

**POESÍA VISUAL CONTEMPORÁNEA: DE LA INCORPORACIÓN DE LA VISUALIDAD  
EN LA LITERATURA A LA DISOLUCIÓN DE LA PÁGINA CONVENCIONAL****Contemporary visual poetry: from the inclusion of visual elements in literature to  
the dissolution of the conventional page****Autora:** María Andrea Giovine<sup>1</sup>**Filiación:** Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México.**E-mail:** [magiovine@hotmail.com](mailto:magiovine@hotmail.com)**RESUMEN<sup>2</sup>**

El presente artículo se centra en la idea de que algunas modalidades de poesía visual contemporánea, como la holopoesía, la ciberpoesía o la poesía en la piel ya no emplean el papel como espacio de inscripción y han adoptado nuevos soportes, con los que han dejado de lado la noción de página convencional, transformando el panorama actual de la poesía.

**Palabras clave:** poesía visual, intermedialidad, inmediatez, visualidad, soporte.**ABSTRACT**

The present article is based on the idea that some kinds of contemporary visual poetry, like holopoetry, cyberpoetry or skin poetry, do not use paper as an inscription space and have adopted new mediums, leaving aside the idea of the conventional page and transforming the current panorama of poetry.

**Keywords:** Visual Poetry, Intermediality, Immediacy, Visuality, Medium.

El poema visual, a través de la incorporación de la espacialidad y de los elementos típicamente pertenecientes a las artes visuales (imagen, diseño, color, textura, tridimensionalidad), desde sus inicios, tenía por objeto conseguir en el lector-espectador un efecto de percepción inmediata, apartándose así de la idea de la literatura como arte temporal, como arte que transcurre en el tiempo.

Las propuestas más recientes de poesía visual, es decir, aquellas creadas desde los años ochenta a la fecha, hacen uso de las posibilidades que ofrece la tecnología (ciberpoesía, videopoesía) y la ciencia (biopoesía, holopoesía), desplazando el papel como espacio de inscripción para incorporar movimiento, sonido, luz y una nueva noción de tiempo y espacio, con lo que se ha enfatizado el efecto de inmediatez del poema visual contemporáneo, siendo este un reflejo del mundo actual y de sus paradigmas: la velocidad, la fugacidad, la inestabilidad, lo transitorio, lo efímero.

La poesía visual contemporánea es una experiencia de intermedialidad. Se trata de una nueva literatura para un nuevo tiempo. Una literatura sin papel, sin libros, sin bibliotecas. Una literatura que surge, interactúa y se transforma con un click. Una literatura que se mueve, se modifica y se escucha en una pantalla. Una literatura que se ve en los microscopios y se inscribe en el vacío, que toma las calles, que se escribe en la piel.

Plenamente intermediales e interdisciplinarias, las propuestas actuales de poesía visual son muchas y muy diversas. Así como siguen creándose poemas en el sentido “convencional” (con versos dispuestos en estrofas), también se sigue produciendo poesía visual en papel (caligramas, ideogramas líricos, poesía semiótica, poesía tipográfica). No obstante, cada vez son más los artistas que producen poemas visuales utilizando una variedad de materiales y soportes. Para la realización de estas propuestas ya no basta contar con las herramientas tradicionales del trabajo escritural: tinta y papel. En el proceso de configuración se usan, herramientas tecnológicas como computadores, software, láser, cámaras de video, agujas y punteros; hasta se han utilizado seres vivos, microscopios, etc., en este afán de expandir las posibilidades de experimentación de materiales y soportes.

Las diversas formas que ha asumido la poesía visual contemporánea, en su pluralidad y diversidad, más que ofrecer respuestas, ofrecen un amplio abanico de preguntas: ¿Realmente se pueden considerar todas estas manifestaciones como “literatura”? ¿Hay unas “más literarias” que otras?, ¿Por qué los autores las proponen como poesía a pesar de parecerse más a obras plásticas de arte contemporáneo?, ¿llegarán a tener permanencia en el panorama literario?

Desde los caligramas y los collages letristas hasta los holopoemas y la ciberpoesía, generaciones de poetas visuales han recorrido un largo camino de experimentación e innovación con temas, técnicas, materiales y variados soportes. Con ello, los autores han revolucionado nuestra concepción tradicional de que la literatura se encuentra en los libros, materializada a través de tinta y papel, y han flexibilizado aún más los ya de por sí ampliados límites entre las artes plásticas y la literatura.

A principios del siglo pasado, los poetas futuristas emplearon la técnica del collage para crear poemas visuales, utilizando imágenes y letras tomadas de los periódicos u otras fuentes, y produciendo obras en las que la experimentación tipográfica era notable. En una latitud distinta y algunos años después, los poetas concretos brasileños -en pleno proceso de experimentación e intercambios artísticos- emplearon fotografías o fragmentos de fotografías para crear poemas visuales (un ejemplo de esto es el poema “Ojo por Ojo” de Augusto de Campos). En ambos casos, el poema visual seguía teniendo como soporte la hoja de papel, pero se empleaban medios que comúnmente se consideraron “ajenos” a la literatura. Ya no se trataba de simplemente escribir de la manera convencional sobre el papel o de hacer sobre ellos figuras con las palabras (como los caligramas, que en sí mismos significan un quiebre respecto a la idea tradicional de la escritura, en que los caracteres se distribuyen sobre un soporte en cadenas lineales de signos y donde el carácter gráfico o visual, el contenido material de la letra, evidentemente, no tenía un valor excepcional).

El objetivo era aproximarse a las artes plásticas de una manera mucho más clara y contundente. Otro elemento que los poetas visuales comenzaron a incorporar fue el color, típicamente perteneciente a la pintura, el dibujo, el diseño, la publicidad.

Además del color de las artes plásticas como elemento de configuración del poema visual, también se incluyeron las texturas mediante la técnica del collage. Por otro lado, hubo quienes llevaron la tridimensionalidad a sus propuestas. Así pues, autores como André Breton crearon poemas-objeto, los cuales, como su nombre lo indica, al igual que los objetos, ocupan un lugar tridimensional en el espacio.

El escritor mexicano Octavio Paz, afirmaba lo siguiente: “El poema-objeto es una criatura anfibia que vive entre dos elementos: el signo y la imagen, el arte visual, y el arte verbal. Un poema-objeto se contempla y, al mismo tiempo, se lee” (56). Los poemas-objeto representan un cuestionamiento directo para el perceptor, quien al situarse frente a la obra genera una serie de preguntas respecto al arte mismo: ¿Un poema puede ser un objeto? ¿Un objeto puede ser un poema? ¿Por qué esta configuración de elementos en el espacio es precisamente un poema? ¿Dónde quedaron los versos? ¿Cómo me relaciono con lo que veo?

Un elemento interesante del poema-objeto, precisamente por el hecho de estar ubicado en el espacio de manera tridimensional, es su carácter de obra original y difícil de reproducir (lo cual será una característica esencial de poemas visuales más recientes).

A diferencia del tipo de poesía visual cuyo soporte es el papel y se puede reproducir en diversas ediciones impresas (vuelvo a remitir a los caligramas, por ejemplo), los poemas-objeto son una configuración física de elementos, en ocasiones montados en cajas, en soportes de madera o en estructuras en relieve, lo cual dificulta su reproducción. Si no estamos ubicados de manera presencial frente al poema-objeto, lo que vemos en ocasiones es una fotografía de éste, evidentemente desprovista de tridimensionalidad y que apunta exclusivamente a registrar o documentar la existencia del poema-objeto, pero que no permite tener la experiencia estética del original, el cual se puede tocar y puede presentar distintas sensaciones y, al igual que una escultura, puede ser rodeado por el espectador, visto desde distintos ángulos, etc<sup>3</sup>.

Además, por su materialidad, por su carácter de objetos físicos, corpóreos, los poemas-objeto comúnmente se exhiben en museos y galerías de arte y se clasifican con cédulas prácticamente iguales a las que se usan en el caso de las obras plásticas (por ejemplo: “Título”, “autor”, “año de creación”, “materiales”, “colección a la que pertenece”). Otro elemento interesante a este respecto es que al ubicarse en espacios como museos, la relación que establece el receptor con el poema es distinta a que si se tratara de un libro al cual puede recurrir una y otra vez en busca de relecturas. La experiencia está condicionada por el espacio: si el lector quiere volver a situarse frente al poema-objeto, tiene que trasladarse al museo o a la galería, de modo que su contemplación, reconfiguración y relación con el objeto es breve y mucho más efímera que si se tratara de un poema que se puede releer y desfragmentar numerosas veces. La poética de los poemas-objeto se basa en la yuxtaposición de dos elementos, cuya relación hace disparar las asociaciones de ideas.

Roberto Juarroz solía decir que la poesía siempre es decir de otra manera, que es la posibilidad de mostrar una cosa mediante otra, de que algo diga otro algo, distinto. La incorporación de nuevos materiales en las propuestas de poesía visual hace honor a la idea de mostrar una cosa mediante otra y decir de otra manera, apoyar, enfatizar, yuxtaponer las palabras a nuevos lenguajes con el fin de comunicar.



(Anónimo, Poema-objeto, tinta y papel. Fecha desconocida)

Lo que vemos aquí es un ejemplo de la fragilidad que tiene el poema-objeto. A través de su corporeidad por su condición de obra física; resulta evidente que la permanencia de esta obra está ligada a su materialidad.

Antes mencionamos la incorporación de la técnica del collage a la poesía visual. Otra técnica empleada que se relaciona con la incorporación de nuevos materiales es el montaje, una estrategia de composición muy común en los poemas-objeto: En contraposición con la voluntad unificadora de los fragmentos empleados en la confección de un collage, el montaje pone en evidencia la naturaleza dispar e inconexa de las partes que lo conforman. De esta manera, cada elemento conserva sus propiedades individuales al tiempo que integra la composición. (Alonso)

Además del uso de recortes de periódicos, revistas y fotografías y de la incorporación de objetos tridimensionales:

La poesía visual enriqueció la palabra dándole cuerpo a la superficie del papel, pero también se intentó dar cuerpo a la palabra utilizando otro tipo de materiales. Así surgen poemas hechos en madera, vidrio, metal o plexiglás. Lo que se quiere es trascender la linealidad y rigidez del soporte papel y del formato impreso. (Lamarca Lapuente)

El hecho de que los poetas visuales hayan comenzado a experimentar con nuevos soportes y materiales, en gran medida, se debe a la experimentación que se estaba llevando a cabo en este mismo sentido en el terreno de las artes visuales, donde se dio una explosión de nuevos materiales con la finalidad de, por un lado, plantear una ruptura con los medios tradicionales y, por otro, crear nuevos lenguajes para comunicar. "In art objects, the rage for the new as a value in itself was exemplified and fulfilled by new materials (acrylic, liquitex, polyester, fibreglass) and by new techniques (spray-painting, vacuum-forming)" (Godfrey 149).

En el siglo XX los materiales dejaron de ser un simple vehículo para crear forma, color o diseño y se convirtieron en un medio de expresión en sí mismos. Por ejemplo, el uso de materiales efímeros e incluso perecederos. Por citar un caso, podríamos mencionar la obra sin título de Jannis Kounellis, de 1969, perteneciente a la colección del Museo Kaiser Wilhelm, en Krefeld, en donde el artista colgó repisas con café molido con la finalidad de que el aroma llenara la sala del museo, de modo que la experiencia sensorial no se limitara

a la vista sino apelara al olfato, y detonara recuerdos en la memoria individual de los asistentes.

El *arte povera*, término empleado en 1967 por el crítico de arte italiano Germano Celant, engloba obras de arte en las que el énfasis está puesto en el uso de materiales “pobres”, que cualquiera podría encontrar en el entorno, en la basura: madera, rocas, tela, papel, cuerdas, hojas e incluso animales vivos. El mismo artista citado antes, Jannis Kounellis, en el año de 1969, creó una instalación en la Galerie de l’Attico, en Roma, que consistió en amarrar doce caballos vivos en la sala de exhibición. Los olores, sonidos y movimientos de estos animales pretendían ser el material de la obra, la cual buscaba alejarse de la pureza y limpieza de los objetos industriales que muchos artistas estaban empleando en sus obras y representar la vida real a través del énfasis en objetos reales y recontextualizados, una especie de “*readymade vivo*”.

En cuanto al uso de materiales radicales, podemos citar el caso del artista Hélio Oiticica, quien en los años setenta, en Nueva York, comenzó a crear obras de arte empleando cocaína, como “Quasi-Cinema Block Experiments in Cosmococa, CC3 MARILYN”, de 1973, en donde vemos la reproducción del emblemático rostro de la actriz norteamericana Marilyn Monroe (símbolo de frivolidad y cultura pop) con los labios, las cejas y la línea de los ojos cubiertos de cocaína. El material empleado en esta obra es en sí mismo el elemento de ruptura, de subversión, pero, yuxtapuesto a todo lo que representa Marilyn Monroe, se convierte en una crítica a los excesos de la sociedad consumista y a los ídolos de esa misma sociedad con sus nuevos valores puestos en la droga, la imagen, la belleza (una sola belleza, la prototípica) y la falta de humanidad. En esta obra, la clave no está en la configuración de los elementos, sino precisamente en la cocaína empleada como material, ya que si el espectador no supiera que se trata de cocaína quizá haría una lectura muy distinta de la obra.

Otro caso interesante en cuanto a la incorporación de nuevos materiales en el arte contemporáneo es el denominado *land art* o *earth art* movimiento que surgió en Estados Unidos a finales de los años sesenta. Consiste en emplear el paisaje como material visual para crear la obra de arte. Las obras se ubican, pues, en exteriores, en ambientes naturales como bosques, selvas, montañas o desiertos, lejos de la civilización. Debido a los materiales empleados (rocas, árboles, arrecifes, plantas), con el tiempo, la obra pasa por procesos de erosión y transformación. Gracias a estos cambios, muchas de las obras ya no existen en la naturaleza (la naturaleza misma, su material mismo, las ha borrado o consumido) y sólo quedan registros en fotografía o video. El uso de materiales perecederos o tomados de la naturaleza añadió un carácter efímero y fugaz a estas manifestaciones artísticas, convirtiéndose de esta manera en obras hechas de tiempo.

Así pues, los artistas comenzaron a utilizar y mezclar en sus obras todo tipo de materiales e incluso emplearon el vacío como “material” generador de sentido. Como ejemplo de este último elemento podemos citar la exposición de Yves Klein titulada precisamente “Le Vide” (1958), en la Galería Iris Clert, París, donde el artista quitó todos los muebles y pintó las paredes de blanco, creando así un “vacío” o “zona de sensibilidad pictórica invisible”. El vacío se convirtió en material, vehículo y tema de la obra de arte para las artes plásticas (de la misma manera en que los blancos activos del papel cobraron carácter significativo en la poesía visual a partir de Mallarmé).

Una vez ejemplificada mínimamente la inclusión de nuevos materiales en las artes plásticas, podemos regresar a lo que sucede de manera paralela en el poema visual.

Los poemas visuales ya no se inscriben únicamente en la blancura (o el color) del papel, sino también exploran nuevas texturas y dimensiones. El poema visual ocupa espacios urbanos al inscribirse en los muros de las ciudades, en bardas y edificios, con lo cual no sólo se aleja de los límites de tamaño del libro, por grande que éste sea, sino que cobra dimensiones que en ocasiones llegan a ser monumentales.

Un ejemplo de ello es el poemural de Mathias Goeritz “Pocos cocodrilos locos”, esculpido en alto relieve en una pared, el cual, en una tónica plenamente intermedial, es también un poema sonoro de 1.22’ de duración<sup>4</sup>. Al salir de la página y ubicarse en este tipo de espacios, muy grandes en comparación con las dimensiones comunes del libro, los poemurales son muestra de una nueva relación entre la poesía y el espacio.



(Mathias Goeritz, “Pocos cocodrilos locos”, muro urbano, 1967)

El papel desdoblado de los códices mesoamericanos, las piedras de inscripción de culturas ancestrales, la madera como elemento para conservar la escritura empleada por pueblos indígenas de diversas latitudes son retomados por los poetas visuales, reconfigurados y replanteados en las nuevas propuestas, las cuales “invaden” nuevos espacios y sorprenden al espectador, quien no se proponía tener un encuentro estético. De este modo, con estas propuestas, el perceptor ya no es quien acude a una librería o biblioteca, abre un libro y lee. En muchas ocasiones, lee o participa de la obra porque ésta acudió a su encuentro o apareció de repente. Decididamente, esto revolucionó nuestra manera de concebir el objeto de arte, los espacios artísticos y nuestra relación con ambos.

En la incorporación de nuevos materiales al poema visual, no podemos dejar de señalar el caso del poeta chileno Raúl Zurita. No se ha dedicado de lleno a la poesía visual ni se caracteriza por ser un poeta visual. Sin embargo, algo que sí caracteriza a este poeta es la búsqueda y creación de una poesía crítica, reflexiva, innovadora y extrema.

El 2 de junio de 1982, Zurita escribe en el cielo de Nueva York su poema de quince frases “La Vida Nueva”. Para este efecto, la pluma de Zurita fueron cinco aviones que escribieron con letras de humo blanco a 6 km de altura. Cada frase midió, aproximadamente, 8 km de largo y pudo ser vista desde muchos lugares de la ciudad.

Así, Zurita abandona los materiales que se emplean comúnmente para escribir, pintar o dibujar y en su lugar emplea un avión. No es su mano la que escribe el poema, sino una máquina que revolucionó nuestra percepción del mundo: el avión. Las letras ya no son un rastro de tinta, ni siquiera de óleo o acuarela, sino humo hecho signo. El poema se plasmó

en el cielo, como una gran página incorpórea y monumental, y el viento disipó las letras, borrando el poema y dejando libre una vez más “la página”, el espacio de inscripción del texto, una página anónima y democrática que no pertenece a nadie y al mismo tiempo pertenece a todos.

El poema de Zurita fue una obra que salió al encuentro de los perceptores, quienes no bajaron la mirada hacia el libro, como hacemos comúnmente cuando leemos, sino que levantaron la vista para leer una serie de frases que comenzaban “Mi Dios es” y cuyo predicado variaba (“hambre, nieve, no, desengaño, carroña, paraíso, pampa, chicano, cáncer, vacío, herida, ghetto, dolor”). Las dos últimas frases son: “Mi Dios es” y “Mi amor de Dios”.



(Raúl Zurita, “Mi Dios es Hambre”, fragmento del poema “La Vida Nueva”, 1982)

Para Zurita había dos obras, la que se plasmó en el cielo de Nueva York y la que él vio exclusivamente con los ojos de la mente, temporalmente cegado por el ácido. ¿Dónde está el poema? Podría ser una de nuestras primeras interrogantes. ¿En el cielo? ¿En la mente de Zurita? ¿En las fotografías que documentan que este acto poético tuvo lugar y que aparecen intercaladas en el libro *Anteparaíso*? “La Vida Nueva” fue un poema efímero, la experiencia de lectura fue fugaz, las letras se fueron disipando ante la vista asombrada de los espectadores. Fue un acto dotado de una inmediatez absoluta. El rumbo de una obra de esta naturaleza depende incluso de azarosas condiciones climáticas que la determinan. Es claro que uno puede ver una y otra vez las fotografías de cada una de las frases del poema, pero de ninguna manera eso es comparable a lo que tuvo lugar aquel 2 de junio. Cada lector vio-leyó el texto desde un lugar distinto (la calle, la azotea de algún edificio, desde la ventana de una oficina, de un comercio), muchos quizá sólo vieron letras y no pudieron aprehender el mensaje dado que estaba en español. Quizá hubo quienes leyeron nada más una o dos de las frases y no tuvieron la experiencia del poema integral, otros quizá leyeron cada una de las frases de principio a fin. Lo que pretendemos resaltar con esto es que “La Vida Nueva” fue uno y muchos poemas según los lectores que tuvo; para cada uno fue una experiencia, una vivencia distinta.

Después a la caída de la dictadura, Zurita realizó otra acción poética, que podríamos denominar “land poem”. En el caliche del desierto de Atacama, Zurita escribió un mensaje contundente para sus conciudadanos: “Sin pena ni miedo”. Esta vez la “pluma” que configuró el texto del poeta no fue un avión, sino una excavadora de varias toneladas.

Lo que hizo Zurita tanto en el cielo de Nueva York como en el desierto de Atacama podría considerarse una intervención (en el sentido que el arte contemporáneo da a este término,

es decir, una acción artística que opera modificando una o más de las propiedades del espacio en el que opera) y en ambas propuestas resulta fundamental el carácter efímero y la participación de los elementos de la naturaleza (el viento, en el caso de la primera, el desierto mismo, en el caso de la segunda) para borrar o modificar los textos, lo cual lo aproxima también al “land art”.

En estas propuestas, los materiales de configuración de los poemas fueron humo y caliche, la tecnología (en la forma del avión y la excavadora) fue la pluma. Textos de varios kilómetros de extensión, poemas cuyo sentido intenta ser tan profundo y englobador que pretenden también abarcar el mayor espacio posible.

Si con propuestas como las de los futuristas, los poetas concretos o los creadores de poemas-objeto la poesía visual se dotó de nuevo cuerpo, materialidad y tridimensionalidad, con propuestas como las de Zurita el poema creció, se elevó, evolucionó y desapareció según el propio ritmo de sus materiales. Tampoco es gratuito que “La Vida Nueva”, con su alto contenido metafísico, se haya inscrito con humo y en el cielo, pues los materiales mismos reflejan su significado etéreo, crítico, cambiante, ni que “Sin pena ni miedo” haya sido escrito en la dureza y firmeza del caliche. El material mismo, resistente y duro, alude al mensaje: no tener pena ni miedo, resistir con entereza y no olvidar los horrores de la dictadura militar.

Además de usar humo y caliche, los poetas visuales han empleado la “inmaterialidad” como “material” del poema visual. Este es el caso de la holopoesía, también llamada poesía hologramática o poesía holográfica. El término “holopoesía” fue acuñado en 1983 por Eduardo Kac<sup>5</sup> para referirse al nuevo tipo de poemas que se encontraba creando en ese momento. Los holopoemas son poemas creados con rayos láser, en los que las letras tridimensionales flotan y se mueven en el espacio; varían de color, de textura y de aspecto en el tiempo o según la posición desde la cual los contempla el perceptor. El holograma no es un soporte que permite reproducir textos que han sido ideados para alojarse en otros medios. El propósito de los holopoetas consiste en crear una escritura verdaderamente holográfica, es decir, una escritura que no pueda transponerse a otros medios. La palabra, liberada de la página y de otros materiales tangibles, invade el espacio y obliga a leer de una manera dinámica: el perceptor debe desplazarse alrededor del texto en busca de los significados y relaciones que crea la combinación de palabras en el espacio vacío.

Así pues, un holopoema se lee de forma fragmentaria, mediante un movimiento irregular y discontinuo y se percibe de manera diferente según la perspectiva desde la que se le observa. Inmaterialidad, transformación, dinamismo, discontinuidad, fragmentación, irregularidad, inestabilidad, mutabilidad son las características del holopoema y su material principal es la luz, un elemento que no habíamos visto antes incorporado a la poesía.

Por otro lado, tanto la videopoesía como la ciberpoesía emplean como soporte una pantalla o monitor y como material la luz proveniente de la máquina, así como el movimiento, el color y el sonido que permite incorporar una computadora. El proceso de creación es sumamente sofisticado y consiste en una serie de pasos de programación en los que el autor se asemeja a un técnico en informática, para lo cual tiene que contar con conocimientos en materia cibernética, o bien, poner el concepto de la obra en manos de alguien que cuente con ellos.

Como parte de las propuestas de poesía visual que experimentan con nuevos espacios de inscripción, se encuentra la denominada “skin poetry” o poesía en la piel. En este caso, la

Giovine, María. “POESÍA VISUAL CONTEMPORÁNEA: DE LA INCORPORACIÓN DE LA VISUALIDAD EN LA LITERATURA A LA DISOLUCIÓN DE LA PÁGINA CONVENCIONAL”.

Revista Laboratorio N°4. Web.



superficie donde aparece el texto, es decir, el soporte, es incluso más importante que el texto mismo, pues el efecto radica precisamente en que el poema está escrito en algo tan único e íntimo como la piel de una persona. En ocasiones, se trata de poemas visuales temporales, efímeros, escritos con un tipo de tinta que el sujeto convertido en "libro" puede borrar de su piel. En otras, los poemas están literalmente tatuados sobre la piel del sujeto-libro y no pueden ser eliminados ni borrados con facilidad.

Usar la piel como página plantea el deseo de fundirse con el poema, de borrar los límites entre el arte (la obra) y los sujetos que lo perciben. Dependiendo de dónde se encuentre el poema, resultará visible o no para quien lo lleva escrito. Por ejemplo, si el texto está en la espalda, quien lleva el poema no puede verlo a menos que emplee un espejo, a diferencia de si lo lleva escrito en la muñeca o en el muslo. El lugar donde esté escrito el texto tendrá influencia en cómo lo lee y cómo se relaciona con quien lo lleva escrito, pero también afectará la manera de leerlo y percibirlo de los demás. La poesía en la piel irrumpe en el terreno de lo íntimo, en la esfera de lo privado. No cualquiera tendrá acceso a un poema escrito en la espalda, la pierna o el pecho de alguien. De modo que el hecho de quién va a ver el poema ya no depende sólo del artista, sino de la superficie de inscripción, un ser humano con voluntad de decidir cuándo, dónde y quién mira su piel y quién no.

Las propuestas de ciberpoesía se publican y difunden vía Internet, lo cual hace posible acceder a una cantidad exponencial de perceptores que se convierten en configuradores de la obra (puesto que la pueden manipular) y que pueden encontrarse en latitudes muy diversas. En este caso, ya no tienes que ir al museo o a la galería para ver el poema-objeto, no tienes que tener la suerte de haberte encontrado bajo el cielo de Nueva York el 2 de junio de 1982, ni tienes que trasladarte al desierto de Atacama para leer el texto; no tienes siquiera que ir a buscar un libro y ver-leer el poema visual. Con sólo apretar unas cuantas teclas, literalmente miles de propuestas de ciberpoesía aparecen dondequiera que estés con una computadora. Esto revoluciona, evidentemente, no solo cómo nos acercamos al poema visual, sino también dónde lo hacemos y de qué manera.

La poesía visual contemporánea se caracteriza por la flexibilidad de sus propuestas. Nuevos materiales, nuevas configuraciones, nuevas lecturas, nuevas reflexiones. Papel, tinta, óleo, recortes, madera, vidrio, plexiglás, metal, cielo, humo, viento, caliche, luz, pantallas, seres vivos, piel... éstos son solo algunos de los materiales que los artistas han empleado para comunicarse y enriquecer la poesía visual. Se trata de materiales que nos hablan sobre cómo pensamos el arte, cómo concebimos el espacio y nos servimos de la materia, cómo pensamos la literatura, cómo reflexionamos sobre nuestro entorno y cómo interactuamos con él.

La inclusión de nuevos materiales y soportes en la poesía es una revolución tan grande para la literatura como la que se dio cuando se empezaron a hacer poemas caligramáticos a comienzos del siglo XX. Es una revolución porque se trata de la desmaterialización de la página, la cual durante siglos fue el único y exclusivo soporte del texto literario, y porque estas propuestas son cada vez más intermediales e interdisciplinarias. Es una revolución total porque, al abandonar el papel e incluir nuevos elementos, la poesía visual contemporánea está generando una nueva noción de lectura y está produciendo un nuevo tipo de lector. La recepción de la obra y sus componentes es totalmente nueva. El binomio papel-libro y sus características (color, dimensión, tamaño, textura) no sólo fueron reemplazados por nuevas alternativas, sino que, en ocasiones, verdaderamente se

Giovine, María. "POESÍA VISUAL CONTEMPORÁNEA: DE LA INCORPORACIÓN DE LA VISUALIDAD EN LA LITERATURA A LA DISOLUCIÓN DE LA PÁGINA CONVENCIONAL".

Revista Laboratorio N°4. Web.

diluyeron y perdieron cuerpo físico, material. Las propuestas de la poesía visual contemporánea son transgresoras y radicales en sus postulados. Sin embargo, es innegable que ofrecen mucho material para reflexionar sobre el arte, sobre la poesía y sobre el mundo contemporáneo.

Las propuestas de poesía visual contemporánea, al ser cambiantes y transitorias, son frágiles. Algunas por haber cobrado un cuerpo físico y otras, precisamente por emplear nuevos soportes, como el vacío o la pantalla de una computadora. Sin embargo, a pesar de su transitoriedad y fragilidad, son plenamente trascendentes. Cuando comenzó a surgir la holopoesía, por citar un ejemplo, muchos se preguntaron si sería algo más que una curiosidad producto de un momento, de una moda. Ya han pasado varios años desde entonces y los holopoemas se siguen produciendo y perfeccionando, al igual que el resto de modalidades del poema visual contemporáneo que se mencionaron en el presente artículo. No cabe duda que la palabra que no se inscribe en el papel también tiene permanencia, si bien a través de métodos distintos a los de la poesía convencional.

Algo que caracteriza al arte de nuestros días es la enorme profusión de manifestaciones artísticas que coexisten en el tiempo y en el espacio. Han surgido nuevos géneros y subgéneros y, con la llegada de la tecnología, el arte ha abierto una puerta a nuevos e indómitos territorios.

La poesía visual contemporánea ha asumido diversas formas y configuraciones. Todas ellas nos hablan sobre una nueva concepción de la palabra en el tiempo y en el espacio y, al sumar el uso de movimiento real, los poemas visuales contemporáneos que no se realizan en papel, más que ser objetos iconotextuales, se han convertido en detonadores de experiencias poéticas que exigen la participación activa del perceptor.

Estos temas aún no han sido estudiados a fondo por la crítica. Seguramente en años venideros se realizarán diversas investigaciones sobre las nuevas relaciones iconotextuales que se están generando en la actualidad, así como sobre el rumbo de la poesía visual a la luz de su carácter experimental. Por otra parte, los poetas visuales han sabido aprovechar e incorporar a su obra los avances de la ciencia y la tecnología. De modo que, a medida que estas áreas del conocimiento sigan avanzando, seguramente se seguirán produciendo nuevos lenguajes artísticos que generarán diversas experiencias estéticas y múltiples interrogantes críticas.

Las formas de la poesía visual contemporánea, a través del diálogo constante con diversas disciplinas, a través del uso de procedimientos de la ciencia y de la tecnología, a través de la exploración con diversos soportes y materiales ponen de manifiesto la necesidad de continuar experimentando con nuevas formas de expresión. Algunas, como la ciberpoesía, han sido más desarrolladas o se han asentado mejor en el terreno artístico por muy diversos motivos. Otras, como la holopoesía, implican una infraestructura de configuración y percepción tan compleja que son privilegio de muy pocos. Sin embargo, todas las formas que ha asumido el poema visual contemporáneo generan interesantes reflexiones sobre el arte, la literatura, el papel del autor, las nuevas tareas que debe llevar a cabo el perceptor. Todas han contribuido a transformar el panorama literario contemporáneo. Todas ellas representan un giro hermenéutico en nuestra manera de leer.

#### **Bibliografía:**

Giovine, María. "POESÍA VISUAL CONTEMPORÁNEA: DE LA INCORPORACIÓN DE LA VISUALIDAD EN LA LITERATURA A LA DISOLUCIÓN DE LA PÁGINA CONVENCIONAL".  
Revista Laboratorio N°4. Web.

- Alonso, Rodrigo, "El poema visual, entre la simultaneidad y el montaje". Ponencia presentada en el *Séptimo Encuentro Internacional de Poesía Visual, Sonora y Experimental*, del 23 de septiembre al 17 de octubre de 2004, que tuvo lugar en el Centro Cultural Recoleta, Argentina. Web. 27 enero 2005. <[http://www.poesiavisual.com.ar/2004/ensayos/el\\_poema\\_visual\\_entre\\_la\\_simultaneidad\\_y\\_el\\_montaje.htm](http://www.poesiavisual.com.ar/2004/ensayos/el_poema_visual_entre_la_simultaneidad_y_el_montaje.htm)>
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad Líquida*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2005. Impreso.
- Combalía, Victoria. "Joan Brossa o las palabras y las cosas". *Vuelta*, no. 260., julio 1998. Impreso.
- Foster, Hal. *The Anthi-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. New York: Port Townsend, 1983. Impreso.
- Godfrey, Tony. *Conceptual Art*. Nueva York: Phaidon Press, 1998. Impreso.
- Jackson, K. D. y otros. *Experimental – Visual – Concrete. Avant-Garde Poetry Since the 1960s*. Amsterdam-Atlanta: Editions Rodopi, 1996. Impreso.
- Kac, Eduardo. "Holopoetry". Web. 7 febrero 2009. <<http://www.ekac.org/allholopoems.html>>
- Lamarca Lapuente, María Jesús. "Hipertexto: El nuevo concepto de documento en la cultura de la imagen". Web. 30 junio 2009. <[http://www.hipertexto.info/documentos/f\\_imagen.htm](http://www.hipertexto.info/documentos/f_imagen.htm)>
- Padín, Clemente. "La poesía experimental al filo del 2000". Web. 11 marzo 2008. <[http://www.cyberpoem.com/text/padin\\_es.html](http://www.cyberpoem.com/text/padin_es.html)>
- Paz, Octavio. *Los privilegios de la vista: arte moderno y universal*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. Impreso.
- Vilariño Picos, María Teresa. "Redefiniendo la poesía experimental: la holopoesía de Eduardo Kac". Texto originalmente leído en el *IX Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, que tuvo lugar en Valencia, España, en noviembre de 2000. Publicado en 2001 en Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica. Impreso.
- Zurita, Raúl. *Anteparaíso*. Madrid: Colección Visor de Poesía, 1991. Impreso.

Fecha de recepción: 14/7/10  
Fecha de aceptación: 22/8/10

1 María Andrea Giovine es profesora de tiempo completo en la Universidad Nacional Autónoma de México. Obtuvo la maestría en literatura comparada por la UNAM con la tesis "El trazo de la palabra: La poética de la poesía visual como metavanguardia". Se encuentra terminando su tesis doctoral, dedicada al estudio de la poesía visual contemporánea. Para profundizar en estos temas, ha realizado estancias de investigación en la Biblioteca François Mitterrand, en París, en los archivos del Museo Tate Modern, en Londres, y en la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, en Italia. Es titular de la columna mensual "Poéticas visuales" del <a href="http://www.periodicodepoesia.unam.mx" target="\_blank">Periódico de Poesía</a> de la UNAM.

2 Las ideas esbozadas en el presente artículo forman parte de mi investigación doctoral, la cual se ocupa de analizar las propuestas de poesía visual contemporánea (ciberpoesía, holopoesía, videopoesía, poesía en la piel y biopoesía) que utilizan otros soportes distintos al papel y que, además de elementos de las artes plásticas, incorporan el uso de la ciencia y la tecnología a la literatura. Particularmente, me interesa destacar el efecto de inmediatez poética que producen estas propuestas, las cuales comparten el hecho de ser veloces, inestables, transitorias, frágiles, móviles y cambiantes.

3 No olvidemos que la fotografía es una representación del objeto fotografiado, una relectura, una construcción del fotógrafo. En este sentido, este tipo de poemas no se vinculan únicamente con las artes visuales a través del aprovechamiento del espacio y de los materiales propios de la pintura y la escultura, también se emparentan con ellas a través del tratamiento y valor que se otorga al original.

4 Se puede escuchar "Pocos cocodrilos locos" en <http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/ArteSonoroMexico.html>

5 La lista completa de los holopoemas creados por Eduardo Kac puede consultarse en "Holopoetry", en <http://www.ekac.org/allholopoems.html>

Giovine, María. "POESÍA VISUAL CONTEMPORÁNEA: DE LA INCORPORACIÓN DE LA VISUALIDAD EN LA LITERATURA A LA DISOLUCIÓN DE LA PÁGINA CONVENCIONAL".  
Revista Laboratorio N°4. Web.