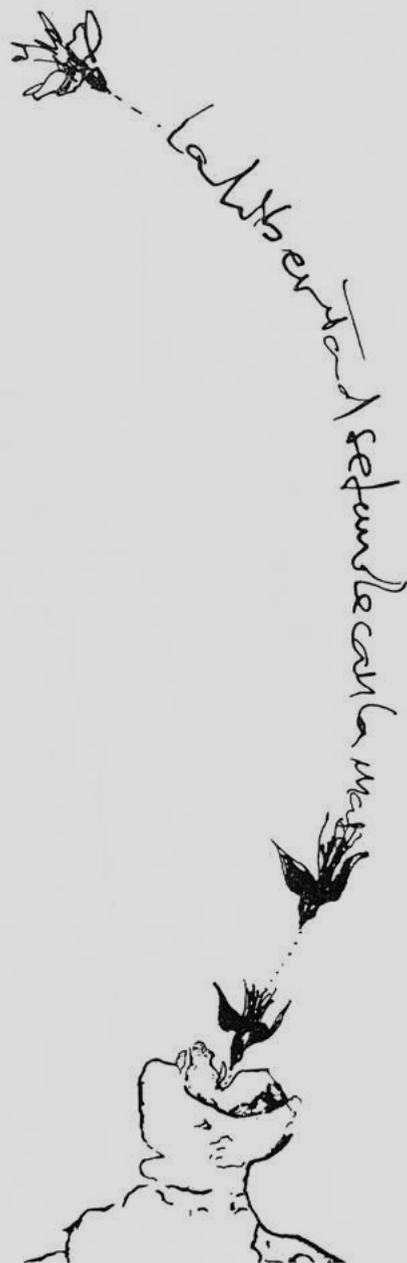


K a m c h a t k a

Revista de análisis cultural
N. 12



Experimentación poética y contracultura
en contextos dictatoriales ibéricos y latinoamericanos
(1960-1990): colectivos, acciones y reacciones
Coordinado por Mercè Picornell y Maria Victòria Parra Moyà

EXPERIMENTACIÓN POÉTICA Y CONTRACULTURA EN CONTEXTOS
DICTATORIALES IBÉRICOS Y LATINOAMERICANOS (1960-1990):
COLECTIVOS, ACCIONES Y REACCIONES

KAMCHATKA. REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL 12 (2018)

Monográfico coordinado por MERCÈ PICORNELL Y MARIA VICTÒRIA PARRA MOYÀ

MERCÈ PICORNELL Y MARIA VICTÒRIA PARRA MOYÀ. Experimentación poética y contracultura en contextos dictatoriales ibéricos y latinoamericanos (1960-1990): colectivos, acciones y reacciones.	221-228
JUAN GONZALEZ GRANJA. Los tzánticos amenazan la ciudad: la performance poética de la indig-nación en el Ecuador moderno.	229-251
MALENA LA ROCCA. "Rompiendo la piñata del Mundial". Los usos de la fiesta en montajes teatrales, recitales y acciones callejeras durante la última dictadura cívico-militar argentina.	253-271
PAULINE MEDEA BACHMANN. Poesía en circulación. Estéticas politizadas entre exposición, documentación y lectura en el Cono Sur.	273-290
JÈSSICA PUJOL DURAN. Beau Geste Press: a Liminal Communitas across the New Avant-gardes.	291-312
ALBERTO VALVERDE OTERO. El Grupo Rompente (1975-1983). Un viaje inesperado por la Transición en el campo literario gallego.	313-332
IRATXE RETOLAZA. Poéticas experimentales en la resistencia cultural vasca: 'Isturitzetik Tolosan Barru' (1969).	333-369
MERCÈ PICORNELL. Campo literario y reconstrucción democrática. Dos poéticas estratégicas y una interpelación en la poesía chilena.	371-404
MARIA VICTÒRIA PARRA MOYÀ. Una cata de 'Sopa de letras' (1976).	405-432



POESÍA EN CIRCULACIÓN.

ESTÉTICAS POLITIZADAS ENTRE EXPOSICIÓN, DOCUMENTACIÓN Y LECTURA EN EL CONO SUR DE AMÉRICA LATINA

Poetry in Circulation. Politicized Aesthetics between Exhibition,
Documentation and Lecture in the Latin American Southern Cone

PAULINE MEDEA BACHMANN

UNIVERSITÄT ZÜRICH (SUIZA)

pauline.bachmann@uzh.ch <https://orcid.org/0000-0003-3020-0751>

RECIBIDO: 1 DE MARZO DE 2018

ACEPTADO: 4 DE OCTUBRE DE 2018

RESUMEN: El ensayo analiza el desarrollo de las prácticas de poesía experimental como movimiento “transnacional” en la región del Cono Sur de Latinoamérica, tomando como base del mismo a los poetas/artistas Clemente Padín, Guillermo Deisler y Edgardo Antonio Vigo. Se realiza un enfoque genealógico que aborda momentos clave que van de la red “transnacional” de poetas, a la materialidad de la poesía experimental, y que determinan su carácter móvil. la práctica poética se encuentra en constante transformación, y ocupa así diferentes espacios –de exposición colección o documentación, y de lectura– que oscilan entre una recepción individual y una colectiva. La dimensión política de esta poesía opera tanto en el nivel temático como en el de la producción, como fuerza interna y externa a la vez.

PALABRAS CLAVE: poesía experimental, Cono Sur, red transnacional, poesía política, *performance*, revista ensamblada.

ABSTRACT: This essay analyzes the development of experimental poetry practices as a transnational movement in the Souther Cone region in Latin America. It focuses on the three poets/artists Clemente Padín, Guillermo Deisler and Edgardo Antonio Vigo, and proceeds in a genealogical manner with special attention to key moments. I argue that both, the transnational network of poets and the specific materiality of experimental poetry, determine its mobile character. This poetic practice is in constant transformation and thus occupies different spaces –those of exhibition, of collection and documentation and of their lecture. It oscillates between individual and collective reception. The political dimension of this poetry operates like an internal and external force at the same time on both levels, thematic and productive.

KEYWORDS: Experimental Poetry, Souther Cone, Transnational Network, Political Poetry, Performance, Assembling Magazine.

Bachmann, Pauline Medea.

“Poesía en circulación - Estéticas politizadas entre exposición, documentación y lectura en el Cono Sur”.

Kamchatka. Revista de análisis cultural 12 (Diciembre 2018): 273-290.

DOI: 10.7203/KAM.12.12088 ISSN: 2340-1869

Este ensayo aborda la red de poetas activos en el campo de la poesía experimental en Latinoamérica, y se centra específicamente en la producción y el intercambio transnacional en/entre Brasil, Argentina, Chile y Uruguay, en el período histórico de 1960–1980. La autora propone así una lectura de esta red transnacional a partir de un enfoque “transregional” entre países latinoamericanos, evitando una perspectiva que se concentre en las relaciones entre Europa y América Latina.

El vasto campo de las prácticas englobadas bajo el término “poesía experimental” abarca la poesía visual, la poesía sonora o performativa, e incluso instalaciones. Si bien no se puede hallar una única y precisa definición para dicho término, en Latinoamérica este tipo de prácticas literarias y artísticas poseen un conjunto de características particulares que responden al contexto histórico-social. En el subcontinente americano, la poesía experimental se estableció en un momento de desarrollo dispar a nivel sociopolítico en el que la brecha entre la modernización tecnológica y la extrema desigualdad social generaba fuertes contradicciones. En aquella época, las sociedades se vieron inundadas de productos industriales a los que únicamente una parte pequeña de la población tenía acceso. Por ello, mientras en Brasil, Argentina, Uruguay y Chile los regímenes autoritarios practicaban una censura cada vez más rígida, los medios de comunicación (especialmente radio, televisión, y prensa en color) consiguieron incrementar las posibilidades de circulación de información. Al mismo tiempo, no solamente en el subcontinente, sino también en Estados Unidos y Europa, “la producción literaria de América Latina estaba íntimamente ligada a las sensibilidades culturales y a los campos de poder”, y a “las dinámicas de la Guerra Fría que unía a las regiones” (Cohn, 2012: 7)¹.

Este ensayo pretende analizar la transformación de la comunicación y el intercambio transnacional de tres poetas experimentales, su impacto sobre la producción poética y la relación de dichos aspectos con las condiciones político-sociales en las que se desarrollaron. El texto se estructura de manera genealógica, y parte de la hipótesis de que el carácter de red en que la poesía experimental latinoamericana se desarrolla y su especificidad material determinan su constante oscilación entre diferentes espacios –de exposición, colección y lectura. Se introducen también aspectos del vínculo entre la política y la literatura, donde se distinguen ahí cuatro fases (posteriores al concretismo brasileño) significativas para la poesía experimental en los países del Cono Sur. La primera de ellas, desde mediados de los años sesenta hasta 1969, representa el período en el que la experimentación poética junto con el lenguaje adquirió una dimensión política. La segunda, de 1969 a 1972, muestra cómo la poesía experimental llega a su auge en la región del Cono Sur. La tercera fase, iniciada en 1973 expone la época más difícil para los poetas experimentales, debido a la fuerte represión durante las dictaduras militares en Chile, Argentina y Uruguay (en Brasil ya desde 1969), y al impacto de la Operación Cóndor². La cuarta fase comienza a mediados de los años ochenta y coincide con la vuelta a la democracia por parte de

¹ Todas las citas en inglés y alemán han sido traducidas por la autora, salvo que se indique lo contrario.

² La Operación Cóndor fue un plan de cooperación de los servicios secretos de los estados del Cono Sur (Brasil, Chile, Uruguay, Paraguay, Bolivia, Argentina) y los E.E.U.U. para perseguir, encarcelar y matar sistemáticamente a miembros de la oposición de la izquierda. Ya practicada desde 1968 y oficialmente pactada en 1975, la Operación Cóndor es responsable de la práctica de tortura brutales y la “desaparición” y muerte de miles de personas.

Argentina, Uruguay y Brasil; durante esta fase los poetas empiezan a interesarse en crear una primera historiografía de los experimentos ocurridos durante las dos décadas anteriores.

De este modo, el ensayo toma las cuatro fases como guía y las combina con enfoques temáticos vigentes que permiten poner el foco en los poetas Clemente Padín (Uruguay), Edgardo Antonio Vigo (Argentina) y Guillermo Deisler (Chile), así como en el grupo brasileño *poema/proceso*, como ejemplos emblemáticos. Todos ellos fueron los primeros que establecieron un conjunto de relaciones que dieron lugar a una red continental, y más tarde global, de poetas experimentales.

La poesía experimental se inserta en el panorama sociopolítico contradictorio de los estados del Cono Sur como una práctica subversiva en dos niveles entrelazados: primero, cuestiona la supuesta objetividad de los medios de comunicación en cuanto al uso del lenguaje, su estructura y su relación con la “realidad”³. Comparte este objetivo general con las poesías experimentales producidas en muchos otros países del mundo en ese momento, varios de ellos ajenos al autoritarismo⁴. Lo que destaca en la práctica de poetas de Brasil, Argentina, Uruguay y Chile es la crítica a los mecanismos y a la estructura del lenguaje. Una crítica focalizada en el contenido de la información, también aplicable a una forma de resistencia y subversión de la censura bajo las dictaduras y su control de la “verdad”. En este sentido, Clemente Padín sostiene:

Pensábamos que, a través de su prístina función de representación de la realidad, ejercía, sobre la verdad, una deformación que se ajustaba como un guante a las necesidades de legitimización del sistema, es decir, se había convertido, no en un instrumento de comunicación sino en un instrumento de sujeción del pueblo, al servicio de los sectores sociales que se beneficiaban con tal situación. La verdad ya no era más el concepto adecuado a la realidad, sino que dependía de “a elegancia en la expresión” o en “la autoridad y poder de quien hablaba” (Padín, 1996)⁵.

Debido al carácter subversivo que adquirió la poesía experimental, la historiadora del arte Estrella de Diego propone utilizar el término “objeto poe(lí)tico” para este tipo de producción poética practicada desde 1960. Diego clarifica que dicho término permite distinguir la poesía concreta y sus antecedentes (desde Mallarmé y Apollinaire, hasta Joyce y Cunningham) (Diego, 1989: 14-15).

A pesar de los límites que presenta el término (se refiere únicamente a prácticas materiales y difícilmente incluye performances y actos inmateriales), la distinción que propone la autora al analizar la poesía experimental en España también puede ser aplicada a la producción latinoamericana. Sin embargo, cabe explorar más a fondo la relación entre política y literatura. En

³ El catálogo de la V Bienal de Poesía Experimental recoge una definición muy completa en la que se considera que “el proyecto de la poesía experimental en su etapa moderna trata de subvertir la mentalidad alfabética y las normas gramaticales lógico-discursivas tal como son utilizadas por la poesía tradicional en un extremo y en el otro por los mensajes burocráticos, jurídico-políticos o de la comunicación masiva, que ‘mienten’ manipulando la ‘verdad’ de la organización de las palabras, del lenguaje verbal y los enunciados lingüísticos” (Bienal, 1985: 5, Núcleo Post-arte).

⁴ Entre estos países destaca Francia que tuvo una producción amplia de poesía experimental. Los poetas franceses también mantuvieron un contacto extenso con los poetas latinoamericanos lo que resultó por ejemplo en un número especial de la revista experimental *Doc(ks)* dedicado enteramente a la producción latinoamericana.

⁵ Muchos de los textos citados en este ensayo no poseen número de página, por lo que no pueden ser citadas las páginas de los documentos.

un estudio interdisciplinario que abarca esta relación, el hispanista Maarten van Delden y el investigador de ciencias políticas Yvon Grenier, nos recuerdan que “el entrelazamiento de literatura y política” es “una característica central de la cultura latinoamericana” (2009: xiii). Destacan que, en principio, el arte y/o la literatura tienen objetivos opuestos a la política ya que el arte requiere “cierto distanciamiento de asuntos prácticos y una obsesión por cultivar diferentes tipos de ambivalencia” (6), y “una mentalidad política busca remate, acción y victoria en vez de actividades puramente reflectantes o contemplativas” (2).

En relación al presente estudio, es precisamente el potencial de libertad que reside en la ambivalencia lo que brinda popularidad al arte en sociedades oprimidas por regímenes totalitarios (Grenier, 2009: 12), y cuando el arte o la literatura se vuelven explícitamente políticos, la conexión entre arte y política es “intensamente ideológica porque el arte político se inspira en temas como la guerra y las revoluciones, no tanto en la política cotidiana” (4). Así, el punto de confluencia entre poesía y política se halla donde la política es todavía teoría, reflexión e incluso narración, debido a que las ideologías funcionan como narraciones. Por lo tanto, el arte sólo resulta político en un sentido estético. Jacques Rancière ya concibió los dos campos como “formas de conocimiento” que construyen “ficciones, es decir, reorganizaciones materiales de signos e imágenes; relaciones entre lo que es visto y lo que es dicho, entre lo que es hecho y lo que puede ser hecho” (Rancière, 2010: 139).

Pero no solamente el arte y la literatura pueden ser políticos, sino que también la política (cultural) tiene una gran influencia sobre la producción artística, hecho aún más importante en regímenes autoritarios. La politóloga rumana Caterina Preda compara las políticas culturales de las dictaduras de Chile y Rumanía y afirma que “los efectos que producen [las dictaduras] en la esfera artística son similares; inevitablemente el arte se crea en relación con lo político” (Preda, 2017: 4). Asimismo, sostiene que las dictaduras del Cono Sur en América Latina fueron vistas como un “apagón cultural” desde las oposiciones que estaban “culturalmente inspiradas por el socialismo y buscaron confrontación y crítica abierta” (Preda, 2017: 26).

BRASIL: DEL CONCRETISMO AL POEMA/PROCESSO

La poesía experimental en Latinoamérica se desarrolla directamente a partir de la poesía concreta brasileña que, a pesar de ser un movimiento vanguardista, logra insertarse en los circuitos de la cultura oficial de Brasil desde mediados de los años 1950, siendo además un movimiento más bien apolítico. Sin embargo, con la llegada de la dictadura militar en Brasil (1964), este tipo de experimentación se vuelve marginal y clandestina. El movimiento *poema/processo*, que nació a partir de la experimentación gráfica-objetual del lenguaje practicada durante los años 1950 en la poesía concreta en Brasil, supone uno de los referentes más importantes de la poesía experimental en América Latina. La investigadora y crítica literaria Fernanda Nogueira señala que “la potente irrupción del poema/processo [en Brasil] en el inicio de aquel año [1967] da cuenta de un proceso de radicalización simultáneamente político y artístico que apuesta a señalar el valor de comunicación del acto social” (Nogueira, 2011). Mientras que la producción de la poesía concreta se concentraba en las metrópolis de São Paulo y de Río de Janeiro, el lanzamiento del movimiento *poema/processo* se dio paralelamente en la ciudad de Natal (Museu do Sobradinho) de Río Grande do Norte y en Río de Janeiro (Escuela Superior de Diseño

Industrial). El acto inaugural tuvo lugar el 11 de diciembre de 1967 y fue acompañado por el lanzamiento de la revista *Ponto* del poeta Wladimir Dias-Pino. Era difícil saber que la performance realizada no se trataba de una marcha política, pues contaba con una amplia participación: en lugares públicos de ambas ciudades caminaban personas mostrando *cartazes/poemas* (póster/poemas) con mensajes que mezclaban acción poética y política. Por ejemplo, en una *pancarta/poema* se leía *Abaixo à Ditadura do Canto e do Soneto* (Abajo la Dictadura del Canto y del Soneto) como referencia a la poesía discursiva clásica. Un poco más escondido, se encontraba un mensaje político: las iniciales C y S de “Canto” y “Soneto” eran también las iniciales del nombre del dictador Costa e Silva. Otra decía “¿Es USted *livre?*”, una pregunta en “portuñol” en la cual las letras mayúsculas referenciaban la manipulación e imposición de intereses estadounidenses en América Latina en esta época. La misma acción de póster/poemas se repitió el 26 de enero de 1968, esta vez acompañando la apertura de la 2da. Exposición del Poema/processo en Río de Janeiro. Dicha acción incluía el acto de romper libros clásicos de poetas discursivos como João Cabral de Melo Neto y Carlos Drummond de Andrade en las escaleras del Teatro Municipal. De este modo, los nuevos poetas optaron por una acción radical a través de la que mostraron, bajo su punto de vista, que los poetas clásicos no aportaron nada a la renovación del lenguaje y a la experimentación con la lengua. En 1968, las acciones de los movimientos hoy llamados de contracultura, (como por ejemplo el tropicalismo) y las marchas contra la política represiva del régimen, culminaron en el *Ato Institucional 5* (AI-5), que destituyó gran parte de la constitución y creó la base jurídica para el encarcelamiento de muchos actores del ámbito cultural. La marcha con póster/poemas se repitió en el II Festival de Pirapora un año después, esta vez con carteles menos alusivos a la situación política del país.

POESÍA EXPERIMENTAL Y ARTE CORREO

Paradójicamente, mientras que el movimiento *poema/processo* es marginado de la cultura oficial del país, poco a poco se desarrolla su internacionalización⁶. La poesía experimental se difunde en el subcontinente latinoamericano y se establece una red a escala global de intercambio “transnacional” entre los poetas experimentales. Según la historiadora del arte norteamericana Zanna Gilbert, el intercambio entre poetas experimentales latinoamericanos en los años setenta estableció los primeros circuitos de arte correo en el subcontinente, independiente de los movimientos Fluxus y del supuesto “padre” del arte correo Ray Johnson (Gilbert, 2014: 1-2)⁷. Sin embargo, la interconexión entre poesía experimental y arte correo nace, principalmente, como una necesidad de los poetas por intercambiar ideas y obras, impulsando así una colaboración “transnacional” que supere aquella situación marginal que se daba en los contextos nacionales. “En un continente del tamaño de América Latina, en el que los encuentros directos escasamente son posibles; en el que la información sobre arte en los medios está prácticamente ausente” (Block, 1984), la comunicación postal adquiriría una importancia fundamental para superar el aislamiento artístico y también ofrecía un medio de comunicación privado alternativo a

⁶ Cabe mencionar que la poesía concreta también era un movimiento profundamente transnacional. Ya su nombre se debe a un encuentro y acuerdo entre el poeta brasileño Décio Pignatari y el alemán Eugen Gomringer Ulm, donde se estaba estableciendo la Hochschule für Gestaltung (escuela de diseño) bajo la dirección de Max Bill.

⁷ Gilbert también constata que la poesía experimental contribuyó extensamente al arte conceptual porque comparte con él el interés en la intersección de estructuras de lenguaje y de lo social y la participación (Gilbert 2014: 2).

los medios oficiales (Block, 1984). Durante el período de las dictaduras en Latinoamérica, la poesía experimental y el arte correo se sobrepusieron de manera excepcional, el arte correo se convirtió en un instrumento de denuncia “de la situación interna nacional a través de la distribución masiva de sellos postales” (Padín, 1989: 15). Un ejemplo emblemático de esta instrumentalización apareció en la tarjeta postal creada por Guillermo Deisler tras la encarcelación en 1977 de Clemente Padín y Jorge Caraballo debido a sus actividades poético-activistas. La tarjeta creada por Deisler circuló a escala global: “LIBERTAD para Clemente PADÍN y Jorge CARABALLO artistas de vanguardia del Uruguay AY AY”. Tras la campaña y presión de artistas internacionales, Padín fue liberado tres años más tarde, hecho que comprobó la relevancia política del arte correo y de la poesía experimental de manera acentuada. Deisler formuló el mensaje muy claro y directo, sin embargo, la repetición de la última sílaba de “Uruguay” en mayúscula introduce un segundo nivel en el mensaje: El sonido “ay” es una expresión de lamento o de dolor que se potencia en la repetición. Al anclarlo a la palabra “Uruguay” se produce el efecto de asociar el dolor con el país, una metáfora de que el país entero esté sufriendo de una dictadura militar particularmente represiva y violenta. Tanto el significado simbólico como informativo de la oración contrastaba con su presentación visual: el uso de diferentes tamaños e intensidades de la tipografía creaba un efecto lúdico que se potenciaba aún más con tres soles que aparecían grabados entre el texto. Este carácter lúdico intensificaba la potencialidad del mensaje, adquiriendo así un tono más emotivo. La historiadora del arte checa Géza Perneczky describe el arte correo de Latinoamérica de esa época como algo que desprende una “atmósfera oscura” con “imágenes pesadas y dibujos-sombras trágicos”, desconocida tanto en la poesía concreta como en la dadaísta, futurista, y la de Fluxus (Perneczky, 1993: 110).

La primera red postal latinoamericana se estableció en 1965 con el intercambio de revistas y libros entre los poetas Clemente Padín (Montevideo), Guillermo Deisler (Antofagasta) y Edgardo Antonio Vigo (Buenos Aires) (Davis, 2006). Estos tres poetas –o artistas visuales en el caso de Vigo– inician su correspondencia con el intercambio de revistas autoeditadas. Más que fomentar su propio trabajo poético, en aquellas revistas creadas por ellos mismos, Padín, Vigo y Deisler ofrecieron un espacio para la producción poética experimental de jóvenes poetas, amplificando las interconexiones e intercambios “transnacionales”. Las revistas también sirvieron como plataforma de divulgación de teorías y manifiestos de la poesía experimental internacional. Las primeras se basaron en ediciones de la vanguardia histórica, y aún no usaban el término “poesía experimental” sino el de “nueva poesía”, inspirados por la tradición iniciada por poetas como Octavio Paz y Vicente Huidobro. Sin embargo, los formatos de estas revistas empezaron a destacar por su carácter innovador. A partir de 1965 Clemente Padín edita, junto con el colectivo “los hachepientos (o H. Pientos)”, la revista *Los Huevos del Plata*, que variaba en su formato con cada número y que poseía como objetivo fomentar la “nueva poesía”, claramente diferente de la poesía clásica y de la generación uruguaya del 45⁸. La revista *Diagonal Cero*, publicada por Edgardo Antonio Vigo en Argentina (1962-1969) consistió en una recopilación de hojas sueltas o dobladas que se veían perforadas con agujeros de diferentes tamaños y formas, en un formato un poco

⁸ “Los hachepientos” se formó a partir de un grupo de estudiantes: Clemente Padín, Juan José Linares, Héctor Paz y Julio Moses. La alusión a “Hijos de Puta” tanto en el nombre del grupo como en el nombre de la revista *Los Huevos del Plata* es bastante clara y refleja el espíritu joven y rebelde del grupo.

más pequeño al A5. Sin embargo, tanto *Los Huevos del Plata* como *Diagonal Cero* estaban compuestos de poesía textual y de textos de la vanguardia europea y norteamericana.

En el número 20 de *Diagonal Cero*, aparecido en diciembre de 1966, la revista cambió ligeramente su perfil y se dedicó cada vez más a la “investigación y difusión de la poesía visual y experimental” (Davis, 2006). Este giro se debió a un encuentro de Vigo con los poetas del grupo paulista-brasileño Noigandres en el Instituto Torcuato di Tella en Buenos Aires (Aguilar, 2003: 422). Como consecuencia, Vigo fue el primero de esta red inicial de intercambio de revistas, que estableció contacto con los poetas del movimiento poema/proceso en Brasil a través de los poetas Noigandres⁹. Como sostiene Perneckzy, “Vigo se convirtió en un ‘puente’ entre los poetas concretos de los años 1960 y la poesía [...] ligada a las redes [de intercambio] de los setenta” (1993: 111). Después de haber establecido este contacto y a partir del número 24 de *Diagonal Cero*, Vigo radicalizó más el diseño de la revista: eliminó la numeración de las páginas y las hojas quedaron sueltas, sin orden establecido.

Desde los inicios, de este trío de comunicación postal, el poeta más orientado a la poesía visual fue el chileno Guillermo Deisler quien, desde 1963, emprendió una vasta actividad editorial con Ediciones Mimbres. Esta editorial alternativa producía libros de poesía ilustrados con xilografías, carpetas de grabados y poemas visuales. Todo se realizaba a mano y los tirajes de entre 80 y 500 ejemplares reivindicaban el trabajo artesanal como oposición a la comercialización de la literatura. El propósito de Deisler era promover a artistas y poetas visuales del norte de Chile. Los libros y las carpetas fueron difundidos a través del envío postal, así como vendidos en librerías chilenas y argentinas. Como poeta visual, y a diferencia de sus colegas en Brasil, Argentina y Uruguay, Deisler se encontraba relativamente sólo en Chile. En otros países latinoamericanos el movimiento era mucho más amplio, por lo que “la red (de correo) significó para Deisler una enorme apertura creativa y el contacto con otros paradigmas estéticos que en Chile tenían poca resonancia hasta ese momento” (García, 2010). En 1972 publicó la primera antología de poesía visual que reunió a poetas visuales extranjeros, desconocidos hasta el momento, fuera de su contexto nacional.

1969. PUNTO DE INFLEXIÓN PARA LA POESÍA EXPERIMENTAL LATINOAMERICANA

El año 1969 fue decisivo para la red latinoamericana de poesía experimental, no sólo por la intensa colaboración y amplificación de la red de intercambio, sino por el giro definitivo hacia la poesía visual e interactiva. Un giro que vinculó intensamente la crítica social con la política de represión y en el que se hizo cada vez más evidente la interconexión entre lugares de exposición, colección y lectura de la poesía experimental. Prueba de ello es que la poesía visual y *performática*, con formatos de carácter expositivo, empiezan a ser mostradas en galerías y espacios alternativos de exposición, lugares inicialmente reservados al arte visual. Si bien la divulgación de la poesía visual a través de revistas hacía llegar la poesía al espacio privado de cada lector, las exposiciones de poesía visual llevadas a cabo a partir de 1969 invirtieron en la experiencia de que los lectores se

⁹ Wladimir Dias-Pino, uno de los destacados poetas del movimiento *poema/proceso* y creador de las revistas *Punto* y *Proceso* se inició como miembro de Noigandres para posteriormente crear el nuevo movimiento.

reunieran en un mismo lugar físico para disfrutar, colectivamente, de la “lectura” de la poesía experimental¹⁰.

En la primavera del 69, por invitación de Jorge Romero Brest, Edgardo Antonio Vigo organizó la Expo/internacional de Novísima Poesía en el Instituto Torcuato di Tella en Buenos Aires. Brest, que tenía fuertes vínculos con la escena del arte y de la poesía concreta en Brasil, pensó inicialmente en una exposición de arte concreto internacional, pero bajo la dirección de Vigo la muestra se centró en las nuevas poesías con énfasis en la producción en Latinoamérica a partir de los contactos personales de Vigo con poetas hispanoamericanos¹¹. La Expo estaba acompañada de una serie de conferencias y charlas con poetas invitados, entre ellos Clemente Padín, Guillermo Deisler y Álvaro y Neide de Sá del movimiento poema/proceso de Brasil. Este supuso el primer encuentro físico del trío de intercambio postal y también el inicio del contacto intensivo con los poetas del *poema/proceso* brasileño. Además, se intensificó la relación con otros poetas experimentales latinoamericanos como Samuel Feijóo (Cuba), Dámaso Orgaz (Venezuela) y Joaquim Brancos (Brasil), quienes también comenzaron a participar en el intercambio de revistas. A pesar del clima político represivo que reinaba en Argentina, la Expo no sufrió ningún tipo de censura, probablemente por su vínculo con la poesía concreta, que fue percibida como lúdica y apolítica (Barisone, 2012).

Para Padín, este encuentro fue fundamental para el desarrollo de su poesía experimental, no solamente hacia lo visual, sino también hacia la acción. Afirma que “a partir de ese intercambio [con Álvaro y Neide de Sá] decidí encarar el nuevo proyecto de *OVUM 10*” (Boglione, s.f.: 26)¹², una nueva revista enfocada totalmente en la poesía experimental y bajo su propia dirección individual. Fruto de este encuentro, también surgió el trabajo colaborativo entre la revista *Ponto* de los poetas de *poema/proceso* y *Ovum 10*; una carpeta con varios poemas del movimiento *poema/proceso* y una “nota explicativa” sobre su base teórica escrita por Wladimir Dias-Pino, publicada en octubre de 1969. Los poetas de Sá también visitaron a Padín en Montevideo y aportaron mucho material de los poetas brasileños que Padín mostraba en exposiciones posteriores en la ciudad (26).

El mismo año, Padín organizó dos muestras adicionales, una en julio y otra en agosto: la Exposición Internacional de la Nueva Poesía en la Galería U¹³, y la muestra con el título “Liberarse”¹⁴, en la Sala de Estudiantes de la Facultad de Humanidades y Ciencias en la Universidad de Montevideo. Contrario a la Expo en Buenos Aires, que fue percibida como un evento no politizado, con la exposición “Liberarse”, Padín se posicionó claramente como crítico con la política represiva del gobierno uruguayo de Jorge Pacheco Areco, quien allanó el camino

¹⁰ Durante el movimiento de poesía concreta se llevaron a cabo exposiciones de poesía visual, sobre todo en Brasil. Sin embargo, la poesía concreta brasileña fue generalmente expuesta junto con arte concreto (como en la 1ª Exposición Nacional de Arte Concreto). La poesía visual a la que se hace referencia en el presente artículo forma parte del movimiento transnacional de poesía experimental politizada.

¹¹ Véase Barisone (2012) para un estudio detallado de la Expo en el contexto institucional argentino.

¹² Riccardo Boglione cita aquí un correo electrónico que le envió E. A. Vigo el día 05/04/2011.

¹³ Esta exposición contaba con 70 participantes provenientes de 11 países.

¹⁴ “Liberarse” contaba con 95 participantes, más que la “Exposición Internacional de la Nueva Poesía” en la Galería U pero de los mismos 11 países.

para la posterior dictadura militar. El lugar de esta exposición ya indicaba el compromiso político de la muestra: la Sala de los Estudiantes era “uno de los puntos neurálgicos de las protestas contra el gobierno de Pacheco” (Boglione, s.f.: 25). Además, el nombre de la exposición era un homenaje al estudiante Líber Arce, asesinado por la policía en una manifestación en agosto 1968 (Padín, 1969). En el primer número de la revista *Ovum 10*, se destacó la posición crítica de la práctica poética experimental frente a la política represiva del gobierno de Pacheco: “la misma liberación por la que luchaba [Líber Arce] a nivel de la actividad política la procura la nueva poesía a nivel de la actividad artística” (Padín, 1969). Aparte de poemas visuales e interactivos, “Liberarse” exhibía revistas de diversos países que promovían la nueva poesía; los movimientos de poesía experimental de Italia, Francia y Brasil tuvieron una influencia considerable sobre los poetas latinoamericanos. Poco a poco, mientras la práctica de exponer revistas se iba estableciendo como uno de los pilares de las exposiciones, las revistas fueron presentando trabajos cada vez más originales, convirtiéndose así en revistas ensambladas.

POESÍA VISUAL POLITIZADA

Después de 1969, la poesía visual de Padín, Vigo y Deisler adquirió una dimensión claramente crítica con la situación política y social de América Latina. Los poemas se divulgaban principalmente a través de revistas creadas por ellos mismos o mediante tarjetas postales. La poesía de Padín, que se había ocupado hasta entonces principalmente de la relación de los signos y su significado (por ejemplo, en la serie de *Signografías*), adquirió un claro tono crítico. Uno de los poemas visuales sin título, publicado posteriormente en el libro *Poems to eye. Selection: 1972-2000* (2002) juega con la visualidad de los signos e introduce un significado claramente político: en la palabra “dolar”, escrita cinco veces una debajo de la otra (y sin acento), en la que la “a” se va deformando hasta convertirse en una “o”. Así, la última palabra se lee “dolor” en vez de “dólar”. De esta manera, Padín crea un vínculo cognitivo de las dos palabras, sugiriendo una interconexión semántica. Debido a que los militares de las dictaduras en el Cono Sur fueron entrenados e instruidos en el uso de prácticas de opresión y tortura por parte del gobierno estadounidense, la relación semántica entre “dólar” y “dolor” se convierte así en una crítica particularmente aguda.

Durante los años sesenta, Edgardo Antonio Vigo se había dedicado a la creación de poemas matemáticos. En la década de los setenta él también comenzó a añadirles un componente crítico. En *Poema matemático censurado* (1974) Vigo juega, como hacía en algunos de sus poemas matemáticos, con combinaciones de letras y números impresos en relieve y con diferentes colores. Esta vez, la impresión de una “x” negra cubría algunas letras y números, tapando así lo que aparentaba ser una fórmula matemática. Siendo la matemática un lenguaje internacional y supra-cultural que busca verdades absolutas, el poema alude claramente a las prácticas de censura estatal cuyo objetivo era ocultar la “verdad”. De manera más directa se presenta el poema visual *La ley del embudo* (1973), donde Vigo imprimió la palabra “inocente” encima de la imagen de un embudo, y colocó la palabra “culpable” semi-verticalmente debajo del objeto, como si estuviera saliendo de él. El embudo, con una apertura mucho más reducida por uno de los costados, impone su forma a las cosas que salen de él. A través de este poema, el autor realiza una crítica

mordaz al sistema jurídico argentino: en vez de buscar la verdad, este sistema, representado por el embudo, se ocupa de transformar inculpados inocentes en convictos.

Por otro lado, y de forma más general, se presenta la crítica de Guillermo Deisler en los poemas de formato postal *Información deformación* (s.d.) e *Información* (s.d.). Estos apuntan hacia la transformación de la “verdad” por parte de las autoridades a través de la censura y la omisión. El primer poema repite la palabra “información” varias veces, una debajo de la otra, haciendo que la palabra fuera cada vez más transparente hasta que desapareciera por completo. Al final de la página, la palabra queda substituida por “deformación”. El segundo poema, que es un breve texto, pretende publicitar en inglés una ciudad. Deisler ocultó todos los nombres o números que estaban ubicados en el texto. De esta forma, el lector no podía saber de qué lugar se trataba. Como la información dada perdió completamente su sentido, Deisler mostró cómo la omisión transforma el sentido de un mensaje hasta llegar a ser incomprensible. El poema no ha perdido fuerza en la actualidad, si consideramos que aun en la actualidad documentos de operaciones secretas en América Latina se suelen publicar omitiendo nombres e indicaciones concretas lo que dificulta la recuperación de la historia.

POESÍA DE ACCIÓN Y PARTICIPACIÓN

Aparte de la poesía visual politizada, Padín y Vigo también desarrollaron una vertiente poética –la de acción y participación– que más tarde se impuso como forma central de su trabajo, especialmente durante los años más opresivos de las dictaduras. Al mismo tiempo, radicalizaban el diseño y el contenido de las revistas que editaban. *Ovum 10*, cuyo nombre ya anunciaba su fin (sólo publicaron 10 números) es la primera revista con efectos de ensamblaje y, aunque el formato fuera tradicional (23x16 cm, papel blanco con impresiones en negro), Padín se decanta por publicar poesías visuales y experimentales que necesitaban de una clara participación del lector. Muchas contribuciones de poesía visual cubrían una página entera. La revista, con un tiraje de 500 ejemplares mediante fotocopias, tenía como objetivo fomentar el intercambio entre los poetas a través de la publicación de listas de revistas relacionadas con la “nueva poesía”, e incluía sus direcciones postales. En el primer número, la lista va acompañada por una nota de Padín en la que se invitaba a los lectores a entrar en contacto directamente con los editores “en aras de la mayor difusión de los fundamentos teóricos de la nueva poesía” (Padín, 1969).

Lo más significativo de *Ovum 10* es la integración de objetos reales en las páginas de la revista: un tornillo, un parche, un fósforo y una cuerda a lo largo de la edición; elementos que el lector debía usar para realizar un poema de acción. Por ejemplo, en la primera página del número 2 aparece una foto de un hombre desnudo tomada desde arriba. En el ángulo superior derecho de esa misma página se ve clavado un tornillo y, bajo la foto se leen las instrucciones de uso que indican al lector cómo torturar a la persona de la foto usando primero el tornillo y después todas las prácticas que se solían aplicar en las cárceles en muchos países latinoamericanos. Las instrucciones de uso terminan con la frase: “Luego salga al aire libre y respire tranquilo: Ud. no es el torturado” (Padín, 1970). Pero, un anuncio insertado en la página más abajo deja claro que el poema se inscribe en una campaña política (Campaña mundial pro-erradicación de las torturas a los presos políticos), que va más allá de un folleto que puede ser divulgado entre los aliados. Padín deja claro que no hay neutralidad respecto al tema de la tortura: si uno no quiere ser

víctima, es agresor. Junto a la incorporación de objetos en *Ovum 10*, Padín integra acciones reales (perforar el papel con el tornillo) con actos simbólicos (torturar a un hombre anónimo) y “el mensaje viene así terriblemente intensificado” (Boglione, s.d.: 33).

La relación entre exposición, lectura y colección de poesía experimental llega a su auge en 1970, con la primera Exposición de Ediciones de Vanguardia realizada en Montevideo (Fundación Cultura Universitaria, Hall de la Universidad) y organizada por Padín. Este evento crea un espacio de lectura colectiva de las revistas, y proporciona al lector la posibilidad excepcional de tener acceso a una gran variedad de revistas internacionales relacionadas con la poesía experimental. Además, la organización del mismo impulsó la creación de un archivo con todas las revistas expuestas.

Si bien Padín invitó a Edgardo Antonio Vigo a presentar la acción de su *Poema Demagógico (Señalamiento IV)* en la apertura, este no pudo participar personalmente, por lo que envió instrucciones para que Padín realizase la acción por él. Inspirado por Vigo, Padín presentó además una acción propia, “La Poesía debe ser hecha por todos”, la cual dio inicio a la actividad performativa y de acción de Padín (Davis y Nogueira, 2010: 199). Mientras que la acción de Vigo tiene claros rasgos de un arte político con una revisión crítica al núcleo de las democracias (incluye una urna que representa el acto simbólico del voto), la acción de Padín queda dentro del discurso literario.¹⁵

En ese mismo año, Vigo publica su libro-manifiesto *De la poesía/proceso a la poesía y/o a realizar*, donde explica cómo el *poema/proceso* le había llevado a desarrollar un procedimiento de poesía que necesitaba de la participación del lector. El año se cerró con otra Exposición Internacional de la Nueva Poesía, Ediciones de Vanguardia y Audición de Poesía Fónica en Córdoba, Argentina.

En 1971, Vigo organizó junto con Clemente Padín y Elena Pelli otra muestra de poesía experimental, la “Expo/Internacional de proposiciones a realizar”, efectuada en el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) de Buenos Aires y enfocada en la idea de la poesía de acción representada por Vigo y Padín. Al estilo de anteriores exposiciones, se podía escuchar poesía sonora durante la muestra. Se organizó una conferencia sobre “investigaciones poéticas”, donde participaron Wladimir Dias-Pino, Guillermo Deisler, Vigo, y Padín, entre otros (*Ovum 10*, nr. 8). Durante este período, Padín escribió cuatro manifiestos –Poesía Inobjetual (I-IV)– que radicalizaban la idea de Vigo de la poesía para realizar. En estos manifiestos, Padín explica cómo el arte y la literatura han operado únicamente con el simbolismo del significante cuando, para él, lo importante era “actuar sobre la realidad y no sobre un sustituto de esa realidad” (Padín, 1976).

En 1972 Padín organizó la Exposición Exhaustiva de la Nueva Poesía, en la Galería U en Montevideo, una muestra retrospectiva de la poesía concreta que va de los años 1950 a 1972. Se expusieron más de 1.500 obras y 90 ediciones de vanguardia, y acudieron a ella alrededor de 350 poetas procedentes de 29 países. A lo largo de la muestra, en diferentes soportes de sonido, se escuchaban casi 10 horas de poesía fónica y a través de Nemesio Antúnez, director del Museo de Bellas Artes de Chile, la exposición fue pensada para convertirse en una muestra itinerante con

¹⁵ Para una descripción más detallada de las dos acciones véase Bugnone (2013: 161).

primera escala en Santiago. Sin embargo, el material expuesto quedó retenido en la embajada de Chile en Montevideo tras el golpe militar en Uruguay (27 de junio de 1973) y, meses después, en Chile. Antúnez huyó del país y la correspondencia con Padín quedó interrumpida (Davis y Nogueira, 2010: 202). Padín, temiendo por su propia libertad, tampoco intentó liberar el material porque sabía que la exposición tenía una clara dimensión crítica con las políticas opresoras de Latinoamérica. “Para nosotros”, constata, “esta exposición era un instrumento de lucha, como posteriormente fueron todas las muestras de arte correo que hicimos” (2010: 203).

AÑOS DE DICTADURA. REVISTAS ENSAMBLADAS

Guillermo Deisler fue detenido y tras su salida de la cárcel también tuvo que exiliarse, pasará por Perú, Francia y Bulgaria, y acabará, curiosamente, en Halle en la RDA, una ciudad que también estaba bajo un régimen represivo, aunque de orientación socialista. Sin embargo, en cada país donde se exilió logró editar un libro de poesía experimental (excepto en Perú, donde solamente pasó unas semanas).

Con las dictaduras en Chile, Uruguay y a partir de 1976 también en Argentina, comienza la época más difícil para los poetas experimentales. El sistema de correo, que anteriormente sirvió como medio de comunicación y de intercambio, ahora representaba una especie de herramienta de supervivencia artística para los poetas. Se convirtió en el principal medio de contacto en un momento histórico muy represivo y, en el caso de Deisler, sirvió para superar el aislamiento durante los primeros años en un exilio donde se hablaba otro idioma. La experiencia del exilio intensifica la búsqueda de Deisler de un lenguaje universal para operar con un sistema de signos que existe más allá de las lenguas “como una cosa, un pensamiento, un mensaje” (Deisler, 1990: 8).

Mientras que en los otros países del Cono Sur se volvió a establecer la democracia en la segunda mitad de los años 1980, en Chile la dictadura de Augusto Pinochet duró hasta 1990 y Deisler nunca regresó de su exilio. Durante los años ochenta edita la revista ensamblada *Uni/vers(:)* desde Halle. Aunque la tradición de crear revistas ensambladas ya se practicaba en el movimiento Fluxus, en Latinoamérica esta práctica estaba íntimamente ligada a la represión durante las dictaduras. *Uni/vers(:)* tenía un formato pequeño (Din A5), una tirada de apenas 100 ejemplares e incorporaba poesía visual que le era enviada desde numerosos países. Su difusión dependía completamente del sistema de correo y Deisler se encargaba únicamente de establecer un orden en las obras enviadas, incluirles una tapa y contratapa, y engrapar los ejemplares para que fueran enviados a los poetas participantes.

Vigo había empezado a publicar una revista ensamblada en 1971, *Hexágono '71*, que tenía una tirada mayor (500 ejemplares). Esta revista también se dedicaba a la poesía experimental, historietas y propuestas para realizar acciones. Además, contaba con ensayos y partes de textos más largos, algunos traducidos de otros idiomas. *Hexágono '71* era una de las pocas revistas ensambladas que se mantuvo en una época aún no tan represiva y cesó la impresión un año antes del golpe militar en 1976, que llevó a Argentina a su época más siniestra y represiva. La revista también se diferencia por su formato: consiste en páginas sueltas sin enumeración, agrupadas en carpetas de colores y de tamaños variables. Siguiendo el estilo de su revista anterior –*Diagonal*

Cero— el papel muchas veces es perforado o recortado, con agujeros que dejan ver el papel de la página siguiente.

Padín comenzó un proyecto semejante ya en 1972 desde Montevideo. Hasta 1975 editó una nueva temporada de *Ovum*, esta vez como revista ensamblada al mismo estilo que *Uni/vers(;)* , pero en formato Din A4 y con una difusión de 500 ejemplares distribuidos por correo de manera gratuita. La revista es testimonio de la marginalidad en la que trabajó Padín durante estos años de dictadura. La materialidad de la revista era simple y mostró la escasez económica. Las copias, en blanco y negro, tenían una tapa y contratapa que se diferenciaban del resto de páginas por el grosor del cartón empleado. A pesar de no incluir objetos reales, la crítica a la represión estaba presente igualmente, aunque era más sutil que en *Ovum 10*. La tapa del primer número mostraba un poema visual de Padín, donde imprimió una huella dactilar encima de un alambre espinoso dibujado. En el ángulo derecho, aparecía un globo de texto sólo con la letra “a”. La huella dactilar mostraba la presencia humana en su existencia individual que, mediante un alambre espinoso, había sido privada de libertad. La letra “a”, una constante en la obra de Padín, representa una abstracción del grito, de la voz cruda del ser humano, antes de articular cualquier palabra. La tapa de cartón rojo del número 4 de *Ovum* contenía únicamente las palabras “*Ovum is a jail*”, escritas con un bolígrafo aludiendo a la autocensura que se practicaba y a su forma de distribución clandestina, por ser excluido de los canales oficiales de distribución y venta.

Durante la dictadura la difusión de obras poéticas a través de postales se intensificó y en 1974, en plena dictadura, Padín organizó la primera exposición de arte correo en Latinoamérica, el Festival de la Postal Creativa, otra vez en la Galería U. El título inocuo disimula el uso del arte correo como denuncia de prácticas represivas en el subcontinente. El arte correo y las revistas ensambladas abrieron la posibilidad de mantener el contacto con el mundo artístico internacional y establecieron la constante circulación de obras de manera descentralizada como lugar principal de presentación-lectura de poesía experimental.

El impacto de estas prácticas era considerable: Como se menciona al inicio del ensayo, Padín fue encarcelado en 1977 por “una edición de sellos de goma y de falsas estampillas denunciando la supresión de los derechos humanos y la muerte, tortura y desaparición de cientos de compatriotas opuestos al régimen”, y por la organización de la Contra-Bienal de la Sección Latinoamericana de la X Bienal de París, organizada por el Museo Nacional de Artes Visuales del Uruguay (Janssen, 1995). Gracias a las protestas internacionales de artistas y al sistema de correo, Padín logró salir de la cárcel dos años después, aunque en “libertad vigilada”.

Estos acontecimientos permiten ver que cuando las dos narraciones que identifica Rancière —arte/literatura y política— se entrecruzan, pueden tener impactos graves sobre la realidad, porque es particularmente cuando el estado de excepción se transforma en una política cotidiana donde el arte político tiene su mayor impacto en la realidad.

DESARROLLOS POST-DICTATORIALES

Mientras que los años sesenta y setenta estuvieron marcados por vías informales de intercambio entre los poetas experimentales latinoamericanos, durante los ochenta se dieron varios intentos cuyo propósito era formalizar dichos contactos. En esa década se realizaron varias

exposiciones de poesía experimental en países (ya) no dictatoriales. Esos eventos tuvieron un doble impacto; por un lado, llevaron la poesía experimental a un nuevo auge y, por otro, abrieron la posibilidad de crear una historiografía de la experimentación poética de las dos décadas pasadas, con cierto grado de institucionalización. Sin embargo, en la era post-dictatorial también cambió la estética de la poesía experimental. Géza Pernecky señala que “los artistas locales se cansaron de su propio estilo ambiguo” como si la “presión externa” fuera necesaria para su “abordaje duro” (Pernecky, 1991: 113).

En diciembre de 1985, se organizó en Montevideo la “Primera Muestra Retrospectiva de Poesía Visual” uruguaya, y en 1988 se llevó a cabo la “Primera Exposición de Poesía Visual” en São Paulo. Las dos muestras se produjeron en plena transición a la democracia, y proporcionaron así un lugar físico de preservación de la memoria de la expresión poético-artística durante las difíciles décadas pasadas. El inicio de este trabajo de historización del material producido e intercambiado dio lugar a exposiciones de archivos creados como eventos que en sí mismos fomentaron la creación de nuevos archivos. Como evidenció el catálogo de São Paulo, en estas muestras se sobrepusieron las prácticas de exponer, archivar/coleccionar y crear. Dicho catálogo contenía una publicación teórica de varios ensayos de poetas experimentales de Latinoamérica.

Al inicio de la década de 1980, cuando en Argentina, Brasil, Uruguay y Chile todavía estaban bajo dictaduras militares, destaca la experimentación poética de México. El país, que hasta entonces contaba con una participación muy escasa y puntual en los circuitos internacionales de la poesía experimental, presentará un papel protagonista en los años post-dictatoriales. En 1982, el grupo de arte correo *Colectivo-3* comenzó a editar la carta antológica *Poesía en Circulación* desde México D.F. y, a partir de 1986, la carta-revista de poesía alternativa *Postextual*. Las dos fueron distribuidas internacionalmente a través del sistema de correo, posibilitando que el *Colectivo-3* se insertara en los circuitos de arte correo y de poesía experimental internacional. En 1982, el grupo también organizó una exposición en la Pinacoteca de D.F. con un poema colectivo llamado “Revolución”. Con 400 piezas enviadas por correo procedentes de 40 países, los miembros de *Colectivo-3* organizaron el material, que trataba en su totalidad del entonces polémico triunfo de la revolución Sandinista en Nicaragua (1979) y de sus primeros años de gobierno.

A partir de 1985 el colectivo de poesía experimental mexicano *Núcleo post-arte* (César Espinosa, Araceli Zúñiga, Leticia Ocharán, Cosme Ornelas, María Eugenia Guerra y Jorge Rosano) colocó a México como punto de referencia en el mapa de la poesía experimental “transnacional”. El colectivo organizó la primera Bienal Internacional de poesía visual y experimental. Con 10 ediciones hasta el 2009, la Bienal ofreció un espacio físico de colección, intercambio y debate para la poesía experimental latinoamericana y mundial.

La irrupción, más bien tardía, de la poesía experimental fue también el inicio de la institucionalización de esta práctica poética en México. Los organizadores de la Bienal estaban preocupados tanto por la documentación de poesías experimentales del momento como por la creación de una historiografía de movimientos pasados. A diferencia de las bienales tradicionales de arte, esta se caracterizaba por intensificar el diálogo e intercambio entre los poetas sin otorgar premios. Pero las intenciones de documentar y archivar no solamente se enfocaron en el material físico producido, sino también en sus fundamentos teóricos. Esto se muestra especialmente en las publicaciones relacionadas con la primera bienal. El catálogo de la exposición es una publicación

poco elaborada, con pocas imágenes y de impresión barata, mientras que el libro teórico *Signos Corrosivos* (1987), que acompañaba esta publicación, es bastante extenso y está impreso en un papel de mejor calidad. Los ensayos de este libro abordan las raíces históricas de la poesía experimental y sostienen que los movimientos luso-hispanoamericanos toman un lugar central en el desarrollo de la poesía experimental mundial.

Hoy en día, el archivo de la Bienal de Poesía visual y experimental es una fuente principal de investigación de la poesía experimental diversificada. En 2014, la Acción Cultural de España organizó una retrospectiva de las bienales con el material archivado en México D.F. Desde 2015, el Museo Universitario del Chopo (México) inició un proyecto de digitalización del archivo para hacer los trabajos más accesibles.

CONCLUSIONES

Hemos analizado cómo la poesía experimental opera en una espacialidad compleja que instala el constante movimiento como rasgo central: movimiento entre espacios territoriales (a través de los envíos por correo), espacios de exposición, de colección/documentación, de teorización y finalmente de lectura, durante unos tiempos inquietos en Latinoamérica: de represión, de censura y, en consecuencia, muchas veces de autocensura. La potencialidad política de las prácticas analizadas en el presente ensayo va más allá de un mero solapamiento de narraciones (ideologías y arte). La materialidad específica y el modo en que las obras circularon rinde cuenta a que las obras podían crear realidades alternativas y disidentes de las versiones propagadas por los regímenes autoritarios; incluso podían llegar a ser consideradas como una amenaza a la versión oficial. Así, las dos narraciones no solamente podían ser recibidas como un solapamiento, sino como un modo de potenciarse la una a la otra. Por eso, las revistas ensambladas con contenidos relativamente ambiguos en cuanto a la crítica política y social fueron consideradas como materiales que, potencialmente, presentaban un carácter de subversión política. Muestra de ello es el encarcelamiento de Padín, que se dio como un síntoma obvio de que los líderes del régimen eran conscientes del carácter subversivo.

Podemos constatar que uno de los rasgos centrales de las prácticas de la poesía experimental es su maleabilidad y movilidad. Son maleables porque se constituyen a través de la manipulación, participación y ensamblaje, tanto por los lectores como por los artistas participantes. En cuanto a su dimensión lingüística, se presentan móviles, porque contrariamente a la poesía tradicional, las prácticas experimentales trascienden barreras lingüísticas. Tanto las revistas ensambladas y experimentales como las exposiciones, muchas veces reúnen material en varios idiomas. Además, los aspectos visuales y performativos de la poesía experimental presentan un factor central en la comunicación inter- y translingüística. Por último, cabe preguntarse acerca de la vigencia del potencial democratizador de las formas de recepción de la poesía experimental. Cuando esta fue concebida en los años setenta, el potencial quedaba manifestado en el hecho de que los poemas llegaban a los hogares de todas aquellas personas que deseaban participar del intercambio cultural. Sin embargo, poco a poco tuvieron mayor espacio en muestras o acciones participativas colectivas. De hecho, su último destino, la circulación “transnacional”, fue llevada a su auge solamente en los últimos años cuando se realizó la digitalización de gran parte de las

revistas ensambladas de aquella época (ahora accesibles en internet para todos y desde cualquier rincón del mundo).

Probablemente, la libre circulación que promueve Internet hubiera fascinado a los poetas experimentales de los años setenta. No obstante, a pesar de la fuerza democratizadora que conlleva esta accesibilidad, hay que admitir que existe una pérdida del rasgo central de estas prácticas: la tactilidad del material que permite al “lector” comprender a los propios poetas.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Gonzalo (2003). *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- BARISONE, Ornella. “Vigo organizador de la Expo Internacional Novísima Poesía/69 (CAV-ITDT, 1969): materialización del intercambio y relaciones posibles con el concretismo”. *Experimental Poetics and Aesthetics* 2 (2012).
- BLOCK, René (1984). “Mai-Art – oder die Kunst durch Kunst über Entfernungen hinweg zu kommunizieren”. PADIN, Clemente (ed.). *Arte Correo. Mail-Art aus Lateinamerika*. Berlin: DAAD Galerie.
- BOGLIONE, Riccardo. “Ovanguardia Uruguay: Las revistas experimentales de Clemente Padín entre política, relaciones y acción”. *Red de Conceptualismos del Sur*. [Archivo Clemente Padín](#) (sin fecha).
- BUGNONE, Ana (2013). *Una articulación de arte y política: dislocaciones y rupturas en la poética de Edgardo Antonio Vigo (1968-1975)*. Tesis doctoral. La Plata: Universidad Nacional de la Plata.
- BUGNONE, Ana (2014). *La revista Hexágono '71: 1971-1975*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata; Centro de Arte Experimental Vigo.
- COHN, Deborah (2012). *The Latin American Literary Boom and U.S. Nationalism during the Cold War*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- DAVIS, Fernando y NOGUEIRA, Fernanda. “Las nuevas poesías y las redes alternativas. Entrevista a Clemente Padín”. *Errata* 2 (2010): 194-209.
- DAVIS, Fernando. “Poéticas Oblicuas. *Diagonal Cero* y la poesía ‘para y/o realizar’ en Edgardo Antonio Vigo (1962-1970)”. *Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales (JIDAP)* (2006).
- DELLEN, Maarten van y GRENIER, Yvon (2009). *Gunshots at the Fiesta. Literature and Politics in Latin America*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- DIEGO, Estrella de (ed.) (1989). *Poe(l)itical Object: Experimental Poetry from Spain*. Nueva York: The Spanish Institute.
- ESPINOSA, César (1987). *Signos Corrosivos. Selección de textos sobre poesía visual, concreta, experimental, alternativa*. México, D.F.: Factor.
- GARCÍA, Francisca. “Puesta en valor de una tradición invisible: Guillermo Deisler y la poesía visual chilena”. *Revista Laboratorio* 3 (2010).
- GILBERT, Zanna. “Genealogical Diversions: Experimental Poetry Networks, Mail Art and Conceptualisms”. *Caiana* 4 (2014): 1-14.
- JANNSEN, Ruud. “TAM Proyecto: Entrevista a Artistas-Correo >> Clemente Padín (21.1.1995)”. [Merzmail](#) (1995).
- NOGUEIRA, Fernanda. “POEMA/PROCESSO EN BR 60-70. Radicalidad y disidencia poética”. *Tercer Texto* 2 (2011).

- PADÍN, Clemente (1969). “Exposiciones de la nueva poesía en el Uruguay”. *Ovum* 10 1.
- PADÍN, Clemente (1970). *Ovum* 10 2.
- PADÍN, Clemente (1989). *Latinoamerican Mail-Art: A Definition. Co(reo)arte*. Montevideo: sin.
- PADÍN, Clemente (1996). “El Uni/ves de Guillermo Deisler”. BRAUMÜLLER, Hans (ed.). [A Tribute to Guillermo Deisler. Portfolio of Visual Poetry](#). Hamburg: sin.
- PERNECZKY, Géza (1993). *The Magazine Network. The Trends of Alternative Art in the Light of their Periodicals. 1968-1988*. Köln: Soft Geometry.
- PREDÁ, Caterina (2017). *Art & Politics under Modern Dictatorships. A Comparison of Chile and Romania*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan. (DOI 10.1007/978-3-319-57270-3)
- RANCIÈRE, Jacques (2010). *The Politics of Aesthetics*. Londres: Continuum.