasileiro*, São Paulo, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas, 2009. En su capítulo 3: “Do Poetamenos a nosso Samizdat” especifica la aproximación del término “dispositivo” –de Giorgio Agamben– a la obra de Augusto.

expresión de la cultura –como lo vimos con Juan Acha–, sino que además sumaron el poder “aurático” del museo a su lectura. La presencia de la poesía concreta en el MAM-SP, así como en la colección del Museo de Arte Contemporáneo de la USP, representan el éxito de la poesía concreta en la expansión del territorio literario hacia el campo artístico y señalan, así como diversifican, la intervención del espectador y su relación con la poesía.⁷¹ Gonzalo Aguilar nos dice al respecto:

De modo opuesto, los grupos que provenían del modernismo vanguardista, como es el caso de los poetas concretos, no veían a los medios solamente como un instrumento del poder: para ellos, eran un escenario en el que había que intervenir y transformar desde adentro, porque su aparición implicaba una modificación profunda en los mecanismos de la escena pública y en la creación de imágenes culturales. En los concretos y neovanguardistas, este reconocimiento fue el efecto de su tendencia a privilegiar los procesos tecnológicos como procesos de innovación y modernismo antes que como instrumentos de dominación. A diferencia de sectores muy activos políticamente pero que consideraron a los medios exclusivamente bajo el prisma de la alienación, estos grupos pudieron concebir una estrategia en la que los medios no fueran un enemigo exterior sino un escenario de disputa de las legitimaciones culturales en juego.⁷²

Cada espacio de exhibición, aparentemente neutro, otorgó una carga discursiva a la obra que sirvió al proyecto concreto para complementar un ciclo cultural que les permitió subsistir y desarrollarse; esta permanencia creó nuevas subjetividades que la superaron, retomaron u opusieron como sucedió con los neo-concretos, el espacialismo o el poema-proceso. Así sucedió con la obra de Ulises Carrión.

La tensión entre el fondo y la forma fue llamada por los concretos como “isomorfismo”, e hizo evidente la estructura del poema para que fuera posible transformarla y convertirla en una estructura dinámica. Después de la “fase orgánica” –revisada en el apartado anterior–, la teorización llevó a los concretos hacia una composición controlada y funcional de la poesía donde quedó menguada la participación del espectador y reducida a reacciones e interpretaciones medidas u orientadas, planeadas. A este periodo se le conoce como “fase matemática de la

71 Otras formas en las que se replica la poesía concreta tanto en Brasil como en México son la intervención a muro de Julio Plaza en la XIX Bienal de São Paulo, o la obra “Pocos cocodrilos locos” de Mathias Goeritz en un restaurante de la Avenida Reforma en la Ciudad de México.

72 Gonzalo Aguilar, *La poesía concreta brasileña: Las vanguardias en la encrucijada modernista* (Ensayos Críticos), Argentina, Beatriz Viterbo Editora, 2003.

composición⁷³ y responde a una composición visual y estructuralmente geométrica que no se permite el desvío de la interpretación y en la que cada elemento tiene una correspondencia con los demás elementos del poema (aquí también se aplican las leyes de la *Gestalt*). Gonzalo Aguilar nos explica sobre este periodo de los poetas concretos: “Todos los poemas de la fase matemática –el estado ‘más avanzado’ del concretismo antes del salto ‘contenidista’ a la lírica militante– utilizan la forma de la *retícula*. 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).”⁷⁴

Hasta antes de este momento, la poesía-objeto aún permitía la transformación abierta de la lectura, y gracias a esto, sumada a la pluralidad artística, la poesía concreta pudo ser entendida como un derrotero en la participación del espectador para la conformación del discurso artístico. El sujeto había participado hasta entonces como agente que construía a partir de su percepción e interpretación; intervinieron con él la verbalización y el movimiento del individuo en el espacio, así como su aproximación a la revista, libro o poster.

Como vimos en el primer capítulo, Ulises Carrión, en *Poesías*, encarna una autoría sumamente didáctica, en donde lleva al lector hacia una experiencia de conocimiento, conceptualización y rompimiento planeado. Me parece que *Poesías* desencadena ambas formas de abordar la lectura –la de la fase orgánica y de la matemática de la composición–, aunque su construcción estructural no deja cabos sueltos.

El camino de la poesía concreta siguió una postura distinta desde finales de los años 50. Sucedió una ruptura importante en el grupo que coincidió con la “Exposición Nacional de Arte Concreto”. Ferreira Gullar se deslindó de los poetas concretos, como antes mencioné y, junto con artistas cariocas como Hélio Oiticica, Lygia Pape y Lygia Clark, entre otros, propuso una recuperación de la subjetividad, alejarse de posturas ortodoxas y generar el movimiento neo-concretista. César Espinosa opina lo siguiente de esta fase:

In its orthodox phase, which lasted until 1964-1965, concrete-spatial poetry appears installed in the formalizing source with roots in the psychology of form or *Gestalt*, analytic, or neopositivist philosophy, structuralism, and semiology; to propose the poetic use of a language reduced to a statistical system of minimal units, on the edge of ‘residuals’ or supposed subjects that adhere to content, it traces

73 La terminología es de los propios concretos y va en secuencia de la idea de una “fenomenología de la composición” de João Cabral de Melo Neto.

74 Gonzalo Aguilar, *op.cit.*, p. 225-226.

the elimination of the speaker, the poet, as well as the cult of the *language-objet*, understood as a closed system which regulates and is sufficient unto itself.⁷⁵

Las categorías del arte visual ya se encontraban en crisis desde los años 50 y en franco cambio durante los años 60. El *happening*, el video, el arte de la tierra, en fin, los conceptualismos, son propuestas que crecieron en la década de los 60 y tanto artistas en Brasil como en Argentina fueron activos participantes de este cambio en el arte de América Latina. Observando históricamente los sucesos dentro del arte, nos damos cuenta de la importancia del discurso concreto en el ámbito cultural de la época y su posición como referente conceptual para la próxima hibridación de las artes, el uso de la institución en el discurso, la distensión de las estructuras y la conceptualización de la materia prima del arte en América Latina.

Juan Acha en *Hacia una teoría americana del arte* explica la postura formal y la experimental como un proceso necesario en el arte donde ambas se corresponden y complementan: “eso de detenerse en lo exterior de las formas fue inevitable para poder tomar conciencia de la necesidad de penetrar en el interior de los conceptos”. Y continúa: “Lo decisivo reside ahora en cuestionar y cambiar los hasta la fecha vigentes modos de conceptuar, concebir y cambiar el arte (de crearlo). Si de aquí brotan nuevos modos de producción, distribución y consumo artísticos, tanto mejor.” Esto hicieron los poetas y artistas durante los años 50 y 60 en Brasil y durante la década de los años 70 en México; sometieron a discusión la estructura general del arte: sus lenguajes, sus formas, las instituciones y la manera de entender a cada uno de los actores en esta estructura (autor, gestor, crítico, receptor).

La crisis en la estructura general de los lenguajes artísticos se exploró desde diversos ángulos como el sonoro, el cinematográfico, literario, visual, teórico e incluso en las formas y estructuras institucionales. En este sentido, el arte conceptual también colaboró en el incremento del interés de los artistas en América Latina por explorar este terreno. Pero, en el modelo justificador de la historia del arte, por decir quién lo hizo antes o después, quien influenció a quién, la relación causa-efecto se agotó. Entiendo entonces, que éste trabajo por encontrar referencias, marcos y legados no pueden ser lineales y únicos. Esta forma de situarse en la historia del arte o en el mapa de la cultura, es un esfuerzo que problematiza tanto como evidencia discursos que someten y otros que son sometidos. Definitivamente, existe un marco de influencias e intercambios –como análisis en este ensayo–, más no intento generar una línea exclusiva y definitiva, mucho menos un *paideúma* para un artista del lenguaje como Carrión, que él mismo

75 Cesar Espinosa, *Corrosive Signs: Essays on Experimental Poetry (Visual, Concrete, Alternative)*. Traducido por Harry Polkinhorn, Washington, Maiseonneuve Press, 1990, p. 19.

no enunció más que como un eslabón conceptual.

Lo interesante de este momento de crisis revisado tanto en el caso de la poesía concreta brasileña como en el caso de Ulises Carrión, corresponden –sin fronteras, aunque sí con especificidades– en el primero a un esfuerzo por instaurar la posvanguardia o mejor dicho a la enunciación de un linaje y en el segundo a un agotamiento de esta lectura histórica y justificadora.

En ambos casos, las estructuras ya no eran capaces de contener la potencia creativa y las transformaciones orgánicas –aunque más veloces– del ámbito social, tecnológico, cultural y político del arte; así que éstas debieron ampliarse y ponerse en duda. La transformación literario-artística que desencadenaron los poetas concretos durante la década de los años 50 respondió a estos cambios, y marcó nuevas referencias estructurales e ideológicas para los escritores y artistas en décadas posteriores. Su propuesta anunció al medio cultural de América Latina, que una de las artes más ortodoxas y auráticas, la literatura, estaba difuminando sus fronteras. La poesía, en franca crisis, se volvió más potente permeando al resto de las artes. Surgieron entonces propuestas que continuamente desbalancean, desfazan y suprimen las fronteras del arte. En el caso de Ulises Carrión, se está anunciando nuevamente una transformación vital surgida del fenómeno de la industria cultural. Esta transformación señala la necesidad de entender críticamente y posicionar en un nuevo lugar a la figura del autor y del lector, así como al libro y al lenguaje.

3. Una nueva subjetividad poética. Ulises Carrión

La propuesta de Ulises Carrión en torno al *bookwork* responde a un quiebre con respecto a la manera usual de entender la literatura, el lenguaje y el libro. Sin embargo, parte de una serie de elementos férreamente tradicionales. Apela a un conocimiento profundo de las formas literarias, de las estructuras de los lenguajes, y del análisis formal y cultural del libro; incluso apela formalmente a una apariencia común de éste para distinguir a un *bookwork* de un libro de artista o un libro-objeto. “Los *bookwork* sólo parecen ordinarios. Pero no lo son”.⁷⁶

Aun cuando Carrión acude a una práctica casi estructuralista de fragmentación de la forma y estructura del lenguaje y el libro, éste último finalmente se conserva siempre como unidad. Es decir que, su práctica artística no corresponde precisamente a la propuesta de algunos teóricos que intentan definir el arte posmoderno, donde la fragmentación se vuelve casi un imperativo de la conceptualización de la obra.

76 Ulises Carrión, *El arte nuevo de hacer libros*, op.cit., p. 127.

En cambio, Carrión apela al conocimiento de las estructuras para la concepción de una obra de esta naturaleza y, al lector, se le demanda tener la sensibilidad ante estos cambios sutiles estructurados por el autor. Estos cambios generan lecturas específicas que, muchas veces, acuden a la intuición, los recuerdos, la doble lectura, una lectura puntual, a veces transversal o la lectura de patrones –¡un enorme compromiso para el lector!–; este ejercicio, nos recuerda las pautas de la “obra abierta” de Haroldo de Campos. Ya he mencionado en el primer capítulo lo que Ulises Carrión pide en una lectura: “Para leer el arte viejo basta conocer el abecedario. Para leer el arte nuevo es preciso aprehender el libro en tanto que estructura, identificar sus elementos y entender la función de éstos.”⁷⁷

Y es que, para Carrión, parte esencial de que una obra tenga la característica de *bookwork* es que propicie maneras específicas de lectura y aproximación o intervención en la obra. La sección nueve de su libro *Poesías* desata una serie de cuestionamientos donde pide al lector que los resuelva ante su experiencia personal con el *bookwork*. ¿Cuál es el nuevo lugar de la literatura? ¿Cómo se están poniendo en juego las estructuras del lenguaje? ¿Qué cuerpo artístico es el que propician y cómo lo hacemos propio? ¿Dónde estamos situados como lectores ante un *bookwork*?

Este mantener el libro como estructura que sí debe ser replanteada al igual que el uso del lenguaje es una de las características que diferencian a Carrión de los artistas conceptuales que venían trabajando el lenguaje desde los años 60. Carrión hace una excepción, menciona a Edward Ruscha y Dieter Roth como referencias determinantes para entender la transformación que el libro estaba tomando dentro del arte contemporáneo. El compromiso artístico de Carrión no se funda sólo en la elaboración de un cuerpo procesual, donde el lenguaje sirve como pretexto o como huella. Es decir, no considera el texto como pura documentación del suceso, ni como una reducción del objeto hacia su desmaterialización.⁷⁸ Al contrario, Ulises Carrión exalta al libro y al lenguaje, si no como objeto, sí como una estructura. Carrión no incluye la pregunta sobre los límites del arte conceptual a partir del texto y sus fronteras culturales, sino que exacerba el conceptualismo implícito de la figura “lenguaje” en la conformación de las fronteras culturales. Cuestiona la carga simbólica del medio cultural en la estructura del libro

77 *Ibid.*, p. 59.

78 Para ampliar el tema del lenguaje en el arte conceptual, se puede consultar el ensayo introductorio de Alexander Alberro “Reconsidering Conceptual Art, 1966-1977” en *Conceptual art a critical anthology*. MIT Press pbk. ed. Cambridge, Mass, MIT Press, 1999. Hablando de Art & Language, Alberro dice: “But if one accepts written language –(i.e., paper with ink lines upon it)– to be physically and visually perusable, then not only do Works such as the ‘Air-Conditioning Show’ become visible, but nothing prevents the idea of art from broadening to include critical or theoretical speculations on art as an art material as well. And of course once art language is considered ‘inside the framework of <conceptual art>,’ the distinction between work and text becomes blurred”.

para visibilizar las posibilidades de transformación y apropiación del lenguaje. Entiende cada factor relacionado con el *bookwork* como los elementos de una red o una estructura mayor (superestructura).

En este sentido las instituciones y las políticas culturales; las cargas simbólicas de objetos, medios, instituciones y personajes involucrados en esta red; los formatos, la tipografía, el lector; todo está involucrado en este tejido simbólico a considerar en un *bookwork*. Ulises Carrión no está en contra de la institución, sino que –al igual que los poetas concretos– la aprovecha y la hace parte de su “estrategia cultural”.

Su postura es la de un escritor que ha decidido romper con la literatura a partir de ella. Éstas serán sus referencias primordiales a la hora de crear un cuerpo de obra que fácilmente puede entenderse como una propuesta conceptual. La obra de Carrión coquetea con la “etiqueta” del “arte conceptual”, pero al igual que Carrión como sujeto, su obra constantemente se mueve de lugar: está cuando asegura no estar. Algo sí reconoce Carrión en ellos: la inserción del libro y el lenguaje en el circuito del arte y sus discusiones teóricas. En este reconocimiento, Carrión está de nuevo resaltando una condición cultural del libro y el lenguaje en un circuito, ganado no por una filosofía ni una escuela artística, sino porque este grupo jugó las reglas de la industria y el medio cultural. Este no es el juego por el que Carrión apuesta. El apuesta por una torsión estratégica a las reglas de este medio, apuesta por la crítica a esta industria. Para desmarcarse de esta práctica, dirá en “Bookworks Revisited”, escrito en 1979, lo siguiente:

El problema con los libros y publicaciones de los artistas conceptuales es que, justo como en el caso de las novelas, ignoran la lectura. Un libro de historietas, por ejemplo, o un periódico, crean más ricas, variadas y cambiantes condiciones de lectura que las publicaciones de Art & Language. Es cierto que ‘el arte conceptual, debido a que mucho de éste involucra materia verbal o es conscientemente una desmaterialización de la obra del artista hacia manifestaciones impresas, frecuentemente está mejor equipado para su presentación en forma de libro que en los muros de una galería, simplemente por virtud de la superioridad intrínseca del libro como un vehículo para este tipo de información’. Sí, pero aquí la forma del libro se refiere a la del libro común, no a la de la obra-libro (*bookwork*). Y ese es el caso de la mayoría de las publicaciones de los artistas conceptuales, que dejan intacta la forma del libro y no crean condiciones específicas de lectura que sean intrínsecas a la obra.⁷⁹

79 Ulises Carrión, “Bookworks Revisited” en *El arte nuevo de hacer libros*, op.cit., p. 95.

Esta cita nos permite comprender cómo, en su concepción del *bookwork*, la lectura está estrechamente vinculada a la estructura que quiere replantearse. Es por ello que la experiencia artística en Carrión es un desbordamiento estético más acá del objeto y lo conceptual. Es por ello que la experiencia del lector se vuelve indispensable. La experiencia se adhiere a la vitalidad desde el momento en que el “receptor” –término que prefiero omitir de ahora en adelante para optar por la definición de Carrión de “nuevo lector”– es tomado en cuenta como sujeto, como cuerpo, cuerpo-afectivo. El primer paso es generar preguntas, tanto desde el lenguaje como del objeto, a partir del autor y del “nuevo lector”: ¿Qué es esta estructura? ¿Cómo se conforma? ¿Cuáles son sus fronteras? Y hay que decir que cada caso es distinto, pero la forma de abordar estas preguntas es precisamente experimentando las condiciones específicas que cada *bookwork* propone.

En la sección tres de *Poesías*, “Puntuaciones”, Carrión vacía la estructura de su contenido (la palabra), la desnuda. Al momento de que la estructura queda develada, la posibilidad de replantear su conformación permanece latente. Esta apertura se intensifica con la reiteración de la pregunta (los signos de interrogación que terminan por sustituir a la estructura completa). Esta sección es vital para comprender el proceso que propone Carrión: hay que conocer la estructura para poder confrontarla, simplificarla, transformarla. Esta interrogante gráficamente implícita, se disloca del plano literario hacia la experiencia del lector para confrontarlo en su propio compromiso de comprensión y participación en el acto creativo del “arte nuevo de hacer libros”. Hay que notar que Carrión desfasa constantemente la temporalidad de la lectura, como sucede desde la primera sección, trayendo el ritmo a un presente activado por el sonido de las teclas de una máquina de escribir. Es decir, el desfasamiento temporal también sucede en un diálogo entre la estructura y el “nuevo lector”, y la pregunta por la estructura se vuelve hacia nosotros sobre el propio proceso de recepción y todos los paradigmas que acarreamos: nuestra estructura.

En la sección seis, “Plagios”, Ulises Carrión avanza en este camino de conformar un “nuevo lector” haciendo notorio lo inverosímil de “la autoría” de un texto. En este sentido, es similar a la manera en que los concretos manejaron la presencia del autor en sus poemas. La subjetividad del autor no está presente, no hay un yo que dirija evidentemente la lectura o abiertamente la interpretación (aunque exista de forma velada). En cambio, propone a un autor plural representado por el lector, al cual pide la aprehensión de la estructura, el entendimiento de las formas y la conceptualización del lenguaje. Aboga por un acto creativo, inteligente y crítico del nuevo autor, del “nuevo lector”. Este quiebre en la narración para generar un diálogo será para Carrión el primer paso de una consecuencia literaria en la historia.⁸⁰

80 Vid. Ulises Carrión, “¡Hemos ganado! ¿No es así?” en *El arte nuevo de hacer libros*, op.cit., p.

A partir de la autoría se abre una segunda línea de conceptualización sobre el *bookwork Poesías*, que incluye una evolución histórica de autores donde se asume el concepto de cultura y bagaje cultural en la lectura. En cada sección, Carrión incluye modelos de autores de la península ibérica, pertenecientes a los siglos XV y XVI, que ejemplifican la evolución de las formas y conceptos literarios, haciéndonos saber que los rompimientos o cambios de percepción y uso del lenguaje son parte esencial de la evolución de las artes. Mezcla constantemente formas literarias cultas con formas literarias populares: sonetos y villancicos, lenguaje florido y caló, romances y rock. Carrión dicta un estatuto importante en este sentido y es que no podemos hablar de fenómenos culturales, de estructuras, ni tampoco idear estrategias de acción artísticas, si no contemplamos que todo esto está conformado de la llamada “alta cultura”, y también del día a día, de lo popular, de los gustos comunes. La estructura se alimenta también en casa y en la calle.

Entonces, si Carrión pide a los lectores de su *bookwork Poesías*, que acudan constantemente a sus recuerdos y a su memoria, esta memoria acude al bagaje cultural de cada lector, remitiéndolo a su propia experiencia (experiencias que han conformado sus propias estructuras como sujetos). Esta historia personal debe ser también puesta en duda, como parece indicarnos Carrión, cuando se pregunta por la estructura en general.

Nuestra historia personal es el resultado de la suma de nuestra cultura: tradiciones, gustos, actitudes, usos y costumbres personales, familiares y sociales, que dependen siempre de factores históricos, temporales y geográficos. Será siempre el resultado de la apropiación y adaptación que realizamos constantemente para entender el presente y establecernos como sujetos. Esta apelación a nuestra memoria, que es también la memoria de nuestras sociedades, es un atajo para vislumbrar nuestros esquemas de acción y comportamiento. Es una ventana a nuestra propia estructura. Esta red temporal y simbólica de nuestra cultura y nuestra psique está “simplificada” con un ejemplo clave en la sección siete bajo el nombre de “Derivaciones”. La variación del término “moderno” es representación de estos procesos de apropiación y adaptación. Es un buen ejemplo de un concepto socializado y de nuestra vinculación afectiva con las formas y conceptos de la estructura.

Hablar de la modernidad es hablar de una conciencia crítica, de una condición de crisis donde se busca perpetuar el espíritu de una época que rompe y avanza. Por eso es tan importante la “derivación” del término moderno que ocupa Carrión en la sección siete de *Poesías*. Lo que propone en este *bookwork* responde al espíritu moderno; Octavio Paz, en *Los hijos del limo*, hace un análisis de la poesía moderna que concuerda a cabalidad con la propuesta de Ca-

109-115.

rión. Incluso, este ensayo nos hace reflexionar sobre el ritmo histórico de la época, mismo que concuerda con el ritmo de lectura de Carrión. Paz nos dice:

La idea del cambio, más que los cambios mismos, fue el fundamento de la poesía moderna: el arte de hoy debe ser diferente del arte de ayer. Sólo que para percibir la diferencia entre ayer y hoy debe haber cierto ritmo. Si los cambios se producen muy lentamente, corren el peligro de ser confundidos con la inmovilidad. [...] Tampoco podemos ahora percibirlos, aunque por la razón contraria: desaparecen con la misma celeridad con que aparecen. En realidad, no son cambios: son variaciones de los modelos anteriores.⁸¹

Varias propuestas artísticas de la segunda mitad del siglo XX, contienen una reflexión crítica hacia la propia historia del arte, o específicamente, del medio en el que trabajan. Esta discusión llevó al arte conceptual de los años 60 y 70 a preguntarse por la institución del arte y la carga simbólica del objeto artístico y sus medios de difusión.⁸² Esta condición, aun cuando Carrión deba ser entendido al margen del “arte conceptual”, puede ser apreciada en su obra desde varias fronteras; en principio, el *bookwork* que en este ensayo analizo asume una tradición histórica literaria, la consume y aprovecha para ser ocupada como un elemento vital de la lectura. Esta conciencia crítica de la historia le permite a Carrión omitir paulatinamente sus mismas referencias para sobreponerlas y sobrepasarlas como hace en todo el *bookwork Poesías*.

Al proponer al “nuevo lector” que tome una postura crítica ante su propia historia y sus condicionamientos, asume que se desencadenará un proceso de interiorización que le permitirá un proceso de resignificación. La lectura de *Poesías* es evocadora de recuerdos comunes, de sensaciones corpóreas, de sonidos conocidos. No es de extrañar que la estructura de este libro sea tan semejante a la de una estructura musical. La apropiación que demanda Ulises Carrión del lector para este libro es además de conceptual, por medio de los sentidos, una aprehensión con el cuerpo que es despertada por medio del recuerdo y las referencias personales, actividad intelectual y afectiva que se dispara por medio de la musicalidad que propone el *bookwork*. Esto se hace claro en varias secciones de *Poesías* que poseen una facultad evocadora como son “Estribillos”, “Plagios” o “Asociaciones”.

Todos los autores que Carrión utiliza en *Poesías*, se caracterizan por una cadencia específica

81 Octavio Paz, *Los hijos del limo*, México, Editorial Seix Barral, 1987, p. 221-222.

82 Vid. Hal Foster. “Who’s afraid of the Neo-Avant-Garde?” en *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge, Mass, MIT Press, 1996.

de lectura y composición. Varios de ellos escribieron villancicos, canciones y coplas, formas que son de origen popular; otros compusieron sonetos, forma usada en los estratos cultos aunque también proyectada al ámbito popular. El hecho de que estos autores se dirijan a un receptor común –misma percepción que tiene Ulises Carrión a la hora de escribir *bookworks*– y que su aproximación sea musical, apela a la recepción de estas formas literarias por medio de los sentidos: del sonido, del cuerpo, de la percepción.

Ulises Carrión busca el mismo efecto en el lector, propone una cadencia de lectura que va acelerándose conforme avanzamos en sus páginas; crea en el *bookwork Poesías* una temporalidad que se soporta en varios elementos. El primero es la falta de paginación, que indica un diseño *per se* de cada página. La secuencia queda inscrita no por una continuidad lineal, sino “asociativa”. El segundo es la secuencia que crea la lectura de un libro y la secuencia en cada sección y variante, secuencias logradas por un sistema de titulación que responde a una estructura “repetitiva”. Esta estructura consigue que cada sección funcione como totalidad independientemente pero que también funcione en relación con las demás secciones. El tercero es la repetición, la cual genera en el lector un conocimiento de la “función” y forma del *bookwork*. Esto permite al lector abordar el libro con distintas formas y ritmos de lectura. Por último, el diseño (formato, tipografía, cuadros tipográficos o visuales), es una característica que orienta al lector a reconocer distintas formas de aproximación al *bookwork* (visuales, sonoras, conceptuales, afectivas) y a elaborar distintas capas de lectura.

Los ejemplos están a todo lo largo del libro, Carrión acude a las estructuras geométricas (“Gráficas”, “Repeticiones”, “Funciones”), numéricas (“Palabras”, “Asociaciones”), lingüísticas (“Funciones”, “Asociaciones”, “Derivaciones”, “Rimas”), culturales (“Plagios”, “Estribillos”), visuales (“Ritmo”, “Puntuaciones”, “Gráficas”, “Funciones”, “Sinalefas”, “Palabras”), musicales (“Ritmo”, “Estribillos”, “Plagios”); se apoya en el cómic, en la composición visual de la hoja en blanco y en el libro.⁸³

En 1979, Carrión teorizó sobre la importancia del término “ritmo” en su obra y los *bookworks*:

83 Es importante recordar en este momento la cita de Stéphane Mallarmé que reproduzco en el segundo capítulo. “La ventaja, si tengo derecho a decirlo, literaria de esta distancia copiada que mentalmente separa grupos de palabras o las palabras entre sí, parece acelerar luego y ralentizar el movimiento, escandiéndolo, intimándolo incluso según una visión simultánea de la Página: tomada ésta como unidad como lo es en otra parte el verso o línea perfecta. La ficción aflorará o se disipará, rápida, según la movilidad de lo escrito, alrededor de las paradas fragmentarias de una frase capital introducida y continuada desde el título. Todo sucede, abreviando, en hipótesis; se evita el relato.” Stéphane Mallarmé, *op.cit.* La influencia del poeta francés en este sentido es determinante. Otro aspecto importante del ritmo que proviene del libro *Un coup de Dés* es la falta de paginación.

Lo que nuestra definición ha fallado en explicar es la lectura, la experiencia misma de los *bookworks* por un observador. Los *bookwork* deben crear condiciones específicas de lectura. Debe haber una coherencia entre los mensajes posibles, potenciales de la obra (lo que nuestros padres llamaban ‘contenido’), su apariencia visible (la ‘forma’ de nuestros padres) y la manera de lectura que estos dos elementos imponen, sugieren o toleran. A este elemento le llamo ‘ritmo’.⁸⁴

El ritmo de lectura que Carrión está sugiriendo con *Poesías* oscila entre lo racional y lo sensible. Constantemente requiere del lector un análisis de las formas, una participación intelectual que le haga comprender las referencias y formalidades del texto. Pero a continuación, a veces en la misma sección, invita al lector a un juego donde le pide recordar. La lectura le evoca sonidos y canciones, incluso la lectura reverbera en movimientos del cuerpo: “yea yea / yea yea” o “tatatatá tatatata”⁸⁵ La literatura tiene ese potencial con la narrativa, pero se diferencia justo en este último punto –la reverberación en el cuerpo– con la música. En este sentido, *Poesías* es una obra híbrida, plural en su estructura, ya que no sólo ocupa las estructuras literarias, sino como vemos, las musicales y como se ejemplifica en otras secciones, las visuales.

Precisamente en la sección cinco, “Gráficas”, se hace evidente la inserción del lenguaje visual relacionado con la estructura literaria. Somete la forma del verso y la estrofa a una simplificación tal que sólo queda su contorno evidente. Este contorno, que no es más que líneas y recuadros sobre una hoja en blanco, pierde todas sus características literarias para convertirse en materia, en línea, geometría, en soporte y forma; es decir, en un dibujo que puede ser leído. Pero estos recuadros contienen ya una carga referencial que no nos permite desvincularlos del libro en general. Esto quiere decir que podemos entenderlo sólo como estructuras variantes de posibles versos y estrofas, o bien como el soporte: la hoja en blanco o un contenedor cargado simbólicamente (el libro).

Esta pluralidad es para Carrión una condición del arte contemporáneo, como explica en el texto antes citado “Autonomía crítica del artista”, donde propone que éste no tiene sentido si no se entiende como una “estrategia cultural”. En el libro dice:

La crítica de arte tradicional sólo puede ser trascendida al insertarla en el marco de una praxis artística plural que, a su vez, es la única posibilidad que el arte tiene

84 Ulises Carrión, “Bookworks Revisited” en *El arte nuevo de hacer libros, op.cit.*, p. 94.

85 Las referencias musicales a la interjección “yea yea” son tan abundantes y diversas que pueden ir de Los Beatles a Juan Gabriel. El “tatatá tatata” puede evocar sonidos que van de una máquina de escribir al “tarareo” de una canción.

de ser contemporáneo. [...] El arte se ha apropiado de diversas actividades que se suponía eran extrañas o ancilares al arte. Los artistas han comenzado a publicar y distribuir libros y revistas, administrar galerías y otros centros de arte, organizar eventos culturales que involucran varios medios y profesiones especializadas. En otras palabras, han abandonado el reino sagrado del arte y han entrado al campo de la cultura, de mayor amplitud y contornos difusos.⁸⁶

Para Carrión, la literatura tiene una evolución formal que puede distinguirse en 4 pasos. En el primero explica “Lenguaje escrito en bloques más bien sólidos: PROSA. Todas las unidades visuales (letras, puntuación, espacio) se distribuyen uniformemente, creando un patrón regular blanco y negro sobre la página. [La distinción entre narración y diálogo representa la primera ruptura importante en el cuerpo del texto].”⁸⁷ El segundo paso evolutivo es reconocido como la “Rarefacción del lenguaje: POESÍA” en el cual habla del balance entre texto y espacio en blanco logrado por la independencia y valor de cada unidad y cada palabra. En el tercer paso evolutivo, Carrión explica que la literatura abre su espacio a nuevas temporalidades y estructuras. Este punto es aprovechado en “Gráficas” y en “Ritmos” para elaborar un proceso de abstracción, en el que el lenguaje se aliena para posteriormente quebrar las leyes de contención que emite su forma intrínseca:

c) Flotando en un espacio enrarecido, algunos elementos (letras, palabras) coagulan: POESÍA CONCRETA. El lenguaje pierde su uniformidad. Las letras están, desde ahora, sujetas a las leyes (la arbitrariedad) de la atracción y el rechazo. El lenguaje carece de transparencia. Las letras pueden ser pintadas con cualquier color. [La exposición a la variación de tamaño, forma y color conduce, a final de cuentas, a una carencia total de identidad. Las letras se mezclan con imágenes. Nace la poesía visual.]⁸⁸

Tal como hicieran los concretos, la lectura de patrones es básica para comprender el mensaje total. La abstracción nos permite redimensionar el espacio literario como una estructura que puede ser ampliada y modificada; nuestra mirada y nuestra lectura son puestas en crisis nuevamente. Carrión está haciendo evidente las formas de la estructura, y en *El arte nuevo de hacer libros* nos dice: “La transcripción de la prosa necesita de poca cosa: signos de puntuación, mayúsculas, diversos márgenes. / Todas estas convenciones son originalísimas y hermo-

86 Ulises Carrión, “Autonomía crítica del artista” en *El arte nuevo de hacer libros*, op.cit., p. 71.

87 Vid. Ulises Carrión, “¡Hemos ganado! ¿No es así?” en *El arte nuevo de hacer libros*, op.cit., p. 111. Las anotaciones entre corchetes pertenecen al mismo Carrión.

88 *Ibid.*, p. 112. Los corchetes son originales del texto.

sas invenciones, pero por ser de uso tan cotidiano no reparamos ya en ellas.”⁸⁹

Como podemos darnos cuenta, Carrión está desgajando poco a poco la estructura del libro y del lenguaje. La estructura secuencial de este libro es el pretexto para dividir los elementos que conforman la escritura, para desligarlos de su significado acostumbrado y delatar sus otros poderes de evocación: sonido, imagen, sensación. Él mismo explica este concepto: “Un lenguaje no intencional es un lenguaje abstracto: no refiere a una realidad concreta. / Paradoja: para poder manifestarse él mismo concretamente, el lenguaje necesita volverse primero abstracto.” Y continúa más adelante con una cita que nos recuerda mucho a la práctica de la poesía concreta: “¿Cómo lograr que una rosa no sea la mía ni la suya, sino la de todos, o sea, la de ninguno? / Poniéndola dentro de una estructura secuencial (por ejemplo, un libro) para que deje de ser momentáneamente una rosa y sea, antes que nada, un elemento de esa estructura.”⁹⁰ La sección 11 bajo el título de “Palabras”, es una aliteración de esta abstracción donde las palabras finalmente son sustituidas por una secuencia numérica; es decir por un patrón. Esta condición abstracta del lenguaje literario puede ser adjudicada también a la música y la pintura. Carrión, desarrolla un ejercicio conceptual que aborda transversalmente las disciplinas para usarlas como sistemas o patrones que conforman la estructura de *Poesías*.

El último paso evolutivo de la literatura que describe Carrión, como mencioné antes, resume la intención de su *bookwork*:

d) Una vez que la primacía del lenguaje visual se ha roto, cualquier sistema de signos puede poblar el libro: *Bookwork*. Los artistas, músicos y gente ordinaria los toman por asalto. A partir de ahora, el libro tendrá sentido por su carácter de entidad física. La intrusión de signos heterogéneos en la página queda relacionada con un conocimiento más hondo de la naturaleza estructural del libro como un todo.⁹¹

Carrión, como hemos visto, no sólo permite, sino pide que el lector sea un lector nuevo, participativo, como sucede en la sección dos: “Rimas”. Pide que sea también un autor que toque las estructuras y las mueva; y, como ya he mencionado, pide que toque sus propias estructuras: las del pensamiento, las de la memoria, las de su proceso cognitivo, reflexivo y vivencial. Podemos ver que la obra está inconclusa hasta que interviene la participación del lector/autor. Pide que el lector tenga una participación vivencial y, para ello, no puede hacerlo de otra manera más que apelando a lo común y a lo cotidiano, a las referencias directas como el

89 Ulises Carrión, *El arte nuevo de hacer libros*, op.cit., p. 43.

90 *Ibid.*, p. 52.

91 *Ibid.*, p. 112.

abecedario, los números, la línea, el cuerpo. Todos ellos elementos primarios del lenguaje, de cualquier lenguaje.

Carrión claramente está realizando un trabajo de síntesis. En el caso de *Poesías*, el uso de la tipografía, el color del papel, las manchas tipográficas apelan a una lectura visual. Esta lectura se suma también a la percepción sensible despertada por la huella de la prensa en el papel, la textura del papel, los recuerdos, la musicalidad y las posturas del cuerpo del lector.

La forma, aunque importante en la obra de Carrión, queda desfasada a un segundo plano para dar cabida a un factor aún más importante: la experiencia del lector. Esta relación con un nuevo sujeto en el arte, es un factor que podemos observar a partir de los años 60 en el arte latinoamericano. Sin embargo, los poetas concretos, como otros artistas y poetas, ya anunciaban la importancia de la participación y el diálogo entre autor-obra-receptor, así como la revaloración y dislocación del objeto. Juan Acha aclara cuáles son los dos factores que contribuyeron a la conformación teórica y práctica de las manifestaciones artísticas de esta época, bajo el nombre de “no-objetualismos”, lugar en el que Carrión podría ser considerado.⁹² Estos factores son:

1) Las desmitificaciones de las artes habían venido acentuando –a través de los no-objetualismos– la importancia del acto estético, en contra de la supremacía del objeto estético. El arte debía unirse a la vida diaria. La obra de arte no es un fin en sí misma, sino un medio para incrementar nuestras posibilidades de relacionarnos estéticamente con nuestros semejantes y con nuestro hábitat natural y *cultural*.

2) Los no-objetualismos descansaban en el plano pragmático. Sus obras, que también son de arte, *valen por sus efectos sobre el receptor* y no por su plano semántico (o el parecido de la imagen con la realidad por ella representada) ni por su plano sintáctico (la belleza formal o de la composición).⁹³

He mencionado que los poetas concretos ya anunciaban este desfasamiento del objeto al receptor; esto lo entendieron como una posibilidad que la misma estructura permitía. Rodolfo

92 Creo importante hacer notar que el término aparece ya en el texto *olho por olho a olho nu* de Haroldo de Campos, publicado en el número 20 de la revista *ad-arquitetura e decoração*. En ese texto se habla de un arte inobjetivo: no objetual. *Vid.* Augusto de Campos, *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960, op.cit.*, p. 46. El término después será empleado por Ferreira Gullar en su manifiesto *Teoria de não objeto* publicado en el *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, en 1960.

93 Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina (reflexiones)*. 1. ed. México, UNAM/Coordinación de Humanidades, 1993, p. 169. (Las itálicas son mías).

Mata nos dice al respecto de “obra de arte abierta”: “Haroldo de Campos propuso estructuras creativas que permitieran la perpetua interacción de bloques de ideas que se criticaran recíprocamente, produciendo una <suma poética>”⁹⁴ La obra abierta, sin embargo, no cobra sentido si no existe un receptor que intervenga en la interpretación de estos “bloques de ideas”.

La lectura y la interpretación, tanto en los concretos como en Carrión, son esenciales en la conformación de una estructura abierta del lenguaje. “La obra se vuelve porosa a la lectura”, dirá Haroldo de Campos en “A obra de arte aberta”, gracias a la contención del todo en las partes, y este todo se logra en Carrión gracias a la pluralidad de lenguajes, la resignificación de la estructura y la intervención crítica en la historia. Y me refiero nuevamente a las estructuras de los lenguajes artísticos tanto como a las estructuras personales de conocimiento, de recepción e interpretación. En el caso de Carrión, permite que las formas literarias se liberen y que el ritmo sea tan personal como nos lo dicte nuestra propia experiencia.

Esta asociación libre vs. la conexión referencial que realiza el espectador, es sugerida también en la sección ocho, “Asociaciones”, donde la secuencia responde a una dislocación tanto de la posibilidad autoral como de la interpretación y la lectura. Las variaciones de cada apartado se suman a un abanico de posibilidades; cada una de las seis variantes –cada historia contada en ellas– funciona como una totalidad que emite sus propias referencias y rompimientos. De nuevo Carrión recurre a la abstracción en cuanto al contenido y, en cuanto a la forma. Esta contención del todo en las partes también fue explicada por Haroldo de Campos en “A obra de arte aberta” y toma forma en la teoría de la poesía concreta bajo el término de “círculo vico-vicioso”.⁹⁵ En este texto, Haroldo describe cómo el sentido de duración –conformado por un ritmo entre lenguaje y silencio– se logra por la comprensión de sus partes. El silencio es lo que permite la manifestación del espacio-tiempo. Haroldo continúa:

Se ao primeiro corresponde uma noção visual do espaço gráfico [hace aquí referencia al trabajo espacio-temporal realizado por autores como Mallarmé], servida pela notação prismática da imaginação poética, em fluxos e refluxos que se deslocam como elementos de um móbile, utilizando o silêncio como Calder o ar, a Joyce se prende a materialização do <fluxo polidimensional e sem fim> –que é a

94 Haroldo de Campos, *De la razón antropofágica y otros ensayos*, op.cit., p. XV.

95 Tanto Haroldo como Augusto de Campos explican en sus textos la particularidad temporal propuesta por James Joyce en *Finnegans Wake* donde el principio, medio y final de la obra están latentes en cada una de sus partes. Esta temporalidad cíclica es representada por el personaje de Vico en la obra de Joyce y para los concretos guarda una cercana relación con el “poema-constelación” mallarmeano donde se elimina una temporalidad lineal de la lectura y la misma estructura del poema.

<durée réelle>, o *riverrun-élan-vital*– o que o obriga a uma verdadeira atomização da linguagem, onde cada unidade <verbi-voco-visual> é ao mesmo tempo continente-conteúdo da obra inteira, <myriad minded> no instante.⁹⁶

Términos, estructuras, temporalidades, formas y secuencias, son repetidas constantemente a lo largo de *Poesías*, haciéndonos recordar secciones anteriores de forma que sea imposible desligar uno de ellos del total de la obra; y sin embargo, cada sección, cada modelo, incluso cada variante –cada página– funciona por sí misma, y la obra guarda su relación como unidad debido a la repetición.

El *bookwork* , para Carrión, es una estructura que conjuga varios lenguajes y como tal reconoce que el abordaje del autor hacia estos lenguajes tiene reglas distintas de composición y lectura. La lectura, o aproximación del lector al *bookwork*, se vuelve un ejercicio de aprehensión de su estructura y también de juego. La movilidad de estas estructuras estará siempre activada por la duda, por la pregunta y el análisis de la pieza en contexto. El autor nos da un buen ejemplo de ello en su texto *Bookworks Revisited*:

Tome una novela, la más tradicional que se pueda encontrar, separe las páginas y exhibalas en un muro de galería. ¿Por qué no? Esto es perfectamente posible. No hay nada en su forma o contenido que se le oponga. Pero el ritmo de nuestra experiencia de lectura sería inapropiado. Esto prueba que el lugar de una novela es entre sus pastas, en forma de libro. Ahora, haga lo mismo con el llamado libro de artista. La mayoría de ellos son una serie de unidades visuales: las páginas. Tome una por una, colóquelas en hilera en un muro de galería y, si el ritmo sufre, significa que existen como unidad y forman un auténtico *bookwork*.⁹⁷

La repetición en el caso de *Poesías* es un elemento vital para acceder a la aprehensión de su estructura y es anunciada desde la primera sección, “Ritmos”. Es decir, uno de los elementos vitales, además del ritmo, en *Poesías*, es precisamente el de la repetición, o como dijera desde el principio de este ensayo, la estructura musical “tema y variación”.

Esta reiteración en los términos es un ejercicio casi didáctico que el autor emplea como recurso para mostrar al “nuevo lector” su condición como “nuevo autor”. La repetición genera un ritmo, y éste es reiterado por la temporalidad que requiere su lectura. El ritmo repetitivo es

96 Haroldo de Campos, “A obra de arte aberta” en *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960, op.cit.*, p. 31.

97 Ulises Carrión, “Bookworks Revisited” en *El arte nuevo de hacer libros, op.cit.*, p. 94.

también un entrar y salir de la lectura: de la lectura a nuestra memoria, del concepto a nuestra experiencia, de lo intelectual a lo sensorial. Aludiendo a Carrión, la lectura continuará repetitivamente hasta que seamos capaces de aprehender la estructura, intuir la forma del libro y en ese momento... soltarlo.

4. Conclusiones

Los poetas concretos brasileños renovaron las estructuras literarias incorporando el análisis y la percepción de otros lenguajes artísticos. Es decir, precipitaron un cambio perceptual y conceptual del espacio/tiempo dentro de estas estructuras –especialmente la estructura poética–, desdoblado el espacio literario hacia territorios que anteriormente le eran ajenos, los cuales permitieron al espectador aproximarse a la palabra impresa como una construcción gráfica, una composición sonora y un tejido ideológico complejo que debía ser simplificado para lograr una efectividad contundente.

Este cambio significó una modernización poética que tuvo influencia en otros autores, en la exploración y transformación del texto y sus formatos. La propuesta de los concretos ayudó a ampliar el uso de la potencia visual, textual y sonora del lenguaje, así como a señalar la participación de nuevas subjetividades en la conformación de la obra. Todas estas características son fundamentales para entender propuestas como la de Ulises Carrión durante los años 70.

Ulises Carrión, como hemos visto a lo largo de este ensayo, asimiló varias propuestas de la poesía concreta en su obra: la conceptualización del formato, la conciencia de las estructuras como principio rector de una transformación del lenguaje, la hibridación de las artes regidas por una potencia verbi-voco-visual, la valoración del espacio/tiempo generado por la hoja en blanco en tensión con la visualidad del texto, y finalmente, el posicionamiento del lector como un nuevo agente, un nuevo sujeto transformador esencial para la estructuración y composición de una obra.

Estas características no son exclusivas de los poetas concretos brasileños pero, como dice Carrión, sí alcanzaron, en su trabajo, a representar un momento crucial en que se enunció una importante transformación literaria que afectó al formato libro. De igual forma, los poetas concretos brasileños representan un cambio social, político y cultural que anuncia la inquietud

de ciertos sectores de la sociedad brasileña por generar diálogos con el exterior y exportar una imagen nacional moderna a través de su capital cultural; es decir, buscaron concebir a la cultura y sus sujetos como el producto de una industria global. Los poetas concretos fueron representantes de una generación de artistas-poetas que entendieron las redes de influencia que las industrias culturales estaban provocando en el fenómeno del arte. Se percataron de ello e hicieron uso de estas redes de influencia e intercambio para fungir como representantes políticos y estilísticos. Esta industria, es la que una década después comienza a ser cuestionada, minada y reinterpretada por autores como Carrión.

Como he revisado a lo largo de este ensayo, uno de los motivos por el que los poetas concretos representan un momento enunciativo de la transformación espacio/temporal del lenguaje y del formato libro, se debe a su astucia en el uso de un medio cultural en franca transformación con respecto a los paradigmas internacionales de visibilidad. Me parece que uno de los factores que observa Carrión en los poetas concretos es la estrategia que utilizaron para hacer visible su práctica, estrategia que ayudó a la modificación de las dinámicas de lectura y escritura.

La práctica artística de Carrión observa, analiza, utiliza y critica los aparatos institucionales de difusión y validación. Quiero entender que esta característica es también una consecuencia del contexto en el que creció. Los aparatos institucionales de validación en México eran sumamente potentes y cuestionables porque eran utilizados como discursos nacionales y herramientas tanto de una política identitaria como de una política de imagen hacia el exterior. Las transformaciones en la industria del libro, su masificación e internacionalización, ameritaban una revisión del ámbito literario, así como repensar las condiciones del autor y el lector. Otro aspecto que puede ser considerado, aunque no es revisado en este ensayo de manera puntual, es la discusión en boga del post-estructuralismo dentro del ámbito académico. Propuestas como las de Roland Barthes y Jaques Derrida, sobre la figura del autor, pero sobre todo en torno al lenguaje y la escritura, generaron un replanteamiento teórico del uso y significación del lenguaje en nuestra cultura.

Carrión, se abocó por muchos años a la comprensión y re-estructuración del libro como contenedor, como entidad discursiva, y también como componente simbólico de nuestra cultura. Trabajó con el texto de una forma lúdica de comprender las transformaciones auto-referenciales del medio literario. Desató las estructuras y las mostró para intentar corromper algunos discursos heterónomos. Finalmente, señaló las prácticas afines a esta postura artística e ideológica desde un lugar sin protagonismos, aunque sí con la facultad de proyectar potentemente un discurso plural.

Poesías puede ser considerado la semilla conceptual de la teoría de Carrión en torno al *bookwork*. En él encontramos latentes todas las propuestas sobre el ritmo, la lectura, el uso de la estructura, la forma, y la visualidad del libro y el lenguaje resumidos posteriormente en El arte nuevo de hacer libros. En él también se revela el interés de Carrión por la secuencialidad de los formatos artísticos, el desfasamiento del formato del libro hacia otros medios, y el desmantelamiento de algunos sistemas auráticos de la cultura (lenguaje, literatura, libro, museo, personajes relacionados con el medio), para proponer una apropiación crítica de estos sistemas (estructuras).

Lo que sucede en *Poesías* es una constante contradicción entre la recuperación de la historia y su rompimiento, entre la desaparición del autor y la promesa de una nueva figura autoral, entre una decodificación elitista y la referencia a un entendimiento ordinario. En este *bookwork* está implícita la enorme carga simbólica del libro y de la literatura en nuestra cultura, el señalamiento del uso socializado del lenguaje, la intervención del mercado del arte y el término de “originalidad” intrínseco a la forma libro. Todos estos elementos son parte de una articulación cultural que Carrión analizó críticamente en *Poesías* y en el resto de su obra.

Carrión activa una conciencia crítica de nuestra historia, de nuestro legado cultural y de manera particular, genera una autocrítica dirigida hacia la potencia del lenguaje, la modernización de las formas y las exigencias sociales para su transformación. Habiendo asumido la “textualidad” de las artes a partir del periodo de la posguerra, así como el predominio de la conceptualización por encima del objeto, podemos ver que Carrión no propone una ruptura, pero tampoco una afiliación.

Una de las particularidades de la obra de Carrión, y de su posición como sujeto, es su constante reiteración de la no pertenencia. Carrión, se auto-exilió personal y profesionalmente de su país. Se auto-exilió también del ámbito literario tradicional para trabajar desde una frontera un tanto difusa. No participó enunciativamente en ninguna de las tendencias artísticas de las que se vio rodeado cuando estuvo en Europa. Sin embargo, introdujo su práctica artística en todos los territorios expulsados que se manifestaban en ellas, como si se tratara de incursiones suyas súbitas, apariciones de ampliación de fronteras y críticas. Tanto él como su obra se posicionaron en lugares intermedios, no incluidos pero no muy alejados. Podría decirse que Carrión empleó la figura de la fantasmagoría.

Algo similar a estas distancias que guardó Carrión sucedió en su relación con el arte conceptual. Carrión reconoció las estrategias de los artistas conceptuales pero no comulgó con ellas. El arte conceptual fue el medio artístico e intelectual que lo rodeó. Incluso llegó a participar en

él. Sin embargo, su manera de abordar la estructura de la visualidad y la crítica institucional no fue la misma. Las instituciones que critica tampoco fueron las mismas. Los artistas conceptuales dirigieron su mirada hacia las instituciones que marcaban un paradigma en torno a la valorización de la visualidad y sus discursos de validación. Carrión, en cambio, dirigió su interés hacia la lectura de la visualidad entre muchas otras formas de comprender la lectura. Entendió el lenguaje y la inserción del libro como construcciones simbólicas de poder y como alternativas de diseminación que fueron ganando terreno poco a poco, en el imaginario de cualquier sociedad.

En su obra, Carrión analiza las particularidades simbólicas y culturales de la literatura y el libro en nuestras sociedades. Mantiene las estructuras: las analiza, las mueve, las critica y las incorpora críticamente en su obra. Pero sobre todo, mantiene al objeto libro y sus formatos: desnuda las técnicas y las estructuras literarias en ellos para emplear sus formas secuenciales, así como para analizar y transformar al lector y al autor. Incluye siempre el acto de la lectura y sus condiciones y lo enfatiza.

Para Carrión no hay una distancia entre la visualidad y lo literario. El acto de observar en su obra se traduce como el acto de leer y tanto leer como escribir representan el acto creativo. De esta forma crea la figura del “nuevo lector”, quien puede situarse como un sujeto participativo que aborda el *bookwork* con una sensibilidad abierta. El “nuevo lector” empleará diversos modos de lectura en cada elemento y de esta forma podrá identificar la función de éstos: “aprehender el libro” dirá Carrión.

El “nuevo lector” está constantemente interrogándose a sí mismo, al *bookwork* y a su contexto, de manera que todas estas estructuras se encuentran en continua resignificación en la experiencia del lector. Aborda al *bookwork* con creatividad, inteligencia y crítica, acudiendo no sólo a sus referentes académicos o formales, sino también a sus experiencias y a su conocimiento cotidiano. El “nuevo lector” es también un “nuevo autor”.

El “nuevo autor” conoce las estructuras de cada uno de los lenguajes y formas con las que compone de manera formal e intuitiva. Comienza y continúa a lo largo de toda su creación generando preguntas dirigidas a sí mismo, al lector y al *bookwork*, para irradiar nuevas posibilidades de significado.

El “nuevo autor” propicia condiciones distintas de lectura en cada elemento de su obra y lo hace siempre con coherencia, entre los mensajes potenciales de la obra, su apariencia y la lectura: a esto Carrión le llama “ritmo”. Al hacer esto, el “nuevo autor” no hace evidente su

subjetividad, aunque ésta siempre está de forma velada. En cambio, se convierte en un autor plural en donde considera la parte creativa del “nuevo lector”. La figura del “nuevo autor” es la postura que Carrión asumió precisamente como artista, aquella del exiliado que de manera contundente deposita sus estrategias de visibilidad desde la ausencia.

FUENTES ELECTRÓNICAS

- Archivo del Museum of Modern Art. Nueva York, NY., Prensa: http://www.moma.org/docs/press_archives/1471/releases/MOMA_1950_0080_1950-11-10_501110-69.pdf?2010
- Archivo de poesía experimental UBUweb. "UBUweb Sound: Augusto de Campos": <http://www.ubu.com/sound/decampos.html>
- Archivo de poesía experimental UBUweb. Décio Pignatari, "Beba Coca Cola", (música de Gilberto Mendes), 1957-1966 <http://www.ubu.com/historical/pignatari/pignatari1.html>
- Carrión, Ulises.** *Bookworks Revisited*, Amsterdam, 1986. www.seanet.com/~ritchie/vtbookw.html (Consultado el 14/11/2012).
- Conwell, Donna.** *Personal Worlds or Cultural Strategies?* en http://www.e-flux.com/projects/do_it/notes/essay/e003_text.html (Consultado 27/mayo/2012).
- Fernández, Olga.** "Uses of Conceptualism in Latin American Art Historiography" en Transnational Latin American Art, International Research Forum for Graduate Students and Emerging Scholars at the University of Texas, Austin, TX., CLAVIS, (Noviembre, 2009) en http://utexasclavis.org/wp-content/uploads/2012/10/2009_FORUM_PAPERS.pdf p.p. 651-662.
- Giunta, Andrea,** "Archivo. Políticas del conocimiento en el Arte de América Latina." en *Errata* no.1 "Arte y archivos" noviembre 11, 2010. p. http://issuu.com/revistaerrata/docs/revista_de_artes_visuales_errata_1_issuu (Consultado el 27/05/2012).
- Hugonnier, Marine.** "Un coup de dès jamais n'abolira le hasard-l'espace social n2" de Marcel Broodthaers. Archivo del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, <http://www.macba.cat/es/un-coup-de-des-jamais-nabolira-le-hasard-lespace-social-n2-3591> (consultado el 27/05/2013).
- Maulen, David F.** "Décio Pignatari y Waldemar Cordeiro, viaje al Congreso Internacional de Intelectuales por la Paz, Chile 1953" en <http://revista.escaner.cl/node/6737> (Consultado: 29/05/2013).
- Small, Irene V.** "Exit and Impasse. Ferreira Gullar and the 'New History' of the Last Avant-Garde" en *Third Text*, 2012, p. 91-101. <http://dx.doi.org/10.1080/09528822.2012.647658> (Consultado el 20/05/2012)
- Oliveira de Elias, Tatiane.** "Concretismo no Brasil" en Transnational Latin American Art, International Research Forum for Graduate Students and Emerging Scholars at the University of Texas, Austin, TX., CLAVIS, (Noviembre, 2009) en http://utexasclavis.org/wp-content/uploads/2012/10/2009_FORUM_PAPERS.pdf p.p.387-396.
- Torres Fierro, Danubio.** "La poesía concreta según Haroldo de Campos" en http://iberoamericanaliteratura.files.wordpress.com/2012/05/vuelta-vol3_25_04poeschdcdf.pdf p.p. 16-22. (Consultado el 8/01/2013).

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

- A.A.V.V.** Catálogo de exhibición: *Arte Correo*, México, Museo de la Ciudad de México / RM, 2011.
- A.A.V.V.** Catálogo de exhibición: *Poesía concreta internacional*, México, Galería Universitaria Aristos/UNAM, marzo-mayo 1966.
- Andrade de, Mario.** “Macunaíma” en *Plural: crítica y literatura*, Excélsior, México, D.F., vol. III, no.30 (marzo, 1974), p.p.32-34.
- Campos de, Haroldo.** (Trad. Héctor Olea), “Macunaíma, la imaginación estructural” en *Plural: crítica y literatura*, Excélsior, México, D.F., vol. III, no.30 (marzo, 1974), p.p.27-31.
- Campos de, Haroldo y Augusto.** (Trad. Antonio Alatorre), “Poesía concreta: configuración/textos” en *Plural: crítica y literatura*, Excélsior, México, D.F., no.8 (mayo, 1972), p.p.21-22.
- Campos de, Haroldo.** (Trad. Néstor Perlongher), “Poesía y modernidad. De la muerte del arte a la constelación: el poema posutópico” en *Vuelta*, México, D.F., año IX, vol. 9, no. 99 (febrero, 1985), p.p. 23-30.
- Carrión, Ulises.** “Textos y Poemas” en *Plural: crítica y literatura*, Excélsior, México, D.F., vol. II, no.16 (enero, 1973), p.p. 31-33.
- _____ “El arte nuevo de hacer libros” en *Plural: crítica y literatura*, Excélsior, México, D.F., vol. IV, no.41 (Febrero, 1975), p.p. 33-38.
- _____ “Correspondencias” en *Plural: crítica y literatura*, Excélsior, México, D.F., vol. II, no. 20 (mayo, 1973), p. 15.
- Goeritz, Mathias.** Catálogo de exhibición *Poesía concreta internacional* México, D.F., Galería Universitaria Artistas, UNAM, marzo-mayo 1966.
- Mata, Rodolfo.** “Haroldo de Campos y Octavio Paz : del diálogo creativo a la mediación institucional en Latinoamérica” en *Revista Latinoamérica*, México, D.F., vol. 32 (2001), p.p. 131-154.
- Wright, Annie.** Catálogo de exhibición: *We've won haven't we?*, Amsterdam, Guy Schraenen, 1992.

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

- Acha, Juan / Adolfo Colombres / Ticio Escobar.** *Hacia una teoría americana del arte*, Buenos Aires, Ediciones Sol, 1991, p.261. (Serie Antropológica).
- Acha, Juan.** *Las culturas estéticas de América Latina (reflexiones)*. 1. ed. México, UNAM/Coordinación de Humanidades, 1993, p. 232.
- Aguilar, Gonzalo.** *La poesía concreta brasileña: Las vanguardias en la encrucijada modernista (Ensayos Críticos)*, Argentina, Beatriz Viterbo Editora, 2003, p.453.
- Alberro, Alexander/ Blake Stimson (ed.).** *Conceptual art: a critical anthology*. MIT Press pbk. ed. Cambridge, Mass., MIT Press, 1999, p.569.
- Amaral, Aracy.** *Arte para que? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970: Subsídio para uma história social de art no Brasil*, São Paulo, Nobel, 1984, p. 435.
- _____ “Brasil: del modernismo a la abstracción 1910-1950” en *Arte moderno en América Latina* de Demián Bayón, Madrid, Taurus, 1985, p.349.

- Arnheim, Rudolf.** *El pensamiento visual*, Buenos Aires, Eudeba, 1971, p.343.
- Bandeira João / Leonora de Barros.** *Grupo Noigandres*, São Paulo, Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2002, p. 80.
- Bethell, Leslie (ed.).** *Historia de América Latina. Política y sociedad desde 1930*, tomo 12, Barcelona, Cambridge University Press/CRÍTICA, 1997, p.424.
- _____ *Historia de América Latina. El Cono sur desde 1930*, tomo 15, Barcelona, Cambridge University Press/CRÍTICA, 2002, p.370.
- Cabral de Melo Neto, João.** (Trad. Pablo del Barco), *La educación por la piedra*, Madrid, Visor, 1982, p. 139.
- Camnitzer, Luis.** *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, Austin, University of Texas Press, 2007, p. 347.
- _____ *On art, artists, Latin America, and other utopias*, Austin, University of Texas Press, 2009, p. 254.
- Campos de, Augusto / Décio Pignatari / Haroldo de Campos.** *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960*. 2. ed. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1975, p. 207.
- Campos de, Haroldo.** (Sel., trad., prolog. Rodolfo Mata), *De la razón antropofágica y otros ensayos*, México, D.F., Siglo XXI editores, 2000, p. 226.
- _____ *Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1977, p.80. (Col. ELOS)
- Carrión, Ulises.** *De Alemania*, México, Joaquín Mortiz ed., 1978, p. 159
- _____ (Ed. Juan J. Agius), *El arte nuevo de hacer libros*, México, D.F., Tumbona Ediciones/Conaculta-DGP, 2012, p.179.
- _____ *La muerte de miss O*, México, Editorial Era, 1966, p. 104.
- _____ *Poesías*, 1. ed. México, D.F, Taller Ditoria: J.J. Agius: M-H Libros de Artista, 2007, s/p.
- Cintrão, Rejane / Ana Paula Nascimento.** *Grupo Ruptura. Revisitando a exposição inaugural*, São Paulo, Cosac & Naify, 2002, p.80
- Debroise, Olivier.** *La era de la discrepancia*, México, UNAM, 2006, p. 482.
- Espinosa, Cesar.** (Trad. Harry Polkinhorn), *Corrosive Signs: Essays on Experimental Poetry (Visual, Concrete, Alternative)*, Washington, Masionneuve Press, 1990, p.129.
- Fabre, Luis Felipe.** “La desaparición del poema o la goma de borrar de Ulises Carrión” en *Le- yendo agujeros. Ensayo sobre (des)escritura, antiescritura y no escritura*, México, D.F., Fondo editorial Tierra Adentro/Conaculta, 2005, pág.
- Ferreira Marcondes Nogueira, Fernanda.** *Políticas estéticas e ocupações poéticas: uma genealogia (im)possível a partir do concretismo brasileiro*, São Paulo, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, letras e ciencias humanas, 2009, p. 121.
- Foster, Hal.** *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1996, p. 299.
- Garcia Leyva, Cinthya.** *Lo visual, lo verbal y lo sonoro: aproximaciones al concretismo en poesía mexicana*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y letras, 2012, p. 112.
- Gullar, Ferreira / Ariel Jiménez.** *Ferreira Gullar, in conversation with*, Nueva York, Fundación Cisneros / Colección Patricia Phelps de Cisneros / Distributed Art Publishers, 2012, p. 278.
- Halperin Donghi, Tulio.** *Historia contemporánea de América Latina*, 9ª ed., Madrid, Alianza Editorial, 1981, p.549.

- Hellion, Martha et al.** *Ulises Carrión: ¿Mundos personales o estrategias culturales?* Vol. II, Madrid, Editorial Turner, 2003, p. 180.
- Hellion, Martha (ed.)** *Felipe Ehrenberg: Manchuria Visión Periférica*, Singapur, Editorial RM, 2008, p. 320.
- Mallarmé, Stéphane.** *Poesías seguidas de Una tirada de dados*, Madrid, Hiperión, 2008.
- Marchan Fiz, Simón.** *Del arte objetual al arte de concepto. (1960-1974)*. 8ª ed., Madrid, Akal, 2001, p.483.
- Mignolo, Walter D.** *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2007, p. 241. (Col. Biblioteca Iberoamericana de Pensamiento).
- Morejón Arnaiz, Idalia.** *Política y polémica en América Latina. Las revistas Casa de las Américas y Mundo Nuevo*, México, Ediciones de Educación y Cultura, Asesoría y Promoción, 2010.
- Nascimento Fabbrini, Ricardo.** *O Espaço de Lygia Clark*, São Paulo, Editora Atlas, 1994, p. 292.
- Ortega, Demián (ed.)**. *Helio Oiticica*, México,D.F., ALIAS, 2009, p. 334.
- Osorio, Nelson (ed.)**. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988, p.417.
- Paz, Marie-José / Adolfo Castañón / Danubio Torres Fierro.** *A treinta años de Plural (1971-1976)*. Revista fundada y dirigida por Octavio Paz, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Paz, Octavio.** *Los hijos del limo*, México, D.F., Editorial Seix Barral, 1987, p. 229.
- Pignatari, Décio.** *Información, lenguaje, comunicación*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 98.
- Rodríguez Prampolini, Ida.** *Una década de crítica de arte*, México, SEP Setentas, 1974, p. 199.
- Sierra Maya, Alberto (comp.)**. *Memorias del Primer coloquio Latinoamericano de Arte no-objetual y arte urbano. Realizado por el Museo de Arte Moderno de Medellín en mayo de 1981*, Medellín, Fondo editorial Museo de Antioquía/Museo de Arte Moderno de Medellín, 2011, p. 377.
- Xirau, Ramón.** *Poesía iberoamericana. Doce ensayos*, México, SEP Setentas, 1972, p. 182.