

hispanoamericana **Poesía** experimental

(EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX)¹

Óscar

GALINDO V.

UN HILO INTRODUCTORIO

Guiado por el hilo de la poesía y por la ayuda de poetas y amigos, durante algunos años nos hemos orientado a (re)constituir el escenario de las neovanguardias hispanoamericanas, a contribuir a establecer los procesos de migración y mutación disciplinaria y las transformaciones en el horizonte de expectativas de un proceso o subsistema poético. Este ensayo recoge algunas hebras de este tejido que han quedado colgando y propone otras, (des)tejiéndolas en una dinámica nueva. Situados en el campo de la historia de las ideas estéticas y del análisis textual tratamos de contribuir a desentrañar el abigarrado tejido que abraza a la escritura poética de la segunda mitad del siglo XX. Este tejido implica, en una de sus hebras más relevantes, una reapertura de claves neovanguardistas experimentales. Como ha planteado Hall Foster² para las artes contemporáneas en general, también en Hispanoamérica es posible advertir que la radical apuesta vanguardista se resitúa durante las neovanguardias con un sello de originalidad indiscutible y una radicalidad política y estética que ha sostenido los procesos de cambio en el sistema literario y cultural. Se trata de una escritura que desborda el campo cultural literario para conectarse con otras manifestaciones artísticas, produciendo nuevos

¹ Este artículo forma parte del proyecto FONDECYT 1130523 *Poesía experimental hispanoamericana: visualidad, concretismo y performatividad (1950-2000)* del que soy investigador responsable.

²Hall Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Akal/Arte Contemporáneo, Madrid, 2001.

híbridos semióticos, tanto a nivel de la producción, como del repertorio y de la recepción.

La hipótesis principal que orienta nuestras reflexiones propone que al interior del sistema poético hispanoamericano se ha producido una nueva semioticidad que emerge hacia mediados y se proyecta hasta finales del siglo XX. Esta nueva semioticidad emparenta la escritura poética con las artes visuales, escénicas, musicales, audiovisuales y digitales, generando nuevos registros y discursos. Las claves de esta discusión son de origen conceptualista y se relacionan preferentemente con las artes visuales, por medio de la apertura a la performatividad y a la acción artística. Los principales discursos y lenguajes articulan artes poéticas con artes visuales y escénicas, en primer lugar, y con recursos provenientes de los discursos audiosuales y multimediales, en segundo. Una segunda idea es que esta nueva semioticidad surge en un proceso de reemergencia de estéticas neovanguardistas. Lo anterior supone el reciclaje y resemantización de los ideales antiartísticos de tradición vanguardista y, particularmente, del proyecto arte-vida, revitalizando la relación entre arte y política, en consonancia con los debates públicos y las transformaciones en los sistemas de producción cultural y en la performatividad social. La intervención pública es parte de la instalación de una nueva productividad poética caracterizada por el surgimiento de géneros y productos mutantes, en permanente migración de una disciplina a otra.

La crítica hasta la fecha no se ha hecho cargo con una mirada integradora hispanoamericana de este proceso³. Recientemente se han publicado trabajos sobre los procesos específicos de cada país, pero se siguen leyendo como movimientos aislados, pese al amplio diálogo y a la voluntad integradora, latinoamericanista e internacional de los movimientos. Faltan elementos por imaginar, la situación de la poesía centroamericana y caribeña en este punto es harina de otro costal⁴.

Lo anterior ha provocado, en el contexto latinoamericano, un nuevo dinamismo al sugerir la idea de una escritura heterogénea y mutable, caracterizada por la

³ Las vanguardias históricas hispanoamericanas han sido notablemente documentadas por Hugo Verani (1986), Nelson Osorio (1988), Jorge Swartz (2002) y por el proyecto, aún incompleto, de la *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias*, en que han participado Melin H. Forster (2001), Carlos García y Dieter Reichardt (2004) y Hubert Pöppel y Miguel Gomes (2008).

⁴ La crítica sobre la poesía hispanoamericana neovanguardista se ha realizado sobre la base del estudio parcial de los sistemas poéticos que componen la heterogeneidad cultural hispanoamericana. Un intento abarcador es la publicación de la importante *Historia de la Literatura Hispanoamericana, Tomo III, Siglo XX*, coordinada por Trinidad Barrera. Se trata de trabajos que solo tangencialmente aportan a la comprensión de los movimientos neovanguardistas. En este último volumen se encuentra el excelente trabajo de Niall Binns (2008) «Últimas tendencias y promociones: de la postvanguardia a la postmodernidad», que intenta dar cuenta de las implicancias neovanguardistas de la poesía hispanoamericana. Una primera aproximación, preliminar e incompleta es el trabajo de Edgar O'Hara *Los manes y desmanes de la Neovanguardia. Poéticas latinoamericanas, 1944-1977* (2004). Esfuerzos por comprender la situación de la poesía hispanoamericana reciente se encuentran en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, preparada por Luis Cárcamo Huechante y José Antonio Mazzotti (Volumen XXIX, 2003). Antologías relevantes son *Medusario. Muestra de Poesía Latinoamericana* de Roberto Echavarrén, José Kóser y Jacobo Sefami y *Pulir Huesos. Veintitrés poetas latinoamericanos (1950-1965)* de Eduardo Milán, que leen la tradición postvanguardista desde una mirada neobarroca.

operación semiótica de expansión de los códigos expresivos y cuyos antecedentes se encuentran en la primera vanguardia, en el *pop art* y en la poesía concreta. Los rasgos más visible son la transposición e intermediación de elementos de un sistema signifiante a otro (poesía y plástica como los más visibles). La consecuencia es política y cultural, en la medida en que se introducen nuevas dimensiones dialógicas que alteran los límites y fronteras del campo de las artes y de la comunicación. La crítica a través del tiempo ha debido incorporar una serie de categorías que intentan explicar la relación entre poema y plástica: poema cuadro (ékfrasis), poema concreto, poema objetual, poema encontrado; podríamos hablar también de otras posibilidades: poema acción, poema instalación, poema film, video poema, poema *clip*. En esta abigarrada textura se articulan diversas propuestas que provienen de las artes visuales como el *Land Art*, el arte ecológico, el arte corporal o *Body Art*, el arte povera, el arte correo o *Mail Art*, el arte situacional, el arte intermedial. Se trata, en general, de modalidades conceptualistas que ponen el acento más en la acción que en el resultado, más en el acto que en el objeto poético.

UN HILO CONTINENTAL

En un artículo publicado en 2013, intentamos un cierto panorama de la poesía neovanguardista hispanoamericana desde finales de los 50 hasta principios de los 70⁵. Tal vez el elemento más importante de esa aproximación es la constatación del carácter continental de esta emergencia de movimientos neovanguardistas. Y no es extraño porque nuestras neovanguardias, experimentales, revolucionarias o amorosas, tienen una irreductible vocación americanista⁶. Hay que considerar, no obstante, que no toda neovanguardia es experimental. En muchas ocasiones nos encontramos frente al gesto ruptural que evoca las vanguardias históricas, pero la producción textual puede tener una naturaleza relativamente convencional.

La primera fase de este proceso podemos situarla tímidamente hacia los años 50 en México con el racionalismo ingenuo del *poeticismo* (1949) y más tarde con el sueño de la hermandad continental de la revista *El Corno Emplumado* (1962-1969)⁷;

⁵ «Neovanguardias hipervitalistas en la poesía hispanoamericana (1958-1976): nihilistas, revolucionarios, solidarios y amorosos», *Taller de Letras*, 52 (2013), pp. 11-37.

⁶ El mejor ejemplo de esta voluntad americanista es la revista-movimiento *El Corno Emplumado*, creada por Sergio Mondragón, Margaret Randall y Harvey Wolin en 1962. La revista publicó 31 números y acogió y recogió poesía neovanguardista (y de la otra) de toda América (Sur, Centro y Norte) y, ocasionalmente, de otros continentes, bajo una consigna humanista y revolucionaria. El final de esta historia tiene el abrupto final de la violencia: la matanza de Tlatelolco el 2 de octubre de 1968. Margaret Randall intentó continuar con el proyecto, pero como señala en un testimonio reciente *El Corno Emplumado* "murió de desamor". Otros ejemplos americanistas y humanistas son Miguel Grinberg y los mufados con la revista *Eco Contemporáneo* y el *Pájaro Cascabel* (México) de Thelma Nava y Luis Mario Schneider.

⁷ La articulación de los movimientos contraculturales hispanoamericanos de los años 60 parece hoy olvidada. Sin embargo, si se revisa solo la revista *El Corno Emplumado* se encuentran cartas de los principales poetas vanguardistas

definitivamente con Edgardo Antonio Vigo hacia el año 54 en Argentina y con los aportes de la poesía concreta brasilera⁸; con el maravilloso vandalismo mesiánico del Nadaísmo (1958) en Colombia; con el sabor necrofílico del Techo de la Ballena (1961) y la precariedad subversiva de Trópico Uno en Venezuela; con los actos recitantes y políticos de los Tzántzicos (1962) en Ecuador; con la amorosa utopía comunal de la Tribu NO (1966) en Chile; con la poesía inobjetual de Clemente Padín y *Los Huevos del Plata* (1965) en Uruguay. Faltan muchos nombres y movimientos que muestran la radical eclosión de un discurso hipervitalista, conectado con la actitud *beat* y el hipismo, que se cierra posiblemente con el notable grupo peruano Hora Zero (1970-1973) en Perú y con los infrarrealistas (1976, Roberto Bolaño y Compañía) en México.⁹ Se reinstala así el manifiesto agresivo, irreverente, contracultural y antiliterario; la acción espontánea, la intervención de la vía pública, la teatralidad poética y la performance; la fusión de poesía y artes visuales y escénicas.

La poesía experimental latinoamericana se consolida hacia fines de la década del sesenta, con las primeras exposiciones de la «Nueva Poesía», organizadas por Edgardo Antonio Vigo en Argentina y Clemente Padín en Uruguay. Fundamentales para la comprensión del “espíritu” epocal son las revistas *Diagonal Cero* y *Hexágono 70*, dirigidas por Vigo; *Signos* de Samuel Feijóo en Cuba; *La Pata de Palo* conducida por Dámaso Ogaz en Venezuela; Ediciones Mimbre, por Guillermo Deisler

del momento y en ellas referencias a los nadaístas, los tzántzicos, la Tribu No, los mufados, El Techo de la Ballena, entre otros, y desde allí difundían y defendían a la generación *beat* y a todo el contracanon patafísico.

⁸ Las implicancias de la poesía concreta en la poesía hispanoamericana posterior es más subterránea que visible. Ya sea la promovida por el grupo “Noigrandes” (Augusto y Haroldo de Campos, Decio Pignatari y Ronaldo Azeredo) o la poesía semiótica y los esfuerzos por lograr una poesía sin palabras de Wladimir Dias-Pino y, más tarde, de Decio Pignatari y Luis Angelo Pinto; o la idea del Poema/Proceso, entendido como producto que organiza en su semioidad elementos tipográficos, caligramáticos, ideogramáticos y geométricos, o el neoconcretismo (“La Teoría del No-Objeto”, 1960) que se relaciona con el arte acción, el happening, las performances, las ambientaciones e instalaciones. Si bien los ejemplos de poesía concreta en la América hispánica son visibles, no existe una tradición siquiera cercana en complejidad a la brasilera. Si bien algunos escritores cultivan el poema concreto, lo que prima es un uso de las posibilidades corrosivas de la imagen y el uso metairónico de la expresión “poesía concreta”.

⁹ El surgimiento del movimiento *Hora Zero* (1970-1973) en su voluntarismo exacerbado recoge sobre todo de la vertiente inagotable de los nadaístas. Liderado por Jorge Pimentel y Juan Ramírez Ruiz, contó con la participación de Mario Luna, Jorge Nájjar, Julio Polar, y José Carlos Rodríguez, todos ellos fundadores del grupo. Se suman luego Tulio Mora, Enrique Verástegui y Carmen Ollé, entre otros.

Hora Zero tiene una ejemplar continuidad en México en el año 1976 con el inicio del *Infrarrealismo* y la publicación de “Déjenlo todo nuevamente. Primer manifiesto del movimiento infrarrealista” de Roberto Bolaño. Integraron el movimiento además Mario Santiago Paspasquiari, José Vicente Anaya, José Rosas Ribeyro, José Peguero, Rubén Medina, Bruno Montane, Ramón y Cuauhtémoc Méndez, entre otros. La articulación de horazeristas e infrarrealistas. La reciente reedición el año 2008 de *Ave Soul* (1973) de Jorge Pimentel Hora Zero, incluye dos cartas de Roberto Bolaño que muestran su adhesión a este movimiento epocal, asimismo la antología de Tulio Mora *Hora Zero: los brocheros mayores del sonido* (2009) documenta este diálogo. Por ello no es casual que el extraordinario manifiesto “Déjenlo todo nuevamente. Primer manifiesto del movimiento infrarrealista” (1976, redactado por Roberto Bolaño) recuerde a los movimientos de los 60 y a Hora Zero como sus antecedentes: “Nos anteceden las MIL VANGUARDIAS DESCUARTIZADAS EN LOS SESENTAS / Las 99 flores abiertas como una cabeza abierta / Las matanzas, los nuevos campos de concentración (...) / Nos antecede HORA ZERO / ((Cría zambos y te picarán los callos)) (...) / DÉJENLO TODO, NUEVAMENTE / LÁNCENSE A LOS CAMINOS”.

en Chile; *Ponto*, *Totem* y *Processo* dirigidas por Joaquim Branco y Wladimir Dias-Pino en Brasil; y *Los Huevos del Plata* y *Ovum 10* dirigidas por C. Padín en Uruguay (<http://boek861.com/padin/indice.htm>). No obstante, no solo el conceptualismo, sino también la incorporación del informalismo como parte de esta discusión es fundamental para comprender el arte accional en Hispanoamérica. Las contribuciones de El techo de la Ballena en Venezuela, los tzántzicos en Ecuador, Tucumán Arde en Argentina o La Tribu NO en Chile son parte de esta dinámica y de este proceso de avanzada. Los aportes de estas opciones vitalistas logran incorporar plenamente la dimensión poético revolucionaria a la producción poética.

La segunda fase va desde Hora Zero y los infrarrealistas a las Yeguas del Apocalipsis (Chile, 1988) al menos, con una concentración de propuestas hacia los años 80. Son antecedentes de este proceso en Argentina los neobarrocos, el grupo Paralengua propulsores de la *Ohtra Poesía*; en Uruguay el Grupo Uno; en Chile los aportes de Juan Luis Martínez, CADA (Colectivo de Acciones de Arte) y las Yeguas del Apocalipsis en Chile; en Perú Kloaka. Aún en las últimas décadas es posible advertir que la aplicación de nuevos soportes no se ha detenido. Ejemplos son la Poesía Holográfica creada Eduardo Kac, hacia principios de los 80; la Poesía Virtual del argentino Ladislao Pablo Györi en los años 90, los trabajos de Luis Bravo en México, o las exploraciones en internet del mexicano José Díaz Infante, de los brasileños Gilbertto Prado y Arthur Matuck o nuevamente de C. Padín, la poesía visual y concretista de Andrés Andwanter en Chile¹⁰.

POESÍA VISUAL Y ACCIONAL

En el campo de la poesía experimental hispanoamericana los elementos más sobresalientes son el tratamiento de la relación entre texto e imagen así como distintos modos de poesía accional. *Poesía para y/o a realizar* es el aporte del poeta visual argentino Edgardo Antonio Vigo (1928), uno de los antecedentes más relevantes de una propuesta que busca articular poesía, plástica y acción. Fundador de las revistas *Diagonal Cero*, *WC* y *Hexágono 70* (Pérez Balbi 2007). Su propuesta se articula con múltiples experiencias hispanoamericanas de poesía experimental, en especial con el trabajo del poeta visual chileno Guillermo Deisler, autor de notables trabajos que intersectan poesía, pop art, publicidad, arquitectura, pintura. A su regreso desde Francia en 1954 realiza una singular exposición de objetos de madera

¹⁰ En general la última década del siglo XX ha sido un momento de evaluación y valoración crítica de la poesía experimental. Se han sucedido eventos como la "V Bienal Internacional de Poesía Visual/Experimental" (México), el encuentro internacional de poetas reunidos en "Paralengua VII" (Buenos Aires); la "I Mostra Euro-Americana de Poesía Visual" (Brasil); "Multimedia: Jornadas Rioplatenses de Poesía Experimental" (Montevideo); las "Primeras Jornadas de Poesía Experimental en Buenos Aires"; la "I Exposición de Poesía Experimental" (República Dominicana); la exposición - homenaje a Guillermo Deisler (Santiago de Chile), la "Bienal Internacional de Poesía Visual" en México, impulsada por el poeta César Espinosa de la cual se han realizado cinco ediciones, entre los más relevantes.

encerrados en cajas, desafiando la idea de autor y los principios de la obra plástica y poética. En la década del 60 desarrolla una amplia e interesantísima experiencia de poesía visual. Edgardo Antonio Vigo fue también propulsor del llamado Arte Correo. Una recopilación y estudios de esta manifestación se encuentran en *El arte correo en Argentina*, recopilado por Fernando G. Delgado y Juan C. Romero (2005). Además, una completa revisión del arte argentino en los sesenta se encuentra en *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60* (edición de Inés Katsenstein, 2007). El arte correo se articula nuevamente con los *Artefactos* de Parra, los trabajos de Deissler y con las «Pinturas Aeropostales» de Eugenio Dittborn.

Otro antecedente de primera relevancia en la poesía experimental es el la noción de Poesía Inobjetual de Clemente Padín. El arte acción y la poesía performativa son otras de las modalidades de exploración en torno al lenguaje en relación con la vida social. La propuesta de Padín privilegia la acción como instancia determinante de la construcción de una nueva poesía sin objetos ni palabras. Para los efectos de estos párrafos son fundamentales sus manifiestos, así como las ideas expuestas en su libro *De la Représentation a L'Action*. La poesía accional se ha articulado indisolublemente con el arte y la poesía performativa. Clave para estos efectos es el registro realizado en <http://performancelogia.blogspot.com>, que reúne la más amplia muestra de arte performativo iberoamericano a cargo del artista visual y poeta venezolano Carlos Zepa, autor, además, del libro *Envena. Historias y memorias en torno al Performance Arte* (2009).

DOS EJEMPLOS CHILENOS

En el contexto chileno la presencia de la poesía experimental no es un hecho dominante de la escena cultural. Sin embargo, existen ejemplos notables que revisamos brevemente en las próximas páginas. Nos referimos a Cecilia Vicuña, Juan Luis Martínez, contemporáneos. La primera más vinculada al arte acción, el segundo a la poesía visual.

Cecilia Vicuña y la Tribu NO poesía visual y accional. Los primeros textos de Cecilia Vicuña (Chile, 1948) se publican en la revista *El Corno Emplumado*. En el número 22 aparece una carta fechada el 28 de septiembre de 1966 que muestra su irremediable entusiasmo de encontrar un mismo horizonte de preferencias (los beats, Henry Miller, el jazz). En el número 25 la revista publica una muestra de poemas de Cecilia Vicuña, Claudio Bertoni y Marcelo Charlín, fundadores de la Tribu NO. El trabajo poético, visual y performativo de Cecilia Vicuña y la Tribu No recoge una vertiente creó inexplorada en la poesía y el arte chileno: la «construcción» de un arte efímero, precario e intuitivamente conceptual. Este trabajo se inicia de manera espontánea, según el propio testimonio de Vicuña: el rescate de materiales abandonados por el mar (conchas, plumas, restos de maderas) para generar obras espontáneas. Como tal el arte efímero y accional, en su fase no espontánea sino

conceptual, se caracteriza porque su producción y recepción se produce en dos etapas. La primera, la recepción participante; la segunda, la recepción contemplativa del documento, registro, video o fotografía. Este modo de producción y recepción ya había sido ensayado en otros contextos distantes y distintos por medio del *action art* o *life art* creado por Allan Kaprow a fines de los años cincuenta y los aportes del movimiento *Fluxus* (1962) de George Maciunas. Se trata de construir un arte al margen de toda valoración comercial o institucional, por medio de la disolución del arte en la cotidianidad. Al margen de esta tradición conceptual, en una primera etapa, y como ocurre en general con los movimientos neovanguardistas hispanoamericanos, Vicuña recurre a múltiples procedimientos y recursos: la instalación, la *performance* y un *arte ambiental* de dimensiones mínimas. El discurso contracultural de la Tribu NO se acerca al de otros movimientos y agrupaciones como los nadaístas (que seguían a través de Gonzalo Arango) o el Techo de la Ballena, pero ante el nihilismo de estos oponen un discurso utópico que los acerca más a *El Corno Emplumado* o a los mufados de Miguel Grinberg en el ámbito estético, pero sobre todo en lo político a la vía chilena al socialismo y al proyecto de la Unidad Popular. En 1969 Durante el Encuentro de Escritores Latinoamericanos (entre otros asisten Mario Vargas Llosa y Leopoldo Marechal, la Tribu No convence a Julio Cortázar de no asistir), apuntan por primera vez a la institucionalidad literaria, su manifiesto «Los hijos deben enseñarle a los padres», una de las mejores piezas antinstitucionales que conoce la literatura chilena:

Nada menos revolucionario, ni menos humano, ni menos vivo que esta burocracia de la literatura, vomitamos, moqueamos ante esta cara supuesta del escritor. Todos se tranquilizarían si declarásemos qué deseamos hacer y se encontraría cómo oponer reparos. No nos encontraríamos más frente a la «anarquía», al desorden, a la efervescencia incontrolable. Ustedes son a la poesía lo que la iglesia es al evangelio: sus tergiversadores.

Las actividades de la Tribu NO se suceden. En 1971 leen un conjunto de poemas eróticos en el encuentro «Museo 70», en homenaje al nombramiento de Nemesio Antúnez como director del Museo de Bellas Artes. En 1972 publican a mimeógrafo la antología *Deliciosas criaturas perfumadas* que incluye textos del grupo y un conjunto de poemas de Gonzalo Millán. Seguramente la acción de arte más importante y elaborada de Cecilia Vicuña es «Salón de Otoño», en la que expone durante tres días en el Museo Nacional de Bellas Artes una sala llena de hojas secas, recogidas desde el Parque Forestal. Esta acción es evocada en *Sabor a mí*, por Cecilia Vicuña define como «un acto de contribución al socialismo en Chile»: “es lo que se llama vivir la escultura o hacer una escultura viviente, porque sinceramente la escultura soy yo»¹¹.

¹¹ Cecilia Vicuña, *Sabor a mí*, Ediciones UDP, Santiago de Chile, 2008, p. 61.

El golpe militar del 73 dispersa el trabajo de la Tribu NO y obliga a Cecilia Vicuña a un replanteamiento de sus estrategias y contenidos. Desde el exterior continúa su proyecto de arte acción y publica textos que la consolidan como una de las poetisas más importantes del país.¹² *Sabor a mí* (título del conocido bolero de Álvaro Carrillo) dialoga con su productividad performativa, como registro, metareflexión y testimonio. Se trata de uno de los documentos poéticos más interesantes de la poesía chilena actual, comparable solo con *La Nueva Novela* de Juan Luis Martínez o *Purgatorio* de Raúl Zurita, por su voluntad experimental. El libro fue preparado originalmente para una primera edición en Londres el año 1973, donde Cecilia Vicuña continuaba sus estudios de arte, pero el golpe de estado hace replantear completamente el proyecto. El año 2007 el libro es reeditado en Chile. En el intertanto Cecilia Vicuña ha continuado con sus acciones en diversos países como la acción de derramar un vaso de leche en Colombia, en íntimo diálogo con la acción del grupo CADA «Para no morir de hambre en el arte» (1979), o el quipu menstrual, que explora en los quipus precolombinos y recuerda los trabajos del artista y poeta peruano Jorge Eduardo Eielson.



Con Cecilia Vicuña y la Tribu No se abre en Chile un espacio de experimentación en que se articulan escritura y acción de arte, que luego encuentra nuevas formas en el notable trabajo del Colectivo de Acciones de Arte CADA (1979-1985), integrado por el sociólogo Fernando Balcells, la escritora Diamela Eltit, el poeta Raúl

¹² La obra poética de Cecilia Vicuña, Cecilia está constituida, entre otros, por los siguientes títulos: *Sabor a mí* (1973), *Siete poemas* (1979), *Precario/Precarious* (1983), *Luxumei o el traspié de la doctrina: poemas 1966-1972* (1983), *PALABRARmas* (1984), *Samara* (1986), *La wik'uña* (1990), *Palabra e hilo* (1996), *I Tú* (2004), *Soy Yos* (2010). Importantes aproximaciones críticas a su trabajo son las de Soledad Bianchi (1990 y 1995), quien ha documentado la productividad de Cecilia Vicuña en el contexto chileno y de Magda Sepúlveda (2000) quien la sitúa como una subjetividad contracanónica.

Zurita y los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo,¹³ y, posteriormente con «Las Yeguas del Apocalipsis» (1988-1997), propuesta homoerótica de Francisco Casas y Pedro Lemebel. Paradojalmente su debut fue durante la entrega del premio Pablo Neruda al Raúl Zurita, momento en el que intentaron poner a Zurita una corona de espinas. La ironía y homenaje abre espacio a una performatividad ajena a la solemnidad testimonial, aurática y política de sus predecesores.

La escritura de Juan Luis Martínez (1942-1993): constituye una de las experiencias más cautivantes de la poesía chilena de los últimos tiempos y al mismo tiempo uno de los intentos más radicales por realizar una poesía visual y objetual. Su propuesta ofrece rasgos extraordinariamente singulares, sobre todo por la capacidad para articular su escritura con las nuevas corrientes de la semiótica y de la física teórica, al margen del tono evidentemente irónico de su propuesta. Otro aspecto: su voluntad por perfilar una «identidad velada», donde la doble tachadura de su nombre es una de sus señas más atractivas, situando un sujeto que se descentra, pero al mismo tiempo está obsesionado por el estatuto ontológico de la noción de autor, y una escritura que privilegia el espacio del libro como operación semiótica abierta y paradojal, se han convertido en paradigmas de la experimentación del lenguaje y de la introducción en la poesía chilena de nuevas claves discursivas que amplían y modifican el significante poético.

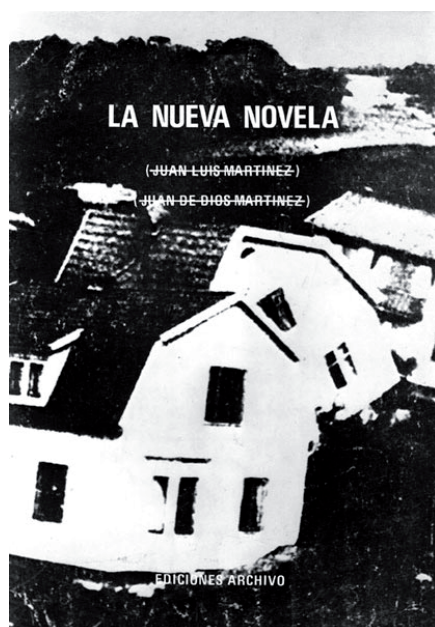
En vida publicó solo dos magníficas autoediciones: *La nueva novela* (1977) y un singular libro-objeto titulado *La poesía chilena* (1978). A estos trabajos hay que agregar algunas escasas publicaciones dispersas en antologías y revistas.¹⁴ Recientemente se han publicado además dos contribuciones póstumas: el trabajo puramente visual *Aproximación del Principio de Incertidumbre a un proyecto poético* (2010) y *El poeta anónimo (o el eterno presente de Juan Luis Martínez)* (2012, edición facsimilar de un texto de 1985).

Su principal libro *La nueva novela* reúne una serie de textos realizados entre los años 1968 y 1975, según el «colofón» del libro¹⁵.

¹³ Las acciones de arte más relevantes de CADA fueron «Para no morir de hambre en el arte», «Inversión de escena», «Ay, Sudamérica», «Residuos americanos», «NO +» y «Viuda». Cada una de estas acciones se encuentran descritas por Robert Neustadt en *CADA día: la creación de un arte social* (2001).

¹⁴ Sus primeras publicaciones hay que situarlas a fines de la década del 60 y principios del 70. De hecho algunos fragmentos de su primer libro se encuentran incluidos en la antología *Nueva poesía joven de Chile* que publica Martín Micharvegas en Buenos Aires (1972). Otro publicación importante posterior a sus libros fundamentales es «Un texto de nadie», en la revista *18 whishys. Un buen record*, 1-2, año 1 (noviembre, 1990), pp. 24-25, Buenos Aires.

¹⁵ El cuerpo de la *La nueva novela* está constituido por siete secciones: «I. Respuestas a problemas de Jean Tardieu», «II. Cinco problemas para Jean Tardieu», «III. Tareas de aritmética», «IV. El espacio y el tiempo», «V. La zoología», «VI. La literatura», «VII. El desorden de los sentidos, Notas y referencias, Epígrafe para un libro condenado: (la política)».



El texto por su misma naturaleza soporta una enorme variedad de lecturas y de hecho se propone como un espacio de interacción comunicativa y de negación de la misma, con un hipotético lector. El título evoca de modo irónico, la denominación «nouveau roman» y constituye una propuesta agenérica de escasos equivalentes en la poesía hispanoamericana por su carácter experimental e innovador tanto por los problemas que aborda como por las inusitadas construcciones de lenguaje. Su filiación filosófica se encuentra en una delirante y humorística versión del deconstructivismo y de la filosofía del lenguaje. Por sus páginas transitan homenajes críticos a los proyectos estéticos de Mallarmé, Rimbaud, Jean Tardieu, Baudelaire, Valéry, Proust, Christian Morgenstern, Ionesco, y en el terreno del pensamiento de C. Marx, F. Engels, M. Blanchot, G. Deleuze, M. Foucault o Gauss y Lobatchewsky, entre otros. Sus construcciones gráficas y objetuales lo relacionan de modo inevitable con la poesía concreta y las artes plásticas.

El impacto de la publicación de *La nueva novela* es indiscutible a la hora de advertir en la poesía chilena un conjunto de transformaciones, de nuevos énfasis, y, sobre todo, de atención a tradiciones y lenguajes atípicos. Su escritura puede ser leída en el marco de un discurso liminal que rompe los límites que habitualmente se establecen entre el centro y los márgenes, provocando nuevos tipos de relaciones. Por lo mismo su propuesta es ante todo ética, ante la conciencia de crisis de las ideologías se niega a su manipulación y al rescate de la figura del sujeto como paradigma de verdad y saber y por lo mismo, su tachadura es ante todo un gesto ético: «Soy un poeta apocalíptico. Creo en el fin de una época. Se perdió la imagen

sólida del mundo. Los conocimientos acumulados sólo han servido para la confusión. Nuestra confianza en el lenguaje también se ha perdido»¹⁶.

El lenguaje poético encuentra en la desconstrucción su principio de organización, La nueva novela des-en-canta el canto de la poesía moderna, parodia y re-funda. El segundo libro de Juan Luis Martínez *La poesía chilena* (1978), puede ser leído en este sentido. La interesante factura de este nuevo libro-objeto convierte a su soporte en material significativo de la escritura. Resume en sus breves textos y en sus vacíos (en sus silencios) el flujo y una cierta continuidad de la poesía chilena. El texto se articula en diversos niveles de significación: primero, una caja negra que cubre el libro propiamente tal; segundo, el libro que desarrolla la unidad central del trabajo; tercero, una pequeña bolsa de polietileno que guarda en su interior una pequeña cantidad de tierra, acompañado de la lectura «Tierra del valle central de Chile». El primer nivel se puede leer en el sentido de negación de la libertad, clausura o encierro, y por oposición, como necesidad de ruptura, de franqueamiento de una prohibición, de transgresión que debe ser ejercido desde su mismo interior. El segundo nivel se inicia (al abrir el libro) con un llamado a la ruptura, a destruir los límites de una prohibición que no es más que convención, desde un margen en que un sujeto periférico de esta continuidad histórica (el padre del autor) se alza como posibilidad de clausura y de cambio¹⁷:

¹⁶ María E Roblero Cum, «Me complace irradiar una identidad velada», *Revista de Libros de El Mercurio*, 202 (14 de marzo de 1993).

¹⁷ El texto completo es el siguiente:

AB IMO PECTORE*

Existe la prohibición de cruzar una línea que sólo es imaginaria.

(La última posibilidad de franquear ese límite se concretaría mediante la violencia):

Ya en ese límite, mi padre muerto me entrega estos papeles:

*Loc. Lat.: (Desde el fondo del pecho).



La proyección de este texto lo encontramos en las curiosas páginas del libro que leen la continuidad de la poesía chilena en dos líneas. En primer lugar, la presencia de la muerte en cuatro certificados de defunción superpuestos sobre una ficha bibliográfica. Los nombres de Lucila Godoy A., Pablo Neruda, Carlos Díaz Loyola y Vicente García Huidobro y F., se superponen a una ficha en la que se indica el nombre del libro, lugar y año de edición y título de un poema en cada caso alusivo a la muerte: «Sonetos de la muerte», «Sólo la muerte», «Poesía funeraria» y «Coronación de la muerte», respectivamente. En segundo lugar, encontramos una serie de banderitas chilenas superpuestas de igual modo sobre fichas bibliográficas que aparecen ahora vacías. Este procedimiento se mantiene hasta el final del volumen en que nos encontramos con un nuevo certificado de defunción, ahora de Luis Guillermo Martínez Villablanca (padre del autor), bajo el que se incluye en la ficha bibliográfica el título de un poema: «Tierra del valle central de Chile». La transgresión, el cruce de la prohibición provoca un cambio de lectura al introducir una posibilidad disímil dentro de la continuidad descrita como «la poesía chilena». La relación del texto con el extratexto ejerce el sentido de violencia sobre una institucionalidad cultural convencionalizada y, en este sentido, desvitalizada y difunta. La poesía chilena así es reducida a estereotipos que operan en la conciencia colectiva como la manifestación de una manipulación sobre sus usuarios que por la vía de la sacralización impide su transformación. Este sentido encuentra, además, su justificación en dos fotografías que se incluyen tanto en la portada como en la contraportada de dicho texto. Primero, una fotografía de James King (del Instituto de Arte Experimental, Texas) que reproduce el cráneo rapado de un sujeto con una estrella en el centro. Segundo una fragmentación fotográfica del autor titulado «Lavamanos» que descentran la poesía chilena por la vía del lenguaje del cuerpo y del ready made; es decir, de la cultura vital y de los objetos de la realidad por sobre la institución del arte.

En la propuesta de Martínez se hibridan permanentemente tres soportes: discursivo, visual y objetual. Cada página propone un complejo semiótico por medio de la integración de dibujos, fotografías y objetos (anzuelos, transparencias, banderitas chilenas, certificados, bolsa de tierra, etc.), como por la disposición gráfica intencional de las palabras en los espacios en blanco. De este modo el texto tensiona y subvierte las relaciones entre signo y representación, entre significante y significado. En el espacio en que el lenguaje no alcanza nunca a representar la realidad, pues no puede convertirse en realidad, la única salida es la irónica representación de la realidad por la realidad misma.

PARA CONTINUAR

Más allá de los ejemplos de «experimentación» que se rastrean a lo largo de toda la historia literaria, los ejes de la renovación de que hablamos surgen en las transformaciones generadas en la «época de la reproductibilidad técnica» de la que hablaba Benjamin con Adorno. Es esta nueva semioticidad la que emparenta a la escritura poética con las artes visuales, escénicas, musicales y audiovisuales, generando una nueva época en términos de productividad y registro. Así unos lenguajes se articulan con otros, a veces en una relación desjerarquizada; otras, desde una relación de dominio de las artes poéticas sobre las demás artes, otorgando nuevas formas de democracia y participación semiótica. El arte es al mismo tiempo el evento en que se consume (performance, acción) y el registro en que se consume (texto, fotografía, film, video). Se produce para el acto y para el registro y se lee para la relación, la interacción y la crítica.

Se trata de genes semióticos que han vivido procesos de mutación genérica que han dado lugar a nuevas familias discursivas y a nuevas especies genéricas. Estas nuevas formas de experimentalismo poético, incorporan permanentemente nuevas tecnologías y nuevos registros discursivos: performance, video, instalaciones, arte correo, acciones callejeras, recitales rockeros. Durante la segunda mitad del siglo XX, los lenguajes dominantes que se articulan son las artes poéticas y las artes visuales, en diálogo con las artes escénicas, primero, y, más tarde, las artes y recursos provenientes de los discursos audio-visuales y multimediales. Lo anterior ha producido radicales modificaciones en el horizonte de producción y recepción. Desde una perspectiva sistémica, el productor se ha transformado en un operador semiótico; el receptor, en un decodificar activo y participativo; y el repertorio en un espacio abierto y autogenerativo.

Trinidad **BARRERA** (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo III Siglo XX*, Cátedra, Madrid, 2008.

Soledad **BIANCHI**, «Pasaron desde aquel ayer ya tantos años, o acerca de Cecilia Vicuña y la Tribu No», en *Poesía chilena; miradas, enfoques, apuntes*, Ediciones Documentas/SESOC, Santiago de Chile, 1990, pp. 226-238.

— *La memoria: modelo para armar*, DIBAM, Santiago de Chile, 1995.

Niall **BINNS**, «Últimas tendencias y promociones: postvanguardia y postmodernidad», en Trinidad Barrera (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo III, siglo XX*, pp. 499-517.

Peter **BÜRGER**, *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1987.

Luis E. **CÁRCAMO** y J. Antonio **MAZZOTTI**, «Introducción: dislocamientos de la poesía hispanoamericana en la escena global», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 58 (2003), pp. 9-21.

Fernando G. **DELGADO** y Juan G. **ROMERO** (compiladores), *El arte correo en Argentina*, Vórtice, Buenos Aires, 2005.

Roberto **ECHAVARREN**, José **KOZER** y Jacobo **SERAMI**, *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, FCE, México, 1996.

Hall **FOSTER**, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Akal/Arte Contemporáneo, Madrid, 2001.

Oscar **GALINDO**, «Neovanguardias hipervitalistas en la poesía hispanoamericana (1958-1976): nihilistas, revolucionarios, solidarios y amorosos», *Taller de Letras*, 52 (2013), pp. 11-37.

Inés **KATZENSTEIN** (ed.), *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60*, The Museum of Modern Art, Fundación Proa y Fundación Espigas, Buenos Aires, 2007.

Juan Luis **MARTÍNEZ**, *La nueva novela*, Ediciones Archivo, Santiago de Chile, 1977.

— *La poesía chilena*, Ediciones Archivo, Santiago de Chile, 1978.

Eduardo **MILÁN**, *Pulir huesos. Veintitrés poetas latinoamericanos (1950-1965)*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007.

Tulio **MORA** (editor), *Hora Zero: Los broches mayores del sonido*, Fondo Editorial Cultura Peruana, Lima, 2009.

Robert **NEUSTADT**, *CADA día: la creación de un arte social*, Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2001.

Edgar **O'HARA**, *Los manes y desmanes de la neovanguardia. Poéticas latinoamericanas, 1944-1977*, Los libros del Rojas, UBA, Buenos Aires, 2004.

Magdalena **PÉREZ BALBI**, «Movimiento diagonal cero: poesía experimental desde La Plata (1966-1969)», *Escáner Cultural. Revista Virtual de Arte Contemporánea y Nuevas Tendencias*, año 11, 112 (2009), <http://revista.escaner.cl/node/277> (última consulta: 01/02/2014).

Nelly **RICHARD**, *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*, Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1994.

María E. **ROBLERO CUM**, «Me complace irradiar una identidad velada»,
Revista de Libros, 202, *El Mercurio*, 14 de marzo de 1993.

Cecilia **VICUÑA**, *Sabor a mí*, Ediciones UDP, Santiago de Chile, 2008.