



Hipertexto 4
Verano 2006
pp. 99-112

**Propuestas estéticas y políticas en la obra visual de
Clemente Padín, Avelino de Araujo y Fernando Millán**

Laura López Fernández
University of Canterbury

[Hipertexto](#)

Líbrrenme, líbrrenme los dioses de esos manifiestos
originalistas, y del fulgor por el fulgor, y de esas artes poéticas
en la misma clave autoerótica de siempre.
Gonzalo Rojas, *Contra la Muerte*, 1962

Ocupartir del código verbal, y hoy lo que vemos, a lo que
estamos asisitiendo es casi a lo contrario: es el código verbal
el que está siendo juzgado por los otros códigos. Es la
palabra misma la que está en crisis, el sistema verbal es el
que está en crisis.
Décio Pignatari, *Metaphora*, 1981

La escritura no es sólo un hacer sino también un no hacer y
asimismo un deshacer.
J. L. Castillejo *La escritura no escrita*, 1996

Sobre la llamada poesía experimental una cosa es
realmente indiscutible: el poeta ha tomado al fin conciencia de
lo que lo rodea -tiempo y espacio-
Francisco Pino, *Insula*, 1997

La poesía experimental debe entenderse en sentido amplio e inclusivo como una modalidad interartística en la que se incluyen prácticas (y géneros) tan diferentes como la poesía visual, sonora, digital, matemática, etc. Este tipo de escritura no está compuesto necesariamente con palabras de molde dispuestas uniformemente en la página convencional de un libro sino que existe con independencia de estos canales convencionales y se caracteriza con referencia a la poesía discursiva exclusivamente verbal como un modo artístico esencialmente alterado. Cualquier acercamiento a esta modalidad requiere tener en cuenta este principio básico de alteridad con respecto a la "norma". Pero a pesar de su complejidad intrínseca y de las diferencias de época, códigos y técnicas empleadas, existen ciertas constantes a lo largo del tiempo que la caracterizan de manera específica como son, por ejemplo, el principio de la

materialidad y plasticidad de los signos, su carácter corporal, cromático, espacial, acústico, cinético, relacional, mimético, figurativo y abstracto, así como una gran atención a la sintaxis y semántica visual.

Con respecto a la poesía visual, la mayoría de los estudios sincrónicos y diacrónicos, realizados por críticos y artistas experimentales de la talla de Dick Higgins, Johanna Drucker, Fernando Millán, Rafael de Cózar, Bartolomé Ferrando, Clemente Padín, Mary Ellen Solt, Haroldo de Campos, Philadelpho Menezes, Eduardo Kac, etc., coinciden en resaltar un carácter sincrético, híbrido e interdisciplinario. Como afirma Higgins en *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature*, desde un principio y en distintas civilizaciones ha existido esta constante compositiva e impulso creativo de carácter sincrético, visual y verbal.

Considerando brevemente el aspecto diacrónico hay que mencionar que no es hasta fines del siglo XIX y principios del siglo XX que nace la poesía visual propiamente dicha, con figuras como Mallarmé y Apollinaire. A partir de entonces se comienza a explotar la semantividad del espacio en blanco. La poesía visual comienza a evolucionar de manera propia alejándose de las prácticas miméticas europeas de siglos anteriores (poemas visuales de carácter religioso, laudatorio, emblemático) para privilegiar la no secuencialidad, basada en estructuras compositivas relacionales y dinámicas, sintéticas, espaciales, híbridas y multisensoriales. Otros momentos históricos significativos en el desarrollo de este género en occidente son las vanguardias artísticas de los años 20 y 30 y el concretismo brasileño y alemán de los años 60.

En este estudio se ha seleccionado a tres poetas visuales contemporáneos, conocidos internacionalmente: Clemente Padín (Uruguay,1939), Fernando Millán (España,1944) y Avelino de Araújo (Brasil,1953). Si bien pertenecen a países y contextos diferentes y muestran en sus obras sus propios rasgos de estilo, un estudio comparativo de su escritura visual permite establecer líneas de experimentación poéticas similares entre las que defienden un arte ética y estéticamente comprometido. Y es desde este acercamiento que su obra se vuelve significativa con respecto a la variada producción poético-visual actual.

En la obra visual de estos poetas la experimentación hay que entenderla como un artefacto social, como un grito de urgencia llamando a la acción, como un acto de denuncia, pero también como un artificio y un rasgo de estilo. En su larga producción poética estos artistas apuestan por una escritura "no escrita" en la que se recrean crisis artísticas y políticas de una época -siglo XX-, dominada por el fracaso de las retóricas gubernamentales, por el signo de la economía neoliberal y de la globalización pero también por el vacío recurrente y habitual de los lenguajes artísticos convencionales. Para que el arte verbal y visual opere de manera fresca se necesita cambiar el uso corriente de las metáforas y demás recursos literarios habituales. Es por eso que estos artistas trabajan, por una parte, la hibridez compositiva y la experimentación gráfico-verbal de manera dialéctica y creativa al mismo tiempo, con una actitud de denuncia y una llamada a la acción y, por otra parte, explorando nuevas dimensiones estéticas de lo

verbal y lo visual. En sus distintas líneas poéticas estos autores materializan la idea de una “escritura no escrita”, usando palabras de J. M. Castillejo.¹

Este concepto es útil en el sentido de que la visualidad de texto e imagen, esté presente en el poema o no, se convierte en un punto de convergencia y sincretismo de sentidos que puede revolucionar o expandir gradualmente nuestro modo analógico de entender y percibir lo poético. Estos poetas trabajan con la noción de una escritura espacial que se alimenta de las dobleces del signo y explora las “crisis” o ausencias comunicativas del verbo en virtud de la reificación del signo y viceversa, de la poetización del objeto creando una escritura poética “alterada” dispuesta a comunicar de manera diferente.

Siguiendo un proceder espacial y alterado o no convencional, estos poetas son conscientes del pasado artístico que los precede, apropiándose de ciertas estrategias visuales dominantes en las vanguardias y neovanguardias como el lenguaje geométrico usado en el cubismo pictórico o la influencia de técnicas verbo-espaciales usadas por el concretismo, que a su vez fueron apropiadas del lenguaje publicitario y del mundo de la imagen entre las que destacan la condensación verbal y asociaciones de palabras clave con fines antipropagandísticos y contestatarios.

Estos poetas denuncian sus respectivos contextos políticos y culturales, que afectan tanto sus vidas como la dirección y el peso conceptual que han dado a su obra artística. Por motivos de espacio no se dará una versión pormenorizada del contexto político de cada país pero sí una breve referencia al contexto que han vivido los autores. Como es sabido, en Uruguay y en España ha habido décadas de represión marcadas por regímenes dictatoriales. Debido a ciertas declaraciones sobre la condición intrínseca entre arte, sociedad y libertad, Clemente Padín fue condenado a cuatro años a prisión por el gobierno militar de su país. De esos cuatro años pasó dos en la cárcel (1977-1979). Por su parte, Fernando Millán ha vivido y reaccionado, activamente promoviendo el arte experimental en una época en la que todavía existía la represión franquista en España. Su labor como crítico, promotor y artista experimental es clave para estudiar la poesía experimental producida en España desde los años 70-90.

El contexto político y medioambiental de Brasil tiene una historia larga y negativa. En este país es notoria la explotación de los recursos naturales, el continuo abuso de los derechos humanos y la desigualdad en la distribución de la riqueza. Avelino de Araújo ha sido testigo, como médico rural, de la miseria en la que viven los pueblos indígenas del Amazonas pero también es testigo de las tensiones e índice de criminalidad en el espacio urbano. Ambos espacios y tensiones se presentan en su obra como signo de urgencia.

La obra de estos artistas recrea momentos de represión, crisis personales y sociales y un descontento sociocultural creciente lo cual ha contribuido a forjar en sus obras una poética visual con un alto grado de rebeldía y experimentación, creando en un sentido, una escritura en la que el silencio, el grito de denuncia y

¹ El concepto acuñado por J. M. Castillejo “escritura no escrita” nos permite establecer una relación no secuencial entre la poesía discursiva y géneros emergentes como la poesía visual. Nos permite hablar en poesía de un diálogo entre diversos lenguajes creativos previos y coexistentes a la propia escritura escrita. El concepto también nos remite al proceso mental de creación previo a la escritura.

la experimentación visual confluyen en una escritura visual plástica, geométrica, referencial, plurivalente pero no neutral.

Clemente Padín es un “performer”, crítico de poesía, editor de revistas literarias como *Los Huevos del Plata* (1965-1969) y *Ovum 10* (1969-1975), artista gráfico, creador de carteles, etc.² En su larga trayectoria poética, Padín ha evolucionado hacia un arte de acción, un arte de la calle privilegiando uno de sus credos poéticos que es operar con las ambivalencias del signo otorgando el poder a la imagen gráfica de la letra o del objeto en un espacio comunicativo alternativo. Padín ha trabajado durante muchos años con las posibilidades de una escritura de acción y ha inventado una escritura inobjetal que manifiesta un momento decisivo en la evolución de las neovanguardias en Latinoamérica. Como afirma Paula E. Boxer en *Estudio de la obra poética de Clemente Padín*: “Padín se proponía un arte que fuera sólo acción, sin manipulación de objetos, llamado “Inobjetal” que desarrollaba las ideas del artista brasileño Ferreira Gullar, teórico del Neoconcretismo, sobre la “Teoría del No-Objeto.”³

Fernando Millán, además de ser un teórico de la poesía experimental desde los años 60 es un poeta plástico bastante versátil que trabaja en distintos medios, especialmente el plástico.⁴ De su amplia producción poética –Millán ha producido en conjunto más de un centenar de, libros, libros objetos, carteles, tarjetas postales, performances, hay que destacar los mitogramas, “textchones” y antitextos pues constituyen un aporte original en el desarrollo de la poesía visual española de las últimas décadas. Los mitogramas son poemas en los que confluye lo corpóreo y lo sígnico creando una escritura visual encarnada en lo corporal. Millán es uno de los pioneros en España de la práctica de los textchones y las tachaduras. Esta modalidad que consiste en tachar textos total o parcialmente y darle un carácter plástico y político al poema, le ha servido a Millán para crear una estética personal como en el caso de la poesía inobjetal de Padín o los sonetos de Araújo.⁵

² La revista electrónica chilena *Escáner Cultural*: <<http://www.escaner.cl/>> dedica una sección a la obra de y sobre Clemente Padín: <<http://www.escaner.cl/padin/>> que contiene enlaces de su obra poético experimental (poesía visual, instalaciones, performances, arte correo, festivales, exposiciones...), de su obra crítica en la que se pueden descargar libros como: *V+V Lo verbal y lo visual en el arte uruguayo*, *La poesía experimental latinoamericana 1950-2000 ...* así como estudios sobre su poesía.

³ El capítulo 5 de *Estudio de la obra poética de Clemente Padín* de Paula Einöder-Boxer estudia en detalle la poesía inobjetal de Clemente Padín: http://boek861.com/padin2/obra_poetica_cp.htm.

⁴ En el Internet hay una gran variedad de estudios críticos sobre la obra de Fernando Millán. Cabe destacar la exhaustiva entrevista realizada por Chema de Francisco al poeta <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero6/millan.htm>> en la revista *Espéculo* en la que se da una visión histórica sobre las (neo)vanguardias en España y su relación con las vanguardias internacionales. Además habla de su propia experiencia personal como artista y crítico. También hay que mencionar la página Web del propio autor: < www.fernandomillan.org/>. El Internet favorece las intenciones estéticas de estos artistas pues es un arte dirigido a la gran mayoría y que quiere superar barreras lingüísticas, geográficas y políticas.

⁵ La tachadura no es una práctica inventada por Millán en los años setenta sino un producto típico de las vanguardias internacionales. Ya Man Ray en los años 20 trabajó con esta técnica aunque desde el punto de vista de los efectos sonoros y rítmicos como por ejemplo su poema sonoro “Lautgedicht” (1924) y posteriormente el poeta italiano Emilio Isgró en los años 60 con sus “Cancellature”. Lo que le interesa a Millán de esta técnica y estética no es tanto el enfoque sonoro sino crear una nueva sintaxis visual que comunique una sensibilidad personal y una

Avelino de Araújo es, al igual que Padín y Millán, poeta visual, editor independiente, artista gráfico y editor de revistas.⁶ Su profesión de médico rural en Brasil lo ha impulsado a crear poemas visuales comprometidos políticamente. Su escritura visual aborda nuevos espacios poéticos que denuncian la retórica burocrática de gobiernos que no resuelven los varios problemas sociales como el hambre, la pobreza, etc.

Estos poetas siguen, extrapolarando palabras de Octavio Paz con respecto a la Modernidad, la tradición de la ruptura. Continúan la tradición de la ruptura enfatizada por las vanguardias históricas y posteriormente por las neovanguardias como el concretismo y el neoconcretismo, en la que se desestabiliza la función expresiva y representativa del lenguaje verbal, se minimiza la sintaxis textual, la métrica, el verso y la palabra a favor de una sintaxis visual gráfica y material. Esto se puede ver en los manifiestos. Tanto Padín como Millán tienen en su haber una larga trayectoria plástico-literaria con manifiestos y teorías formuladas a fines de los años 60 y en la década de los 70 en las que hacen explícitas sus intenciones de romper con la manera convencional de producir y entender el arte empleando lenguajes diversos.

A pesar del tono generalmente autoerótico de los manifiestos vanguardistas, como dice Gonzalo Rojas refiriéndose a los movimientos vanguardistas de los años 30 y 40, y a pesar de que no todos los vanguardistas han inventando un lenguaje precursor como quisieran, hay que admitir que ciertos estilos en el lenguaje de vanguardias y neovanguardias ha logrado avanzar las rutas comunicativas del verbo en modos y géneros no pensados previamente como, por ejemplo, la poesía concreta en Brasil en los años sesenta que, como dice Pignatari, ha tenido repercusiones internacionales en disciplinas diferentes: “todo se cambió en la visualidad por influencia de la poesía concreta” (65).

En los manifiestos de la poesía N.O. (1965-1975) de Millán y de la poesía Inobjetal de Padín en la década de los años 70 convergen actitudes similares ante el fenómeno de lo poético. Ambos poetas son conscientes del legado artístico que los precede, al tiempo que sienten la necesidad de crear su propia estética en la que se da prioridad al aspecto comunicativo del acto poético. Esta etapa era en ambos artistas una etapa de gran rebeldía estética y social pero esos signos siguen manifestándose de manera recurrente en la escritura poética actual de ambos artistas.

Para ilustrar este punto valgan algunas palabras textuales de ambos autores. En 1969 Millán decía en público: “El poeta debe unir la labor de creación poética a una acción de información, a una acción social” y en 1970 escribe:

crítica social. Millán ha trabajado esta técnica en poemas sueltos, en poemas en serie y tachando libros enteros como *La depresión en España* (1982-1983). Las tachaduras en Millán constituyen un proceso anti-institucional cuya expresión genera lecturas alternativas. Avelino también emplea la tachadura en los manifiestos de *Absurdomudo*.

⁶ Para los poetas visuales el Internet no es sólo un medio de difusión de su obra sino también un modo y un motivo recurrente en sus poemas. Para una selección de la obra de Avelino de Araújo véase la página web del propio autor: <<http://www.avelinodearaujo.hpg.ig.com.br/>>.

[...]

4) frente a la invasión de lo discursivo, de la atracción aplastante de la publicidad, de la verborrea, la poesía sólo puede responder de una forma: tachando, negando, borrando...

5) nuestro tiempo está demostrando cómo es posible hacer literatura con medios “no literarios”, cómo es posible hacer poesía con medios “no poéticos”. Cualquier medio programable, en principio, es un signo sobre el cual puede descansar un significado poético.

[...]

7) el texto tradicional es unívoco y univalente: su significado visual es nulo. Al ser utilizado conscientemente su valor visual comienza a actuar como un significado autosuficiente.

8) entre lo visual y lo semántico es necesario intentar una nueva dimensión que sea la superación de ambos. Un punto de partida puede ser la utilización de la visualidad de lo semántico tal y como propone en cierto modo la poesía concreta.

9) si todo poema corre entre el orden y la aventura, debemos partir de la aventura innumerable que nos rodea para llegar al orden de una planificación ... (*Textos y Antitextos*).

Por su parte Clemente Padín declara en 1975:

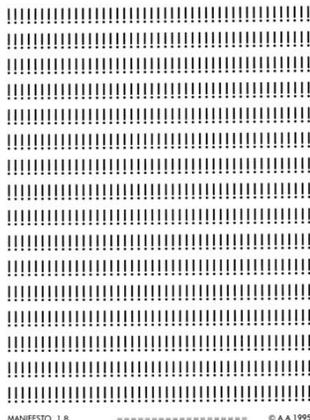
El futurismo, el dadaísmo, el cubismo, el surrealismo, etc., son corrientes artísticas que se valen de lenguajes de representación –hablar, pintar, recitar, cantar o cualquier otra técnica conocida- son en los hechos actos, pero actos cuya índole determinante es la emisión de representaciones y no la emisión de un lenguaje mediante una acción (*Abertura Cultural* 30).⁷

El crítico Nicteroy Argañaraz estudia las principales articulaciones poéticas vanguardistas en Latinoamérica en la segunda mitad del siglo XX y en ellas incluye la poesía inobjetal de Padín como parte de un proyecto colectivo en Latinoamérica de influencia en generaciones de artistas posteriores: Poesía Concreta (Brasil), Poema/Processo (Brasil), “Poesía para y/o a Realizar” (Argentina) and “Poesía Inobjetal” (Uruguay). En sus manifiestos inobjetales escritos en 1971 Padín se proponía “actuar sobre la realidad y no justamente sobre un sustituto de esa realidad como son los lenguajes artísticos conocidos”(Argañaraz,193).

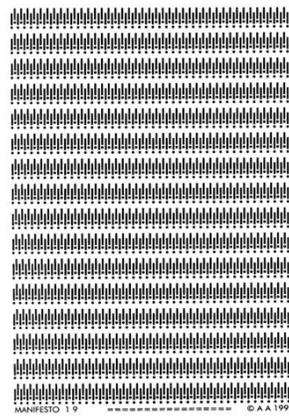
Avelino de Araújo no ha escrito manifiestos teóricos pero reacciona directamente a esta tendencia en su obra. Más joven que Padín y Millán, De Araújo ni se ha decantado por teorizar sobre su práctica particular ni tampoco por inscribirse en ningún movimiento ya existente. Sin embargo, en *Absurdomudo* incluye una serie de seis poemas titulados “Manifiesto 19”, “Manifiesto 20”, “Manifiesto 21”, “Manifiesto 22”, “Manifiesto 23” que, vistos en conjunto, tienen en común, además del título, una progresiva superposición de signos ortográficos entre los que destaca el signo de admiración (¡). Esta actitud

⁷ Posteriormente, en un breve artículo titulado “My vacations in freedom” Padín afirmaba: “The political sense of art is inseparable from its artistic sense. Art is revealed like a subliminal form of social conscience; an instrument of knowledge whose function is auxiliary to that same society. Art can be an instrument of change and transformation” (18).

radicalmente gráfica y de sorpresa constituye un gesto lúdico pero también dialógico con relación a los manifiestos poéticos de décadas previas más textuales y programáticos. Estos poemas-manifiesto conforman una nueva actitud ante el lenguaje, que sin perder la fe en él se materializa en la no-dicción. Véanse dos poemas-Manifiesto de De Araujo al respecto:⁸



A. A. "Manifiesto 18" *Absurdomudo*



A. A. "Manifiesto 19" *Absurdomudo*

La práctica de eliminar el lenguaje verbal en el poema a favor de un lenguaje visual no es única de la obra de Avelino sino que es típica de la poesía visual contemporánea. En muchas ocasiones el único contenido verbal explícito, si lo hay, es el título y este, como ha señalado Blanca Millán en *Poesía visual en España*, ofrece una clave de lectura del poema.

Otro rasgo típico en estos autores es trabajar de manera recurrente una serie de motivos y procedimientos técnicos. Esto lo podemos ver en *Livro de Sonetos* (1994) de Araújo, en la poesía inobjetal de Clemente Padín, en los poemas N.O. (1965-1975), en *Mitogramas* (1968-1976), *Los signos de la mano* (1970-1997) y en *Tesis Corporal* (1976-2000) de Millán. En estas obras destaca la sintaxis visual y corporal, la no secuencialidad del lenguaje, y la técnica del fotomontaje, entre otras.

Un poema que refleja la práctica recurrente de Fernando Millán es el poema sin título de la serie *Mitogramas*. Este poema de carácter contestatario, compuesto en la época de la dictadura franquista, presenta un tono de urgencia y de denuncia al tiempo que revela un alto grado de creatividad en el manejo de técnicas visuales como la condensación textual. En poemas posteriores Millán sigue trabajando una poética corporal plástica añadiendo los efectos emocionales y sugerentes del color y fundiendo texto-cuerpo-lenguaje-género.

⁸ Todos los poemas visuales aquí reproducidos se han hecho contando con la previa aceptación de sus autores y editoriales. Con respecto a la referencia bibliográfica en la obra de estos autores hay que destacar la ausencia de páginas en los libros de los cuales se extraen los poemas así como la ausencia de títulos en los poemas, y a menudo una escasa documentación editorial. Esta escasez de información es constante en las publicaciones de este tipo de poesía.

emplea técnicas usadas en la publicidad y el diseño gráfico como la reduplicación y variación fonológica que produce un cambio progresivamente negativo de “a” en “o” transformando la palabra “dólar” en “dolor” motivando un efecto de rechazo con respecto al sistema de producción capitalista. Se trata de un poema de carácter antagónico. La vocal “o” constituye el producto final y negativo del poema proceso. La verticalidad léxico-compositiva del poema sugiere la idea de jerarquía en la que el dinero o poder viene de arriba produciendo dolor y alienación. Hay pues una crítica social a los sistemas de producción de tipo capitalista que identifican producción de capital con progreso. Esta crítica se manifiesta de manera visual en virtud de la condensación espacial, estilística, grafémica, fonológica, léxica e ideogramática.

Otro poema que constituye una variante temática al poema del dólar es “Estabilidad 1”. La verticalidad sigue siendo el eje temático del poema. Las dos columnas de letras que componen la palabra y el poema “Estabilidad 1” crean el efecto visual de solidez, a excepción de la “T” invertida cayendo de la torre columnar. Este fonema rompe el equilibrio visual y temático del poema sugiriendo lo contrario (inestabilidad, desequilibrio, caída) de lo que pretende anunciar. La lógica compositiva en ambos poemas se crea en virtud del uso de la ironía visual y textual, recurso muy común en la poesía de Padín.

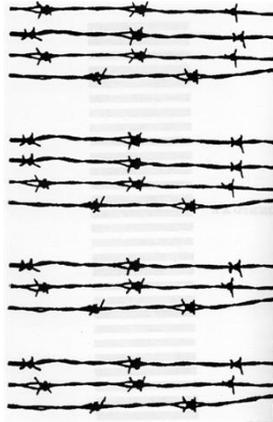
Clemente Padín “Estabilidad 1”

La obra poética visual de Avelino de Araújo difiere de la poesía visual de Padín y Millán en el uso acentuado de imágenes visuales que suelen ser referenciales y que apuntan a escenarios humanos y naturales trágicos. Destacan sobre todo las imágenes fotográficas en blanco y negro que se presentan en un solo bloque acompañadas de un texto mínimo dentro del poema o en el título. En este tipo de poemas no interesa explotar el recurso de la ambigüedad semántica, pero sí otras técnicas como la ironía visual y textual con la intención de dirigirse a la gran mayoría.

Pero el autor no se detiene ahí. En su obra poética destacan obras metapoéticas como es el caso de *Livro de sonetos* (1994) que como su título indica es un libro dedicado a sonetos en este caso visuales. Esta obra ha recibido muy buenas críticas, por ejemplo, el crítico Tarcísio Gurgel en *Livro: Informacao da literatura Potiguar* (2001) le considera por este libro el Petrarca de

nuestros tiempos.⁹ Se trata de un poemario de sonetos visuales organizados cronológicamente desde los más recientes a los más antiguos (1994-1984) y enumerados los 24 primeros después del primero titulado “soneto inacabado”. Estos sonetos presentan diversos motivos –el obispo de Rosario, la soledad, la alineación, la vida de oficina, la música, el apartheid - e imitan gráficamente la estructura estrófica, rítmica y en ocasiones también la rima del soneto tradicional.

Un soneto especialmente relevante en el amplio repertorio de sonetos de este libro es “Apartheid Soneto”(1988). Las 14 líneas de cercado metálico siguen la estructura estrófico versal del soneto tradicional –dos cuartetos y dos tercetos-. Formalmente el autor también presta una gran atención al ritmo del soneto tradicional que en este caso se expresa en los nudos del tendido eléctrico, como dice Ricardo Alfaya, “o Apartheid Soneto’, onde, além de tudo, os nós do arame recordam a obsessão dos sonetistas clássicos pela tonicidade das sílabas dos versos”.¹⁰ Temáticamente el título en relación con la imagen gráfica del poema denuncia el apartheid y visualmente se denuncia cualquier forma de represión de las libertades del individuo.



A. Araújo “Apartheid Soneto” (1988)

Otro soneto visual significativo es “Soneto América Latina” (1987). La imagen gráfica del poema, el tenedor vacío e invertido, presenta el tema del hambre en América Latina. El poema consta de cuatro tenedores o estrofas y sus dientes actúan a modo de versos de un soneto. Este poema invierte y expande no sólo el orden secuencial de lectura –de derecha a izquierda y viceversa- sino también el orden vertical y estrófico tradicional del soneto pues en este caso se inicia con dos tercetos (dos tenedores de tres dientes) y se

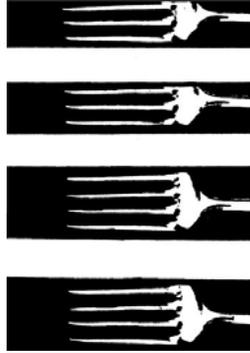
⁹ Información extraída de la página virtual:

<<http://www.avelinodearaujo.hpg.ig.com.br/TEXTOS/RESENHA4.htm>>.

¹⁰ Carta publicada el 1 Junio de 1994 y extraída de la página virtual:

<<http://www.avelinodearaujo.hpg.ig.com.br/atualizacao/resenha12.htm>>.

termina con dos cuartetos (dos tenedores de cuatro dientes). La figura del tenedor vacío como tema central y la inversión del orden estrófico acentúa un desequilibrio con respecto al orden convencional de la estructura del soneto y por extensión con respecto al tema sugerido en la figura del tenedor: el hambre. Este soneto es un ejemplo de la creatividad poética y del sentido de urgencia social en la poesía visual de Araújo.



A. Araújo “Soneto América Latina” (1987)

De Araújo ha dedicado una serie de poemas al tema del consumismo y de la ecología como, por ejemplo, “Consumir é destruir”. El mensaje más obvio es el rechazo a la explotación desmedida de los recursos naturales y al consumismo desmedido. Otro tema presente del poema el código de barras y su lenguaje numérico. En la parte inferior de la imagen tenemos el típico código de barras produciendo irónicamente dos plantas. El autor invierte el orden convencional de producción y consumo provocando un efecto negativo hiperbólico. El título del poema elimina toda ambigüedad en el sentido jakobsoniano del término requerido para que un poema sea considerado poema. En este sentido este se puede considerar un antipoema visual pero bajo su aparente sencillez y falta de ambigüedad el poema contiene un alto grado de creatividad y un sentido claro de urgencia.



A. Araújo “Consumir é Destruir” *Absurdomudo*.

En la poesía visual de Avelino de Araújo hay siempre una preocupación doble: las posibilidades creativas del lenguaje poético tradicional y visual y la denuncia de injusticias en el mundo en el que vivimos. En general en estos poemas

podemos decir que el uso de técnicas publicitarias, de diseño gráfico y de fotomontaje, forman parte integral del complejo semántico y significativo del poema.

Estos poetas mantienen una relación simultánea de continuidad y diferencia con respecto al pasado artístico que los precede. Hay continuidad en las plurivalencias del signo, en la creación de un arte interdisciplinario (lenguaje verbal y artes plásticas, escultura, pintura, fotografía, diseño gráfico, etc.) y en trabajar con la desintegración textual y discursiva (típico de las vanguardias históricas). También hay continuidad en su actitud rebelde con respecto al canon literario. Los antipoemas, antitextos, la poesía N.O. (Manifiestos) y poemas tachadura de Millán o la poesía inobjetal, los manifiestos – cuyo precursor fue Ferreira Gullar-, y la poesía semántica y asemántica de Padín son manifestaciones anticanónicas pero que paulatinamente se están aceptando e integrando internacionalmente bajo la categoría de escrituras marginales, visuales y de vanguardias. De todos modos este es un arte que en principio es anti-institucional y anti-museo y que sigue la misma línea de rebelión artística iniciada por los vanguardistas de las décadas de los 20 y 30. Es un arte marginal y alternativo, informal y provocativo. Es una poesía destinada al gran público y al mismo tiempo una poesía meta y para-lingüística. Es un arte anticonsumista, anti-globalización y anticapitalista. Es un arte de acción local-global. Temáticamente es una poesía anti-bélica -en contraste con el futurismo-, ecológica y humanitaria que promueve los derechos humanos. Este elemento contrasta con la poesía, a veces violenta y deshumanizada de algunas prácticas vanguardistas como el dadaísmo, el futurismo, o el surrealismo.

A pesar de la diversidad formal, estructural y de motivos en la obra de Padín, Millán y Avelino de Araujo, existe en ellos una disposición similar ante la poesía visual que viene dada por su reacción de protesta y compromiso social y por la fe en la escritura visual como un arte de actualidad, formal y funcional. En sus obras la escritura visual se convierte en un medio y un fin en sí misma. Por una parte denuncian ciertos sistemas de valores, políticos y sociales y, por otra parte, usan estrategias posmodernas nacidas en el seno de una sociedad post-industrial, caracterizada en el arte, como dice F. Jameson en *The Postmodern condition: A Report on Knowledge*, por la crisis de la representación y por la crisis de la búsqueda de una verdad, de una historia y de un estilo individual.

Estos son artistas nacidos en una época (mediados del siglo XX) en la que dominaba la cultura impresa y ahora viven y crean en una cultura fundamentalmente visual y sonora, en la que lo verbal muestra sus límites y crisis. A pesar de estar situados a medias en este cruce de culturas estos poetas mantienen un diálogo con esas ausencias y crisis apostando por un arte no conservador, comprometido política y estéticamente y que denuncia formas culturales de la clase dominante al tiempo que abogan por una obra abierta en el tiempo y en el espacio.

En sus actitudes y trayectorias poéticas estos autores además de establecer una línea de contacto con el pasado artístico producen una escritura en interacción con su comunidad y con su tiempo. Son poetas que usan modos expresivos de carácter formalmente híbrido y temáticamente contestatario defendiendo un arte de acción que se resiste a los patrones económicos y

hegemónicos que rigen la vida diaria marcando una directriz fundamental en la poesía visual del siglo XXI.

Obras citadas

Alfaya, Ricardo. "Carta 1 Jun. 1994" 1 Jun. 2004.

<<http://www.avelinodearaujo.hpg.ig.com.br/atualizacao/resenha12.htm>>.

Araújo, Avelino de. *Absurdomudo*. Natal: Edições Ode, 1997.

--- . *Abrapalabra*. Natal: Editora Pixcada, 2001.

--- . *Livro de sonetos*. Brasil, 1994.

Argañaraz Coelho, Nicteroy N. *Poesía latino-americana de vanguardia: da poesia concreta à poesia inobjetal*. Montevideo: Uruguay, Ediciones O DOS, 1992.

Castillejo, José Luis. *La escritura no escrita*. Cuenca: Taller de ediciones, Fac. de Bellas Artes, 1996.

Einöder-Boxer, Paula. Estudio de la obra poética de Clemente Padín. Jun.1971. 4 Abril 2004. < http://boek861.com/padin2/obra_poetica_cp.htm#c1>.

Gurgel, Tarcísio. Livro: Informacao da literatura Potiguar (2001). 2 Jun. 2004. <<http://www.avelinodearaujo.hpg.ig.com.br/TEXTOS/RESENHA4.htm>>.

Higgins, Dick. *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature*. Albany: State University of New York Press, 1987.

Millán, Blanca. *Poesía visual en España*. Madrid: Información y producciones, 2000.

Millán, Fernando. *Textos y Antitextos*. Madrid: Parnaso 70, 1970.

--- . *Mitogramas*. Madrid: Ediciones Turner, 1978.

Padín, Clemente. "My vacations in Freedom." *New Observations Magazine* 126 (2000): 18-19.

--- . "El lenguaje de la acción." *Abertura Cultural* (1975): 27-36.

--- . *Poems to eye. Selection 1972-2000*. Florida: The Runaway Spoon Press, 2002.

--- . *La poesía experimental latinoamericana*. Madrid: Información y producciones, 2000.

Pignatari, Décio. Entrevista con Fernando Millán. "El poder, el poder que nace del lenguaje" *Metaphora* (1981): 59-73.



Laura López Fernández es Senior Lecturer de español de la Universidad de Canterbury. Se dedica al estudio de la poesía visual y experimental. En este género ha publicado ensayos y estudios críticos sobre la obra de autores españoles e hispanoamericanos tales como Jose M. Calleja, Antoni Albalat, Fernando Millán, Julia Otxoa, Angela Serna, Nieves Salvador, Jose Carlos Beltrán, Avelino de Araújo, Clemente Padín, Carlos M. Luis entre otros.