

PoieSIC...

César Espinosa

Considero una gran distinción que Clemente Padín me convoque a dialogar con él –en el presente prólogo– sobre el tema de este libro destinado a la *POESÍA AUTORREFERENCIAL*, en el cual también dialoga, en una multitud de formas creativas, con casi dos centenares de autores de diferentes lugares y diferentes tiempos.

El propio Padín nos aclara que la mayoría de los poemas presentados en esta antología tienen en común que se refieren a sí mismos, por lo cual se les llama poemas *autorreferenciales* o *autorreflexivos*. Apunta que caen de lleno en la órbita de la poesía, pues “al hablar sobre sí mismos y al afectar el significado del texto, generan ambigüedad. Lo ambiguo y lo autorreflexivo son, sin duda, las marcas de lo poético”.

Aunque también estimo necesario incluir aquí una parte de las tesis y planteamientos de Clemente Padín a través de sus textos de 1969-70, recién egresado de la carrera de lingüista, como aquello que decía:

La sintaxis, los nexos, las expresiones causales, los sintagmas, las bimetraciones, 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...

Nada de imágenes inducidas con elementos ajenos a su propia naturaleza; basta de metáforas, indeciso segundo término de identificaciones triviales; basta de la excreta elegíaca del hombre con cara de pato.

El lenguaje rompe con la tradición lingüística que se ha empeinado en definirlo por su función y no su primaria condición de objeto.

Guerra a la exclusiva y autoritaria función expresiva del lenguaje. Novedosa Gladys podrá descansar, se terminaron las sumersiones al infierno en busca de lo distinto.

Las posibilidades de combinación del lenguaje se han agotado luego de un uso desmedida de más de 30 siglos, quién se atreve hoy a seguir mezclando adjetivos y adverbios, buscando el punto más allá que soñara Bretón.

Igualmente ha indicado:

El significante tradicional evocador de imágenes por asociación psíquica se ha erigido en el verdadero protagonista de la poesía. De todos los componentes de la relación significante-significado apenas si quedan algunos cuajarones de la relación significante-objeto que perdura gracias a los viejos hábitos perceptuales. El significante ya no evoca imágenes, ni identifica sentimientos, ni transmite estados de ánimo. Los elementos del lenguaje se transmiten a sí mismos.

(...) La férrea tiranía del poeta-genio –talento insustituible–, brujo de la tribu ha desaparecido. El poema ha dejado de ser vehículo de caprichos, de lamentos, de procesos emocionales que sólo interesan al autor y que se imponen al lector pasivo por la sola autoridad de aquel.

Y abundaba: “Ahora ambos, el productor y el consumidor de poemas, son los creadores, los que actualizan el material poético”.

Ahora, al borde de cumplirse 50 años de que aparecieron publicadas aquellas posiciones, Clemente nos saluda con el ancho volumen denominado *Rabiosamente soplen autorreflexivos... Panorama de la POESÍA EXPERIMENTAL AUTORREFERENTE*. Aquí se cumplen buena parte de sus manifestaciones de los años 70.

El volumen contiene alrededor de 200 trabajos de un número cercano de autores, aunque bastantes se repiten –con obras diferentes– y otra cantidad se trata de materiales del propio Padín. El conjunto de temas también es ambicioso: el clima y diversos aspectos de la naturaleza, del universo; pasiones y sentimientos humanos, una extensa colección de objetos posibles e imposibles (más de éstos), algunos de ellos utópicos o legendarios... vehículos de muy variada andadura, numerosas colecciones de animales, aves y peces... y demás y demás y demás.

El libro recoge las obras autorreferenciales de una pléyade de artistas, algunos que vienen de los años 50 como los concretistas paulinos, o del propio Nicanor Parra, en Chile; de Edgardo Antonio Vigo de Argentina y el chileno Guillermo Deisler; de correoartistas tempranos del Cono Sur latinoamericano, de E.U.A. y de Europa o Asia (Japón); incluye a poetas vivos como Sarenco y a muchísimos autores que desarrollan el poema autorreferencial más cercanos en el tiempo.

Aquí hablaremos someramente sobre la obra extraordinariamente profusa del propio Clemente Padín, hacia la búsqueda de nuevos horizontes y los sentidos creativos y teóricos que ha mantenido a lo largo de las décadas. Una parte muy destacada del libro es la exposición que hace del decurso de su poema *PAN-PAZ*, generado a principios de los años 80, que ha obtenido una gran variedad de versiones de muchos lugares del mundo y de artistas de todas las edades, como veremos.

Para hablar sobre las diversas etapas o propuestas de Padín acudiremos a estudiosos que se han dedicado a analizar su obra, y lo mismo haremos en la sucinta exposición teórico-documental que presentamos más adelante con relación al concepto de la autorreferencia desde su acepción lógica, así como estética y artística-literaria.

Los pasos de Padín

Entre los aspectos favorables y los adversos de su trayectoria, Padín tuvo en su favor ser coetáneo y coincidir en una etapa no sólo terrible por sus muertos, perseguidos y exiliados, sino también harto prolífica en materia de personajes y movimientos en el extremo sur de Latinoamérica. El influjo de las neovanguardias hizo eclosión en el Cono Sur entre las décadas de los años 1960 y 1970, inserto en el marco de una especial coyuntura de orden político y artístico; en el primer sentido, aglutinó la respuesta y el rechazo de los artistas, principalmente los muy jóvenes, frente al asalto de las fuerzas castrenses a los gobiernos establecidos en la región.

En una medida notable, aquel embate contra los sistemas electos en la región – incluidas en algunos de éstos sus acentuadas debilidades– fue un motor que impulsó la creatividad artística y la exigencia de restaurar las libertades ciudadanas, entre ellas la de libre expresión.

De manera temprana, aparece en 1952 la Poesía Concreta –con antecedentes desde los años 30 en el manifiesto del Arte Concreto de Theo Van Doesburg y las “invenciones” del Arte Madí en Argentina (1942-48)–, encabezada por los tres del grupo Noigandres, en Sao Paulo, Brasil, y el boliviano-suizo Eugen Gomringer, entonces secretario de Max Bill. También se comenzaron a propagar conceptos como la “antipoesía” de Nicanor Parra en Santiago de Chile.

Destacaba asimismo la obra de Edgardo Antonio Vigo, en La Plata, Argentina, desde 1954, y más tarde su concepto de la “poesía a/por realizar”, que subraya la importancia de la participación activa del receptor, y el Poema/Proceso (1967) brasileño, encabezado por Wladimir Dias-Pino, con su énfasis en el carácter social del arte. Fueron igualmente los años en que eclosionaba “la poesía o el arte inobjetual” por personajes como Clemente Padín (1971) y la “Teoría del No-Objeto” del brasileño Ferreira Gullar o del peruano Juan Acha, entre otros más

Refiere Paula Einöder-Boxer que el primer poemario, *La Calle* (L.H.P., 1967), y *Los Horizontes Abiertos* (último poemario verbal, L.H.P., 1969) fueron publicados por Padín cuando ya había realizado una gran parte de los poemas visuales que luego se publicarían como *Signografías y Textos* (1971) a cargo de *Ovum 10*, en Montevideo. A su vez, Luis Bravo menciona que *Los Horizontes Abiertos* es considerado como un “*texto fronterizo*” entre la poesía verbal y la poesía visual, no semántica.

Así, a principios de los años 70 se manifiesta el vínculo entre Padín y la Poesía Visual, con el objetivo de (...) *valorizar los elementos gráficos que forman las palabras para lograr con ellos diversos significados*; este enfoque habría de catapultarlo al manejo de otros tipos de lenguajes alternativos, como serán “las artes de la acción” en donde no se utilizan, incluso se cuestionan, los sistemas de representación, el lenguaje.

Einöder expone que dentro de la poesía visual se ha observado una marcada vinculación con el *Letrismo* en su libro *Signografías y Textos*, además de otros trabajos de esos tiempos. El movimiento francés de finales de los años 40, con antecedentes en el Futurismo, el Zaum y el Dada, estaba orientado en el poder creativo de las letras y signos, de modo que la poesía quedaba expresada básicamente por los caracteres gráficos.

Sin embargo, tal incursión de Padín en la Poesía Visual comenzó a borrarse a raíz de su propuesta hacia un “arte de la acción” que denominó “Poesía Inobjetal”, con cuatro manifiestos en 1971, así como la obra “Gastou, Gastou” donde planteaba las bases de un arte participativo que hacía empleo del “lenguaje de la acción” como el medio esencial de la expresión.

Este “arte de la acción” ya se preanunciaba en la performance o poema público “La poesía debe ser hecha por todos”, realizada el 30 de septiembre de 1970 en el Hall de la Universidad de la República, dentro de la “Exposición de Ediciones de Vanguardia” que organizó la revista *Ovum 10*.

En relación a los puntos citados, el propio Padín ha señalado: *Si aceptamos el punto de vista de Argañaraz (1992) de que aquellas cuatro tendencias (la poesía concreta, el poema/proceso, la poesía para y/o realizar y la poesía inobjetal) pertenecen a un mismo proyecto cultural y que conforman un "constructo diacrónico" o "macroproyecto secuencial", cabría acotar que en esa secuencia el eslabón perdido que une el sector del constructo que aún se vale de las palabras (su significado) con aquel otro que la abandona, es el poema semiótico.*

De esta forma, la síntesis del no-objeto se concreta exclusivamente mediante la participación activa del espectador como co-gestor y actualizador, a través de la duración temporal en que se produce la acción del no-objeto. A su vez, estos eran los elementos que daban lugar a las "artes de la acción", el happening, la performance, las ambientaciones, etc., antecedentes y parte decisiva en la Poesía Inobjetal de Padín.

A su vez, Nicteroy Argañaraz plantea que la Poesía Inobjetal hizo posible: *... aprovechar una serie de experiencias que se venían dando más o menos simultáneamente en el campo del arte de vanguardia; experiencias que (...) se caracterizaban por utilizar la calle como escenario y la acción como arma de lucha.*

Para ilustrar su aserto, Argañaraz acudía a dos ejemplos: "La Poesía dos puntos" de Julien Blaine y la "Poesía Pública" de Alain Arias-Misson. Respecto al ejemplo de Blaine señala que, al igual que Padín, busca el abandono de los lenguajes, de los sistemas representativos del mundo real. Por otra parte, el ejemplo de la "Poesía Pública" de Alain Arias-Misson lindaba con el acto público.

En tal sentido, concluye que la Poesía Inobjetal es: *...el producto de una reflexión en torno a la función de la obra de arte y (...) el resultado de la absorción y la transformación de un grupo de propuestas de vanguardia que flotaban y se venían dando en el ámbito del arte de vanguardia (poesía dos puntos, poesía pública, etc.).*

Ya las corrientes futurista y dadaísta utilizaban la acción en sus eventos. Más adelante, recordemos que en los años sesenta hubo todo un auge de los *happening* y de la *performance* y que el Mayo francés de 1968 incentivó a una revisión radical de los supuestos teórico-prácticos del arte: la relación entre el creador y el consumidor; la relación entre la obra, el creador y el consumidor, etc. Esto habría de eclosionar en el movimiento "Fluxus", en el *happening*, sobre todo en el de Allan Kaprow, y en lo que hoy se conoce como *performance*.

Empero, el propio Padín al analizar su propuesta de un arte inobjetal pondera la existencia de una paradoja: que la acción necesita de un medio, de un objeto para llevarse a cabo.

Parece que la tendencia o una de las tendencias del arte de vanguardia sea el querer unir todas las artes. Así observamos cómo se unen las artes plásticas –por medio de lo visual y lo táctil– con la literatura –a través de lo verbal– o con la música –utilizando lo sonoro– o con las artes dramáticas –la *performance* y el *happening*– o con todo a la vez en *"...una simultaneidad de lo radicalmente diverso"* que señala Bürger y que podemos aplicar tanto a los procedimientos artísticos y estilos (o antiestilo) de las vanguardias históricas como el Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, así como a las vanguardias latinoamericanas: Poema/Proceso, Poesía para y/o Realizar, Poesía Inobjetal, y algunas otras.

Padín pone en evidencia el hecho de que el texto experimental, la poesía experimental, tiene que perder su carácter estático, objetual, y con la más declarada intencionalidad pase 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.

Destaca Einöder: "el vínculo entre Padín y la Poesía Visual, cuya intención consiste en (...) valorizar los elementos gráficos que forman las palabras para lograr con ellos diversos significados, fue muy estrecho y lo catapultó hacia otros tipos de lenguajes alternativos como las artes de la acción que no utilizan, a la vez que cuestionan, los sistemas de representación, el lenguaje".

El poeta brasileño Omar Khouri, en el prólogo a *Abrapalabra* de Avelino de Araújo, aclara: "Puede existir un poema sin palabras y, sin embargo, algo de lo conceptual, propio del mundo de ellas, permanecerá. La palabra ha de comparecer, aunque sea en el título, orientando la lectura, la fruición. Como nos enseñó Marcel Duchamp, el título pasa a ser un elemento constitutivo estructural de la pieza".

Agrega Einöder: con la vanguardia la presencia del poeta se disuelve en la presencia de una voz enunciativa; más aún, en el acto volitivo que precede a su discurso, en aquello que convendremos en denominar enunciación.

Apunta: "La operación es un montaje donde la construcción de un sistema de llaves lexicográficas induce al aprovechamiento de cualquier repliegue de la lengua o de los códigos no verbales, donde todo ha de volverse significante".

Continúa: Si se quiere, la palabra "signo" estalla como una poética del reconocimiento: trinchera de la discontinuidad, del pedazo, de la acción escrituraria relámpago... micropoética del estallido histórico y de la discontinuidad temporal, en lugar de refaccionar versiones de continuidad y totalidad, trabaja textualidades nunca terminadas mediante una acumulación de fragmentos.

El horizonte de lo autorreflexivo

¿Autorreflexivo? Aparece el concepto que surge en el terreno de la lógica, como lo indica Roman Jakobson al afirmar que "en la lógica moderna se ha establecido una diferencia entre dos niveles de lenguaje, el lenguaje-objeto, refiriéndose a los objetos, y el metalenguaje, refiriéndose al lenguaje en sí mismo"

Efectivamente, nos encontramos con la cuestión de la «*reflexividad*», que a su vez nos remite necesariamente al concepto de «*autorreferencia*». Este concepto no implica una noción exclusivamente lógica, ni simplemente un sentido metafórico, sino que se manifiesta como síntoma de una crisis fundamental: el cuestionamiento de los principios racionales de «*identidad*» y de «*no contradicción*», como establece el investigador *Luis Álvarez Falcón*, de la *Universidad de Zaragoza, España*.

Según esto, la autorreferencialidad en el «Arte» es la perspectiva que evidencia la ambivalencia paradójica en la que éste se instala, es decir, se trata de un problema crítico y crucial que muestra los límites difusos entre lógica y estética.

La autorreferencia aparece en una "re-presentación" de la identificación de "sí mismo" por "sí mismo", exigiendo una alteridad que entraña un "efecto retorno"

sobre una forma que podría ser una recurrencia aporética. Es más comúnmente usada en matemáticas, filosofía, programación y lingüística.

En el campo de la estética, la «autorreferencia» aparece como un esquema de re-aplicación, como una “autoscopia” inmanente, como un reflejo inclusivo del sujeto en la «obra», o como un esquema recursivo de la propia «obra», tanto desde el nivel de sus relaciones formales (sintaxis), como desde el nivel semántico (términos) y del nivel pragmático (operaciones). Las oraciones autorreferentes pueden conducir a paradojas.

Tal escenario hace urgente resituar este origen de paradojas, no en el error, en el círculo vicioso o en la confusión de niveles de organización, sino en la *modulación* de los principios de «*identidad*» y de «*contradicción*».

La crisis del lenguaje alude al carácter problemático de la representación artística y cuestiona la realidad, que también se muestra inestable, confusa, fragmentaria e ilusoria. Aquí convergen las propiedades de autorreproducción, reflexividad, autoinclusión y auto-aplicación, que serán esenciales para entender la frontera trazada entre lógica y estética.

Esta “auto-inclusión” del pensamiento en su propio curso tiene como consecuencia el resultado paradójico de la autorreflexión. En 1910, en sus *Principia mathematica*, Bertrand Russell plantea que la autorreferencia tiene tres funciones: *heurística*, *crítica* y *resolutiva*, según sirva para resaltar dónde están los problemas, cuál es el motor de las contradicciones, o cuáles son las posibles soluciones.

En cualquier caso, la presencia de la autorreferencia inaugura una «*crisis lógica*», en la que los procedimientos de decisión de verdad o falsedad quedan puestos en suspensión. Esta consecuencia es crucial para el «Arte», teniendo en cuenta la logicidad aparente de sus instalaciones técnicas.

No hay que olvidar que las ‘autorreferencias’ tienen un carácter esencialmente *operatorio* (auto-aplicación y auto-inclusión) y necesariamente *atributivo*. Este modo de relación particular y compleja de “sí mismo” a “sí mismo” (reproducción, aplicación, inclusión) rompe el principio de «*identidad*», introduciendo una función *crítica* que se presentará como reflexividad *gnoseológica*, producida por una contemporaneidad simétrica de intervenciones, por una auto-experiencia del pensamiento en lo pensado.

Lejos de representar una falacia o una intencionada arteria, las relaciones autorreferenciales son un síntoma inequívoco de auto-organización que evidencia la propia existencia de relaciones esenciales y críticas en el seno de la naturaleza de *lo artístico*.

La **paradoja** es un excelente estímulo para la reflexión y para el desarrollo de las capacidades analíticas, para la comprensión de ideas abstractas, así como para el desarrollo de destrezas intelectuales.

La tendencia de autoindagación y crítica del lenguaje ha estado presente desde siempre en la actividad literaria, como señala Pérez Parejo, quien identifica su origen en las leyendas bíblicas, luego inaugurada filosóficamente por los sofistas y Platón.

Ha pasado asimismo por la Edad Media y se convirtió en tema central en el Romanticismo y en el eje Simbolismo-Modernismo-Vanguardias, para alcanzar un protagonismo radical en la filosofía de finales del siglo XIX y comienzos del XX, así como en la crítica y teoría literarias del último tercio del siglo XX, entre las que tienen especial relevancia las postestructuralistas como la Deconstrucción, plantea Ailín María Mangas.

Es decir, las estructuras autorreflejas en el discurso literario no constituyen en sí mismas un fenómeno nuevo, propio de la modernidad estética, aunque el concepto de autorreferencia se ha inscrito como una de las matrices relevantes desde los albores del romanticismo. (...) Hölderlin, Baudelaire, Mallarmé entre muchos otros, consolidan un impulso que tendrá su fase climática en el modernismo y los diferentes movimientos de vanguardia.

Víctor Zonana sostiene que en los metapoemas se produce la concreción de un doble pacto de lectura, hay una combinación de las estructuraciones lírica y crítica, en la que coinciden los propósitos, por un lado, de revivir una instancia afectiva vinculada al proceso creador, aspecto propio del primero, y el interés por definir, enunciar, caracterizar el fenómeno poético y, eventualmente, sancionar valores, lo que corresponde, por otro lado, a la faz teórica y, en ocasiones, didáctica.

En la actualidad, enmarcada en la denominada posmodernidad, la meditación sobre la poesía en la propia poesía se configura como principal principio constructivo del poema. Por tanto, es como si habláramos de un punto ciego, un espacio informe, que siempre nos recordará los dibujos topológicos de M. C. Escher, a sus escaleras infinitas e imposibles, y especialmente a la célebre mano pintándose a sí misma, que rompe la estructura de la representación y que al mismo tiempo la hace funcionar.

Un dentro/fuera que conecta dos universos y que transforma la obra de arte –visual y literaria– en un dispositivo capaz de movilizarnos. Un artilugio que nos acoge y nos expulsa, que nos abre un espacio y al mismo tiempo nos lo cierra. Seguramente esto es lo propio de la gran literatura –y del gran arte–: la capacidad de retorcer el mundo, de arrugar el tiempo y el espacio, o lo que es lo mismo, de darle la vuelta a las cosas.

Como la *torsión* de un elemento sobre otro, de modo que se sigue necesariamente una re-torsión que define la convergencia mutua y recíproca, tal como el anillo de *Möbius* se “con-torsiona” sobre sí mismo.

El resultado de esta continua “*torsión sin fin*” es la emergencia de una nueva relación que denominamos «forma estética», en cuya autorreferencialidad se constituye la estructura de la experiencia estética, propone el tratadista Ramón Pérez Parejo.

Lo ambiguo y lo autorreflexivo son, sin duda, las marcas de lo poético. La ambigüedad se refiere a la transgresión de las normas y códigos de la lengua que hace, entre otras cosas, que un texto pueda ser interpretado de muy diversas maneras. Es decir, no hay significaciones impuestas y/o taxativas, ha señalado Clemente Padín.

Pero, la ambigüedad sólo afecta la significación del texto. Cuando la desviación afecta tanto al significado como a la forma de la expresión, es decir, la manera en la que se expone el texto, éste se vuelve autorreferencial (Padín).

La posmodernidad y la nueva búsqueda del arte

En conclusión, Clemente Padín nos ofrece una colección de reflexiones, mensajes, propuestas, paradojas y ambigüedades autorreflexivas a través de su libro antológico expresadas esencialmente de forma gráfica, visual, para ser apreciadas por el sentido óptico, lo cual –incluyendo las acciones o performances– las convierte en poemas visuales, con su sentido de duda, propuesta cognitiva, autoanálisis, paradoja y ambigüedad autorreflexivos. ¿Qué es entonces el poema visual y qué nos depara?

A cien años de que eclosionara el movimiento Dadá en rechazo a la I Guerra Mundial, hace ya tiempo que vivimos el logro de la meta dadaísta: la desaparición del concepto de arte vigente desde el Renacimiento, y junto a éste las ideas de cultura y humanismo burguesas prevalecientes hasta entonces, aunque ahora se mantienen transmutadas en la publicidad y los medios de masas.

Al llegar al siglo XX, la Poesía Visual formó parte de los diversos movimientos de las vanguardias históricas: el simultaneísmo, cercano al cubismo; las “palabras en libertad” y la fractura del lenguaje en el futurismo; el zaum o cubofuturismo ruso, a partir de expresiones populares, vernáculos; los poemas pancarta y murales del dadá, el lanzamiento del collage; los caligramas e ideogramas de Apollinaire; el creacionismo y el ultraísmo con Huidobro y Borges; el constructivismo ruso, cercano a los formalistas, y el rigor de la Bahaus.

A su vez, como recordaremos, en su tendencia hacia la tabula rasa los “versos sin palabras” de Hugo Ball fueron sólo la primera parada y el inicio de un movimiento que se vería definitivamente radicalizado con los poemas de Raoul Hausman y Kurt Schwitters, formados exclusivamente por composiciones de letras tipográficas, o con los poemas visuales de Man Ray, integrados a partir de líneas que indicaban golpes de intensidad.

La fiesta se acabó. Estamos ya enterados del acabamiento de las vanguardias y de sus respectivos manifiestos en los años 50-60 del siglo pasado (y también el arte modernista), para dar paso al galopante brote de las neovanguardias (que aún siguen operando, de un modo u otro).

A partir de la mitad del siglo XX, para el poema visual sus principales disparadores fueron la Poesía Concreta brasileña-europea y la Poesía Visiva italiana, además de otras iniciativas menos reconocidas. Al mismo tiempo, forma parte del abigarrado conjunto de elaboraciones que surgió dentro-fuera del arte a fines de los años 50 y los 60, el cual también fue refundido y redefinido en el marco de la imposición de la escuela/mercado de Nueva York como el centro hegemónico universal (en el mundo dividido de la Guerra Fría).

Paralelamente, se dieron acercamientos, a veces encontrándose y en otras echándose chispas, con la publicidad y los medios de masas, la producción masiva, el consumismo, el art decó, el kitsch, el styling, el arte político, la cultura de masas y el arte desde sus varios cambios de piel, en ocasiones fundiéndose-rechazándose en una síntesis imposible/implacable.

El mundo, sometido en nuestros días bajo el robot tecnológico (desde *Facebook* hasta el infinito nanotécnico), finiquitó a la rígida burguesía decimonónica, limitada hoy a los viejos márgenes del globo, para dar paso al imperante/imperial capitalismo monopolista globalizado. ¿Tienen un lugar aquí los artistas? En este 2018, tras un

buen tiempo de expirado el “arte moderno”, finalmente el arte ha acabado por perder su ilusión o su utopía para caer en el *remake* o la banalidad que se respiran en el ambiente; que culmina con el arte digital y las nuevas tecnologías.

Podríamos decir que desde el “Punto Ciego”, o sea, sin enfrentar directamente al ojo del Gran Hermano que congela bajo la mirada mediática-especulativa, quedan espacios ajenos al mercado y a la publicidad artística-mercadotécnica; es posible que prácticas artísticas como lo sigue siendo la poesía visual-experimental/arte-literatura expandidos (ausente aún del mercado), reivindiquen todavía una cierta capacidad de palabra: sin perder la ilusión-utopía, pero también sin hacerse ilusiones.

Hoy, en los tiempos del pos-posmodernismo y de la posthistoria, quedamos inscritos en el “Mundo del arte” (Arthur Danto y adláteres) donde “todo vale”: es “arte” *lo que cada quien decida que es arte*. Una nueva versión del “dejar hacer, dejar pasar”, una glamorosa despolitización artística que viaja en el cabús de cola del global-capitalismo, bajo las fanfarrias de la massmediatización *ómnibus* (uno para todos) y la hipertecnología que se agota en horas e impone un nuevo artefacto, desde la sensibilidad y la estética de la filosofía analítica de corte anglosajón.

Por eso, en contraposición de ese ultraeclecticismo, proponemos pedir la palabra y departir, decir algunas cosas ajenas a esa desvalorización ética y estética; sí, que todo mundo tenga derecho a hacer las cosas a su modo, pero no sólo desde las imposiciones del mercado y del Imperio.

La revisión crítica deberá sin duda dar margen para la criba de aquello que se quedó atrás y renovar en el presente y con los nuevos recursos técnicos y de conocimiento todo aquello que sigue vigente entre sus operadores sobrevivientes y los nuevos que se incorporan al gesto poético y artístico. En este punto se incorpora la antología “rabiosamente autorreflexiva” que nos ofrece Clemente Padín, en donde campea el buen humor junto a la crítica más contundente, el análisis inmediato, a golpe de ojo, junto con la síntesis categórica que podrá ser revisada por el rigor teórico.

Así pues, Clemente nos invita a degustar un mundo, devorarlo y sentirnos henchidos de un optimismo que duda y pone entre paréntesis. Adelante, pues, en esta aventura de nuestro tiempo que enarbolaba el autoanálisis más agudo para decirnos que habrá arte para rato.

Ciudad de México, Ombligo de la luna, mayo de 2018

REFERENCIAS

Clemente Padín, "La nueva poesía" en la revista OVUM 10, num. 1, Diciembre de 1969, Montevideo, Uruguay

Paula Einöder-Boxer, "Estudio de la obra poética de Clemente Padín".
<https://es.scribd.com/document/201556043/Eino-der-Boxer-Paula-Clemente-Padin-docx>, http://boek861.com/padin2/obra_poetica_cp.htm,
www.proyectocruzdelsur.com.ar/index.php/categoryblog?start=40,
ubiku.blogspot.com/2008/06/clemente-padinpoeta-experimental.html
<https://es.scribd.com/document/201556043/Eino-der-Boxer-Paula-Clemente-Padin-docx>

"La autorreferencialidad de la experiencia estética", Luis Álvarez Falcón.
Universidad de Zaragoza.
<https://institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n9/alvarez.pdf>

Martha Ferrari, La coartada metapoética. José Hierro, Ángel González, Guillermo Carnero, Mar del Plata : Martín, 2001.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5497030>

Laura Scarano, "Escribo que escribo: de la metapoesía a las autopoéticas",
Universidad Nacional de Mar del Plata Conicet, Argentina, 2017.
[file:///C:/Users/Pap%C3%A1s/Downloads/2217-Texto%20del%20art%C3%ADculo-5628-1-10-20171101%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/Pap%C3%A1s/Downloads/2217-Texto%20del%20art%C3%ADculo-5628-1-10-20171101%20(3).pdf)

Ramón Pérez Parejo, Metapoesía y ficción (2007). <http://www.visor-libros.com/tienda/metapoesia-y-ficcion-claves-de-una-renovacion-poetica-generacion-de-los-50-novisimos.html>

Ailín María Mangas, "La poesía reflejada en el espejo del poema". Instituto Cervantes (España), 1991 - 2018.
<https://hispanismo.cervantes.es/libro-de-la-semana/metapoesia-ficcion-claves-una-renovacion-poetica-generacion-los-50-novisimos>

Víctor Gustavo Zonana, "Descubrir/describir el mundo. Entre la repulsión y el deslumbramiento (Juan José Hernández), Revista Fénix, nro. 12, Octubre 2002.
<http://revistafenix.blogspot.mx/2010/03/revista-fenix-nro-12.html>

Arte, forma, sentido: La poesía de Daniel Devoto. Córdoba, Ediciones del Copista, 2010, bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/5346/008-varela-litmod41.pdf

Prólogo del autor

Casi todos los poemas presentados en esta antología tienen en común que se refieren a sí mismos. Por ello se les llama poemas **autorreferenciales** o **autorreflexivos** y caen de lleno en la órbita de la poesía pues, al hablar sobre sí mismos y al afectar el significado del texto, generan ambigüedad. Lo ambiguo y lo autorreflexivo son, sin duda, las marcas de lo poético. La ambigüedad se refiere a la transgresión de las normas y códigos de la lengua que hace, entre otras cosas, que un texto pueda ser interpretado de muy diversas maneras. Es decir, no hay significaciones impuestas y/o taxativas.

Pero, la ambigüedad, sólo afecta la significación del texto. Cuando la desviación afecta tanto al significado como a la forma de la expresión, es decir, la manera en la que se expone el texto, éste se vuelve autorreferencial.

Al igual que las definiciones de los diccionarios (que suelen ser unívocas) casi todas las adivinanzas (que son ambiguas) son textos autorreflexivos. P.e., si digo:

" ¿Con qué letra empieza poesía y termina?"

se aprecia que, por lo menos, tiene dos sentidos. Al igual que en este cuento popular:

"Una paloma que estaba volando se topó con una nube que llovía... Se acerca y le pregunta: ¿Dime, nubecilla, qué estás haciendo? Y la nube le responde: "¿Yo?... viendo!"

En cambio si digo:

"Esta frase tiene cinco palabras"

se aprecia la autorreferencia pero la poesía está ausente por falta de ambigüedad. Por más que quiera la frase no dejará de tener 5 palabras.

Si analizamos el clásico verso del Gertrudi Stein:

"una rosa es una rosa es una rosa"

vemos que, superficialmente, sólo se aprecia un exceso de redundancia, de repetición. Se respeta el código lingüístico (no se dice: "**una es rosa**"). Sin embargo, luego de la primera redundancia, comienza a surgir la ambigüedad porque esa definición reiterada de "**rosa**" no se adecua al saber social, para el cual una "**rosa**" es simplemente una "**rosa**". "**Una rosa es una rosa**" puede admitirse pero "**una rosa es una rosa es una rosa**" excede los límites del sentido común. Así, el exceso de redundancia altera, también, el nivel del contenido y el texto se vuelve autorreferencial y ambiguo. Se llega, así, a la situación típica de todo poema: "**comunica demasiado y demasiado poco**", según la feliz caracterización de Umberto Eco, abriendo un mundo de sentidos y significaciones que hará real la libre opción del "lector" a interpretar el texto de acuerdo a su nivel de conocimientos y experiencias personales, certificando la funcionalidad estética del poema.

Prólogo tomado del libro LA POESÍA ES LA POESÍA de Clemente Padín, Ediciones Imaginarias, Montevideo, URUGUAY, 2003. El título del libro es una paráfrasis de un verso de Góngora.