

EL *PERPETUUM MOBILE* POÉTICO EN LA OBRA DE CLEMENTE PADÍN

THE POETIC *PERPETUUM MOBILE* IN THE ARTWORK OF CLEMENTE PADÍN

<http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis202112.23.08>

DOVILĖ KUZMINSKAITĖ*
Vilniaus universitetas, Lituania

Fecha de recepción: 11 de junio de 2020

Fecha de aceptación: 13 de julio de 2020

Fecha de modificación: 9 de septiembre de 2020

RESUMEN

Este artículo propone un acercamiento a la poesía visual del artista uruguayo Clemente Padín, haciendo hincapié en la heterogeneidad y la forma gráfica del texto como los elementos dadores del significado. Se analizan cuatro ciclos de poemas, provenientes de diferentes etapas de la trayectoria artística del autor: "Signografías y textos" (1967-1972), "Signo" (1974), "Homenaje al cuadrado" (1999) y "Sonetario" (2000), en los que la manipulación del código se realiza como una propuesta teórica y política. A través de una lectura basada en los planteamientos de estructuralismo y semiótica, se investiga la construcción del significado en un poema visual.

PALABRAS CLAVE: Clemente Padín, poesía visual, Uruguay, semiótica, estructuralismo

ABSTRACT

This research paper presents an analysis of visual poems of the Uruguayan artist Clemente Padín, emphasizing their heterogeneity and graphic form as the elements that enable the meaning of the text. The investigation is based on four cycles of poems that belong to different phases of the artistic path of the author: "Signografías y textos" (1967 - 1972), "Signo" (1974), "Homenaje al cuadrado" (1999) and "Sonetario" (2000), where the manipulation of the linguistic system is performed as a theoretical and political proposal. The construction of the meaning in visual poems is analyzed through the lenses of structuralism and semiotics.

KEYWORDS: Clemente Padín, visual poetry, Uruguay, structuralism, semiotics

* dovile.kuzminskaitė@ffv.vu.lt. Doctora en Literatura Hispanoamericana, Universidad Complutense de Madrid.

Clemente Padín es uno de los artistas uruguayos de la segunda mitad del siglo XX que con más detenimiento ha explorado las posibilidades del lenguaje artístico a través de múltiples formas. Su mirada se ha posado tanto sobre el lienzo en la creación de los cuadros de índole conceptualista, como sobre la página en blanco o la pantalla para investigar la forma del texto poético o los vaivenes del arte correo; el artista ha trabajado la relación entre la palabra y el entorno material en diferentes performances. La trayectoria artística de Padín permite constatar que el artista siempre ha sido sumamente atento al aspecto formal de sus obras: dicha característica destaca observando su poesía, en la que el autor explora diferentes facetas visuales. Los poemas experimentales del autor uruguayo oscilan entre las investigaciones asémicas (en “Signografías y textos”, donde el artista procura alejarse del concepto estandarizado del lenguaje para sumergirse en la libertad creativa) y los textos en los que a través de la alternación del código y la heterogeneidad de la obra se transmite un mensaje político: ya sea vinculado con el contexto histórico de Uruguay, el concepto del arte per se o los problemas globales, como hambre o injusticia. El presente artículo se centrará en los poemas pertenecientes a los ciclos “Signografías y textos” (1967-1972), “Signo” (1974), “Homenaje al cuadrado” (1999) y “Sonetario” (2000), en los que se manifiesta cierta desintegración del sistema lingüístico, la unidad entre la letra, la palabra y los elementos visuales y un enfoque especial en el poema como una superficie significante.

El análisis de los textos de índole experimental suele suponer ciertos problemas terminológicos, con lo cual, antes de indagar en la obra poética de Padín, es de gran importancia precisar el uso de ciertos conceptos que forman base de esta investigación. Para empezar, cabe señalar que, debido a su alto grado de visualidad, los poemas de Padín quedan en una especie de limbo entre lo puramente pictórico y lo arquetípicamente literario. Denominamos las obras de Clemente Padín *poemas*, porque así es como elige hacerlo el autor. Sin embargo, se tiene en cuenta que la definición más apropiada para toda la poesía visual sería quizás el neologismo de Mitchell, que introduce el concepto “imagetext” (1-10), permitiendo enfatizar de este modo la heterogeneidad de los textos poéticos experimentales. Asimismo, la crítica ha propuesto diferentes términos para referirse a los poemas en los que se aplican las tendencias creativas no arquetípicas: poesía concreta, poesía conceptual y poesía visual, aunque con frecuencia se presentan dificultades a la hora de definir con precisión el uso y el significado de cada uno, con lo cual no es inusual que la terminología dependa del investigador en cuestión. El término “poesía conceptual” es quizás el que menos se adecua al análisis de los poemas en los que los elementos pictóricos y gráficos se entrelazan en el cuerpo de un solo texto, debido a que implica más bien la atención a la idea per se y al uso de una lengua en una obra de arte y no tanto el énfasis especial en la forma gráfica de la obra y la simbiosis de diferentes tipos de signos.

Con respecto a la poesía concreta, Mireia Camurati la describe enumerando una serie de características, supuestamente pertinentes a las obras poéticas de este tipo: atención al material físico del que se hace un poema; convicción de que las relaciones sintáctico-lineales son de poca utilidad; comprensión del poema como un objeto físico, no algo que pertenece al ámbito de emociones, y actualización del espacio en blanco (135). Explicando el término de la poesía concreta, Mireia Camurati procede a afirmar:

La primera dificultad surge al tratar de decidir los alcances y propiedad del término poesía concreta. Junto a él encontramos toda una serie de nombres como concretismo, espacialismo, ideogramas, constelaciones, poema gráfico, poema cinético, letrismo, poesía objetiva, poesía cibernética. Pero la denominación de poesía concreta parece ser la más generalizada y amplia, y la que permite ordenar bajo ella a todo un conjunto de diversas manifestaciones y experimentos poéticos surgidos después de la Segunda Guerra Mundial. (134-135)

Desde este punto de vista, “poesía concreta” parecería ser el término capaz de englobar diferentes prácticas experimentales, a pesar de sus diferencias de forma, método de elaboración o fundamento teórico. Sin embargo, María Andrea Giovine Yáñez da un paso contrario y usa el término “poesía visual” para clasificar bajo este nombre otros tipos de poesía visual: “... la poesía que en términos genéricos podríamos denominar ‘visual’ y sus diversas realizaciones particulares (poesía caligramática, poesía objetual, poesía ideogramática, poesía concreta, poesía semiótica, fotopoesía, poemurales, entre otras)” (2). Dicha controversia refleja lo que hasta hoy en día ha sido el problema esencial en los estudios de las prácticas poéticas experimentales: la ambigüedad terminológica y su uso un tanto subjetivo.

Debido a que esta investigación se acerca a los poemas de Padín con el propósito de investigar su aspecto visual, consideramos pertinente el uso del término *poesía visual*, que precisamente hace hincapié en este matiz del texto poético. Sin embargo, también se hará uso de la denominación *poesía experimental*, debido a que permite enfatizar el carácter transformador y la desobediencia a los arquetipos que presenta este tipo de poemas. El concepto *texto* se usará en dos líneas: por una parte, la que consideramos como más arraigada, que comprende al texto como un conjunto de símbolos lingüísticos, destinado a proveer cierta información. Por otra parte, se hará uso de este término en el sentido más amplio, pensando que un texto también puede contar con una naturaleza multifacética. Según afirma Barthes, “el Texto no se detiene en la (buena) literatura; no puede captarse en una jerarquía ni en base a una simple división en géneros. Por el contrario (o precisamente), lo que lo constituye es su fuerza de subversión respecto a las viejas clasificaciones” (“De la obra al texto” 75). El término *lector* igualmente se manejará en el sentido más abierto, ya que comprendemos como una actividad lectora cualquier acercamiento al texto

artístico (ya sea un cuadro, un poema, una novela o una película) que tenga como objetivo emplear ciertas estrategias para llegar a una posible interpretación.

En el primer número de la revista *Ovum 10*, una de las fuentes principales dedicadas a la difusión del arte experimental en Uruguay y otros países de América Latina, Clemente Padín insiste: “La sintaxis, los nexos, las expresiones causales, los sintagmas, las bimeraciones, la redundancia, los diccionarios, el estilo, la adjetivación; las estrofas unitivas, los grupos semánticos determinativos, el sujeto, los neologismos, el verbo, las anomalías flexivas, el complemento, la versificación, los paradigmas, los pronombres, la gramática: todo a la basura. ... Guerra a la exclusiva y autoritaria función expresiva del lenguaje”. Este manifiesto rupturista, que aparece en la revista que en sí misma se asemeja a un collage experimental, donde los poemas confluyen con los ensayos sin enumeración de las páginas y otros límites precisos, permite articular las características que de modo más o menos explícito caracterizarán a toda la obra de Padín: inconformismo, rebeldía y, a la vez, curiosidad. Dichos conceptos permiten hilar las tendencias principales al explorar la diversidad de la poesía del artista uruguayo. Los poemas de Padín parecen partir de un acercamiento teórico al texto: cualquier código lingüístico es un sistema preestablecido y arbitrario, y por lo tanto puede ser cuestionado y reelaborado. Afirma Camurati que precisamente la convicción de la ineficacia de las antiguas estructuras sintáctico-gramaticales en relación con los adelantados procesos de pensamiento y comunicación de nuestro tiempo son los móviles de la poesía experimental (135). A pesar del toque lúdico, la ironía o el humor, tan característicos a la obra del poeta, sus textos parten de unos planteamientos concretos sobre el lenguaje, el texto artístico, las funciones del arte, los papeles del artista y del lector. Por lo tanto, podríamos proponer la hipótesis que un poeta que trabaja en la línea experimental usa el acto creativo como una especie de propuesta teórica alternativa, a través de la que articula y presenta al público sus ideas, pero queda alejado de los dogmas.

El hecho de cuestionar el código es característico a la obra poética de Padín: el poeta observa el sistema para manipularlo y proponer al lector un código alternativo, renovado, alejado de la praxis. Cabe señalar que la renovación del código no es exclusivamente aplicable al caso de la poesía experimental, ya que cualquier obra de arte, de una u otra manera, se basa en la alteración de los sistemas: la atención al sistema artístico como especial se observa en los trabajos de Saussure, Jakobson, Barthes o Culler, entre muchos otros. Sin embargo, en el caso de la poesía visual precisamente esta alteración se convierte en el eje de la atención y el elemento significativo de la obra. Solt explica: “Despite the confusing terminology, though, there is a fundamental requirement which the various kinds of concrete poetry meet: concentration upon the physical material from which the poem or text is made”. A su vez, Lotman hace hincapié en la importancia del lenguaje artístico

empleado en un obra afirmando que “... la información contenida en la elección del tipo de lenguaje artístico se presenta como la esencial” (30). Por lo tanto, una obra de arte cuyo lenguaje artístico es sumamente heterogéneo llama la atención sobre su propia superficie y la convierte en uno de los elementos más importantes que crean el significado de la obra. El mensaje del texto empieza en su aspecto visual y solo después, en una segunda o tercera lectura, traspasa a los otros niveles. Dicho esto, podríamos intuir que la lectura de un texto experimental es vertical: el lector pasa por diferentes capas del texto para llegar al significado o, en algunos casos, constatar su ausencia.

Para manipular el código Padín aplica diferentes estrategias: a través de los juegos intersemióticos combina diferentes sistemas de signos, destruye y reelabora el sistema lingüístico para convertirlo en algo más cercano a lo pictórico, propone una relación paradójica entre la forma y el contenido del texto. Dicho en otras palabras, el autor desobedece a cualquier tipo de reglas o normas:

000000-0004376

000000 005012 060555 064553 063556
000020 071145 067145 062543 073440
000040 026162 072040 062550 062556
000060 020163 063157 060440 071540

0000100 060440 020163 063151 071056
0000120 062145 020054 020141 067540
0000140 067555 062562 020054 063156
0000160 020171 064554 062546 020040

0000200 071145 062145 070040 073557
0000220 071145 067546 066562 072141
0000240 060565 062547 020054 071143

0000260 067562 020155 064164 020145
0000300 064164 020145 060550 067566
0000320 071146 066557 062412 071554

Fig. 1. Padín, Clemente. “000000-0004376”. *Poseías completas*, editado por Carlos Pineda, Ediciones del Lirio, 2014, p. 379.



Fig. 2. Padín, Clemente. "Texto 1-67". *Poseías completas*, editado por Carlos Pineda, Ediciones del Lirio, 2014, p. 96.

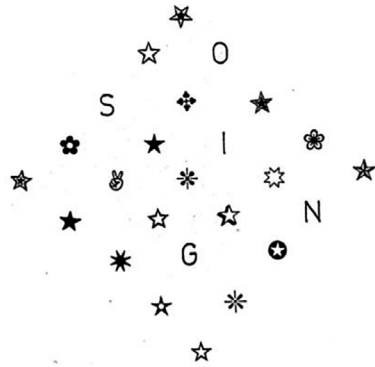


Fig. 3. Padín, Clemente. "Signo". *Poseías completas*, editado por Carlos Pineda, Ediciones del Lirio, 2014, p. 225.

Las figuras 1, 2 y 3 permiten notar que en la poesía visual no existe un solo código empleado en la creación: el poeta constantemente reinventa su poética con el propósito de investigar con más detenimiento diferentes formas y efectos del texto artístico. Según afirma Jakobson en su *Lingüística y poética*, "la poética se interesa por los problemas de la estructura verbal ..." (248). En el caso de un poema visual, la estructura se amplía incorporando diferentes elementos, por lo tanto, en lugar de una estructura verbal hablamos sobre una estructura heterogénea, pero persiste el enfoque sobre la forma, el cómo hacer. Mignolo plantea que "escribir poesía implica asumir un código y dirigirse a una audiencia" (134), indicando de este modo la importancia de la mente receptora del mensaje artístico y también cierta obediencia al código. Empero, un poeta que trabaja en la línea experimental reformula esta idea insistiendo en que escribir la poesía se basa no solo en la asimilación de un código preexistente, sino que también consiste en reformularlo y, posiblemente, combinarlo con otros para proponer a la audiencia un constructo nuevo e individual: "Una visión tipológica del arte, ahora acotada a la literatura contemporánea, permite observar que los géneros convencionales han perdido estabilidad y han aparecido géneros y textos intermedios, confusos, ambiguos, híbridos, y que estos cambios se producen en interacción con géneros y discursos convencionalmente considerados no-literarios" (Rocca 8).

En el caso de las prácticas experimentales, la idea sobre la individualidad artística parece ser llevada a cierto extremo: el poeta nunca se conforma y opta por trabajar con un código movetizado. Sería más que complejo hablar sobre un estilo

concreto o una poética de Padín, de la misma manera como se suele hablar sobre cierto estilo de los artistas que trabajan dentro de un código concreto. Curiosamente, precisamente la inestabilidad y la performatividad de la poética caracterizan la obra del poeta uruguayo. Explica Padín: “... el gran objetivo de los poetas concretos fue demostrar que la poesía es forma. ... Lo que dinamizaría la comunicación es la forma en la cual se transmite. ... Precisamente cuando aparece el nuevo medio o soporte o corriente artística o poética, este acciona desde la forma de la expresión, generando nuevas maneras de decir las mismas cosas” (“El presente de la poesía concreta”). A través de las transformaciones del código un poema visual activa diferentes maneras de comunicación con el lector: en un texto breve los símbolos matemáticos y lingüísticos coexisten con los íconos, mientras que el espacio en blanco permite actualizar sus relaciones, es decir, sirve como una especie de vínculo sintáctico. De este modo, en un poema visual la palabra y el espacio adquieren más autonomía: debido a que se suelen utilizar menos palabras o letras, la atención del lector recae precisamente sobre el elemento que se le presenta, no el mensaje. Aparece “la palabra irradiando toda su fuerza expresiva como si la hubiéramos visto u oído por primera vez” (“El presente de la poesía concreta”).

Asimismo, un poema experimental se asemeja de cierta manera a las obras expresionistas o el arte barroco: lo importante no solo es guiar al lector a una realidad concreta que existe fuera de la obra, sino también impactar exagerando la forma. La intención de una obra puede recaer precisamente en el intento de mantener la atención del lector sobre el significante y alejarlo del significado. La lectura de una obra experimental se convierte en una especie de meditación en búsqueda de sentido. Lotman insiste que “un texto artístico es un significado de compleja estructura. Todos sus elementos son elementos del significado” (23). En la poesía visual no solo todos los elementos —sean lingüísticos, pictóricos o simplemente una página en blanco— son importantes, sino que la meta de la obra es actualizar su importancia y convertirla en el centro de la obra.

Así, un poema visual, en primer lugar, se convierte en un artefacto que no intenta esconder su naturaleza artificial y su dependencia de la subjetividad tanto del autor, como, *a posteriori*, del lector detrás del significado: “... el texto artístico posee otra peculiaridad: ofrece a diferentes lectores distinta información, a cada uno a la medida de su capacidad” (36). Se podría plantear que un poeta no se acerca al acto de creación con actitud un tanto romancista, pensando en el acto creativo como sagrado, sino que parte de una mirada crítica. El artista desacraliza tanto al arte, como a sí mismo:

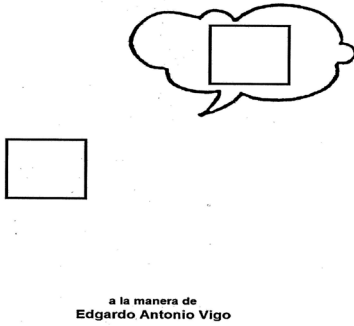


Fig. 4. Padín, Clemente. "Homenaje al cuadrado". *Poseías completas*, editado por Carlos Pineda, Ediciones del Lirio, 2014, p. 293.



Fig. 5. Padín, Clemente. "Homenaje al cuadrado". *Poseías completas*, editado por Carlos Pineda, Ediciones del Lirio, 2014, p. 303.

Culler sostiene: "... to interpret a poem, that is to say, is to assure a totality and then to make sense of gaps" (171), dejando constar que cada poema cuenta con dos vertientes: por una parte, la integridad, la densidad y, por otra parte la información que omite. La integridad de un poema visual viene reflejada en la manera de leerlo. El lector en primer lugar lo observa percibiendo de una vez su totalidad y después intenta leerlo, segmentándolo en unidades más pequeñas, procurando comprender sus relaciones y, con base en ellas, hacerse con el significado del poema. Este intento, hay que reconocer, resultará si no completamente fallido, por lo menos dificultoso en el caso de varios textos debido a la ausencia de cadenas lineales en las que los signos sean motivados, o simplemente por la falta de elementos que podamos leer (en el sentido *tradicional* de la palabra) y que, al leerlos, tengan un significado. Milán explica las poéticas de Parra, Vallejo, Huidobro aplicando el término de "valor de alejamiento" (155), enfatizando de este modo la dificultad que supone un texto experimental.

Según Culler, el proceso de segmentar el poema en unidades más pequeñas y buscar su función en la integridad del texto se realiza con frecuencia a través de la tensión entre los elementos contradictorios y relaciones de oposición: "But in order to understand the effect and grasp the poem as a whole we must sort out its elements into structures which run counter the synthesizing organization of the syntax" (174). La idea de Culler pone en evidencia el carácter del poema como un tejido conflictivo, que se basa en las tensiones entre sus componentes y precisamente a través de estas surge el significado de la obra. En el caso de la poesía visual, este carácter polémico que define a la estructura de un texto poético parece ser llevado a un extremo. Los elementos del poema no solo se oponen los unos a los otros, sino que también están en tensión con lo que comprendemos como un sistema lingüístico. En las figuras 4 y 5 existe la tensión entre la imagen y el texto: el lector no podrá percibir los dos a la vez, por lo tanto, tendrá que

hacer varias lecturas. En primer lugar, observará la totalidad de la obra. A partir de la segunda lectura empezará la segmentación: el lector se centrará en la imagen —la cual le ofrecerá solo información autorreferencial— y en tercer lugar leerá la frase debajo. Asimismo, deberá completar los huecos con los conocimientos sobre la obra de Vigo (o hacerse con unos, en el caso de que el artista le resulte desconocido) o Padín. Por lo tanto, el poema solo se actualizará después de tres lecturas analíticas. Además, todos los poemas del ciclo forman una relación entre ellos, ya que tratan el mismo tema. De este modo, será necesaria una cuarta lectura comparativa, en la que se activará el significado de todo el ciclo de poemas: “Padín pone en evidencia el hecho de que el texto experimental, la poesía experimental, tiene que perder su carácter estático, objetual, y pase, con la más declarada intencionalidad, a formularse como un proceso dinámico y no cerrado, que necesita la inclusión de la reflexión teórica y una cierta actitud combativa frente a lo establecido como el conjunto de interpretantes que finalmente dota de significado a lo que se quiere ofrecer como poema” (Palacio 9).

En el caso de “Signografías y textos”, la tensión se establece entre diferentes letras del alfabeto, unos símbolos ortográficos y, en ocasiones, algún número. El lector reconoce las letras, empero estas no se comportan como deberían según las normas lingüísticas, ya que no forman palabras, no se colocan en secuencias lineales y su tipografía está fuertemente alterada:

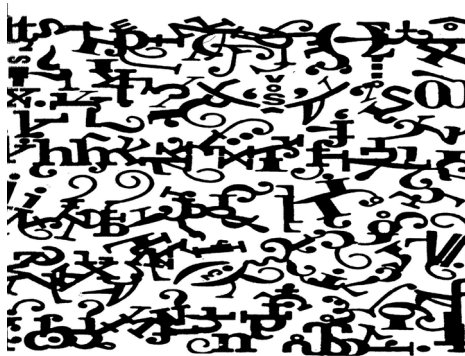


Fig. 6. Padín, Clemente. “Texto VI-68”. *Poesías completas*, editado por Carlos Pineda, Ediciones del Lirio, 2014, p. 111.

El hecho de que se puedan reconocer ciertas letras en este texto no ayuda a entender el mensaje: las combinaciones de los símbolos remiten a un ornamento, un laberinto visual, no a un texto literario. El lector se encuentra con un tejido denso, dentro del que puede encontrar algunos símbolos conocidos, aunque estos no se presten a interpretación (se observa tan solo un guiño sutil, una especie del coqueteo con el lector en el empleo de

una sola palabra legible, “vos”, como si el texto fuera un espejo que reflejara al que está asomándose a su superficie). La tensión más significativa en este poema se da entre las letras y la página en blanco, ya que precisamente el espacio en blanco les da forma y ayuda a crear cierto ritmo: “‘Signografías y textos’ son poemas visuales no semánticos, en los que se observa un intento a incorporar elementos de superficie como constituyentes del texto. Así, las letras, con sus diversas formas, que estarían incluidas en las artes plásticas, pasan a formar parte del poema, readquiriéndose, de este modo, el significado visual perdido desde que se estandarizó la página impresa y la escritura se volvía una mera función de sonido” (Argañaraz 54). Por lo tanto, el poema visual de este tipo se convierte en una superficie transparente y, a la vez, opaca, puesto que el texto no remite a algo que exista fuera de él, sino que hace referencia a sí mismo. “Signografías y textos” pone de manifiesto las ideas de Lotman: “... todo texto artístico se crea como un signo único, de contenido particular, construido *ad hoc*” (35) y Peirce, que afirma que todo libro es un símbolo, por lo tanto, podríamos esperarnos esta integridad también de un poema (2.292). Precisamente la dificultad de segmentar este texto —o el callejón sin salida al que nos lleva intentar hacerlo— permite insistir en que el lector no le pida el texto servir para un fin concreto, dar información, sino meramente acepte su superficie como el elemento legitimador de su valor.

El ciclo “Signo” en su carácter autorreferencial se asemeja a las “Signografías y textos”, aunque el repertorio de elementos empleados en su composición es más amplio y los textos resultan ser más cinéticos. Mientras el ejemplo de las “Signografías y textos” nos remite a un lienzo, un objeto, como si fuese un tapiz, “Signo” representa un reinventar constante de sí mismo y un énfasis en el dinamismo. Además, podríamos hablar de cierto *crescendo*, ya que los primeros poemas son más lingüísticos, pero las demás versiones cuentan con una destrucción del código para llegar a los últimos ejemplos puramente asémicos:

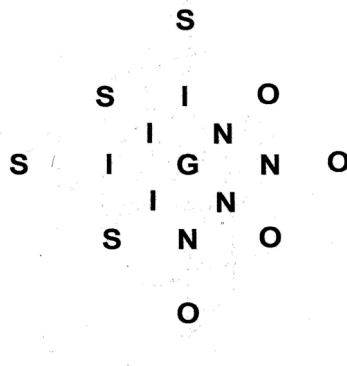


Fig. 7. Padín, Clemente Padín. “Signo”. *Poseías completas*, editado por Carlos Pineda, Ediciones del Lirio, 2014, p. 221.

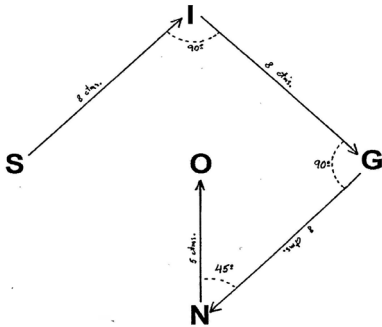


Fig. 8. Padín, Clemente. “Signo”. *Poseías completas*, editado por Carlos Pineda, Ediciones del Lirio, 2014, p. 231.

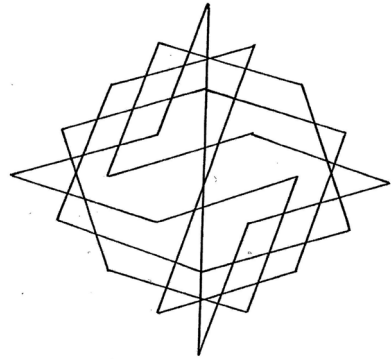


Fig. 9. Padín, Clemente. “Signo”. *Poseías completas*, editado por Carlos Pineda, Ediciones del Lirio, 2014, p. 239.

A pesar de que una parte de los poemas de este ciclo consiste en una palabra legible, el texto no conduce al lector a ninguna parte: el sustantivo “signo”, que habitualmente se aplica sobre todo en los discursos de índole teórico, en sí mismo, está vacío. El término *signo*, sin complemento, es igual de desierto de significado como las líneas en la figura 9. Al igual que en los poemas de “Signografías y textos” el término *signo* está a la vez transparente y opaco. De este modo, se niega la idea de que la lengua comunica o que las palabras siempre significan: su capacidad de aportar información se basa, en primer lugar, en las combinaciones y las estructuras que forman, “el significado de una palabra es su uso en el lenguaje” (Wittgenstein 61). Sin contextualizar, el “Signo” de Padín indica a un número infinito de posibles referentes y también al poema mismo: el texto es un signo.

Cabe señalar, que en los ejemplos de las figuras 7 y 9, independientemente de la presencia o la ausencia del vocablo, los textos dejan percibir lo mismo: una forma dinámica, cuyo carácter cinético en los ejemplos de las figuras 8 y 9 está enfatizado por los símbolos matemáticos y la curvilínea. Es la forma del poema (el rombo), la tensión entre los componentes de cada texto y los vínculos entre los poemas de los que se compone el ciclo lo que le que aporta la integridad, no la palabra. En el caso de la poesía visual los elementos lingüísticos con frecuencia pasan al segundo plano o se travisten de formas gráficas.

En el caso de “Sonetario”, también es la forma la que destaca, aunque esta vez no se enfatiza lo puramente icónico:

Prólogo del autor

aaa aaaaaa aaaaaaaaaa aaaaa aaa aa aaaaaa. aaa aaaaaa aaaaaaaaaa aa aaaa
aaaaaa. aaa aaaaaaaaaa aa aaaa aa. aa aaa aaa, aaaa. aaa aaaaaaaaaa aaaaaa
aaa aaaaa aa aaaaaaa. aa aaaa aa aaaaaaaaaa aaaa aaa aaa aaaaa. aa aaaaaa
aa aaa aaaaaaaaaa aa aaaaaaaaa aaaaaaaaa 'aa aaaa aaaaaaaaaa.' aa aaaaa
aaa aaa aaaaaaa. aa aaaaa aaaa aaaaaaaaaa aaaaa aaa aa aaaaaa aaa aaaaaa
aa aaaaaa. aa aaa aaa aaaaa aa aaa. aaaa aaaaaaaaa aaaa aaaa aaaaaaa.
aaaaa aaaaaa aaaaaaaaaa aaaa. aaaaa aaaaaa aaaa aaaaa aaaa. aa aaaa aaa
aaaa. aaaaaaa aa aaaaaa.

aaaa aaaaa. aa aaaa aaa aaaaa aa aa aa aaa aa aa aaaaa aa aaaa aaaaa aa
aaaaaaaa. aaaaaaaaa aaaaaa aaaaaaaaa. aaaaa aaa aaa aaaaa aaaa aa. aaaa aaaa
aaaaaaaa. aaaa aaaa aaaaaa aa aaa.

abb aabaaa abbaaabaa abba bba ba ababaaa. abb aabaaa abbaaabaa ab aaab
ababaaa. abb aabaaaaaab aa baba ba. aa aba aba, abba. abb abbaaabaa bbabba
abb abaab ba babbabab. ab aab aa abaaaaa abab abb bbb aabaa. ab abbbbab
aa abb abaabbbbbb ba babbbaa baabaaba 'ba baaa abaabbaaaba.' ab ababa
abb aba aaaaabaab. ab ababa abaa bbaaaaaa abba bba ba ababbbb aaa bbabba
ab ababbbb. ab abb abb abba ab aab. baaa aababaab aaaa aaba aababaab.
abbab bbaaaa baabbaaaaa abaa. abbab bbaaaa baab abbab aabb. ab baab bbb
aabb. babbabab aa aaaaaa.

Fig. 10. Padín, Clemente. "Prólogo del autor". *Poseías completas*, editado por Carlos Pineda, Ediciones del Lirio, 2014, p. 375.

“ó”á¼ò½éí

íĀŌØŁ × ĿİŁŌŁ ĀĪĀ¼þ ĩ°ĐĀĒĀ¼Í Đe
İđŌ½ŌĐıúĀĀ N̄μ´ó”á¼¼ø³ENCTCĒÇŌ”
ĀeŌ”ĴĒıúĀŪ×ÉNĀĀN̄μ½ç¹ēĒıμĀ¾¼Đ Đe
æĀŁ×ı´óıç¹æ, ñ×ı, BμĀĐĐŌμĐŌÉç”ĒÇŌ”

×½ıŌĐıúĀĀ N̄μ´ó”áŌŪ 2001Āē 11ŌĀĐe
25ĒŌŌŪÉıĴēĒ ĀăŌŪçªŁ-ı²μŪĴı½ıŌĐĒÇŌ”
ĀeŌ”ĴĒıúĀŪ×ÉN´ó”á½”ŌŪ İŌÆ¼%»aĐĐe
μŪĴı½ıŌĐıúĀĀN̄μ´ó”á½”ŌŪ aİŌÆ¼ĒĒÇŌ”

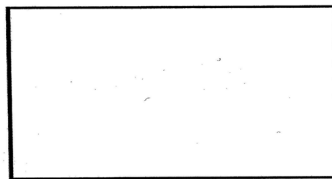
μŪĴı½ıŌĐıúĀĀN̄μ´ó”á½”ŌŪ İŌÆ¼ĒĒĒĐe
³æŪ”ıŌ¼ŌŪ×ÉNĀĀN̄μ×”ŌμĀıŌđŁ-ı²ēÇŌ”
ŏμĀ×ĒĒıĀĀN̄μ×”¼ŌŁ-ŌŌ¼°ĀĀN̄μ”Ē¾¼μĀĐe

Ō½Āıμ¼ĒĒĒıĒĒĀÇĀ×ŌĀĀıúçĴ”ĀİNÇĒÇŌ”
Đ”ıŌ¾ŌŪŌĐıú×ÉNĀĀN̄μĒĐı½ü20 0¼ŌĐe
çÆŌŏμ¼Ō¼°, B¼ĴĴ Ō°Ōμ¾ĀııŌŪ, +×ŌĒÇŌ”

Fig. 11. Padín, Clemente Padín. “ó”á¼ò½éí”. *Poseías completas*, editado por Carlos Pineda, Ediciones del Lirio, 2014, p. 378.

La forma de los textos en una lectura más convencional suele servir como el elemento que guía al lector y le provee ciertas directrices a partir de las cuales este podría elaborar la interpretación del texto. A lo largo de su vida el lector acumula una experiencia que le permite sentir el placer de reconocimiento y, a su vez, generar ciertas expectativas. Tras haberse encontrado con las semejanzas entre textos de cierta forma (o después de haber aprendido que un texto de una forma peculiar debería funcionar de una manera concreta) nos acercamos a los textos parecidos con unas herramientas preparadas para su interpretación. Además, algunas formas literarias cuentan con un peso cultural, se atribuyen a una tradición particular, por lo tanto, al reconocerlas el lector podría esperar cierta temática o poética. Sin embargo, en el caso del “Sonetario” estas expectativas desembocan en una gran decepción o sentimiento de absurdo: el texto no solo no contiene los elementos esperados, más aún, ni siquiera contiene solo los elementos lingüísticos, por lo cual resulta completamente ilegible. El texto de Padín se traviste de poema, propone un juego casi carnalesco, pero no guía a ningún significado. El camino de interpretación propuesto por Culler, que funciona por lo menos parcialmente en el caso de otros ejemplos citados, en el “Sonetario” es aplicable, pero no cumple con su deber: al dividir el texto en elementos lingüísticos y matemáticos y agruparlos en conjuntos más pequeños, no se llega a nada más concreto, el poema engaña al lector. La única relación de oposiciones cuyo análisis da resultado es la del título del poema y el texto, ya que a través de la disrupción entre la forma y el contenido se pone en evidencia su propósito. “Sonetario” cuestiona dónde yace la esencia de un texto poético: en su forma o en las palabras. ¿Es algo que tiene solo la forma de un soneto un soneto? ¿Es un poema sin palabras un poema?

Como ya se ha mencionado, en el caso del “Homenaje al cuadrado” la interpretación del texto se realiza más allá del mismo: a diferencia de “Signografías y textos” o “Sonetario”, el texto apunta a cierta información e incluso representa:



a la manera de
John Cage

Fig. 12. Padín, Clemente. “Homenaje al cuadrado”. *Poseías completas*, editado por Carlos Pineda, Ediciones del Lirio, 2014, p. 281.

```

carre carrecarre carre
ca ecar arre arre
car recarre rre
carrec rec recar e
car carre rrec re
ca ar ecarre e
carre rre arre arre
c rec ecar e
c reca car carre
ca arre arre rre
carre rr a e
carre carrecarre carre
    
```

a la manera de
Pierre Garnier

Fig. 13. Padín, Clemente. "Homenaje al cuadrado". *Poseías completas*, editado por Carlos Pineda, Ediciones del Lirio, 2014, p. 285.

En los ejemplos de las figuras 12 y 13 el cuadrado no representa un cuadrado, ni siquiera algo que podría ser cuadrado (una mesa, un cuadro), no sirve como un símbolo o índice hacia un objeto, sino que mimetiza la obra de otros autores, representando su estética. La información con la que nos hacemos gracias a los guiños que nos proveen los poemas, nos dirige a la realidad fuera de ellos para, irónicamente, una vez realizada la interpretación devolvernos al punto de partida. Al exagerar la intertextualidad el poema envuelve al lector en la telaraña del quehacer artístico. El poema se convierte en un cuestionamiento irónico del contenido de una obra de arte, tan característico a la obra de los artistas conceptualistas.

Los poemas visuales vuelven, una y otra vez, sobre la idea del lenguaje como un constructo dinámico, que existe estrechamente vinculado con el aquí y el ahora. Explica Wittgenstein: "Nuestro lenguaje puede verse como una vieja ciudad: una maraña de callejas y plazas, de viejas y nuevas casas, y de casas con anexos de diversos períodos; y esto rodeado de un conjunto de barrios nuevos con calles rectas y regulares y con casas uniformes" (31). El lenguaje, igual que el código de un texto artístico, no existe encerrado en sí mismo, sino que depende de su uso, cambia, su repertorio es variado. Debido a que los poemas de Padín se encuentran en un *perpetuum mobile*, su lector tiene que continuamente replantearse las estrategias de interpretación y adaptarlas a cada poema. No solo la poética de Padín cambia con cada texto, sino que debido a gran número de transformaciones aplicadas (cambios de forma, destrucción de la linealidad, integración de nuevos símbolos) el que se acerca también tendrá que recrearse como lector y hacerse con un método interdisciplinario de lectura.

Como se ha visto a través de los ejemplos presentados en este breve recorrido por la obra poética de Padín, precisamente el significado es uno de los problemas de más relevancia en el caso de la poesía visual. Nuestra competencia de usuarios de una determinada lengua nos ha acostumbrado a que construimos los textos —escritos u orales— para transmitir un mensaje y nos acercamos a ellos para recibir información. Saussure afirma que “la lengua es por excelencia un medio, un instrumento, que debe realizar *constante e inmediatamente su finalidad, su fin y efecto: hacerse entender*” (159) (bastardillas en el original), precisando que “más alejados se hallan el arte y la religión, que son manifestaciones de la mente en las que la iniciativa personal tiene una función importante y no suponen intercambio entre dos individuos” (159). A pesar de que el planteamiento sobre el arte como algo que no busca comunicación ha sido criticado, la propuesta sobre la lengua como habilitadora del intercambio de información resume fielmente, a nuestro modo de ver, las expectativas que genera. En el caso de la poesía visual, la mirada hacia la función de la lengua y el lenguaje cambia: el poema experimental puede significar, pero este no es su deber o su tarea principal. En *Variaciones sobre la escritura* Barthes propone:

Existen también escrituras que no podemos comprender y de las que, sin embargo, no se puede decir que sean indiscifrables, porque están completamente fuera del desciframiento. ... Una escritura no necesita ser «legible» para ser plenamente una escritura. Podemos incluso decir que precisamente en el momento en que el significante ... se desprende de todo significado y se suelta vigorosamente la coartada referencial, el texto (en el sentido actual de la palabra) aparece. Pues para comprender qué es el texto es suficiente —pero necesario— *ver* la ruptura vertiginosa que permite que el significante se sustituya, se ajuste y se despliegue sin sostenerse en un significado. (105)

A pesar de que en su obra Barthes se centre sobre todo en el acto de escribir como una acción física, no como un acto creador, su idea resulta relevante hablando sobre la poesía experimental. Un poema visual devuelve al lector sobre su propia superficie, permitiéndole moverse en diferentes direcciones y descubrir múltiples significados o, también, comprender que la superficie del poema es un elemento significante per se. Además, la poesía visual indica, aunque indirectamente, que un texto poético no tiene que remitir al mundo objetivo (un anochecer, un fragmento paisaje, una relación interpersonal), sino a una idea, un concepto teórico y abstracto sobre la naturaleza del texto artístico. De este modo, se produce un cambio en cuanto a la comprensión del deber de un poema: un texto no tiene un significado claro, estable y unívoco, no *significa*, sino que *está significando* o *es significativo*. Un poema experimental es una obra de naturaleza abierta y con frecuencia no le permite al lector hacerse con una respuesta clara a la pregunta ¿qué es lo que estoy presenciando?, sino

que precisamente hace que esta surja. El texto funciona como un impulso, una invitación a plantearse los problemas que no hubieran surgido al encontrarse con una obra menos heterogénea. De este modo, el poema adquiere cierto carácter educativo.

Los poemas de Padín vuelven a la idea sobre la fugacidad, la temporalidad de una obra de arte: esta cobra sentido solo en el proceso de la lectura e interpretación activas. Además, el elemento dador del significado no tiene que ser obligatoriamente una palabra, ya que el significado de una obra puede surgir precisamente de la destrucción del sistema lingüístico, de la coexistencia de la palabra y otros signos o de los elementos extratextuales, vinculados con la experiencia y los conocimientos del lector. Según explica Lotman en *Estructura del texto artístico* (2016), una obra de arte, debido a sus peculiaridades, busca una especie de lector políglota, que sepa descifrar códigos provenientes de distintos ámbitos, épocas, estilos y que pueda aplicar múltiples métodos de lectura a la vez. Dicho “pluri-lingüismo” cobra aún más importancia en la presencia de un texto de índole experimental.

Padín resume su experiencia en el ámbito de la poesía asémica de la manera siguiente: “Mi primera etapa fue un tipo de la poesía visual muy especial porque estábamos lidiando contra el sistema. Pensábamos que el lenguaje era un instrumento más del sistema para controlarnos, a través de la palabra” (Entrevista). La obra poética de Padín y su generación se desarrolla en un contexto sumamente complicado: en el ámbito poético se están enfrentando al patrimonio de la Generación del 45, que deja impresas en la poesía uruguaya las huellas del lirismo. Sin embargo, más importante es el contexto sociopolítico de la época: los autores están obligados a lidiar con el régimen dictatorial que controla todos los ámbitos del país, impidiendo la libre expresión de ideas, así como las opiniones diferentes. El poeta, por lo tanto, tiene que elegir: asumir el discurso dado por el sistema opresor y ser infiel a sí mismo, o buscar una nueva manera de hablar que resulte difícil de controlar y, en las circunstancias más drásticas, dificulte la incriminación del autor debido al índole abierto y a la vez evasivo de la obra. De este modo, la poesía experimental se convierte en un planteamiento de índole político: a través de un texto que se sale de lo arquetípico se logra la liberación total del sistema que controla las pautas del pensamiento del individuo y determina su visión hacia el mundo. Rompiendo con el código preimpuesto, el artista no solo se hace con un estilo creativo individual y único, sino que también afirma su independencia, que, una vez terminada la dictadura, se usará como un principio creativo esencial en la obra de Padín: liberado tanto de los mandamientos políticos como de las destrezas creativas, el artista rebelde continúa una búsqueda de individualidad poética.

BIBLIOGRAFÍA

- Argañaraz, Nicteroy Nazareth. *Poesía visual uruguaya*. Editado por Mario Zanolchi, Editorial MZ, 1986.
- Barthes, Roland. “De la obra al texto”. *El sussuro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, editado y traducido por Carlos Fernández Medrano, Paidós, 1994. pp. 73-82.
- . *Variaciones sobre la escritura*. Editado y traducido por Enrique Folch González, Paidós, 2002.
- Camurati, Mireya. “Una ojeada a la poesía concreta en Hispanoamérica, dos precursores y escasos epígonos”. *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 308, 1976, pp. 134-145.
- Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics*. Cornell University Press, 1975.
- Giovine Yáñez, María Andrea. “Poesía perceptual: experiencias poéticas interactivas”, *Revista laboratorio*, núm. 9, 2013, pp. 1-20.
- Jakobson, Roman. “Lingüística y poética”. *Ensayos de lingüística general*, traducido por Jem Cabanes, Seix Barral, 1986, pp. 347-395.
- Lotman, Yuri. *Estructura del texto artístico*. Traducido por Victoriano Imbert, Akal, 2016.
- Mignolo, Walter. “La figura del poeta en la lirica de vanguardia”. *Revista iberoamericana*, tomo 48, núm. 118, 1982, pp. 131-48.
- Milán, Eduardo. “Octavio Paz y la Poesía Concreta brasileña”. *Guaraguao*, núm. 45, 2014, pp. 151-73.
- Mitchell, William John Thomas. “Image X Text”. *The Future of Text and Image: Collected Essays on Literary and Visual Conjunctions*, editado por Ofra Amihay y Lauren Walsh, Cambridge Scholars Publishing, 2012, pp. 1-10.
- Padín, Clemente. “El presente de la poesía concreta”. *Ustanga*, agosto de 2016, <https://www.utsanga.it/padin/>.
- . Entrevista inédita con Dovile Kuzminskaitė, enero de 2017.
- . *Ovum 10*, núm. 1, diciembre, 1969.
- . *Poesías completas*. Editado por Carlos Pineda, Ediciones del Lirio, 2014.
- Palacio, Martín. “Textualidades y mediaciones”. *Poesías completas*, editado por Carlos Pineda, Ediciones del Lirio, 2014, pp. 7-12.
- Peirce, Charles S. *El ícono, el índice y el símbolo*. Traducido por Sara Barena, 2005, <https://www.unav.es/gep/IconoIndiceSimbolo.html>.

- Saussure, Ferdinand. *Escritos sobre lingüística general*. Editado por Simon Bouquet, Rudolf Engler y Antoinette Weil, traducido por Clara Ubaldina Lorda Mur, Gedisa, 2014.
- Solt, Mary Ellen. "Introduction". *Concrete Poetry: a World View*, <http://www.ubu.com/papers/solt/intro.html>.
- Vásquez Rocca, Adolfo. "Nicanor Parra: Antipoemas, parodias y lenguajes híbridos. De la antipoesía al lenguaje del artefacto". *Nómadas. Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, número especial: América Latina, 2012, pp. 213-31, http://dx.doi.org/10.5209/rev_NOMA.2012.41775.
- Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*. Traducido por Alfonso García Suárez y Ulises Moulines, Crítica, 1988.