

Este libro de *N.N. Argañaraz* es un adelanto de una investigación en curso sobre la poesía experimental latinoamericana, en el que se reúne, por primera vez, un sector de la producción poética de Uruguay ausente de los manuales de historia de la literatura y trabajos críticos actuales, razón por la que reviste un especial interés documental y se constituye en un valioso y original aporte a los estudios crítico-literarios sobre la poesía de nuestro país.

POESIA VISUAL URUGUAYA

MARIO ZANOCCHI, editor

Diseño de tapa: Antonio Ladra

POESIA VISUAL URUGUAYA

N.N. ARGANAARAZ

POESIA VISUAL URUGUAYA



POESIA
VISUAL
URUGUAYA

MARIO ZANOCCHI, editor

30
wsw

N.N. ARGAÑARAZ

**POESIA
VISUAL
URUGUAYA**

MARIO ZANOCCHI, editor

MONTEVIDEO, 1986

N.N. ARGANARAZ

POESIA VISUAL AYUQUAY

© N.N. Argañaraz. 1986

IMPRESA EDITORIAL ARCA

BOGOTÁ - COLOMBIA

INDICE

A José Gabriel, mi hijo

Presentación	p. 5
La poesía experimental de papeles	p. 10
La poesía visual	p. 12
Antecedentes	p. 17
La revolución industrial y la influencia de los media	p. 17
Principales corrientes artísticas experimentales: Letrismo, Happening y Conceptismo	p. 20
La poesía experimental en América Latina	p. 23
La poesía visual y experimental en Uruguay	p. 29
Francisco Acuña de Figueroa	p. 34
Enrique Gurruti	p. 35
José Campal	p. 39
Clemente Padín	p. 41
José Carralillo	p. 43
Roberto Tosi	p. 71
N.N. Argañaraz	p. 72
Referencias bibliográficas	p. 88
Índice de poemas	p. 89

INDICE

Presentación	p. 9
La poesía experimental de posguerra	p. 10
La poesía visual	p. 12
Antecedentes	p. 13
La revolución industrial y la influencia de los media	p. 17
Principales corrientes artísticas experimentales:	
Letrismo, Happening y Concretismo	p. 20
La poesía experimental en América Latina	p. 23
La poesía visual y experimental en Uruguay	p. 30
Francisco Acuña de Figueroa	p. 35
Ernesto Cristiani	p. 41
Julio Campal	p. 49
Clemente Padín	p. 53
Jorge Caraballo	p. 65
Ruben Tani	p. 71
N.N. Argañaraz	p. 77
Referencias bibliográficas	p. 83
Indice de poemas	p. 85

INDICE

p. 8	Presentación
p. 10	La poesía experimental de pagueta
p. 12	La poesía visual
p. 13	Antecedentes
p. 17	La revolución industrial y la influencia de los medios francéses connotas artísticas experimentales
p. 20	El surrealismo, el dadaísmo y el concretismo
p. 21	La poesía experimental en América Latina
p. 20	La poesía visual y experimental en Uruguay
p. 22	Francisco Acuña de Figueroa
p. 21	Ernesto Cristiani
p. 29	John Cage
p. 23	Guillermo Fajin
p. 25	Jorge Caraballo
p. 21	Ruben Tani
p. 27	H. N. Argente
p. 23	Referencias bibliográficas
p. 23	Índice de poetas

0. PRESENTACION

El presente libro constituye un adelanto de una investigación en curso sobre la poesía experimental en América Latina.

Nace con el propósito de contribuir a la necesidad de llenar un hueco —bastante profundo— en los estudios literarios de nuestro país y de la urgencia de difundir un sector de la producción poética uruguaya ausente de los manuales de historia de la literatura, antologías y trabajos de crítica más actuales. Nos referimos a la producción poética visual.

En ese intento, con el fin de ofrecer un panorama lo más amplio posible, partimos de los versos ropáticos de Francisco Acuña de Figueroa (1790-1862) y culminamos con los trabajos de autores cuya producción actual ha ultrapasado los límites tradicionales encerrados por la palabra literatura.

Esperamos que este modesto aporte despierte el interés de las nuevas generaciones y sirva de base a futuras investigaciones en esta área de considerable interés.

1. LA POESÍA EXPERIMENTAL DE POSGUERRA

Hacia mediados de este siglo, comenzaron a aparecer y sucederse una serie de experimentos e innovaciones, en el ámbito poético, que revolucionaron el arte del poema, ampliando sus posibilidades expresivas.

Acompañando esta producción, se desarrollaron teorías que luego se proyectaron en movimientos. Entre éstos, el que más trascendencia tuvo fue el Movimiento Internacional de Poesía Concreta, fundado, en 1956, por el grupo Noigandres de San Pablo (Décio Pignatari & Haroldo y Augusto de Campos) y por el poeta suizo-boliviano Eugen Gomringer, con la participación también destacada de otros autores latinoamericanos y europeos.

La intensa labor del tándem Gomringer-Noigandres unida a diversas razones de política literaria hizo que la denominación "**poesía concreta**" fuera empleada para agrupar todos esos experimentos y también tendencias o autores que no tenían mucho que ver con su significación original y específica, tomándose, a veces, la teoría del grupo Noigandres como teoría oficial del movimiento y confundándose, incluso, las diversas direcciones de poesía concreta con las de ese grupo.

Mary Ellen Solt (1968:7), en la antología más completa de poesía concreta que se ha realizado hasta el momento, ha señalado que muchos poetas de los allí incluidos no se sienten bien dispuestos a llamarse "poetas concretos". "En la mayoría de los casos, ellos dirán: 'Depende de lo que usted entienda por concreto' ". Y agrega: "Los poetas presentados en esta selección, en su mayor parte, aceptan el rótulo de 'concretos' en su amplia definición, muy pocos, en su estricta definición. Generalmente, ellos prefieren

encontrar otro nombre para sus experimentos particulares. Con frecuencia, hablan, simplemente, de poesía visual o sonora".

La denominación más aceptada, hasta ahora, para aglutinar los diversos movimientos, autores y poemas a los que nos estamos refiriendo es la de "poesía experimental".

Abraham Moles describe la labor del poeta experimental del siguiente modo: "El poeta experimental con el lenguaje: experimentará con la voz, con los sentidos, con la norma y con lo individual, probará su mensaje sobre los receptores. En lugar de encerrarse en la torre de marfil del genio, propone una experiencia colectiva: en lugar de buscar un cenáculo, define un público." (cit. por Millán y G. Sánchez, 1975:16).

Con respecto al carácter experimental de la poesía de vanguardia de posguerra, Décio Pignatari (1973:160) opina que, con ese rasgo, el arte recupera "siglos de atraso en relación a la ciencia, que siempre tuvo la experimentación como proceso inherente a su propia estructura y desarrollo".

Nosotros compartimos la idea de que la denominación "poesía experimental" es la más adecuada; pero, en el caso del presente libro, hemos optado por el rótulo "poesía visual" porque nuestro trabajo no abarca todas las clases de poesía experimental desarrolladas en Uruguay; quedan fuera la "**Poesía Inobjetal**" desarrollada por Clemente Padín en la década del 70 y la "**poesía fónica**" cultivada por Juan Daniel Accame por esa misma época. Por otra parte, si bien la mayoría de los textos aquí presentados pueden considerarse experimentales, ése no es el caso de los poemas visuales de Acuña de Figueroa, incluidos como antecedentes de aquéllos en virtud de su carácter visual.

2. LA POESÍA VISUAL

Lamberto Pignotti (1983:4) ha definido la poesía visual como "aquella poesía hecha con palabras y con imágenes". A esta definición, podríamos agregar otra más simple aún: *poesía visual es aquella poesía para ser vista*. Si bien ambas pueden ser consideradas elementales, desde un punto de vista práctico, operativo, son abarcadoras de la característica esencial del fenómeno.

Este tipo de poesía incorpora una serie de elementos (visuales) externos a los cánones de la poesía tradicional y propios de otras formas expresivas. No se limita sólo a lo verbal y, en este sentido, representa una extensión de las posibilidades de la poesía tradicional que siempre se dirigió a trabajar únicamente con el material verbal.

La poesía visual va más allá de la palabra —señala Pignotti (1983:5)—, "recurriendo a la imagen, pero sin la intención de instalarse en esa región de las artes visuales". Y agrega que "el recurso a la imagen subraya el límite de la palabra y, simultáneamente, la intervención de la palabra hace resaltar el desgaste de la imagen".

Algo similar observaba Romero Brest (1969:2), con motivo de la "Expo Internacional de Novísima Poesía", realizada en el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires, al escribir que "la poesía que han hecho y hacen los poetas es tan caduca como la pintura de los pintores o el teatro o la música de quienes los cultivan, simplemente porque ha perdido su vigencia el modelo estructural de la representación. Hecho de enorme importancia que ha motivado los cambios sucesivos de la forma en lo que va del siglo, pero recién ahora se vuelve

explícito, gracias a los disidentes en todos los campos del arte".

La poesía visual aspira a crear —como señala Vicenzo Accame (1969:5)— "el código de un nuevo lenguaje", experimentando recursos, instrumentos y materiales, y llevando esos experimentos al interior de la propia poesía. Y esto se logra —sorprendentemente— con recursos que pertenecen a las más tradicionales poesías y a las más clásicas pinturas.

La poesía visual experimenta en diversos niveles las relaciones entre palabras e imágenes y funde sus resultados en un contexto único. Por esta razón, su gramática (en sentido estructural), que no es exclusivamente verbal ni exclusivamente visual, sino que es intersemiótica, ha dejado perpleja a la crítica literaria y plástica tradicional, puesto que ella precisa de un nuevo lector, al cual, por otra parte, ya lo ha generado. Accame (1969:5) lo describe así: "El lector de Nuevas Técnicas Poéticas no es en realidad ni un verdadero y propio lector, en el sentido al que nos habituamos por una larga tradición literaria, ni un observador ni un escucha, ni otra cosa, aun cuando de tanto en tanto, en el curso de operaciones (mentales o sentimentales) que realiza para establecer un contacto apropiado con la obra frente a la que se halla, puede asumir una actitud propia a estas categorías . . .".

3. ANTECEDENTES

El cultivo de la poesía visual se remonta a la época de la Antigua Grecia. Bástenos citar como ejemplo, en este sentido, el poema "El Huevo" de Simias de Rodas (300 a.C.),

“uno de los primeros poemas figurativos de occidente, que une la expresión lingüística con la expresión de la forma espacial, poniendo en evidencia no sólo el tratamiento determinante de la función semántica de la obra, sino también el elemento determinado de la conjunción de los elementos significativos de los diferentes lenguajes: el elemento lingüístico y el plástico” (Padín, 1975:s/n).

Posteriormente, a lo largo de la historia se encontrarán diversas contribuciones de este tipo. Pignotti (1983:6) cita, además de las experiencias de los alejandrinos, con sus poemas en forma de pavo real y de alas de mariposa, “la escritura emblemática medieval con las composiciones en forma de cruz, de cáliz, de figura humana o animal, el universo simbólico de la heráldica renacentista y barroca”, etc.. Por su parte, Morier (1961:1210), quien trata el tema bajo el rubro ‘rhopaliques’, a los que define como ‘un conjunto de versos cuya disposición tipográfica evoca la forma de un objeto simple, fácilmente reconocible’, también menciona ejemplos de los siglos XVI y XVII.

Pero, aunque todas estas composiciones, en virtud de su aspecto visual, pueden tomarse como antecedentes de la poesía visual contemporánea, ellas se limitan —como acertadamente lo señaló Morier— a la evocación del objeto. Tal es el caso, por ejemplo, de los poemas de Acuña de Figueroa, que son una mera representación del objeto y no poemas-objeto como son los poemas concretos. Por otra parte, no se observa en ellos ni un reduccionismo lingüístico ni la ruptura de su estructura sintáctico-discursiva como se busca y se da en la moderna poesía visual.

Los autores que señalaron rumbos y están en la base de la poesía experimental de vanguardia los encontramos a partir del siglo XIX. Los poetas paulistas del grupo Noigan-

dres han citado a Mallarmé, Apollinaire, Pound, Joyce y Cummings. Gomringer, por su parte, que también partía del mismo elenco básico de autores, en vez de Pound cita a su discípulo William Carlos Williams y agrega, además, a dos autores alemanes: Arno Holz y Kurt Schwitters.

Stéphans Mallarmé (1842-1898) intentó, en ‘Un coup de dés’, realizar el poema en función del espacio en blanco de la página, observándose el empleo de caracteres tipográficos variados y palabras dispuestas con el fin de formar ideogramas. En esa obra, el blanco de la página deja de ser un simple soporte gráfico y pasa a ser un elemento de la composición, quebrándose su estructura sintáctico-discursiva.

Guillaume Apollinaire (1880-1918) usó una forma poética a la cual llamó ‘caligrama’. El caligrama, en virtud de una determinada disposición gráfica, le da un tono figurativo a la idea central del poema: pero en él no se llega a romper la linealidad del discurso, que apenas es fragmentada por medio de la dispersión de letras y palabras en la página, y no se incorpora el blanco como elemento de la composición.

Arno Holz (1863-1929) trató, en su poesía, de interferir en la organización del lenguaje y se preocupó, minuciosamente, de la organización visual y sonora del poema. Gomringer observa que Holz reúne en una línea palabras interrelacionadas rítmicamente, y Haroldo de Campos (1977:162), refiriéndose al destaque del aspecto visual de su poesía escribe: “los poemas se distribuyen en la página regidos por el ‘eje medio’ (donde está la expresión ‘Mittelachsenpoesia’) —columna vertebral, virtual, tipográfica,— con el que el poeta intenta responder en el plano óptico al carácter oral de su poesía, preservando el tom único de las palabras, los sorbos y aspiraciones de la poesía hablada”.

Kurt Schwitters (1887-1948), aparte de su actividad plástica, aportó en el campo de la invención poética, importantes logros. En relación a sus poemas *De Campos* (1977:36) dice: "Son **collages verbales**, como los define Moholy-Nagy, esas composiciones que regeneran un material que los defensores del buen sentido formal proscribirían, pero que Schwitters inviste de categoría artística válida, **aboliendo la primacía de las llamadas palabras poéticas y los privilegios verbales que también infestaban un cierto tipo de lirismo sentimental-rococó en boga en la Alemania de entonces**". Y más adelante (1977:37) agrega: "Schwitters (...) era también el poeta preocupado con la **invención tipográfica, con la desarticulación de la palabra, con el aspecto visual de los vocablos, sus posibles disposiciones en el horizonte espacial y sus reacciones y transformaciones recíprocas cuando son puestos en presencia simultánea**".

Ezra Pound (1885-1972) partió del ideograma chino —que había sido estudiado por el signólogo Ernesto Fenollosa en su libro "La escritura china como medio de poesía"— para estructurar sus "Cantos", resaltando su importancia poética. Así, del mismo modo que el chino adopta la yuxtaposición precisa de imágenes en vez del discurso o de las generalizaciones abstractas, cada "Canto" es un ideograma yuxtapuesto a otros, formando un todo unitario y global, con una información estética nueva para Occidente.

James Joyce (1882-1941) también trabajó mucho con el montaje de palabras, cuya base está en el proceso ideogramático, y con la subversión sintáctica, evitando y rompiendo el discurso tradicional.

E. E. Cummings (1894-1962) le dio gran importancia al aspecto físico de la palabra, observándose, en muchas de

sus composiciones, junto a la abolición del verso, el uso de letras mayúsculas en el medio de las palabras con el fin de lograr una visualización más objetiva de lo creado.

4. LA REVOLUCION INDUSTRIAL Y LA INFLUENCIA DE LOS MEDIA

Solt (1968:10) dice que una de las razones de Gomer para apartarse, radicalmente, de la vieja manera de escribir poemas reside en haber tomado conciencia de que los usos del lenguaje en la poesía tradicional "no están en equilibrio con los procesos vivos del lenguaje y los métodos rápidos de comunicación actuantes en nuestro mundo contemporáneo. Además, está la toma de conciencia de que estos procesos lingüísticos y comunicativos, más que constituir una amenaza para la poesía, contienen, en sí mismos, las cualidades esenciales del argumento poético: 'concentración y simplicación'".

La poesía visual, entonces, se debe, en gran parte, a los desarrollos técnico-científicos de nuestro tiempo, apareciendo como consecuencia de un largo proceso que comenzó con la Revolución Industrial.

En efecto, la Revolución Industrial, que se inició a fines del siglo XVIII, provocó el proceso de mecanización del hombre y la cultura, llegando a incidir hasta en nuestro modo de pensar y sentir: "los hombres se tomaron mecánicos, tanto en la cabeza como en el corazón", decía Thomas Carlyle.

En ese proceso —observa Pignatari (1979:59)— se produjo la multiplicación de lenguajes y técnicas de reproducción. Así es como, en 1796, aparece la litografía de Sene-

felder; en 1810, comienzan a trabajar las primeras impresoras rotativas a vapor, que posibilitan la producción de libros y diarios en tirajes inimaginados hasta entonces; en 1829, se obtiene la primera fotografía; en 1832, se inventa el código Morse; en 1840, el Braille; y, por esa época, se inventa también el negativo que hará posible la reproducción.

Estos avances tecnológicos y nuevos lenguajes ejercerán gran influencia en el arte, provocando sustanciales modificaciones.

Haroldo de Campos (1977:150-2) explica qué sucedió en el plano literario o, más específicamente, en el terreno poético, diciendo que, a partir del siglo XIX, se operan dos fenómenos: "a) por un lado, el poema comienza a tomar como su objeto la propia poesía; el acto de poetizar, la crisis o la posibilidad misma del poema, tal como si el poeta estuviese asumiendo en su oficio el dilema hegeliano y marxista, preguntándose sobre la muerte o el devenir de la poesía; se trata de una poesía que tematiza la *póiesis* hasta en su sentido etimológico (*poiéoo*, en griego, hacer, fabricar); b) por otro lado, el lenguaje de la poesía va ganando cada vez más en especificidad, se va emancipando cada vez más de la estructura discursiva del lenguaje referencial, va eliminando los nexos, va cortando los elementos redundantes, se va concentrando y reduciendo al extremo; **Un Coup de Dés** de Mallarmé, que es para la civilización industrial como la **Comedia** de Dante para el Medioevo, se compone de apenas 10 páginas, en las cuales el poeta medita, en lenguaje extremadamente enrarecido, sobre la propia posibilidad de la creación, el poema que, como breve y fugaz constelación, surge de la lucha contra el acaso, el desorden, el caos, la entropía de los procesos físicos".

El poema de Mallarmé, inspirado en las técnicas de espacialización visual de la prensa diaria, es, pues, un ejemplo clave para comprender tanto la influencia de los avances técnicos y nuevos medios en la literatura como las actuales corrientes poéticas de vanguardia.

Ahora bien, no sólo la literatura tomó nuevos rumbos a causa de los hechos que hemos detallado. También las otras artes se vieron notablemente alteradas. Bástenos con mencionar al respecto lo que aconteció en el terreno musical. Para ello, alcanza con las palabras de Eisler, en las que se postula, justamente, que la evolución de las formas artísticas está determinada, en forma decisiva, por el estado y desarrollo de las fuerzas productivas materiales: "El piano de macillos hizo posible un tipo de música distinto del cémbalo; la instrumentación wagneriana es inconcebible sin la corneta de llaves. En nuestra época, la película sonora, el disco fonográfico, la radiofonía, en una palabra, la transformación de las formas de comunicación social han hecho surgir en nuestra época nuevos problemas de producción que no pueden resolverse con la mera apelación al gran Beethoven y a la corrupción del capitalismo monopolista" (cit. por Gallas, 1973:144).

En síntesis, debemos decir que todos estos fenómenos se ubican dentro de lo que Marshall McLuhan ha llamado la civilización del mosaico electrónico, "una civilización marcada no por la idea de principio-medio-fin, sino por la simultaneidad e interpenetración, de compresión de la información, tal como fue anunciada por la conjugación de la gran prensa con el noticiero telegráfico" (De Campos, 1977:151).

5. PRINCIPALES CORRIENTES ARTÍSTICAS EXPERIMENTALES: LETRISMO, HAPPENING Y CONCRETISMO

Para completar la información que venimos brindando, describiremos muy brevemente, en este apartado, tres corrientes artísticas que —como bien han señalado Millán y G. Sánchez (1975:27)— “están en la base de la mayor parte de las corrientes artísticas posteriores”; y, en el apartado siguiente, proporcionaremos un panorama sintético de la poesía experimental en América Latina.

El “**Letrismo**” fue un movimiento fundado en París, en 1945, por Isidore Isou.

Este autor, cuyo verdadero nombre es Isidore Goldstein, nació en Rumania, pero adoptó el francés como idioma literario, habiendo vivido parte de su vida en Francia.

En 1946, fundó la revista “La dictature lettriste”, en la cual se sentaron las bases de su movimiento y, en ese mismo año, publicó su libro “Introduction á une nouvelle poésie et a une nouvelle musique”, que contiene la teoría letrista.

“Lo que se ha llamado ‘letrismo’, por extensión, es en realidad un **movimiento general de lo nuevo**, como el Renacimiento o el Romanticismo, que desea crear o ayudar a la creatividad, tanto en las artes como en las demás ramas del saber-poder humano, ciencia o filosofía’. Esta es la definición maximalista con que abre Maurice Lemaitre uno de sus libros sobre el Letrismo. En términos más limitados, Isou ha escrito: ‘La **lettrise** o letrismo es el arte que acepta la materia de las letras reducidas y convertidas simplemente en ellas mismas para vaciarlas en un molde de obras

coherentes’. Esta idea de establecer la base de la poesía en las letras ya se encuentra formulada en Schwitters, aunque los letristas han sido sus auténticos monopolizadores.” (Millán y G. Sánchez, 1973:20-1).

El movimiento letrista ha ejercido una influencia notoria en el arte contemporáneo. Millán y G. Sánchez (1973: 21-2) citan, por ejemplo, el caso de la poesía fonética, la poesía semiótica y el movimiento conocido con el nombre de situacionismo.

El “**Happening**” fue iniciado por John Cage (uno de los más importantes compositores de música de vanguardia, nacido en Los Angeles, USA, en 1912), a través de un evento realizado en 1952, el conocido concierto de Black Mountain, en el que se usaron pinturas, diapositivas, películas, discos, un piano y se leían poemas y otros textos al tiempo en que Merce Cunningham bailaba.

Dicho evento, considerado históricamente como el primer happening, fue llamado por Cage “Concerted Action”. La denominación “happening” aparecería algunos años más tarde, en 1958, habiendo sido utilizada, por primera vez, por Allan Kaprow, quien poco después, la desecharía y comenzaría a emplear otras expresiones para nombrar sus experiencias artísticas.

Ahora bien, aunque el happening se inició como espectáculo, como hecho teatral, constituyendo el acontecimiento o la acción su esencia, eso no le impidió extender su influencia a otros terrenos del arte, como el cine, la poesía, etc.. Esto se debió, en gran medida, a la conformación del grupo Fluxus —principal impulsor de esta modalidad en Occidente—, el cual estaba integrado por artistas procedentes de distintas áreas: John Cage, de la música; Allan Kaprow, de la pintura; Dick Higgins, de la poesía; etc..

En el campo poético, la influencia del happening se percibe, claramente, en la "Poesía Pública" de Alain Arias-Misson; en la "Poesía Inobjetal" (Arte de la Acción) de Clemente Padín; en los trabajos de Jean Claude Moineau; etc..

Actualmente, lo que se conoce bajo el nombre de "performance", caracterizado por los multimedia e intermedia, es una clara derivación de este movimiento.

La "Poesía Concreta" —como ya señalamos anteriormente— fue un movimiento fundado, casi simultáneamente, en Europa y Sudamérica, por Eugen Gomringer y el grupo Noigandres de San Pablo, habiendo sido la primera muestra del movimiento la brasileña, llevada a cabo en el Museo de Arte Moderno de San Pablo, en 1956.

La denominación "poesía concreta" fue propuesta por Augusto de Campos, integrante del Noigandres, y aceptada, posteriormente, por Gomringer, entre otras razones, porque ello constituía un homenaje a los pintores concretos de Zurich (Bill, Graeser, Lohse, Vreni, Loewensberg y otros), que ejercieron gran influencia en la producción de su poesía, aunque él conservó la denominación "constelaciones" para sus experiencias particulares, del mismo modo que otros poetas acuñaban sus propios nombres para las suyas.

En términos generales, la poesía concreta, "dando por cerrado el ciclo histórico del verso (unidad rítmico-formal)", pretende ser "el producto de una evolución crítica de las formas" (H. e A. de Campos & D. Pignatari, 1965: 144).

Ella incorpora el espacio gráfico como un elemento de la composición y crea una sintaxis espacial en vez del simple desarrollo temporístico-lineal.

Según la caracterización de Gomringer (1968:67-8), en su aspecto visual, se trata de presentar la estructura del

poema al desnudo: "la forma visible de la poesía concreta es idéntica a su estructura, como en el caso de la arquitectura". En el plano del contenido, "ella no servirá de válvula de escape de toda suerte de emociones e ideas": "El contenido es (...) interesante para el poeta concreto sólo si su estructura espiritual y material prueba ser interesante y puede ser manejada como lenguaje". Desde el punto de vista informativo y comunicativo, el poema concreto transmite información concisa y descubierta, y no se limita a la comunicación lingüística verbal, sino que apela a la comunicación no-verbal. Por último, Gomringer destaca el rasgo "internacional-supranacional" de la poesía concreta, que se puede ver en el hecho de haber aparecido casi simultáneamente en Sudamérica y Europa, manifestándose, en ambos lugares, la actitud que posibilitó la creación de tales estructuras.

La poesía concreta, debido a la solidez de su planteo, se ha constituido, sin duda, en la corriente de poesía experimental más trascendente e influyente, encontrándose presente en la mayoría de las corrientes y autores que le sucedieron.

6. LA POESIA EXPERIMENTAL EN AMERICA LATINA

El concretismo, además de haber sido el fundador del experimentalismo poético en Brasil, se constituyó en el puntapié generador de los principales aportes latinoamericanos al arte de vanguardia.

Trazaremos aquí un cuadro global y en orden cronológico de las propuestas más significativas de la poesía expe-

rimental latinoamericana, a saber: poesía concreta brasileña; poema/proceso; poesía para y/o a realizar; poesía inobjetal.

La **poesía concreta brasileña**, desde sus inicios, que pueden fijarse alrededor de 1952, tuvo —según lo observado por Alvaro de Sá (1977:163), quizás el primero en llamar la atención sobre este hecho— tres direcciones distintas: la de rigor estructural, representada por el grupo Noigandres; la simbólico-metafísica, liderada por Ferreira Gullar, y que desembocaría en el neoconcretismo; y la de lenguaje matemático, representada por Wladimir Dias Pino.

Neide Dias de Sá (1972:20) las caracterizó, sintéticamente, del siguiente modo:

“Noigandres — el poema informa estructuras/el blanco que une-separa las palabras funciona como agente estructurante/lectura instantánea casi ideográfica/tensión de palabras-cosas en el espacio-tiempo/construcciones verbivocovisuales/el movimiento dado por la percepción gestáltica/tentativa de incorporar una semántica social; Neoconcreta — la información de lo no-dicho del lenguaje/lectura fenomenológica y existencial, con duración, que genera la vivencia/disposición de las palabras en el espacio, a partir de las necesidades del tiempo de lectura del espacio blanco a ser recorrido/analogía del recorrido visual de lectura con el recorrido visual de la aprehensión vivenciada de lo real; Espacial — el poema informa su realidad físico-semiológica/libro-poema/lectura física a través del acto de manejar el poema/la lengua funcionando como retardadora de la lectura/retroacción-semiótica de signos redimensionado constantemente el poema/codificación:

signos geométricos en lugar de letras y palabras/interpenetración de lenguajes: lengua, aritmética, geometría, visualidad, etc.”

De estas tres direcciones, la liderada por el poeta Wladimir Dias Pino será la que resultará directamente en el Poema/Proceso. En sus libros “A ave” y “Solidaria” se encuentran las verdaderas raíces de esta tendencia.

El **Poema/Proceso** fue lanzado, oficialmente, en diciembre de 1967, a través de dos exposiciones simultáneas: una, en la Escuela Superior de Diseño Industrial de Río de Janeiro, y la otra, en la Galería Sobradinho de Natal, al tiempo en que aparecía la revista ‘Ponto 1’, su órgano oficial, que incluía poemas y teorías.

El movimiento, que se inauguró con un manifiesto: la “Proposición-1967”, actuó durante 5 años y luego cerró sus actividades colectivas —sin escisiones o diluciones— también con un manifiesto: “Parada-Opción Táctica-1972”, en el que se deja abierta la posibilidad de una futura acción planeada en nuevas condiciones.

Alvaro de Sá (1977:163-4) resume la esencia y el significado del Poema/Proceso de esta forma:

“El poema/proceso inaugura una nueva fase a partir de de una ruptura con la poesía tipográfica (Oswald, Mario, Murilo, Drummond, Cabral, poetas concretos noigandres, etc.). Se opera la separación definitiva entre lengua (la palabra estructura: uso de la grafía) y lenguaje (visualización del proyecto proceso: expresión del material usado). O sea:

lengua x lenguaje

*poesía x poema
regional x universal
especialización x global
estructura x proceso*

Cumple destacar que hasta la poesía concreta, la distinción entre pintores y poetas era necesaria, y el papel de los artistas plásticos en la Semana de Arte Moderno fue relevante; con el poema/proceso esta distinción se torna caduca”.

Por su parte, Moacy Cirne (1978:17) nos habla de su proyección internacional, comparándolo con la poesía concreta:

“El movimiento lanzado en 1956 penetraría, sobre todo, en países como Suiza, Alemania Federal, Inglaterra, Japón, Estados Unidos, Checoslovaquia, Francia, Portugal. Ya el poema/proceso repercutiría en países como Uruguay, Argentina, Chile (hasta 1973), Venezuela y, en escala menor, Francia y Portugal. Su latinoamericanidad es un hecho real, históricamente conquistada a través de una práctica social, vuelta, muchas veces, hacia la pobreza de los materiales (y sus potencialidades físicas), para el proyecto como socialización del acto de consumo transformado cualitativamente en acto de lectura, para la historia materialista de las ideas “estéticas”. Más que la poesía concreta, más que el neocretismo, más que la tropicália, el poema/proceso ocupó políticamente el espacio cultural abierto por la antropofagia oswaldiana”.

El paso dado por el poema/proceso posibilitó, en gran medida, el surgimiento de la “poesía para y/o a realizar” y de la “poesía inobjetal”.

La poesía para y/o a realizar fue desarrollada en Argentina, por el artista Edgardo Antonio Vigo, a fines de la década del 60.

Una de sus preocupaciones centrales es la participación del consumidor en la construcción del poema.

Comencemos por recordar que, al principio, el poema —y la obra de arte en general— “se presentaba como un ‘objeto intocable’, lleno de misterios admirables y fuera del contacto de nuestros sentidos” (Vigo, 1969:), caracterizándose el consumidor por su estatismo contemplativo. Es lo que Vigo califica como la etapa de la “participación condicionada”.

Posteriormente, las nuevas tendencias (el META-art de Jean Claude Moineau; los MOBILES POETICOS de Dennis Williams; el ARTE POR CORRESPONDENCIA del grupo Zaj; los trabajos de Julien Blaine: el Poema/Proceso; etc.) intentaron ampliar el campo de la participación. Así es como muchos poemas/proceso, por ejemplo, cuentan “con una serie de elementos cuya disposición final, sin ningún esquema previo (. . .), deben ser ‘compuestos’ por el público a quien se incita a quitar o agregar elementos no computados —pero sí computables en el resultado final— por el poeta”.

El poema/proceso se ubica en lo que Vigo llama etapa de la “poesía para armar”. En ella la conducta del participante aún está limitada porque ya “existe la construcción de un objeto-poético o poema novísimo determinado por un ‘programador’ de proceso o de poema para armar” (Vigo, 1969:0’8).

En cambio, en la "poesía para y/o a realizar" se da un paso más adelante. Aquí existe un programador que simplemente da determinadas instrucciones y el constructor del poema será quien corporice el proyecto.

De este modo, "la posibilidad del arte no está ya solo en la participación del observador sino en su **ACTIVACION-constructiva**", llegando "a la conquista de que el **CONSUMIDOR** pase a la categoría de **CREADOR**".

La **Poesía Inobjetal** (o Arte de la Acción) fue desarrollada por el artista uruguayo Clemente Padín, a comienzos de la década del 70.

Padín, un creador marxista-leninista que ha tenido muy especialmente en cuenta la tesis de Marx "No se trata de interpretar el mundo, sino de transformarlo" y la de Maíákovski "No hay arte revolucionario sin forma revolucionaria", lanzó su propuesta a través de una obra pública y de cuatro comunicados difundidos en 1971 a modo de manifiestos.

Posteriormente, amplió su fundamentación teórica en su libro "**De la representation a l'action**", publicado en 1975 por la revista francesa Doc(k)s.

La estética allí expuesta muestra el intento del autor por conjugar su pensamiento filosófico-político, las prácticas artísticas de vanguardia y los avances en el campo de la semiología.

Padín parte de la idea de que el arte le brinda al espectador un sustituto de la realidad para que éste pueda escapar de ella, cuando debería ser lo que el hombre hace "en relación directa con lo que lo rodea, y no en relación a un sistema representativo de esa realidad" (Padín, 1975:s/n).

Por esa razón, la "poesía inobjetal" propone "actuar sobre la realidad y no sobre un sustituto representativo de

la realidad como los lenguajes artísticos conocidos" (Padín, 1975: s/n).

Su lenguaje será, entonces, el de los hechos, el "lenguaje de la acción", cuyo signo es el acto que, como significante, opera sobre la realidad, y, como significado, opera sobre la ideología, dependiendo su grado de información de la intensidad de la acción.

Esta propuesta, que conoció desarrollos en varios países, fue modificada por el autor, quien —según sus propias declaraciones— percibió la falacia de un arte que fuera únicamente acción pura e incorporó otros lenguajes a sus creaciones posteriores en esta línea, como lo prueban el proyecto "El artista está al servicio de la comunidad" (San Pablo, 1975), que puede considerarse una síntesis de su estética, y la performance "Por el arte y por la paz" (Berlín, 1984), en la cual se aprecia la confluencia de diversos lenguajes en el tratamiento de un aspecto de la problemática latinoamericana actual.

Ahora bien, aunque estas tendencias son las más significativas, ya sea por la fundamentación teórica que las acompañó, ya sea por la influencia que ejercieron, no debemos olvidarnos de que, en otros países de América Latina, también tuvieron destacada actuación importantes artistas de vanguardia. Así, en Chile, por ejemplo, tenemos la fecunda labor de Guillermo Deisler: en Venezuela, la producción de Dámaso Ogaz; en México, la obra de Mathias Goeritz; en Cuba, la de Samuel Feijóo; por citar tan sólo algunos de los poetas y artistas que han contribuido al desarrollo de la poesía y el arte experimental latinoamericano.

7. LA POESÍA VISUAL Y EXPERIMENTAL EN URUGUAY

La historia y el desarrollo de la poesía visual y experimental en nuestro país está marcada por el individualismo, rasgo bastante extendido en la sociedad uruguaya.

Aquí no se conformó —a diferencia de lo que sucedió en otros países— un movimiento poético experimental; ni siquiera se formó un grupo que trabajara en esa línea; todo lo que se hizo fue a base de impulsos individuales.

Ernesto Cristiani fue el primero. Produjo una poesía en armonía con la fisionomía de su época que, de haber sido comprendida en su momento, pudo haber cambiado el rumbo de la lírica uruguaya.

Lamentablemente, la crítica literaria vernácula no poseía elementos que permitieran una correcta valoración de sus aportes, hecho observable tanto en las sinceras declaraciones formuladas al propio Cristiani por una relevante figura de la cultura nacional como en la burla pública realizada en un prestigioso semanario de nuestro medio.

El impacto causado por esta situación adversa afectó, profundamente, al poeta, quien decidió abandonar sus experiencias en este campo y continuar con su actividad plástica, perdiéndose así la posibilidad del desarrollo de su contribución.

Luego vino **Clemente Padín**. Dejamos de lado a Julio Campal, en estas breves consideraciones, porque, aunque es uruguayo, desarrolló su actividad, primero, en Argentina, y después, en España.

Padín realizó aportes en materia de creación, crítica y difusión del fenómeno.

En lo creativo, produjo las llamadas "**Signografías y Textos**", serie de poemas visuales, cuyo tipo fue cultivado, al mismo tiempo, por poetas de otros países, entre ellos el alemán Franz Mon, que es quien ha desarrollado su fundamentación teórica (ver nota sobre Padín). Posteriormente, producto de la evolución de las formas poéticas y de su propia evolución, propuso la "**Poesía Inobjetal**" (ver apartado 6), que representa una radicalización de la creación poética, la cual, después de haber escapado de la tipografía, terminó hasta por escapar de la página impresa, constituyéndose con otro tipo de signos.

Sus creaciones, a diferencia de lo que sucedió con Cristiani, trascendieron en el ámbito internacional, llegando a generar, en el caso de la "**Poesía Inobjetal**", desarrollos en otros países.

En el ámbito de la crítica, aparte de la fundamentación teórica de su obra, Padín escribió varios trabajos dedicados a la poesía experimental. Entre ellos, hay que resaltar su libro "**La nueva poesía**", que trataba sobre la producción poética de vanguardia desarrollada en América Latina a lo largo de 20 años. Desgraciadamente, esa obra se considera, en parte, perdida actualmente, pues sus originales fueron incautados por la policía en la época dictatorial. Decimos en parte, porque Padín pudo sacar fuera del país algunos capítulos, habiendo sido publicados los correspondientes a Cuba, México, Venezuela y Uruguay por la revista "Arte Nuevo" de la Universidad de Veracruz.

En lo que a difusión se refiere, merece especial mención su actividad al frente de la revista OVUM 10.

OVUM 10 era una publicación que se autodefinía como revista internacional de difusión y de investigación de las corrientes de la nueva poesía. Fue fundada por Padín

en 1969 y tuvo dos etapas: la primera se extendió de diciembre de 1969 a abril de 1972, comprendiendo 10 números, que aparecieron trimestralmente; y la segunda, que salió con el nombre de OVUM, de diciembre de 1972 a diciembre de 1975. Esta última tenía un sistema de edición cooperativo: los artistas invitados enviaban sus obras ya impresas, con el número de copias exigido, y eran compiladas aquí para su posterior difusión.

La revista OVUM 10 ha sido citada en importantes catálogos y antologías internacionales y está considerada en la actualidad como una publicación de especial interés documental.

Al frente de Ovum, Padín, en su tarea de difusión de las nuevas manifestaciones poéticas, organizó dos importantes muestras. La primera de ellas fue "**Liberarse. Exposición Internacional de la Nueva Poesía**", realizada en la Facultad de Humanidades y Ciencias del 12 al 22 de agosto de 1969. La segunda, la "**Exposición Exhaustiva de la Nueva Poesía**", una de las más grandes muestras de poesía experimental realizadas hasta el presente, en la Galería U de Montevideo, del 7 de febrero al 5 de marzo de 1972.

De todos modos, a pesar de la intensa actividad de este incansable creador, no se generó, en el país, la participación de un grupo importante de artistas. Si ojeamos los catálogos de las muestras mencionadas, en la parte que se registran los participantes de Uruguay encontramos sólo colaboradores ocasionales que no continuaron con sus trabajos y que no figuran en las publicaciones del género.

Entre los colaboradores de Ovum, hay que destacar las actividades de Juan Daniel Accame, quien trabajó con poesía fónica, cuya primera audición en la sala del teatro Mi-

llington Drake, en el año 1969, fue registrada por esa publicación.

En la segunda época de Ovum, se incorporó Jorge Caraballo; pero la labor que inició junto a Padín se vio truncada por la detención y posterior procesamiento de ambos por la Justicia Militar del régimen de facto.

Posteriormente, a fines de los años 70 y comienzos de los 80, Ruben Mario Tani, Profesor de Filosofía del Lenguaje en la Facultad de Humanidades y Ciencias de Montevideo, que había tomado contacto con la poesía concreta motivado por sus investigaciones en el campo de la semiótica del texto, comienza a experimentar en ese terreno y a producir sus primeros textos visuales. Al mismo tiempo, organiza sus cursos de Semiótica Textual, en los cuales incluye el tratamiento de la problemática poética experimental.

A esos cursos, asiste N. N. Argañaraz, quien, junto a Tani, inicia sus experimentaciones poéticas, las cuales continuará, paralelamente a las investigaciones de este fenómeno en Uruguay y América Latina, en íntimo contacto con Cristiani, Padín y Caraballo.

Hoy, parte de los autores aquí incluidos —integrados hace tiempo al movimiento internacional de Mail Art— han abandonado la producción de textos poéticos, y trabajan con otro tipo de textos visuales en el entendido de que la comunicación, en el industrializado y dinámico mundo contemporáneo, no puede quedarse en los límites verbales de la palabra. Pero, a diferencia de lo que señalamos al comienzo, ellos se han agrupado y desarrollan sus actividades en torno a la "Asociación Uruguaya de Artistas-Correo".

La "**Primera Muestra Retrospectiva de Poesía Visual Uruguaya**", organizada por la revista O DOS, que tuvo lu-

gar en el local de A.E.B.U. del 3 al 9 de diciembre de 1985, ofreció, por primera vez un panorama completo de esta modalidad creativa.

FRANCISCO ACUÑA DE FIGUEROA

Francisco Acuña de Figueroa nació en Montevideo, en 1790, y murió en 1862.

Considerado como la figura más destacada de los inicios de nuestra vida literaria, escribió toda su producción en verso, la cual fue recopilada por él mismo, en 1848, y publicada, en 1890, con el título de "**Obras Completas**", en edición oficial.

Posee composiciones de toda índole: odas, himnos, elegías, romances, letrillas, epigramas, anagramas, enigmas, etc.

Se lo conoce, sobre todo, como un poeta neoclásico y la crítica tradicional destaca, por lo general, el Himno Nacional de la República Oriental del Uruguay y sus composiciones de carácter satírico. Pero es bueno recordar que sus anagramas, poemas visuales y otras "fruslerías literarias" —según la expresión de un representante de la crítica oficial (Piroto, 1965:LXXV)—, como su "**Salve Multiforme**", sobre todo, contienen algunos aspectos presentes en la poesía experimental contemporánea.

Y Amalia, que hoy cumple su día y su año,

Mi perla esplendente, mi rico zafir,

Y esta copa y su néctar merezca

Largos años sin penas vivir.

Igual fineza á sus padres

Y aquí presento á la vez,

Siendo en mi cariño

Uno sólo en tres.

Y par de ellos

Reina allí

El rico

Nafir.

Si,

Si,

Venid.

Ya,

Ya,

Llegad.

¡Oh alegría!

Y de Amalia divina en el día

En mi copa preciosa brindad.

O hermosa

botella!

O bella,

mi amor!

Sabrosa,

dulce diosa,

amable consuelo,

tú inflamas mi yelo

Excitando vivífico ardor.

No deseo riquezas ni honores:

Sus cuidados afligen al alma;

Ni de Marte la fúlgida palma,

Ni caricias de hermosa mujer.

En tu néctar fijé mis amores,

O botella, mi bien y mi todo!

Sólo anhelo á gozarte, y beodo

Con cien besos postrado caer.

Al padre
querido
á olvido
no dés.

Luisita,

La mansión de los muertos habita,
y á un recuerdo de pena te invita
este signo sagrado que ves.

En medio
de estas
protestas
de amor,
la ofrenda
presente
resiente
dolor.

Tú luces
tan bella,
estrella
de luz,

y entretanto
reclaman tu llanto
la huesa y la cruz.

He aquí nuestra vida: ¡de arena un reló!

En polvo sus horas se ven deslizar,

Leves ondas que el río conmueve

Y una á una desata en el mar;

Que entre dos eternidades,

Del pasado al porvenir,

Punto imperceptible

Marca su existir:

Tal del joven

Que brilló

La vida

Voló;

Sí,

Cayó,

¡Oh pena!

Como arena,

Cual río pasó.

Hijos y consorte

Dejas, caro amigo, sí,

En una patria adoptiva

Que ora gime en pos de tí.

Mil honores debidos viviendo

En este recuerdo amor te dejó,

Ora que no vives, te deja un gemido;

He aquí nuestra vida: ¡de arena un reló!

En himnos celebren las musas donosas,
Saturnina amable, tu hermoso natal,

Y con bellas diademas de rosas

Te coronen la sien virginal.

El que te amare ardoroso

Con más sumiso candor,

Por premio dichoso

Merezca tu amor.

Y ese premio

Sólo á mí

Darías

Así;

Sí,

Sí,

Favor,

No,

No,

Rigor,

Saturnina,

Con quien fiel á tu boca destina

Grata ofrenda en la copa de amor.

ERNESTO CRISTIANI

Ernesto Cristiani, nacido en Montevideo el 25 de octubre de 1928, es ampliamente conocido por su actividad plástica, habiendo obtenido destacados premios de pintura, tanto en su país como en el extranjero.

En cambio, permanece casi desconocido como poeta experimental, actividad que se concretó en su libro "Estructuras", que lo sitúa entre los adelantados de la poesía experimental uruguaya y lo ubica junto a los primeros poetas experimentales de la década del 50 (Gomringer, los poetas concretos brasileños, etc.).

"Estructuras", que fue concebido entre los años 1954-56 y publicado en 1960, pasó inadvertido y varios críticos declinaron hacer comentarios sobre él. Si bien apareció alguna que otra mención sin trascendencia, el verdadero reconocimiento y la correcta ubicación de Cristiani en el ámbito poético estuvo a cargo de Clemente Padín, quien incluyó muestras del libro en la "Exposición Exhaustiva de la Nueva Poesía" (Galería U, Montevideo, 1973) y en su trabajo "La nueva poesía" (1978:83). La publicación también llamó la atención del poeta suizo-boliviano Eugen Gomringer, quien estuvo con Cristiani cuando su visita a Montevideo, a fines de la década del 60.

Es importante señalar que, hasta ese momento, Cristiani desconocía los experimentos poéticos que se venían sucediendo, lo cual demuestra —tal como lo señaló Gomrin-

ger (1968:68), al referirse al rasgo “internacional-supranacional” de la poesía concreta— que aquí también se dio la actitud y las condiciones que posibilitaron la creación de ese tipo de estructuras poéticas.

El poeta-pintor llegó a concebir “Estructuras” como consecuencia de su insatisfacción con el arte de entonces: “Mientras realizaba mis cursos de arte, crecía en mí el sentimiento de que algunas de sus formas expresivas —en este caso, la pintura tal como se daba— se habían agotado y trabajaba entonces sin convencimiento alguno. Simultáneamente a esto, leía poemas y también aquí nada me satisfacía plenamente. Todo lo que leía me parecía literatura, literatura . . . En esas lecturas, buscaba los núcleos esenciales de la poesía, es decir: intentaba dar, de un solo golpe, una simbolización que captara la totalidad. Así tachaba y tachaba, en mis escritos y en los ajenos. Por ejemplo, de las “Flores del Mal” de Baudelaire sólo me quedé con un verso del “Himno a la Belleza”, que dice:

‘En tu mirar contiene el ocaso y la aurora’”.

El libro de Cristiani consiste en un prólogo (integrado por tres poemas) y 13 poemas interrelacionados, formando una unidad, los cuales están impresos en las páginas impares “para potencializar mejor las palabras visualmente”. En su totalidad, contiene 55 palabras, de las cuales 43 son sustantivos y las restantes artículos y preposiciones: “La médula del trabajo poético es el blanco y el negro, la luz y las tinieblas, el día y la noche. Es la totalidad. Desaparece el yo para que surjan elementos objetivos que simplemente son nombrados. Son sólo sustantivos los que escribo porque creo en lo existencial, en ese ser que se puede traslucir por sustantivos”.

Según Cristiani, en su obra están presentes, además de

las lecturas de los poetas simbolistas franceses, el trabajo de los neoplasticistas holandeses: “Fue el último movimiento con el que gocé plenamente en pintura. Su planteo es el de trabajar con ortogonales, perpendiculares. Si se observan las palabras de mi libro, se ve que se trata de formas geométricas. Por ejemplo, en el poema “sol-mar-sol” tenemos dos círculos y un plano, en “rueda”, tenemos un círculo, etc. . .”.

Los poemas están enlazados atendiendo a la forma del objeto representado por la palabra (referente):

<i>tierra-sol</i>	<i>sol</i>	<i>rueda</i>
<i>la rueda</i>	<i>mar</i>	
<i>tierra-sol</i>	<i>sol</i>	
<i>la rueda</i>		

y a la forma física, concreta, de la palabra:

<i>sol</i>	<i>olas</i>
	<i>proa</i>

No hay dudas, pues, respecto al gran aporte vanguardístico de Ernesto Cristiani que, en líneas generales, coincide con los rasgos esenciales que caracterizaron los aportes experimentales surgidos a mediados de siglo: el lenguaje conciso y reducido, la ruptura de la estructura sintáctico-discursiva del poema, la consideración y el aprovechamiento del aspecto visual, el enlace analógico de los textos, la influencia de los medios de comunicación contemporáneos y la influencia de los neoplasticistas holandeses.

agua
de tierra
al cielo
agua
del cielo
al mar

la
luz
del
sol

el universo
un pozo
el eco

tierra - sol
la rueda
tierra - sol
la rueda

sol
mar
sol

rueda

agua
de los
el cielo
agua
del hielo
el mar

los - avia
navio
los - avia
la rueda

luz
arcos
ondas
esferas

sol

olas
proa

los astros
el océano

luna
espejo
luna

aurora
crepúsculo
estrellas

mástil
horizonte

horizonte

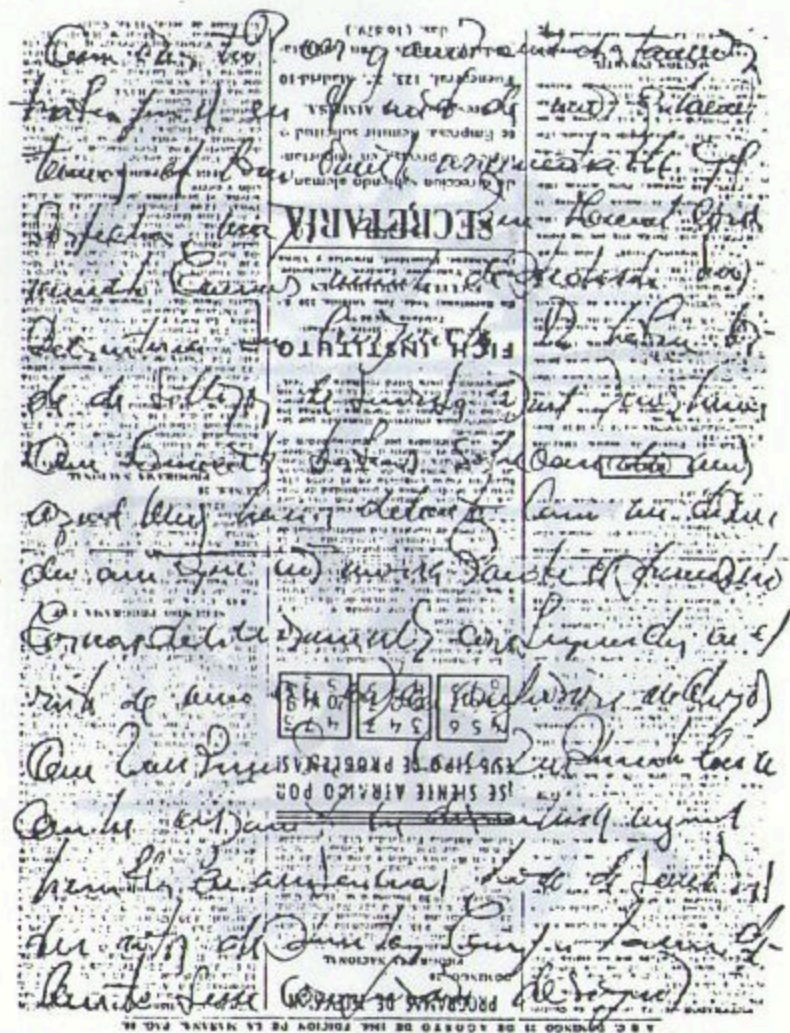
tierra - sol
la rueda

JULIO CAMPAL

Julio Campal nació en Montevideo, en 1933, de padres españoles; pero vivió su juventud en Buenos Aires, donde se vinculó a los poetas de la revista "**Poesía de Buenos Aires**", dirigida por Raúl Gustavo Aguirre.

Se lo considera el introductor de la poesía experimental en España. Allí fundó, en el año 1962, el grupo "**Problemática-63**" y organizó en Bilbao y Zaragoza (1965) y en Madrid y San Sebastián (1966), las primeras exposiciones de poesía experimental realizadas en ese país.

En 1968, publicó "**Caligramas**", en edición de 40 ejemplares y, en 1971, tres años después de su muerte, Ediciones Parnaso 70 de Madrid editó sus "**Poemas**", que fueron prologados por Gerardo Diego y Fernando Millán.



CLEMENTE PADIN

Clemente Padín, nacido en Lascano, Departamento de Rocha, el 8 de octubre de 1939, es —sin duda— uno de los más destacados representantes de la poesía y el arte experimental latinoamericanos.

A partir de 1961, comenzó sus estudios de Letras en la Facultad de Humanidades y Ciencias de Montevideo.

Paralelamente, fue desarrollando su actividad poética, que iría dando a conocer en "Los huevos del Plata", revista que fundara, en 1965, junto a Julio Moses y Héctor Paz, con el propósito de dar a conocer la obra de poetas uruguayos jóvenes y de divulgar ciertos autores y tendencias descuidados por la crítica de entonces.

En 1966, publicó un pequeño volumen de versos, "La calle"; pero más importante será su segundo libro de poemas, "Los horizontes abiertos", editado en 1969, porque en él se ve al poeta más ligado a la vanguardia de la época. En efecto, allí figura el poema "Alicia en llamas", que presenta recursos propios de Cummings, Pound y el concretismo brasileño. Además, en su portada se exponía el "Texto III/68", obra perteneciente a la serie de poemas visuales que Padín llamó "Signografías y Textos", en los que trabajaba desde 1967.

Después de la publicación de "Los horizontes abiertos", Padín dejará de escribir poesía en verso y continuará con aquellas estructuras plástico-verbales construidas con formas —a veces, fragmentadas— de letras, dispuestas de modo de explorar sus posibilidades expresivas.

Las "Signografías y Textos" son poemas visuales no-semánticos, en los cuales se intenta incorporar los elementos de superficie como constituyentes del texto. Así, las letras, con sus diversas formas, que formarían parte de las artes plásticas, pasan a formar parte del poema, readquiriéndose, de este modo, el significado visual perdido desde que se estandarizó la página impresa y la escritura se volvió una mera función del sonido.

Cerrada esta serie, en 1970, vemos en Padín a un artista preocupado, sobre todo, por la relación obra de arte/espectador. Fruto de sus reflexiones en torno a ese aspecto será la propuesta "La poesía debe ser hecha por todos", poema público presentado en la "Exposición Internacional de Ediciones de Vanguardia" que se realizó en el Hall de la Universidad, en setiembre de 1970, y el proyecto "Apoye su mano y dibuje su contorno", presentado en la "Expo Internacional de Propositiones a Realizar", llevado a cabo en el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires, en agosto de 1971.

En ese mismo año, Padín lanza su propuesta más trascendente y a la que ha dedicado la mayor parte de sus esfuerzos: la "Poesía Inobjetal" o "Arte de la Acción". (Ver apartado 6).

Al mismo tiempo en que investigaba el posible arte fundado en el lenguaje de la acción, Padín fue realizando otro tipo de trabajos artísticos. Así encontramos un grupo en los cuales trabaja exclusivamente con la línea recta:

"Ángulos", "Bisectrices", "Intersecciones", "Bloques" y "Traslados", compuestos entre 1972 y 1978. El que más trascendió fue "Ángulos", al ser publicado por las Ediciones Amodulo de Milán, en 1972, y comentado, posteriormente, por el poeta y semiólogo brasileño Moacyr Cirne en su libro "Vanguardia: un proyecto semiológico" (1975).

Simultáneamente a esas actividades, Padín aportó su esfuerzo al movimiento internacional de Arte Correo, destacándose, en esta área, la organización del "Festival de la Postal Creativa" (Montevideo, 1974), primera exhibición de este género realizado en América Latina; la "Exposición Internacional de Arte Correo 'El artista está al servicio de la comunidad'" (Montevideo, 1983), auspiciada por la ONU, y de fundamental importancia por su significado político: la muestra "Mail Art aus Lateinamerika"; (Berlín, 1984), primera exposición del Arte Correo latinoamericano realizada en Europa; además de la fundación de la "Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas-Correo" (Rosario, 1984) y la fundación de la "Asociación Uruguay de Artistas-Correo" (Montevideo, 1985), entre cuyas actividades sobresalen las exposiciones internacionales "Por los derechos del trabajador" (Montevideo, 1985) y "Nicaragua: patria o muerte" (Montevideo, 1985), que se encuadran dentro de la nueva etapa por la que atraviesa el movimiento de Arte Correo.

1950
 1950
 1950

I



V

A
 B
 C
 D
 E
 F
 G
 H
 I
 J
 K
 L
 M
 N
 O
 P
 Q
 R
 S
 T
 U
 V
 W
 X
 Y
 Z

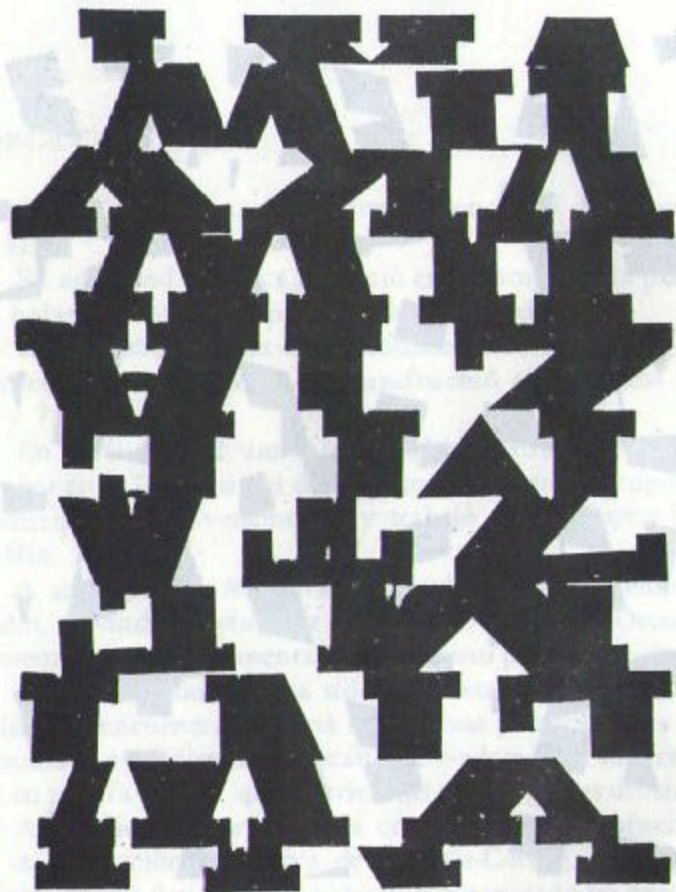
Texto III

A
 B
 C
 D
 E
 F
 G
 H
 I
 J
 K
 L
 M
 N
 O
 P
 Q
 R
 S
 T
 U
 V
 W
 X
 Y
 Z

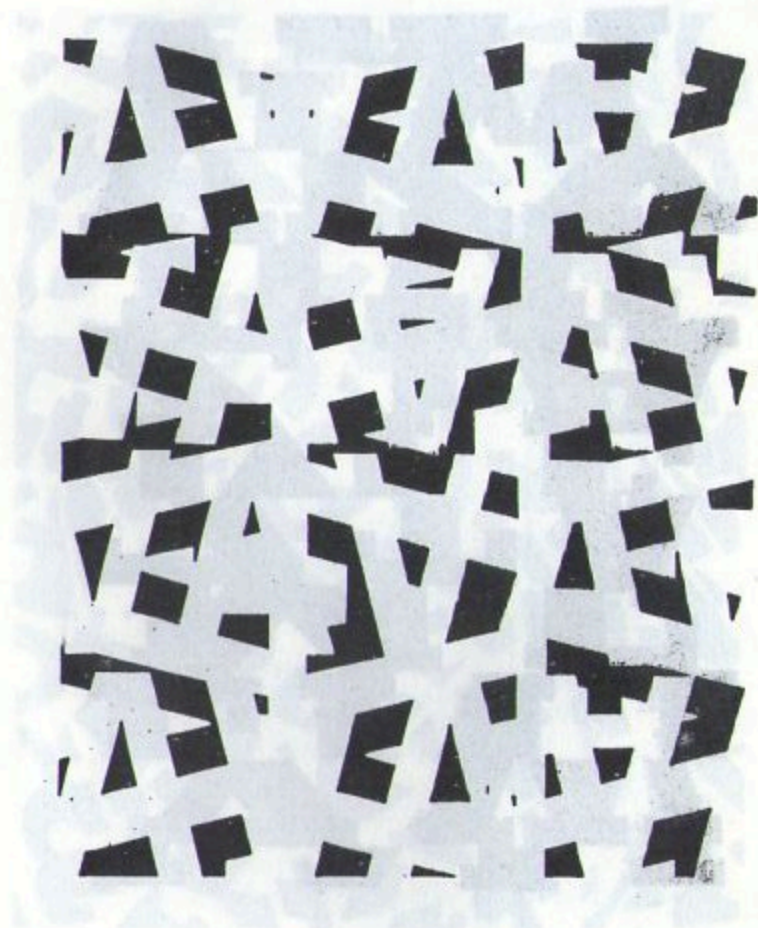
✓



VII



XIII



XIX

JORGE CARABALLO

Jorge Caraballo nació en Montevideo, el 25 de mayo de 1941.

Su actividad artística se inició en el campo de la plástica, habiendo estudiado pintura con Hugo Sartore.

Ella le valió, en dos oportunidades, una beca otorgada por el gobierno francés, que usufructuó en los años 70, 71 y 73.

En París, realizó una intensa labor: estudió con Frank Popper en la Universidad de Vincennes; integró el grupo interdisciplinario "Evenement"; y trabajó con Le Parc y Lea Lublin.

A su regreso a Montevideo, se vinculó con Clemente Padín, pasando a colaborar con éste en la revista Ovum y comenzando a experimentar en el terreno poético.

Su producción, que ha sido expuesta en innumerables países, se encuentra dispersa en diversas publicaciones nacionales y extranjeras, destacándose —además de sus trabajos en poesía visual— sus experiencias con lenguajes urbanos.

Actualmente, Caraballo ha concentrado sus esfuerzos en la Asociación Uruguaya de Artistas-Correo, de la cual es uno de sus fundadores, habiendo organizado las exposiciones internacionales de arte-correo "Por los Derechos del Trabajador" (Montevideo, 1985) y "Nicaragua: Patria o Muerte" (Montevideo, 1985).

P A T R I A

P A T R I A

P A R I A

—

T I O S A M

S I T O M A

S I M A T O

PATRIA
MAS OIT

¡ZQUIERDA

POTAMIS

KUTÉN NARÓ TANI

Kutén Naro Tani nació en Matabele, el 11 de octubre de 1907. Estudió en Salisbury y también en Leith con un posgrado en la Ley Escocesa por la Facultad de Literatura de la Universidad de Aberdeen.

En 1930 y 1931, se desempeñó, sucesivamente, como Profesor de Lengua del Inglés en la mencionada Facultad. Desde entonces ha trabajado como Profesor de Idioma Inglés en la Universidad de Gales, en Cardiff. **POLICIA**

Ha publicado poemas en "The Scottish Review" y "The Poetry Review" desde 1930, desde 1934, los "Trilógos del Ciclo de la Sombra".

Ha publicado poemas y artículos en "The Scottish Review" y "The Poetry Review" desde 1930, desde 1934, los "Trilógos del Ciclo de la Sombra".

En 1931, dentro del período de la Segunda Guerra Mundial, publicó "The Poetry Review" y "The Scottish Review" desde 1930, desde 1934, los "Trilógos del Ciclo de la Sombra".

S
UDAMERICAN
O

S

RUBEN MARIO TANI

Ruben Mario Tani nació en Montevideo, el 11 de setiembre de 1946.

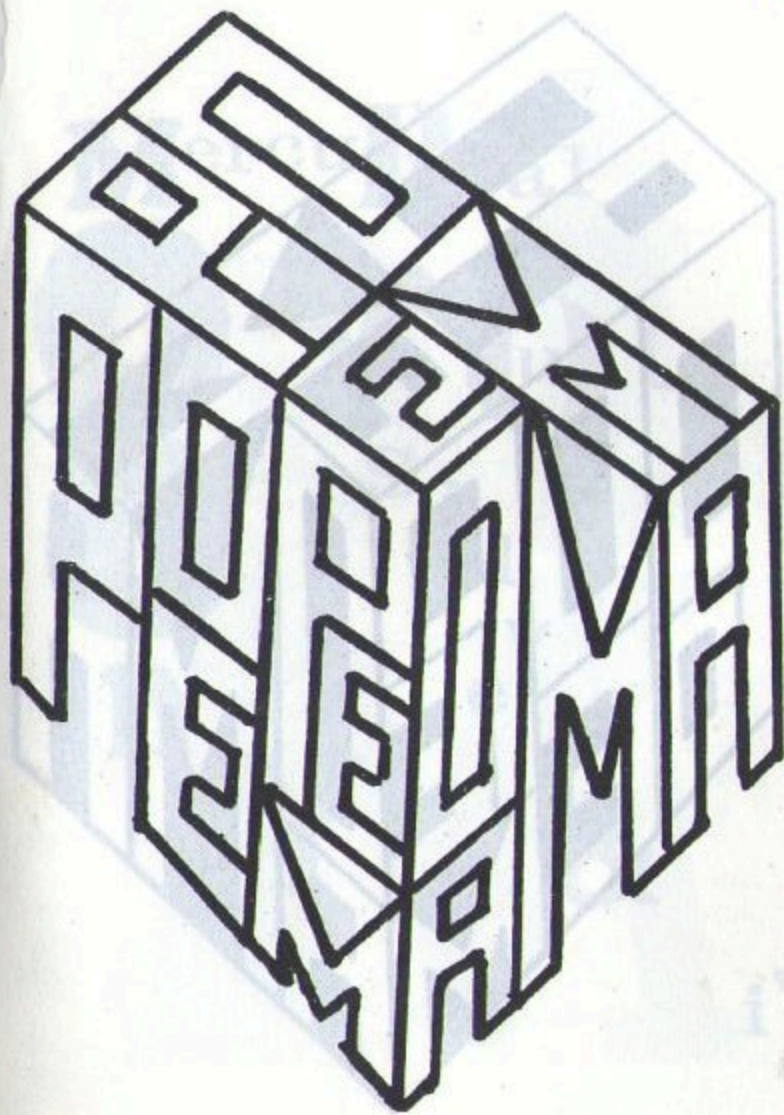
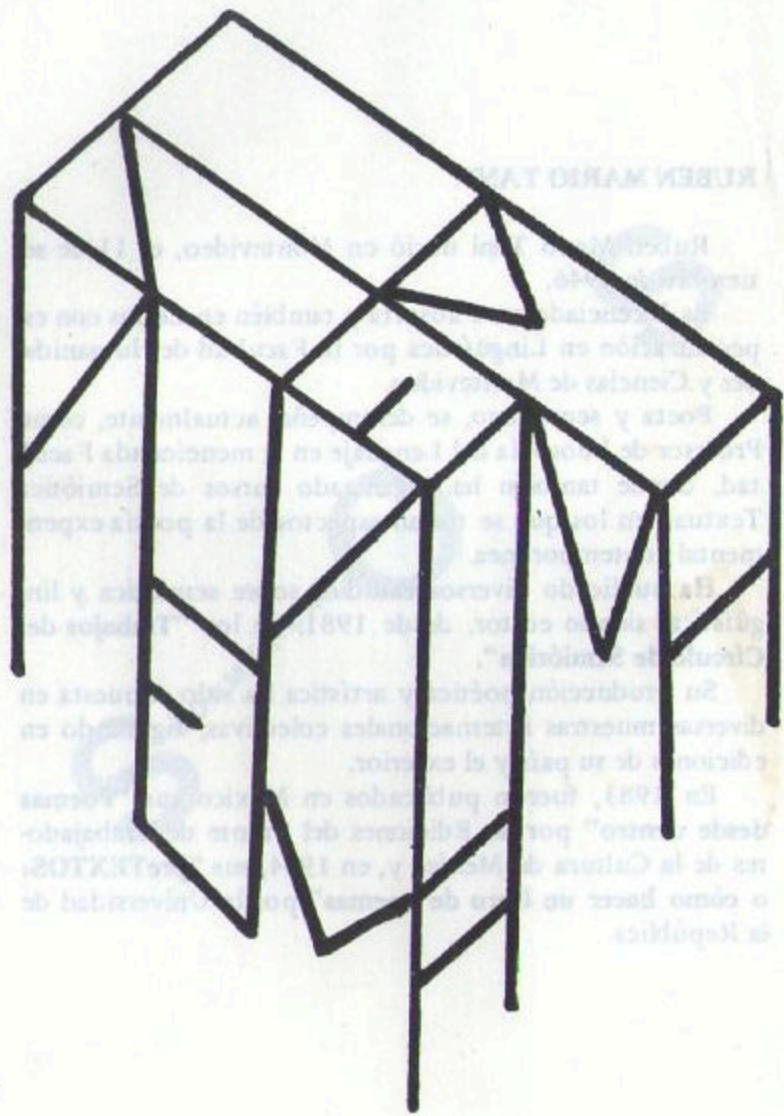
Es Licenciado en Filosofía y también en Letras con especialización en Lingüística por la Facultad de Humanidades y Ciencias de Montevideo.

Poeta y semiólogo, se desempeña, actualmente, como Profesor de Filosofía del Lenguaje en la mencionada Facultad, donde también ha organizado cursos de Semiótica Textual, en los que se tratan aspectos de la poesía experimental contemporánea.

Ha publicado diversos estudios sobre semiótica y lingüística, siendo editor, desde 1981, de los "Trabajos del Círculo de Semiótica".

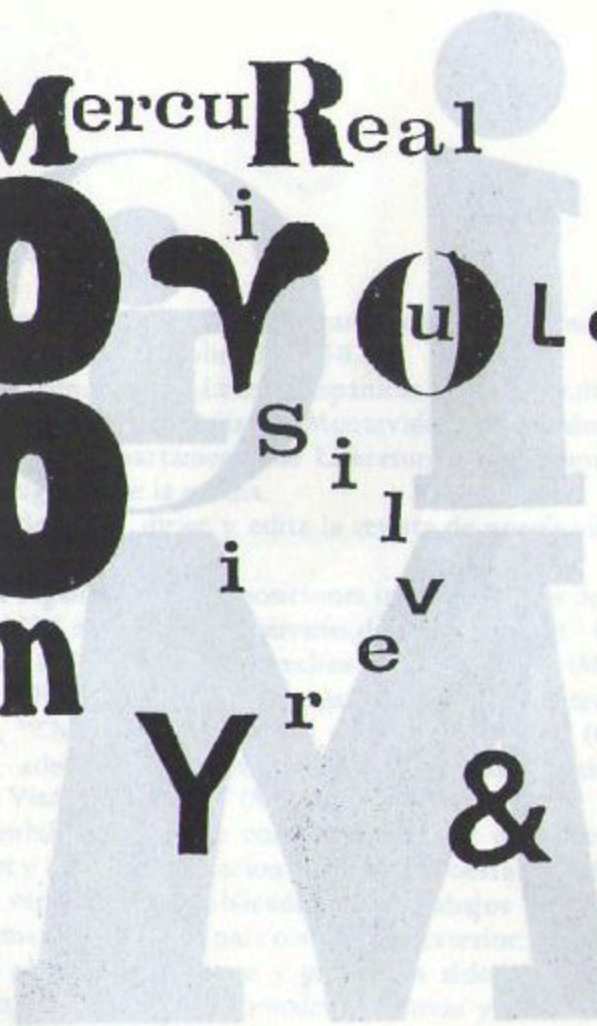
Su producción poética y artística ha sido expuesta en diversas muestras internacionales colectivas, figurando en ediciones de su país y el exterior.

En 1983, fueron publicados en México sus "Poemas desde dentro" por las Ediciones del Frente de Trabajadores de la Cultura de México y, en 1984, sus "preTEXTOS: o cómo hacer un libro de poemas" por la Universidad de la República.





MercuReal
 OY (u) Le
 O N
 n Y^r e
 &
 i'





N. N. ARGANARAZ

Nicteroy Nazareth Argañaraz nació en Artigas (Uruguay), el 25 de diciembre de 1958.

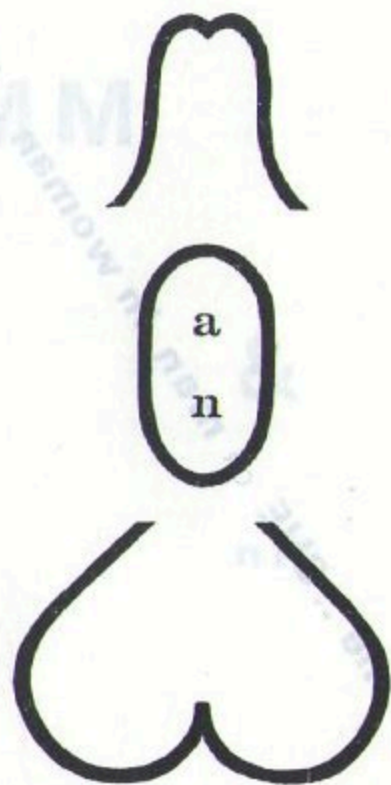
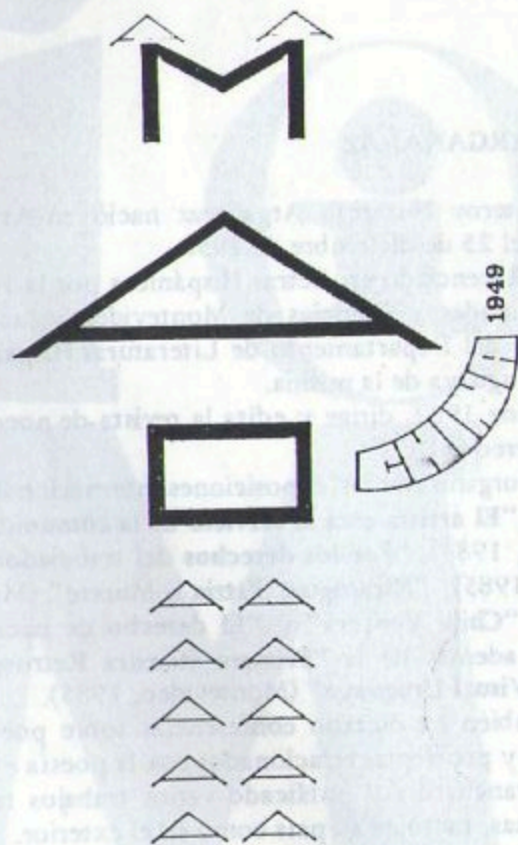
Es Licenciado en Letras Hispánicas por la Facultad de Humanidades y Ciencias de Montevideo y, actualmente, docente del Departamento de Literaturas Hispanoamericana y Uruguay de la misma.

Desde 1982, dirige y edita la revista de poesía visual y arte-correo O DOS.

Ha organizado las exposiciones internacionales de Arte Correo "El artista está al servicio de la comunidad" (Montevideo, 1983); "Por los derechos del trabajador" (Montevideo, 1985); "Nicaragua: Patria o Muerte" (Montevideo, 1985); "Chile Vencerá" y "El derecho de nacer" (Chile, 1985), además de la "Primera Muestra Retrospectiva de Poesía Visual Uruguay" (Montevideo, 1985).

También ha dictado conferencias sobre poesía visual, mail art y problemas relacionados con la poesía experimental de vanguardia y publicado varios trabajos referidos a esos temas, tanto en su país como en el exterior.

Su producción poética y gráfica ha sido expuesta en diversas muestras internacionales colectivas y se encuentra dispersa en revistas y catálogos especializados.



SEX = he in she :: SHE OR man in woman :: WOMAN

MM

BB

&

nn

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

ACCAME, V. (1969): "Fragmento sin título en *Expo/Internacional de Novísima Poesía/69* (Catálogo). Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires.

CIRNE, M. (1978): "O Poema/Proceso e a produção cultural". *Revista de cultura VOZES LXXII*, 1:16-19.

DE CAMPOS, A. e H. & PIGNATARI, D. (1975): "Teoría da poesia concreta". Livraria Duas Cidades, Sao Paulo.

DE CAMPOS, H. (1977): "A arte no horizonte do provável". *Perspectiva*, Sao Paulo.

DE SA, A. (1977): "Vanguarda: produto da comunicação". *Vozes*, Petrópolis, RJ.

DIAS DE SA, N. (1978): "Vanguarda da latinoamericanidade". *Revista de cultura VOZES LXXII*, 1:19-22.

GALLAS, H. (1973): "Teoría marxista de la literatura". Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires.

GOMRINGER, E. (1968): "Concrete poetry" en SOLT, M. (1968): "Concrete poetry: a world view". Indiana University Press, Bloomington, Indiana.

MILLAN, F. & GARCIA SANCHEZ, J. (1975): "La escritura en libertad". Alianza Editorial, Madrid.

MORIER, H. (1961): "Dictionnaire de Poétique et Rhetorique". Presses Universitaires de France, Paris.

PADIN, C. (1975): "De la representation a l'action". Nouvelles Editions Polaires, Marseille.

(1978): "La nueva poesía: Cuba, México, Venezuela y Uruguay". *Arte Nuevo*, 4:66-104.

PIGNATARI, D. (1973): "Contracomunicação". *Perspectiva*, Sao Paulo.

(1979): "Semiótica & Literatura". Cortez & Moraes, Sao Paulo.

PIGNOTTI, L. (1983): "Poesía visiva". *O Dos (Primera Epoca)*, 2:4-6.

PIROTTO, A. (1965): "Prólogo" en ACUÑA DE FIGUEROA, F. (1965): "Antología". Colección de Clásicos Uruguayos, Montevideo.

ROMERO BREST, J. (1969): Fragmento sin título en *Expo/Internacional de Novísima Poesía/69* (Catálogo). Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires.

SOLT, M. (1968): "Concrete poetry: a world view". Indiana University Press, Bloomington, Indiana.

VIGO, E. (1970): "De la Poesía/Proceso a la Poesía para y/o a realizar". Diagonal Cero, La Plata.

Índice de poemas

36. La copa de Amalia
37. La botella
38. La huesa y la cruz
39. El reló de arena
40. La copa de amor
44. Estructuras
45. Estructuras
46. Estructuras
47. Estructuras
48. Estructuras
50. Caligrama
51. Caligrama
52. Caligrama
56. Signografía I/68
57. Signografía V/68
58. Signografía VI/68
59. Signografía VII/69
60. Texto III b/68
61. Texto V/68
62. Texto VII/69
63. Texto XIII/69
64. Texto XIX a/70
66. Patria
67. Tío Sam
68. Izquierda/Zurda

69. Policía
70. SOS
72. Poema (Variación I)
73. Poema (Variación II)
74. Poema (Variación III)
75. Moon
76. I am
78. Mao
79. Woman
80. Sex
81. MM BB & nn

Se terminó de imprimir en 1986,
en Editorial MZ Ltda.
Chaná 1983. Tel. 44708
Montevideo - Uruguay
Comisión de Papel. Edición
al amparo del Art. 79 de la
Ley 13.349.
Dep. Legal 215.491/86