

## OPACIDADES: EL LIBRO O EL POEMA COMO EXPERIMENTOS POÉTICOS

### PARTICIPANTES

Ornela Barisone (CONICET- CEC/UNL- UADER-UCSF)

#### RESUMIO

Edgardo Antonio Vigo (1928-1997), un artista multifacético nacido en la ciudad de La Plata (Argentina) se propuso iluminar, con el efecto contrario, la opacidad, a partir del cuestionamiento de las nociones tradicionales de libro o de poema y su suspensión.

Suspender y participar con un juego profano: el juego del poema (de su descubrimiento, de su aserción). No se trata sólo de la suspensión en términos conceptuales o la suspensión física y espacial (por ejemplo en los poemas suspendidos de la *Expo Novísima*), también es de la *suspensión por contacto, por contagio*, una de las formas más simples de profanación.

Vigo juega con la poesía, la suspende en un acto profano proponiendo experiencias que desarticulen la lógica de la linealidad; experimentos (Montaldo, 2010; Barisone, 2016) sintético-ideogramáticos. Más bien, utilizando la nominación para señalar el lugar del signo ausente, como exploración experimental de “todo lo que hace sentido” (Aguilar, 2016), e inocular su función.

Los experimentos poéticos seleccionados tendieron a lo sintético ideogramático, socavando los límites de la literatura a partir de la participación.

**Palavras-chave:** Experimentos poéticos. Edgardo Antonio Vigo. Juego participativo

#### Suspender y participar: el poema como juego

No es un decir:/ es un hacer./ Es un hacer/ que es un decir./  
La poesía/ se dice y se oye:/ es real./ Y apenas digo/ es real./ se  
disipa./ ¿Así es más real?/ Idea palpable,/ palabra impalpable:/ la  
poesía/ va y viene/ entre lo que es/ y lo que no es (...)  
PAZ, Octavio. “Decir, hacer” en *La llama doble*, 1998.

Edgardo Antonio Vigo, un artista multifacético nacido en la ciudad de La Plata (Argentina) se propuso iluminar el campo cultural argentino, con el efecto contrario, la opacidad, a partir del cuestionamiento de las nociones tradicionales de libro o de poema y su suspensión<sup>1</sup>.

Suspender y participar con un juego profano: el juego del poema (de su descubrimiento, de su aserción). “¿Qué es ahora la poesía?”, se preguntaba Jorge Romero Brest en 1969 cuando se inauguraba la *Exposición Internacional de Novísima Poesía / 69* en el Instituto Torcuato Di Tella.

No se trata sólo de la suspensión en términos conceptuales o la suspensión física y espacial (por ejemplo en los poemas suspendidos de la *Expo Novísima*), también es de

---

<sup>1</sup> Una idea iluminadora sobre este punto aparece por primera vez en el texto de Jorge Perednik “Edgardo A. Vigo dice qué es un poema experimental” en *El surmenage*, 2009: 4) [http://www.surmenagedelamuerta.com.ar/El\\_Surmenage-II-03.pdf](http://www.surmenagedelamuerta.com.ar/El_Surmenage-II-03.pdf)

la suspensión por contacto, por contagio, una de las formas más simples de profanación<sup>2</sup>.

Un arte tocable que exige de parte del espectador la inmersión y la disposición corporal en la participación, “que pueda a ser ubicado en cualquier ‘hábitat’ y no encerrado en museos y galerías” (VIGO, 1969).

¿Cómo se juega con la poesía?, con Vigo diríamos: proponiendo experiencias que desarticulen la lógica de la linealidad, proponiendo experimentos sintético-ideogramáticos. Más bien, utilizando la nominación para señalar el lugar del signo ausente, como exploración experimental de “todo lo que hace sentido” (AGUILAR, 2016), e inocular su función.

Cuando hablo de suspensión por contagio y de juego profano me refiero a la particular forma en que Vigo exhibe con sus estrategias la “ocupación heterotópica del signo artístico” (AGUILAR, 2016) como espacio simbólico de alojamiento de los emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura y que “están a la vez representados, cuestionados e invertidos”, como “especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sean sin embargo efectivamente localizables” (FOUCAULT, 1984)<sup>3</sup>. Esta propiedad de estar en relación se da “de un modo tal que

---

<sup>2</sup> Para Agamben “Lo que ha sido ritualmente separado, puede ser restituido por el rito a la esfera profana. Una de las formas más simples de profanación se realiza así por contacto (*contagione*) en el mismo sacrificio que obra y regula el pasaje de la víctima de la esfera humana a la esfera divina. Una parte de la víctima (las vísceras, exta [N. de T. Exta, Mrum: entrañas, intestinos. ]: el hígado, el corazón, la vesícula biliar, los pulmones) es reservada a los dioses, mientras que lo que queda puede ser consumido por los hombres. Es suficiente que los que participan en el rito toquen estas carnes para que ellas se conviertan en profanas y puedan simplemente ser comidas. Hay un contagio profano, un tocar que desencanta y restituye al uso lo que lo sagrado había separado y petrificado” (AGAMBEN, 2005: 97-8)

<sup>3</sup> “Entre todos los emplazamientos, algunos que tienen la curiosa propiedad de estar en relación con todos los otros emplazamientos, pero de un modo tal que suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de relaciones que se encuentran, por sí mismos, designados, reflejados o reflexionados. De alguna manera, estos espacios, que están enlazados con todos los otros, que contradicen sin embargo todos los otros emplazamientos, son de dos grandes tipos (...) También existen, y esto probablemente en toda cultura, en toda civilización, lugares reales, lugares efectivos, lugares que están diseñados en la institución misma de la sociedad, que son especies de contra-emplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura están a la vez representados, cuestionados e invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sean sin embargo efectivamente localizables. Estos lugares, porque son absolutamente otros que todos los emplazamientos que reflejan y de los que hablan, los llamaré, por oposición a las utopías, las heterotopías” (FOUCAULT, 1967, 1984).

<sup>3</sup> “En las sociedades llamadas “primitivas”, hay una forma de heterotopías que yo llamaría heterotopías de crisis, es decir que hay lugares privilegiados, o sagrados, o prohibidos, reservados a los individuos que se encuentran, en relación a la sociedad y al medio humano en el interior del cual viven, en estado de crisis. Los adolescentes, las mujeres en el momento de la menstruación, las parturientas, los viejos, etc. En nuestra sociedad, estas heterotopías de crisis están desapareciendo, aunque se encuentran todavía algunos restos. Por ejemplo, el colegio, bajo su forma del siglo XIX, o el servicio militar para los jóvenes jugaron ciertamente tal rol, ya que las primeras manifestaciones de la sexualidad viril debían tener lugar en “otra parte”, diferente de la familia. Para las muchachas existía, hasta mediados del siglo XX, una tradición que se llamaba el “viaje de bodas”; un tema ancestral. El desfloramiento de la muchacha no

*suspenden, neutralizan o invierten* el conjunto de relaciones que se encuentran, por sí mismos, designados, reflejados o reflexionados” (Mi destacado). Se produce el pasaje de una *heterotopía de crisis*<sup>4</sup> a una *heterotopía de desviación* marginal o de suspensión. Según Vigo, en el proceso de integración que vienen desarrollando las artes, la poesía es la que sufre el mayor retardo. “Es notable cómo en los últimos años, la plástica y la música, así como la arquitectura, han evolucionado en nuestro país. La poesía parecía haberse quedado en un estancamiento de posiciones comunes. El libro, el trato de la palabra y una métrica que exige su lectura así lo certifican” (VIGO, 1968).

Un cúmulo de experimentos poéticos que incluyen en su título la palabra “poema” son: *Manual y práctica caja tipográfica para armar poemas visuales* (1993), *Armado de un poema demagógico* (1970), *Poemas (in) sonoros, un disco para mirar* (1969), *Análisis (in) poético de 1 metro de hilo* (1970), por citar algunos. Con ellos, Vigo explicita la crisis estructural de la poesía en su dependencia del verso como de la palabra. Es la entrada de las *nonlinear poeries* que desafían el universo conformado alrededor de la palabra como unidad. En estos casos, Vigo opta por la introducción del número, la abstracción de fórmulas matemáticas imposibles y la incorporación del aspecto artesanal.

---

podía tener lugar “en ninguna parte” y, en ese momento, el tren, el hotel del viaje de bodas eran ese lugar de ninguna parte, esa heterotopía sin marcas geográficas. Pero las heterotopías de crisis desaparecen hoy y son reemplazadas, creo, por heterotopías que se podrían llamar de desviación: aquellas en las que se ubican los individuos cuyo comportamiento está desviado con respecto a la media o a la norma exigida. Son las casas de reposo, las clínicas psiquiátricas; son, por supuesto, las prisiones, y debería agregarse los geriátricos, que están de alguna manera en el límite de la heterotopía de crisis y de la heterotopía de desviación, ya que, después de todo, la vejez es una crisis, pero igualmente una desviación, porque en nuestra sociedad, donde el tiempo libre se opone al tiempo de trabajo, el no hacer nada es una especie de desviación” (FOUCAULT, 1984).

<sup>4</sup> “En las sociedades llamadas “primitivas”, hay una forma de heterotopías que yo llamaría heterotopías de crisis, es decir que hay lugares privilegiados, o sagrados, o prohibidos, reservados a los individuos que se encuentran, en relación a la sociedad y al medio humano en el interior del cual viven, en estado de crisis. Los adolescentes, las mujeres en el momento de la menstruación, las parturientas, los viejos, etc. En nuestra sociedad, estas heterotopías de crisis están desapareciendo, aunque se encuentran todavía algunos restos. Por ejemplo, el colegio, bajo su forma del siglo XIX, o el servicio militar para los jóvenes jugaron ciertamente tal rol, ya que las primeras manifestaciones de la sexualidad viril debían tener lugar en “otra parte”, diferente de la familia. Para las muchachas existía, hasta mediados del siglo XX, una tradición que se llamaba el “viaje de bodas”; un tema ancestral. El desfloramiento de la muchacha no podía tener lugar “en ninguna parte” y, en ese momento, el tren, el hotel del viaje de bodas eran ese lugar de ninguna parte, esa heterotopía sin marcas geográficas. Pero las heterotopías de crisis desaparecen hoy y son reemplazadas, creo, por heterotopías que se podrían llamar de desviación: aquellas en las que se ubican los individuos cuyo comportamiento está desviado con respecto a la media o a la norma exigida. Son las casas de reposo, las clínicas psiquiátricas; son, por supuesto, las prisiones, y debería agregarse los geriátricos, que están de alguna manera en el límite de la heterotopía de crisis y de la heterotopía de desviación, ya que, después de todo, la vejez es una crisis, pero igualmente una desviación, porque en nuestra sociedad, donde el tiempo libre se opone al tiempo de trabajo, el no hacer nada es una especie de desviación” (FOUCAULT, 1984).

En *Manual y práctica caja tipográfica* (1993), el poema visual es un signo ausente, una cosa que preexiste a la intervención del espectador. Se observa una caja rectangular con la etiqueta impresa que refiere al título y un cartón, plegado a modo de tríptico que incluye el dibujo de una circunferencia. Contiene una serie de pequeñas cartulinas puntiagudas plegadas de color rojo, azul y amarillo y, en el centro, blancas y negras. Como la etimología de la palabra tipografía lo indica, [del griego τύπος [*típos*]] y γράφω [*gráfo*]], el espectador dejará su ‘golpe’ o ‘huella’ de una escritura que perdió los caracteres reconocibles para ahondar en su materialidad. Esta reivindicación de lo tipográfico como la huella participante retrotrae a la instalación participante *Roda dos prazeres* de Lygia Pape (1968). Sin embargo, Vigo va a ahondar en el espacio profano que genera el juego tipográfico en su accionar y a desestructurar el formato libro en una construcción móvil y abierta.

Por su parte, el *Armado de un poema demagógico* (1970) es una de las incitaciones que ligan esa producción al desenvolvimiento de la *leitura criativa* (Moacy Cirne), tal como fuera considerada por los integrantes del movimiento *poema-processo*. Se trata de un espacio abierto, el de la página, que el espectador debe completar. Este experimento poético se enmarca en una serie de acciones participativas realizadas por Vigo en diferentes lugares públicos hasta el año 1971, con la utilización de la *Urna con cabezales intercambiables* o la *Urna erótica*: una caja de madera y cuatro cabezales, esta última con un orificio circular.

El 14 de marzo de 1970, Vigo ubica la urna “erótica” en la vereda de la boutique Tomatti de La Plata y distribuye una boleta con la consigna para una acción colectiva: “al reverso, dibuje, coloree, forme, escriba, etc. todo aquél elemento que sea útil para el armado de una poesía. Realizado proceda a hacer un rollo e introdúzcalo en la URNA ERÓTICA”. Sin embargo, el Poema demagógico es el cuarto señalamiento de Vigo y se presenta en septiembre de ese mismo año en la *Exposición de Ediciones de Vanguardia*, organizada por el artista uruguayo Clemente Padín en la Universidad de la República de Montevideo (Uruguay). Las “claves mínimas” están impresas en una boleta similar a la de la acción en Tomatti:

Instrucciones: Coloque, conservando su anonimato, una frase, fonema, símbolo o signo visual (etc.) indispensable para ud. en un poema, en el espacio en blanco del presente. Haga un tubo e introdúzcalo en la URNA Nro 1. Recibirá la certificación de su voto en forma de un tarjetón que deberá colgar en su solapa. Gracias (VIGO, 1970).

La realización del poema se suspende en una consigna (en este caso, “votar”); se apela a las direcciones del pueblo (a las representaciones sobre lo que un poema contiene) a alojar modos de significar, de hacer poemas que, por lo demás, no serán vistos porque se mantendrán en el “anonimato” y dentro de la urna (una coparticipación entre lo colectivo y lo anónimo). Esta acción exige al espectador que suspenda su juicio sobre el poema y que abandone la “tiranía” de la linealidad.

El juego del voto es la filtración de lo profano. El *votum* era una promesa solemne que exigía el cumplimiento para no defraudar a los dioses y recibir su castigo. El dios es el autor que *certifica* la *devoción* del participante, toda vez que éste haya cumplido con la acción: gesto paródico que instala nuevamente el desplazamiento del autor a la obra y de la obra al lector-espectador.

En 1971, Vigo presentó la *Historieta para armar*, también en la casa Tomatti. La *Historieta para armar* está conformada por varias piezas. Vigo entregaba al público un sobre que contenía una plantilla para realizar una historieta junto con una tarjeta que poseía las instrucciones. La plantilla consiste en una cartulina dividida en seis partes, cada una de las cuales contiene un cuadro de historieta no totalmente blancos, sino con imágenes ya realizadas por Vigo, pero diseñadas para ser completadas por el receptor para componer una historieta, cuyo resultado puede ser “una historia de amor, de guerra, de pistoleros o política se anima?”, indican que ésta luego puede destruirse y buscar otra, o bien ser llevada para que sea expuesta en la vidriera. Indica que el resultado “de u.d depende” y coloca al espectador en un lugar privilegiado. Estas intervenciones del público fueron expuestas posteriormente, con lo cual, el proceso de *suspensión poemático* se reforzaba.

Vigo agregó a la propuesta procesual del *poema-proceso* recursos como la perforación y la viñeta. Ambos recursos completaban la tridimensionalidad de la página plegada a modo de tríptico.

Otro ejemplo que cabe destacar es *Poemas (in) sonoros. Un disco para mirar* (1969), el cual altera la acción esperada para cada soporte: un poema que no tiene sonido y un disco que no se escucha, que debe mirarse. El anuncio para la presentación del “instrumento” (un cuarteto y un “no-instrumento”) se realizó a fines de los 70 para la grabación de los poemas en la Boutique Tomatti de La Plata. En dicha invitación la linealidad se suprime, se anula porque los espacios entre palabra y palabra son eliminados, evidenciando la cadena sonora (sólo distinguible a partir de la observación visual).

La incorporación del instrumento puede ligarse a un experimento anterior, un objeto impreso por la editorial *Diagonal Cero* e ideado por Luis Pazos: *La corneta* (1967). Este objeto plástico, una corneta de cotillón, incluía una serie de poemas fónicos y la representación *pop* de los sonidos de la vida cotidiana que habían sido publicados separadamente en la revista *Diagonal Cero* (1967) y, en el mismo año, realizados como *performance* en el bar de copas *Federico V* de La Plata. El objeto y los poemas visuales fueron presentados en una caja de cartón con la etiqueta diseñada, incluyendo instrucciones lingüísticas para proceder a la acción. Éstas consistían en tomar la caja, jugar, observar y soplar en vez de leer -para reemplazar al libro- porque “a la poesía fonética le corresponde un libro sonoro, donde además el lector participa de forma activa” (1967).

Es dable recordar el poema-objeto participativo de Pazos, *El dios del laberinto* (1966). El poema, presentado también en *Federico V*, estaba contenido en una botella: un formato extraño para el observador, alejado de la poesía tradicional y realizado con materiales industriales y de deshecho. El objeto incluía algunos poemas en papel envejecido que simulaban un pergamino, un corcho comprado en una tienda de cotillón y una etiqueta diseñada por Vigo. El texto que acompañaba la presentación del objeto afirmaba: “El dios del Laberinto es un poema místico. Ha sido tratado con la mayor irreverencia porque la poesía es para todos y el concepto de lo vulgar ya no existe. Por lo consiguiente lo que tiene ante sus ojos es arte de masas de primera calidad (“Poesía envasada”, 1967).

Con esta actitud, tanto Pazos como Vigo situaban la poesía en lo cotidiano. La poesía podía circular con facilidad y manipularse como un objeto de consumo. Estos poemas-objeto mencionados instaban a la participación y a la apertura del género a partir de la tensión que ofrecía el hermetismo de los objetos cerrados (tapados o enlatados); metáfora de la circulación elitista, direccional y lineal de la poesía.

Volviendo a los *Poemas (in) sonoros*, en una clara referencia a los *Discos visuales* (1968) de Octavio Paz -los cuales se encuentran en la biblioteca de Vigo-, el platense asume con el mexicano que “los ojos hablan/ las palabras miran,/ las miradas piensan. Oír/ los pensamientos,/ ver/ lo que decimos/ tocar / el cuerpo/ de la idea./ Los ojos/ se cierran/ Las palabras se abren”. Propone “tocar el cuerpo de la idea”, jugar invirtiendo las representaciones asociadas al poema: el sonido y la mirada ya no son los “factores constructivos del verso” del formalista ruso Eichenbaum, porque se comienzan a delinear propuestas intersensoriales como las de la *Expo Novísima*

(BARISONE, 2015, 2016) que expanden y desbaratan el concepto de lo específico al interior del campo de la literatura.

El último ejemplo que quisiera rescatar es el *Análisis (in) poético de 1 metro de hilo* de Vigo, publicado durante el primer período de la revista uruguaya *OVUM 10*<sup>5</sup>. El poema envuelve la revista porque el cuerpo de la obra es un metro de hilo. Los extremos del hilo están marcados por círculos idénticos de papel donde se lee “principio” y “fin”. Erdmute White afirma que:

Si realmente el metro como la rima se considera como parte íntegra de un poema, entonces un metro de cualquier cosa podría llamarse poema. En este poema es el hilo, en lugar de las palabras, lo que se ha empleado. Sin embargo, el poema es también un *análisis*, poético o (in) poético, dependiendo del significado de la palabra metro: ya sea el grupo de sílabas en una línea con unidades de tiempo definidas y compás regular, ya la unidad fundamental en el sistema métrico. Lo que estas dos categorías de significado tienen en común es que ambas poseen comienzo y terminación. Sobre todo las dos son normas convencionales (...) [El poema de Vigo] no se encuentra en el juego con los dos significados de la palabra *metro*, sino en el pedazo ordinario de hilo amarillo que el lector desata y desenrolla (1976, pág. 309).

Esta afirmación es importante no sólo porque se constituye en una lectura académica prácticamente coetánea a Vigo y en un documento inédito, sino también porque exhibe que la discusión de fondo en ese contexto apuntaba a la comunicación poética: ya no tiene que ver con el empleo del lenguaje escrito, sino con el *acto*. Cualquier materia puede ser potencialmente poética y en este aspecto se discute, entonces, la suspensión del poema y de la linealidad involucrada.

Desde ese lugar de acto, de estado potencial del poema juega con las representaciones, porque las requiere, pero las suspende. Como señala Vigo: “la poesía visual es un excitante para el psiquismo, a partir de las palabras propuestas y de su arquitectura, debe hacer trabajar su cuerpo y su espíritu; debe proponerse él mismo como contenido”.

Para Vigo el arte contemporáneo lucha contra el mercado del arte y propone dirigirlo, desde la participación, al arte tocable:

Arrojar el lastre será para el artista la apertura al vacío, el ‘derrumbe’ de Galerías y

---

<sup>5</sup> Revista difusora de las nuevas tendencias poéticas; desde la poesía concreta, tecnológica al *poema-proceso*. Cada edición presentaba un manifiesto. Es en 1969, cuando Clemente Padín, editor de la revista, invita a Edgardo Vigo a participar de la edición.

museos en un deseo de ganar la calle, la muerte de las elites exigentes, dueñas de creadores al servicio de sus intereses. La utilización de materiales que permiten la destrucción del religioso espacio separatista entre obra-público, indican una dirección hacia un arte ‘tocable’, signo de calidez comunicativa. Complementa un público predispuesto a entregarse a lo colectivo, cuando la participación permite en alguna de sus secuencias la aparición de la personalidad individual puesta al servicio del ‘logro de la cosa’. (VIGO, 15/12/68, s/p)

En el manifiesto que entregó al crítico Ángel Nessi en 1969 sobre el arte tocable, se revelan las claves para la participación. Vigo declara como necesaria una participación “epidérmica” del espectador/participante<sup>6</sup> con la cosa, que pueda accionar la cosa y actuar creativamente.

### **Libro, energía dinámica**

Harry Polkinhorn (1991) ha señalado la orientación de ciertos experimentos poéticos como una “anti-book aesthetic” para describir las publicaciones que problematizan los parámetros conceptuales y plásticos del libro. Una de las preguntas que cabe hacerse es respecto de las audiencias consumidoras de estos experimentos o de las audiencias a las que estaban dirigidas (que pueden no ser coincidentes). Otra cuestión que remite a la noción de *Book art* es si se trata de *arte en forma de libro*, libros hechos por artistas o si esta cuestión, a la vez que problematiza y hace uso subversivo de la forma libro, la excede, produciendo un desvío conceptual. La mayoría de estudiosos de la historia del libro coinciden en poner como punto de partida del libro de artista los años sesenta y en establecer dos objetivos comunes: el primero, el de la democratización del arte, que cuestionaba la forma y el concepto de libro y pretendía crear un producto artístico democrático, utilizando un medio de difusión de masas para

---

<sup>6</sup> “Hacia un arte ‘tocable’ que quiebre en el artista la posibilidad del uso de materiales “pulidos” al extremo de que produzcan el alejamiento de la mano del observador -simple forma de atrapar- **que se quedará en esa posición sin participar “epidérmicamente” de la cosa.** Vía uso de materiales “innobles” y por un contexto cotidiano delimitador del contenido.

Un arte ‘tocable’ que se aleja de la posibilidad de abastecer a una ‘élite’ que el artista ha ido formando a su pesar, un arte ‘tocable’ que pueda ser ubicado en cualquier ‘hábitat’ y no encerrado en Museos y Galerías. Un arte con ‘errores’ que produzca el alejamiento del ‘exquisito’. Un aprovechamiento al máximo de la estética del ‘asombro’, vía ‘ocurrencia’ -acto primigenio de la creación- para convertirse, ya por forma masiva -movimientos envolventes- o por la individualidad -congruencia de intencionalidad- en ‘actitud’. **Un arte de expansión, de atrape por vía lúdica que facilite la participación-activa del espectador, vía absurdo. Un arte de ‘señalamiento’ para que lo cotidiano escape a la única posibilidad de lo funcional.** No más ‘contemplación’ sino ‘actividad’. No más ‘exposición’ sino ‘presentación’. Donde la materia inerte, estable y fija tome el movimiento y el cambio necesario para que constantemente se modifique la imagen. En definitiva: un arte contradictorio” (VIGO, 1968-1969).



llegar al público transformando su valor simbólico y, el segundo, el de protagonizar a partir del libro de artista cambios sociales, considerándolo un transformador de la sociedad.

En las segundas vanguardias artísticas se había hablado en los escenarios de variados movimientos de la muerte del libro aprovechando ese “objeto de deseo, contenedor de ideas y conocimiento” (POLKINHORN, 1991) para transformarlo, precisamente, en arte. Eso no representaba una renuncia radical del libro, sino más bien la constatación de que algo estaba cambiando. Eso mismo puede trasladarse al poema. En ese contexto, Emir Rodríguez Monegal ofrece una descripción de los experimentos poéticos en Brasil y en Suiza, así como los de Octavio Paz y Vicente Huidobro, señalando que:

En el fondo, este experimento, como los de la poesía concreta, *se propone enfatizar algo que nunca se subrayará bastante: la poesía es un arte del movimiento, un arte dinámico*. La poesía, ya se sabe, se produce en el tiempo; es una estructura sonora que la invención de la imprenta ha sujetado a la página dándole un **falso aspecto de cosa estática**. Por medio de los experimentos visuales de la poesía concreta, o del registro sonoro en los discos, *la poesía no sólo vuelve a su tradición oral sino que se libera (visualmente, también) de su estatismo* (1972, pág. 154. Mi destacado).

El juego profano de los experimentos poéticos participantes de Vigo incorporan conceptual y materialmente al libro o al poema como arte dinámico. Es una referencia innegable que establece una articulación necesaria entre las artes visuales y la literatura, entre las historias de su conformación. Si la opacidad era una propiedad a alcanzar en el arte porque “lo opaco hiere el ojo del esteta, lo enceguece y como tal no deja descubrir su propia identidad. Es la defensa de un cuerpo que no recibe luz exterior sino que la posee dentro de su propio contexto” (VIGO, 1982, pág. 1). El agregado de la energía que mueve el juego puede producir luz sobre estos experimentos poéticos opacos, y sobre las nociones mismas de libro y poema en la actualidad.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio (2005): “Elogio de la profanación”. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. Pág. 97-122

AGUILAR, Gonzalo (2016): “Edgardo Antonio Vigo y la suspensión del poema” en *Edgardo Antonio Vigo: Usina permanente de caos creativo. Obras 1953-1997*. Cat. Exp. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

BARISONE, Ornela (2016): *Experimentos poéticos: entre el invencionismo argentino y la poesía visual de Edgardo Antonio Vigo (1944-1969)*. Tesis de doctorado. Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Buenos Aires: Ed. Corregidor. En prensa.

--- (2015): “Os opacos matemáticos de Edgardo Antonio Vigo”. *CIRCULADÔ Revista de Estética e Literatura* do Centro de Referência Haroldo de Campos. São Paulo: Casa das Rosas.

---(2014): “La escapada de la línea: Edgardo Antonio Vigo y la construcción de la poesía visual como género”. *Laboratorio*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.

FOUCAULT, Michel [1967] (1984): “De los espacios otros” “Des espaces autres”, Conferencia dictada en el *Cercle des études architecturales*, 14 de marzo de 1967 en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n 5, octubre de 1984. Trad. por Pablo Blitstein y Tadeo Lima. Disponible en: [http://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucault\\_de-los-espacios-otros.pdf](http://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucault_de-los-espacios-otros.pdf)

S/D (1967): “Poesía Envasada” en Diario *El Día*, sección Libros. 8 de enero, La Plata. Archivo CAEV- La Plata.

POLKINHORN, Harry (1991): “From Book to Anti-Book” en *Visible Language*, 25. Pág. 2-3. Disponible en: <http://www.thing.net/~grist/lnd/hp-book.htm>

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1972): “Rupturas de la tradición” en Fernández Moreno, César (coord.): *América latina en su literatura*. Buenos Aires: Siglo XXI.

VIGO, Edgardo Antonio (1968): *Nueva vanguardia poética en Argentina. Los Huevos del Plata*, N°11. Montevideo, marzo. Archivo: CEAV, La Plata.

--- (dir.) (1962-1968): *Diagonal Cero*. N° 1- 28, La Plata. CAEV.

--- (1969): “Un arte a realizar”, *Ritmo*, N. 3.

--- (cur.) (1969): *Exposición Internacional Novísima Poesía/69*. CAV, ITDT. Cat. Exp. 18 marzo – 13 abril. Buenos Aires. Archivo: CAEV, La Plata y Biblioteca del Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires.

--- (1970): *De la poesía proceso a la poesía para y/o realizar*. La Plata: Diagonal Cero.

--- (1975): *Panorama Sintético de la poesía visual en Argentina* Mecanografiado. Biopsia 1975. La Plata: CAEV.

--- (1982): “Concepto de ‘opacidad’”. *Biopsia 1982*, La Plata: CAEV. Texto inédito mecanografiado.

WHITE, Erdmute (1976): “Acción poética: tendencias vanguardistas de la poesía rioplatense” en *Actas del Simposio Internacional de Estudios Hispánicos*. Budapest, 18-19 de agosto. Archivo inédito.