

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
Del 3 de abril de 1981



LA VERDAD
NOS HARÁ LIBRES

UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA

CIUDAD DE MÉXICO ®

“Cien años de poesía visual, del caligrama al poema ensamblado.
Técnica y tecnología”

TESIS

Que para obtener el grado de

MAESTRO EN LETRAS MODERNAS

Presenta

MANUEL GUEVARA VILLANUEVA

Director: Dr. Juan Francisco Alcántara Pohls

Lectores: Dra. Tania Favela Bustillo

Dra. Iliana Magdalena Rodríguez Zuleta

Ciudad de México, 2022

Índice

Introducción.....	3
Capítulo I José Juan Tablada y Vicente Huidobro	9
Capítulo II Del arte-correo a las vitrinas de los museos. Cecilia Vicuña y César Espinosa.....	41
Capítulo III La fetichización de la obra y sus soportes. Felipe Cussen y Ricardo Pohlenz.....	69
Conclusión	100
Bibliografía	106

Elegir una línea editorial, seleccionar o diseñar tipografías, apostar por la rentabilidad de un papel en específico; incluso la contratación del ilustrador adecuado para la portada de un libro y un sinfín de procesos, convierten la publicación de un dispositivo literario en un ritual laborioso y costoso, que pondrá un ejemplar más entre millones. Apenas tomo un libro en las manos y tengo a la vista el trabajo reunido de muchas personas; sin embargo, el contenido puede ser el mismo de hace cien años o sencillamente un conjunto de ponencias empastadas; empero ¿qué pasa si el continente deja de ser un libro impreso y el contenido es adaptado a otros soportes? En consecuencia, ¿qué necesita un lector para acercarse a estas obras literarias? Es importante considerar que al cambiar la obra de soporte, los lectores se enfrentan a nuevas propuestas que exigen una lectura/apreciación activa donde el consumidor de poesía visual se va internando cada vez más en la obra.

Para esta investigación han sido consideradas las propuestas de creadores que modificaron la interacción entre obra y lector, pasando por un interesante proceso que termina por cambiar el rol que juega cada uno de los implicados dentro de la existencia de la poesía visual experimental, transformando la relación obra-lector en gamas como pieza-espectador, pieza-cocreador o pieza-segundo creador en algunos casos. El arribo de la poesía visual a nuevos soportes y plataformas sin duda es un proceso inter y transdisciplinario; donde más allá de una posible definición de ésta, los creadores buscan nuevas formas de exposición, divulgación y coexistencia con las demás disciplinas artísticas que aparentemente cuentan ya con una definición establecida por la academia y la crítica.

En las definiciones que se le han dado a la poesía visual, permea la asociación entre palabra e imagen, donde se le relaciona con las artes plásticas y a su vez con las herramientas que éstas implican. La mayor parte del tiempo se ha visto a la experimentación de la escritura como un híbrido y no como una nueva totalidad, ensamblada con diversas disciplinas más

allá de la pintura y el diseño. Sin restar importancia a los estudios anteriores a esta investigación, la definición de la poesía visual no ha podido consolidarse porque no es precisamente una definición, sino una descripción del producto final de un conjunto de procesos creativos y estos procesos, con los que el artista ensambla y plasma sus poemas visuales, se encuentran en un cambio permanente que pone fecha de caducidad a esos intentos por definir el quehacer de los poetas visuales/experimentales.

Una paráfrasis de la definición del poeta visual estadounidense Emmet Williams, donde nos dice que “son poemas concretos aquellos que escriben los poetas concretos”, adaptada a la poesía visual, conceptual, situacional, objeto y digital, no terminaría por resolver esta interrogante, por lo tanto, entiéndase como poema visual a cada pieza que manifiesta su significación a partir de su materialidad, sin el uso permanente de las figuras retóricas tradicionales y que prescinde en ocasiones de la palabra. Resultado: una interacción de disciplinas que evoca diversas rutas de apropiación de quienes la consumen.

Para el primer capítulo se ha revisado la propuesta de los poetas José Juan Tablada (México 1871-Nueva York1945) y Vicente Huidobro (Chile 1893-1948) ¿Por qué un estudio que pretende actualizar el estado de la cuestión sobre los soportes de la poesía visual experimental, contempla a dos poetas de cuyas obras me separa un siglo de distancia? La respuesta no es sencilla porque es contundente, ya que ambos creadores vivieron el periodo de las vanguardias parisinas y fueron parte de esa ola de innovaciones, donde cambió el rumbo y el proceso creativo de las artes en general. Revisar la poesía mexicana y latinoamericana lleva en cualquier momento a la obra de estos dos importadores de la poesía visual experimental de nuestro tiempo.

Eran finales del siglo XIX y México aún vivía su periodo porfirista. La poesía mexicana estaba comenzando a desprenderse del afrancesamiento característico de la época

y entre las jóvenes propuestas destacó la de los poetas modernistas, cuyos títulos de poemas resultaban desafiantes, alarmantes y atractivos ante los ojos de críticos y lectores. Autores como Amado Nervo hicieron las primeras declaraciones de una generación naciente y anteponen a Tablada como su iniciador.

El poema que lo sitúa en el radar se titula “Misa negra” (1893) y desde el primer verso pone en conflicto a las costumbres de su época; sin embargo y sin restar importancia al poema mencionado, si se busca una fecha pertinente para asentarla como el surgimiento del modernismo, tendríamos que señalar en el calendario de la poesía mexicana el 17 de junio de 1894, ya que ese día se publicó en la *Revista Azul* el poema “Ónix”, con dedicatoria para Luis G. Urbina. Tablada atrae con ese poema la atención sobre unos versos que podrían catalogarse en su momento como blasfemos, porque evidencia la oscuridad desde la que escribe y deja en claro que los temas sacros no son, desde su perspectiva, algo que deba ser siempre solemne y pulcro. A sus 23 años, el poeta se hace notorio y las opiniones detractoras no demoran en circular. Con el paso del tiempo es evidente la incomodidad por una escritura que sale de los moldes eurocentristas y el poeta decide escribir una carta a sus amigos: Jesús Urueta, Marcelino Dávalos, Alberto Leduc, Francisco M. De Olaguíbel y José Peón Del Valle. De este modo, lanza la propuesta de crear una publicación dedicada a la literatura y al arte, sin más intenciones que innovar. Gracias a ese contexto es que aparece en 1898 la *Revista Moderna. Arte y Ciencia*.

A la par de lo literario, en el contexto histórico social estalla la Revolución Mexicana y el poeta decide salir del país ante las diferencias políticas a la ciudad de Nueva York, donde terminaría de una vez por todas de internarse en la zona de vanguardia. A su vuelta como funcionario mexicano, entre sus viajes y estancias diplomáticas se publican en Caracas los dos libros que lo colocan dentro de esta investigación *Un día... poemas sintéticos (1919)* que

trae a nuestra tradición el haikú en interacción con las imágenes creadas por el autor y *Li-Po y otro poemas (1920)*, que se caracteriza por la fusión entre poesía e imagen por medio de las caligrafías, además del uso de diversas tipografías como recurso gráfico. Este último es el primer libro de poesía visual experimental hecho por un poeta mexicano.

Sobre Vicente Huidobro se tienen diversos estudios en referencia al creacionismo, además de interpretaciones alrededor de los siete cantos que articulan su obra más reconocida: *Altazor (1931)*. Huidobro es parte fundamental de la poesía latinoamericana, ya que junto a Pablo Neruda y Pablo de Rokha; con quien fundó la revista *Azul* en 1913, pusieron a Chile ante los ojos de los conocedores de la poesía en nuestro continente y Europa. Cada uno forjó sus versos bajo un discurso diferente y aunque por momentos compartieron el mismo contexto, Neruda y de Rokha tomaron rumbos diversos y el poeta en cuestión tenía claro que su misión histórica y poética no se encontraba en suelo latinoamericano.

Su estancia en Europa fue agitada y llena de polémica, aunque sin duda también fue la más productiva. Huidobro pudo integrarse a la zona de vanguardia entre personajes como el matrimonio de los Delaunay (pintores), Juan Gris (pintor), músicos como Erik Satie y Edgar Varèse, que jugará un papel importante para la interacción de las obras Tablada-Huidobro. Inmerso entre revistas y manifiestos, además de fuertes debates con los críticos de su obra y sobre todo del fugaz creacionismo. El contexto vanguardista le dio el toque interdisciplinario que le hacía falta a su obra. Un loco para muchos, impostor para otro sector que no percibía la unión entre imagen y palabra. Vicente Huidobro fue nuestro primer vanguardista latinoamericano y se forjó en el seno de la vanguardia. Cabe mencionar entre otros datos del autor, que en 1925 fue candidato a la presidencia de Chile. No ganó las elecciones.

Los creadores seleccionados para el segundo capítulo son la poeta y activista Cecilia Vicuña (Chile, 1948) y el poeta visual y artista postal César Espinosa (México, 1939). Respecto a Vicuña, sus aportaciones al mundo del arte han sido en los formatos de canciones, performances, instalaciones, pinturas, películas, obras escritas, libros, conferencias y esculturas. Gran parte de sus piezas son elaboradas con materiales frágiles, como plumas, telas y hojas de árboles, entre otros; capaces de integrarse nuevamente a la naturaleza una vez concluida su exposición, lo que hace de cada muestra un evento único y efímero. La obra que aquí se revisa es *palabrar-MAS* (1984), que inicialmente fue un conjunto de carteles hechos con distintos materiales, después tuvo su versión impresa como un libro convencional y que hasta nuestros días sigue cambiando de soportes, haciendo acto de presencia en galerías de arte y museos donde se puede ver cada una de sus piezas en las diferentes materialidades que han dado alcance a diversas audiencias. César Espinosa¹, por su parte, ha sido creador y fundador de diversos grupos y revistas literarias dedicadas al estudio y difusión de la poesía visual de todo el mundo. No se puede hablar de César Espinosa sin mencionar que es coordinador, editor de los catálogos y memorias de las nueve Bienales de Poesía Visual-Exerimental en México. En su acervo personal, se encuentran los originales de más de 40 años de exposiciones y revistas, entre ellas *Perra brava* que sólo pudo tener un número, ya que consistía en una bolsa de papel de estraza donde cada participante elaboraba manualmente su obra y por la tecnología de los años 80, se requería que cada uno mecanografiara cien veces el mismo escrito o poema, lo cual resultó humanamente

¹Trabajos suyos de arte-correo y poesía gráfica se han expuesto a más de 100 muestras colectivas en numerosos países. Autor de artículos y ensayos sobre temas de arte y comunicación publicados en revistas públicas y especializadas y secciones culturales de periódicos; ha sustentado numerosas conferencias y mesas redondas (Zúñiga, 2004).

imposible. Además del amplio acervo ya mencionado, hay numerosas publicaciones de ensayos donde Espinosa aborda el tema la poesía visual experimental, como en la reciente reedición de *Signos corrosivos. Selección de textos sobre poesía visual-concreta-experimental-alternativa (1987)*. Este conjunto de textos es fundamental para el análisis de la poesía visual en América Latina, España y Portugal. Los creadores del segundo capítulo dejaron evidencia de que la poesía es capaz de llegar más allá del libro impreso y que el formato en que se presentara cada proyecto, difícilmente podrá retroceder o en todo caso, volver al papel como único soporte. Tomando en cuenta lo anterior y los logros alcanzados con las piezas revisadas, seguí la búsqueda de poetas que fueran capaces de crear las interfaces de sus propias obras, pero también lo suficientemente expertos en diversas plataformas para poder difundir su trabajo, dejando cada vez más de lado el aspecto institucional para que su obra llegue a los lectores/espectadores.

Para ello, en el tercer capítulo se examina parte de la obra de los poetas conceptuales Felipe Cussen (Chile, 1974) y Ricardo Pohlenz (México, 1965). Lo novedoso de ambas propuestas es que no cuentan con un soporte tangible, especialmente en el poeta chileno, ya que toda su obra se encuentra en un portal web diseñado, administrado y difundido por él mismo. Cussen, en correspondencia a la tradición latinoamericana de vanguardia a la que pertenece sin pretenderlo, tiene entre sus múltiples proyectos una versión electrónica del “Canto VII” de *Altazor (1913)*, de Vicente Huidobro.

El último en arribar a esta investigación fue el poeta Ricardo Pohlenz, porque la parte de su propuesta elegida para el tercer capítulo se encuentra toda en las redes sociales; es decir, el soporte más inmediato y lleno de interfaces que se tiene en 2022. *Instagram* y *Twitter* son el foro donde se puede acceder a sus poemas situacionales, poemas objeto, objetos encontrados o cualquier modalidad de *selfie* con el creador siendo parte de su obra. El

también poeta sonoro, cuenta con respaldo de su obra además de las redes sociales mencionadas, en la plataforma de *YouTube*. Durante los últimos dos capítulos, se cuenta con la palabra de los 4 creadores implicados, que amablemente accedieron a dar entrevistas. En medio de una pandemia mundial.

Los autores ya mencionados son clara evidencia de que las vanguardias surgidas hace cien años, siguen vigentes y en constante adaptación a los medios de su tiempo. Incluso antes, desde los aedos y rapsodas de la antigua Grecia, los autores y divulgadores de la palabra hicieron uso de una lira para acompañar su canto, es decir, que se sirvieron de la tecnología de su contexto para usarla como soporte de su obra y en cada periodo ha sucedido lo mismo, hasta llegar a nuestros días donde los instrumentos y herramientas son diferentes, pero tienen el mismo fin: dar soporte y difusión a las creaciones de una vanguardia en constante cambio, que pareciera desaparecer por momentos.

Capítulo I José Juan Tablada y Vicente Huidobro

José Juan Tablada

A más de cien años del período vanguardista ocurrido en Europa, se tienen al alcance de la mano un sinfín de antologías, catálogos y archivos sobre casi todo lo ocurrido en los círculos artísticos que forjaron el nuevo rumbo de la literatura. Cada uno de los grupos consolidados en este contexto elaboró sus propios manifiestos, que en algunos casos respaldan las obras concebidas; es decir, que primero se llegó a un consenso entre sus integrantes, para luego aplicar esas afirmaciones en su producción artística. Una especie de doctrina a seguir y por supuesto unos seguidores. Entre los detonantes significativos de este contexto se encuentra el poema *coup de dés*, que apareció en 1897 en la revista francesa *Cosmopolis*. En él, Stéphane Mallarmé evidencia una constelación de palabras que le dan sentido al espacio en blanco, otorgándole un lugar dentro de los elementos componentes del poema, que sería un precedente a la escritura del futurismo y el dadaísmo. Propuestas como éstas y los caligramas de Apollinaire encauzaron el movimiento de la poesía a cuanto formato y soporte se le pusiera enfrente, ya que “surgieron así, durante todo el siglo XX manifestaciones artísticas que trascendieron los géneros: poesía sonora, poesía fonética, letrismo, poesía concreta, poesía visual, poesía abstracta, arte de las ideas, arte conceptual, happenings, performances, poesía virtual...” (Martínez, César en “La poesía tiene escalas: Eduardo Scala”).

Empero, hubo también quienes terminaron por hacer lo opuesto a sus postulados, cambiando incluso de una propuesta a otra, hasta que cíclicamente, fueron creando sus propias tendencias renegando del quehacer poético de sus predecesores. No obstante, José Juan

Tablada, que estuvo al tanto de lo acontecido en el arte en general, consiguió entrar en la zona de vanguardia sin abanderarse bajo las premisas de algún movimiento europeo.

Tomando en cuenta que el concepto de “vanguardia” también conocido como “avanzada”, proviene del campo semántico militar, donde un grupo reducido de soldados de élite se anticipa a los demás, con el objetivo de contribuir en la estrategia a seguir de un ejército, sorprendiendo y aniquilando al enemigo; contemplo como habitante de la zona de vanguardia a todo autor que haya logrado anticiparse y transformar su propuesta en una aportación real mediante el uso de la tecnología. Dejando claro que los vanguardistas no asesinaron a los poetas contrarios, aunque las polémicas entre un bando y otro convirtieron las revistas literarias de su tiempo en verdaderos campos de batalla.

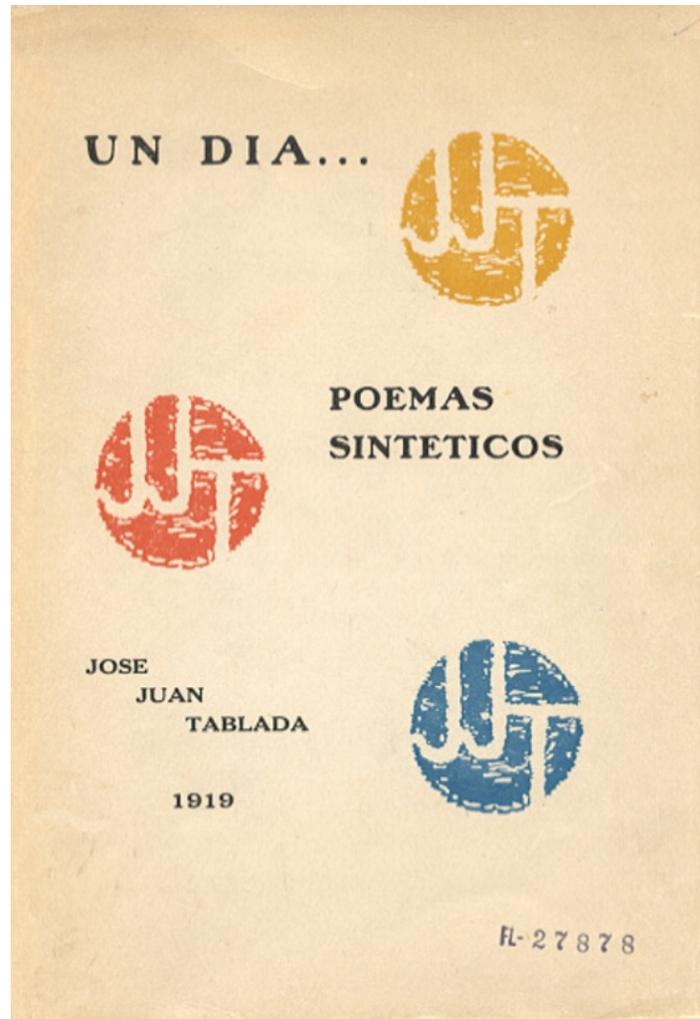
Dicho lo anterior, saltan a la memoria personajes que forman parte de este selecto batallón de artistas influyentes en sus respectivas disciplinas; sin embargo, existen casos excepcionales como el de José Juan Tablada, que no perteneció formalmente a movimiento alguno fuera México y publicó obras decisivas para la poesía visual mexicana. El poeta mencionado no cuenta con manifiestos y difícilmente se encontrará registro de grupo alguno bajo su mando. Si bien tuvo colaboraciones en sus publicaciones, siempre fueron proyectos surgidos desde su percepción poética particular y en palabras de Octavio Paz:

El mexicano fue lo que se llama un “poeta menor”, sobre todo si se le compara con Huidobro, pero su obra, en su estricta y querida limitación, fue una de las que extendieron las fronteras de nuestra poesía. Y la extendieron en dos sentidos: en el espacio, hacia otros mundos y civilizaciones; en el tiempo, hacia el futuro: la vanguardia (Paz en *Sendas de Oku*. Matsuo Basho, 1957. 9).

El poeta, periodista y diplomático que nació en la Ciudad de México en 1871, fue criado con todos los recursos necesarios para dedicarse a las artes, aunque su futuro artístico se tornó incierto con el fallecimiento de su padre, pues en lugar de irse a España para realizar sus estudios sobre pintura como lo había planeado, tuvo que quedarse en México para cuidar a su familia en la ausencia de la figura paterna. Además de su poesía, Tablada es recordado entre otras anécdotas por su viaje a Japón, del que incluso se buscó el registro de pasajeros para comprobar que había estado bajo cielos orientales.

Es peculiar su acercamiento a la poesía y luego a la poesía visual. El primero, sucedió de manera fortuita “una noche en que, intrigado por las palabras “ensayos”, “recitaciones” y “poesías”, escuchadas la víspera, presencié a escondidas una velada literaria, durante la cual se declamaron poemas de Espronceda, Zorrilla y Acuña, y el ritmo de la poesía, la sonoridad de los versos y el sortilegio de la rima lo sedujeron” (Tablada, 52-53). Por el contrario, su iniciación en la poesía visual fue insospechada y constante, como evidencian las afirmaciones de Nina Cabrera, quien fuera su esposa, en *José Juan Tablada en la intimidad*. El material publicado en 1954 da cuenta de la fascinación por los paisajes marinos en un libro de estampas que llegó a sus manos entre los cinco y seis años de edad, además de la frecuencia con que visitaba en la infancia a su tío Pancho, un pintor aficionado que coleccionaba antigüedades y piezas de arte.

Paulatinamente se fueron mezclando poesía y pintura en su obra, dando como primer resultado el conjunto de haikús reunidos en “Un día... Poemas sintéticos” (Caracas, 1919), donde cada uno de los dibujos fue hecho por Tablada, iluminados y sellados a mano. Los 200 ejemplares fueron impresos y publicados hace 103 años.



Desde la portada del libro se cuenta ya con una sintaxis híbrida entre palabra e imagen, haciendo uso de los colores primarios en una especie de logotipos circulares donde se inscriben las iniciales del autor, creando una perfecta armonía en la superficie del papel; cumpliendo como pocas veces, con una relación entre la primera imagen que se tiene del libro y su contenido, ya que los versos incluidos van acompañados de un dibujo alusivo, como la siguiente imagen.



LUCIÉRNAGAS

Luciérnagas en un árbol...
¿Navidad en verano?...

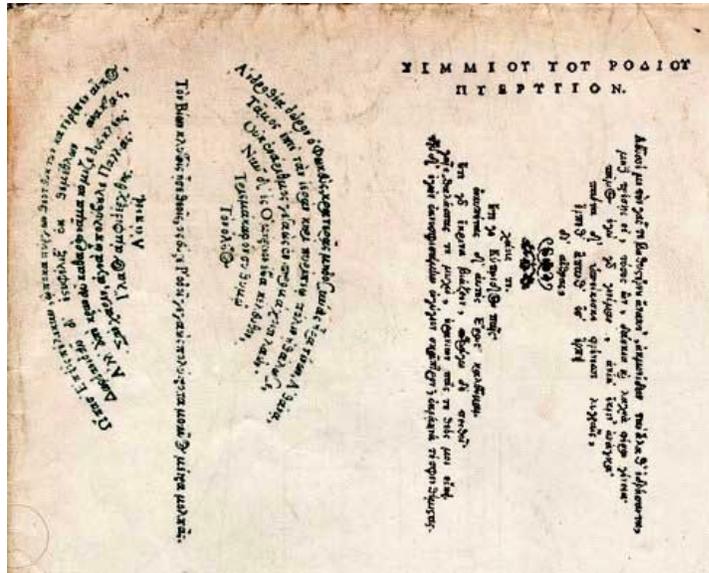
Con sólo dos versos, José Juan Tablada logra dar cuerpo a la imagen que enuncia y pasa de ser una interpretación del autor a ser directamente un paisaje, ilustrado en la esquina superior derecha. Dando legitimidad al poemario como un dispositivo que comenzaba a acercarse a lo verbibocovisual; ya que se puede leer, recitar y ver al mismo tiempo, sin que los componentes que coexisten en cada página pierdan sus propiedades; es decir, que podemos ver aún el límite entre palabra e imagen como sucede en los “libros emblema”, donde la mezcla de disciplinas “are typical examples of multi-medial works, that is, works which combine different media while keeping them ostensibly distinct. In emblems, pictures and texts form an aesthetic whole but its components can be regarded in isolation from one another” (Margitta Rouse, 2015). De este modo, además de contar con un libro que une a la

tradición oriental y occidental, tenemos un dispositivo literario perteneciente a la tradición latina del *Emblematum liber*².

De acuerdo con Nina Cabrera, Tablada no recibía influencia alguna para sentarse a escribir, pues desde su apreciación “Escribía tanto con el corazón como con la mente, y no recibía influencia de nadie; sabía que su principio estaba dentro de él mismo, evolucionando siempre y buscando la perfección”; sin embargo, dicha afirmación parece un tanto arbitraria y condescendiente con su esposo, considerando que a la fecha en que se publica bajo el sello Bolívar de Caracas: *Un día... poemas sintéticos* (septiembre de 1919), Tablada ya había nutrido su quehacer poético con las diligencias entre París y “Nueva York [donde] lo llamasen a un jurado (...) para que él diese su opinión sobre un cuadro cuya autenticidad se discutía” (Cabrera, 65). Siempre se mantuvo al tanto de lo más novedoso y desde luego en plena conciencia del origen de algunas de esas innovaciones gráfico-literarias; una prueba innegable de ello es la carta dirigida al poeta Ramón López Velarde donde manifiesta lo siguiente: “hace muchos años leí en la *Antología griega*, de Panude, que un poeta heleno había escrito un poema en forma de ‘ala’ y otro en forma de ‘altar’” (Tablada, 1919). Los poemas de los que habla son atribuidos a Simias de Rodas, que es uno de los ejemplos más antiguos de la poesía visual. Respecto al poema que Tablada describe como un “altar”, se le relacionará en estudios posteriores con una hacha, una vez descubriendo una relación directa

² El primer *Emblematum Liber* fue una selección de poemas latinos hecha por el jurista italiano Andrea Alciato en 1531.

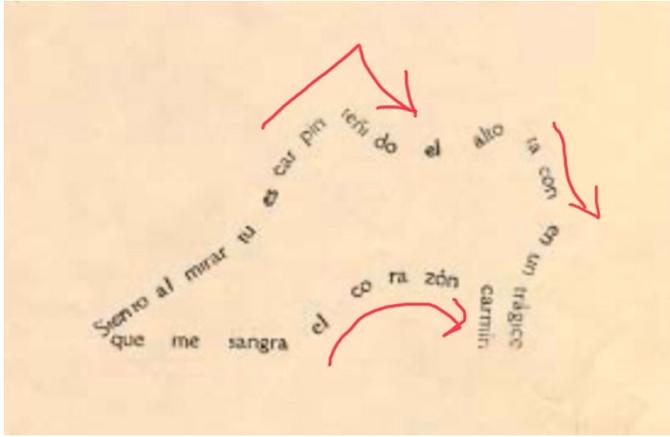
entre la imagen y el texto, cumpliendo con las tres cualidades básicas ya mencionadas de la poesía visual.



Al año siguiente, José Juan Tablada termina por arribar definitivamente a la zona de vanguardia con la publicación, también en Venezuela y con la misma editorial, del primer libro formal de poesía visual hecho por un poeta mexicano: *Li Po y otros poemas* (1920); compuesto por dos secciones, la primera es una serie de caligramas con la vida y muerte del poeta Li Po como hilo conductor. El poemario en cuestión sustituye las estrofas del poema principal por caligramas con la forma de paisajes e instrumentos pertenecientes al Japón tradicional: Tibores, bambú, tazas de té y desde luego la luna llena; causa de la muerte de Li Po, al estar bajo los efectos del alcohol.

La segunda parte del poemario correspondiente a “los otros poemas ideográficos”. Está ensamblada con diferentes técnicas y recursos que le permitieron al poeta llevar al límite a la hoja en blanco y su función como soporte de la poesía. Los primeros poemas, son un par de caligramas hechos con tipografías, en forma de un puñal y de un zapato de tacón. Lo más probable es que primero se hayan impreso los poemas de manera convencional para después

recortarlos, tomando en cuenta que ambas figuras muestran separaciones silábicas con el propósito de trazar una curvatura que la tecnología de 1919 no le permitía.



Ambos poemas, el puñal y el zapato de tacón, fueron hechos (además de escritos), en Nueva York cinco años antes de la publicación del libro completo. El resto de los poemas son auténticas piezas irrepetibles dentro del hábitat de las páginas que los contienen, ya que en cada uno hay una propuesta y técnicas diferentes; arribando por momentos a un sistema caligráfico de paisajes hechos con tipografías distintas, con el afán de evidenciar profundidad y dimensión en la imagen plasmada, además de dotar a las letras con el sentido de la iconicidad. ¿Sabía Tablada que estaba insertando a México en la historia de las vanguardias literarias? Puedo inferir que sí, pero tendría que volver a una declaración hecha sobre su etapa japonista. Por el momento, seguiré con Li-Po.

Elementos como el uso del ruido por medio de las onomatopeyas, la escritura al revés y el uso del espacio en blanco, como una especie de partitura para leer el poema suelen ser comunes en la poesía de 2022, empero, en 1919 causaron en verdadero revuelo pasando de la admiración al descontento por quienes veían en José Juan Tablada a un seguidor de modas que buscaba siempre estar del lado de los gobiernos, incluso, para seguir con su vida

diplomática llena de viajes y comodidades. Aún así, los otros poetas diplomáticos no han sido acusados del mismo modo que el autor aquí revisado. Volviendo a “un día...poemas sintéticos” (1919), se dio a conocer una declaración al respecto en las páginas de la revista guatemalteca “El tiempo” (1929) diez años después de su publicación, puedo asegurar que José Juan Tablada estaba consciente de la invocación que trajo su propuesta poética en los dos libros utilizados para este apartado:

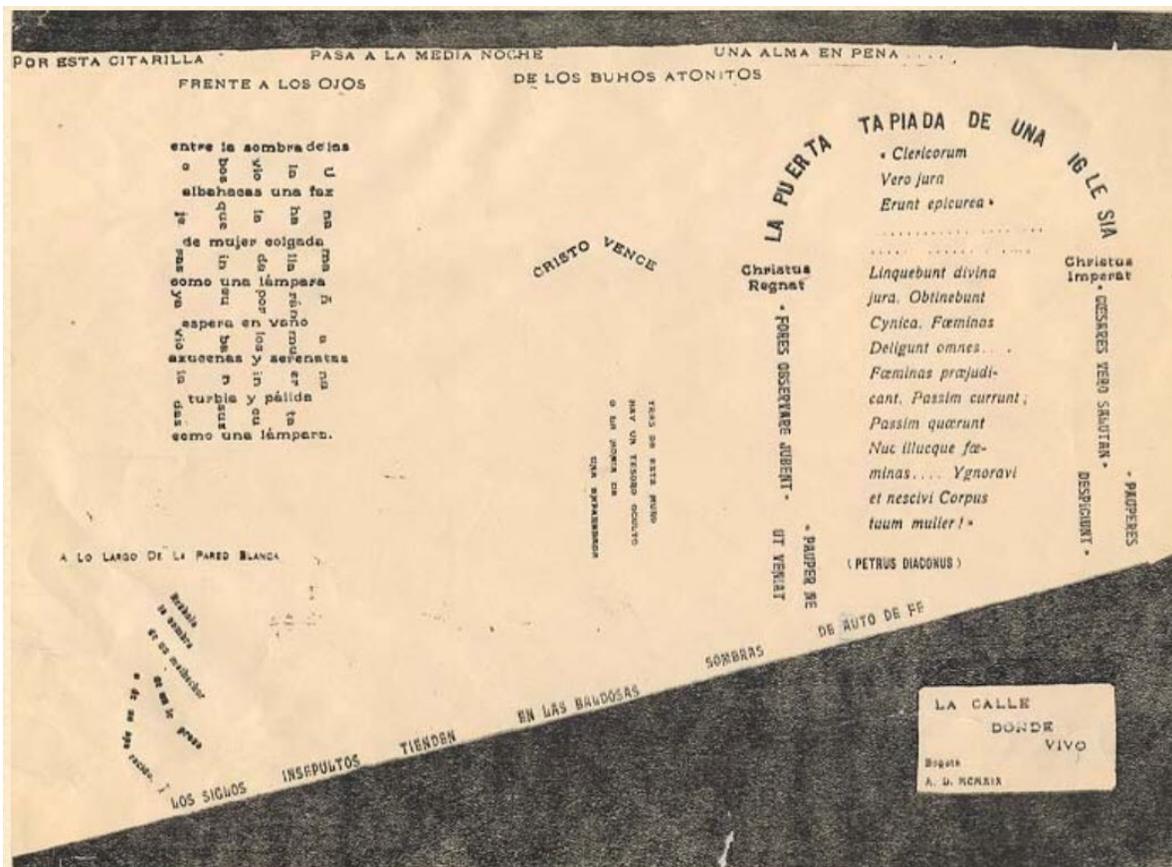
Fui el iniciador del jaikai en Occidente. Mis primeras publicaciones de este estilo suscitaron innumerables comentarios. Aún hubo quien los calificara de cantares. Su origen era absolutamente desconocido. Hoy, el jaikai ha formado escuela, reconociéndome como iniciador, y podemos contar a Rubén Romero, Francisco Monterde, “El Abate de Mendoza”, José D. Frías, Carlos Gutiérrez Cruz...

Esta mezcla de vanguardia y tradición, es la etapa más citada en la obra del autor nacido en la Ciudad de México. Sus poemas no versaban sobre tendencia política alguna, ya que al ser miembro de la generación de poetas modernistas, Tablada era otro ente aislado dentro de ese pequeño sistema solar de creadores, pendientes siempre entre sus producciones y el arte nacionalista al que no querían pertenecer.

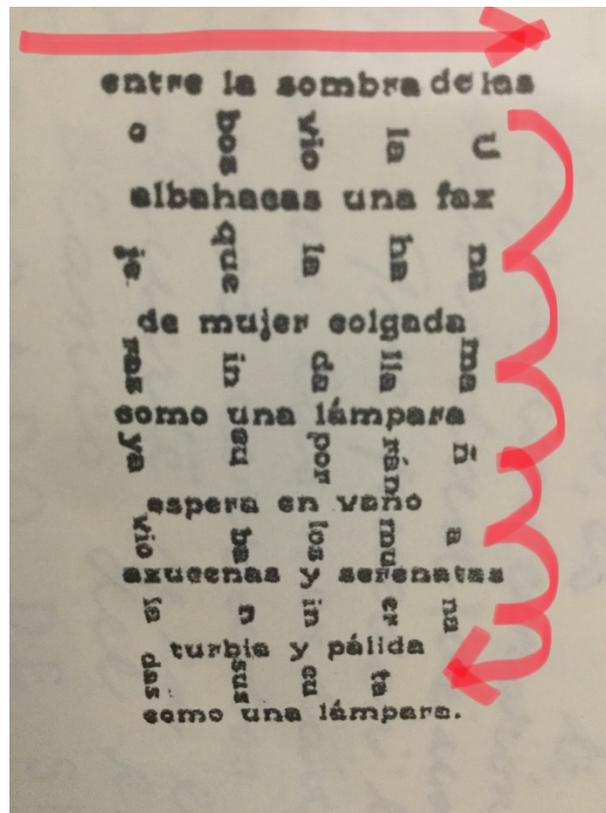
Desde los primeros caligramas dados a conocer en México, incluso antes de ser publicado en su totalidad, el conjunto de poemas visuales consiguió sin reparo felicitaciones y cuestionamientos por parte de amigos cercanos al poeta; estos últimos fueron sin duda los que arrojaron mayor resultado, ya que trajeron en consecuencia la argumentación por parte del autor, dejando como testimonio las páginas de *El Universal Ilustrado*, las primeras operaciones críticas y argumentativas al respecto: *Mis poemas actuales son un franco lenguaje; algunos no son simplemente gráficos sino arquitectónicos: “La calle en que vivo”*

es una calle con dos casas, iglesias, crímenes y almas en pena. Como la “Impresión de la Habana”, es ya todo un paisaje. (Tablada 1919).

La declaración anterior también es una respuesta al poeta Ramón López Velarde, que mostró cierta desconfianza ante la poesía visual que tenía frente a sus ojos. Como puede apreciarse en la imagen de “*la calle en que vivo*”; que sigue a este párrafo, José Juan Tablada echó mano de diversas tipografías a diferencia de los caligramas escritos de su puño y letra, dejando como resultado un poemario rico en herramientas y tecnología, ya que difícilmente se podían distribuir las palabras impresas para edificar paisajes. Terminó por insertar en la tradición de la literatura mexicana al primer dispositivo literario digno de ser tomado en cuenta como poesía visual y experimental, por su integración de poesía, plástica e imprenta, tal vez recortes, como fieles réplicas de una postal abstraída de la vida real.

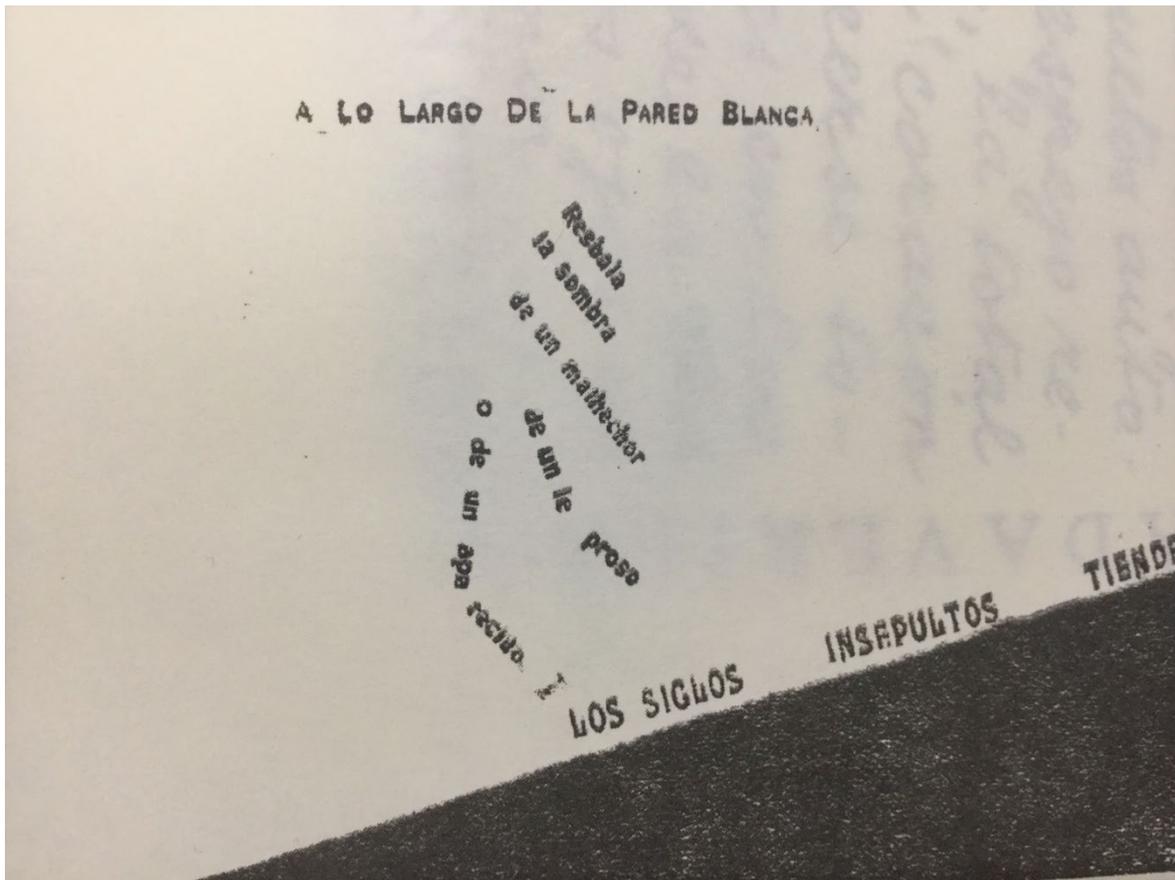


Con poemas como “La calle donde vivo” se tienen diversas formas de abordar la lectura, ya que el lector muta por fin en un cocreador; siguiendo en momentos su propia intuición para llevar a cabo el arribo a la calle trazada por el autor. Un ejemplo de lectura basada en la *technopaegnia* es la ventana que se encuentra en la parte derecha de la imagen, donde se tiene que girar el libro (o la impresión) para seguir la lectura, consiguiendo un dispositivo literario en espera de ser manipulado. A continuación se encuentran señaladas las rutas a seguir, para su goce.³



³ Debo acotar que la imagen del poema completo es tomada del original, que se conserva en formato digital en el sitio web <http://www.tablada.unam.mx/poesia/lipo/index.htm> de la Universidad Nacional Autónoma de México, dedicado a José Juan Tablada; sin embargo, para realizar un señalamiento más exacto he realizado un acercamiento a la ventana que se menciona, trazando en color rojo las rutas de lectura que la forman. El fragmento pertenece al libro *Li-Po y otros poemas* (1920).

Hay una invitación para asomarnos **a** la ventana, en lugar de asomarnos **por** la ventana y si bajamos la mirada, podemos encontrar movimiento. Aparentemente el tema central es la calle donde vive el poeta, empero, se ha inmortalizado en el poema la sombra de un personaje que lleva 103 años sin identidad ni un cuerpo completo.



Encima de la media silueta hay un verso que pinta el fondo del poema-paisaje, anulando la posibilidad de que existe un espacio vacío entre los caligramas que forman esta composición: A LO LARGO DE LA PARED BLANCA, escribe Tablada y tenemos un paisaje completo, con un muro pintado sobre el que se desliza una sombra. Por último y no

menos importante, está LA PUERTA TAPIADA DE UNA IGLESIA, con inscripciones en latín que versan sobre el reinado del Dios cristiano y termina por mencionar a *Petrus Diaconus*. Un monje benedictino que fue bibliotecario.

La escena trazada en este poema paisaje sucede en la media noche, a las afueras de una iglesia y FRENTE A LOS OJOS DE LOS BUHOS ATONITOS [Sic] como testigos del desdoblamiento de una obra extraña y sin dueño. Por último, es evidente la falta de tildes en las palabras escritas con mayúsculas y no es que se trate de una falta de ortografía intencional por parte del autor, con el objetivo de experimentar una nueva forma de escribir ni es un error en la edición. La justificación de “faltas” como éstas se debe al uso de la máquina de escribir, donde se enciman los dos caracteres, porque sólo estaba diseñada para acentuar minúsculas.

Es evidente que en la propuesta poética impresa en *Li-Po y otros poemas* coexisten la descripción de paisajes que aprendió de la tradición japonesa y la imagen; esta vez trazada con palabras en lugar de pinceles, como lo hacía en su infancia. Cada punto de las líneas que edifican los poemas es una letra por sí sola, que forma parte de un verso; es decir, que la arquitectura de estos poemas tiene como materia prima al alfabeto, ensamblando las imágenes a las que alude el autor.

Además de su trabajo periodístico, Tablada siempre estuvo al pendiente de todo lo acontecido en el mundo del arte, convirtiéndose en una verdadera autoridad para dar su opinión, incluso para autentificar la originalidad de algunas obras, una vez establecido en Nueva York. Expertos en obras antiguas y en arte oriental; por mencionar algunas disciplinas, acudían a José Juan Tablada para que dictara conferencias. Sobra decir que inmerso en la élite artística, sus influencias fueron de primera fuente, y como Nina Cabrera asegura, Tablada “Tenía cuanto necesita un artista para ser completo: cultura, inteligencia y afinación por el gusto y el sentimiento de lo bello” (Cabrera, *José Juan Tablada en la intimidad*, 66).

Así, tenemos en Tablada a un poeta que sin manifiestos, grupo o colectivo de artistas fuera de México, pudo arribar a la zona de vanguardia gracias a las innovaciones que trajo a la literatura mexicana, mediante el uso de técnicas como el uso de tipografías diferentes dentro de un mismo caligrama, con la intención de imprimir profundidad y dimensión a las formas ahí ensambladas, además del recorte de palabras para acomodarlas en la forma deseada, dotando de cuerpo al alma del poema, asumiendo que en este matiz de la poesía visual, tenemos el primer encuentro con el poema mediante la forma —el cuerpo— y una vez abordándolo accedemos a esa textura interna —el alma—, que termina por cumplir con una de sus principales funciones: la trascendencia desde una *tekné* que induce al creador a manipular de otras formas ese soporte tan convencional: la hoja de papel.

Vicente Huidobro

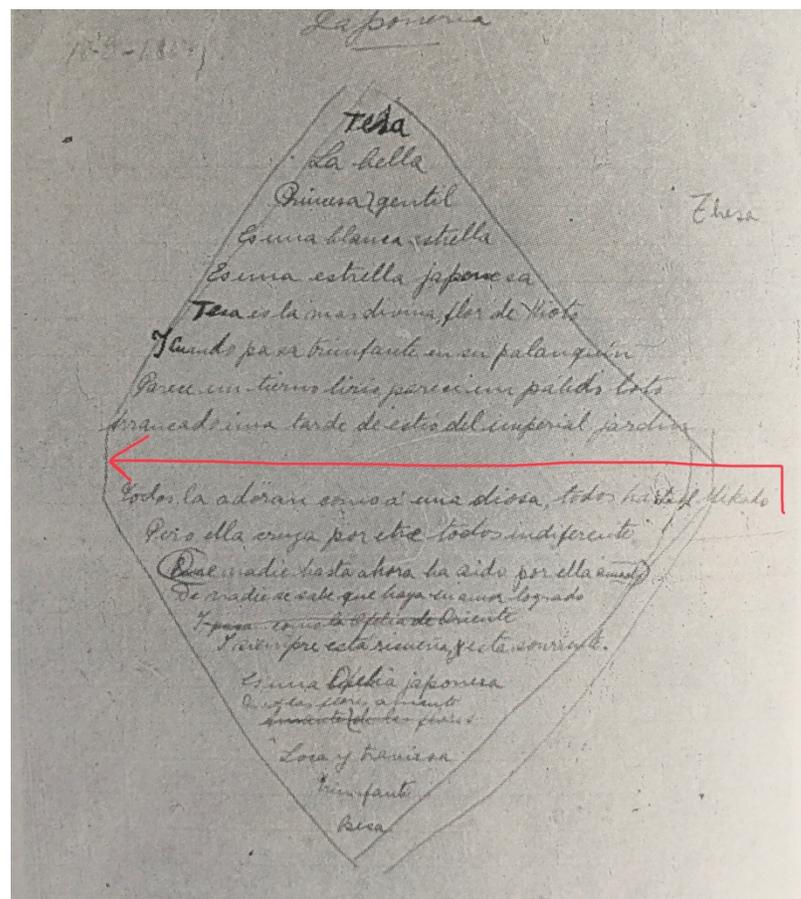
Por su parte, el chileno Vicente Huidobro (1893-1948) también se encuentra entre los poetas más relevantes de la literatura contemporánea; de quien más allá de el creacionismo o su poema de largo aliento: *Altazor* (Madrid, 1931), existe registro de su análisis y contribuciones en relación con la poesía visual, sin evitar el periodo de las vanguardias de inicios del siglo XX —del que formó parte en primera línea, siendo nuestro primer latinoamericano de vanguardia—. Además de los manifiestos que hoy dan testimonio de sus intenciones con la poesía en general, se ha dejado de lado un rasgo importante respecto al proceso creativo del autor; que al estar lleno de intermediaciones entre disciplinas, soportes y materiales dentro de un periodo en específico de su producción poeticoartística, resulta necesario para detectar y dimensionar su innovación en la poesía visual.

El arribo de Huidobro a dicha tendencia fue distinto al de Tablada, ya que éste fue atraído a la pintura como disciplina a seguir, antes que la poesía y el caso del poeta chileno se relaciona más con sus intenciones de llevar a la poesía lejos de la página convencional. A diferencia de José Juan Tablada, Huidobro dejó en sus manifiestos material suficiente para rastrear la evolución de su poesía. Dichos textos han sido el soporte de su propio ejercicio creativo, complementando de este modo la imagen del pequeño Dios que ensambla versos, poemas visuales y también elabora la teoría de su práctica.

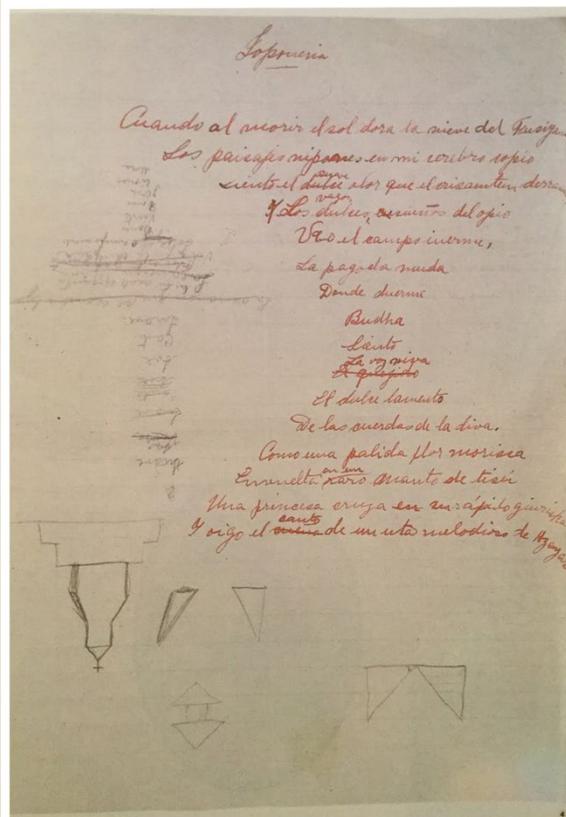
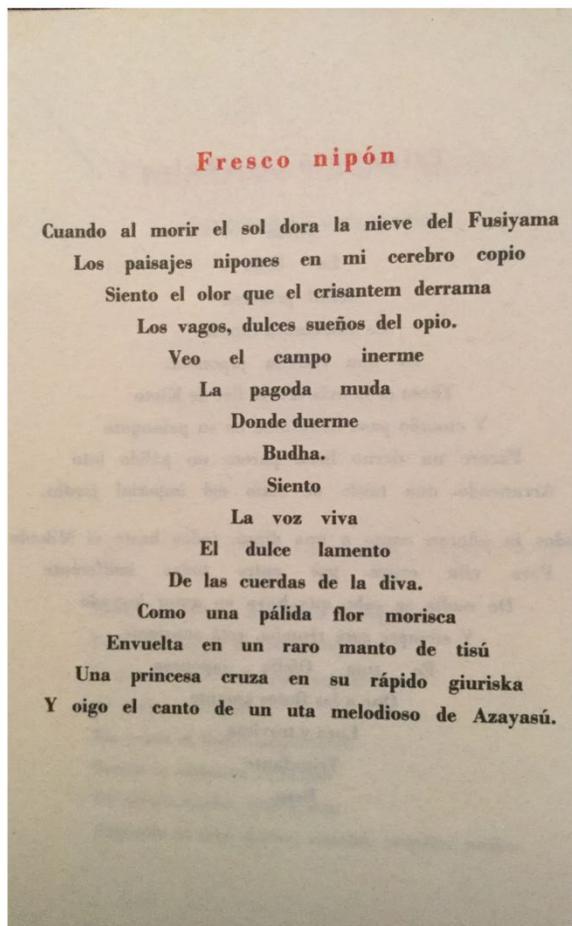
Huidobro puso a la poesía latinoamericana en zona de vanguardia en octubre de 1912, con la publicación de su primer caligrama en el número 6 de la revista *Musa joven* (1912), que en esa ocasión fue dedicada al poeta, dramaturgo y crítico francés Teodoro Banville. A continuación, se muestra la página 43 de ese ejemplar:



El poema expuesto muestra la intención del autor por hacer un uso distinto de la tipografía para formar la figura deseada y a simple vista se tiene un caligrama que se ilustra a sí mismo, haciendo referencia a la acotación del título que lo señala como un *triángulo armónico*, no obstante, la palabra *armónico* sitúa al conjunto de versos en una dinámica que también obedece a otra serie de reglas, ya que es notorio que el efecto espejo entre los dos triángulos se debe a la distribución de las palabras; esto es: una métrica de la imagen, si consideramos que alejado de los endecasílabos o cualquier otro tipo de verso medido, el contenido del caligrama debe cumplir con una longitud específica para lograr la forma propuesta por el autor y prueba de ello es el siguiente borrador de puño y letra del propio VH, donde el primer verso en el triángulo de cabeza tuvo que ser recorrido unos espacios para otorgar la simetría adecuada en la impresión definitiva.

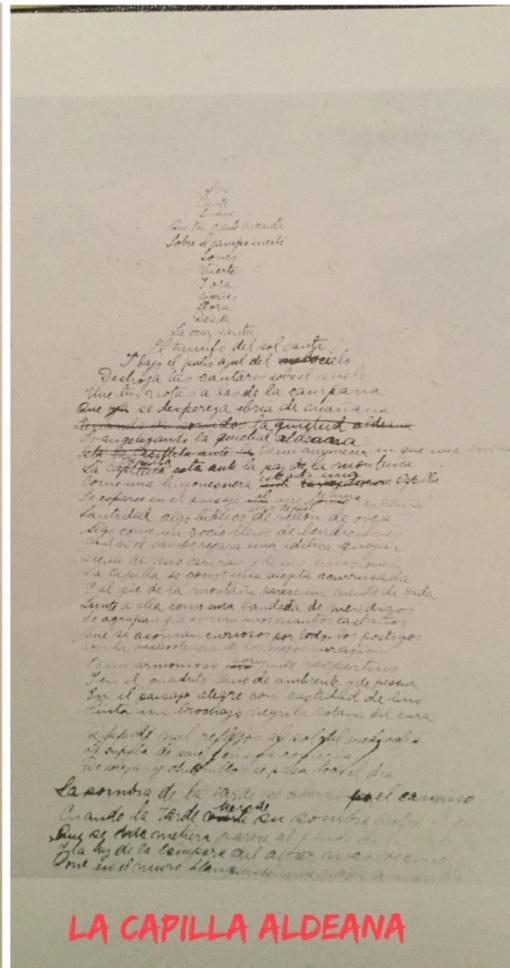
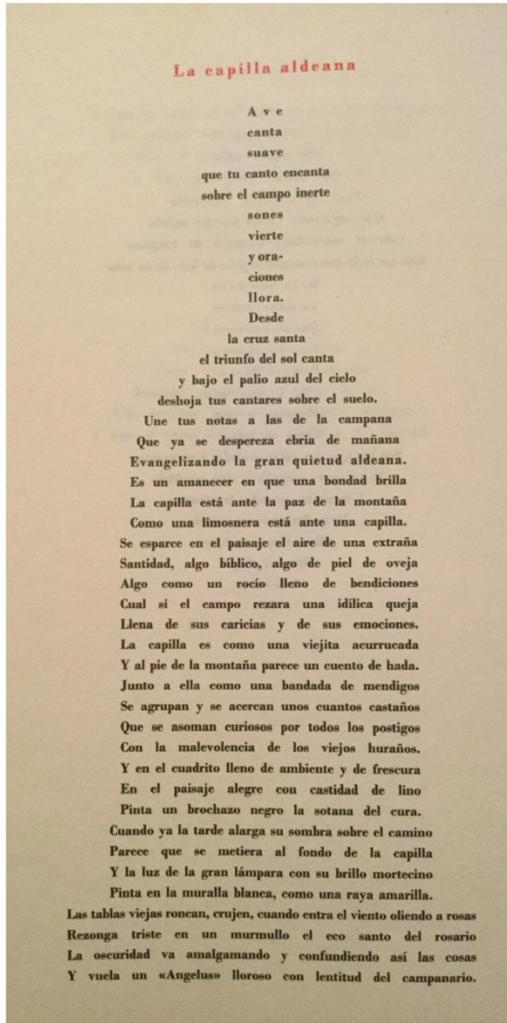


Un año después de esta colaboración en *Musa joven*, la poesía hispanoamericana tendría el primer libro con caligramas, titulado *Canciones de la noche* (1913), donde igual que en el ejemplo anterior el proceso creativo del autor le lleva a realizar el original de los poemas a mano, antes de imprimirlas; modificando de este modo la manera en que los lectores podrían acercarse a su obra⁴.



⁴ Las imágenes que se utilizaron para cotejar el borrador y la versión impresa estos caligramas, fueron digitalizadas de las páginas de *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, en sus número 30, 31 y 32, que describiré con mayor precisión en la bibliografía.

La impresión de los poemas comienza a transformarse paulatinamente en un acontecimiento interdisciplinario en forma, al dejar de utilizarse la imprenta de manera mecánica; si bien imprimir los caligramas en 1913 implicaba manipular la plantilla tipográfica de acuerdo a la figura propuesta por el autor, cada caligrama es distinto y por ende implica un acomodo distinto. En contraparte, son detectables las limitaciones de su tiempo si observamos que las figuras conseguidas son cuadrados, triángulos o una mezcla de ambas, a excepción del poema *La capilla aldeana*, donde se pudo conseguir el efecto curvo en las esquinas del edificio que se quiso representar gráfica y verbalmente.



Lo anterior implica una serie de procesos creativos que van modificando la interacción entre obra y soporte, además de manipular los medios de producción en aras de la innovación poética, poniendo a disposición del creador los medios de producción con todo y la mano de obra. Cabe mencionar que las impresiones definitivas de los caligramas tienen apenas los signos de puntuación esenciales para separar una estrofa de otra, dentro de las figuras geométricas que los conforman y en publicaciones posteriores entre el periodo de 1917 a 1918, VH tuvo una intensa actividad editorial con *Horizon carré* (París, 1917), que incluía en su versión de lujo un dibujo original del pintor Juan Gris: *Tour Eiffel* (Madrid, 1918), *Hallali* (Madrid, 1918), *Ecuatorial* (Madrid, 1918) y *Poemas árticos* (Madrid, 1918). De manera similar “todas estas obras se presentan bajo una novedosa factura, sin puntuación, algunas de ellas impresas en papel de estraza, con la composición tipográfica desordenada, escribiendo algunas líneas con mayúsculas” (Arenas, 187). Años después, el poeta chileno hablaría sobre su escritura sin puntuación y la distribución de sus versos en la geografía de la hoja en blanco, en plena etapa creacionista:

—¿A qué causas obedece la supresión de la puntuación en el <<Creacionismo>>?

—Creo que la puntuación es necesaria en los poemas antiguos, eminentemente descriptivos y anecdóticos y de composición compacta; pero no así en nuestros poemas en los cuales por razón misma de su estructura y dado que las diferentes partes se van hiriendo distintivamente la sensibilidad del lector, es más lógico cambiar la puntuación por blancos y espacios. Se comprende que al principio esto pueda causar desorientación; pero pronto el lector, a medida que va habituándose, acepta la razón que no obliga a ello.” (Ángel Cruchaga, 1919. *Conversando con Vicente Huidobro*, p. 64, en *Vicente Huidobro y el creacionismo*).

El acercamiento a la poesía visual va generando en cada poema la necesidad por herramientas cada vez más cercanas a las artes plásticas, que a su vez demandan una seria reflexión y un cuestionamiento capaces de conformar una teoría sólida en la que se puedan respaldar estas propuestas, ahora estéticas, además de poéticas; donde coexisten ambas disciplinas: La poesía y la pintura. Dicho complemento teórico fue pronunciado en diversas conferencias y posteriormente publicado en forma de manifiesto, como el de “La creación pura” que está rodeado de una serie de acontecimientos fundamentales, respecto a los soportes de la poesía huidobriana.

Los poemas pintados

La fase teórica y reflexiva de VH se fue desarrollando a la par de sus publicaciones y colaboraciones con artistas de otras disciplinas; en consecuencia, una vez llevado a la práctica el ejercicio del caligrama, además de la apropiación del espacio en blanco, dejó casi por completo el uso de los signos de puntuación; empero, los versos seguían dependiendo del libro como soporte y la página seguía siendo el hábitat de la obra. Ante ello VH tenía una alternativa, que más allá de modificar el propio formato de la presentación y divulgación de un libro, dio al lector otra función adjunta a la tradicional, ya que al estar frente a los *Poemas pintados*, el lector se convirtió también en un espectador.

La galería del teatro Eduardo VII, en París, dio a conocer el 16 de mayo de 1922 la colección de poemas pintados, donde los poemas aparecían en las paredes. Estos poemas pintados o cuadros escritos que fusionaron poesía y pintura, fueron retirados antes de tiempo tras las fuertes protestas ante una propuesta poético-pictórica como ésta. A continuación se muestra el cartel del efímero evento, donde se incluye un retrato del autor hecho por Pablo Picasso.

La Galerie G. L. Manuel Frères

47, Rue Dumont-d'Urville, 47

Présente au Théâtre Edouard VII
du 16 Mai au 2 Juin

UNE EXPOSITION DE POÈMES

DE

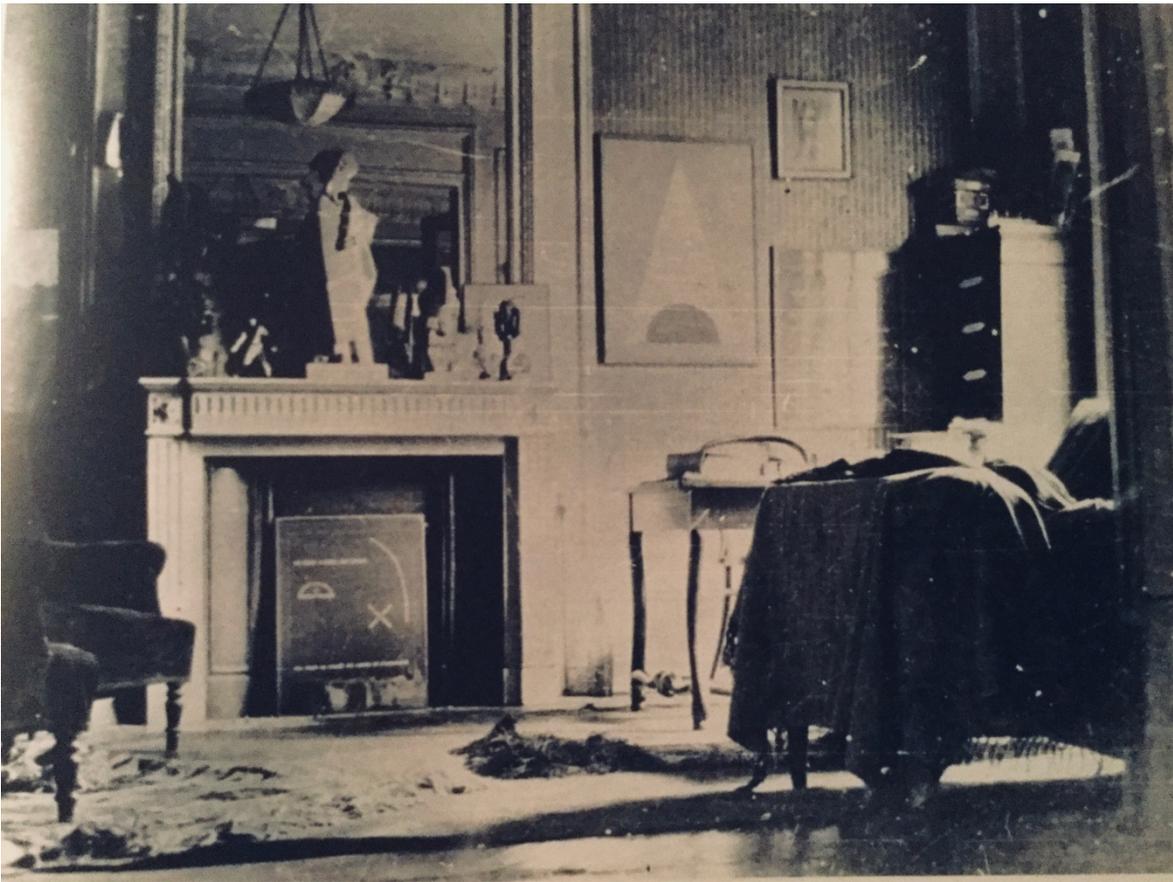
Vincent HUIDOBRO

Vernissage Mardi 16 Mai, de 3 h. à 5 h.
Ce Catalogue tient lieu d'invitation.



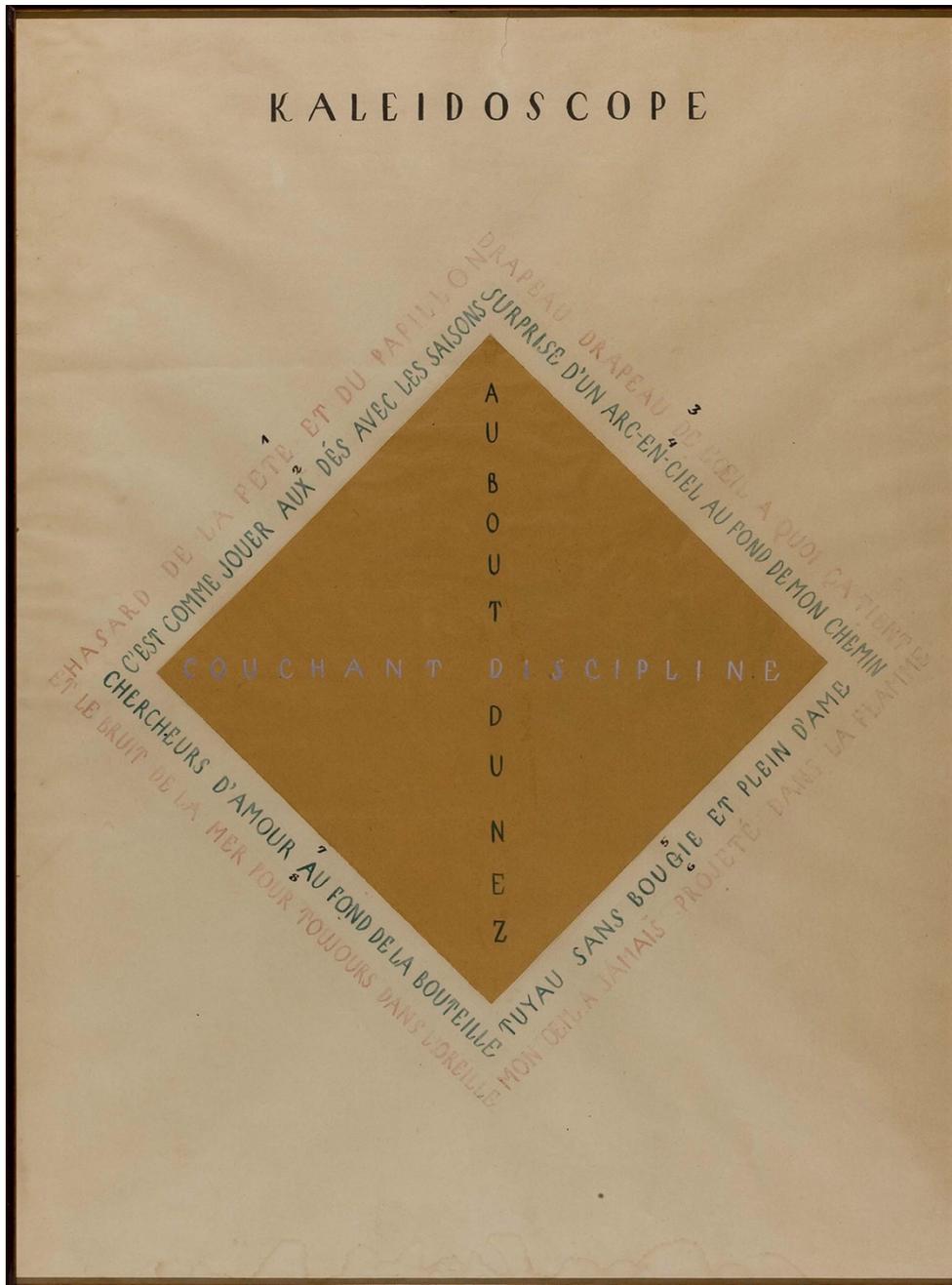
VINCENT HUIDOBRO, par Pablo Picasso

Esta exposición dejó secuelas hasta nuestros días, porque ya no había necesidad de esperar a la impresión convencional de un tiraje de ejemplares, puesto que VH no los contempló siquiera como un libro sino como piezas pertenecientes a una misma obra, diferentes entre sí y llenas de color. Cosa poco vista hasta ese entonces en la poesía. Existe incluso una fotografía del estudio en el que trabajaba el poeta chileno, donde se alcanzan a distribuir entre otros objetos, los poemas pintados en sus formatos y tamaños originales.

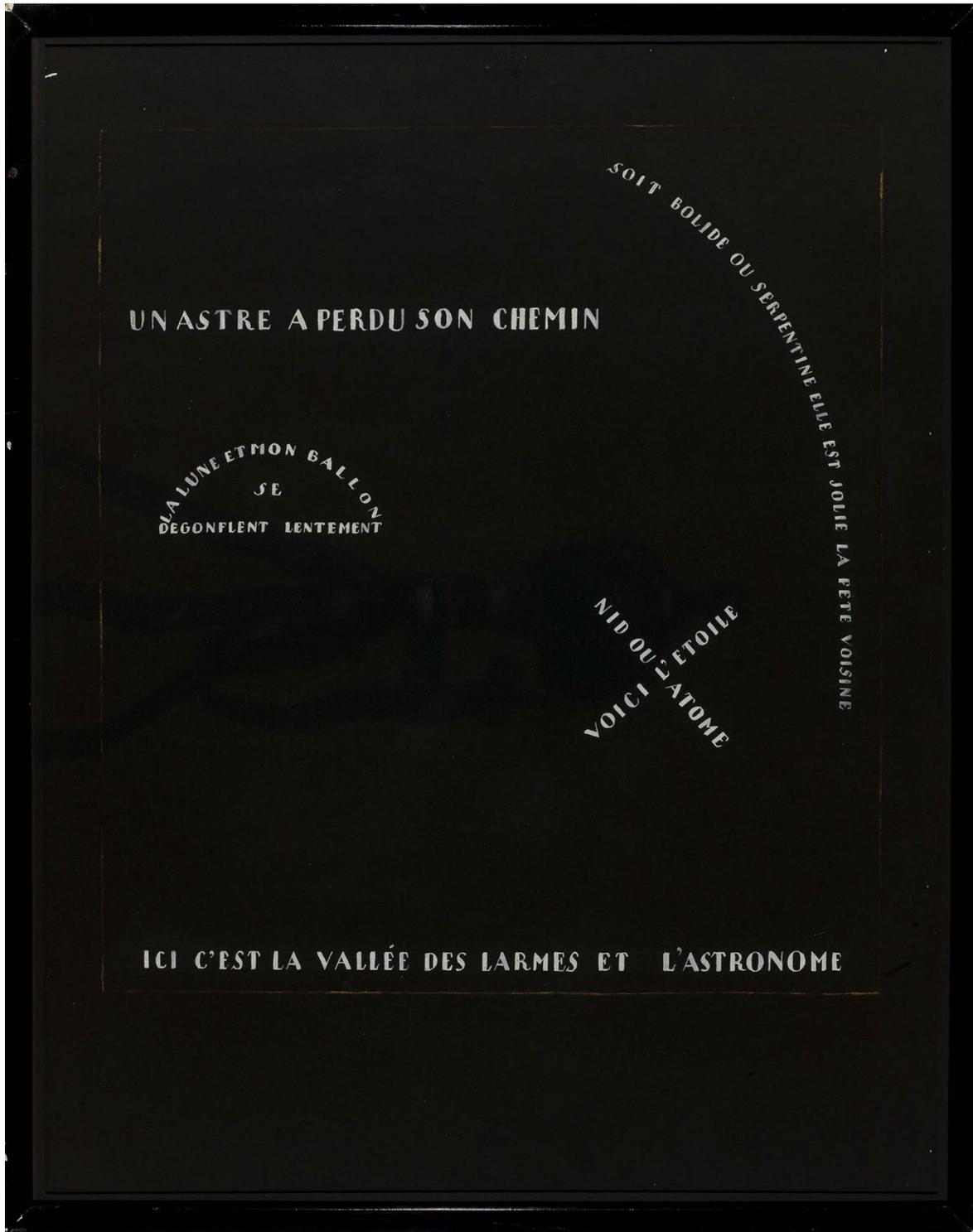


Casi del tamaño que caracterizó al libro medieval, que se utilizaba para la lectura de más de una persona a la vez y la apreciación o escucha de cantidades indefinidas de personas, en actos como misas o festividades. Los poemas pintados tienen una dimensión de 73 x 53

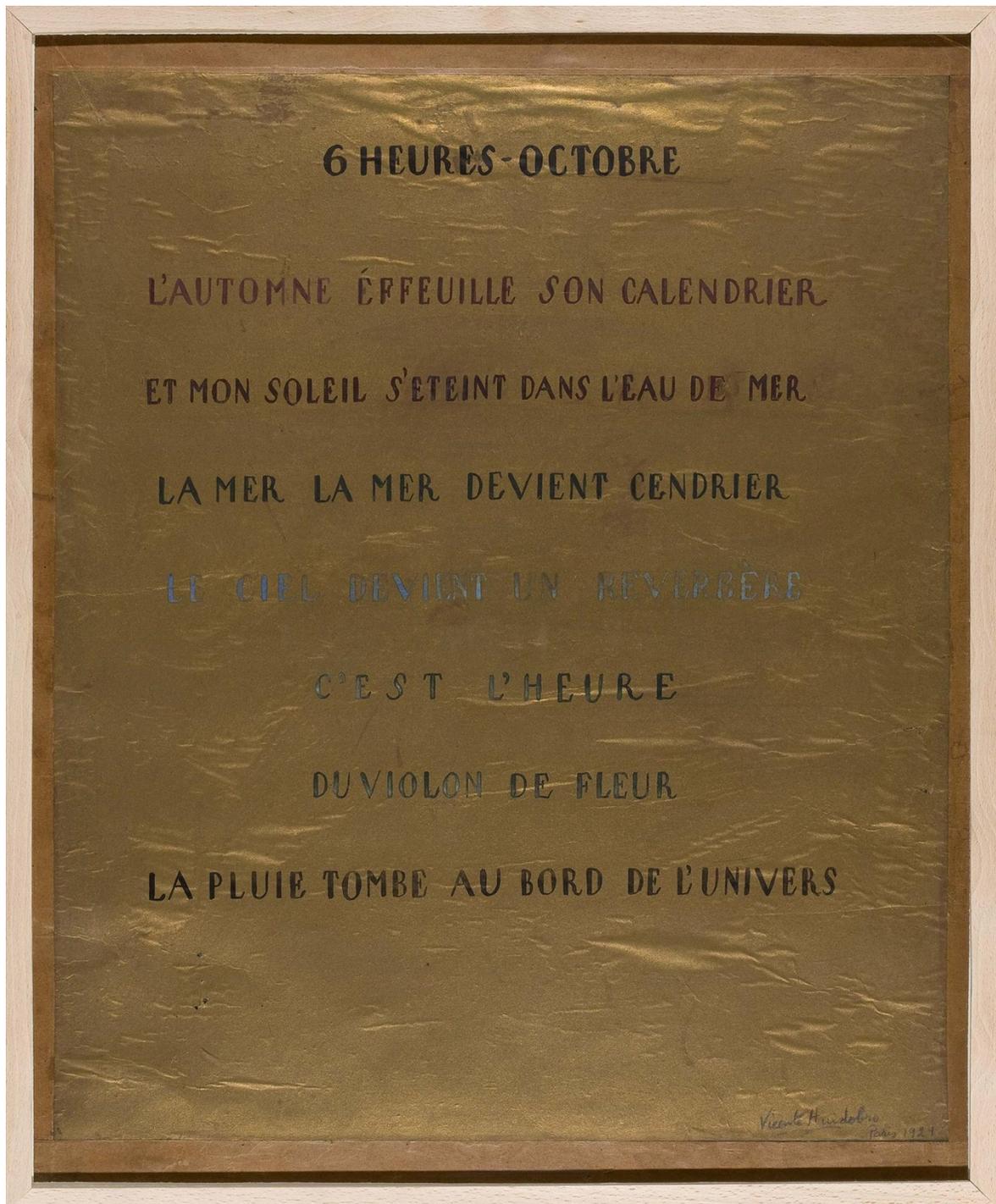
cm., técnica: Gouache sobre papel y están clasificados en la categoría de “obra sobre papel, dibujo”.



(En la punta de la nariz/ Poniente disciplina/ 1. Azar de la fiesta y la mariposa/ 2. Es como jugar a los dados con las estaciones/ 3. Bandera del ojo/ Qué objetivo tiene/ 4. Sorpresa del arco iris al final de mi camino/ 5. Tubo sin bujía y lleno de alma/ 6. Mi ojo proyectado en la flama por siempre/7. Buscadores de amor en el fondo de la botella! S. Y el ruido del mar por siempre en el oído),



(Un astro ha perdido su camino/ Sea meteoro o serpentina es hermosa la fiesta vecinal La luna y mi globo se desinflan lentamente/ Nido o átomo, ahí está la estrella/ Aquí está el valle de lágrimas y el astrónomo).



(6 horas – OCTUBRE/ El otoño forma escamas su calendario/ y mi sol sale en el agua de mar / el mar el mar se convierte en cenicero. el cielo se convierte en un cristal / es hora / la flor del violín / La lluvia cae en el borde del universo).

La prensa de aquel entonces dio a conocer apenas tres días después su inauguración, la deliberada clausura. La reseña del periodista Waldemar George cierra con un “P.D. Acabamos de enterarnos de que, en señal de protesta, debido a su carácter avanzado, los poemas pintados de VH han sido retirados de la sala del teatro Eduardo VII”, en la edición del 19 de mayo de 1922 de *Ere Nouvelle*. Los reclamos estaban divididos entre quienes pedían retirar la obra y quienes demandaban su regreso a la galería. Finalmente las obras volvieron a los muros del teatro y el autor dio cuenta de ello en una carta a su amigo el poeta español Juan Larrea:

(...) Mi Exposición fue un gran éxito el día del vernisage y entre gente de la mayor élite pero después el público protestó, hubo una verdadera batalla en torno y la dirección del teatro la hizo retirar como demasiado avanzado y moderna de más. En la prensa ha habido protestas de todas partes y se verán obligados a volver a colgar mis poemas y a partir de mañana estarán otra vez expuestos al público (...) un abrazo cordial. (Huidobro, 1922)

Lo más probable es que la exposición haya permanecido abierta durante el tiempo acordado inicialmente. Los versos de Vicente Huidobro habían trascendido de la página al cuadro y se habían situado ante el público más exigente de su tiempo, en el corazón de la vanguardia, escritos en la *legua franca* que usaba en su obra todo artista de élite a inicios del siglo XX: el francés.

Poemas vestido

En junio de 1922, la obra del poeta chileno se encontraba incuestionablemente en zona de vanguardia. Diez años después de su arribo en la revista *Musa joven*, daría otro salto insospechado incluso por el mismo Huidobro, que rodeado de artistas y una vez inmerso en el arte interdisciplinario su poesía fue aterrizando en soportes nuevos. Hecho que deja a la obra en manos de otros creadores que darán como fruto una nueva obra de arte.

Esta vez los nuevos espacios de divulgación serían eventos de sociedad como las carreras de caballos, donde los versos de Tristan Tzara, Louis Aragón, Mayakovski, Iliazd, Philippe Soupault, Joseph Delteil y Vicente Huidobro, causaron tendencia en los vestidos-poema o blusas-poema, mejor conocidos como *robes-poèmes*. Vestir poesía fue un proyecto de la pintora ucraniana Sonia Delaunay, que en su estancia en España y Portugal durante la Gran Guerra junto a su esposo el también pintor Robert Delaunay pudo conocer los *Lenços namorados*, utilizados en su mayoría para el cortejo en plazas públicas. El contacto con esta tradición lusitana detonó la apropiación de la superficie textil por medio de la poesía.

Además de una praxis novedosa para su tiempo, los *robes-poèmes* significaron una liberación para las mujeres de su tiempo, que experimentaron con las formas del vestir femenino y que podían expresarse además de texturas y colores, con la palabra escrita sobre la piezas que cubrían sus cuerpos. Entre sus compañeros masculinos, Delaunay logró que la pintura anduviera vagando por las calles de la mano de la poesía, incluso en decoraciones de interiores y en accesorios como abanicos. En la siguiente fotografía aparece Geneviève Domec —hermana del pintor surrealista Claude Domec— con una de las primeras prendas de esta tendencia de alta costura que causó verdadera atracción entre la élite artística y burguesa.



Mademoiselle Geneviève Domec con una blusa-poema de Huidobro, h. 1922.

BNF, Notice. n°: FRBNF40324880.

CORSAGE

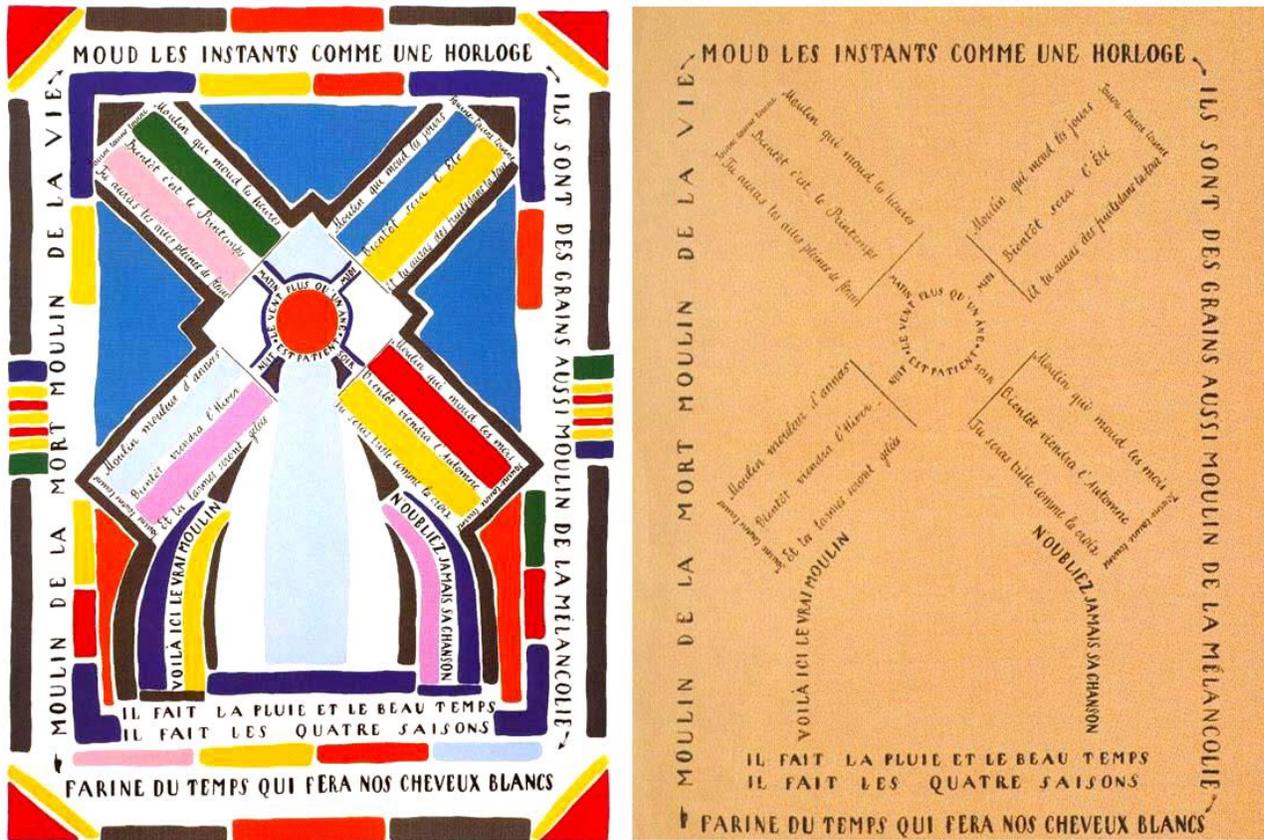
Petite chanson pour abriter le coeur
Le jour de froid met l'oiseau de merveille
Sur chaque côté quelques mots de chaleur
Vers et coeur toujours en battements pareils.

(RAMILLETE: Pequeña canción para escudar al corazón/ el día frío viste de maravilla al ave/ a cada lado algunas palabras de calor/ verso y corazón siempre pulsando juntos).

La poesía visual tomó sobre el soporte de tela, volumen y textura; incluso peso material, todo ello lejos del confinamiento del libro. Los versos eran distribuidos en las prendas de manera específica consiguiendo la consumación de una obra, tal como lo señala René de Costa en *Huidobro en el más allá de la vanguardia. París (1920-1925)*, donde afirma lo siguiente:

“una lectura del poema sólo puede ser íntegra en su contexto apropiado: un *corsage* de palabras cuyo sentido florece sobre el pecho de quien lo porta. Hay también significados ocultos, al menos, a los lectores no familiarizados con el acervo de imágenes del período cubista de Huidobro: el "oiseau de merveille" es el corazón palpitando en la jaula formada por las costillas”(de Costa, 1982).

Sonia Delaunay lució en una *soirée* parisina un vestido poema acompañado de un abrigo, que a la luz de la descripción del poeta René Crevel, sabemos que la pintora portó aquella noche “un abrigo que es digno de la luna y que nació de un poema: pues las formas geométricas del alfabeto fueron usados por Sonia Delaunay como un ornamento inesperado, de modo que ahora en vez de decir que un vestido es un poema podemos decir este poema es un vestido”. Cabe mencionar que el matrimonio de los Delaunay había iluminado uno de los poemas pintados de VH expuestos en la galería Eduardo VII meses atrás, dejando para los espectadores una de las versiones más coloridas del poema *Moluin*. En seguida se muestran dos versiones del mismo poema: El expuesto en la galería y el primer trazado sin color que aparece en numerosas antologías de VH.



La arqueología literaria hecha hasta aquí, me permite evidenciar la evolución en la escritura de ambos poetas de vanguardia, mediante la revisión de tres factores fundamentales: la distribución de los versos; que implica una búsqueda de tipografías, la mezcla de poesía con las artes plásticas y la mutación de soportes en los que fueron impresos los poemas que terminaron por transformarse en piezas, como es el caso de VH y paisajes/postales en la obra de JJT. En ambos casos el lector goza también de una transformación paulatina que le otorga al mismo tiempo una mayor participación en la consumación de la obra.

Desde el modo de lectura que requiere cada caligrama hasta la construcción del poema en sí mismo, ya que no hay una forma o ruta definidas para leerlos. Cambiando las

plataformas o soportes, hemos visto también que el formato de presentación tampoco es el mismo, llevando al poema desde la hoja convencional hasta la galería de arte y los eventos de sociedad, donde la élite se impresiona o desacredita según sea el grado de innovación de una propuesta artística. Ambos poetas son importantes para comenzar esta investigación, porque su ambición por trasladar a la poesía lejos de las limitaciones del verso y luego del uso de las tipografías para añadirle color y forma, marcaron el rumbo a seguir de las generaciones venideras, convirtiéndose en una referencia innegable en la poesía hispanoamericana. Cada uno de estos dos autores de los que parte esta investigación tiene sus respectivos aportes y momentos en su trayectoria que no tienen nada que ver con la poesía visual; sin embargo, siempre estuvieron concientes del estado del arte de su tiempo y tomaron muy en serio las necesidades de la escritura para enfrentar los retos del futuro. Tachados de impostores o de bastante avanzados, nunca dejaron de lado aquello que da motivo a esta investigación: La evolución y liberación de la poesía de entre las limitaciones del verso y luego del libro, para trasladarla a soportes y contextos insospechados.

La obra seleccionada para este capítulo logra ubicar a sus autores en zona de vanguardia, a la luz de sus descubrimientos y aportaciones a la poesía visual contemporánea mediante el uso y la exploración de nuevos soportes y formatos, para dar a conocer sus respectivas propuestas. Sin intenciones de establecer un juicio de valor que de a uno mayor importancia sobre su contemporáneo, me parece pertinente usar la clasificación elaborada por Ezra Pound en “El arte de la poesía” (USA, 1954) colocando a José Juan Tablada en un primer rubro poundiano, donde “*Los inventores*, descubridores de un proceso particular o más de un modo y proceso” y a Vicente Huidobro en el de

Los maestros. Ésta es una clase muy pequeña, y hay muy pocos que los son realmente. El término se aplica con propiedad a los inventores que,

aparte de sus propias invenciones, son capaces de asimilar y coordinar un número considerable de invenciones anteriores. Quiero decir que o bien empiezan con un núcleo de su propiedad y acumulan aditamentos, o dirigen una gran cantidad de materias, aplican formas conocidas de expresión, y logran dotar al todo con una cualidad especial o con un carácter propio, dándole un estado de plenitud homogénea (Pound, 37-38).

La obra de estos autores tuvo sus coincidencias, además de las características señaladas en este capítulo, por medio de la *lingua franca* de la vanguardia: el francés. Más allá de otros soportes ha quedado demostrado que incluso puede sostenerse en el aire y prueba de ello es la obra del compositor francés Edgar Varèse, que lleva por nombre “*Offrandes*”⁵. Una pieza de siete minutos de duración, hecha para una voz de soprano y orquesta de cámara, que se divide en dos partes: en la primera se canta el poema “*Chanson de là haut*” de Vicente Huidobro y la segunda parte es habitada por los versos de “*La croix du sud*”, escrita por José Juan Tablada y fue presentada por primera vez en mayo de 1921 en Nueva York.

⁵ Disponible en un solo track en <https://youtu.be/eCbg5uUmQP4> y en partes: <https://open.spotify.com/track/0XKHLbxpL0DX33R5iTTaqu?si=W8obZl7bQDWrjI4LfKojA> (Chanson de là-haut) y <https://open.spotify.com/track/0JHPAXbgeyHwwSE3n70TKQ?si=p8dm5XrzQlhm5Q8SCXdMqw> (La Croix du sud).

Del arte-correo a las vitrinas de los museos.

Cecilia Vicuña y César Espinosa

Cuatro décadas después de las contribuciones de Vicente Huidobro y José Juan Tablada, desde que la plástica y las técnicas que se fusionan en un poema visual interactuaron con la escritura convencional; la poesía visual sigue modificando estructuras, materiales y soportes, plataformas y foros, en un acto tan antiguo y vigente al mismo tiempo como el de la evolución poética. En consecuencia se gestaron diversos matices pasando por el collage, la fotopoesía o el poema objeto y del caligrama artesanal al caligrama digital (por mencionar algunos), con sus respectivos procesos creativos y técnicas en constante cambio, dando como resultado dispositivos literarios capaces de transformar la aproximación e interacción entre obra y lector, que adquiere una función cada vez más trascendente.

La participación del lector en el desentrañamiento de los textos es crucial, ya que es él quien debe dar sentido a unas palabras, líneas o secuencias a primera vista desintegradas. Además, el acercamiento a los textos visuales no puede desatender de su carácter abierto y heterogéneo, pues un determinado fenómeno puede significar algo en un poema y algo muy distinto en otro.

Es decir, el receptor buscará combinar las estrategias que más le convengan para la comprensión del poema. Y, por último, la ventaja del lector moderno es que cuenta con armas adicionales para vencer las dificultades expuestas: las que le proporciona el estar acostumbrado a la sintaxis simplificada de anuncios comerciales y titulares de periódico, y las que le brinda su familiaridad con las cotidianas formas visuales de la comunicación de nuestro tiempo (Espinosa).

terminando en una relación de pieza y espectador o pieza y audiencia; además, lejos de un consejo editorial, los creadores de estas obras pisan ya los terrenos del artista; diferentes a

los del autor si consideramos que la creación de un poema visual/experimental implica la manipulación de elementos diversos a un bolígrafo y papel o un procesador de texto, pues el propio creador ensambla, pinta, recorta, envuelve y en algunos casos interviene en la curaduría para la distribución de sus piezas dentro de una galería o foro.

Antes de pasar a los poemas postales de esta etapa, me parece pertinente compartir el reconocimiento de César Espinosa a las vanguardias de inicios del siglo XX, ya que se refuerzan los eslabones que unen a esta tradición literaria experimental, el artista menciona a los futuristas, evidenciando que...

Viene al caso destacar una frase clave en el *Manifiesto Técnico de la Poesía Futurista*, escrito en 1912: “Después del verso libre, aquí están las palabras en libertad”. Los futuristas junto con Apollinaire (*Caligrammes*) vinieron a ser los motociclistas que forzaban los nuevos terrenos de la literatura visual y la poesía sonora. Los poemas visuales futuristas eran partituras para performance, la página se volvía un campo de acción, no una hoja de papel, para la marcha del lenguaje a través en formaciones separadas. La tipografía del manifiesto impulsaba a los pintores a llevar al lenguaje al campo de su trabajo (Espinosa).

A partir de este momento llamaré “autor” a quien lleva a cabo el acto de escribir en cualquiera de los géneros literarios existentes y que se reencuentra con su obra en las pruebas de impresión, para volver a desprenderse de ella hasta tener en sus manos el ejemplar impreso y empastado; es decir, de un libro en su estado de significante en el que intervinieron terceros. El creador entra en los confines del arte nuevo, como lo menciona Ulises Carrión en su manifiesto *El arte nuevo de hacer libros (1974)*, donde se establece que...

En el arte viejo el escritor se cree inocente del libro real. Él escribe el texto. El resto lo hacen los lacayos, los artesanos, los obreros, los otros.

En el arte nuevo la escritura la escritura del texto es sólo el primer eslabón de la cadena que va del escritor al lector. En el arte nuevo el escritor asume la responsabilidad el proceso entero (Carrión, 1974).

Por lo anterior, toda vez que me refiera al autor estaré hablando del “arte viejo”[sic] o convencional descrito por Ulises Carrión y cuando se mencione al creador, éste será considerado dentro de la clasificación del “arte nuevo”.

Las piezas a revisar en este capítulo pertenecen a los creadores César Espinosa (México) y Cecilia Vicuña (Chile), que forman parte de las generaciones de la segunda mitad del siglo XX; donde los creadores participan en casi todo el proceso que implica la creación, difusión y distribución del tiraje (en caso de que éste exista) de sus propuestas hechas poema/pieza, en cualquiera de sus soportes, ya que estos creadores se atrevieron a experimentar con las nuevas herramientas aportadas por diversas disciplinas y oficios.

La difusión de las nuevas propuestas literarias y artísticas circula en revistas elaboradas por los autores, con dinámicas similares a las de los grupos de artistas y escritores de inicios del siglo XX, como se evidencia a continuación.

Hacia finales de 1974 [mismo año en que se dio a conocer *El arte nuevo de hacer libros*] nos reunimos algunos de quienes formamos diez años atrás, en la Ciudad de México, el grupo *Búsqueda* con una hoja literaria del mismo nombre, un taller literario y un centro de reunión llamado "*Cafés Literarios de la Juventud*. El mismo grupo editaba también la revista *Volantín* en el entonces existente Instituto Nacional de la Juventud Mexicana, amén de participar en la revista *Mester* del taller literario que encabezaba el maestro Juan José Arreola (Espinosa, 2004).

En el caso del correo postal, la plástica fue uno de los elementos más significativos para que los poemas de los años 20 se mudaran a diversos formatos y superficies, una vez

que los poemas pintados de VH derribaron las puertas de las galerías, para que más propuestas fueran expuestas como piezas en busca de espectadores. Es aquí, cuando los creadores se encargan de traer los poemas a nuestro plano envueltos en una forma física autónoma, que no puede ser puesta en un anaquel junto a sus semejantes porque rara vez la poesía experimental tiene un par de poemas similares en formato y material, ya que al ser elaborados por los propios creadores, su reproducción masiva es complicada.

El arte-correo como soporte y medio

Si bien las revistas literarias han sido una alternativa para la difusión de la poesía, existe en la mayoría de los casos un consejo editorial que determina cuántos autores serán incluidos y cuáles de sus poemas podrán integrar la publicación, además del número de páginas, incluso el orden en que será distribuido el contenido; contrario a lo anterior y con el objetivo de no dejar fuera ninguna de las propuestas recibidas, el arte-correo fue un serio antagonista con centenares de obras recibidas. Suficientes para llenar galerías alternativas a las dominadas por las élites artísticas de los países sedes, sin que México fuera la excepción.

En palabras del poeta visual mexicano César Espinosa, el arte-correo tiene las siguientes características

I. Se trata de un diálogo a larga distancia, entre personas que probablemente nunca llegarán a conocerse ni a intercambiar palabras a viva voz. Esto rompe los parroquialismos, la estrechez de miras, permite conocer otra circunstancia y otra problemática. Nutre la comprensión y la solidaridad.

II. Correlativamente, se trata de un diálogo político, ideológico, por la propia naturaleza del sistema. En cuanto sistema de comunicación se interesa más por los

problemas vivenciales y las circunstancias de actualidad que por preocupaciones eminentemente formales y estilísticas. Si bien posibilita desfogues escapistas, siempre significa una práctica ajena a los códigos académicos o del mercado, lo cual favorece las capacidades de autoexpresión como uno de los potenciales más productivos y corrosivos del circuito. Esta característica resultó de especial importancia para enfrentarse a regímenes dictatoriales, como los vividos en Latinoamérica, o sistemas cerrados como los del “socialismo real”.

III. Origina un proceso de descentralización artística, cuando desde cada aldea o provincia se pueden enviar mensajes creativos y ser conocidos o transmitidos hacia una multiplicidad de lugares, en contraposición a los “centros” rectores del arte implantados desde la segunda posguerra, donde una trama de galerías, museos, críticos y *marchands* controla un cerrado aparato de mercadeo y “prestigio” que se enseñorea sobre el arte universal. Con el arte postal deja de haber “marginados” en la expresión y el muestreo artísticos. Esto se potencia ahora en los tiempos del Internet y el correo-electrónico, (Heterogénesis N° 45, Arte Postal).

El arte-correo da a la poesía visual un nuevo soporte que modifica la transmisión, el consumo y la recepción del lenguaje; siendo al mismo tiempo el medio fundamental para la culminación de las piezas, que una vez terminadas son obras de arte y hasta que llegan a su destino, cumpliendo con todo lo que implica hacer uso de la mensajería o del servicio postal, se convierten en arte-correo; dando lugar a una nueva categoría de artista que suma el conjunto de procedimientos para trasladar sus poemas a su proceso creativo: el artista postal; del que se tiene como registro sobre su lugar de origen la escena a norteamericana cercana al

grupo *Fluxus*, una vez fundada la New York Correspondence School por el artista Ray Johnson:

As early as 1955, he was discussed in a village voice column which noted that Johnson had "two hundred people on his mailing list". Since then, the New York Correspondence School has denoted an informal group of artists, poets, and assorted individuals, who, by means of the postal system, have discovered or sought each other out, and who communicate by way of unique missives as well as ordinary letters (Crane, 1984).

A lo largo del continente se ha ido forjando una “tradición literaria que mantiene como premisa, su compromiso con la difusión, antes que las leyes del mercado” (Padín, 1994), donde las obras no se venden y tampoco existe una devolución de las mismas, ya que el receptor del país sede va formando un archivo cada vez más extenso.

Poema colectivo revolución

Formado por más de 350 artistas postales de 45 países, el Poema Colectivo Revolución (PCR) tuvo como destinataria la Ciudad de México en 1981, bajo el mando del “Colectivo 3”, integrado por los artistas postales Araceli Zúñiga, Blanca Noval, Aarón Flores y César Espinosa. Como se ha citado antes, el arte-correo tiene una función político/social antes que estética y las únicas condiciones a las que debieron sujetarse todos los participantes fueron las de indicar el nombre del artista y su país de origen, además de remitirse al tema de la revolución, haciendo referencia a la revolución sandinista de Nicaragua. Lo colectivo de este proyecto, en cada una de sus obras y el producto final, alcanza a dejar evidencia en el proceso creativo de sus piezas y una vez reunidas todas las propuestas, luego de ser exhibidas, forman

parte del conjunto de trabajos albergados de manera doméstica por diversos artistas, que en forma crónica carecen de apoyos técnicos y financieros para ordenar, clasificar y dar mantenimiento a las obras que conservan bajo su cuidado, muchas veces comidas por la humedad y los ratones. En fin, llámese subdesarrollo (Espinosa, Escaner cultural).

dejando al descubierto uno de los puntos débiles en esta práctica que no tenía en aquel entonces el cobijo institucional, cuando el PCR fue expuesto en la pianoteca de la Universidad Autónoma de Puebla un año después de su convocatoria y en 1983 en la Universidad Autónoma Metropolitana, plantel Xochimilco. A continuación expondré algunas de las obras enviadas a fines del siglo pasado y otras de las expuestas en internet desde el sitio del *Museum of Modern Art of New York (MoMA)*, donde se evidencian las nuevas apropiaciones de medios y las demandas sociales de nuestro siglo.

Las técnicas utilizadas por los participantes estaban entre la pintura y el *collage*, además de los *cut-ups* que se observa en la pieza sellada por el Colectivo 3 y sus integrantes. Tomada de una nota periodística donde se da testimonio de que Nicaragua es una zona libre de analfabetismo. El cuerpo de la nota es distribuido en el centro de la hoja membretada, con algunas combinaciones de colores de fondo y custodiado en las esquinas inferiores por militantes en defensa de la revolución, por los signos de admiración que se usaron para la consigna “! NICARAGUA VA...!” Se deduce que la máquina de escribir que se utilizó era americana, ya que no se contaba con el signo de admiración inicial. Cuatro planos encimados unos sobre otro, vigilados por una gran paloma de la paz.

POEMA COLECTIVO

COLECTIVO III

tema: revolución



aarón flores
araceli zúñiga
blanca noval vilar
césar espinosa vera

COLECTIVO 
artista

La entrega del argentino Leon Ferrari (mandada desde Brasil) es un *collage* con sólo dos imágenes unidas, en un mensaje que se complementa con el título de la obra. El Dios Cristiano ha sido sacrificado por el artista postal que en lugar de la cruz de madera hizo uso de un avión de la fuerza aérea, contraponiendo las perspectivas tradicionales de ambas imágenes; ya que un avión militar va en picada sólo cuando ha sido derribado y la imagen cristiana de Jesús de Nazaret crucificado, casi ascendiendo es ahora la de un ser en picada también, debido a que la revolución nicaragüense, igual que muchas otras, surtió efecto también en las doctrinas religiosas dominantes.





La pieza del venezolano Carlos Zerpa es también una referencia hacia los lazos que se tienen con la religión y en este caso, aparece en primer plano la figura de “El sagrado corazón de Jesús”, siendo decapitada por la sota de espadas de la baraja española, que muestra sangre y los ojos cubiertos por un trazo de color negro.

Elementos como los de estas piezas dan pauta al lector/espectador sobre la concepción del artista respecto al contexto nicaragüense de ese momento; sin embargo, la relación de colores, imágenes y superposiciones deja lugar a la apropiación personal en cada par de ojos que las contemple. Empero, a pesar de las piezas de papel y pintura, sigue sin salir del todo del soporte convencional cada una de estas propuestas, ya que lo único que se ha conseguido hasta este punto es que no hayan sido concebidas para un libro convencional, pero hay un soporte que a su vez es medio y parte medular en todo esto: El correo postal; ya que en los trabajos de 1981-1982, la infraestructura del sistema postal mundial termina por darle el contenido a toda la exposición, como si la curaduría del proyecto quedara a cargo de los carteros, al ser el único medio para que las obras lleguen a su destino.

Procesos como el del Poema colectivo revolución, dejan frente a un conflicto ciertas características atribuidas al concepto de literatura y de arte; desde el momento en que se establecen como prioritarios el proceso antes que el producto y la producción estética antes que la intelectual; sin embargo, una vez establecidos el medio y el tema central de la obra colectiva, cada artista postal es relativamente libre en cuanto a técnica y textura, pero sigue estando bajo el yugo de un medio por el cual debe hacer llegar su obra para que sea expuesta. Puede abordar el tema desde su perspectiva y proceso creativo que crea pertinente, pero el medio sigue siendo el mismo para todos sin distinción ¿por qué?, simple y sencillamente porque en obras como el arte-correo el medio es parte del mensaje o el mensaje mismo. Los espectadores pueden ver el final de todo ese proceso que empezó en la casa del artista postal y culminó en el muro donde lo observan junto a los otros poemas postales. Todo está ensamblado y cada poema visual es una pieza importante para esta obra colectiva, los materiales y el trayecto en cada pieza hasta el momento de ser entregada forman una totalidad

orgánica que dota de sentido a cada uno de sus componentes dentro del contexto de la exposición, ya que puede no ser verosímil una carta de baraja hecha pedazos para un aficionado al juego, pero ante la mirada del espectador tiene todo el sentido del mundo; incluso el sinsentido de alguna pieza tiene razón de ser dentro de la galería, puesto que estas posibles ambigüedades también son parte del todo que se observa.

Treinta y siete años después, la dinámica del Colectivo 3 volvió a la luz en abril de 2020, en plena pandemia mundial por el COVID-19. Esta vez adaptada al mundo virtual y sin restar mérito a los fundadores de uno de los acervos más grandes en su tipo. La invitación hecha a cibernautas de todo el mundo fue a través de las redes sociales, remplazando el sistema postal por el correo electrónico, agregando dos nuevos códigos que han puesto a todas las piezas digitales en un mismo canal: el hashtag #PoemaColectivo2020 en Instagram y una sencilla mención a la cuenta de @postatmoma en Twitter. En una convocatoria mundial como ésta los creadores pudieron ver sus piezas expuestas milésimas de segundo después de mandarlas. Hasta el momento en que se escribe este párrafo, se han mandado más de cien mil propuestas usando el hashtag de Instagram y las más recientes de Twitter fueron publicadas el 5 de mayo de 2020; es decir, que en la primera red social mencionada sigue disponible el poema colectivo. Poetas visuales de todas las nacionalidades registradas, sea cual sea su lengua materna tuvieron que usar un hashtag en español, dejando a mi idioma natal ser la rúbrica de esta obra colectiva internacional, de la que muestro algunos ejemplos a continuación.

POEMA COLECTIVO
tema: revolución



PEIM VAN DER SLOOT
artista _____

La intervención en el poema *collage* anterior da como resultado una pieza que se ha gestado en cuatro momentos. Primero: se trataba de un cartel dentro de un aparador público y que fue creado para la difusión de una exposición que tuvo que ser suspendida por la pandemia de COVID-19; segundo: la frase STAY AT HOME, pudo ser plasmada en cualquier muro y quedarse ahí sin surtir más efecto; sin embargo, se relaciona con el nombre de la exposición que se anunciaba inicialmente: THE FUTURE IS NOW, donde además se

puede ver la fecha en la que sucedieron ambos sucesos, la exposición y la pandemia; tercero: al ser intervenido el cartel su función va más allá de los confines del aparador en el que fue colocado, al cambiar totalmente su contexto por hecho de hacer referencia al gran encierro que tomó la humanidad en ese año tan caótico; cuarto: Ya como poema *collage* forma parte de una nueva exposición, empero en un aparador diferente, el de las redes sociales y dicho sea de paso, tiene mayor alcance que la audiencia del *Stedelijk Museum* (Ámsterdam), donde se tenía agendada la exhibición de las piezas del artista Nam June Paik. En casos como éste la apropiación/intervención de este objeto público tiene todas las características necesarias para pertenecer a la tradición iniciada en la NYSC, fundada el siglo pasado a mediados de los 50 por Ray Johnson y las bienales internacionales de poesía visual en México, convocadas por César Esponisa. Debo señalar, que aquí la poesía no sólo cambió de soporte sino que usó más de uno al mismo tiempo, así como dos contextos totalmente opuestos al tomar un primer componente pensado para un acto masivo presencial y terminar exhibida en otro acto masivo, pero virtual.

Más que intermedialidad, la mayoría de los poemas muestran la intervención de espacios para adaptarlos a la grave situación en la que aún nos tiene esta pandemia⁶. El siguiente poema muestra al mismo tiempo, una mezcla de tres idiomas diferentes. El inglés como interlocutor, el alemán para determinar el lugar en el que fue intervenida la publicidad sobre la que se utilizó el aerosol y el español como rúbrica. Inicialmente el cartel bajo el cristal era para anunciar una exhibición en el museo Stedelijk de Ámsterdam, programada de marzo a octubre de 2020. El cartel perdió sentido una vez que entramos todos al gran

⁶ Esta tesis se terminó de escribir en 2021

confinamiento y la intervención lo ha hecho parte de una obra de mayor alcance, en términos de difusión.

La segunda pieza es un collage digital conformado por conversaciones de WhatsApp, con enunciados comunes al inicio de todo este caos colectivo. Se sabe que hay familias con meses, incluso años de por medio, después de su último encuentro físico. La tercera pieza da voz al otro tema constante en el discurso político social de los artistas contemporáneos: NO MORE BORDERS. Podría atribuirse al creador de la pieza con los mensajes de texto una innegable influencia dadaísta, además de un sinfín de especulaciones forzando a la retórica para realizar un sesudo análisis, incluso hermenéutico; sin embargo, la poesía en general es más que eso y este poema postal/virtual tiene todo menos intenciones retóricas.

Dadas las características del contexto y los medios que hoy se pueden utilizar como parte del proceso creativo, nos encontramos ante una muestra que podría no ser desmontada nunca a menos que colapsen las redes sociales que son utilizadas como soporte y ya no podamos tener acceso a ellas. Existe también la posibilidad de que se puedan guardar, incluso imprimir. Acto que parece poco trascendente ya que difícilmente se encontraría un espacio físico para almacenar todas las piezas y los materiales padecerían el paso del tiempo. La obra y el medio, nuevamente son una totalidad orgánica que sólo puede ser posible en la web y mediante las redes sociales.

POEMA COLECTIVO

tema: revolución

NO MORE BORDERS

artista Conforto Sara

Cecilia Vicuña

Abordaré ahora la poesía experimental a cargo de la creadora y artista visual Cecilia Vicuña —que además de la escritura, su trayectoria incluye el performance y la instalación— en su libro titulado *palabrarMAS* (1984). La particularidad de este poemario es que sus piezas tuvieron un primer formato como carteles, luego se hizo una publicación convencional; es decir, al interior de un ejemplar impreso y posteriormente, no fueron sólo reescritos sino bordados y depositados dentro de una vitrina, para ser expuestos en diversos museos del mundo junto con algunos bocetos. Tomando en cuenta el contexto del golpe militar del 11 de septiembre de 1973 en Chile y la censura de la que fueron víctimas los artistas de su tiempo, las repercusiones en Cecilia Vicuña sirven para rastrear los orígenes de la obra:

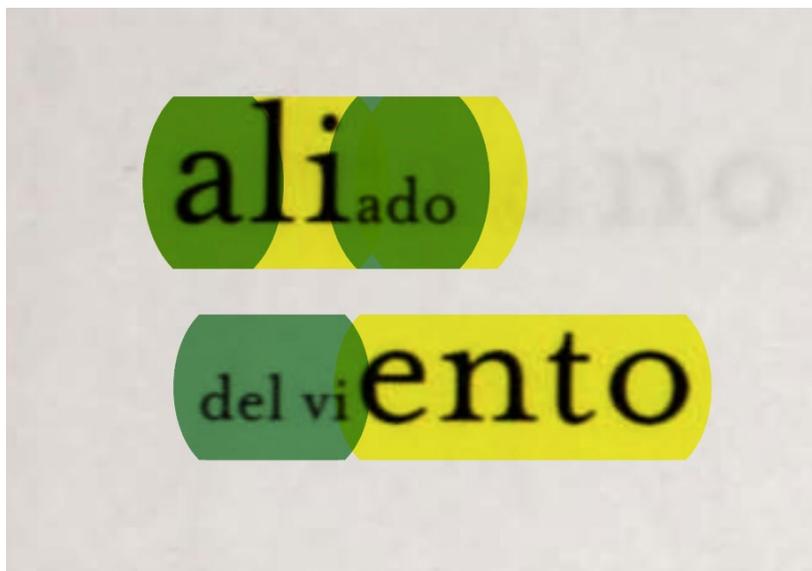
Durante todos los años que yo viví en Inglaterra, que fueron los del golpe, durante todo ese tiempo yo tuve una actitud de autodestrucción, de mea culpa. Por lo tanto, negué no solamente mi poesía sino la poesía, en general [...] en esa época empecé a escribir *palabrarMAS* que de alguna manera, era como decir “no puedo hacer poesía, sólo puedo hacer estas armas” [...] y lo que más me interesó fueron, precisamente, la poética y la teoría, digamos: la filosofía del lenguaje. (Vicuña, 1995).

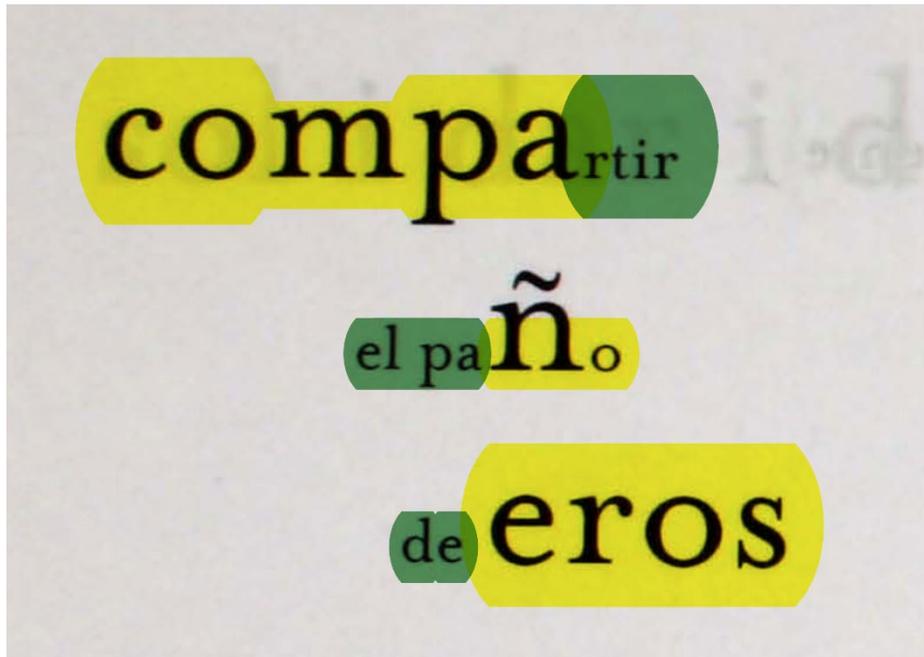
Las armas que menciona la artista son forjadas por el sentido etimológico de las palabras que utiliza en el primer momento de la obra, ya que antes de estar al fresco, impresas o bordadas, fueron como una extensión de dolor; dejando a la escritura en un rango menor al pensamiento puro, donde “Bernard Stiegler calls this the problem of hypomnēsis, that is, the problem of the translation of memory into physical media supports” (Galloway, 27), ya que pueden verse como las palabras son desarticuladas y esas rupturas traen de vuelta a la

superficie física concepciones ocultas en las penumbras de la palabra, como frases dormidas entre sílabas.

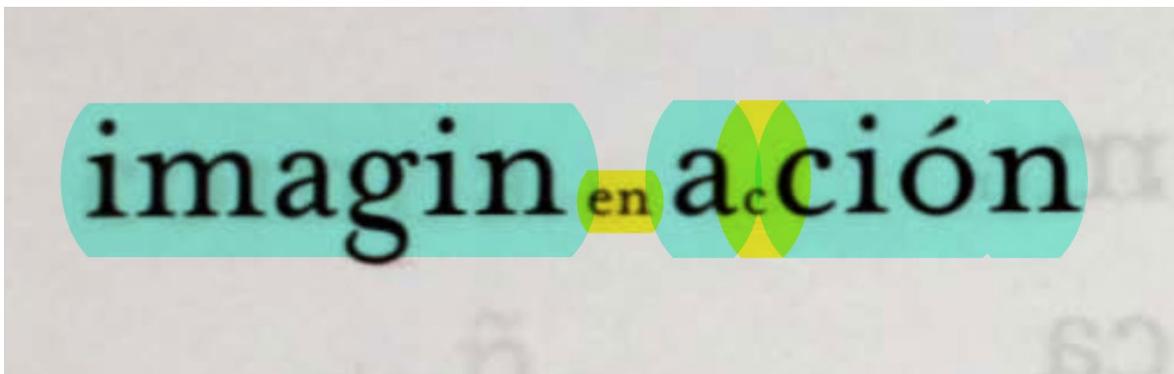


Una vez separando las sílabas puede completarse el mensaje de Cecilia Vicuña, mediante la versión sobre el papel, como se muestra en los siguientes ejemplos de la edición impresa en Chile en noviembre de 2005. Los colores en cada sílaba no aluden a nada más que la separación de conceptos al interior de cada palabra, con la intención de señalar la estructura del poema y fueron elegidos arbitrariamente.





El formato que puede darle a estos poemas un medio como la impresión vista como una práctica literaria, sitúa a *palabrarMAS* en empatía con la concepción de que “a cultural object is formed the way it is and what its formation has to do with its textual and historical significance” (Hayles, Introduction, xix). En síntesis, la formación de la autora y su rol dentro del entorno histórico social al que pertenece, hacen de este poemario una obra icónica para su contexto. Una parte importante de la vida de la autora ha quedado impresa y se ha desapegado de la mente creadora, para internarse ahora en las capacidades cognitivas de sus lectores a medida en que se pueden ir formando oraciones a partir de una palabra desmembrada silábicamente y que se divide en dos significados diferentes unidos por la mutación etimológica en esas combinaciones de lexemas.



La edición de 2005 que se utilizó para esta investigación cuenta con diversas formas de transfigurar el lenguaje, que se enriquece gracias a la reflexión de la artista sobre el acto de abrir las palabras: “Palabrir [sic] descubre metáforas antiguamente condensadas en la palabra misma. Una historia de las palabras sería una historia del ser” (Vicuña, 83) y esa misma historia puede seguirse escribiendo lejos de las dimensiones de un dispositivo estático que puede ser producido en serie, como sacando la fotocopia de una fotocopia hasta perder toda huella del autor, con el rumor de que alguna vez ese texto fue de su autoría.

Es notorio en estas apropiaciones de los medios y las formas, que la escritura también puede cambiar la distribución de las tipografías, empero no sólo eso, ya que también se puede

utilizar la estructura visual de un poema habitual; es decir, la forma de una estrofa, para exponer algún argumento teórico como el fragmento donde Cecilia Vicuña se refiere a la

imagen en acción

Una vez perdida la memoria debemos actuar desde
la ignorancia, leer en nosotros mismos, buscar
en nuestras propias palabras una clave.

Ver las palabras desde hoy es quizá ver al revés;
Revés es re ver, o ver otra vez.

Las palabras, sus compuestos y derivados llegan
a contradecirse a lo largo de la historia para que
podamos hablar:

revelar

VOLVER A VELAR (Ibid., 83)

La primera estrofa es un claro ejemplo de la anécdota -adjudicada a Góngora- sugerida por el filósofo Spinoza.

Sometimes a man undergoes such changes that I should hardly have said he was the same man. I have heard stories, for example, of a Spanish Poet who suffered an illness; though he recovered, he was so oblivious to his past life that he did not believe the tales and tragedies he had written were his own. He could surely have been taken for a grown-up infant if he had also forgotten his native language (Spinoza en Curley, 1985).

En ambas situaciones, la del poeta español y la introspección que propone Cecilia Vicuña, la escritura o re escritura sigue siendo el medio de codificación a través del cual se transmite un mensaje que cumplirá su función, una vez que llegue a la vista del lector/receptor/espectador. Lo enunciado en la segunda estrofa es justo el tipo de lectura que

se está llevando a cabo en este momento: re ver, ver otra vez, para ir deshilando esa forma particular de apropiarse del lenguaje. Hacer un acercamiento suficiente para ver las entrañas de las palabras.

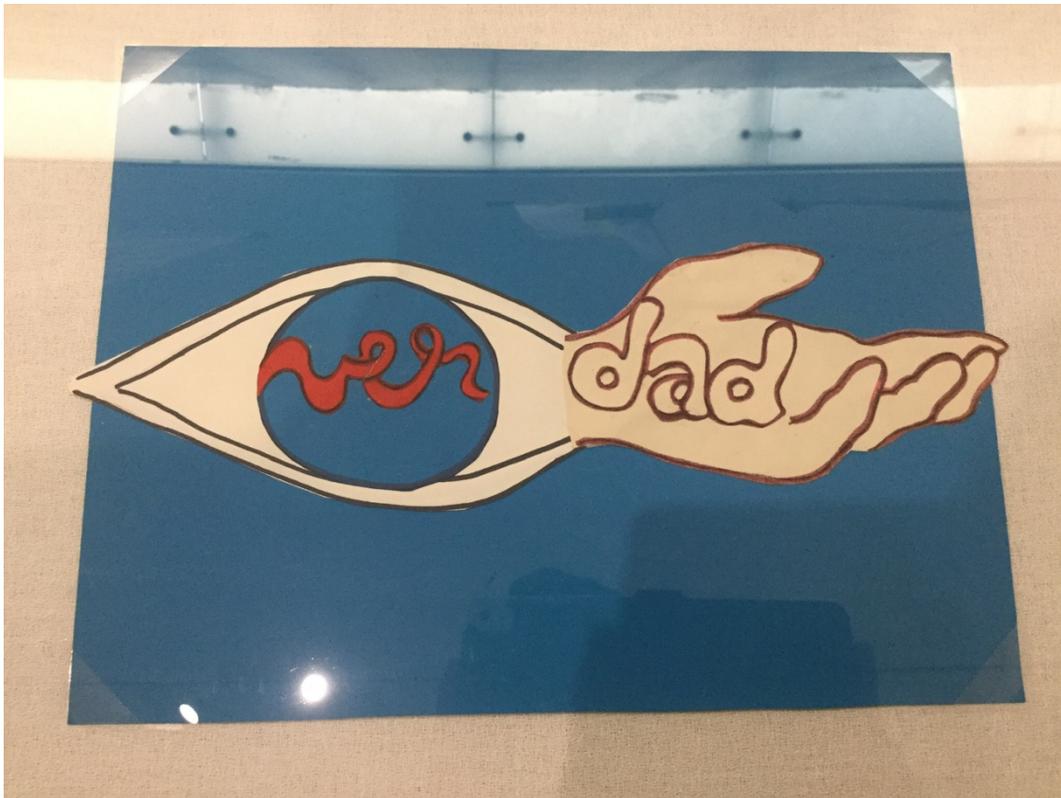
En propuestas como la de Cecilia Vicuña, las palabras de uso común nos llevan a una reflexión, por medio de la representación gráfica que nos muestra *palabrarMAS*. Ya en la última estrofa del texto citado, la artista nos recuerda lo inestable que puede resultar el lenguaje y por lo tanto, lo efímero que son los mensajes entre una época y otra. El poemario es un ejemplo gráfico de lo que sucede todos los días con el lenguaje que al mutar se puede contradecir por momentos, para que podamos seguir creando expresiones capaces de evocar una reflexión cada vez más demandante.

De un soporte a otro, el contenido de este dispositivo ha pasado a ser parte de un cartel, luego al libro y por último al bordado. En 2020 se conservan en el Museo del Prado, en España, los bocetos de los *robes-poèmes (1922)* bordados por Delaunay y también en 2020 fueron expuestas las versiones en tela de algunos de los poemas que integran *palabrarMAS*. En ambos casos ha sido necesaria la intervención de un curador, porque el espacio es una galería de arte convencional y resalta así un nuevo cuestionamiento, pues la obra ha salido de las fronteras del libro impreso, quedando ahora dentro de los confines de un museo, es decir que por más soportes que tenga la poesía ¿va cambiando de un confinamiento a otro? Podría verse este aparente contratiempo como una consecuencia de la interacción de disciplinas, ya que al contar con las herramientas que proporcionó a cada nuevo soporte, la obra se tiene que someter a sus condiciones y en el caso de *palabrarMAS* esa búsqueda etimológica sigue realizándose, pero no ha podido ser transgresora del todo, ya que una vez consumada la obra y vistas sus piezas como partes de una exposición, más que

de un conjunto de poemas visuales, regresó a la institucionalización de la que han ido escapando los poemas del Colectivo 3.

La textura, los colores y dimensiones están presentes, pendiendo de suspensores o bajo el grueso cristal de una vitrina en un espacio amplio, pensado para la circulación masiva de espectadores, que en las condiciones de hoy no sería posible mantener abierta. Propuestas como la de palabrarMAS en su versión “galería de arte” corren el riesgo de quedar en el pasado porque el soporte en el que habitan las ha confinado de nuevo hasta que puedan cambiar a un soporte diverso. Uno donde puedan volver a reinvertirse para re leerse. Hasta este momento, dichos poemas son piezas que la artista ha decidido dotar de materialidad y muestra en minuciosa curaduría la unión de significado y significante, sobre cartón, tela y dimensiones poco convencionales, ya que dentro de la exposición hay una pieza en la que se puede entrar y mirar desde sus entrañas a los otros espectadores, consiguiendo de este modo que —literalmente— los asistentes puedan ver su obra desde una perspectiva interna, como si nos encontráramos en los intersticios que se crean en los gramemas que dan vida a este libro hecho exposición, que a pesar de las limitantes que implica habitar en los museos, ha ido mudándose de un soporte a otro.

A continuación se muestran algunas de las piezas y al final la perspectiva desde el vientre de la exposición.









La fetichización de la obra y sus soportes

En los capítulos anteriores he revisado la obra de autores que a pesar de haber mutado de un soporte a otro, con el uso de nuevas herramientas, han quedado plasmadas, bordadas o impresas hasta que la vida activa de sus nuevas materialidades les conceda existencia. Dentro de las vitrinas y con la fragilidad que el paso del tiempo les otorga, las obras van quedando en un nuevo confinamiento. ¿Cómo han solucionado esto los creadores, cien años después de que los poemas pintados arribaron a las galerías? Sitios web como el del poeta conceptual Felipe Cussen, son una muestra de la escritura y la experimentación pensadas desde y para la pantalla y con diversos sistemas operativos entre las entregas que lo conforman.

Lejos de toda pretensión a formar parte de una tendencia que incluya su obra dentro de los anales de la literatura latinoamericana y contemplando en todo momento que “la primera condición del poeta es crear, la segunda, crear, y la tercera, crear” (Huidobro, 1916); coexiste entre los ensayos eruditos —como es el de la poeta española María Salgado, que aborda a la poesía visual como una especie de redundancia insuficiente en su ensayo *La poesía visual no es visual. El artificio poético del siglo XX a partir del problema de la poesía visual (2018)*— encargados de clasificar las obras literarias y los especialistas en desacreditar todo lo que no encaja dentro de los moldes ya establecidos, la obra de poetas conceptuales que sin el menor de los miedos se han venido apropiando de medios y plataformas insospechadas para el lector convencional de poesía. Felipe Cussen, que además de interactuar con diversos artistas ha conseguido llevar al libro habitual a un confinamiento inmaterial y en constante cambio: el del libro digital como continente, unido a la poesía conceptual como contenido, logra poner en conflicto la concepción convencional que se tiene de el libro y su función.

Libros como *This is me (2018)* que operan lejos del virtuosismo, trasladan la tarea del lector al nivel de la interacción con el autor de la obra que se tiene en las manos simbólicamente, porque habita dentro de un dispositivo electrónico. En este momento, la superficie de papel es un soporte que podría resultar obsoleto, de acuerdo con las condiciones materiales con las que fue creada la obra en cuestión. Sólo para contextualizar la obra apenas mencionada, el creador utilizó como soporte la web y como proceso creativo la interacción entre *bots* dentro de la red social Instagram. Cussen, únicamente se enfocó en crear contenido apropiándose de la lógica que opera en dicha red.

Lo que se puede observar con propuestas como ésta, es que la pantalla juega un rol fundamental, al ser el medio por el cual circulan los contenidos de la obra.

As a destination, however, the screen has an enormous indirect influence on the construction of electronic literary texts, the most intriguing of which are scripted to take meaningful advantage of the screen's ability to transform the appearance and behavior of texts as well as to solicit readers' interactions. (John David Zuren en *Comparative textual media. Transforming the Humanities in the Posprint era*, 260-261).

El contenido de obras como esta, requiere una interacción del lector en la medida en que no hay un texto ni una línea discursiva establecida; es decir, se tiene un inventario de oraciones, que podría atreverme tomarlas como versos porque se encuentran figuras retóricas involuntarias a lo largo de las páginas que ocurren a partir de comentarios arbitrarios y a la vez programados dentro de un amplio, bastante amplio campo semántico para la descripción de una persona; que en este caso no existe, porque la fotografía que detona este dispositivo es una imagen en blanco.

La imagen que en seguida se muestra, el lado derecho es la portada del libro digital y el lado izquierdo; que sería en un libro usualmente impreso la contraportada, muestra un código de barras que no contiene el costo del ejemplar, sino el de los *random coments* que el poeta compró y de este modo, el contenido fue llegando aleatoriamente para detallar los atributos de un ente inexistente, como se puede apreciar en el listado subsecuente.

Invoice No.: IJRPDG
Date: 2018-09-18

Seller information

BuySocialMediaMarketing
hello@buysocialmediamarketing.com
https://buysocialmediamarketing.com

Buyer information

Felipe Cussen
Chile
felipecussen@gmail.com

 felipecussen

Product	Subtotal	Discount	Total
Instagram 1,000 Random Comments	\$99.99	\$0.00	\$99.99
		Subtotal	\$99.99
		Total	\$99.99

  
felipecussen This is me


5 800130 232259



the_gabar_no1234 nice
hamentchaudhary whats your haircut name
turkoglu192 Shine like a star
asma_g_9 Can't wait
buprofilinsahibioldu00 What's the discount
code ??
riyaana98 Impressive
yahyach143 Imfao
ll.babazadehh.llwhen is new video? 👍
yyasemir love your videos 🔥
love_shrmtv 🙌🙌🙌🙌🙌🙌🙌
coolincici show them sexy titties
sai_pushpala KING

3 de 143

Apenas es la página 3 de 143 y lejos del uso o distribución de tipografía, el comportamiento del texto está lejos de ser controlado incluso por el creador de la obra. Podría decirse que ya no le pertenece del todo su creación y bajo esa mezcla de emoticones y expresiones de euforia, el libro va tomando una forma incapaz de consumarse a sí misma; sin embargo, no es un libro digital propiamente, porque al contar con un software establecido se convierte precisamente en un *libro software*, empero, si lo regresamos a las condiciones de libro impreso, esta sería el equivalente a su primer edición escrita en inglés y que si fuera víctima de una traducción que le quitara su lógica, nos daría lo siguiente, omitiendo el *nickname* de los *bots* que lo conforman.

bonito
cual es tu nombre de corte de pelo
Brilla como una estrella
No puedo esperar
¿Cuál es el descuento?
código ??
Impresionante
lmfao
es nuevo video?
amo tus videos
muestra tus tetas sexys
Rey

Un *Libro software* como este, consigue romper también la logística convencional en el ensamblaje, distribución y publicación, desde el momento en que el propio autor manipula las herramientas que considera necesarias para formar su obra en cuanto a diseño, color y otros elementos clave que le darán una identidad propia. *This is me (2018)* es un material que entraría dentro de la categoría de las obras colectivas, debido a la extensa columna de *bots* que aportaron su comentario y en palabras del autor, este dispositivo cumple con las siguientes características: “*This is me* tiene que ver con correcciones en el sentido que quería que el libro fuera escrito; no por mí, sino por *bots* [...] después comenzaron a aparecer los comentarios de amigos y ahí lo corté, porque no quería los comentarios de personas reales”(Cussen). Difícilmente, un ejemplar como este puede ser traducido porque en ese instante perdería toda autenticidad, a pesar de que el traductor fuera otro *software*.

Ahora bien, el hecho de habitar en la *web* podría deslumbrarnos en el primer contacto con la obra y erróneamente se le podría catalogar como una pieza que difícilmente se desgaste con el paso del tiempo, lejos de lo efímero en ese link designado por los comandos que la ubican en su sitio; no obstante, en la constante renovación y actualización de sistemas operativos existen libros digitales anclados al formato en el que fueron creados, incapaces de

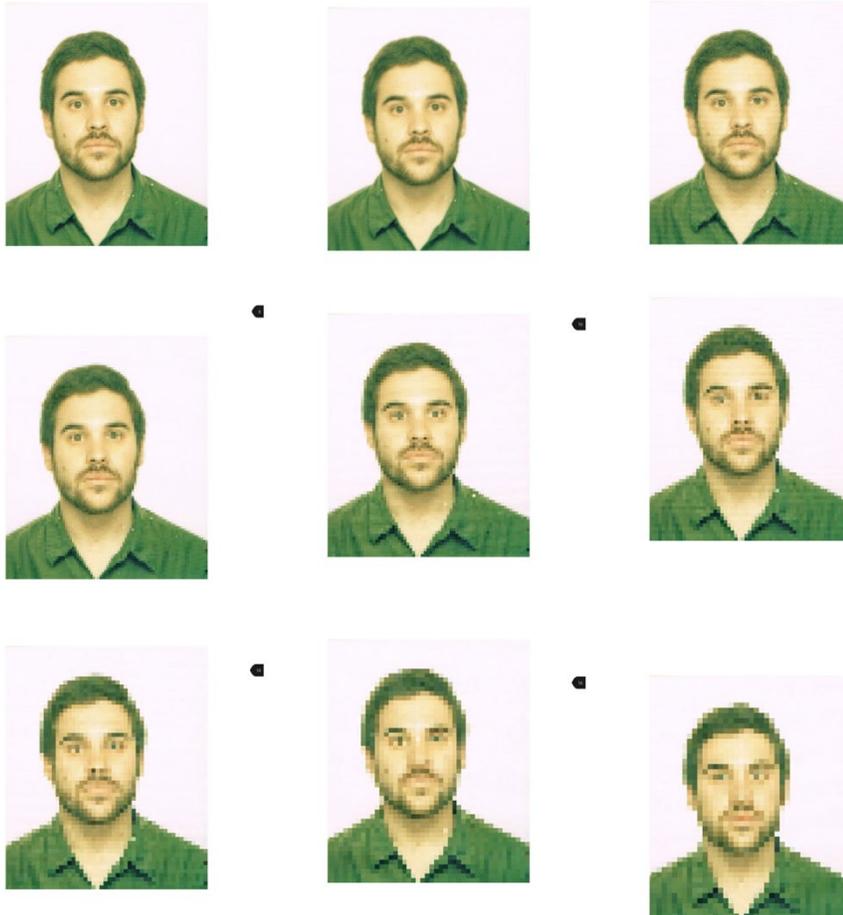
trascender de un dispositivo a otro; es decir, que aún en el mundo digital no pueden escapar a la posibilidad de ser perecederos y

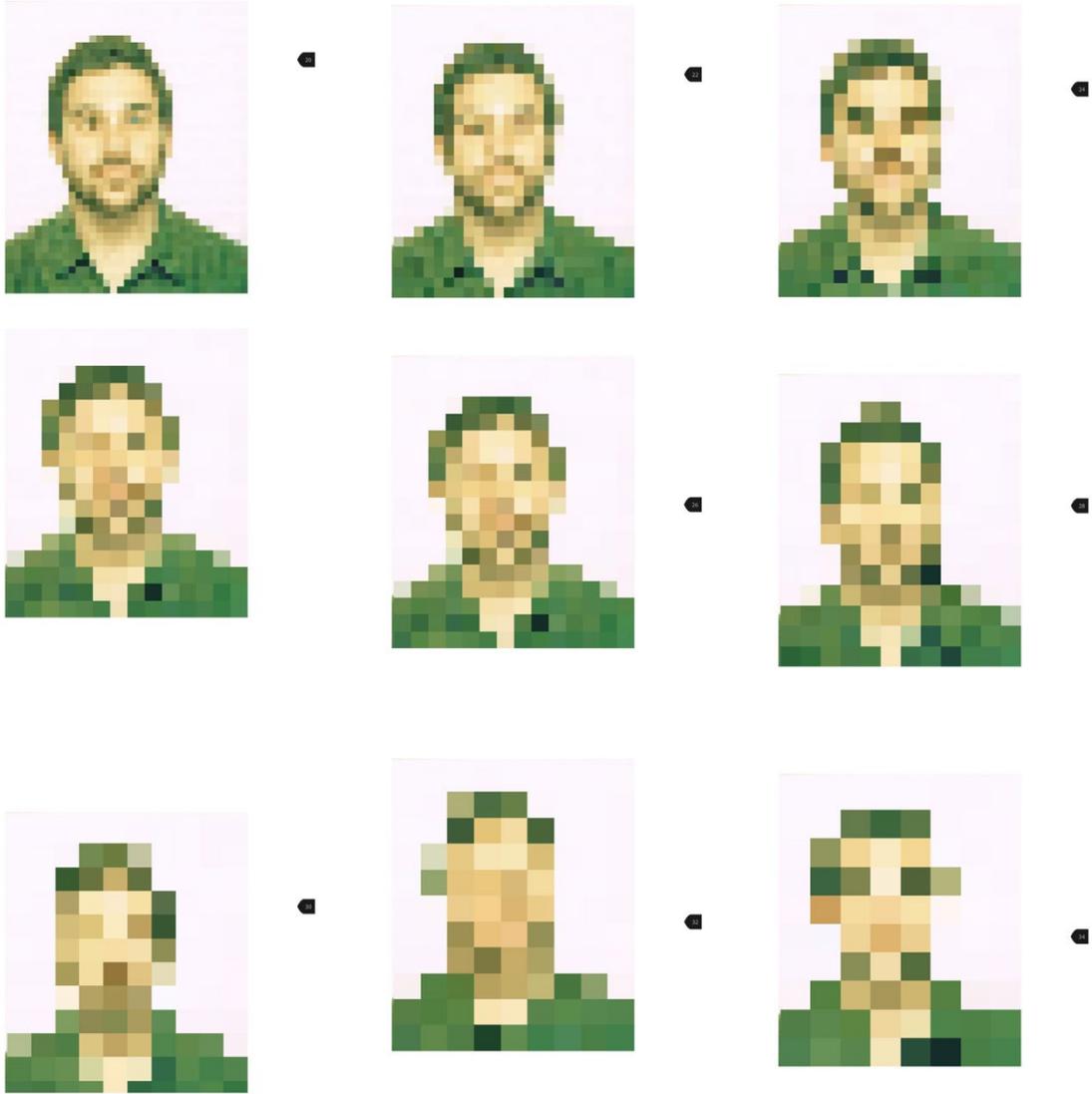
Unlike ink on paper, the digital text does not adhere permanently to the screen itself. It is stored as code, and prior to its execution, it is not yet on the screen but rather bound for the screen, [...] on their way to the screen—the interface through which they are written and read—the computer processor interprets these texts and reassembles them into human-readable symbols (Zuren, 260).

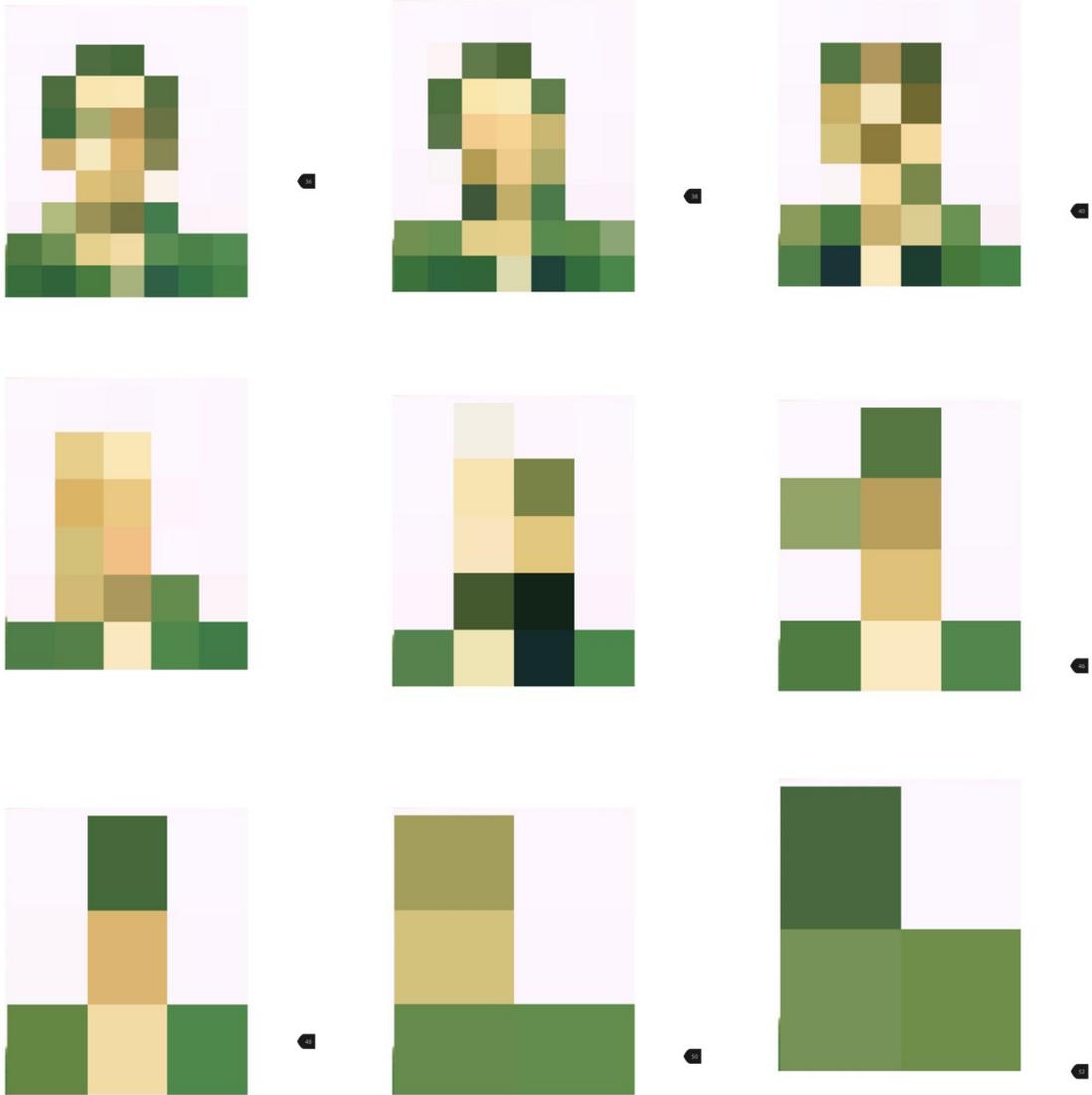
En este sentido, la pantalla o el *display* a través del cual se puede leer un libro digital o un libro *software*, se convierte en una ventana por la que desfilará todo el contenido que integra el dispositivo literario, a diferencia del una publicación impresa, que conserva la palabra plasmada en un mismo lugar mediante un alfabeto que hace de la obra, un texto con las condiciones necesarias para su lectura.

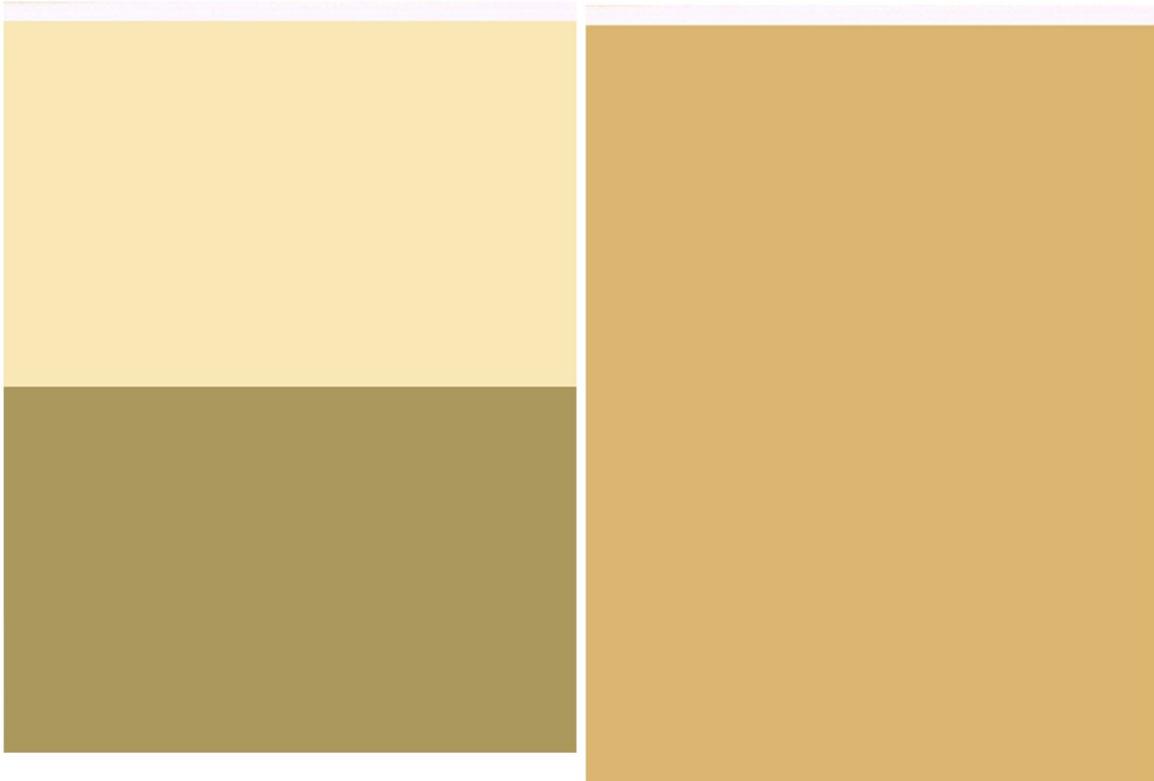
Es necesario mencionar que no es lo mismo un libro digital que un ebook, ya que este último contiene además de las ventajas que ofrece la tecnología una similitud innegable con sus antecedentes físicos, salvo que los editores lo puedan convertir en una edición interactiva y llena de hiper vínculos que pueden hacer la lectura más completa y dinámica. En este caso, es sin duda una apropiación y adaptación de la tecnología, pero sigue siendo distinto a los libros digitales, pensados bajo una poética computacional; aquellas obras literarias pensadas desde su gestación a partir de las herramientas que ofrece la computadora y su manera de procesar textos, que no necesariamente deben seguir un orden establecido al momento de ser leídos y en este contexto tecnológico e intermedial, surge una pregunta que pareciera innecesaria: la poesía visual, concreta, experimental, digital o conceptual ¿requiere ser leída obligatoriamente? No siempre, ya que en algunas obras el texto se usa para señalar acotaciones que describen imágenes.

También de Felipe Cussen, *Self portait (2021)* es otro ejemplo de libro-software creado con programas de identificación de imágenes, donde la imagen del propio creador va perdiendo píxeles hasta dejar de mostrar su rostro. Cada vez más borrosa la fotografía sobre la que se usan los programas, se va degradando hasta quedar reducida a un cuadrado que nada tendría que ver con el inicio; sin embargo, ahí quedan restos de la persona que fue manipulando herramientas, restos que mediante códigos nos dan una imagen aparentemente simple y lejana a toda obra creativa, como se muestra a continuación.









El contenido de un libro-software como *Self portait (2021)* puede ser manipulado a la inversa en cuanto a soportes y también ser plasmado en papel, para quedar junto a otros libros impresos; sin embargo, ¿tiene esto algo en común con la poesía visual de inicios del siglo XX? Tomando en cuenta que cada ruptura parece desapegarse por completo de la tradición que la precede y que las técnicas se encuentran en expansión continua, así como los recursos materiales y foros para exponer las piezas, sin duda la propuesta del escritor y

académico —como él mismo se define— tiene un pie dentro de la poesía visual experimental. Estamos frente a un dispositivo inmaterial que podría ser expuesto también en una galería para tomar dimensiones físicas, transfigurándose igual que el arte en general. Su proceso y sus formas suceden en una etapa dentro de la evolución constante de la poesía que aún no tiene lugar dentro de las definiciones actuales de la literatura digital.

La poesía visual experimental es lo suficientemente cambiante y transgresora, puesto que siempre se encuentra con el peso de una definición que la persigue para delimitarla de una vez por todas; sin embargo, gracias a los contextos históricosociales, tecnologías, técnicas o mejor dicho, la interdisciplinariedad, siempre logra romper las posibles limitaciones de las definiciones que se han intentado establecer, generando una especie de anticuerpos ante la posibilidad de ser un ente que obligatoriamente deba contar con las características establecidas por la academia o la crítica literaria, donde se comete constantemente el error de intentar analizarla para comprenderla y explicarla, en lugar de desmontarla para ver qué elementos la componen y cómo es que interactúan entre sí las interfaces que la ensamblan. Lo anterior, es lo que yo considero como el error más grande a la hora de acercarse a la poesía visual experimental, porque no se puede definir algo no ha terminado de expandirse, que no ha comenzado a repetirse en formas y procesos, hasta contar con un conjunto de elementos que le puedan describir/definir junto a sus pares.

En los capítulos anteriores de esta investigación se ha hecho mención de la participación del artista en torno a su obra; que no se limita a la creación sino que llega incluso hasta el momento de enviarla o entregarla en las manos de quien la consume. Los cien años de distancia y la vigencia de autores como Vicente Huidobro y José Juan Tablada han contribuido a que se cuente con su obra reunida en antologías y ediciones especiales; no obstante, no siempre son reeditadas y por lapsos se convierten en ejemplares casi imposibles

de conseguir. En el caso de Huidobro existe parte de su obra en diversos sitios web, mientras que la obra de Tablada se encuentra reunida en un portal creado por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). ¿C cambió de soporte su poesía? Sí, aunque su versión digitalizada es gracias a la existencia resguardada de las primeras ediciones de los libros que se revisaron para este proyecto. Aún escaneadas, las hojas muestran a través de la pantalla el color amarillento de un ejemplar que tiene cien años de haberse impreso.

Respecto a las obras de Cecilia Vicuña y el contenido del Poema Colectivo Revolución, es aún más difícil acceder a las piezas aquí citadas; ya que para presenciar *PalabarMAS (1984)* en su versión física, que no impresa, es necesario acudir a la sala del museo en donde la agenda de la artista nos permita apreciarlas; en cambio, del PCR se encuentran algunos de los poemas postales digitalizados y en la revista de *Escaner cultural* hay diversos artículos que los pone en a nuestro alcance. Sin embargo, el acervo de más de 40 años de actividad se encuentra en la custodia del poeta visual César Espinosa, que además de fundador y curador es parte fundamental para que lo acontecido en ese poema colectivo y en las bienales internacionales de poesía visual en México sigan siendo objeto de estudio.

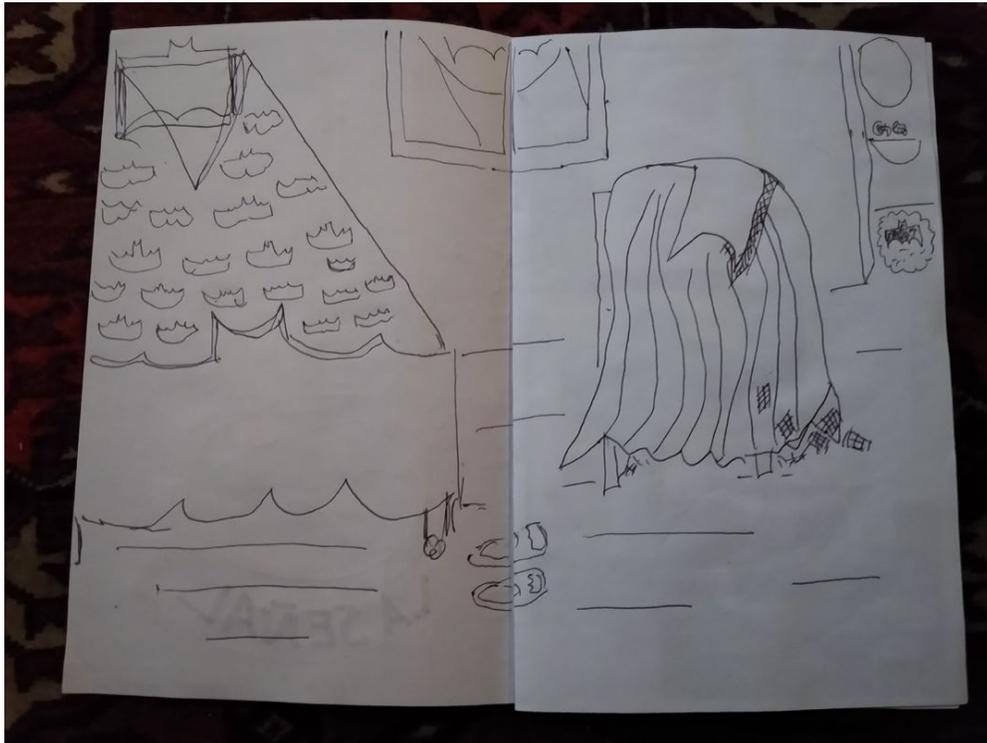
Ya en este tercer capítulo, he revisado parte de la propuesta de Felipe Cussen y ha sido de gran ayuda el sitio web montado por el propio creador, que tiene toda su obra disponible de manera gratuita y libre para descargarse. Podría afirmarse que, por el momento, dicho portal es al mismo tiempo la obra reunida del escritor; en cambio, ¿qué sucede con los creadores que han decidido no reunir sus obras en ningún portal como el de Cussen? ¿Es en 2021 obligatorio el uso de la tecnología para ser un poeta visual/experimental? La trayectoria del poeta experimental mexicano Ricardo Pohlenz; cuya obra será expuesta a la luz de esta investigación, es un ejemplo de que no siempre es necesario dominar lo último en tecnología para ser parte de la vanguardia.

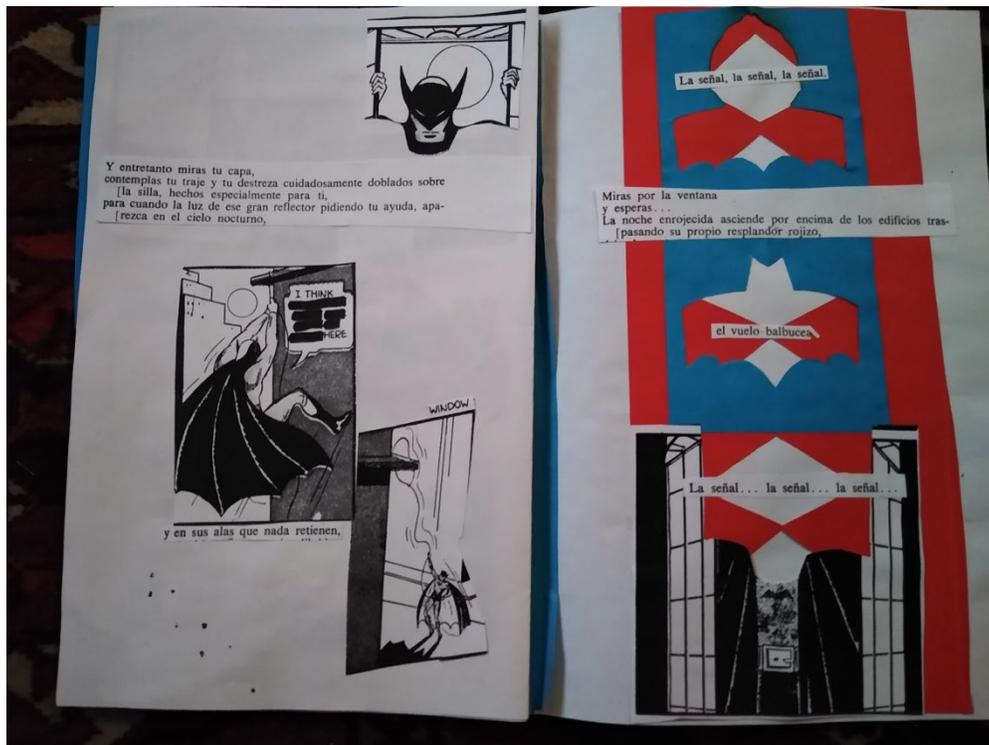
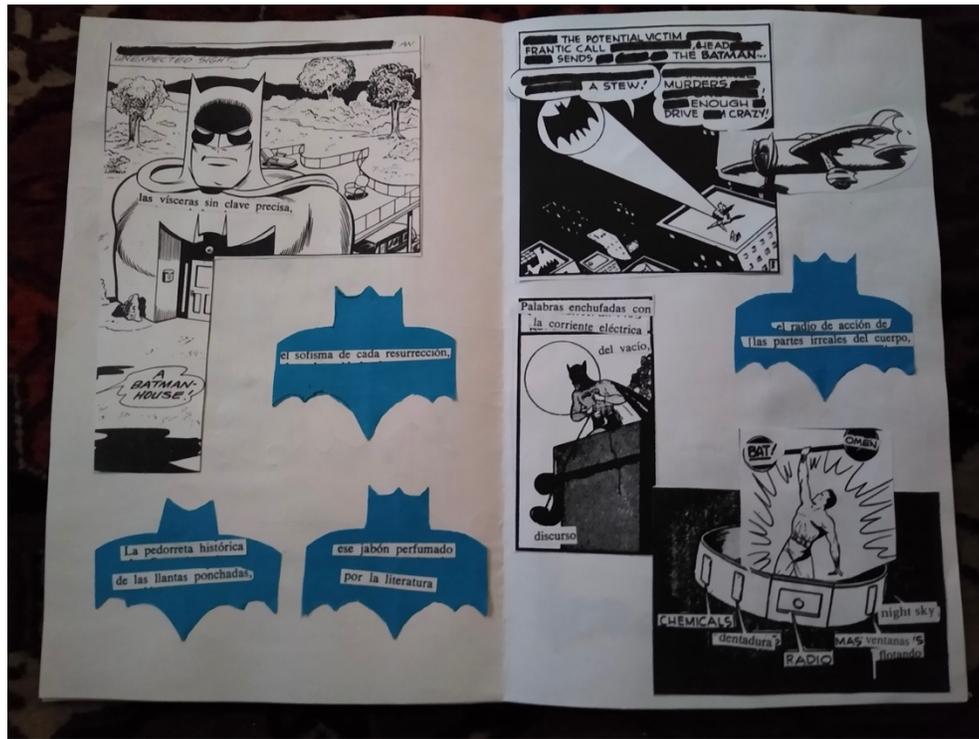
Antes de continuar con la revisión de la obra de Pohlenz, me parece pertinente mencionar que hemos llegado a otra zona dentro de la vanguardia misma: la del “segundo creador”. Junto al ready made y el collage, por ejemplo, que siguen siendo vigentes un siglo después. Es verdad que acontecimientos como este han venido sucediendo y que incluso esta técnica es uno de los hilos conductores entre las trayectorias de los seis creadores aquí revisados; aún así, la particularidad de cada época le da un matiz distinto a cada autor aunque sigan perteneciendo a una misma tradición vanguardista, que tiene como punto de encuentro el movimiento de la poesía y la liberación de la palabra, llevándola más allá de su uso convencional dando forma a diversos dispositivos artístico-literarios.

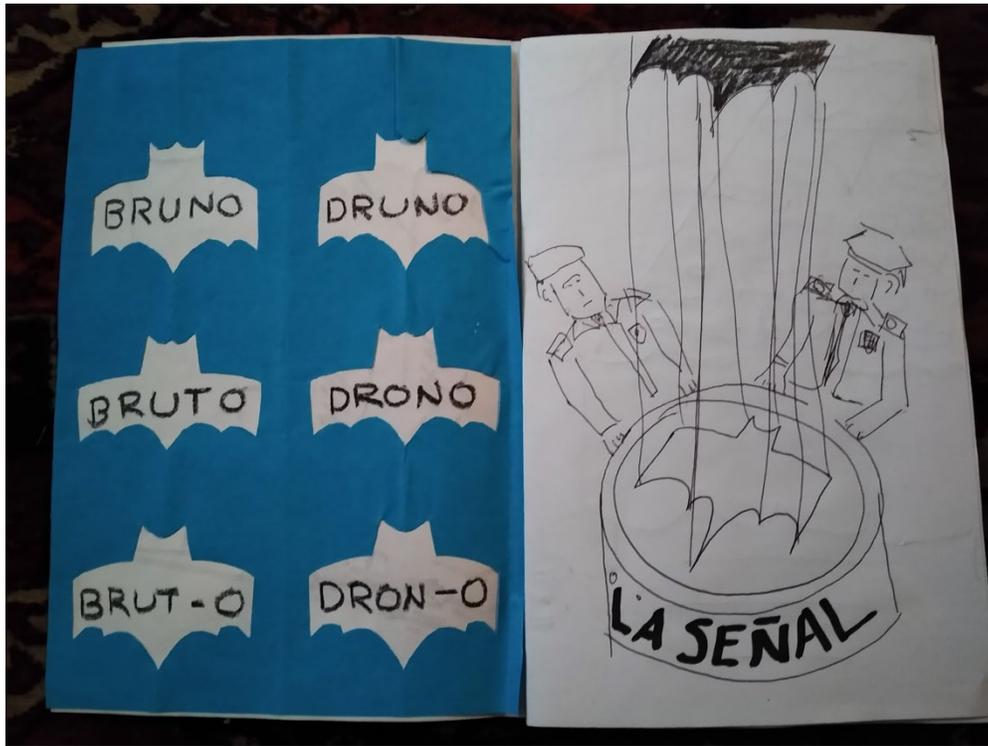
A la luz del famoso ensayo de Jonathan Lethem que lleva por título “Contra la originalidad” (2007), se puede concebir que toda obra creativa es susceptible a ser transformada, ya que “en la primera vida de la propiedad creativa, si el creador tiene suerte, su obra se vende. Una vez que termina la vida comercial, nuestra tradición permite una segunda vida” (Lethem, 30); es decir, que no es circunstancial que exista un segundo creador, más bien, su razón de ser es la nueva tradición del renacimiento de una obra en una nueva forma o simplemente el segundo uso se hace presente como técnica, más que una especie de reciclaje de materiales.

Pohlenz es un artista que si bien es conocido dentro del gremio de poetas sonoros y experimentales, no cuenta con una proyección masiva; a pesar de esto, la audiencia que toma en cuenta su obra es ya una audiencia lista para enfrentarse a la propuesta de Pohlenz. ¿Acaso trabaja con lenguas muertas o códigos matemáticos indescifrables que sólo un erudito puede disfrutar? Definitivamente no, la obra de este creador es parte de la vanguardia sin la negación de las tendencias previas, ya que no existe entre la obra del artista un manifiesto que desacredite todo lo anterior ni nada por el estilo.

Tomando elementos ya existentes y con otras funcionalidades, Ricardo Pohlenz nos entrega piezas que nos sitúan en perspectivas diferentes sobre los objetos que usa para construir sus poemas; como en el siguiente ejemplo, donde además de apropiarse de unos versos que no son de su autoría, los ilustra, y tenemos entonces una nueva versión cercana al cómic del poema convencional, como se puede ver en las siguientes imágenes.

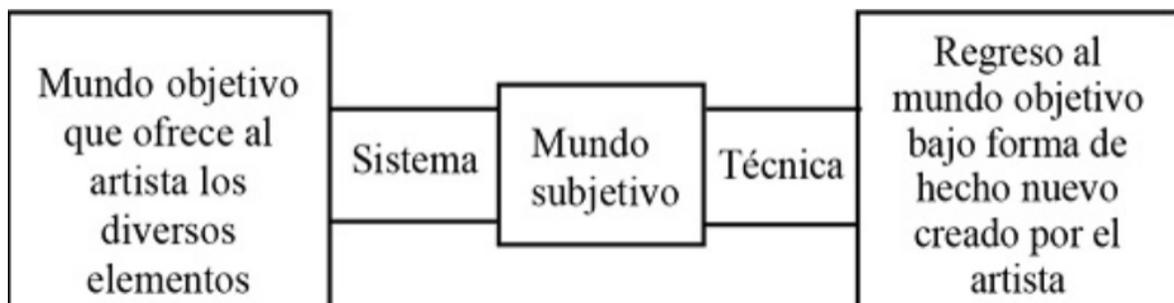






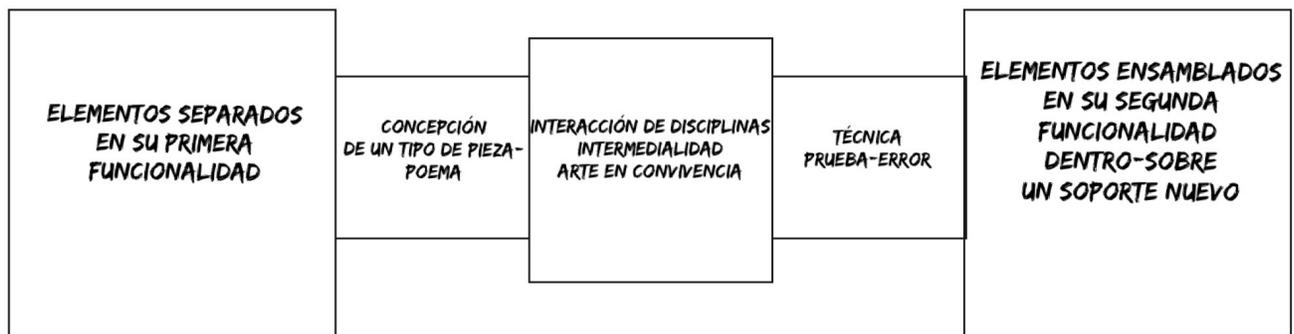
El autor de los versos anteriores es el poeta mexicano José Carlos Becerra (1936-1970) y forman parte del poema titulado *Batman*. A simple vista una versión como esta sería tomada como un plagio o un acto arbitrario del segundo creador, que en este caso es Ricardo Pohlenz; por el contrario, la diversidad de elementos a cien años de las vanguardias literarias sigue tendiendo relación con la técnica que los cubistas usaron en su momento y que lleva el nombre de *Cut-up*, donde por medio de recortes se ensambla una nueva pieza que gracias a su nueva materialidad puede llegar a nuevos lectores; incluso el esquema del proceso creacionista propuesto por Vicente Huidobro en su manifiesto de *La creación pura* (1921) tiene vigencia frente a esta versión ilustrada del poema desde el momento en que es desarticulado con unas tijeras, para ser depurado y puesto en interacción con nuevos elementos que aluden a su origen, es decir, la existencia de Batman como figura central, para reaparecer ante nosotros como una pieza ensamblada en su segunda existencia.

El esquema de Vicente Huidobro nos dice que “El artista obtiene sus motivos y sus elementos del mundo objetivo, los transforma y combina, y los devuelve al mundo objetivo bajo la forma de nuevos hechos.” (1921).



Cien años después, ¿qué sucede en la interfaz que une a los elementos por separado en su primera existencia, con la pieza final? Es ahí donde el poema cambia de soporte. La obra hace su arribo al mundo subjetivo del artista, usando como puente un sistema de selección y depuración de los versos-piezas que lo constituyen. Una vez en el mundo subjetivo del artista junto a los demás elementos (dibujos, recortes de imágenes, software, etc.), la técnica es un segundo puente que trae de vuelta al mundo objetivo en nuevo formato y con alcance a nuevas audiencias.

El poema ha sobrevivido a su propia materialidad para quedar junto a otras formas de expresión que le otorgan una segunda totalidad en una nueva pieza, actualizando el esquema creacionista como se muestra a continuación.



Con procesos como el de Ricardo Pohlenz tiene sentido hablar y reflexionar sobre el segundo uso de las obras ya consolidadas, una especie de reciclaje toda vez que poemas como el de José Carlos Becerra son publicados y puestos en un anaquel donde permanecen de forma inanimada junto a otras publicaciones, hasta que una vez retirados son almacenados en bodegas y hasta que esta nueva etapa con el segundo creador les da una materialidad distinta a la de una obra literaria convencional. Se tiene entonces una nueva tradición en la que más allá de adorar a las grandes obras literarias se les otorgan nuevas propiedades, del mismo

modo que una novela puede ser adaptada al cine o que un conjunto de cuentos son suficientes para tener en nuestros dispositivos una serie de ficción, producida por cualquier plataforma de contenido.

Esta apropiación no se limita a los medios para crear, sino que busca hacer uso también de piezas/obras terminadas; ya que atendiendo a lo dicho por el poeta Kenneth Goldsmith (E.U. 1961), “cortar y pegar ya son integrales al proceso de escritura. Sería una locura imaginar que los escritores no explotaran estas funciones de maneras extremas más allá de las intenciones de sus creadores” (Escritura no-creativa: La gestión del lenguaje en la era digital, 15). En piezas como la de Ricardo Pohlenz el lenguaje se va moviendo de un soporte a otro y se encuentra situado entre las imágenes, para que la palabra sea parte del todo y no la única expresión; podría decirse que aquí el contexto es el contenido de la obra.

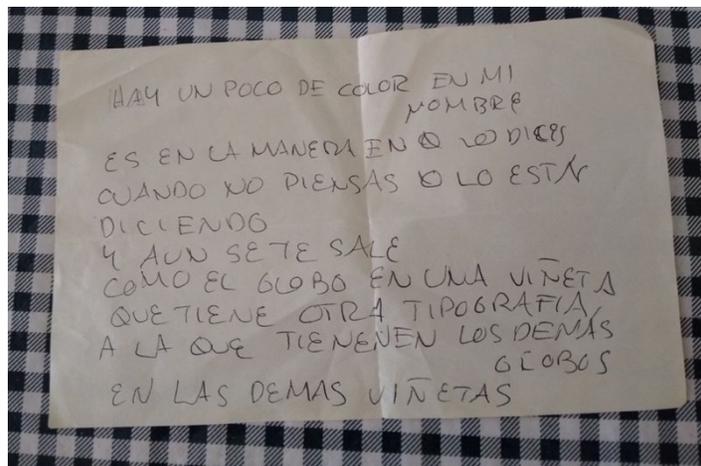
A diferencia de los creadores antes revisados, la propuesta de Pohlenz no se encuentra en ninguna antología de obra reunida, acervo o sitio web; porque la llave de acceso para acercarse a la trayectoria del artista es el usuario con el que se encuentra en redes sociales como *instagram* y *twitter*:

A lo largo de los últimos diez años, desde la necesidad de encontrar nuevos cauces para una escritura del mundo, y recurriendo al reciclaje y actualización de modos y modelos que dicen o plantean al poema desde lo concreto, como un territorio a mitad de camino entre el signo y la representación, me he dedicado en mis recorridos cotidianos en descubrir, intervenir y documentar lo que he llamado o clasificado, según su naturaleza y función, como poemas visuales, poemas situacionales y objetos encontrados. A lo largo de ese tiempo, gracias a la calidad de imagen y facilidad de manejo de las cámaras de los teléfonos celulares, he creado un acervo de imágenes que luego he publicado en mis cuentas de twitter [[@rpohlenz](#)] e [instagram](#)

[@erepohlenz] donde se documenta el proceso de descubrimiento, apropiación y documentación digital de los distintos objetos que, constituyen en sí mismos, poemas visuales, poemas situacionales u objetos encontrados (Pohlenz).

Estamos ante un creador que si bien tiene publicaciones impresas en libros convencionales, ha ido transformado instantes en parte importante de un acervo literario híbrido-digital y como puede apreciarse, gracias a la variedad de objetos encontrados, no siempre se repite el formato entre una y otra de sus entregas. El uso de internet como contenedor, mediante la digitalización de las obras ha sido un factor importante para este cambio persistente de la poesía respecto a sus materialidades y su intervención con otras disciplinas y en casos como el del artista en cuestión, es la vía para llegar incluso a establecer contacto con el propio creador.

Cuando de manera nostálgica algún poeta experimental escribe sobre un papel suelto una especie de nota que se hace poema y la publica en sus redes sociales, tenemos una posible oleada de reacciones y comentarios hechos por los lectores/seguidores; empero, hay algo más allá de las emociones que puedan moverse, porque la obra, al estar disponible puede ser descargada y conservada para la posteridad; sin embargo, lo que el seguidor promedio pueda conservar en su galería de fotografías es la imagen plana de todo un proceso creativo, ya que



mientras la imagen sigue siendo compartida y comentada, lo más probable es que los elementos que la ensamblan ya ni siquiera existan en el mismo lugar donde fueron descubiertos, lo que da un toque efímero a los acervos como el de Ricardo Pohlenz; que existen en un número indefinido de dispositivos electrónicos e incluso una vez ahí almacenados pueden migrar, sobrevivir y adaptarse a las condiciones de la actualización del *software* con el que opera cada uno de esos aparatos y al mismo tiempo, en el mundo objetivo o real nunca volverán a ser apreciados; por ello, afirmo entonces que poemas como estos son efímeros en la realidad y permanentes en las redes sociales; siempre y cuando, quien administre la cuenta no desactive el perfil que las contiene.

¿Son las redes sociales un nuevo soporte para que la poesía visual experimental se conserve al alcance permanente de una audiencia? Más que eso, el uso que se hace de estos nuevos escaparates los convierte en las nuevas vitrinas que pudieran contenerlos protegidos del paso del tiempo; una especie de elixir de la juventud para que no se vean desgastados los elementos que conforman cada una de las piezas expuestas y además de eso, las redes sirven como herramienta para su consumación. El lenguaje ha sido capaz de ir cambiando de soporte para seguir describiéndonos el contexto que nos rodea y para que los estudios al respecto tengan un respaldo de dicha evolución constante.

Volviendo al trabajo de Pohlenz, sabemos que la tecnología forma parte de su proceso creativo, pero no es un elemento que se integre sino hasta el final de la obra para su conservación, ya que a pesar de ser un poeta experimental conserva secuencias tradicionales para llevar a cabo cada una de sus piezas. El lenguaje es movido de un lugar a otro y en similitud con el poeta chileno Felipe Cussen, el propio creador es parte de su obra de manera física al incluirse dentro de las partes de le dan forma, usando el recurso de la *selfie*, que en el primer caso se va despixelando y en Pohlenz sirve para ilustrar su propio poema, como

sucede con la siguiente imagen de Tlaloc que recibe el nombre de “*Selife* con tocado prehispánico” (2020).



La captura de pantalla es evidenciada a propósito con la intención de mostrar que se tiene un nuevo recurso para conservar las imágenes del autor junto al poema, respetando la forma en que fueron puestas en el soporte elegido para exponerla, es decir, su *time line* de *Twitter*. En dicha captura de pantalla quedan registrados otros elementos adicionales que incluso pueden ayudar al acomodo de información, como la fecha y la hora en la que fueron tomados de la red social para su estudio. Un simple apretón de dos botones al mismo tiempo en un dispositivo móvil, ayuda a que el poema y la imagen del creador cambien, una vez más, de soporte y se les pueda seguir difundiendo. Aquí, si el dueño del perfil decide que su poema

no tiene calidad o la fotografía está mal tomada, ya no hay vuelta atrás porque ha quedado la pieza expuesta; tenemos entonces, un grado de dificultad más, agregado a esta forma de exponer las propuestas, ya que se puede hacer una sola vez y esa es suficiente para que la crítica pueda aprobarla o desacreditarla con ensayos llenos de citas textuales, donde también se utilizará el mismo Ctrl+C y Ctrl+V al que los dadaístas llamaron *Cut-up* hace un siglo. Debo señalar, que la toma de las dos fotografías arrojan otro dato clave para futuros estudios, porque al tener una versión de rostro completo y otra con cubre bocas, es más que entendido que el momento creativo sucedió en plena pandemia de inicios del siglo XXI; por otra parte, el contenido lírico que se puede leer en el hilo de Twitter (que es otro recurso), habla de Tlaloc, sí, pero de la escultura que se encuentra a sus espaldas y sobre parte de la travesía que tuvo para llegar al lugar en que se encuentra situada, más que un tema prehispánico, lo que hace nuevamente que el contexto sea parte importante del contenido.

Mediante la alimentación cotidiana en sus cuentas de *Instagram* y *Twitter*, Ricardo Pohlenz ha venido planteando los últimos diez años de su trayectoria “desde la materialidad del glifo, del gesto textual, [y] del gesto tipográfico [donde] tenemos un doble ente que es y no es el mismo” (Pohlenz). Tomaré precisamente como ente al propio artista, ya que Tlaloc y el agua están ahí desde antes y en este momento siguen en el mismo lugar, a diferencia del elemento Pohlenz (por nombrarlo de una manera) que puede ser sustituido por cualquier persona sin intenciones de crear una pieza, que se tome una fotografía con la misma técnica en el mismo lugar y su atuendo nos de otro código de imágenes distinto al de una toma hecha mientras el mundo colapsa por un virus de fácil transmisión. Es decir, que esta pare elemental de la obra es al mismo tiempo la única que puede ser remplazada y como se muestra en la imagen siguiente, hay situaciones en las que todas las piezas del poema pueden ser sustituidas, como es evidente en “*Pret-a-porter*. Poema situacional”.



La expansión literaria hacia diversos soportes y plataformas no es algo que suceda escasamente en nuestros días, ni tampoco es un fenómeno apartado de la crítica y la teoría literarias; es por eso que en esta investigación se ha ido revisando con detenimiento lo que este proceso implica en los autores/creadores y en el lector/espectador/seguidor que se encuentran en constante adaptación a los medios que el exterior del libro les ofrece, además de la interacción con otras disciplinas y por qué no, con otros creadores en la elaboración de obras colectivas.

La escritura es el primer medio sobre el que se hace evidente una obra literaria, esa transcripción al soporte elegido por el autor va otorgando diversos contextos a cada una en específico. Ya sea en nuestro alfabeto o en códigos matemáticos y comandos que pueden

procesar un mensaje a través de una interfaz, la obra llega a un primer soporte físico o digital, antes de ser incluso considerada un producto literario.

Una vez expuesta en sus primeras condiciones materiales, comienza su adaptación a otras formas de ensamblaje, que implican una aproximación distinta entre un lector y otro; si bien un libro de poesía puede comenzarse desde casi cualquiera de sus páginas; al apropiarse de otros materiales el lector se convierte en un espectador que se deja guiar por la formación e intuición propia, para adentrarse en la obra que tiene frente a sus ojos en espacios como los muros, vitrinas, instalaciones de una galería de arte o la longitud de la pantalla desde la que un aparato conectado a internet lo vincule al mundo del arte.

No obstante, a pesar de la facilidad con la que se puede acceder a las redes sociales, existen seguidores potenciales que han decidido no adentrarse en ese submundo que da soporte a piezas como las expuestas en este capítulo. Puede que al estar ahí, de manera gratuita, incluso con la oportunidad de emitir opiniones y generar un debate virtual, nos quedemos en la limitada visión de que la poesía visual experimental ha vencido al sistema y ahora está en todos lados; sin embargo, no lo es del todo, puesto que cada usuario de las redes sociales tiene una que se adapta a su ritmo de vida y en el caso de Pohlenz, el soporte, que es internet, tiene un formato: Instagram y Twitter, por lo tanto, quienes no tengan un perfil dentro de estas dos, difícilmente podrían tener acceso a sus poemas situacionales.

Libros digitales como los de Felipe Cussen y el acervo itinerante de Ricardo Pohlenz habitan dentro de los cambios que se generan en internet por medio de la tecnología, donde la información se encuentra en movimiento permanente. Lo anterior, de acuerdo con Kenneth Goldsmith “Plantea que el escritor de hoy, más que un genio torturado, se asemeja a un programador quien conceptualiza, construye ejecuta y una máquina de escritura con gran destreza” (2011). Es cierto que la manipulación de materiales y tecnologías nos ha traído a

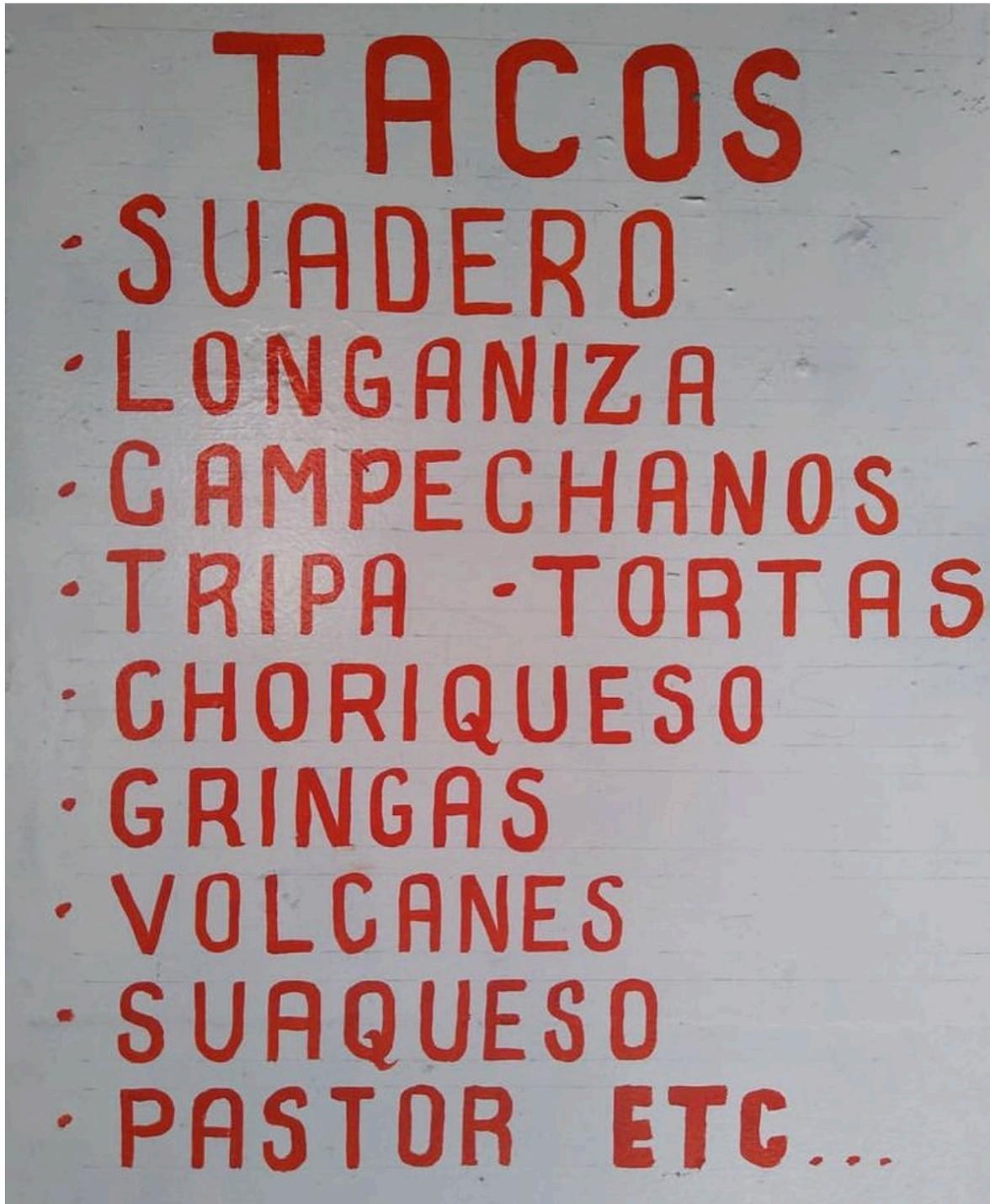
este momento en que la literatura parece haber perdido toda sensibilidad; en todo caso, también es verdad que los lectores, transformados en espectadores, cocreadores y seguidores tienen que aportar desde su sentir y en muchas ocasiones hacer uso de las referencias personales para internarse en las nuevas piezas que los artistas traen a nuestro mundo objetivo; con esto, puedo afirmar también, que la poesía visual experimental requiere de una formación previa en algunos casos para poder asimilar lo que el poema dice o plantea y de este modo llegar al goce y cuestionamiento de la obra, como en seguida se muestra con los poemas situacionales y objetos encontrados por el poeta Ricardo Pohlenz.





20 Me gusta

erephlenz Vocación de servicio. Poema situacional.



14 Me gusta

erephlenz Etcétera. Poema situacional.



5 Me gusta

erepohlentz Tragedia griega. Poema situacional.

ALTA LUZ. Poema visual.



Minotauro. Objeto encontrado.





8 Me gusta

erepohlenz El bosque amurallado. Objeto encontrado.

Conclusión

La revisión de los autores aquí incluidos ha sido de gran apoyo para sustentar y evidenciar que la literatura; en este caso la poesía visual experimental, se encuentra en constante mutación y evolución respecto a formas, medios y materialidades, ya que desde los experimentos tipográficos de José Juan Tablada es notoria la intención por desgarrar las fibras del verso convencional para darle una arquitectura distinta al poema. Cada creador, desde su contexto y con los recursos tecnológicos que su época le permite, ha conseguido expandir la corporalidad y los alcances de la poesía visual.

La correspondencia con los poetas actuales pone en evidencia la vigencia de las obras propuestas hace un siglo, mismas que en cada revisión nos ofrecen diversas aristas desde las cuales se les puede analizar para actualizar su estado de la cuestión como aquí ha sucedido. Lejos de intentar definir a la poesía visual, es innegable que lo propuesto por Vicente Huidobro en sus manifiestos sigue sucediendo en las obras/piezas de inicios del siglo XXI. No es que el poeta chileno haya sido una especie de oráculo y que nos adelantara en su faceta teórica un milenio de poesía; más bien, desde su tiempo fueron posibles y tangibles esas premisas y prueba de ello es el acercamiento que se puede hacer a los poemas situacionales de Ricardo Pohlenz, mediante el esquema creacionista actualizado, en el tercer capítulo. A pesar de la distancia existe una correspondencia entre creadores porque las intenciones de innovar los llevaron lejos de la zona de confort en la que aún se busca mantener a la poesía, atada a los conceptos retóricos como si estos fueran una especie de dogma.

Los hijos latinoamericanos rebeldes, cuentan con una obra suficiente para poner en entredicho los posibles límites y las desacreditaciones que hasta ahora se le han puesto a esta forma de hacer poesía. La respuesta de la poesía visual a sus detractores no es una refutación implacable a los cánones establecidos ni una ridiculización forzada de los mismos; ya que

desde su gestación interdisciplinaria y transdisciplinaria escapan al campo semántico de la literatura misma. A la luz de esta investigación, han sido expuestos los medios y el efecto de colectividad que esos nuevos medios le otorgan a cada pieza. La mutación de un soporte a otro dan mayor oportunidad para que en las artes en general, estos dispositivos literarios puedan ser desmontados con la intención de entender sus formas y estructuras, lo que da incluso lugar para ser replicados desde diversos campos ajenos a la escritura, ya que si no hay oportunidad de réplica para que esta sea discutida no hay posibilidad de que la poesía visual experimental exista, es decir, que sus nuevos foros otorgan a los espectadores la necesidad de generar nuevos cuestionamientos.

Con Cecilia Vicuña y César Espinosa, por ejemplo, existen la mediación e ideología como una forma de situarse en relación con la colectividad. Donde cada creador cuestiona a su propio contexto y además hace evidentes esos cuestionamientos en forma de poema visual, ya sean carteles, telas, bordados o tarjetas postales. Las piezas/poemas no limitan su función al simple acto de ser creadas, porque su materialidad y su interacción con otras disciplinas no son suficientes si no son trasladadas y expuestas, puesto que no se puede completar su proceso creativo si en casos como el del arte-correo, el cartero no las entrega a quienes reunirán todas las obras para montar las galerías.

En 2021 se puede ver a la literatura como una práctica dentro de medios específicos o una práctica que pasa por diferentes medios; pero que sigue siendo una misma práctica, porque su complemento siguen siendo los lectores; sin embargo, las propuestas aquí reunidas rompen ese orden y demandan, más que lectores, audiencias, espectadores y en recientes proyectos, seguidores que interactúen dentro del espectro de una red social. Los medios a los que hoy tenemos acceso son producto del aprendizaje de los medios previos y de este modo nativos de la tecnología y seres análogos somos capaces de coexistir frente a una pieza que

dará diversos mensajes a cada uno, remontado a su vez a cada persona a un conjunto de referentes particulares inseparables de la obra.

Cabe mencionar que la funcionalidad de la mediación puede ser variable de acuerdo al objeto o canal que se utilice como medio, ya que de eso depende lo que se pueda comunicar y los canales que utilizaron las propuestas elegidas para esta investigación, fueron los que el contexto histórico social de cada creador le puso al alcance. Hace un siglo fueron las revistas literarias los medios y soportes donde se distribuyeron los primeros caligramas de José Juan Tablada, antes de que se terminara *Li-Po*, del mismo modo que las revistas creadas por Vicente Huidobro y la galería del teatro donde se presentaron los poemas pintados, además de espacios como el ateneo donde se dio a conocer el manifiesto creacionista. Décadas después, Cecilia Vicuña tomó otros materiales y los medios fueron desde exposiciones hasta personas mismas portando los carteles de *PalabrarMAS*, César Espinoza tuvo que recibir y llevar a cabo la curaduría para las más de 350 participaciones en el Poema Colectivo Revolución, por último... de manera individual y no menos contundente, Felipe Cussen y Ricardo Pohlenz usan internet como medio, soporte y canal de difusión para que sus piezas sean vistas e incluso descargadas; en la última etapa, con estos dos poetas conceptuales el soporte ya no es algo que limite la existencia y la transfiguración de la obra porque en cualquier dispositivo pueden ser vistas y también se les puede imprimir para que de manera convencional sean distribuidos.

El estudio de los medios nos seduce e induce a la idea de ver los medios, además del mensaje mismo que se emita, dado que el proceso creativo está ante nuestros ojos y forma parte de la obra, porque las interfaces que los hacen posibles han sido compartidas con los ahora seguidores/consumidores de piezas como *This is me, Self portrait* o los fotopoemas situacionales que habitan las redes sociales. Hoy tenemos más que sólo la obra concluida y

los creadores han dejado de ser entes inexistentes, ya que para esta investigación pude establecer comunicación con los últimos cuatro de los seis poetas aquí reunidos (y entrevista con tres de ellos), gracias al uso del correo electrónico y las redes sociales.

La pantalla es una alegorización incluso en estas cuartillas que se leen desde un dispositivo electrónico, porque también tienen sus comandos y un programa de soporte que les permiten trasladarse de un lugar a otro para que sea visto este documento en más de un ordenador al mismo tiempo sin formar parte de una tiraje. Es cierto que no todos los espectadores/consumidores potenciales de los poemas situacionales de Pohlenz tienen acceso a Instagram, por decisión propia y precisamente para eso existen investigaciones como esta, que los ponen frente a sus ojos y que seguramente han despertado su curiosidad, que les llevará a descubrir autores que no han sido abordados aquí, pues no me puedo permitir cerrar esta investigación sin mencionar a autoras como Rocío Cerón y Carla Faesler⁷. La mediación y la apropiación de la tecnología le dan igual que a las propuestas revisadas, la facilidad de estar en diversos contenedores en formato digital y en ninguno (físicamente) al mismo tiempo.

Con la ayuda de las tecnologías y las técnicas que cada una requiere, la poesía visual se hace cada vez más infranqueable, porque una vez que el *software* que la contiene es actualizado puede tener versiones nuevas, como si a la par de los dispositivos que la contienen también se actualizan los poemas que ahí han sido creados, ya que las variaciones que permite cada soporte se deben gracias a las codificaciones que las renueva y les dan mayor visibilidad social. De este modo, los cuestionamientos que surjan se tienen adaptar a

⁷ En el proceso de esta investigación descubrí también, que hace falta un proyecto que hable y ponga en cuestión el trabajo de creadoras de poesía visual en América Latina.

la particularidad de cada propuesta, para que los resultados salgan de la crisis en la que se ven situados ante las exigencias que demanda todo poema visual para ser desmontado.

Una vez comprobado que gracias al constante cambio de soportes, la mutación y vigencia de la poesía visual experimental cumplen con las necesidades cambiantes que las nuevas tecnologías provocan en las audiencias, queda en evidencia que toda propuesta interdisciplinaria requiere ser desarticulada antes que catalogada y que se debe tomar siempre en consideración la técnica junto al resultado final, para que de este modo el estudio de esta disciplina se complete y se puedan poner a dialogar todos los aspectos y elementos que la conforman.

Queda a la vista también, que el análisis de las escuelas que han dado a la literatura expandida materiales suficientes pueden ser objeto de estudio, ya que salieron de nuevo a la luz durante esta investigación, algunas antologías que han hecho el intento por reunirlos. Tenemos ya la correspondencia y continuidad, tal vez involuntaria, entre Tablada y Huidobro con Vicuña y Espinosa, con el contexto actual de Cussen y Pohlenz; sin embargo, cada uno hizo su trabajo de forma individual, salvo los poemas pintados de VH en los que hay colaboración de pintores como el matrimonio de los Delaunay; sin embargo, en el camino se han quedado escuelas como Fluxus, la escuela inaugurada por Ray Johnson y Oulipo, por mencionar algunas, además de lo que ha sucedido con los archivos de las bienales de poesía visual en México.

Si ya se cuenta con estudios sobre los periodos vanguardistas y ahora existe esta comparación entre ambos periodos, donde los creadores actuales se han adaptado a los medios y a las formas de nuestro tiempo, no se puede dejar de largo un estudio con detenimiento que pueda desmontar y analizar las entrañas de las escuelas/propuestas ya mencionadas, para rastrear los frutos de aquellos acontecimientos que aún en 2021 pueden

volver a poner en crisis a las tendencias y autores que hoy siguen surgiendo. Replantear y clasificar a esa posible “anti vanguardia” es un análisis que en México aún no termina de concretarse.

Bibliografía

Adell, Joan-Elies, et al. *Textualidades electrónicas. Nuevos escenarios para la literatura*. UOC. 2011.

Artaud A., Bense M. y Pignatari D. Prólogo. *Poesía concreta*, por Perednik. Biblioteca básica universal. 1982, págs. I-XI.

Bohn, Willard. *The aesthetics of visual poetry 1914-1928*. The u of Chicago Press. 1986.

Bohn, Willard. *The early Avant-Garde in twentieth-century literature and art*. Routledge, 2018.

Carrión, Ulises. *El arte nuevo de hacer libros*. CONACULTA. 2012

Cabrera, Nina. *José Juan Tablada en la intimidad*. FCE. 1954

Cussen, Felipe. *This is me*. Libro software. 2018

Cussen, Felipe. *Self portrait*. Libro software. 2021

Crane, Michael and Stofflet Mary *Correspondence art: source book for the network of international postal art activity*. Contemporary art press. 1984.

De Costa, René. *Huidobro: Los oficios de un poeta*. Alianza . 1984.

De Costa, René. *Vicente Huidobro: Poesía y poética (1911-1948)*. Alianza. 1996.

De Costa, René. *Huidobro en el más allá de la vanguardia: París (1920-1925)*. The University of Chicago. 2016.

De Costa, René. *Vicente Huidobro y El creacionismo*. Taurus. 1975.

Espinosa, César. <www.boek861.com <http://boek861.blog.com.es/> [BOEK VISUAL](http://boek861.blog.com.es/BOEK_VISUAL)> .
Diciembre 2021.

Goldsmith, Kennet. *Escritura no-creativa: La gestión del lenguaje en la era digital*. Trad. de Alan Page. Tumbona Ediciones. 2015.

Hayles, N. Katherine, and Pressman, Jessica. *Comparative textual media. Transforming the humanities in the postprint era*. University Minnesota Press. 2013.

Huidobro, Vicente. *El oxígeno invisible*. Antología de Diego Maquieira. Fundación Vicente Huidobro. 1991.

Huidobro, Vicente. *Manifestos*. Ebook ed. MAGO. 2009.

Lethem, Jonathan. *Contra la originalidad*. Tumbona ediciones. 2008.

Martínez, César. *La poesía tiene escalas: Eduardo Scala*.

Pacheco, José Emilio. *Antología del modernismo (1884-1921)*. 3ª ed. En un tomo. UNAM, 1999

Páez, Muñoz Dennis, *Poesía visual en Chile. Una cartografía de las prácticas visuales en la poesía chilena*. Universidad de Santiago de Chile, tesis para obtener el grado de maestría. 2012.

Paz, Octavio. *Sendas de Oku. Matsuo Basho*. FCE. 1954

Pound, Ezra. *El arte de la poesía*. Joaquín Mortiz. 1978

Pressman, Jessica. “The Aesthetic of Bookishness in Twenty-First-Century Literature”. *Michigan Quarterly Review*. Special issue: Bookishness: The New Fate of Reading in the Digital Age, vol. 48, núm. 4, Fall de 2009, pp. 465–82.

Tablada, José Juan. *Un día... poemas sintéticos*. Bolivar. 1919

Talada, José Juan. *Li-Po y otros poemas*. Ed. Facsimilar UNAM. 2017

Vicuña, Cecilia. *PalabrarMAS*. RIL Editores. 1984

Vicuña, Cecilia. *Veroir el fracaso iluminado*. MUAC. 2020

Revistas

Poesía N° 30, 31 y 32. *Revista ilustrada de información poética*. Ministerio de cultura, Madrid. 1989.

Revistas digitales

Rosen, Murúa Marcela. *Escaner cultural. Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias*. Independiente. 1999. ISSN 0719-4757. Septiembre 2021.

Ribeiro, Mattar Marina. *El signo de la materialidad: Convergencias entre el libro de artista y la poesía visual*. *Revista da rede internacional lyracompoetics*. 13,06/2019: 155-168 — ISSN 2182-8954.

Sitios web

Padín, Clemente. *TAM Proyecto: Entrevista a artistas-correo. Clemente Padín*. Por Ruud Janssen. 1994.

Spotify

Entrevista a Ricardo Pohlenz

<< https://open.spotify.com/episode/5mNivgvpRfwpJOvgJcwZOC?si=WDwV4vJ-RpShDRsphdaazg&dl_branch=1 >>

Segunda entrevista a Felipe Cussen:

<< https://open.spotify.com/episode/6A8gAsefj8B6BTzwiXqb01?si=1hd66Zo3Q-6QSfmSoCgOoQ&dl_branch=1 >>

Adaptaciones del compositor Edgar Varèse:

Chanson de là-haut:

<< <https://open.spotify.com/track/0XKHLbxpLODX33R5iTTaqu?si=W8obZI7bQDWrijl4lFkojA> >>

La Croix du sud:

<< <https://open.spotify.com/track/0JHPAXbgeyHwwSE3n70TKQ?si=p8dm5XrzQlhm5Q8SCXdMqw> >>

Entrevista vía correo electrónico

Espinosa, César. Entrevista con Manuel Guevara Villanueva. 4 de junio de 2020.