

Citación bibliográfica: ROSADO MARRERO, Rogelio. «La utopía del «lector emancipado» en el proyecto estético de la «Nueva Poesía»». *América sin Nombre*, 31 (2024): pp. 128-146, <https://doi.org/10.14198/AMESN.24692>

La utopía del «lector emancipado» en el proyecto estético de la «Nueva Poesía»

The utopia of the «emancipated reader» in the project «New Poetry»

ROGELIO ROSADO MARRERO
Universidad Modelo, México

juan.rosado@modelo.edu.mx

 <https://orcid.org/0000-0003-4690-7487>

Fecha de recepción: 28/02/2022

Fecha de aceptación: 08/04/2023

Resumen

El término de «Nueva Poesía» (1966-1995) fue acuñado por Edgardo Antonio Vigo (1928-1997) en el número 20 de la revista *Diagonal Cero* (diciembre de 1966). En dicho número el poeta argentino desarrolló todo un conjunto de poemas visuales a los que denominó con el título de «Nueva Poesía Platense». Al ser un proyecto artístico centrado en la experimentación de los dispositivos literarios convencionales y de la forma poética tradicional, las propuestas visuales de Vigo terminan por ser elementos que desarticulan el parámetro de lectura canónico establecido por las instituciones hegemónicas: cuestionar lo que comúnmente denominamos como «poesía». Con el correr del tiempo, estos planteamientos estéticos fueron compartidos tanto por el artista chileno Guillermo Deisler (1940-1995) como por el escritor uruguayo Clemente Padín (1939); generando así un diálogo interno entre los proyectos personales de estos poetas neovanguardistas, que va desde finales de los sesenta hasta mediados de los noventa.

En consecuencia, este trabajo analiza algunas propuestas estéticas radicales de Vigo, Deisler y Padín con la finalidad de demostrar cómo el proyecto de la «Nueva Poesía» configura un tipo de lector cuya participación activa es vital para el cuestionamiento tanto de los cánones literarios vigentes como del sistema totalitario imperante en los años sesenta y setenta en Hispanoamérica. Para ello, nos centraremos no solo en la radicalización que

© 2024 Rogelio Rosado Marrero



Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

hacen los autores de la propia forma poética, sino también en las instrucciones dejadas por los poetas para el lector en turno. Estos mecanismos discursivos nos dejan entrever cómo el receptor se convierte en una pieza fundamental para el proceso de desarticulación de lo que comúnmente denominamos como «poesía»; lo que propicia una ruptura con los horizontes de lectura impuestos por la tradición misma. Si bien la constitución de un «lector emancipado» termina por ser un ideal utópico de estos autores, su configuración dentro del proyecto de la «Nueva Poesía» permite el desarrollo de un receptor cada más activo y consciente tanto en el plano estético como en la dimensión política.

Palabras clave: Edgardo Antonio Vigo; Guillermo Deisler; Clemente Padín; «Nueva Poesía»; Neovanguardia.

Abstract

The term «New Poetry» (1966-1995) appeared in number 20 of the magazine *Diagonal Cero* (December 1966). In this issue Edgardo Antonio Vigo (1928-1997) published a set of visual poems which he called «New Platense Poetry». Focusing on the experimentation of conventional literary devices and the traditional poetic form, Vigo's visual poems are transformed into elements that dismantle the canonical reading parameter established by the hegemonic institutions: question what we commonly call «poetry». Later, these ideas were shared by both the Chilean artist Guillermo Deisler (1940-1995) and the Uruguayan writer Clemente Padín (1939); which generates an internal dialogue between these neo-avant-garde poets.

This work analyzes some radical poems of Vigo, Deisler and Padín, which form a type of reader whose active participation is vital for the questioning of both the current literary canons and the totalitarian system in the sixties and seventies in Latin America. Consequently, we will focus not only on the radicalization of the poetic form, but also on the instructions left by the poets for the reader in turn. These discursive mechanisms allow the reader to become a fundamental piece for the process of dismantling «poetry»; which generates a break with the reading horizons imposed by tradition itself. Although the constitution of an «emancipated reader» ends up being a utopian ideal, its configuration allows the development of an increasingly active and conscious receiver both on the aesthetic plane and in the political dimension.

Keywords: Edgardo Antonio Vigo; Guillermo Deisler; Clemente Padín; «New Poetry»; Neo-avant-garde.

Tomando como foco principal la experimentación radical de la forma poética, las propuestas visuales de Edgardo Antonio Vigo, Guillermo Deisler y Clemente Padín se transforman en discursos poéticos muy elaborados. El resultado de ello es la implementación de mecanismos plásticos dentro de los poemas con la finalidad de convertir las obras literarias en objetos y acciones poéticas. Esta situación provoca, inevitablemente, un cambio en los horizontes de expectativas de los lectores. Por ejemplo, en el poema «Campaña Mundial Pro-erradicación de las Torturas a los Presos Políticos» (1970), publicado como editorial del número 2 de la revista

OVUM 10, Padín «invita» al lector, a través de una serie de instrucciones, a que «torture» a otra persona con un pequeño alfiler que se localiza en la parte superior derecha de la hoja: «Tome el alfiler y pinche con saña los lugares más sensibles de la imagen, encienda un cigarro y luego de soplarle el humo en la cara, apáguelo en la espalda, enchufe la picaña [...] y recorra con ella el cuerpo de la víctima [...] salga al aire libre y respire tranquilo: Ud. no es el torturado» (1970). Como podemos apreciar, la acción del participante determina el grado de ética y compromiso social que tiene el sujeto con relación al tema de los desaparecidos y presos políticos en el Uruguay de los años sesenta y setenta. En otras palabras, el poema funciona (o más bien se materializa) en la medida en la que el receptor se hace partícipe de las instrucciones dejadas por el autor.

A partir de estos mecanismos discursivos, el autor pierde cierto grado de control sobre sus obras estéticas, puesto que ahora es el receptor el que se apropia de ellas, convirtiéndose así en un «co-autor» de las composiciones visuales. Por consiguiente, la esencia misma de estos poemas experimentales subyace en las diversas acciones realizadas por el público-espectador. Situación que configura un tipo de lector capaz de entablar un diálogo directo y permanente con el autor. De tal manera que este «cooperativismo literario» que surge de las obras artísticas de Vigo, Deisler y Padín permite la conformación de un receptor con una competencia lectora muy específica. En consecuencia, este trabajo busca evidenciar, por medio de las instrucciones dejadas por los autores, el tipo de lector configurado por el proyecto estético de la «Nueva Poesía», el cual resulta ser un espectador interdisciplinario y altamente participativo, cuyas acciones y reacciones ayudan en la constitución de una conciencia reflexiva tanto en el plano estético como en la dimensión política. Para lograr dicho objetivo, hemos optado por analizar las propuestas estéticas de la segunda etapa de la «Nueva Poesía» (los «señalamientos», las «propuestas a realizar» y los «poemas inobjetales»), ya que estos objetos y acciones poéticas no solo actúan como verdaderas «obras abiertas» (Eco, 2000, p. 76)¹, sino además transforman al lector en el eje fundamental del proceso creativo e interpretativo del poema².

Si bien en algunos momentos estas obras parecen alejarse de los parámetros literarios (incluso, varias de las propuestas no llevan como tal el designio de «poema»), también tenemos que afirmar que las «pretensiones» o «vocaciones poéticas» (Landa,

1. Octavio Paz menciona que estos nuevos poemas radicales que surgen en los años sesenta y setenta ya no imponen una interpretación única dictada por el autor, sino que ahora son los propios lectores los encargados de darle una significación al texto: «Cada lectura produce un poema distinto. Ninguna lectura es definitiva y, en este sentido, cada lectura, sin excluir a la del autor, es un accidente del texto» (1990, p. 225).

2. Los objetos y acciones poéticas analizados en el presente artículo fueron consultados directamente en los archivos personales de los autores. En ese sentido, agradecemos a Ana María Gualtieri, fundadora y directora del Centro de Arte Experimental Vigo, Laura Coll, viuda de Guillermo Deisler, y al propio Clemente Padín las facilidades brindadas para consultar el material resguardado.

2002, p. 34) de los mismos permiten su ingreso al campo de lo literario. Por tal motivo, para efectos de este trabajo, empleamos el concepto de poesía propuesto por Josu Landa, el cual menciona que «[...] el texto poético se presenta como un conjunto de signos articulados conforme a determinada intención» (2002, p. 44). Por consiguiente, podemos decir que «[...] el texto con intención poética es el centro o eje del cual opera, en primer lugar, el poema propiamente dicho y, en general, todo lo que cabe en la ya referida expresión de 'lo poético'» (Landa, 2002, pp. 15-16). Gracias a ello, el poema puede ser entendido como un «objeto hecho del lenguaje» (Paz, 1990, p. 9); aspecto que bien puede aplicarse a cada una de las propuestas artísticas desarrolladas por Vigo, Deisler y Padín, sobre todo las que emplean un soporte diferente y alternativo al de la hoja en blanco. Asimismo, debemos recordar que a lo largo de los años sesenta y setenta existe una búsqueda constante por sacar a la poesía de su contexto convencional; lo que propicia la creación de obras poéticas que se alejan de lo estrictamente literario. Al respecto, Eduardo Milán menciona que «[...] sacar la poesía a la calle era el gesto de desafiliación del silencio que cumplía un poema que quería dejar de ser un poema en medio de un arte que quería dejar de ser arte» (2014, p. 153).

Hacia la búsqueda de un «lector modelo» participativo

En las propuestas artísticas de la segunda etapa (los «señalamientos», las «propuestas a realizar» y los «poemas inobjetales») la participación activa de los receptores adquiere una dimensión trascendental para el proyecto de la «Nueva Poesía»: las diversas acciones y reacciones del público-lector se transforman en el punto neurálgico de las composiciones visuales de Vigo, Deisler y Padín. Precisamente en esos mismos años el poeta argentino publica el libro *De la poesía/proceso a la poesía para y/o a realizar* (1969), en donde afirma que el principal actante de las nuevas propuestas estéticas es el receptor (Vigo, 1969, p. 7). Por consiguiente, muchas de las obras realizadas en este periodo histórico ya le «exigen» al lector una verdadera participación activa. Un ejemplo claro de ello es el *Señalamiento IV: Poema demagógico* (1969-1971), en donde Vigo constituye una conceptualización diferente de lo que comúnmente se denomina como «poesía». Para esta intervención el artista argentino fabricó una serie de tarjetas que le entregó a un determinado público para que este dibujara, escribiera o tachara lo que quisiera. Posteriormente, el poeta les pidió a los asistentes que depositaran dichas tarjetas en unas urnas especiales que él mismo había construido. Siguiendo las referencias dadas por Ana Bugnone, sabemos que Vigo desarrolló cuatro urnas con cabezales diferentes: la primera tenía la ranura tradicional de las urnas electorales («Urna electoral»); la segunda poseía un corte en forma circular, lo que obligaba a los «votantes» a crear cilindros de papel con las tarjetas («Urna erótica»; llamada así por la imagen fálica del cilindro); la

tercera tenía un corte en forma de cruz, lo que obligaba a plegar las hojas («Urna místico religiosa»); y la cuarta no poseía ranura, evitando así la emisión del voto («[In]urna») (2017, p. 162).

La acción, como se dieron cuenta muchas de las personas que asistieron al evento, representaba un claro proceso electoral. Sin embargo, uno de los aspectos más significativo del «señalamiento» es, precisamente, la «(In)urna». Para Vigo dicho objeto reflejaba la situación precaria del país, en donde las garantías individuales estaban siendo amenazadas por el sistema dictatorial impuesto por los militares argentinos: la no emisión del voto demuestra el borramiento de las personas como ciudadanos libres. De ahí el nombre del «señalamiento», *Poema demagógico*, puesto que la demagogia consiste en el uso de prejuicios, emociones, miedos y esperanzas del público votante como una estrategia para conseguir el poder político de una forma no democrática.

Para la segunda parte del poema, Vigo invitó a las personas a una conferencia en el Salón Dardo Rocha del Colegio Nacional de la Universidad Nacional de La Plata, que llevaba por título «Arte-hoy» (1969). Cuando el público llegó al lugar, se le entregó en la recepción una tarjeta de cartón que decía: «Plebiscito gratuito. Preséntese en este instante un interrogante. Al contestarlo proceda a tachar lo que no corresponda. Si – No». En este punto, las personas debían tachar el «sí» o el «no» dependiendo de sus intereses personales, como sucede en el sistema jurídico cuando se somete a votación popular una ley o asunto de especial importancia para el Estado (el plebiscito). No obstante, los participantes no sabían a ciencia cierta a qué le estaban diciendo «sí» o «no», lo que causaba una especie de confusión caótica. Luego de emitir sus decisiones los «votantes» ingresaban al salón, que estaba completamente oscuro. Una vez dentro, eran guiados por dos ayudantes por medio de fósforos o linternas. Al llegar al lugar indicado, las personas se encontraban con la famosa «(In)urna», junto con un cartel que expresaba lo siguiente: «No insista. La presente no tiene orificio. En consecuencia, el tarjetón de que usted es poseedor no se puede depositar. Ruéguese retenerlo hasta la oportunidad en que deberá ser presentado. Recibirá Ud. la notificación».

Todo este preámbulo que Vigo elabora antes de la conferencia sigue el mismo eje político-estético de la «no votación». Pero a diferencia del *performance* anterior, este se enfoca más directamente en los *shocks* causados al receptor: 1) la toma de decisión sobre algo que no se sabe, 2) la votación a ciegas, 3) la imposibilidad del voto y 4) la consigna de conservar el «plebiscito» hasta «tiempos mejores». En otras palabras, hay en esta propuesta estética una «[...] estimulación de la sorpresa y lo lúdico [...] los cambios entre la oscuridad y la luz, así como el camino acompañado por otra persona y la audición de poesía fónica, apuntaban a provocar sensaciones extrañas, desconcertantes y hasta perturbadoras» (Bugnone, 2017, p. 164). Por consiguiente, todas estas acciones dan como resultado el despertar de una actitud nueva por parte

del lector: el receptor no solo reconoce la situación precaria de Argentina, sino que además desarrolla una forma de resistencia contracultural. A diferencia de la demagogia presentada en la primera parte de la propuesta, el lector ya no se resigna ante la inoperancia y tiranía del sistema jurídico (la no emisión del voto libre), por el contrario, la simple acción de conservar el «plebiscito» demuestra su descontento y sus ansias por sabotear a las instituciones gubernamentales.

Algo muy similar sucede con los poemas de Deisler. En la propuesta *Instrucciones para llevar a cabo esta proposición* (1971) el poeta chileno presenta lo siguiente: «1.– tóme [sic.] una cantidad de palitos de fósforo. 2.– pégue [sic.] unos con otros por sus extremos. 3.– arme con ellos una estructura. 4.– eche por tierra la estructura de un golpe, sentirá una sensación de alivio» (2014a, p. 89). Como podemos apreciar, esta obra lúdica repercute tanto en el plano estético como en la esfera política: la imagen del puño cerrado y la construcción de una estructura de fósforos para luego ser destruida de un solo golpe son una clara muestra de ese pensamiento disidente que busca desestabilizar el orden establecido. Por consiguiente, la sensación de alivio que describe Deisler en las instrucciones se relaciona directamente con esa recuperación del pensamiento reflexivo por parte del lector (sus garantías individuales). Así, la esencia misma de este poema radica en la construcción y destrucción del objeto plástico, lo que transforma al lector en un «co-autor» de la obra. La razón de ello es que la intención primigenia de los poemas de Deisler es «[...] permitir un diálogo en el que los roles del autor y el lector se vuelven intercambiables [...] borrar los últimos vestigios de autoridad del creador, y convierte la experiencia tradicionalmente unilateral de la escritura-lectura en un intercambio mutuo» (Cussen, 2010, p. 186).

Lo mismo acontece con las propuestas visuales de Padín. En su manifiesto sobre la «poesía inobjetal» el poeta uruguayo señala que dichas manifestaciones estéticas proponen «[...] actuar sobre la realidad y no sobre un sustituto de esa realidad como lo son los lenguajes artísticos conocidos [...]» (2018, p. 132). Si bien Padín inicia su proyecto participativo antes de su encarcelamiento en 1977, la gran mayoría de sus «poemas inobjetales» más reconocidos se desarrollan después de su liberación en 1984. Una de estas propuestas artísticas con mayor «exigencia» participativa es *Memorial América Latina* (1989), realizada entre el 1 y 2 de noviembre de 1989 en Pensilvania, Estados Unidos. En dicha obra las personas no solo fueron convocadas para visitar un pequeño memorial que el artista recreó en el bosque de Chester Springs, en Filadelfia, sino que además los participantes tenían que subir por una escalera cubierta con siluetas de personas en color negro (una representación simbólica de los desaparecidos y asesinados por las dictaduras latinoamericanas) y quemar en la cima unas cruces hechas con papel periódico, las cuales conformaban una especie de cementerio visual. Como bien señala Silvia Goldman «[...] la instalación [de Padín] pone en escena un crimen que el 'visitante' del 'memorial' debe investigar

a través de la recolección e interpretación de los gestos [...]» (2011, p. 223). Por tal motivo, se puede afirmar que el sentido estético-político de la propuesta visual se constituye a partir de las acciones realizadas por el público-espectador dentro de los límites del memorial: reconocer y reivindicar la existencia física de los desaparecidos, así como desarrollar una consciencia real sobre el dolor sufrido por Latinoamérica en esos años de dictadura militar.

A partir de estos tres ejemplos, podemos observar que las propuestas experimentales de Vigo, Deisler y Padín configuran una nueva relación intrínseca con el receptor, lo que deviene en un «lector modelo» (Eco, 2000, p. 80)³ que se aleja de los cánones establecidos por la tradición literaria de Hispanoamérica; sobre todo en el campo de la poesía de los años sesenta y setenta. Recordemos que en este periodo de conflicto político (el expansionismo norteamericano y la instauración de las dictaduras en América Latina) se desarrolla gran parte de la denominada «poesía coloquial» o «conversacional», la cual tiene por objetivo primario «[...] llegar a su lector [...]» (Benedetti, 1981, p. 16), es decir, comunicarle al público de forma directa y concisa tanto la situación precaria de Latinoamérica como los diversos avatares que aquejan al hombre común y corriente. Inclusive, en modelos participativos de la época, como *Cent mille milliards de poèmes* (1961) de Raymond Queneau o *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, se sigue constituyendo un tipo de receptor «pasivo», debido a que el resultado final de las acciones realizadas por el lector no busca fomentar una reflexión crítica tanto del estatus sociopolítico de las personas como del autoritarismo que subsiste dentro del sistema literario vigente: a diferencia de las propuestas estéticas que constituyen el proyecto de la «Nueva Poesía», la persona, por ejemplo, que termina de leer *Rayuela* o *Cent mille milliards de poèmes* en sus diferentes modalidades acaba por entender que estos modelos de participación actúan como juegos discursivos que no van más allá de la página en blanco. Es decir, en estas obras literarias la participación del lector, como afirma Felipe Cussen, «[...] no va más allá de echar a andar los textos. Aunque se puedan manejar el orden o el tiempo de la lectura, la mayoría de las variables de la obra continúan dependiendo del autor» (2010, p. 176). En ese sentido, el «lector modelo» configurado por Vigo, Deisler y Padín se relaciona directamente con la figura del «lector emancipado» propuesto por Jacques Rancière, puesto que las obras artísticas de estos poetas neovanguardistas se fundamentan no en la acción en sí misma, sino más bien en la reflexión estético-política que subyace en la acción que se realiza.

3. Umberto Eco define al «lector modelo» como un sujeto «[...] capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él [el autor] y de moverse interpretativamente, igual que él [el autor] se ha movido generativamente» (2000, p. 80).

La «emancipación lectora» en la «Nueva Poesía»

Para Rancière la «emancipación del espectador» tiene mucho que ver con un cuestionamiento profundo sobre la manera de ver y actuar del público-receptor. De tal forma que la «pasividad» del espectador descrita por el filósofo francés involucra tanto la falta de compromiso y acción real como la aceptación incondicional de las estructuras de dominación y sujeción social:

Lo que el alumno debe *aprender* es lo que el maestro le *enseña*. Lo que el espectador *debe ver* es lo que el director teatral le *hace ver* [...] A esta identidad de la causa y del efecto que se encuentra en el corazón de la lógica embrutecedora, la emancipación le opone su disociación (2010, p. 20).

A partir de estos planteamientos, se puede decir que el grado de participación activa de un lector está predeterminado por la forma en la que este mira y actúa dentro de una obra literaria. Por tal motivo, en una propuesta poética como la de Queneau o en varios de los poemas coloquiales de la época, en donde las acciones del individuo únicamente se limitan a seguir cabalmente las estructuras creadas por los autores, la participación activa del lector continúa estando en el terreno de la «pasividad», debido a que el receptor acepta sin cuestionamiento alguno los nuevos parámetros de lectura establecidos por el canon literario. En este punto, tenemos que mencionar que las propias instrucciones se convierten en un concepto en sí mismo. Independientemente de sus fines estéticos, estas indicaciones dejadas por los autores actúan como representaciones gráficas de los parámetros de lectura impuestos por la tradición hegemónica. Por consiguiente, la «actividad» o «pasividad» del receptor se encuentra mediada por la radicalización de las instrucciones mismas.

Esta es la razón primordial por la cual cada una de las propuestas estéticas de la «Nueva Poesía» busca constituir una forma de participación diferente, ya que su objetivo primario es lograr que el lector desarrolle por sí mismo una verdadera consciencia reflexiva sobre su situación política y social en el mundo; lo que deviene en un fuerte cuestionamiento a todo el sistema sociocultural impuesto por las instituciones hegemónicas (incluida la propia tradición literaria). Por ende, el trasfondo político del proyecto de la «Nueva Poesía» se entremezcla con la dimensión estética de los objetos y acciones poéticas. Lo anterior se debe a que tanto Vigo como Deisler y Padín entienden que la cultura oficial y, por ende, la literatura canónica son parte de lo que Louis Althusser denomina como los «aparatos ideológicos del Estado» (1974, p. 29). Para Althusser el arte es empleado por las instituciones hegemónicas como un vehículo de represión ideológica: «[...] el arte, como fenómeno superestructural, nace y pertenece a las ideologías [...] pero que, a diferencia de otros AIE [...] el arte nos hace ver, sentir y percibir (según la especificidad artística y de cada arte en particular) esa ideología de la que proviene» (Asensi, 2003, p. 508). Inclusive, el propio Padín da constancia de ello, al afirmar que en esos años «[...] el lenguaje

verbal ejercía sobre la realidad, una deformación que se ajustaba como un guante a las necesidades de legitimización del sistema, es decir, se había convertido, no en un instrumento de comunicación sino en un instrumento de sujeción [...]» (2007, p. 37). En ese sentido, el proceso de «emancipación» propuesto por Rancière comparte la misma visión que los poemas visuales creados por Vigo, Deisler y Padín: lograr que el espectador reflexione por cuenta propia sobre las distintas acciones que realiza. Es por ello que el autor, como bien menciona Vigo, termina por ser un simple «programador» (1969, p. 7), ya que su función se limita exclusivamente a encaminar al receptor para que este desarrolle por sí mismo su pensamiento disidente y reflexivo.

Si bien en un primer momento se puede advertir que existe en los poemas visuales de estos tres poetas neovanguardistas un tipo de lector muy parecido al impuesto por la tradición literaria (un sujeto que observa las composiciones artísticas y únicamente realiza lo que el autor le solicita), también hay que mencionar que el propio grado de experimentación radical de la forma poética conlleva a un proceso de «emancipación estético-política». Para ejemplificar con más detalle lo anterior, tomamos como modelo el *Señalamiento XI: Souvenir del dolor* (1972) de Vigo. Dicha instalación consiste en una banderola con una flecha que señala un recorte del diario *La Razón*, en donde se lee lo siguiente: «13 guerrilleros muertos y 6 heridos al intentar fugarse». En el lado contrario del recorte periodístico, el artista platense clava una estaca de madera en donde se lee su nombre y el de la obra (Edgardo Antonio Vigo. «Souvenir del dolor»); y junto al letrero una serie de tarjetas amarillas a las que denomina como «Souvenirs del dolor», en donde viene escrita la frase: «Recuerda: el 22 de agosto del '72. Trece más engrosan la fila»⁴.

Este «señalamiento», que se convierte en un recordatorio visual de «La masacre de Trelew» (1972), destaca por dos aspectos importantes: el primero es, justamente, el lugar en donde se realiza la acción (el Zoológico de La Plata); y el segundo es la poca o nula información que se le da al lector en turno. Esta situación provoca un «extrañamiento radical»⁵ en los espectadores, puesto que al ver el «señalamiento» (Vigo sentado en silencio junto al recorte de periódico y los «Souvenirs del dolor») los transeúntes que visitaban el zoológico no sabían a ciencia cierta qué hacer o cómo reaccionar: algunos se acercaron a leer el periódico y llevarse un «Souvenir

4. Es importante mencionar que el *souvenir* es una estrategia discursiva constante en la poética de Vigo: además del *Señalamiento XI: Souvenir del dolor*, el artista argentino constituye en esos años las obras *Souvenir de Viet-Nam* (1971) y *Souvenir de mi sangre extraída el 26 de junio del '72* (1972). Al respecto, Bugnone señala que la idea de que el público pudiera llevarse un elemento que formaba parte de la obra se constituyó en «[...] una de las formas de participación que Vigo estaba interesado en explorar» (2017, p. 185).

5. Retomamos el término de «extrañamiento» de los planteamientos críticos de Víctor Shklovsky: «The technique of art is to make objects 'unfamiliar', to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic and in itself and must be prolonged» (1965, p. 12).

del dolor»; otros ignoraron la acción; y un pequeño grupo se preguntó la razón de este evento. Esto se debe a que, como bien menciona Bugnone, en esta obra poética no hay instrucciones dejadas por el autor, por el contrario, aquí «[...] Vigo *señala*, muestra el acontecimiento político y represivo de la masacre y su consiguiente apropiación por parte de la prensa» (2017, p. 185). De tal forma que las distintas acciones y reacciones de los espectadores termina por ser la esencia misma del poema: el recuerdo o el olvido de las atrocidades cometidas por el gobierno deja en claro la actitud de las personas frente al sistema dictatorial impuesto en Argentina y, por ende, en América Latina. En otras palabras, el «extrañamiento radical» que sufren los transeúntes del zoológico permite la constitución de un proceso de «emancipación» del público-lector, ya que como menciona el propio Rancière, cada uno como espectador es libre de «emanciparse» o no de las estructuras de dominación y sujeción social (2010, p. 23). Por consiguiente, la participación activa del receptor tanto en lo individual como en lo colectivo se convierte en el aspecto trascendental del proyecto de la «Nueva Poesía»: el fin último de estas propuestas estéticas es la conformación de un «espectador emancipado», es decir, un lector capaz de reflexionar sobre las múltiples acciones que realiza.

Ahora bien, esta forma tan singular de participación lectora también trae como consecuencia una reacción «negativa» por parte del público-espectador. En muchos de los casos los participantes acaban por no llegar a un verdadero proceso de «emancipación lectora»: ya sea por la falta de interés real en el asunto presentado o por la complejidad estética de los proyectos visuales, encontramos una fuerte ruptura entre el resultado final y el ideal planteado por los poetas neovanguardistas. Si tomamos en cuenta al lector de poesía convencional configurado en los años sesenta y setenta en Hispanoamérica, entonces los mecanismos discursivos planteado por los proyectos neovanguardistas radicales terminan por «desorientar» al espectador en turno. Esto da como resultado una poca eficacia de los poemas radicales en la conformación de un público masivo «emancipado». Situación que se ve reflejado en una carta enviada por Vigo a Deisler, fechada el 26 de julio de 1971:

[...] algunos latinoamericanos creen que acá todo es boom y que todo lleva una gran cantidad de público, yo sigo creyendo que la vanguardia para serlo realmente no puede conseguir de manera mediata el impacto masivo, tiene que hacer un desarrollo lento, lentísimo, preocuparse por cada paso que da y que se da en su costado, profundizarlo a preguntas y recién dar otro paso más. Ese es mi pensamiento [...] es claro que no se me escapa la preocupación de Padín en el poco sentido comunicativo-receptivo que se observa, pero creo que no es error de la vanguardia sino más bien error de él porque puede haber equivocado el camino. La lucha nuestra es silenciosa, quizás muy poco reconocida, nosotros damos las raíces ocultas, cuando el árbol crece y da su fruto la gente se extasia y gusta de ese producto terreno, no así de las raíces que no las ve. Esa es la imagen que tengo yo de las cosas y sobre todo del camino que hemos elegido (1971).

La carta fue escrita unos días después de haber concluido la *Exposición Internacional de Proposiciones a Realizar (Investigaciones poéticas)* (1971), organizada por el propio Vigo en el Centro de Arte y Comunicación (CAyC) de Buenos Aires⁶. Esto resulta ser trascendental, debido a que dicha exposición se convierte en el primer evento en donde convergen físicamente los tres poetas neovanguardistas; además de que en esos años tanto Vigo como Deisler y Padín ya se encontraban encausados en el proyecto de la «Nueva Poesía». Por tal motivo, la explicación que le da Vigo a Deisler sobre el impacto masivo de la exposición nos brinda un panorama profundo y complejo no solo de la participación activa de los lectores, sino también de la propia visión de los poetas neovanguardistas acerca de los alcances y limitaciones de las propuestas estéticas radicales.

La utopía de un público-lector «emancipado»

Desde el inicio del proyecto, Vigo es consciente sobre la poca participación de las personas. Es más, esta nula presencia del público masivo tanto en la exposición como en las conferencias moderadas por Padín acaba por ser, paradójicamente, un punto a favor del proyecto de la «Nueva Poesía». Para Vigo esta «incomprensión» de los receptores hacia las propuestas estéticas radicales es una muestra infalible de que el proyecto de la «Nueva Poesía» cumple con su cometido primario: causar un «extrañamiento» total en los lectores. De hecho, este «extrañamiento radical» deviene en una recepción «negativa» por parte del público-espectador; tal y como ocurrió con los *Poemas matemáticos (in)comestibles* (1968). Dicha propuesta de Vigo consiste en dos latas de pescado que el artista soldó entre sí, reemplazando su contenido comestible con un «objeto misterioso», el cual al ser agitado produce un sonido metalizado. Con este objeto plástico Vigo intenta desestabilizar tanto el dispositivo tradicional (el libro) como las ideas preconcebidas de lo que entendemos por «poesía»: ¿qué sería el poema: el contenido misterioso de la lata; el conjunto en general; o las frustraciones y extrañamientos del lector al no saber cómo interactuar con el objeto plástico? Por ello, muchos de los críticos del momento tacharon a la propuesta estética como una «broma de mal gusto» hacia los grandes poetas de la tradición literaria⁷. Sin embargo, también hay que decir que este efecto ocasionado por el *shock* de enfrentarse a una obra literaria que rompe con las expectativas lectoras ayuda a constituir un cuestionamiento profundo sobre la esencia misma del poema.

6. Una transcripción mecanografiada de esta carta se encuentra resguardada en el Centro de Arte Experimental Vigo.

7. En una reseña publicada en la revista *Primera Plana* se menciona lo siguiente: «Vigo [...] acababa de crear los *Poemas matemáticos (in) comestibles*, una broma que no lo es tanto al rato de pensarlo» (No tanta, p. 68). Si bien la nota reconocer la importancia estética del artefacto de Vigo, la ironía con la que se describe el objeto (una broma) deja entrever el pronto rechazo del público y la crítica especializada de la época.

De tal forma que, en la visión particular de Vigo, la mucha o poca recepción que tienen las composiciones visuales y las «propuestas a realizar» no representa el éxito o el fracaso de la «Nueva Poesía», ya que el eje central del proyecto es generar en el receptor una duda sobre su situación social en el mundo: transformarlo en un «espectador emancipado».

No obstante, como se puede corroborar en la propia carta enviada a Deisler, esta visión de Vigo sobre la participación activa del lector no es compartida por los demás poetas neovanguardistas; entre ellos, Padín. Basándonos en este único material que poseemos, podemos observar una especie de ruptura estética entre Vigo y Padín. Como se relata en la carta, la poca presencia del público generó en el poeta uruguayo una suerte de «desconfianza» acerca del proyecto particular de Vigo. Esto se debe, en gran medida, a la condición de poeta que posee Padín: al tener como referente inmediato el terreno de la literatura, el poeta uruguayo tiene la concepción de que a menor público masivo menor será el impacto social de los poemas. Recordemos que en estos años ya existía un *boom* de la poesía en manos de los «poetas comunicantes», término empleado por Mario Benedetti para referirse a los poetas coloquiales y revolucionarios (1981, p. 16). De igual manera, el Concretismo brasileño, que había sido considerado al inicio como un «radicalismo poético», también poseía en esos precisos momentos una gran cantidad de seguidores (uno de ellos fue, inclusive, el propio Padín). Por consiguiente, centrándonos en esta lógica de producción literaria, es más que evidente el descontento del poeta uruguayo con respecto a la nula participación del público en el proyecto de la «Nueva Poesía». De ahí que Vigo increpe a Padín, al mencionar en la carta que «[...] no es error de la vanguardia sino más bien error de él [Padín] porque puede haber equivocado el camino» (1971).

Años más tarde, una situación similar le ocurrió a Deisler. Si bien en una primera instancia el poeta chileno parece coincidir estética e ideológicamente con Vigo, con el inevitable golpe de Estado en Chile en 1973 su posicionamiento artístico cambia momentáneamente. En una de sus últimas composiciones antes de su exilio, *Proyecto para hacer un libro* (1973), Deisler arremete directamente contra el lector por la poca disposición y juicio que este tiene con respecto a las «proposiciones a realizar». Rompiendo con la premisa de ser un simple «programador», el poeta chileno le escribe una carta al lector para explicarle hacia dónde debe dirigir sus reflexiones estéticas, sociales y políticas: «Estas proposiciones a realizar tienen por objetivo lograr un poco de reflexión y análisis frente al grado de alienación al que ha llegado [...] Ante todo su única alternativa es la reflexión y el análisis, las posibilidades de razonar» (2014b, 97). Inclusive, en la propia portada del poema-objeto Deisler no solo describe el procedimiento a seguir, sino también el resultado que debería obtenerse de las acciones realizadas por el lector:

El libro se destinará a ser realizado por el lector en una sucesión de rupturas con el sistema (el libro), hasta su completa destrucción con el término de la lectura [...] El lector habrá efectuado su lectura realizando todas las operaciones y sólo quedará un libro perfectamente desechable, para indicarle finalmente su destrucción (2014b, p. 96).

Al igual que Padín, el artista chileno se cuestiona en ciertos momentos sobre la eficacia de la «Nueva Poesía» por constituir un público masivo «emancipado». De hecho, no resulta nada extraño que el siguiente poemario de Deisler sea *Le cerveau. Manuel des intructions et de jeux* (1975), en donde se presenta una serie de siluetas de cabezas humanas que son intervenidas justamente en el cerebro; en una clara alusión de que el lector está completamente «idiotizado» por los medios masivos de comunicación (los «aparatos ideológicos del Estado») y que, por ello, no cuenta con el suficiente razonamiento lógico para cuestionar su verdadera situación social.

Esta nula eficacia de los proyectos poéticos para la conformación de un público lector masivo y reflexivo no es exclusiva de la «Nueva Poesía», por el contrario, es un fenómeno que repercute en varias propuestas estéticas radicales que surgieron en los años sesenta y setenta. Otro claro ejemplo son los *Discos visuales* (1968) de Octavio Paz, cuyo armado estructural y función estética se asemeja por mucho a las propuestas visuales de Vigo, Deisler y Padín. La elección de esta obra no es fortuita, ya que se puede rastrear desde el archivo un cierto reconocimiento y compañerismo entre Vigo y Paz: existe en la biblioteca personal del artista argentino un ejemplar de los *Discos visuales*, lo cual, debido al poco tiraje de la obra (1000 ejemplares), nos hace pensar que su adquisición fue por medio de un intercambio ya sea con el propio autor o con alguien cercano al círculo de Paz; asimismo, un año después, Vigo creó una obra plástica muy parecida a los *Discos visuales*, *Poemas (in)sonoros. Un disco para mirar* (1969). Por ello, no es descabellado pensar que el «fracaso» poético de la obra experimental de Paz tiene mucho que ver con la misma problemática por la que pasaba el proyecto de la «Nueva Poesía»: tener un tipo de lector que la propia tradición literaria ha constituido como un sujeto «pasivo». En un estudio riguroso sobre la poesía visual en México, Alejandro Palma Castro describe la forma de operar de los *Discos visuales*:

Es imposible determinar cuáles hubieran sido las lecturas o informaciones potenciales tras el enfrentamiento con los discos, pero lo que se puede analizar es el modo en que la lectura no lineal está destinada a experimentar con la obra. Si revisamos el texto IV, «Aspas», encontraremos las limitaciones del poeta frente a un texto que se le ha salido de las manos (la verdadera obra abierta propuesta por Umberto Eco) y que por medio del juego del lector, en la combinatoria limitada por las posibilidades de las cuatro ventanas del disco superior y por el círculo cerrado de versos en el disco inferior, propone más lecturas que la «oficial» [...] la estructura de esos mismos discos permite que el lector juegue, en cierta medida, con los versos y logre una especie de laberinto al modo barroco [...] De hecho la estructura de los versos permite que cada estrofa combine el orden de éstos sin alterar profundamente el sentido del poema, ya que el cierre de

este está basado en la cuádruple reiteración [...] en el caso de los *Discos visuales* ni el tiempo ni el espacio son lineales, es todo un simultáneo que se arma según el esquema sociocultural del receptor (2011, pp. 217-220).

En esta descripción del *modus operandi* de los *Discos visuales* podemos observar los mismos mecanismos participativos que los desarrollados por la «Nueva Poesía»: el lector tiene que realizar una acción motriz para poder constituir los poemas. Esto resulta ser vital, ya que el supuesto «fracaso» que afirma el poeta mexicano deviene de la poca participación activa de los receptores: muy probablemente, muchos de los lectores vieron el artefacto como algo «extraño», lo que provocó una limitación de las posibilidades de lectura propuestas por el autor. En ese sentido, la conceptualización de un lector altamente participativo y reflexivo se ve limitada por la propia tradición literaria, quien ha establecido un modelo de lectura lineal. Por consiguiente, la supuesta ineficacia del proyecto de la «Nueva Poesía» para convertir a los lectores en «espectadores emancipados» nos deja entrever la manera en la cual las propias instituciones literarias han constituido un modelo de lectura superficial y, algunas veces, «obsoleto»; lo que ocasiona la consolidación de un tipo de lector «pasivo», que actúa casi siempre como un mero receptor de las ideas vertidas por los autores.

En este punto, podemos afirmar que el tipo de receptor constituido por el proyecto de la «Nueva Poesía» termina por ser un modelo de lector utópico. En primer lugar, por la cuestión misma de los lectores constituidos por la tradición literaria, que resultan ser sujetos altamente «pasivos». Esto genera un choque violento entre las expectativas de los lectores y las expectativas de los autores: las diversas acciones que los poetas neovanguardistas esperan que realicen los lectores no se cumplen cabalmente (muy pocos de ellos llegan a un verdadero pensamiento reflexivo). Por lo tanto, en segundo lugar, tenemos la propia situación de los autores, ya que, de alguna u otra manera, también influyen en la poca participación reflexiva de los receptores. En el libro *Lector in fábula* Eco señala que los alcances y limitaciones de las «obras abiertas» están determinados por los autores mismos: «[El autor] Decide [...] hasta qué punto debe vigilar la cooperación del lector, así como dónde debe suscitarla, dónde hay que dirigirla y dónde hay que dejar que se convierta en una aventura interpretativa libre» (2000, p. 84). Esto se relaciona directamente con las múltiples indicaciones que los poetas neovanguardistas les dejan a los lectores en turno. Si bien dichas instrucciones sirven como base para encaminar al receptor a su proceso reflexivo, también debemos enfatizar que estos pequeños señalamientos dan como resultado una actitud diferente a la esperada por los autores: la gran mayoría de los lectores, siguiendo sus patrones de lectura convencionales, se limitan a seguir únicamente las instrucciones dejadas por la figura autoral (hacer exclusivamente lo que se indica); configurando así una especie de participación «automatizada».

Un aspecto que Palma Castro señala, a la hora de explicar las razones del supuesto «fracaso» de las obras experimentales de Paz:

Determinamos que el fracaso de estas obras de Paz [*Blanco* y *Discos visuales*] radica en su empeño por explicarle al lector u otorgarle un instructivo de lectura, lo cual nos deja con el mismo sinsabor de la riqueza experimental como en el caso de *Rayuela* de Julio Cortázar. Si hay algo que debemos resaltar del concretismo y neoconcretismo brasileños es que evitaron a toda costa incluir instructivos, notas explicativas, avisos al lector, introducciones, manuales de lectura para los textos que estaban realizando; simplemente el lector se enfrentaba a una nueva estructura y de él dependía determinar su información, incompleta la mayoría de las veces, pero reflejo exacto de las vendas impuestas por nuestros supuestos culturales. Paz al redactar anónimamente instrucciones tanto para *Blanco* como para los *Discos visuales* privó al lector de ese esencial descubrimiento, del contacto inocente con la materia de la poesía (2011, pp. 216-217).

Es verdad que las indicaciones de los autores influyen notablemente en la interacción del lector con el material poético; pero también tenemos que reconocer que existen de instrucciones a instrucciones: no es lo mismo la «Tabla de dirección» de *Rayuela* que los pequeños señalamientos realizados por los poetas neovanguardistas radicales, puesto que el grado de participación y reflexión activa de estos últimos es mucho más complejo que el impuesto por la tradición. Cussen define a estas indicaciones radicales como «instrucciones realizadas a un nivel mental» (2010, p. 185), debido a que «[...] la participación del lector puede darse a nivel performativo» (2010, p. 182). En ese sentido, el cuestionamiento a los señalamientos dejados por el autor tiene más que ver con el margen de libertad creativa que se le otorga al lector en turno.

A modo de conclusión

Partiendo de los análisis que hemos realizado, podemos afirmar que la idea misma de un lector altamente participativo y reflexivo termina por ser un modelo de receptor utópico, debido a que no se puede constatar realmente si el proceso reflexivo de los participantes se llevó a cabo; y en dado caso de que sí, habría que revisar si dicha toma de consciencia fue realizada exclusivamente por el público-receptor, es decir, sin la constante guía y vigilancia del autor. No obstante, independientemente de ello, los diversos mecanismos que intervienen en los procesos de participación de los sujetos ayudan a configurar una nueva realidad poética: un cuestionamiento profundo sobre la forma y el contenido de los poemas. En otras palabras, la idea de poder relacionarse con el poema vía el sistema motriz del individuo (tocar y agitar objetos, realizar acciones con el cuerpo, etc.) termina por ser un elemento novedoso para el canon poético de los años sesenta y setenta en Hispanoamérica; sobre todo si esta interacción da como resultado un pensamiento sociopolítico disidente.

Al modificar los diversos parámetros de lectura y ampliar las múltiples formas de participación activa de los lectores, el proyecto de la «Nueva Poesía» logra constituir un pensamiento político mucho más complejo que la simple representación y difusión de los ideales revolucionarios de la época: para Vigo, Deisler y Padín hacer la «revolución» no significa tomar las armas y salir a las calles, sino más bien crear una verdadera conciencia política en el receptor⁸. Para estos autores neovanguardistas el discurso disidente solamente surge en la medida en la que el lector es capaz de comprender profundamente su situación social en el mundo vía el cuestionamiento estético que se le hace al campo de lo literario. En otras palabras, el conflicto estético contra la tradición poética del momento acaba por ser una representación simbólica de esa lucha encarnizada contra los sistemas totalitarios imperantes en América Latina. Por tal motivo, el desajuste que se le hace al lenguaje oficial puede traducirse como un sabotaje a las instituciones hegemónicas que constituyen el sistema de dominación ideológica. Esto último resulta ser fundamental para los fines primarios de la «Nueva Poesía», puesto que la propia libertad de los diferentes receptores (de participar o no dentro de los distintos proyectos poéticos) se convierte, paradójicamente, en un elemento de resistencia contra el sistema autoritario del país. Para la crítica norteamericana Claire Bishop este tipo de prácticas artísticas participativas, en donde se involucra a un público anónimo, tiene como principal objetivo reparar el vínculo social que ha sido ultrajado por el Estado: «[...] socially collaborative practices are all perceived to be equally important artistic gestures of resistance: there can be no failed, unsuccessful, unresolved, or boring works of participatory art, because all are equally essential to the task of repairing the social bond» (2012, p. 13). Por ende, el éxito de estas obras estéticas radicales se percibe en el grado de participación y «extrañamiento» que estas generan en un determinado público-espectador.

En ese sentido, tomando como referencia las ideas de Bishop, podemos decir que el posicionamiento político de los lectores no está determinado por el discurso autorial; por el contrario, son los mismos receptores los que determinan su propia visión de mundo. Así, cuando los lectores deciden votar en la obra de Vigo, o jugar con el dispositivo de Deisler, o ser parte del memorial creado por Padín, lo que en

8. Con el triunfo de las ideas socialistas en Cuba, muchos de los escritores e intelectuales de América Latina empezaron a comulgar con las propuestas ideológicas desarrolladas por Jean-Paul Sartre: hacer de la escritura un instrumento al servicio de la Revolución. De tal manera que la noción del «escritor comprometido» se volvió una realidad dentro del contexto latinoamericano. Por tal motivo, a lo largo de los años sesenta y setenta, la idea de «revolución» se representaba a través del compromiso militante de los escritores latinoamericanos: «Para la izquierda, a medida que avanzaba los años, la noción de revolución iba a llenar toda la capacidad semántica de la palabra “política”; revolución iba a ser sinónimo de lucha armada y violencia revolucionaria» (Gilman, 2012, p. 51).

realidad están haciendo es formar parte de una manifestación estético-social: es demostrarle al sistema que se está en contra de él. Esto se debe a que la propia toma de decisión de intervenir o no en las obras visuales sabotea los vehículos de sujeción que configuran los «aparatos ideológicos del Estado»: se constituye un verdadero acto de pensamiento libre, que desarticula los procesos de alineación impuestos por las instituciones hegemónicas. De tal manera que la participación activa y reflexiva de los receptores se convierte, dentro del proyecto de la «Nueva Poesía», en un arma contra las injusticias cometidas por el Estado represor. Al respecto, Bishop menciona lo siguiente:

The desire to activate the audience in participatory art is at the same time a drive to emancipate it from a state of alienation induced by the dominant ideological order –be this consumer capitalism, totalitarian socialism, or military dictatorship. Beginning from this premise, participatory art aims to restore and realise a communal, collective space of shared social engagement. But this is achieved in different ways: either through constructivist gestures of social impact, which refute the injustice of the world by proposing an alternative, or through a nihilist redoubling of alienation, which negates the world's injustice and illogicality on its own terms (2012, p. 275).

En consecuencia, podemos afirmar que este tipo de receptor utópico conformado por el proyecto de la «Nueva Poesía» intenta establecer un cuestionamiento profundo tanto del sistema literario vigente como de la ideología política impuesta por las instituciones hegemónicas. Esto se debe, en gran medida, a que la participación activa y reflexiva que surge de las propuestas estéticas de Vigo, Deisler y Padín deja entrever las grandes deficiencias de las instituciones literarias, al construir un parámetro de lectura crítica que permite la «pasividad» reflexiva de los lectores: validar una lectura única y lineal. Por ende, la constitución de un nuevo tipo de lector (un «espectador emancipado») dentro de los proyectos neovanguardistas radicales actúa más bien como un elemento trascendental que no solo desajusta la propia tradición hegemónica que rige el campo de las artes y la literatura, sino que además logra romper con la visión teleológica de la Revolución. Gracias a la radicalización de ciertos mecanismos discursivos, las obras de estos autores neovanguardistas logran constituir un tipo de discurso que se contrapone a lo comúnmente denominamos como «poesía» y «literatura comprometida»; lo que permite establecer una ruptura total con los horizontes de lectura que han sido conformados por la ideología dominante. Con ello, el proyecto de la «Nueva Poesía» consigue abrir el camino para la conformación de una serie de autores y proyectos estéticos radicales que tienen como principal foco de atención la desarticulación estético-política del canon imperante en América Latina.

Referencias bibliográficas

- ALTHUSSER, L. (1974). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado (Notas para una investigación)*. La Oveja Negra.
- ASENSI, M. (2003). *Historia de la teoría de la literatura II (el siglo XX hasta los años setenta)*. Tirant lo Blanch.
- BENEDETTI, M. (1981). *Los poetas comunicantes*. Marcha Editores.
- BISHOP, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.
- BUGNONE, A. (2017). *Vigo. Arte, política y vanguardia*. Malisia.
- CUSSEN, F. (2010). Instrucciones para leer instrucciones. En P. Honorato, F. Lange y A. M. Risco (Eds.). *Notas visuales. Fronteras entre imagen y escritura* (pp. 167-191). Ediciones Metales Pesados.
- DEISLER, G. (1975). *Le cerveau. Manuel des instructions et de jeux*. Polaires,
- DEISLER, G. (2014a). Instrucciones para llevar a cabo esta proposición [original publicado en 1971]. En M. Deisler, P. Varas y F. García (Eds.). *Archivo Guillermo Deisler. Textos e imágenes en acción* (p. 89). Ocho Libros Editores.
- DEISLER, G. (2014b). Proyecto para hacer un libro [original publicado en 1973]. En M. Deisler, P. Varas y F. García (Eds.). *Archivo Guillermo Deisler. Textos e imágenes en acción* (p. 96-99). Ocho Libros Editores.
- ECO, U. (2000). *Lector in fabula* (R. Pochtar, Trad.). Lumen.
- GILMAN, C. (2012). *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Siglo Veintiuno.
- GOLDMAN, S. (2011). *Después de la interdicción: la poesía y la recuperación de la palabra en la postdictadura sudamericana (1980-2005)*. (Tesis doctoral). Brown University. Providence. <https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:11439/PDF/>
- LANDA, J. (2002). *Poética*. Fondo de Cultura Económica.
- MILÁN, E. (2014). Octavio Paz y la poesía concreta brasileña. *Guaraguao*, 18(45), 151-173. <https://www.revistas culturales.com/xrevistas/PDF/89/1748.pdf>
- No tanta risa*. (30 de septiembre de 1968). *Primera Plana*, 6(300), 68.
- PADÍN, C. (1970). Campaña mundial pro-erradicación de las torturas a los presos políticos. *OVUM 10*, (2), s. p. <https://archive.org/details/OVUM10n2/page/n1/mode/2up>
- PADÍN, C. (1989). *Memorial América Latina*. Archivo Clemente Padín.
- PADÍN, C. (2007). El UNI/vers de Guillermo Deisler. En F. García (ed.). *Exclusivo hecho para usted! Obras de Guillermo Deisler* (pp. 35-42). Universidad de Playa Ancha de Valparaíso/Cámara Aduanera de Chile/Consejo Nacional de la Cultura y las Artes FONDART V Región.
- PADÍN, C. (2018). *Vanguardia poética y otros ensayos*. Sur/L.
- PALMA, A. (2011). Tentativa para la tradición de una poesía visual en México. En S. Gordon (Comp.). *La poesía visual en México* (pp. 165-250). Universidad Autónoma del Estado de México.
- PAZ, O. (1968). *Discos visuales*. Era.
- PAZ, O. (1990). *Los hijos del limo*. Seix Barral.
- RANCIÈRE, J. (2010). *El espectador emancipado* (A. Dillon, Trad.). Manantial.
- SHKLOVSKY, V. (1965). Art as technique. En L. T. Lemon y M. J. Reis (Comps. y Trads.). *Russian Formalist Criticism. Four Essays* (pp. 3-24). University of Nebraska.

- VIGO, E. A. (1969). *De la poesía/proceso a la poesía para y/o a realizar*. Diagonal Cero. <https://www.ersilias.com/wp-content/uploads/EdgardoAntonioVigo-Delapoesiaproceso.pdf>
- VIGO, E. A. (1969-1971). *Señalamiento IV: Poema demagógico* [obra plástica]. Centro de Arte Experimental Vigo.
- VIGO, E. A. (26 de julio de 1971). *A Guillermo Deisler* [Carta mecanografiada]. Centro de Arte Experimental Vigo.
- VIGO, E. A. (1972). *Señalamiento XI: Souvenir del dolor* [obra plástica]. Centro de Arte Experimental Vigo.