

**Poesía e imagen en México: De los caligramas de José Juan Tablada al
trabajo de intervención tipográfica de Carlos Amoraes**

María Andrea Giovine Yáñez

Instituto de Investigaciones Bibliográficas

Universidad Nacional Autónoma de México

En América Latina y en específico en México existe una larga tradición de relaciones entre texto e imagen en general y entre poesía e imagen en particular. Baste mencionar la escritura prehispánica, los magníficos códices, de los cuales tenemos la mayor cantidad y variedad de ejemplos entre los Aztecas y los Mayas. Aunque para los estudiosos los códices nahuas y mayas plantean claras diferencias en términos de prácticas de escritura y de lectura, podemos afirmar que se trata de una textualidad híbrida que conjuga imagen y texto de manera natural a través de sistemas de signos pictográficos:

La imagen se integraba asimismo a la totalidad gráfica de un libro cuya materialidad propia era un factor importante de la estructuración del sentido, y más generalmente, a las circunstancias específicas de una “lectura” las cuales determinaban en última instancia las relaciones entre la imagen, el pintor, el lector y demás receptores potenciales del mensaje pictórico.¹

¹ Patrick, Johansson, “La imagen en los códices nahuas”, en *Estudios de cultura náhuatl*, volumen 32.

Los lectores de códices estaban habituados a leer imágenes y a construir sentido a partir de retóricas mixtas, que hoy podríamos llamar iconotextuales o intermediales, por usar términos funcionales de la teoría contemporánea.² Durante la época colonial, en la cual continuaron coexistiendo las escrituras pictogramáticas de los códices con la textualidad traída por los españoles, en México se siguieron explorando las posibilidades iconotextuales, particularmente en la poesía, a través de diversos juegos visuales que incluían laberintos, anagramas, paromofrones y otras formas poéticas marcadas por el ingenio. En 1604, un maestro de retórica y poética del Colegio de San Pedro y San Pablo en la Ciudad de México de apellido Llanos publica una antología titulada *Artificioso epigrammate*, en la que recopila diversos tipos de poemas que incorporaban juegos de palabras y juegos de imágenes, en consonancia con las tradiciones latinas. Así pues, en pleno florecimiento del barroco mexicano, diversos poetas novohispanos, entre ellos Antonio Rubio, Juan Alcocer, Francisco Ayllón y José Vides se deleitaban con juegos retórico-visuales muy en el espíritu de la época.³ De esta misma época y en consonancia con un espíritu poético que podríamos calificar como “experimental”, es el “Laberinto endecasílabo” de Sor Juana Inés de la Cruz, en el cual es posible hacer tres lecturas de un mismo verso dependiendo de por donde se empieza la lectura. Entre los laberintos, podemos citar como célebre ejemplo el de José de Valdés, titulado “Laberinto a nuestra señora”, de 1673, y el cual obtuvo el primer premio en un certamen dedicado a San Felipe de Jesús. En este mismo sentido de los certámenes literarios, es de llamar la atención las “Décimas acrósticas a Fernando VI”, de Mariana Navarro, quien ganó el certamen de 1748 convocado por la Universidad de México para festejar la coronación de Fernando VI. El texto, como su nombre lo indica, está conformado por décimas, las

² Siguiendo el planteamiento de W.J.T. Mitchell en su capítulo “El giro pictórico”, incluido en el libro *Teoría de la imagen*, se puede establecer una diferencia clara entre los términos imagen/texto e imagen-texto. En el primer caso, mediante el uso de la diagonal, se enfatiza la diferencia entre imagen y texto. En el segundo caso, al emplear el guión, los conceptos de imagen y texto aparecen más vinculados, más unidos. Sin embargo, será Peter Wagner quien acuñe el término “iconotexto”, borrando la distancia entre imagen y texto y entendiendo como iconotexto a una obra en donde el lenguaje visual y el verbal están plenamente fusionados e integrados en un todo. En los años 60, Dick Higgins, con su texto “Intermedia”, puso en el centro de la reflexión el concepto de “intermedialidad”, la unión de diversos medios que suman sus potencias comunicativas en una obra integral. La poesía visual y la poesía sonora han sido foco de atención de los estudios intermediales desde su surgimiento. En el presente texto, emplearé ambos conceptos: iconotextualidad e intermedialidad.

³ Para saber más sobre los devenires de la poesía colonial en el contexto de las poéticas visuales se sugiere consultar el artículo “Tentativa para la tradición de una poesía visual en México” de Alejandro Palma Castro, publicado en *La poesía visual en México* (2011), compilado por Samuel Gordon. En este texto se describen y ejemplifican algunos momentos paradigmáticos de las poéticas visuales mexicanas.

cuales siguen el formato de un acróstico ubicado en círculo; todos los versos finalizan con una palabra terminada con la letra “L”, la cual se ubica en el centro de la imagen que, con los versos distribuidos, pareciera un gran sol.⁴

El siglo XIX mexicano no fue escenario de propuestas que pudiéramos incluir en la línea de las poéticas visuales. Si bien, Alejandro Palma⁵ menciona que en *Esfuerzos del ingenio literario*, recopilado por León María Carbonero, se encontraba un poema caligramático en forma de cruz, de la autoría de Adolfo Rivero y que había aparecido en el diario *La voz de México*, el 4 de julio de 1886, las exploraciones visuales no fueron un recurso sistemático de ese siglo.⁶

A lo largo del siglo XX, México fue escenario del surgimiento de diversas propuestas de poesía visual, de confluencias entre visualidad y escritura que se sumaron al escenario internacional de manera contundente. Quisiera, pues, a continuación, tomar como ejemplo a algunos artistas emblemáticos de estos diversos momentos de las poéticas visuales del siglo XX para hacer un recorrido historiográfico que sitúe la producción mexicana en el contexto internacional, subrayando sus especificidades estéticas y contextuales.

José Juan Tablada: el Apollinaire mexicano al filo de la modernidad

El poeta mexicano José Juan Tablada (1871-1945) fue colaborador de la *Revista Azul* y la *Revista Moderna*. “Considerado modernista ‘extremoso’ o vanguardista ‘incipiente’ o ‘prematureo’”, Tablada, quien afirmaba haber estado en Japón durante casi

⁴ Se sugiere consultar el texto “Mariana Navarro: poesía visual femenina en el siglo XVIII”, de Alicia V. Ramírez Olivares, para ver-leer el poema y contar con un análisis a fondo de este tema.

⁵ Alejandro Palma, “Tentativa para la tradición de una poesía visual en México”, en Gordon, Samuel (ed.), *La poesía visual en México*, 190.

⁶ Sin embargo, en el panorama internacional, no podemos dejar de mencionar que es precisamente en el siglo XIX cuando ocurren algunos hitos en la literatura que, unos años después, permitirán el surgimiento de las vanguardias y la explosión de poéticas experimentales que éstas trajeron consigo, a saber, la publicación, en 1897 del célebre e imprescindible “Un coup de dés” de Stéphane Mallarmé, un poema constelación que revolucionó lo que concebimos como puesta en página al darle un valor central a la tipografía y a los “blancos activos” como espacio de inscripción textual con significación propia; otro elemento imprescindible para que la poesía cambiara de lugar es la llegada del verso libre, que representó una revolución en la retórica tradicional que había sido cultivada durante siglos; y, uno de los puntos más importantes, el surgimiento de un arte que no buscaba lo “bello” sino que se tejía en torno a lo violento, lo grotesco, lo deliberadamente feo (recordemos aquí a un poeta como Charles Baudelaire, escribiendo poemas sobre la carroña o para alabar los jirones de la ropa de una mendiga o pensando en el célebre Conde de Lautréamont, quien planteaba que lo bello podía ser el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección).

⁷ Samuel Gordon, “Estéticas de la brevedad”, en *Fractal*, en <http://www.mxfractal.org/F30gordon.html>.

todo el año 1900, fue el primer poeta mexicano en incorporar el haikú a la tradición de la lírica mexicana. Como menciona Samuel Gordon en el estudio antes citado, las “japonerías” de Tablada en realidad no fueron iguales a las de los demás modernistas de su época, quienes también se sentían atraídos por los temas exóticos de países lejanos y poco conocidos en Occidente. En el caso de Tablada, se trata de una verdadera asimilación y trasvase de estructuras poéticas. Además de cultivar el haikú, Tablada, en su afán vanguardista y experimental, reintrodujo los juegos visuales que ya se habían usado en la poesía barroca novohispana y les sumó verdaderas joyas de la poesía caligramática. En su libro *Li-Po y otros poemas*, que vio la luz en Caracas en 1920, publicó una serie de “poemas ideográficos”, así llamados por él, en donde visualidad y legibilidad constituyen un binomio inseparable, en donde el texto es primero forma visual, imagen, antes de ser sentido discursivo.⁸

Me parece digno de subrayar que los poemas visuales, ideográficos o caligramáticos de Tablada coinciden temporalmente con los que estaba haciendo en Francia Guillaume Apollinaire, quien ha pasado a la historia como el padre de la poesía visual moderna. Es importante también enfatizar que, a través del trabajo de Tablada, México se insertaba de lleno en el panorama de la vanguardia a nivel internacional sin ninguna timidez. A pesar de no estar en el epicentro de las vanguardias, es decir Europa y particularmente París, el poeta mexicano compartía muchas de las inquietudes de los futuristas italianos con sus palabras en libertad y de los poetas experimentales que unos años después se sumarían a la escena literaria, como los letristas y concretos, entre muchos más. Los años veinte verán el surgimiento de la única vanguardia mexicana, el estridentismo, del que hablaremos en el siguiente apartado, que también tuvo exploraciones visuales relevantes. No obstante, las décadas de los treinta y cuarenta, así como gran parte de los años cincuenta, no fueron testigo de muchas exploraciones experimentales. A pesar de que el siglo XX mexicano sí abrió con una presencia clara de creación artística de vanguardia, las décadas posteriores se concentraron mucho más en la consolidación de proyectos artísticos—tanto en la plástica como en la literatura—que apuntaban a consolidar un proyecto macro de identidad nacional, el caso del muralismo en la plástica y de la novela de la Revolución en la literatura son prueba de ello.

Antes de pasar al apartado siguiente, dedicado precisamente al estridentismo en tanto vanguardia mexicana, quisiera detallar el análisis de uno de los caligramas más

⁸ Cfr. Loc.cit.

conocidos de José Juan Tablada, “Impresión de La Habana”, para que quede como ejemplo de las prácticas de escritura y de lectura que giran en torno a las prácticas caligramáticas.

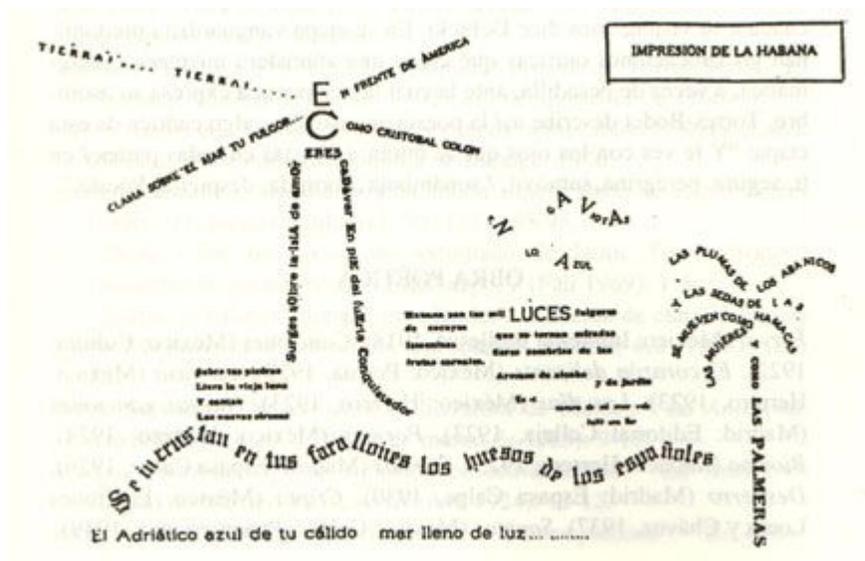


Fig. 1. José Juan Tablada, “Impresión de la Habana”, 1919.

En el caligrama “Impresión de La Habana”, José Juan Tablada coloca al lector-espectador* en un punto desde donde se puede ver un faro, gaviotas, una palmera, arena y mar.⁹ Tablada emplea distintas tipografías y tamaños de letra, intercala mayúsculas y minúsculas y el texto está dispuesto tanto en planos horizontales como verticales, curvos y radiales. Hay una evidente materialización de las letras y las palabras, las cuales adquieren una corporeidad semánticamente significativa. En este poema, la tipografía es fundamental: el tipo y tamaño de letra que constituyen el tronco de la palmera nos dan la impresión de solidez, de rigidez. En cambio, la letra que está formando el agua del mar recuerda una tipografía antigua, mucho más clásica. De este modo, la tipografía nos está dando una cualidad del elemento que representa, el mar es antiguo, anterior a

*Dado que en las poéticas visuales el lector realiza muchas funciones más allá de su papel convencional como “lector de palabras” y, en muchos casos, realiza decodificaciones visuales complejas que implican tareas de percepción como las que tienen lugar en la interacción con las artes visuales, me parece que el término “lector” es insuficiente, razón por la cual lo denomino “lector-espectador”. Otros, han acuñado también sus propias terminologías, “lectoespectador” y “wreader” (mezcla de ‘writer’ y ‘reader’) dan cuenta de esta necesidad. Para más información respecto a este tema, sugiero consultar *Ver para leer* (2015) de María Andrea Giovine.

⁹ En <http://gerrypinturavisual.blogspot.mx/2009/05/la-habana-ideografica-de-jose-juan.html> pude verse este caligrama [última consulta: 15 de febrero de 2017.]

los hombres, está ahí y coexiste con ellos. La tipografía del faro, en cambio, es mucho más moderna, justo como el objeto al que dibuja.

Tablada emplea la perspectiva en la composición de la imagen y deja fuera el título del poema. “Impresión de La Habana” aparece en un recuadro en la esquina superior derecha y recuerda un sello sobre papel, en ese sentido, el título en sí mismo y la forma en que está enmarcado son una impresión de la “Impresión de La Habana”. Cada lector-espectador elige qué elemento va a leer primero: faro, palmera, agua. Así, el ojo “decide” la sintaxis visual. Algunos dirían que se empieza por “Tierra... Tierra”, puesto que es el elemento que comienza en la parte superior izquierda (según la teoría del carácter narrativo de la imagen); otros se centrarían en “Habana son tus mil LUCES fulgores [...]”, según la idea del predominio del plano áureo; otros leerán primero “El Adriático azul de tu cálido [...]”, pues es un elemento horizontal situativo que nos remite a nuestra idea tradicional de la lectura. Puede ser que se inicie por “Impresión de La Habana”, justo porque es un elemento aislado. Otros, en un primer contacto con el texto, pueden leer: “Tierra... Tierra” – “Gaviotas” – “Las plumas de los abanicos” – “Se incrustan en” – “El Adriático azul” en una suerte de paneo visual que luego se centra en cada una de las partes.

José Juan Tablada, plenamente moderno y vanguardista, abrió la puerta a una de las principales manifestaciones artísticas que marcaron los albores del siglo XX: la poesía visual. Gracias a él y a su imprescindible libro *Li Po y otros poemas*, México se sumó a una escena internacional en la que los poetas dejaban de trabajar sólo con el sentido abstracto de las palabras y comenzaban a convertirse también en una suerte de dibujantes con grafías como elementos pictóricos. La influencia de Tablada y su postura de avanzada serán absolutamente determinantes en generaciones venideras de poetas, tanto experimentales como no experimentales, que reconocen en él a un artista multifacético y plural.

Estridentismo: pensamiento de vanguardia hecho en México

El movimiento estridentista surgió en diciembre de 1921 en la Ciudad de México. Se dio a conocer a través de un irreverente manifiesto, *Actual N°1*, hecho por el poeta Manuel Maples Arce. A este movimiento pertenecieron los escritores Arqueles Vela, Germán List Arzubide, Germán Cueto, Luis Quintanilla, así como algunos importantes artistas visuales como Jean Charlot, Tina Modotti, Diego Rivera, Silvestre y Fermín Revueltas, entre otros. Los estridentistas tenían muchas vinculaciones ideológicas y estéticas con vanguardias extranjeras, particularmente con el futurismo

italiano. Al igual que Marinetti y sus seguidores, amaban la ciudad, la velocidad, y el ruido de los motores de los coches y las luces de las recién alumbradas calles forman parte de su poética. Sin lugar a dudas, gran parte de las imágenes que aparecieron en las cubiertas de libros y revistas estridentistas, como las de la autoría de Fermín Revueltas, comparten las líneas de composición propias de la estética futurista. Sin embargo, también mantuvieron lazos ideológicos y estéticos con el abstraccionismo, el dadaísmo, el situacionismo y el surrealismo.

Durante muchos años, en México, el estridentismo estuvo un poco olvidado por parte de la crítica y ni qué decir por parte de los lectores. Esto se debe en cierta medida a que la literatura mexicana de los años veinte se sitúa en la eterna dicotomía entre dos grupos de artistas antagónicos (o que sea ha dado por considerar antagónicos): los estridentistas, precisamente, y los Contemporáneos, absolutamente imprescindibles en el panorama literario mexicano, pero de quienes no nos ocuparemos en el presente texto dado que no tuvieron contribuciones al campo de las poéticas visuales.

¿Qué implicaciones tiene el surgimiento de una vanguardia mexicana? ¿Por qué es tan importante la aparición del estridentismo a pesar de su marginalidad? ¿Y por qué en el caso de México, quizá más que en otros países, las propuestas experimentales siempre están en los márgenes de las élites intelectuales?

En sintonía con las inquietudes de otros artistas de otras latitudes, los estridentistas creían en las múltiples posibilidades de la hibridación de lenguajes. Asimismo, el estridentismo buscaba desarticular la alta cultura y llevar el arte a las masas. Sin embargo, la paradoja por la que tienen que atravesar muchas propuestas artísticas de vanguardia implica precisamente que sus mecanismos de experimentación las vuelven tan cerradas que, lejos de acercarse a las masas, se quedan sólo entre un grupo muy estrecho de iniciados.

Los estridentistas experimentaron con puestas en página poco convencionales, así como con alternancia de tipografías y diversos recursos iconotextuales. Incorporaron los signos de puntuación con un valor puramente visual. Prueba de ello es “Irradiador estridential”, en donde se incluye un caligrama que ha sido atribuido a Diego Rivera. Otro famoso caligrama estridentista aparece en la también famosa novela *La señorita etcétera* (1922) de Arqueles Vela. Para ellos, imagen y texto eran dos elementos que podían sumarse a la potencia retórica de un mensaje que buscaban fuera lo más memorable y revolucionario posible.

Andamios interiores de Manuel Maples Arce como muestra de cómo, a través de la tipografía y de la composición visual, los estridentistas buscaban apostar por la construcción de una visualidad vanguardista y osada.



Fig. 3 Manuel Maples Arce, *Andamios interiores*, 1922.

Las primeras dos décadas del siglo XX fueron en México el semillero de propuestas artísticas de vanguardia aisladas, pero de importante contribución al escenario artístico. Fue Arqueles Vela quien, muchas décadas después del surgimiento del estridentismo, dijo en una entrevista: “Somos los que dimos un sentido estético a la Revolución Mexicana”.¹⁰ Como decía líneas antes, las propuestas estridentistas, en su momento, fueron recibidas con poca comprensión por parte de un público lector que no estaba habituado a las experimentaciones. El estridentismo fue un movimiento en gran medida incomprendido hasta por los propios artistas, a quienes les parecía que se trataba de algo poco serio, que sólo buscaba burlarse de lo establecido. A pesar de su importancia, pocas veces se leen obras estridentistas fuera de un contexto de especialistas. Y, no obstante, los hilos de influencia de este movimiento, aunque tenues, son insolubles, pues abrió un espacio para el pensamiento de vanguardia, con un sello de irreverencia y localidad muy mexicanos, lo que dio paso a la posibilidad de ensanchar, multiplicar y potenciar lo que se consideraba como literatura y como artístico. Los estridentistas, como dijo Maples Arce, se concebían como los abanderados estéticos de la Revolución Mexicana, no poca cosa en el contexto de un país que estaba luchando por generar una identidad cultural.

¹⁰ Roberto Bolaño. “Arqueles Vela”, en *La Palabra y el Hombre*, 88.

Es importante mencionar que el pensamiento de vanguardia fue una llama de poca intensidad, pues otras propuestas artísticas más apegadas a lo tradicional y vinculadas con el gobierno priísta, que buscaba a todas luces consolidarse en el poder, terminaron por sofocar el fuego vanguardista. No obstante, lo que resulta vital es que, sin las exploraciones de José Juan Tablada y del grupo de estridentistas, el rumbo de la literatura mexicana habría sido distinto, dado que, gracias a ellos, se sembró la semilla de la experimentación literaria y de la hibridación de discursos a partir de las cuales poco a poco se empezaron a diluir las fronteras entre artes.

Octavio Paz y Marco Antonio Montes de Oca: incursiones verbivocovisuales¹¹ de dos poetas tradicionales

En los años sesenta, la poesía concreta comenzaba a extenderse como un fenómeno de vinculación interartística sólido y contestatario. Las relaciones entre imagen y texto ya no se consideraban únicamente experimentos de unos cuantos, y muchos artistas, tanto escritores como pintores, estaban explorando las posibilidades y las fusiones de lenguajes artísticos. Dos poetas mexicanos que no se caracterizan necesariamente por tener una obra experimental, son ejemplo de ello y llevaron a cabo poemas visuales como parte de sus búsquedas estéticas. Se trata de dos poetas contemporáneos, Octavio Paz, mucho mejor conocido internacionalmente gracias a que ganó el Premio Nobel de literatura en 1990, y Marco Antonio Montes de Oca, un espléndido y prolífico poeta, que además era pintor y maestro en el uso de la metáfora extendida, cuya poesía reunida y publicada en el año 2000 se titula *Delante de la luz cantan los pájaros*.

Uno de los elementos más sorprendentes de la obra de Octavio Paz es su diversidad. Hombre de profundas curiosidades intelectuales, este poeta, narrador, ensayista, crítico y traductor exploró muy diversos géneros literarios y amplísimas temáticas que van desde el universo prehispánico hasta la pintura contemporánea. Paz fue muy sensible a los acontecimientos sociales, políticos y estéticos de su época y, aunque en general su poesía no se podría considerar de filiación experimental, no quiso

¹¹ El término ‘verbivocovisual’, empleado por Marshall MacLuhan y los poetas concretos brasileños, entre muchos otros artistas y teóricos posteriores, alude a la vinculación entre la dimensión visual, sonora y gráfica de un texto, cultivada particularmente por las poéticas experimentales. Empleo este término en el subtítulo de este apartado porque tanto Octavio Paz como Marco Antonio Montes de Oca vincularon teóricamente sus propuestas experimentales con la poesía concreta. Montes de Oca lo menciona en el texto introductorio a su libro *Lugares donde el espacio cicatriza*. Paz fue amigo de los concretos brasileños y llevaron a cabo diversas colaboraciones artísticas.

privarse de llevar a cabo algunas experimentaciones y exploraciones verbivocovisuales de muy amplio espectro que abordan desde el libro objeto y la poesía concreta hasta la ecfrasis.

Paz bautizó con el nombre de “topoemas” sus obras vinculadas a la estética de la poesía visual y concreta. Algo muy interesante es que estas exploraciones espaciales (de la topografía de la página, de la tipografía y de los “blancos activos”, recordando a Mallarmé), relacionadas con el letrismo, el espacialismo y el concretismo, surgieron a partir de la preocupación constante de Paz por el tiempo, un elemento constante, casi obsesivo en la obra del poeta.

Los poemas visuales, al incorporar elementos del ámbito de la imagen, nos muestran una impresión inmediata (recordemos la famosa dicotomía entre artes temporales y artes espaciales establecida siglos atrás), se aprehenden en una sola mirada, de modo que, a través del aprovechamiento del espacio, congelan el tiempo (uno de los topoemas se titula precisamente un “Monumento reversible/irreversible al tiempo”).

Paz hizo pocos poemas de este tipo y, a decir verdad, no son muy ricos ni muy propositivos visual ni técnicamente. Sin embargo, su valor reside en que son una prueba más de las inquietudes intelectuales de Paz, de su motivación constante por renovar su escritura y de su apuesta por ser un poeta actual y cosmopolita.





Fig. 4. Octavio Paz, “Cifra” y “Niego / ni ego”, 1971.

Además de producir poemas visuales, Paz exploró otra de las más ricas materialidades literarias: el poema-objeto y el libro objeto. Ése es el caso de “Vrindaban”, publicado en Ginebra en 1966, una obra muy poco conocida y apenas mencionada por la crítica, la cual revela la inquietud de Paz por el empleo de formatos poco convencionales, como el de esta caja-estuche-libro que representa una contribución mexicana a las poéticas materiales en la literatura internacional de finales de los años sesenta.

Con dos años de distancia, los *Discos visuales*, del mismo año que los topoemas, representan otra manera de cercar el tema de la visualidad, de la incorporación de forma, diseño y color (materia, en suma) a la poesía. Resulta interesante que Paz decidió no hacerse cargo él mismo de la parte visual. El diseño es de Vicente Rojo, uno de los artistas plásticos más importantes de la época.¹² Siempre es interesante lo que se produce cuando un poeta lleva a cabo exploraciones con otros medios artísticos, así como cuando un artista visual explora con la palabra. No obstante, muchas obras iconotextuales son colaboraciones interartísticas y los *Discos visuales* pertenecen a este tipo. Los textos son bastante simples, aunque sugerentes, y la retórica visual los fecha

¹² Para el tema de las relaciones entre imagen y texto, merecerían un estudio aparte las vinculaciones entre escritores y artistas plásticos, así como la forma en que la textualidad ocupó espacios propios de las artes visuales. En el presente ensayo, me estoy centrando más en cómo algunas facetas de la literatura mexicana incorporaron elementos de la visualidad, sin embargo, esto también se dio de la manera contraria, es decir, desde las primeras vanguardias, los artistas plásticos llevaron la letra y la palabra a su terreno, generando con ello cruces interdisciplinarios muy importantes.

de inmediato con el estilo de Vicente Rojo, la época del asbtraccionismo y la estética propia de la llamada “Generación de la ruptura”.

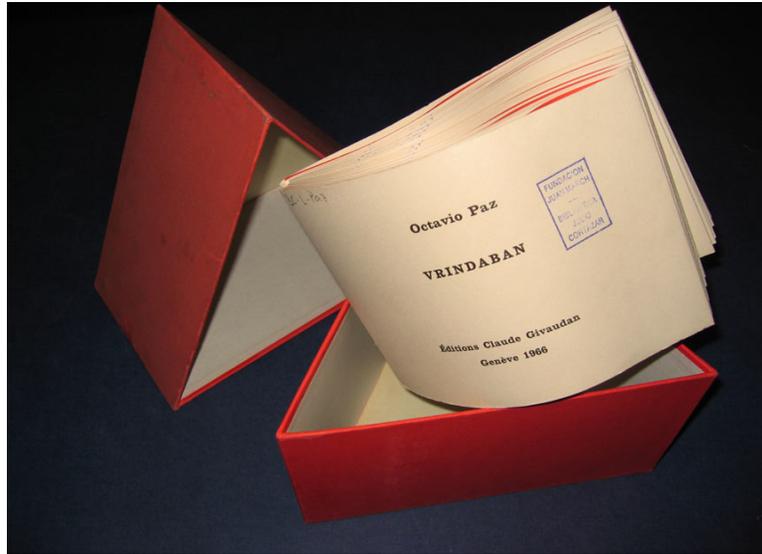


Fig. 5. Octavio Paz, “Vrindaban”, libro-objeto, 1966.

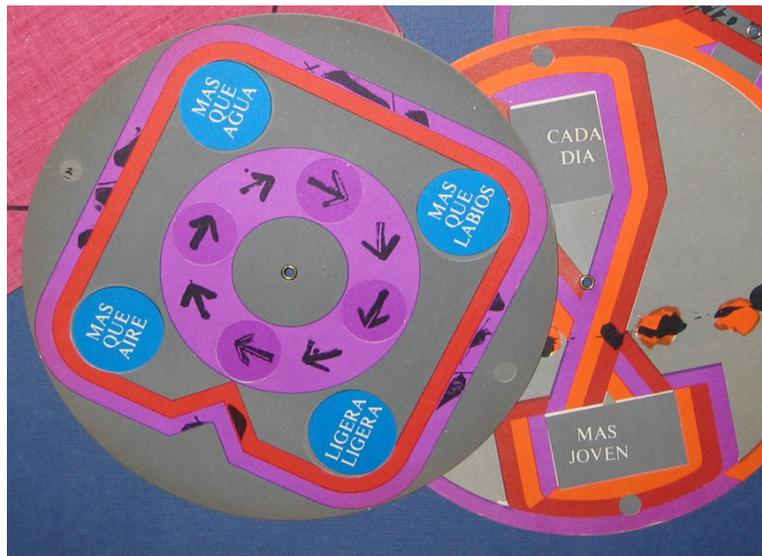


Fig. 6. Octavio Paz, *Discos visuales*, 1968. Diseño de Vicente Rojo.

El poema *Blanco*, publicado por primera vez en 1967, es quizá uno de los poemas más bellos, polivalentes y memorables de la poesía mexicana del siglo XX. Filiado con Mallarmé, el tantrismo, los mandalas, los códices, se trata de un poema que reflexiona sobre el cuerpo y la sensualidad al crear explícitamente un cuerpo sensual (el texto se despliega ante los ojos del lector como los textos sagrados de algunas culturas). *Blanco* se lee desde su materialidad y nos ofrece una reflexión sobre los cuatro puntos

cardinales, los cuatro elementos, los colores y los avatares de la corporalidad erótica y literaria...

Es el poema de lo diáfano, lo transparente, lo vacío, lo disuelto. Es una exploración sobre los sentidos y la percepción: “La irrealidad de lo mirado da realidad a la mirada”. Las palabras son insectos que revolotean en la página y el poema se vuelve también una reflexión sobre el acto de nombrar, de designar: “Si el mundo es real / la palabra es irreal / Si es real la palabra / el mundo / es la grieta el resplandor el remolino”.

Paz cuidó mucho la edición de *Blanco*. Hizo muchos borradores e innumerables bosquejos relacionados con la topografía de la página. Indicó con precisión los espacios y la distribución del texto y trabajó mucho la distribución tipográfica y el uso de redondas, cursivas, negritas, así como la alternancia de la tinta negra y roja, que recuerda a los tacuilos prehispánicos. Además, abundan las referencias explícitas a la vista y al acto de ver: “no pienso, veo / —no lo que veo, / los reflejos, los pensamientos, veo”. “El cielo se ennegrece / como esta página”. Poco a poco, el poema toma la dimensión de la realidad y se diluyen los límites entre arriba y abajo, como en las primeras mitologías.



Blanco es una experiencia de visualidad y espacialidad sin dejar de ser un poema de discursividad tradicional. Me parece que, de todas las exploraciones visuales de Paz, ésta es la más lograda, la más rica y la más original. Una de las aportaciones más importantes de este poema es la experiencia de lectura que nos ofrece. Como dice el propio autor en la “Advertencia” que precede al poema, es una composición que ofrece

la posibilidad de varias lecturas: como un solo texto, de principio a fin, o articulando de distintas formas la relación entre las columnas. Por ese carácter dinámico y transitable, *Blanco* ha dado lugar a lecturas multimedia, como la organizada por el propio Paz, con Eduardo Lizalde y Guillermo Sheridan, con proyección de imagen (una relectura iconotextual y sinestésica renovada de la obra).¹³

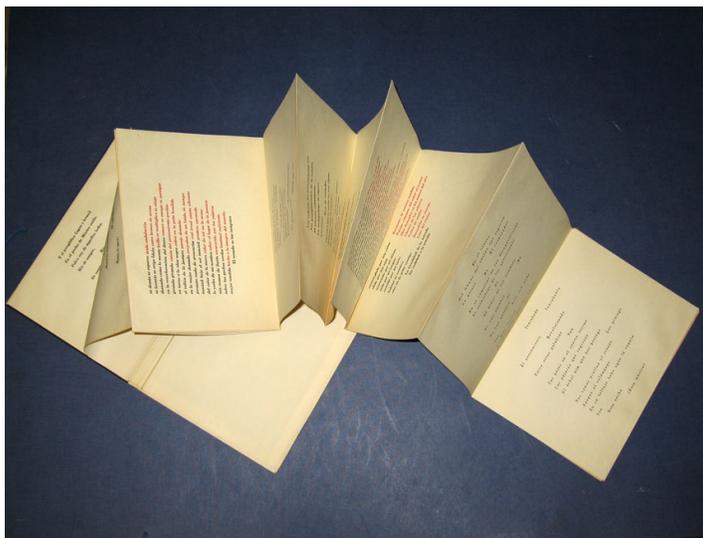


Fig. 7. Octavio Paz, *Blanco*, portada y texto desplegado, primera edición 1967.

Paz siempre mostró interés por la pintura, por los avatares de la imagen. Baste pensar en su libro *Los privilegios de la vista* o en su magnífico ensayo “Dos siglos de pintura norteamericana: 1776-1971”. Algunos de los artistas plásticos que ocuparon su pluma fueron Balthus, Tapiès, Alechinsky, Rauschenberg, Munch, Picasso, Varo, De Kooning. Y, como parte de sus exploraciones visuales, Paz no olvidó la riqueza y el potencial de la ecrfasis, es decir, la representación verbal de una representación visual.¹⁴

Los poemas ecrásticos no son una mera descripción de un referente visual (que generalmente es una pintura o alguna obra escultórica o arquitectónica), sino una reinterpretación a través de signos distintos (los verbales), una relectura, una traducción intersemiótica. Un poema ecrástico nos *hace ver* el referente visual a través de las palabras. Uno de los poemas ecrásticos más conocidos de Paz es el que hizo a partir de la pintura “Cuatro chopos” de Claude Monet. Uno menos conocido, pero igualmente fascinante, se titula “Un viento llamado Bob Rauschenberg”. Rauschenberg,

¹³ La cual se puede ver en www.youtube.com/watch?v=7u01Sid3G7E [última consulta: 12 de enero de 2017].

¹⁴ Para abundar en el tema y ver un repertorio muy amplio de este interesantísimo fenómeno de las poéticas visuales aconsejo revisar *Galería de palabras*, de Irene Artigas Albarelli, publicado en 2013 por Iberoamericana.

pintor norteamericano exponente del expresionismo abstracto y el arte pop, en 1953, desafió y cimbró el mundo del arte al borrar un dibujo de Willem de Kooning. Fue el primer artista estadounidense en ganar el Gran Premio en la Bienal de Venecia. Rauschenberg mantuvo siempre la fuerza del desafío, actitud que da título al poema de Paz. La pintura de Rauschenberg es una crítica a la modernidad y a la posmodernidad, al desamparo del hombre actual, a la cultura de masas, a la fragmentación (de ahí que en sus técnicas se haya servido por ejemplo del collage) y a la futilidad de los objetos de la vida contemporánea. Por ello, el poema de Paz tiene ese tono apocalíptico, por eso está lleno de tuercas, ruedas, turbinas, tornillos. Por eso en él, “los objetos duermen con los ojos abiertos”, como en los lienzos de Rauschenberg. El tema constante del poema es la caída. Si leemos el poema y miramos la obra del pintor veremos las semejanzas formales... “nosotros oímos lo que dice el viento / al mover los follajes submarinos del lenguaje”, dice Paz. Rauschenberg es el viento y nos habla a través de colisionar el lenguaje pictórico mediante su uso de la forma y el color.

Marco Antonio Montes de Oca, a diferencia de Octavio Paz, no exploró con diversos géneros de las poéticas visuales, sino que sólo se centró en la factura de poemas concretos que compiló con el sugerente nombre de *Lugares donde el espacio cicatriza*, publicado en 1974. En el texto introductorio al libro, Montes de Oca manifiesta su concepción de la poesía visual/concreta con las siguientes palabras:

En su sed de encarnación, el poema visual busca cuerpo y sangre propios, un espacio congénitamente suyo que lo siga a todas partes como una sombra blanca. Movida por cierta complicidad radical, la escritura entonces abandona su carácter neutro y participa: ya no es solamente un medio que conduce significantes sino significado en sí mismo, azar domesticado, escultura que ayuda a su escultor a darse vida y forma. [...] El poema concreto es algo más que un juguete intelectual, sin embargo de alguna manera lo es y como tal, como todo juguete, excita nuestra curiosidad y nos invita a saber de qué está hecho. Al desentrañarlo, acaso encontremos lenguaje en un estado previo al de su pureza.¹⁵

Cabe subrayar aquí la frase “azar domesticado”, si recordamos que el azar será un elemento presente en todas las poéticas de vanguardia, al mismo tiempo como tema y como elemento de creación o mecanismo de composición. Es particularmente relevante la última oración de la cita, pues explica por qué poetas como Paz o el propio Montes de Oca se acercaron a la creación de poesía visual o concreta, a pesar de trabajar en una línea discursiva mucho más “tradicional”. La exploración de la hibridez propia

¹⁵ Marco Antonio Montes de Oca, *Delante de la luz cantan los pájaros. Poesía 1953-2000*, 543-545.

de estas poéticas, su carácter experimental, les permitían pensar en acceder a un “lenguaje puro”, incluso anterior al estado de pureza, la eterna piedra filosofal de todo poeta desde tiempos inmemoriales.

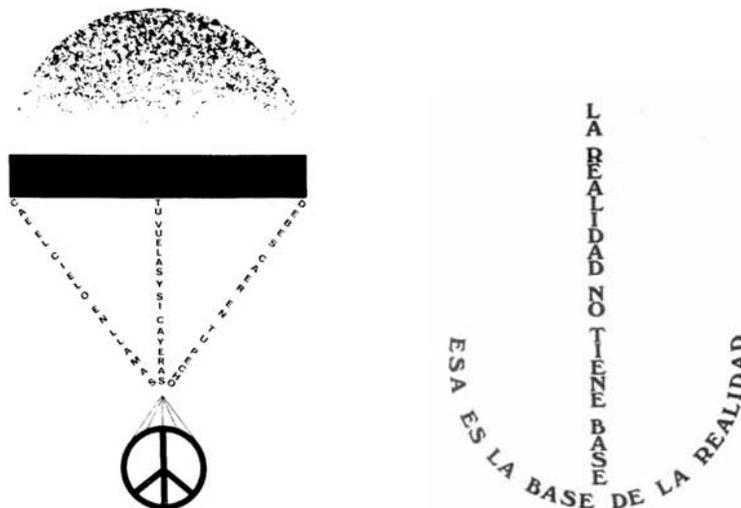


Fig. 8. Marco Antonio Montes de Oca, dos ejemplos de poemas visuales en *Lugares donde el espacio cicatriza*, 1974.

Ni Paz ni Montes de Oca siguieron trabajando de manera más sistemática en esta línea. Sin embargo, sus exploraciones son prueba de que, a partir de la segunda mitad del siglo XX, las experimentaciones que permitían llevar la imagen (a manera de tipografía, forma, dibujo, diseño, fotografía, etc.) a la literatura se volvieron parte de las inquietudes de los poetas, sin que necesariamente estuvieran adscritos a un movimiento vanguardista o experimental. De alguna manera, esto coincide también con la cristalización de las vanguardias históricas que precisamente a partir de los años sesenta daban paso a las llamadas postvanguardias o neovanguardias y a la instauración de lo que podrías denominar “la paradoja de la tradición”, es decir, luego de que la ruptura se volvió un gesto sistemático de las vanguardias, el gesto de ruptura en sí mismo se convirtió en una suerte de “nuevo canon”, con toda la problematización que esto supone.¹⁶

¹⁶ Si se desea abundar respecto de ésta y otras paradojas del arte contemporáneo, sugiero leer el texto “Paradojas del arte contemporáneo”, en el cual abordo este tema con detalle: María Andrea Giovine Yáñez, “Paradojas del arte contemporáneo”, en *Tópicos del Seminario*, 34, 155-171. En línea, se puede consultar en <http://www.scielo.org.mx/pdf/tods/n34/n34a8.pdf>.

Ulises Carrión y Mathias Goeritz: la búsqueda de un lenguaje plástico

El devenir de las poéticas visuales mexicanas no podría entenderse sin la participación de dos artistas multidisciplinarios y cosmopolitas que contribuyeron en gran medida a problematizar los márgenes del lenguaje verbal y a cuestionar el campo cultural mexicano.

Ulises Carrión nació en 1941 y murió muy joven en 1989 en Ámsterdam, luego de realizar un trabajo que será decisivo para el arte y la literatura mexicanos décadas después. Carrión estaba en contra de la institucionalización de la literatura, de las burocracias, de los márgenes. Defendía la creación de un libro total, un anti-libro, un no-libro. Y plasmó todas estas ideas en un libro de lectura indispensable que se titula *El arte nuevo de hacer libros*. Carrión se dedicó a escribir, fue editor y gestor cultural, organizó exposiciones, teorizó sobre la vanguardia y el arte en general y fundó en Ámsterdam, en 1980, la galería-librería “Other Books and So”, en donde creó un enorme archivo de libros que él consideraba “autosuficientes”, o arte en sí mismos.

En los años setenta y ochenta, las décadas de mayor intensidad de su trabajo, Carrión estableció un circuito intelectual vital y realizó obras que, en México, lamentablemente, no tuvieron una gran acogida en su momento. En esas décadas, la literatura mexicana caminaba siguiendo la guía básicamente de gurús como Octavio Paz y Carlos Fuentes, quienes representaban un cierto tipo de literatura que buscaba ser cosmopolita e internacional. No obstante, las propuestas artísticas de Carrión estaban a tono con el panorama internacional y realmente él y sus inquietudes estaban fuera de lugar en un país que aún se debatía pensando en su propia identidad.

Antes de poner un ejemplo del trabajo de Carrión, quisiera señalar que, si bien en su momento su obra pasó prácticamente desapercibida, desde hace algunos años, quizá una década, ha sido intensamente revalorado y releído en el mundo y en México, en especial en los circuitos de las editoriales independientes y los poetas jóvenes que desean buscar nuevas formas de expresión. Gracias a esta revaloración de la figura de Carrión, se ha releído, recontextualizado y revalorado también el concretismo mexicano y, a partir de ello, ha habido un auge de lo que Roberto Cruz Arzabal¹⁷ ha denominado “poéticas materiales”. Incluso algunos escritores y poetas contemporáneos que antes no habían explorado con soportes alternativos, ni con las múltiples posibilidades de

¹⁷ Para más información respecto al tema de las “poéticas materiales”, sugiero leer el artículo “Poéticas materiales y edición independiente”, de Roberto Cruz Arzabal, en <http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/poeticas-materiales-y-edicion-independiente/> [última consulta 3 de marzo de 2017].

poner en relación visualidad y escritura, han comenzado a producir obras en esta línea desde hace alrededor de quince años. Prueba también de esta revaloración de la figura de Carrión es la exposición “Querido lector no lea”, que tuvo lugar en el Museo Reina Sofía, de Madrid, en 2016, en la cual se mostraron 350 piezas suyas (libros, revistas, videos, obras sonoras, arte correo y performances). En el momento en que escribo este texto, la exposición, recién inaugurada, se encuentra en México, en el Museo Jumex, un espacio dedicado a la exhibición de arte contemporáneo. Muchos han definido a Carrión como el artista conceptual más importante que ha dado México. Sin embargo, la faceta de su obra que más me interesa destacar aquí es la de su vinculación con el concretismo¹⁸, y quisiera hacerlo a través de un solo ejemplo.

“Gráficas de poesía”, como parte de “Textos y poemas”, se publicó en la revista *Plural*, en el número de enero de 1973. Se trata de una exploración estructural—en el sentido más puro de la palabra—de la formas del poema. Basándose exclusivamente en la forma, en la estructura de las “Coplas por la muerte de su padre” de Jorge Manrique, Carrión va “desmontando” o desarticulando el poema para así crear diversas “versiones” en las que, por ejemplo, elimina las palabras y deja sólo la marca de los versos trazada con líneas, o bien, deja los signos de interrogación para indicar el inicio y final de los versos, a pesar de no incluir ningún elemento más.¹⁹ Carrión lleva a cabo esta labor de desmontaje a través de seis etapas. Es de destacar que la sexta es únicamente un espacio en blanco, es decir, la desarticulación máxima tanto del lenguaje como de la estructura. El lenguaje no sólo se ha reducido a su mínima expresión sino que el poema ha desaparecido por completo, se ha convertido en ausencia, ha sido borrado y, no obstante, sigue existiendo en el gesto mismo de la borradura.

Otro ejercicio interesante de desarticulación y de énfasis en la forma del poema más allá de sus palabras consistió en trazar la estructura de cada estrofa. Carrión dibujó un marco alrededor de las estrofas del poema, con lo cual era posible hacer una lectura visual que seguía siendo interpretada como el prototipo de un poema, a pesar de carecer de elementos discursivos. En estas propuestas de Carrión, hay una búsqueda clara por subrayar la plasticidad del lenguaje, su concreción material, su carácter de imagen, todo

¹⁸ Para abundar en el tema, sugiero consultar la tesis *Lo visual, lo verbal y lo sonoro: aproximaciones al concretismo en poesía mexicana*, de Cinthya García Leyva, Facultad de Filosofía y Letras. Licenciatura en Lengua y literaturas hispánicas, UNAM, 2012.

¹⁹ Los ejemplos pueden verse en <http://v2.reflexionesmarginales.com/index.php/num15-articulos-blog/348-estructura-y-psicosis-en-textos-y-poemas-de-ulises-carrion>. Este artículo, titulado “Escritura y psicosis en ‘Textos y Poemas’ de Ulises Carrión”, escrito por Sofía Carrillo, ayuda a contextualizar el pensamiento de Carrión a la luz de su trabajo con gráficas.

esto a tono con sus profundos cuestionamientos sobre la literatura, lo literario y sus formas.

En esta misma línea de búsqueda de plasticidad en el lenguaje verbal, podemos ubicar parte del trabajo artístico de Mathias Goeritz, quien nació en 1915 y murió en 1990. Goeritz se dedicó a la pintura, la escultura, la arquitectura y la historia del arte. En algunas de sus piezas, se preocupa por indagar sobre cuál es la naturaleza de las palabras como imagen y como material de creación. Un ejemplo de ello es el poema mural “Pocos cocodrilos locos”, creado por Goeritz en 1967 en las paredes de un edificio que se encontraba ubicado en la calle de Niza, número 12, en la Zona Rosa de la Ciudad de México y que, por desgracia, se derrumbó durante el temblor de 1985.²⁰ Se trata de una obra vinculada con la corriente de poesía experimental denominada concretismo, la cual se caracteriza por concebir la poesía como un objeto con cuerpo en el espacio, por romper la linealidad del discurso convencional y por vincular a diseñadores, arquitectos, ilustradores y poetas como artistas de una misma línea. En “Claves del arte latinoamericano”, Agustina Pérez Derrón plantea:

Goeritz se apropia de un poema de autor desconocido de origen mexicano y lo reinterpreta creando un poema visual. Crea una obra totalmente nueva y distinta a la primera, en la cual se preocupa por aspectos como la disposición espacial de las letras, que ayudan al juego sonoro de las palabras y la elección de la tipografía y su tamaño, que provocan un acercamiento diferente del lector al poema.²¹

Otra aportación que resulta imprescindible mencionar del mismo Goeritz es su llamado “Poema plástico”, el cual se encuentra en uno de los muros del Museo Experimental El Eco, escrito con hierro forjado sobre una pared pintada de amarillo.²² Como plantea Jennifer Josten en “Mathias Goeritz y poesía concreta internacional”:

El diseño de Goeritz adopta la forma y la sintaxis de la poesía tradicional—las nueve hileras de caracteres están organizadas en dos estrofas de cuatro versos seguidas de una coda de un solo verso. Pero sus alfabetos inventados niegan cualquier legibilidad racional. Así, la intención no es que la función del poema sea transmitir un mensaje “universal”, si no que éste, al

²⁰ En <https://clavesdelartelatinoamericano.wordpress.com/2015/05/09/pocos-cocodrilos-locos/> puede verse una imagen de este poema mural acompañada de la lectura del texto [última consulta: 10 de febrero de 2017].

²¹ Agustina Pérez Derrón, “Claves del arte latinoamericano”, en <https://clavesdelartelatinoamericano.wordpress.com/2015/05/09/pocos-cocodrilos-locos/> [última consulta: 10 de febrero de 2017].

²² Este poema y más obras de Mathias Goeritz pueden consultarse en el sitio del Museo Experimental El Eco, el cual ha apoyado numerosas iniciativas de poéticas experimentales desde su fundación hasta hoy: <http://eleco.unam.mx/eleco/goeritz-y-poesia-concreta-internacional/> [última consulta: 10 de febrero de 2017].

liberarse de las rígidas estructuras de los códigos ideológicos, sea capaz de articular emociones profundamente personales en el espacio.²³



Fig. 9. “Poema plástico”, Mathias Goeritz, años sesenta.

Aquí, el poema es tipografía pura, visualidad pura. Al tratarse de un alfabeto inventado, cada lector-espectador puede vincularse con él según sus propios códigos de percepción, evidentemente culturales, lingüísticos y subjetivos, es decir, variables. Como los poetas semióticos de unos años antes, Goeritz demuestra que el poema puede llegar a ser imagen total y lenguaje plenamente visual sin perder poeticidad y sin dejar de ser legible, el poema conserva su estructura visual, su pauta de poema. Lo que sigue siendo legible aquí es el gesto poético de inscripción, así como el género, pues a todas luces sabemos que se trata de un poema y no de otro tipo de texto. La poeticidad tiene que ver con el amplio abanico de interpretaciones que queda para aquel que se sitúa frente a este texto y que puede llenarlo de significado con base en especulaciones de

²³ Jennifer Josten, “Mathias Goeritz y poesía concreta internacional”, en <http://eleco.unam.mx/eleco/goeritz-y-poesia-concreta-internacional/> [última consulta: 10 de febrero de 2017].

lectura que hacemos en cualquier tarea lectora, pues el lector siempre está en busca de generar sentido, a pesar de contar con elementos limitados o, como en este caso, deliberadamente opacos como parte de la apuesta estética y conceptual.

Jesús Arellano: la tecnología incorporada a las poéticas visuales

El ensayista, narrador, poeta y editor Jesús Arellano nació en 1923 y murió en 1979. Su experiencia como tipógrafo y como editor lo llevó a explorar con la puesta en página de los textos y a lograr propuestas muy originales para su época. Cuando trabajaba como director de la imprenta universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México, tuvo acceso a las máquinas de impresión y formación más avanzadas del momento, las llamadas *Composer* MT72 de IBM, gracias a las cuales fue capaz de diagramar textos de gran calidad técnica, de los cuales publicó una muestra en la *Revista de Bellas Artes* y que luego reunió en un libro titulado *El canto del gallo. Poelectrones*, publicado en 1975.



Fig. 10. Jesús Arellano, "Allende", poelectrón de 1975.

Los poelectrones de Arellano llevaron a un nuevo nivel las exploraciones entre imagen y texto que habían realizado los poetas anteriores. En su caso, lo que vemos, es una serie de textos, muchos de ellos irónicos y cargados de contenido político, que se convierten en objetos visibles, en caligramas perfectos, en manchas tipográficas que dibujan con toda claridad: una mariposa, una casa, un mapa de la República Mexicana,

un Tribilín en franca crítica a las prácticas de conquista cultural de los norteamericanos, un rostro de Salvador Allende, la imagen prototípica del Che Guevara, entre muchos más.

En los poelectrones de Arellano la palabra tiene una importancia capital. Los textos que leemos están cargados de contenido, de críticas sociales, de reclamos a la marginación por parte de los que ostentan el poder. El hecho de que estos textos antes de ser legibles como texto son legibles como imagen dota a la visualidad de un papel de enorme relevancia. Vemos a Allende y lo reconocemos perfectamente en su retrato pintado con palabras antes de leer una elegía por su muerte. En sus poelectrones, Jesús Arellano enfatiza la función de la mancha tipográfica y el uso de una especie de positivo y negativo del texto, pues de un lado de la página aparecen impresos en letra negra sobre fondo blanco y del otro lado aparecen en tinta blanca sobre fondo negro. Los primeros versos del caligrama dedicado a Allende, a lo largo del cual prevalece un tono de indignación por su muerte, dicen lo siguiente: “cómo nos quemó que te asesinaran / nos tiznó hasta las madrigueras del ser / y un gran nudo de pelos goriló las gargantas”.

Gracias a las múltiples revoluciones en las concepciones del arte y de la estética que tuvieron lugar en el siglo pasado, y en lo que va del presente, las diversas disciplinas artísticas se han transformado o descentrado enormemente, dando paso a nuevos elementos, técnicas, materiales y métodos. La crisis de los lenguajes artísticos ha generado una amplia hibridación de géneros (de lo cual es prueba la poesía visual misma) y un sinfín de propuestas innovadoras. La poesía visual contemporánea manifiesta como una de sus preocupaciones esenciales la noción de violencia y radicalización en el arte y, a lo largo de los años, se ha instituido como un instrumento de crítica en constante renovación. El poema visual ha aprovechado sus condiciones materiales y el impacto que puede generar con la incorporación de la imagen para ser un extraordinario instrumento de crítica política y social, prueba de ello es gran parte de la producción artística de los poetas concretos brasileños, así como la del catalán Joan Brossa, entre muchos más.

Adentrarse en el estudio de la poesía visual es acercarse a una de las realizaciones concretas de la crisis de los lenguajes artísticos que tuvo lugar a comienzos del siglo XX. Atendiendo a las categorías propuestas por Ihab Hassan en *El desmembramiento de Orfeo. Hacia una literatura posmoderna*, el poema visual se asemeja al mundo posmoderno fascinado por el minimalismo, la idea de rizoma, ir en contra del *master code* para favorecer la presencia del idiolecto, lo polimorfo y lo andrógino, la indeterminación, la inmanencia, las estructuras abiertas y disyuntivas, el juego, la

anarquía, el silencio o la polifonía versus el Logos, la participación activa frente a la distancia, la dispersión, el intertexto, el fragmento versus el discurso totalizante.

Los artistas de las llamadas vanguardias históricas comenzaron a replantear la noción de arte, la función de las instituciones artísticas y el papel del artista en el mundo. Comenzaron también a cuestionar la validez de la voz del arte en su función de guía, generador de conciencia y conocimiento, y empezaron a plantear el arte como duda, como experimento, como vía incierta. Asimismo, los artistas, desde sus diversas disciplinas, cuestionaron los límites y posibilidades de comunicación de los lenguajes (verbales, visuales, sonoros) y propusieron objetos híbridos con el fin de borrar los límites establecidos tradicionalmente por las manifestaciones artísticas.

Desde los primeros poetas experimentales del siglo XX, todos los avances en las tecnologías de la palabra fueron aprovechados e incorporados en la creación artística. Jesús Arellano representa en México ese espíritu de búsqueda por darle un uso estético a las computadoras como la tecnología del futuro. Ya desde los años setenta, Arellano demostraba el potencial creativo que las máquinas seguirían revelando sin cesar²⁴.

Carlos Amorales: la exploración del espacio a través de la palabra

Desde la segunda mitad del siglo XX fue común que las palabras ocuparan espacios públicos o espacios arquitectónicos. En el caso de México, muchos artistas, dedicados a la poesía urbana, o *street poetry*, nos han llevado a leer textos escritos en bardas de ciudades, en puentes, en anuncios espectaculares, tal es el caso, por citar sólo un ejemplo, del colectivo “Acción poética”, surgido en la ciudad de Monterrey, en los años noventa y que suele escribir “mensajes poéticos” en bardas públicas. Esto de cierta

²⁴ Por cuestiones de extensión, y dado que el tema merecería un ensayo aparte, no entraré en el tema de la poesía digital y las poéticas multimedia. No obstante, no quiero dejar de señalar que, desde la aparición de las computadoras, las poéticas visuales se han nutrido de un sinfín de efectos tipográficos, gráficos y compositivos que permiten hablar de un verdadero fenómeno intermedial (textos que incluyen imagen fija y en movimiento, así como sonido, música y todo tipo de posibilidades de interacción en un todo integrado), lo cual ha revolucionado a la poesía en muchos de sus aspectos. También vale la pena dejar dicho que las computadoras permitieron incorporar a la textualidad un elemento de lo más revolucionario, movimiento real, y que son inmensas todas las implicaciones que puede tener para la reconfiguración de nuestra conciencia lectora que la literatura se mueva. Si se desea saber más al respecto o profundizar en torno al tema de la incorporación de movimiento a la literatura, se sugiere consultar el siguiente texto: María Andrea Giovine, <http://editorial.centroculturaldigital.mx/articulo/estetica-contra-lo-estatico-el-movimiento-como-fuente-de-legibilidad>, Centro de Cultura Digital, 2015.

manera implica convertir el texto en imagen y hacernos verlo en dimensiones y espacios poco comunes para la lectura de la poesía.

A finales de los años sesenta, con el surgimiento del grupo de artistas conceptuales denominado “Art & Language”, las galerías de arte y los museos comenzaron a llenarse de textos vueltos imágenes en muros. Los artistas de este movimiento, encabezados por Joseph Kosuth y Bruce Nauman, empezaron a escribir con luces de neón en las paredes de los museos y galerías, haciendo de las letras, de las palabras y de su concreción material a través de la tipografía, el nodo central de la propuesta estética. Desde finales de los años sesenta hasta ahora, Kosuth ha estado explorando con las posibilidades de escribir sobre el espacio de los muros y usar la arquitectura como página. Dos ejemplos clásicos de su trabajo son “Four colours four words”, de 1966, en donde literalmente leemos esa frase escrita en el muro, cada palabra con luces de neón de un color distinto y la ya célebre “One and Three Chairs”, de 1965, una pieza que ponía en cuestionamiento la noción de representación al mostrar una instalación conformada por una silla, la fotografía de esa misma silla y la definición de diccionario de la palabra “silla”. El título de la obra es la pauta de interpretación: esas tres sillas son una misma en realidad. El objeto, más su representación visual, más su representación verbal.

En 2013 Joseph Kosuth llevó a cabo una instalación que se suma a una muy larga serie de trabajos en los que, durante cuatro décadas, ha explorado en su praxis artística las relaciones entre lenguaje y arte o palabra e imagen. Esta instalación, montada en la galería “Kuad”²⁵ en Estambul, llevó por título “The Wake” y consistía en palabras y frases, en inglés y en turco, tomadas de *Finnegans Wake* de James Joyce, escritas en las paredes de la galería con luz de neón, material típicamente empleado por los artistas conceptuales del grupo Art & Language. No es casual que se trate de una recontextualización homenaje precisamente de esa novela de James Joyce. En el Libro II, Episodio III de *Finnegans Wake*, Joyce introduce el neologismo “verbivocovisual”, que se volverá clave en la poética de los concretistas brasileños, basada en la confluencia de lo verbal, lo sonoro y lo visual, como ha sido el trabajo del propio Kosuth durante su ya larga carrera artística. En esta instalación, las paredes de la galería no tenían cuadros ni ningún otro elemento visual y se convirtieron en las “páginas” de inscripción

²⁵ En <http://www.kuadgallery.com/exhibition/joseph-kosuth-the-wake/> puede leerse el texto curatorial de la exposición, y en <http://www.designboom.com/art/neon-installation-by-joseph-kosuth-references-james-joyces-finnegans-wake/> puede verse una documentación fotográfica de la instalación.

de textos reapropiados, textos recontextualizados, fragmentos de una novela de vanguardia emblemática “curados” por un artista visual para darles una nueva lectura.

En la escena artística mexicana actual también contamos con figuras que han problematizado la escritura en el espacio y sus implicaciones, así como las vinculaciones entre imagen y texto. En 2016, el artista visual Carlos Amorales llevó a cabo una intervención tipográfica, titulada “Gravedad”, en la Casa del Lago Juan José Arreola (un centro cultural dedicado a la realización de exposiciones, conciertos, talleres y todo tipo de actividades culturales, ubicado en el corazón del Bosque de Chapultepec). Me parece de lo más interesante la idea que da origen a esta intervención. En continuidad con las prácticas concretistas de los años sesenta—recordemos el caso del “Poema plástico” de Goertiz—Amorales intervino con una tipografía inventada toda la comunicación institucional de Casa del Lago, es decir, todos los elementos de comunicación que la institución emplea a diario para la difusión de sus actividades: la página de Internet, la señalización interna y externa, los correos electrónicos de los trabajadores, los textos de sala de todas las exposiciones. Con esto, la intervención generaba un estado de incomunicación exasperante que ponía sobre la mesa discusiones de orden político y social muy importantes.

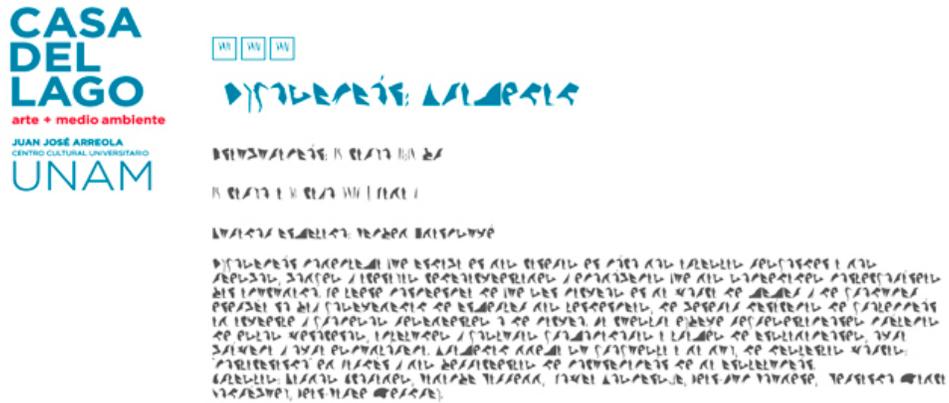


Fig. 11. Imagen de cómo lucía la página de Internet de Casa del Lago con la intervención tipográfica de Carlos Amorales, 2016.

La tipografía, en sentido estricto, tiene su razón de ser en la búsqueda de legibilidad, es decir, lo que se pretende con la creación y constante renovación de tipografías es claridad gráfica para que el lector pueda llevar a cabo su labor lectora, y, a lo largo del tiempo, los cánones estéticos han dejado su impronta en el arte tipográfico. Hoy por hoy, se siguen creando tipografías para todo tipo de soportes (evidentemente, el contexto digital y sus entornos de lectura han generado toda una industria del diseño

de tipografías especiales para la lectura en pantalla), tipografías que tienen la misión de ser funcionales y/o de ser estéticas. Sin embargo, en las prácticas artísticas experimentales, la creación de tipografías está vinculada con una profunda problematización del lenguaje y sus alcances. Tipografías que ocultan, que hacen ilegible, que generan opacidad en el sentido. El “Poema plástico” de Goeritz y la intervención tipográfica de Amorales, aún con décadas de distancia entre sí, van en esa misma dirección. No podemos leer lo que está escrito; sólo podemos verlo y, no obstante, la imagen comunica, el gesto comunica. Su propia imposibilidad de lectura es ya en sí una lectura, una intención. Cuando nos ofrece un mensaje que no se puede leer de cualquier manera leemos algo: el contexto, el marco de existencia de ese texto, la intención, la dificultad misma. Así, estas poéticas cuestionan lo más profundo del universo discursivo y nos invitan a situarnos frente a ellas con una actitud lectora activa y participativa.²⁶

Conclusiones

A lo largo del siglo XX, desde diversas inquietudes estéticas, poetas y artistas visuales se dieron a la tarea de vincular de diversas formas imagen y texto, visualidad y escritura, con el afán de problematizar los límites entre lenguajes e indagar nuevas formas de generar sentido. El recuento aquí expuesto no pretendió ser exhaustivo de ninguna manera, sólo muestra algunos hitos en las poéticas visuales mexicanas, como una práctica de experimentación intermedial que tiene casi cien años de existencia, lo cual indica a todas luces que no se trata de una práctica emergente sino de una línea de creación artística interdisciplinaria e híbrida con arraigo en la literatura mexicana. Es cierto que las poéticas experimentales (uso aquí este adjetivo pues no hablo únicamente de poéticas visuales sino también de poéticas sonoras, performativas, multimedia) siguen siendo hasta cierto punto marginales, es decir, sólo se les conoce en ciertos circuitos y se les sigue considerando por los sectores más tradicionales de la academia y la crítica literaria como “juegos” y “divertimentos” literarios poco serios, lo cual resulta por demás paradójico pues, desde las primeras vanguardias, por ejemplo el dadaísmo, han pasado ya cien años de exploraciones “experimentales”. A pesar de que su vocación por nadar a contracorriente es un rasgo prácticamente ineludible de estas poéticas, podemos afirmar que, desde los primeros caligramas de Tablada a principios

²⁶ En <http://www.jornada.unam.mx/2016/03/22/cultura/a05n1cul> puede verse el tradicional letrero de la fachada de Chapultepec en donde dice Casa del Lago, pero intervenido por Amorales [última consulta: 10 de febrero de 2017].

del siglo XX hasta el día de hoy, se han ido abriendo cada vez más, como se ha visto anteriormente en estas páginas, espacios (publicaciones, festivales, foros de reflexión) para la creación que vincula palabra e imagen y palabra y sonido.

A pesar de las omisiones con respecto a los demás artistas mexicanos de la palabra y de la imagen que han producido poemas visuales y que habría sido imposible incluir en este texto, la historia de las poéticas visuales mexicanas no estaría completa sin mencionar las *Bienales de Poesía Visual y Experimental* que llevaron a cabo César Espinosa y Araceli Zúñiga durante aproximadamente veinte años y que permitieron visibilizar estas poéticas en espacios de exposición tan masivos y poco institucionalizados como el metro de la Ciudad de México, entre otros. Estas bienales surgieron en un formato vinculado con el arte correo, en boga en su momento, es decir, las colaboraciones se mandaban vía correo y llegaban desde diversas partes del mundo, especialmente desde países/regiones de América Latina. No había una selección de trabajos; se exhibía todo aquello que llegaba, siendo un espacio plural que daba cuenta de la diversidad de las producciones artísticas y la heterogeneidad en lo que se consideraba poesía visual y experimental. César Espinosa ha seguido activo y ha sido una pieza clave para visibilizar la obra de diversos artistas, generar redes entre ellos y conservar la memoria de estas prácticas culturales en las últimas décadas. Una de sus iniciativas más recientes, de 2016, fue llevar a cabo una consulta sobre poesía visual y arte correo, cuyos resultados pueden leerse en la revista *Escáner Cultural. Revista de arte contemporáneo y nuevas tendencias*.²⁷

¿Cuáles son las implicaciones de que la literatura se haya hecho visible además de ser legible? ¿De que la distancia entre las artes espaciales y las artes temporales se haya vuelto relativa? Palabra e imagen han estado vinculadas desde el inicio de la escritura, desde el inicio de la necesidad humana por registrar para trascender. Hoy en día, cuando las prácticas de escritura contemporáneas incluyen paradigmas de lo efímero y de lo multimedial, cuando la textualidad ha salido del papel como soporte de inscripción exclusivo para ocupar materiales de todo tipo y lugares que van desde la piel de una persona (como sucede con la poesía en la piel o *skin poetry*) hasta escenarios urbanos, espacios arquitectónicos o entornos naturales, la permanencia de una poética que vincula imagen y texto es cada vez más vigente.

²⁷ En <http://www.revista.escaner.cl/node/8058> (12/20/2016) se pueden leer los resultados de la consulta. En otros números de esta revista es posible leer las contribuciones de César Espinosa sobre distintas artistas relacionados con la poesía visual y experimental y el campo cultural que los rodea en México y en América Latina.

La poesía ha sido siempre un cuestionamiento de raíz a la palabra misma y a sus posibilidades de comunicar, a sus límites y fronteras. A medida que la retórica se fue sofisticando y consolidando, la poesía fue sinónimo de artificio, ingenio y maestría técnica. Las poéticas visuales, en cada lengua, en cada tradición cultural y en cada país, han seguido un camino similar de evolución y consolidación. A esto han aportado las diversas tecnologías de la palabra que fueron surgiendo en el siglo XX y que permiten escribir y pensar el acto de escritura desde diversas aristas.

Tablada nos hizo ver la poesía casi como un cuadro hecho con palabras. Los estridentistas, en su ímpetu vanguardista, cuestionaron todo, incluyendo la autonomía del discurso lingüístico. La obra de Octavio Paz y Marco Antonio Montes de Oca es prueba de que, incluso los poetas no adscritos a ningún movimiento experimental, han buscado explorar las posibilidades de unir visualidad y escritura, imagen y texto, como dos caras de una misma moneda retórica. Artistas como Ulises Carrión y Mathias Goeritz, con inquietudes más allá de lo literario, pero desde una perspectiva semiótica compleja, sumaron sus reflexiones y apuestas creativas en relación con las posibilidades de plasticidad de la palabra al recontextualizarla en nuevos espacios. Por su parte, Jesús Arellano regresa a los planteamientos de Tablada—ver antes que leer, ver para leer—pero los lleva a un nivel de sofisticación máxima gracias al aprovechamiento de la tecnología y a su maestría técnica como topógrafo de la página. Carlos Amoraes, si bien no es el único artista contemporáneo cuya obra se encuentra vinculada con palabras y textos (dos artistas muy prolíficos y propositivos en esta línea son Verónica Gerber Bicecci y Jorge Méndez Blake, por sumar dos ejemplos más) vuelve a cuestionar conceptos como legibilidad y transparencia ante la posibilidad de un alfabeto imaginario, incompañable y, por tanto, incompañable.

Distintas facetas de la imagen y la palabra, todas con cuestionamientos sobre la comunicación, la generación de efectos estéticos híbridos y la modificación de nuestra conciencia lectora gracias a nuevas propuestas de escritura. Desde sus orígenes, las poéticas visuales han sido un territorio de experimentación fértil para vincular imagen y palabra y es seguro que los artistas de diversas lenguas y latitudes seguirán reflexionando artísticamente al respecto.

Obras citadas

- Arellano, Jesús. *El canto del gallo. Poelctrones*. México: UNAM, 1975.
- Artigas, Irene. *Galería de palabras. La variedad de la ecfrasis*. Madrid: Iberoamericana, 2013.
- Arzabal, Roberto. “Poéticas materiales y edición independiente”. En *Tierra Adentro* (2016). <http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/poeticas-materiales-y-edicion-independiente/>. 3 de marzo de 2017.
- Bolaño, Roberto. “Arqueles Vela”. *La Palabra y el Hombre* Xalapa: Universidad Veracruzana 40, octubre-diciembre 1981. 50-55.
- Carrillo, Sofía. “Escritura y psicosis en ‘Textos y Poemas’ de Ulises Carrión” (2015). <http://v2.reflexionesmarginales.com/index.php/num15-articulos-blog/348-estructura-y-psicosis-en-textos-y-poemas-de-ulises-carrion>. 2 de marzo de 2017.
- De Cózar, Rafael. “Historia de los artificios difíciles”. 2ª Parte, cap. I. *Poesía e imagen. Poesía visual y otras formas literarias desde el siglo IV a.C. hasta el siglo XX*. Sevilla: El Carro de Nieve, 1991.
- Espinosa, César. “Nuestra consulta sobre la poesía visual y el arte correo”. *Escáner Cultural. Revista de arte contemporáneo y nuevas tendencias* (2016). <http://www.revista.escaner.cl/node/8058>. 6 de marzo de 2017.
- García Leyva, Cinthya. *Lo visual, lo verbal y lo sonoro: aproximaciones al concretismo en poesía mexicana*. Tesis de Licenciatura, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2012.
- Giovine, María Andrea. “Paradojas del arte contemporáneo”. *Tópicos del Seminario* 34, julio-diciembre 2015. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. <http://www.scielo.org.mx/pdf/tods/n34/n34a8.pdf>. 16 de febrero de 2017.
- _____. “Estética contra lo estático”. *Revista 404*, 2015, Centro de Cultura Digital. <http://editorial.centroculturadigital.mx/articulo/estetica-contra-lo-estatico-el-movimiento-como-fuente-de-legibilidad>. 10 de febrero de 2017.
- _____. *Ver para leer*. México: CONACULTA-UNAM, 2015.
- Gordon, Samuel. “Estéticas de la brevedad”. *Fractal* (2004). <http://www.mxfractal.org/F30gordon.html>. 6 de febrero de 2017.
- _____. *La poesía visual en México*. Estado de México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2011.
- Hassan, Ihab. *The Desmemberment of Orpheus. Towards a Postmodern Literature*. Madison: University of Wisconsin Press, 1971.

- Johansson, Patrick. “La imagen en los códices nahuas”. *Estudios de cultura náhuatl*, volumen 32, 2015. <http://www.journals.unam.mx/index.php/ecn/article/view/9248>. 10 de febrero de 2017.
- Josten, Jennifer. “Mathias Goeritz y poesía concreta internacional”. 2013. <http://eleco.unam.mx/eleco/goeritz-y-poesia-concreta-internacional/>. 10 de febrero de 2017.
- Lautréamont, Isidore de. *Los cantos de Maldoror*. Barcelona: Belacqua, 2007.
- Mallarmé, Stéphane. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1992.
- Mitchell, W. J. T. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, 2009.
- Montes de Oca, Marco Antonio, *Delante de la luz cantan los pájaros. (Poesía 1953-2000)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Palma, Alejandro, “Tentativa para la tradición de una poesía visual en México”. Ed Samuel Gordon. *La poesía visual en México*. Estado de México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2011.
- Paz, Octavio. *Los privilegios de la vista*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- _____. *Blanco*. México: Ediciones del Equilibrista / El Colegio Nacional, 1995.
- _____. *Discos visuales*. Diseño de Vicente Rojo. México: Era, 1968.
- Pérez, Agustina. “Claves del arte latinoamericano” (1968). <https://clavesdelartelatinoamericano.wordpress.com/2015/05/09/pocos-cocodrilos-locos/>. 10 de febrero de 2017.
- Ramírez, Alicia. “Mariana Navarro: Poesía visual femenina en el siglo XVIII” (2010). <http://www.iiligeorgetown2010.com/2/pdf/Ramirez-Olivares.pdf>. 7 de febrero de 2017.
- Santí, Enrico Mario (ed.). *Archivo Blanco*, México: Ediciones del Equilibrista / El Colegio Nacional, 1995.
- Schneider, Luis Mario. *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, México: CONACULTA, 1997.
- Tablada, José Juan. *Li-Po y otros poemas*, México: CONACULTA, 2005.
- Vigil, José María (ed.). “Navarro, Mariana. Á Fernando VI. Décimas acrósticas”. *Poetisas mexicanas: siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.