

La experimentación poética



A lo largo del siglo XX se abrieron, en casi todo el orbe, nuevas visiones y formas de la poesía. Una serie de manifestaciones vanguardistas otorgaron nuevos significados a la lírica, hasta decir “Uno más uno es igual a otro, dos es igual a uno”, como apela la poesía concreta

MIGUEL ASA

Siempre —o casi siempre— cuando dos entes se mezclan, se unen, se fusionan, se conectan, se infieren, se incorporan, se juntan, se enredan, se aúnan, se diluyen, se revuelven, se copulan, tienen por resultado otro ente distinto, producto de los trastornos de cada uno de los participantes; preciso uno, lo que hoy conocemos como poesía visual/experimental.

Digamos, de otro modo, que la mezcolanza de dos supuestos en la búsqueda de otro diverso, altamente diferente, también tiene sus propios trastornos. Este acto de concebir, *parir*, un poema en/con/sobre otra perspectiva es secuela de la poesía concreta, ya que dicho resultado ha surgido como gusanito dentro de la manzana, por no decirlo en plural. Respecto a la *Teoría da poesia concreta* (1975) del grupo Noigandres, existe la infiltración de otros tantos que usaron dicho movimiento para gestar, impulsar, generar, *parir* (de nuevo), sus propias casualidades y “deformaciones” teóricas en varios conceptos para funcionar como otra perspectiva alterna, que si bien contenía ideas extraídas del ya mencionado grupo, vendrían a crear otras ramificaciones, otros movimientos.

Y es que actualmente esta gama es tan amplia, tan *plural*, que los efectos del significado han mutado en numerosos formatos gracias a múltiples herramientas y procesos que intervinieron en la creación del signo. Basta decir que la poesía concreta, como parte del arte concreto, fue sometida por los opuestos, los del “neconcretismo”, que cuestionaban la integridad del poema (o la obra de arte) como objeto, para no “quedarse o detenerse” en una entidad racionalista, sino que ponderaban la experimentación sobre el proceso mecánico-científico del concretismo. Según el manifiesto de 1959, firmado por su líder Ferreira Gullar y sus allegados, esta contraparte se constituyó para mediatizar la subjetividad de la obra, la liberación del albedrío creativo en sí, la exploración, la bifurcación, la contemplación del sentido expresivo. Esa confrontación determinó el camino de varias sustancias en América Latina, desde Brasil, con la movilización de las divergencias dadas por la situación que acontecía en su esplendor sociocultural.



BLOC DE NOTAS

“De acuerdo con un difundido inventario elaborado por Anna y Mario Oberto, entre las proliferantes formas que asume esa poesía de la intercodificación se encuentran las denominadas: visiva, concreta, aleatoria, evidente, fonética, gráfica, elemental, electrónica, automática, gestual, cinética, simbiótica, ideográfica, multidimensional, espacial, permutacional, casual, programada, cibernética, semiótica; a lo que se añaden prácticas como la poesía sonora, material, caligráfica, gimnástica, comestible, dinámica, imposible, o la ‘nueva escritura’, la ‘escritura englobante’, la videopoesía o la fotopoesía, entre otras variadas combinaciones y búsquedas” (*La perra brava*, 2002).

“Oxímoron” de Clemente Padín

De ahí que exista una primera estrategia, el poema concreto ingiere el proceso porque se sitúa en el cuerpo, un advenimiento que sucedió en los “desencadenamientos/desdoblamientos de estructuras” del mismo. Para ello basta observar el poema *LIFE* de Decio Pignatari como precursor. Será hasta 1967, con Wladimir Dias-Pino, autor del poema *A ave* (1956), que los procesos de reflexión integraron una nueva cosmovisión, es decir, la construcción del signo se dio a través de diferentes conjuntos; esto permitió una reconfiguración de lo deseado, una puerta hacia la experimentación.

Dias-Pino incluyó en el poema la posibilidad de transpolar la estructura, es decir, la experimentación provocó que la gestión del discurso del signo fuera más allá de su propia representación “espacio-temporal” en la poesía concreta, y de aquella “sintaxis visual” en el neconcretismo: la grafía no bastó más, sino que concilió la realización “real” del signo en un proceso, mejor conocido como la tendencia “matemático espacial”.

Este desprendimiento sugirió, según Clemente Padín, que “la idea de que el poema no se ‘escribe’ solamente con palabras sino con signos de cualquier lenguaje provoca una extensión del concepto ‘literatura’” (en aquel momento, la del lenguaje verbal), lo que suscitó una profundización en los medios, en los formatos y en los soportes; en palabras del mismo Padín, “importa la visualización del proceso y no su cristalización estructural”.

El signo era ya, en una primera parte, él mismo; después se sedimentó en nuevas entidades; el proceso como bien de cambio dentro del poema para una lectura semiótica, ambivalente, con ello la idealización de las *re-re*-reconfiguraciones del poema. La experimentación no se hizo esperar y el signo formuló la capa de otras gestiones.

¿Y cómo definir a toda esa experimentación, a toda esa hegemonía literal y subversiva? Pues bien, los caminos dieron para más y no para un solo destino, hablar de cada una sería estratosférico. Es preciso señalar que la consideración de la visualización recayó en el proceso de representación del signo, esto permitió el adentramiento a muchas variantes, algo así como, en palabras de Araceli Zúñiga y César Espinosa, “una red de *intercodificación*”. Y es que alejar al poema de su sustancia primeriza, la verbal, hacia otras perspectivas, indujo a la comunidad latinoamericana (y de otras partes del globo) a cubrir las necesidades socioculturales de aquel entonces; los versos ya no fueron simple excusa de composiciones, sino que la inaudible colectividad de los poetas infringió en distintas herramientas, con lo que se gestó la infinita gama de posibilidades hasta hoy disuelta y no definida.

Aún persiste abierta tal cual la redimensión de la poesía visual/experimental; para ello basta escudriñar un poco en los resquicios de este movimiento y dar cuenta de la mimetización constante del signo, por no decir, de la poética en turno. Así, en *La perra brava* (2002) de Zúñiga y Espinosa, no solo el discurso poético sigue en pro de la estética reeditada, sino de los mismos aportes socioculturales que continúan hasta nuestros días; por ende, la falta de persuasión en las nuevas generaciones de poetas. *