MEXICO: ¿POSMODERNISMO SIN VANGUARDIA?

César Espinosa / Leticia Ocharán
México
NUCLEO POST-ARTE

Con poco eco, un tanto "a la mexicana", el *posmodernismo* llegó a México. Bajo este rubro se presentó una exposición en la antigua Academia de San Carlos, en marzo y abril de este año, consistente en cuadros de formato grande que mostraban la trama y el graneado de la fotografía periodística ¡hecha a mano! Bajo el título "Arte Político" aparecía una temática de actualidad pero con referentes históricos por demás sincréticos, en cuya declaración se afirmaba:

> Por sus características, el trabajo del Taller de Documentación Visual pertenece al Posmodernismo por lo que es cualitativamente distinto a los trabajos que predominan en la plástica mexicana, los cuales se acogen a la estética del Modernismo pese a que, en el ámbito artístico, el agotamiento del modernismo era ya patente en los años sesenta. Alguien escribía entonces: "estamos experimentando el fin de la idea del arte moderno, la vanguardia de 1967 repite las acciones y gestos de la de 1917". Y subrayo que sin embargo, a pesar de que han pasado casi veinte años desde entonces, en México prevalece aún en el panorama de las artes plásticas las actitudes de aquellas vanguardias hoy convertidas en estilo y en objeto de promoción oficial.[1]

¿Qué ha sucedido realmente en el trabajo artístico y la gráfica de México en los últimos 20 años? Con respecto a la práctica de una posible y sana antropofagia artística, ciertamente "llegamos tarde al banquete de la cultura" (el de las metrópolis cultas). Hay un surrealismo mexicano, versiones locales del expresionismo abstracto, algunos conceptualistas y minimalistas, barruntos hiperrealistas y una tardía escuela geometrista, etc., casi siempre a destiempo y en términos epigonales.

¿Dónde quedó la vanguardia? Haciendo historia, viene al caso anotar que en México, escenario de una de las primeras revoluciones sociales del siglo, la "vanguardia" militar y política se adelantó a la artística. Hacia 1910, cuando en Europa hacia eclosión la modernidad mediante la ruptura con el pasado y la adopción de formas y estilos que secundaban al maquinismo industrial, según la interpretación de Subirats,[2] aquí las masas campesinas y populares protagonizaban una prolongada guerra civil que desembocó en la instauración de un nuevo poder político, con sus visos jacobinos y pregonero desde el principio de la "modernización nacional", que 60 años después sigue siendo la voz de orden oficial.

En ese caldo de cultivo surge el Sindicato de Pintores y Escultores, 1924, en tanto que el muralismo y la música se adaptaban a la realidad inmediata y sus contradicciones. Emerge un primer "post-Modernismo" en la poesía, encabezado por Enrique González Martínez, cuyos seguidores integrarían un grupo-sin-grupo bajo la égida de la *revolución cultural* de Vasconcelos, quienes a su vez entrarían en colisión con el fermento futurista-ultraísta que fue el *Estridentismo.* Con este choque en los años veinte se fractura la aparición en México de las vanguardias radicales europeas.

Por su parte, sometidos a los avatares de la burocracia y al populismo de la hora, los *Contemporáneos* asumen en rasgos generales las propuestas del Modernismo nórdico y del post-Simbolismo francés, que recrean aquí en una tesitura íntima y conceptual. Y establecen, prácticamente a lo largo de 50 años, una hegemonía (en sentido gramsciano) sobre el quehacer poético y la política literaria del país. En tanto, con respecto a las artes plásticas se mantiene el predominio de la Escuela Mexicana —vertiente del realismo socialista— casi hasta la década de los 60.

Y llegamos, en este sumarísimo recuento, al marco de las dos últimas décadas. También en calidoscopio pasarán, en un extremo, los Interioristas, así como el auspicio transnacional a la pintura de acción con los salones ESSO y luego vendría la Confrontación '66... El desarrollismo, el "milagro mexicano" hacía agua, y en 1968 corre a cargo de los estudiantes la rebelión y la masacre. Con los talleres de producción colectiva y las brigadas de propaganda, el movimiento estudiantil sería el hito determinante para la adopción de lenguajes renovados y el cambio de actitudes de los productores visuales en la siguiente década.

Experimentalismo: dos pasos atrás

Al margen de numerosas expresiones individuales, el decenio de los 70 estuvo marcado por el llamado "Movimiento de los Grupos". De diferentes rangos propositivos y alcances temporales, alrededor de docena y media de agrupaciones de artistas, en algunos casos con carácter interdisciplinario, pugnaron por adoptar las innovaciones internacionales e inscribirlas en la realidad nacional, dentro de lo que alguien, a posteriori, llamó "post-arte público".[3]

La rampa de lanzamiento vendría a ser la X Bienal de los Jóvenes de París (1977), a la cual se presentaron cuatro grupos mexicanos en forma independiente y con el apoyo negociado del Instituto Nacional de Bellas Artes: *Proceso Pentágono* (surgido en 1973-76), *Suma* (1976), el *Taller de Arte e Ideología, TAI* (1975) y *Tetraedro,* aparecido al calor de la propia Bienal. Los tres primeros, secundados por *El Colectivo, Germinal,* el *Taller de Investigación Plástica, TIP,* el *Taller de Cine Octubre* y los colectivos literarios *Caligrama* y *Sabe usted 1er?,* entre otros más, integraron en 1978 el Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura.

El momento culminante y la contradicción que de hecho los finiquitó fue el Salón Nacional de Experimentación, convocado en 1977 por el INBA y celebrado en 1979. En el marco del mismo Salón, el crítico Néstor García Canclini resumía los principales objetivos del "movimiento":

> 3. Critican el sistema actual de producción, distribución y consumo de arte y proponen alternativas destinadas a cambiarlos globalmente. En cuanto a la producción, algunos artistas trabajan grupalmente; sin renunciar a la creación individual, buscan mediante el trabajo colectivo un enriquecimiento formal y comunicacional. Respecto a la distribución de las obras, ensayan canales alternativos, en algunos casos para alcanzar a públicos excluidos por razones económicas o culturales del circuito comercial, en otros para burlar la censura de museos, galerías e instituciones oficiales. También procuran modificar el consumo: quieren hacer del espectador un participante, alguien que intervenga en la realización de la obra, complete la propuesta del artista, la discuta, encuentre el goce —más que la contemplación— en la actitud interrogativa y crítica.[4]

Hubo otros grupos menos orientados a la solidaridad intergremial, aunque también con acciones de arte público, como *Fotográfos Independientes-Peyote y la Compañía,* el *No-Grupo* y *Narrativa Visual-Marco,* que asumieron propuestas del neodadaísmo y la transvanguardia; el último realizó "sistemas" como el Poema Polaroid, la Antología Poética Urbana, el Poema Urbano y el Poema Topográfico.

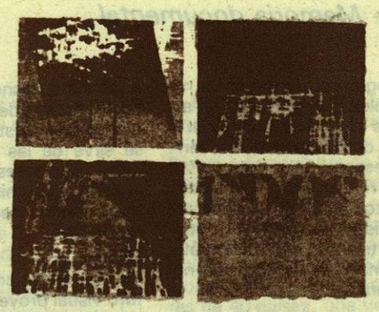
La caracterización básica del movimiento cabría resumirla en la frase de García Canclini: *No ven como enemiga la experimentación de la política...* Su talón de Aquiles, típico en las condiciones de "arte especializado", fue la autosuficiencia económica y la promoción individual de sus integrantes. Pero también el final de los 70 y principios de los 80 atestiguan dos posturas formales resultantes de lo anterior: la denominada *Neográfica* y los *nuevos realismos,* así como la existencia y desaparición de un organismo auspiciado oficialmente: el Centro de Investigación y Experimentación Plástica (CIEP).

Gráfica de obras únicas

El CIEP estimuló la experimentación gráfica con recursos alternativos, tradicionales y modernos, como la mimeografía y la fotoelectrostática, combinadas con otras técnicas que después fueron encasilladas bajo el término "neográfica" y que se nutrió mayormente con la iconografía popular de los medios masivos de comunicación, pero en este Centro recupera el privilegio mitificador de la obra de arte sustentado en la idea de original, en tanto que si bien se sirve de técnicas multirreproducibles, éstas solo sirven para realizar obras únicas o raras (dos o cinco ejemplares a lo sumo).

A excepción de Felipe Ehrenberg, los ejemplos más representativos de la neográfica muestran mayor preocupación por los aspectos formales que por el mensaje, así pierde en eficacia informativa lo que gana en belleza. Por otra parte, la gráfica *sin edición* pierde movilidad en los canales de circulación amplia, obligándola a insertarse dentro del circuito tradicional de tránsito artístico, con todo lo que ello implica: censura de museos y galerías, crítica de los críticos profesionales, además de dar un paso hacia atrás en la función democratizadora del arte múltiple.

Las variadas técnicas independientes que componen la neográfica, facilitan el uso de un lenguaje visual ya dado. Iconofagia que amplía el concepto de realismo y de su entorno modificando los modos de ver, con un manejo de la imagen y el espacio que es donde adquiere su diferencia sustancial con los realismos anteriores a la década del 60.



TEXTOS INEDITOS ESCRITOS POR ALGUIEN QUE NO TIENE NADA QUE DECIR, Y LO DICE.

EDGARDO-ANTONIO VIGO - Argentina

La noción de presentar (no de representar) es la sustentación básica de los nuevos realismos. Presentar los datos de la realidad dentro de un collage/montaje visual que difiere de la composición armónica de la unidad modernista, para comunicar mensajes y contrainformación en la dispersión organizada de signos, símbolos e imágenes en el área estética.

Por el carácter impersonal que ofrece la imagen hecha reelaborada, la producción encuentra entidad de equipo en el trabajo colectivo grupal, además del sentido testimonial, por la naturaleza respetada de una imagen que surge de la expresión social de una realidad verificable, que también niega la idea de creación original que surge de la inspiración subjetiva del artista-genio.

La nueva gráfica realista actua a manera de prensa marginal, guerrilla que trastoca el significado de los impresos publicitarios e informativos, al enfatizar ciertas acciones con frases o palabras, al señalizar, aislar o encerrar fragmentos de las recomposiciones visuales.

Las nuevas herramientas artísticas

Por otra parte, el arte que se sirve

de la tecnología contemporánea no es aceptado plenamente como tal en México. Los llamados copy-art, video-art y computer-art no encuentran un espacio relevante en las promociones nacionales. Con cierto reconocimiento en Baja California, donde los artistas de Mexicali obtuvieron varios triunfos con heliográficas, a estas manifestaciones aún no se les considera "arte".

Las fotocopias lograron conquistar un espacio, pero dentro del subsistema que se ha creado con los canales alternativos de circulación artística (arte correo), desde donde ha conquistado a algunos productores por las posibilidades de su lenguaje técnico, su gran movilidad para transitar y su bajo costo.

No sucede lo mismo con el arte con computadoras, o el video artístico, porque éstos exigen mayores inversiones económicas, con las que los artistas nacionales no cuentan la mayor de las veces. El arte con computadoras todavía es "un bicho raro" en México, y quienes han experimentado con ellas dentro del arte pueden contarse con los dedos de una mano.

Por la conciencia de un pensamiento visual

A mediados de la presente década, los productores de arte radicalizaron su posición individualista siguiendo el ejemplo de la generación del 50 y su idea de revalidar la subjetividad creativa. Sin embargo, el *neoexpresionismo,* la nueva moda llegada de Alemania, unifica ese rostro artístico que en los 50 era el de una constelación de individualidades.

Pero, modernistas o posmodernistas, la ausencia de un pensamiento visual en México es evidente. Una conciencia intelectual que se enfrente a nuestra realidad, que tampoco encuentra soluciones ni alternativas a la crisis económica y política. Una teoría que capitalice las experiencias anteriores para ofrecer salidas a la autoconciencia visual y que no relegue los nuevos recursos artísticos a elementos subsidiarios de obras cultas y pretenciosas para disfrazar su carácter elitista.

El análisis de nuestra realidad plástica, libre de eufemismos y vanidades, obligará a reflexionar sobre los propios medios de producción y la dependencia que existe con respecto a las instituciones oficiales. Por otra parte, pondrá de relieve las contradicciones que existen en el trabajo que se sirve de las imágenes y los lenguajes populares surgidos de la información y las historietas, cuando se hace con las herramientas más conservadoras.

Olvidar que la creación impone un diálogo crítico con sus fuentes y el futuro visual proyectado es caminar hacia la inversa. *Umbras y Penumbras,* exposición de Felipe Ehrenberg en la galería Metropolitana, también fue posmodernista pero sin el membrete, y también la técnica era manual con lápices prismacolor. Todo este vuelve "ficción el intento de popularizar la cultura" y de desmitificar la figura del artista si éste realiza una obra muy elaborada y original, aún cuando se señale que:

> El artista posmoderno no inventa imágenes, utiliza las ya existentes o se apoya en la fotografía; no descubre, ni revitaliza estilos históricos pues su conciencia le dice que hay muy poco que descubrir o subvertir después de la experiencia modernista".[5]

En los ochenta, arte-correo y poesía visual.

A mediados de los 80, al margen de la producción "reconocida" por el circuito críticos-galerías-instituciones, en México dos tendencias permanecen en estado latente, larvario, a pesar de que cuentan con hondas raíces históricas y su desarrollo atravesó por todas las "vanguardias clásicas": el *arte-correo* y la *poesía visual.*

En torno al primero, entre otras numerosas definiciones existentes, cabe apuntar:

> Sería el arte-correo el que acabaría con el privilegio mitificador del "aura" del original al reproducir masivamente, al sustraer el arte de la crítica, al demoler las contradicciones, al democratizar la creación, al desregionalizarse como tránsito libre por el mundo, al conciliar códigos, símbolos, grafismos, al particularizar la lectura de lo "Kitsch", al humorizar la sociedad erudita, al crear interferencias visuales hasta la saturación, al preparar la irreverencia paradiscursiva de los "Para-lamas del acontecimiento".[6]

Los antecedentes de tal práctica en nuestro medio datan de 1972, con el mural postal presentado por Felipe Ehrenberg en el Salón Independiente. Pero hasta los años 1977-78 se organizarían las primeras exposiciones propiamente de arte-correo, promovidas por los grupos *CRAAG* y *Marco;* este último auspició el surgimiento de otras agrupaciones de corta vida: *Fotostato* y *Algo Pasa.*

En 1981 apareció el *Colectivo-3,* formado por integrantes del anterior *El Colectivo.* A su vez, miembros de los diversos grupos se aglutinaron en *Solidarte,* Solidaridad Internacional por Arte-Correo, que organizó la muestra "Desaparecidos políticos de nuestra América", la cual obtuvo una mención honorífica en la I Bienal de La Habana, Cuba, en 1984.

El Colectivo-3 desarrolló el proyecto Poema Colectivo "Revolución", con 350 artistas de 50 países, y el maratón de arte-correo "1984 en 1984: ¿qué futuro buscamos?", para concluir sus actividades en 1985 como participante del Salón de Espacios Alternativos del INBA, con una muestra retrospectiva de sus proyectos de arte-correo bajo el título "POST-ARTE: Registros".

En 1985 se integró el equipo *Núcleo Post-Arte* para convocar a través de la red del arte-correo a la Primera Bienal Internacional de Poesía Visual y Experimental en México, cuya segunda versión se lleva a cabo actualmente, en vista de la casi nula experiencia y práctica de dichos campos artísticos en el país. En ambas ediciones participaron más de 400 autores de 40 países, una veintena de los cuales son mexicanos.

A su vez y en las catacumbas, ambas corrientes —arte-correo y poesía visual— afrontan la reticencia o franca hostilidad de las autoridades culturales, de los críticos y de los artistas plásticos y poetas profesionales; concitan mayor interés entre diseñadores gráficos y estudiantes y realizadores de diversas disciplinas de la comunicación, generalmente jóvenes. Su producción, como sucede prácticamente en toda Latinoamérica, se orienta a la crítica política y social, entrecruzando las condiciones de *inmediatez* y *testimoniales* del arte-correo con la búsqueda de rigor y renovación en los trabajos.

Para concluir, es válido afirmar que en buena medida el arte-correo y la poesía visual son dos caras de una sola moneda. Si bien el arte-correo se define mayormente como una *práctica de comunicación artística,* ligada a situaciones inmediatas del originador y el destinatario, comparte el lenguaje de la imagen icónica que traspasa fronteras e idiomas, además de las técnicas de montaje, de contrainformación y expropiación de los mensajes de la comunicación masiva, o bien el reciclado y la reelaboración de los trabajos, que son características de numerosas producciones de la poesía visiva, del poema/proceso y la poesía intersignos, así como el veto a la comercialización y la tendencia a la distribución (casi) gratuita.

Ambas corrientes han tenido un repunte internacional explosivo desde los años 60 y se despliegan al parejo de las prácticas del llamado "posmodernismo", vinculándose a muchas de ellas: happening y performance, ambientaciones, conceptualismo, minimalismo, arte pobre, corporal y geográfico, con computadora, video u holografía. Pero también reivindican el legado de las "vanguardias clásicas", tanto para dirimir sus contradicciones como para recuperar sus programas de subversión y utopía, en el sentido que se ha definido como *posmodernismo crítico o de resisten-*

La nueva poesía/ausencia mexicana (notas para un ensayo)

Cosme Ornelas
México

i

La historia de la poesía moderna es la historia de la ciudad. El poeta contemporáneo es —aún en la inconsciencia— el poeta de la ciudad y de la historia.

El bucolismo, sin embargo, sólo ha sido roto en algunos momentos (los repuntes de las vanguardias históricas). El poeta de hoy, de la ciudad, sigue siendo el cantor de la tribu, el trovador de los males del reino, la voz de los ciudadanos...

Y pese a que todo el paisaje ha cambiado, sus armas, elementos, lenguajes y sentimientos parecen ser los mismos: el mismo canto bucólico de los poetas griegos; igual sentimiento anticitadino que (siguiendo la división entre forma y contenido) sólo cambia "el fondo".

Odas, églogas, cantos apasionados (de amor y odio); los mismos versos (el neosonetismo mexicano de los 70 es el ejemplo) de los constructores de la tradición: una extraña manera de entender al Poeta como "antena" de la sociedad, *absolutamente renuente a utilizar los nuevos instrumentos de la nueva realidad.*

ii

La exploración de la hoja en blanco, realizada por Mallarmé, resulta un punto clave. La explotación creativa de las nuevas experiencias tipográficas, periodísticas, publicitarias... la explosión dadaísta. El primer surrealismo más como experiencia humana exploratoria que como objeto Artístico.

La ruptura del signo y los lenguajes con Joyce, Beckett, el letrismo, la escritura material de COBRA y el surrealismo revolucionario; la nueva novela francesa, la escritura *Tel Queleana,* y la búsqueda a lo largo de los años 50 y 60 por la interrelación de lenguajes e intercomunicación de disciplinas, la unión de arte-vida (beats, situacionistas, transversalistas italianos).

Todo ello, aunque en mínima medida, ha pasado por la tradición artístico-literaria de México. Desde el Modernismo que inventa la tradición, hasta la experiencia mal estudiada del Estridentismo (¿futurismo mexica?); del cosmopolitismo de Los Contemporáneos y la generación de Taller (arte y vida), a la posterior "surrealización" de Octavio Paz.

Sin embargo —y para algunos se trata de la *paz* de la *re-vuelta*—, la invención, experimentación y búsqueda de lenguajes *otros;* el intento por manejar diferentes elementos al verso tradicional; el propósito de romper, explorar y obligar al lenguaje poético a rebasar límites, ha quedado en un punto que el poder y la tradición han marcado: en el momento en que las ideas filosóficas y estéticas de Paz tomaron nuevos rumbos (orientalización y apocalipsis) la aventura fue sellada.

iii

La literatura mexicana parece volver a su origen calmo y pacífico. Se ha negado a la experimentación y a la aventura.

Su poesía "propiamente" urbana ha realizado la tarea testimonial del fin de siglo con azadón de palo, cosa muy diferente a la realizada por músicos y plásticos.

Siqueiros —con la sartén por el mango del muralismo— pidió, exigió, hizo la pintura del siglo XX con las herramientas de hoy (mezcladoras, pincel de aire, nuevos materiales, óptica, fotomontaje...).

Décadas después, los geometristas juegan, experimentan, calculan con los avances de la técnica, la computadora, nuevos materiales y apoyo ingenieril, las visiones de hoy.

Felipe Ehrenberg, en los 70, presenta a la III Bienal Internacional de Gráfica de Bradford (Inglaterra), experiencias con fotocopia y mimeógrafo (tecnología adecuada al subdesarrollo), encontrando nuevas formas de reproducción, comunicación, significación...

En la música, desde Revueltas y Chávez (un nacionalismo que rebasa lo regional), hasta Lavista y Antonio Zepeda (etno-electrónica), la experimentación es, a un tiempo, epigonismo de la Metrópoli y necesidad de expresar lo nuevo (la urbe) mediante nuevos instrumentos.

iv

En la literatura, el español de México no ha pasado por la prueba de fuego: la explosión de los lenguajes, la interdisciplina de las creaciones. Hay mucho por decir.

cia.[7]

Se habla, así, de producción/reproducción, contrapuesta a la *repetición* ahistórica; de integración/interrelación de las artes, en oposición a la reificación ecléctica como coartada del aparato dominador; de intertextualidad, diferencia, desterritorialización y fronteridad, en rechazo del lenguaje performativo massmediatizador, de la disyunción excluyente y del antimodernismo conservadurista... Menipea y *poética carnavalizada,* dialoguismo y dramatización, ambivalencia e historia, son las grandes vías de la escritura verbal/visual en contra de la prohibición, de la *abstracción* que impone la ley oficial y del discurso monológico autoritario.

México-Tenochtitlán, septiembre/87

Referencias:

1. *Cuadernos de Arte Político,* "Tarea: Evaluación del curso", exposición del Taller de Documentación Visual, E.N.A.P., México, Mar. Abr. 1987.
2. Eduardo Subirats, *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna,* Ediciones Libertarias, Col. Pluma Rota, Madrid, España, 1985, pp. 45 y ss.
3. Sylvia Pandolfi, "Presentación" del catálogo *De los grupos los individuos,* Museo de Arte Carrillo Gil, México, Jun. Ago. 1985, p.V.
4. "A dónde va el arte mexicano", catálogo de la Sección Anual de Experimentación 1979", Galería del Auditorio Nacional, INBA, México, Ene. Mar. 1979, p. 3.
5. *Cuadernos de Arte Político,* Op. Cit.
6. Márcio Almeida, "DidEYEtica: una post-lectura de la poesía visual" en *Signos Corrosivos,* Ediciones Literarias de Factor, México, 1987, p. 81.
7. Hal Foster, "Introducción al posmodernismo" en *La posmodernidad,* Ed. Kairós, S.A., Barcelona, España, 1985, pp. 7 y ss.

La tradición de lo nuevo

DE LA POESIA/PROCESO A LA POESIA PARA y/o A REALIZAR

Edgardo Antonio Vigo
Argentina

el poema/proceso

El paso dado por los brasileros del movimiento *"Poesía de Proceso",* así llamado primitivamente, para convertirse en el actual *"Poesía/Proceso"* no fue por generación espontánea. Debemos rendir justo homenaje a *Brasil,* país que con sus corrientes de poesía de avanzada se convierte cuantitativamente en centro-motor, agregándose a esto los valores cualitativos que nacen dentro de estas corrientes contemporanéas como el *Grupo "Noigandres de Sao Paulo",* más conocido como *Grupo de Poesía Concreta* —ver "Poesía Concreta Brasilera" Datos y Testimonios por *Haroldo de Campos* en *"Diagonal Cero* No..22/junio 1967, pág. 5/16— *Augusto* y *Haroldo de Campos, Décio Pignatari, José Lino Grunewald, Ronaldo Azeredo* son los encargados de replantear a nivel internacional los principios dados desde el comienzo de nuestro siglo y, adormecidos por este eterno y pretendido retorno que aspira toda época cuando se viene de pasar por *"hitos" demasiado revulsivos.* Es el aburguesamiento de la cultura por aprovechamiento de *métodos novísimos* con contenido clásico. El batallar de este Grupo engendrará el *Movimiento Praxis* —en cierta forma cultor de un revisionismo lingüistico vía-nuevas formas, pero con contenido todavía declamativo en muchos de sus practicantes. Y como resultado de una evolución nacional de la poesía novísima nace el *Movimiento de "Poesía/Proceso".*

Con ella se da forma definitiva (usado en sentido relativo el término) a una serie de inquietudes propuestas teóricamente pero no conseguidas en forma práctica. De la re-lectura de principios literarios concluimos en que muchos de ellos adquieren concreción con los objetos-poéticos de los *"poetas/procesos".* Es interesante destacar una definición que antepone Wlademir Dias-Pino con respecto a los dadás.

"Existe el poema-objeto de los dadaístas. Los nuestros son objetos-poemas. Es, la misma diferencia, entre poema-libro y condición de libro-poema. El *"Infierno"* del *Dante* es un poema-libro. La condición de poesía-poema (un largo poema) es lo que impone todo un libro, en el caso del *Dante.* En el libro-poema es la expresión del propio material usado en el libro: la compaginación, la página en blanco, las permutaciones de sus páginas, la transparencia del papel, el corte, los cantos, etc. La funcionalidad dada por la visualización en el *poema-proceso".*

El poema-objeto de los dadaístas (y los surrealistas) no es más que la prolongación de una línea recibida, el *poema-ilustrado.* Un juego de imágenes literarias desencadenaba la construcción de un objeto, paralelamente por el mismo autor. En los *poetas/proceso* el objeto pasa a ser poético sin necesaria utilización de la palabra como desencadenante del fenómeno poético, sin utilizar la palabra —método tradicional de volcamiento de la poesía— el *objeto-poético* de los *"procesistas"* nace de un campo visual-espacial creando un nuevo lenguaje, un *lenguaje en proceso.*

Y es en el escape de la tipografía donde los integrantes del grupo dan el verdadero sentido y sello revulsivo y de época. Ya hemos adelantado este pensamiento al sostener que, lamentablemente, todas las vanguardias con verdadero sentido del asombro, revulsivas y agresivas terminan en ser fagocitadas por aquellos que, aprovechando el cambio del contexto siguen ubicando los

contenidos tradicionales. Aceptamos asimismo que toda época premonitoria de un cambio radical, contenga dentro de esos contenidos, formas que pre-anuncian la etapa a transitar pero no más allá. Y como la *poesía novísima* ya ha caminado lo suficiente para cumplimentar ese previo requisito sostenemos que en la actualidad no puede existir movimiento que pretenda llamarse *novísimo* si no se ajusta en forma casi tiránica al principio de una armonía perfecta entre *contexto-contenido.* Y los poeta/procesos desbordan a los concretos y praxistas y ubican sus *objetos-poéticos* en la tesitura de la apertura que permitirá posteriormente el desarrollo de la *poesía para armar* y posteriormente la *poesía para realizar* aquí postulada. Ubicamos, entonces, el *poema/proceso* con sus *objetos-poéticos* dentro de una previa etapa de una *poesía para armar.*

el poema para armar

Tenemos que dejar sentado claramente las diferenciaciones, pues al ser éstas sútiles, pueden llamar a error. De ahí pues lo reiterativo de algunos conceptos. Cuando hablamos de *poesía para armar,* estamos limitando la conducta del participante. No debemos olvidar que ésta está condicionada a un plano determinado, del cual no podrá salirse. Existe la construcción de un *objeto-poético* o *poema novísimo* determinado por un *"programador"* de *proceso* o de *poema para armar.* Acá el término *"programador"* suple al de "artista". Este ya está perimido por la acción y relación que mantiene con la sociedad. Si hablamos de un arte seriado, tecnológicamente realizable, con formas de fácil reproducción y anexiones técnicas es obvio seguir utilizando este término. *"Programador de proyectos"* (así lo define Neide de Sá) encierra en su significación una *"conducta"* diferente. Un programador no necesariamente debe cumplimentar las exigencias de práctica artesanal y encerrarse en un "vedettismo" propio de la época individualista perfectamente identificada desde el punto de vista histórico, mientras existió el concepto de *"obra única".*

el poema para y/o a realizar

Llegamos aquí a la etapa final de nuestro trabajo. Analizados algunos factores desencadenantes y las *"acciones activas"* que se cumplieron dentro de la *novísima poesía* en estos últimos años, nos aventuramos a proponer un paso más, dentro de esta especie de *progresión hacia un logro.* Los *poemas a realizar* pretenden ponerse en contra de una corriente de moda y sumamente explotada, el *arte de consumo.* Si a éste lo tomáramos sin el riesgo de saber cómo se gradúa su aceptación o no, así como la única necesidad creada artificialmente para satisfacerse en arte, quizás no lo atacaríamos porque, en última instancia, el *consumo* en formas diferenciadas es un fenómeno perteneciente a la vida de relación. Pero, los intereses que se juegan detrás de éste nos obligan a tomar una posición vertical y de frente. La negación del hombre al *masificarse* por *vía-espectáculo* la aceptamos siempre que se sume a ella su réplica, un arte *intercomunicativo-lúdico-individual.* En un factor estamos de acuerdo: lo *lúdico.* En otros no, aunque eso no quiere decir que, para el *observador-participante-armador-realizador* (éstas serían las conductas del hombre ante la obra actual) haya que negar esos cambios dentro de sí mismo. No podemos olvidar que, un *observador-cinematográfico-televisivo* (contemplativo para desarrollarse en activo-crítico), se torna *participante-condicionado* en una exposición o presentación, y por último en un mismo día, aparte de *"armador"* (Blaine) puede convertirse en *"constructor" de poemas a realizar.* Es que, debemos aceptar esa *"heterogeneidad"* del público que se abastece a diferentes horas de múltiples alimentos estéticos o artísticos. No así en el que desencadena los fenómenos puesto que, éste cree en su propia fe y por consiguiente admite únicamente como *absoluta,* su *verdad.*

Y hablamos de lo *lúdico* como puente de contacto en diferenciadas formas de encarar el arte, porque está comprobado que esa es la única vía posible para que la sociedad retome su interés y participación en el fenómeno del arte. Procedimiento válido y accesible que se basa en la solución de una *participación* activa para llegar a la *ACTIVACION MAS PROFUNDA DEL INDIVIDUO:* la *REALIZACION por él del poema.*

El apoyo de elementos dados *(poema/proceso),* la necesidad de un plano previo *(poema para armar)* cede ante el proyecto de una idea que crea el revulsivo para que cada uno a su vez, al recibirla, *construya un poema* que llegará a convertirse en *"su"* poema. Esta propiedad adquirida por el desarrollo libre luego de la recepción de la *idea-revulsivo,* nos pone delante de un "creador" y no de un "consumidor".

La Argentina, que lamentablemente en todas sus etapas artísticas anteriores se ha llamado a actuar fuera de la órbita internacional de las comunicaciones estéticas y las informaciones artísticas, fuera de un proceso que exige características universales, ha tomado en estos últimos años un empuje que poco a poco le va permitiendo entrar *"paralelamente"* (y no de soslayo) con el sentir universal del hombre, problematizado con ciertas características étnicas, que van perdiendo vigencia ya que a la dispersión de ciudades se opone un hoy de rutas de ciudades unidas que han traspasado sus propias fronteras nacionales. La posibilidad del arte no está ya sólo en la *participación del observador* sino en su *ACTIVACION-constructiva,* un *ARTE A REALIZAR* (ver: "Ritmo" No. 3 - La Plata - 1969) que quemó las divisiones de los géneros heredados y que va a la meta de la *integración total.* Las técnicas y los géneros sumados y confundidos han dado el único centro, el *ARTE.* El presente ensayo introductorio se ha debido cerrar en la poesía, pero consideramos que cerrar en el ámbito poético los objetos de *"proceso"* o *"para armar"* y ya más liberado *"a realizar"* es mermar las posibilidades de libre comunicación que debemos respetar, como un derecho límite ampliamos presurosamente ese encierro que denunciamos hacia un ARTE TOTAL. En él llegaremos a la conquista de que el *CONSUMIDOR* pase a la categoría de *CREADOR.*

De *De la Poesía/Proceso a la Poesía para y/o a Realizar - Ensayo (1969),* Edito. Diagonal Cero, 1970, Buenos Aires, Argentina, pp. 0'6-0'10.