

Cómo citar este artículo: Davis, Fernando (2016), "Poéticas oblicuas. Grabado, cuerpos y poesía en *Diagonal Cero*", en AMÉRICALEE. El portal de publicaciones latinoamericanas del siglo XX. Disponible en: <http://americalee.cedinci.org/portfolio-items/diagonal-cero/>

Poéticas oblicuas. Grabado, cuerpos y poesía en *Diagonal Cero*

Fernando Davis¹
(UNLP / UNA)

"Me abrumas con toda tu tarea, Mimbres se mueve, parecería que estuviera soportando un huracán, hermoso todo eso".² A comienzos de 1967 Edgardo Antonio Vigo le escribía a su amigo Guillermo Deisler, alegrado por la intensidad del proyecto editorial que éste llevaba a cabo desde la ciudad de Antofagasta, en Chile. Bajo el sello Mimbres, fundado en Santiago en 1963, Deisler venía publicando una serie de ediciones artesanales ilustradas con grabados xilográficos, libros y carpetas de cuento y poesía de escritores jóvenes (muchos de ellos inéditos), además de varios textos de su autoría. En los años siguientes y hasta 1973, cuando tras el golpe de estado en Chile Deisler se ve obligado a exiliarse, Mimbres extenderá su apuesta editorial a la publicación de poesía experimental y libros de artista.³

Las entusiastas palabras con las que Vigo se refería al trabajo de su amigo, bien podían aplicarse a los proyectos que él mismo impulsaba, esos años, desde la ciudad de La Plata, en Argentina. Con el antecedente de dos revistas experimentales de breve continuidad,⁴ Vigo inició en 1962 la publicación de *Diagonal Cero*. Al igual que Deisler, Vigo no sólo dirigía y editaba su revista, también se ocupaba de su diagramación. Desde las páginas de *Diagonal Cero* puso en circulación poesía latinoamericana, manifiestos y ensayos, crónicas sobre la

¹ * Fernando Davis es profesor e investigador de la Universidad Nacional de La Plata y de la Universidad Nacional de las Artes y curador independiente.

^{**} Una primera versión de este texto se publicó en la revista *Separata*, año XIII, n° 18, Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, diciembre de 2013.

^{***} Agradecimientos: Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata; Archivo Juan Carlos Romero.

² Carta de Edgardo Antonio Vigo a Guillermo Deisler, La Plata, 19 de enero de 1967. Archivo particular.

³ Sobre el trabajo de Guillermo Deisler véase Mariana Deisler, Paulina Varas y Francisca García. *Archivo Guillermo Deisler. Textos e imágenes en acción*, Santiago de Chile, Ocho Libros, 2014.

⁴ *W.C.*, cuyos cinco números Vigo editó en 1958 y *DRKW'60*, de la que sólo publicó tres números en 1960.

situación de las artes en La Plata, poesía experimental y ediciones de xilografías. Asimismo, en torno a su revista *Vigo* movilizó otros proyectos editoriales y colectivos, desde exposiciones de artistas plásticos y poetas, a la publicación de carpetas de grabado xilográfico y de “objetos poéticos” múltiples. “*Diagonal Cero*” no fue sólo una revista, sino también el nombre de un sello editorial y el de un “movimiento” –integrado por el mismo *Vigo*- de artistas plásticos y poetas visuales.

Desde sus primeros números, *Diagonal Cero* inscribió sus alternativas críticas en articulación con otras iniciativas editoriales surgidas de manera coincidente en América Latina y otros puntos del globo. En las estrategias descentradas de circulación que movilizaron (desafiantemente) a contramano de los trayectos y posiciones de la institución arte, estas publicaciones fueron conformando potentes redes de comunicación e intercambio. A través del canje y la circulación postal, mediante atrevidos desbordamientos de lo artístico más allá de sus límites institucionales, las redes de artistas apostaron a construir otros circuitos alternativos y concentraron en esta premisa la exigencia por reinventar las relaciones entre arte y vida social, entre arte y política. Articuladas en torno a la circulación de múltiples y simultáneos proyectos editoriales, operaron como plataformas móviles para la socialización desjerarquizada de recursos y la activación de nuevas formas de hacer creativas y colaborativas que implicaron, al mismo tiempo, la invención desobediente de nuevas subjetividades políticas. En un contexto fuertemente interpelado por el imperativo revolucionario, donde arte y política parecieron latir a un mismo y acelerado pulso, estos proyectos fueron indisociables, en sus indisciplinadas derivas, de la apuesta radical por intervenir desde el arte en la transformación colectiva de las condiciones de existencia.⁵

Poesía y ediciones xilográficas

Diagonal Cero definió su proyecto editorial en torno a un conjunto de frentes críticos. Junto con la publicación de ensayos dedicados a la situación de las artes en La Plata y a la vanguardia concreta en Argentina, *Vigo* incluyó en su revista textos de los dadaístas Francis Picabia y Hans Arp (casi desconocidos en el campo cultural platense de esos años), que

⁵ Las redes de revistas experimentales tuvieron su expansión años más tarde en el arte correo, práctica de la que *Vigo* y Deisler fueron impulsores y activos participantes.

circularon en una sección titulada “Testimonios”.⁶ A la vez difundió, en sucesivas antologías, la poesía de autores latinoamericanos, editó cuadernillos de xilografías y publicó poesía experimental. Este heterogéneo programa aparecía concentrado en la doble apuesta de la revista por dar visibilidad a las producciones de avanzada de la escena platense y, al mismo tiempo, difundir una serie de prácticas internacionales, de las que las redes de revistas fueron su plataforma de intercambio y circulación. Si *Diagonal Cero* presentaba como uno de sus objetivos prioritarios “la transcripción de testimonios de nuestro acervo local”,⁷ esta exigencia estuvo muy lejos de limitar el programa de la publicación a la mera difusión de las producciones de la ciudad. En el primer editorial de la revista, en 1962, en un condensado manifiesto, Vigo evocaba a la ciudad de La Plata -conocida coloquialmente como la “ciudad de las diagonales”- en la imagen de un centro “descentrado”, de un territorio gravitacional deslocalizado. *Diagonal Cero* anunciaba una escena artística y la abría a desplazamientos oblicuos. El texto diagramaba un doble movimiento, se plegaba sobre el propio campo platense, para dinamizarlo y activarlo y, al mismo tiempo, descentraba dicha escena y la proyectaba fuera de sí, para inscribirla en lo contemporáneo:

Estamos en la DIAGONAL CERO, en el centro de la cuestión, observando a nuestros observadores, atrayéndonos y dejándonos atraer.
Estamos en la DIAGONAL CERO, que no es estar ni ser centro. Somos contradictorios. Contradicción equivalente a libertad expresiva. Estamos en la DIAGONAL CERO de lo contemporáneo, estamos en una ciudad identificable y en un comienzo.⁸

Diagonal Cero salió de manera trimestral hasta comienzos de 1969, con 28 números publicados, con excepción del 25, dedicado “a la nada”. Contó además con “representantes” en otros países, que fueron incorporándose como colaboradores desde 1965: Miguel Ángel Fernández en Paraguay, Jorge Casterán en Uruguay, Francisco Coello V. en Ecuador y Deisler en Chile. En cada número se anunciaba: “Deseamos el canje con todas las publicaciones de tipo similar”. También a partir de 1965 Vigo incorporó una lista de revistas de poesía, acompañadas de su dirección postal, publicaciones nacionales entre las que se encontraban *Eco Contemporáneo* o *Cuadernos de poesía*, dirigidas, respectivamente, por Miguel Grinberg⁹ y por Alfredo Andrés y Daniel Barros, y extranjeras, como *El Corno Emplumado*, editada por el poeta mexicano Sergio Mondragón y la poeta *beatnik*

⁶ Estos textos fueron traducidos por Elena Comas, esposa de Vigo. Las referencias al dadaísmo estaban presentes en las dos publicaciones anteriores. De hecho, el nombre de la primera revista de Vigo, *W.C.*, puede entenderse como un implícito guiño al *ready-made Fuente* de Marcel Duchamp.

⁷ “Editorial”, *Diagonal Cero* n° 7, La Plata, septiembre de 1963.

⁸ “Editorial”, *Diagonal Cero* n° 1, La Plata, 1962. Las mayúsculas pertenecen al original.

⁹ En 1963, Vigo incluyó en el número 5-6 de *Diagonal Cero* (en la sección “Fragmentos de libros y revistas”) un extracto de las “Cartas a la Beat Generation” de Grinberg, publicadas en *Eco Contemporáneo* n° 4.

estadounidense Margaret Randall. El ritmo de estos intercambios definió asimismo la circulación en la revista de una serie de debates que formaban parte de las apuestas intelectuales y políticas de la década. En 1964 Vigo reprodujo, en el lugar del editorial de *Diagonal Cero*, la declaración del “Primer Encuentro Americano de Poetas – Movimiento ‘Nueva Solidaridad’” de México que ese mismo año había sido publicada en *El Corno Emplumado*.¹⁰ En 1965, tras la ocupación militar estadounidense de Santo Domingo, en coincidencia con múltiples pronunciamientos de artistas e intelectuales, Vigo publicó, también en el lugar del editorial, su poema “A los dominicanos todos”, acompañado de una xilografía de su autoría de un puño cerrado y en alto.¹¹

Diagonal Cero fue también el espacio privilegiado en el que Vigo expuso sus posiciones críticas en torno a la práctica artística. Ya en el número 1 de la revista, en un artículo titulado “Observador”, proponía un tipo de obra susceptible de involucrar activamente al espectador en el proceso artístico:

...siempre he pensado en un mensaje lleno de voltaje ‘sugestivo’, que a la postre permita al observador (y no al simple mirador de cuadros) con entera libertad ‘re-crear’ de acuerdo a una serie de conocimientos de tipo personal, todo lo que el plástico ha volcado en el momento de la ‘construcción’ del trabajo observado. Y muchas veces, basado en esa libertad, abordar a conclusiones formales y estéticas diferentes.¹²

En la diagramación de *Diagonal Cero* Vigo recurrió a la exploración de la forma tipográfica en su relación con el espacio de la página. Desde los primeros números, la disposición no convencional de algunos títulos y la tensión entre el cuerpo del texto y el blanco del papel, operaban dinamizando el soporte, en una dirección que la revista asumirá de manera sistemática desde fines de 1966, cuando oriente su programa poético y crítico a los desarrollos de la poesía experimental. La xilografía, una técnica extendida en muchas otras publicaciones de esos años, constituyó uno de los recursos más utilizados por Vigo en la ilustración de las portadas y del interior de su revista. Pero en sus posibilidades de reproducción múltiple, el grabado movilizó, en torno a *Diagonal Cero*, otras propuestas editoriales. En 1964 Vigo inició la publicación de una serie de “cuadernillos de xilografías”, una separata con tres grabados xilográficos contenidos en una doble página de cartulina que circuló en los sucesivos números de la revista hasta 1966.¹³ La primera entrega incluyó grabados de Omar

¹⁰ “A manera de editorial. Primer encuentro Americano de poetas – Movimiento ‘Nueva Solidaridad’. Declaración de México”, *Diagonal Cero* n° 11, La Plata, agosto de 1964. También en 1964 Vigo colaboró como ilustrador en el número 13 de *El Corno Emplumado*, publicado en diciembre.

¹¹ *Diagonal Cero* n° 14, La Plata, 1965.

¹² Edgardo Antonio Vigo. “Observador”, *Diagonal Cero* n° 1, *op. cit.*

¹³ Entre los números 9-10 y 19.

Gancedo, el artista uruguayo Raúl Cattelani y el mismo Vigo.¹⁴ En las entregas siguientes circularon xilografías de Deisler, Nelia Licenziato, Abel Bruno Versacci y Daniel Zelaya, entre otros.¹⁵ El último cuadernillo, publicado en septiembre de 1966 con xilografías y poemas de Vigo, incluyó la consigna “En adhesión a ‘Mes de octubre – Mes del grabado’”,¹⁶ en referencia a la iniciativa impulsada tres años antes por el galerista Oscar Pécora. Bajo el lema *Contribución al mayor conocimiento del grabado como obra de arte* dirigido desde la galería Plástica, Pécora convocaba en 1963 a realizar –durante todo el mes de octubre y a nivel nacional- acciones diversas y simultáneas¹⁷ destinadas a difundir el grabado, disciplina cuyas prácticas ocupaban una posición periférica respecto de las otras artes.¹⁸ Vigo participó de algunas de las iniciativas de Pécora, incluso cuando su propio proyecto se apartaba de las exigencias de “artisticidad” que el director de Plástica reclamaba para el grabado.¹⁹ Para Vigo, la xilografía constituía, en su potencial múltiple, una plataforma crítica desde donde hacer estallar la integridad institucional de la obra de arte como objeto único destinado a la contemplación, a la vez que impulsar una circulación y apropiación expandidas, democráticas y colectivas de la práctica artística fuera de la autoridad legitimada de sus circuitos establecidos.

Con ocho números publicados, los cuadernillos xilográficos de *Diagonal Cero* constituyeron el punto de partida para otros dos proyectos de Vigo. Por un lado, la edición, bajo el mismo sello de la revista, de una colección de doce carpetas de grabadores, titulada “Xilógrafos de Hoy” y publicada entre 1966 y 1969;²⁰ por el otro, la fundación en 1967 del Museo de la

¹⁴ “1er. Cuadernillo de Xilografías. Cattelani Gancedo Vigo”, *Diagonal Cero* n° 9-10, La Plata, enero-junio de 1964. Un antecedente de estos cuadernillos puede encontrarse en la selección “Vigo. Grabados”, aparecida en *Diagonal Cero* n° 3 (1962).

¹⁵ Cada cuadernillo incluía tres xilografías impresas con sus tacos originales y una breve nota biográfica de los artistas colaboradores.

¹⁶ “8° Cuadernillo de Xilografías de ‘Diagonal Cero’”, *Diagonal Cero* n° 19, La Plata, septiembre de 1966.

¹⁷ Desde exposiciones a mesas redondas y conferencias, desde proyecciones de películas a demostraciones prácticas de las técnicas gráficas en plazas y parques.

¹⁸ El proyecto de Pécora, articulado con el de su reciente Museo del Grabado, con sede en la misma galería, se inscribía en un contexto en el que múltiples iniciativas, impulsadas por diversos agentes del campo cultural, coincidieron en promover una ampliación de los tradicionales espacios de visibilidad y legitimación de la obra gráfica, así como la revisión de sus estrategias de circulación y sus formas de incidencia crítica. Para un desarrollo de estas diversas apuestas, véase Silvia Dolinko. *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.

¹⁹ Precisamente en octubre de 1963, en el marco del programa *Contribución al mayor conocimiento...* Vigo realizó con Carlos Pacheco y Raúl Cattelani una exposición de grabados en el Colegio Nacional Rafael Hernández de La Plata. Un año más tarde, convocado por Pécora, participó en la exposición *4 grabadores rioplatenses* en la galería Plástica.

²⁰ Cada carpeta reunía cinco xilografías de un único artista (con excepción de la número 2, correspondiente al Movimiento Diagonal Cero), firmadas y numeradas e impresas con sus tacos originales, junto con un texto crítico sobre la obra y los antecedentes biográficos del autor. La colección incluyó xilografías de Fernanda

Xilografía de La Plata, un museo “ambulante”, sin sede fija, cuya colección circuló en una serie de cajas de madera (dispositivo móvil que puede entenderse como una extensión del formato del cuadernillo o de la carpeta) en cada una de las exposiciones transitorias que Vigo presentó.²¹

Pero el dispositivo de la carpeta no era nuevo en el programa de Vigo. En 1963 había publicado con este formato, también bajo el sello *Diagonal Cero*, una serie de xilografías suyas con poemas de Gancedo²² y dos años más tarde, editó la carpeta *Tríos*, con nuevos grabados xilográficos de su autoría y poemas de José María Calderón Pando, Gancedo y Jorge de Luján Gutiérrez. La integración entre poesía y grabado que auspiciaban estas publicaciones, movilizó en esos años otras iniciativas colectivas y, de hecho, fue central en el programa editorial de *Diagonal Cero*. En el segundo número de la revista en 1962 Vigo publicó, con el título “Pequeña antología de poetas jóvenes”, una selección de los “poemas radioactivos” del Grupo de los Elefantes acompañada de una xilografía suya.²³ Integrado por Lida Barragán, Raúl Fortín y Omar Gancedo, este grupo constituía en esos años la primera formación de poetas platenses cuya producción se inscribía en abierta rebelión contra la tradición poética local. El Grupo de los Elefantes realizó ediciones de poesía mural y recitales en bares, atacando la exclusividad de los foros literarios y sus rutinas disciplinarias normalizadas. El mismo año que publicó en *Diagonal Cero*, el grupo editó con Vigo *BFGV*

Barrera, Albino Fernández, Helios Gagliardi, Nelia Licenziato, el Movimiento Diagonal Cero (Ismael Calvo Perotti, Gancedo, Lucio Loubet, Néstor Morales y Vigo), José Rueda y Abel Bruno Versacci, además de Deisler (cuya carpeta inauguró la colección) y los brasileños José Altino, Dorian Gray Caldas y Unhandeijara Lisbôa. Algunas de estas carpetas integraron la exposición *El grabado en las ediciones argentinas*, organizada por el Museo del Grabado y la Biblioteca Nacional en octubre de 1967.

²¹ El museo articuló su programa en torno a “la necesidad de abrir nuevos canales”, extendidos en “la circulación manual” y en la condición multiplicable de la estampa xilográfica (*Muestra Internacional de Xilografía*, cat. exp., La Plata, Colegio de Médicos de la Provincia de Buenos Aires, 1980, s/p). El dispositivo ambulante de Vigo -un museo que operaba a la vez como artefacto que cuestionaba o desplazaba la misma idea institucionalizada de museo- implicaba la ocupación transitoria, como sedes de exposición, no solo de algunos espacios artísticos, sino, fundamentalmente, de clubes de barrio, escuelas, bares, bibliotecas, asociaciones de profesionales y casas particulares. Las xilografías eran exhibidas, por lo general, sobre una cuerda, evocando la tradición popular de la literatura de cordel, y acompañadas de dispositivos pedagógicos destinados a la enseñanza y socialización de la técnica xilográfica, como folletos y demostraciones prácticas del procedimiento de impresión. Con excepción de algunas exposiciones en Buenos Aires y en unas pocas localidades bonaerenses, el Museo de la Xilografía centró su circulación en La Plata, en la imagen de un artefacto portátil y ambulante que trazaba sus condiciones de exposición en el desplazamiento por la geografía de la ciudad. Sobre el Museo de la Xilografía, véase Fernando Davis. “El Museo de la Xilografía de La Plata y la poética de un ‘arte a realizar’ en Edgardo Antonio Vigo”, *Muestra acervo del Museo de la Xilografía de La Plata. Re-vuelta*, cat. exp., La Plata, Fundación Centro de Artes Visuales, 2002.

²² En el número 8 de *Diagonal Cero*, publicado en diciembre de 1963, Vigo incluyó poemas de Gancedo que eran parte de la carpeta que ambos habían realizado ese mismo año. Al igual que Vigo, Gancedo situaba su producción en varios frentes simultáneos. Poeta y artista plástico, no solo intervenía en la renovación de la poesía auspiciada en esos años desde formaciones jóvenes como el Grupo de los Elefantes, también había integrado el núcleo de pintores informalistas de la Plata, el Grupo Sí, constituido en 1960.

²³ “Pequeña antología de poetas jóvenes”, *Diagonal Cero* n° 2, La Plata, 1962.

62, un sobre de papel madera con poemas y xilografías. El cruce entre la poesía y el grabado no derivaba en una mera sumatoria de prácticas disciplinares específicas, sino en la invención de un objeto inclasificable que resultaba del cruce y contaminación de dichas prácticas y que Vigo caracterizó entonces como “objetos-cosas literarias”.

“Sacarle la lengua a la poesía”

En paralelo a la publicación de sucesivas entregas de poesía latinoamericana, que incluyó a poetas de Chile, México, Paraguay, Venezuela y Uruguay,²⁴ la poesía joven de La Plata ocupó desde el inicio de *Diagonal Cero*, un lugar destacado en sus páginas. La “pequeña antología” del Grupo de los Elefantes, que Vigo había incluido en el número 2 de su revista, proporcionó el esquema para posteriores selecciones de poesía local. La segunda antología apareció en 1963, en el número 5-6 de la publicación.²⁵ Ese mismo año, en el número 7 de *Diagonal Cero*, Vigo presentó a los poetas del “Grupo Muestra”, Calderón Pando, Francisco Coscarella, Luján Gutiérrez y Daniel Zerillo. En rigor, el grupo no tenía nombre. Vigo lo había tomado del manifiesto que los cuatro jóvenes habían difundido unos meses antes con motivo de una exposición con artistas plásticos en el subsuelo del Bar Universitario de La Plata.²⁶ Esta exposición formaba parte de las diversas iniciativas de esos años –en las que el mismo Vigo estaba comprometido– por articular e integrar los lenguajes de la poesía y las artes visuales. La muestra reunió pintura, escultura, móviles, fotografía y objetos y Vigo participó como artista invitado por el grupo.²⁷

En 1964, en la introducción a una nueva antología en el número 11 de *Diagonal Cero*, Vigo presentó un balance de los desarrollos de la poesía joven de La Plata.²⁸ Desde formaciones

²⁴ En *Diagonal Cero* número 13 (1965) Vigo incluyó poemas de la mexicana Thelma Nava y del venezolano Dionisio Aymara (quien volvió a publicar en el número 18 de la revista), una selección de poesía joven paraguaya editada por Roque Vallejos y Miguel Ángel Fernández, además de una “Pequeña antología de bolsillo de poetas mexicanos”. El número 14 (1965) reunió una “Pequeña antología de poesía uruguaya”, mientras que el 15-16 (1965) publicó a la paraguaya Josefina Plá. En los números 17 y 18 (1966) se incluyeron sendas antologías de poesía chilena, con algunos de los jóvenes poetas que Deisler había publicado en las ediciones Mímbré.

²⁵ “IIa. pequeña antología de poetas platenses”, *Diagonal Cero* n° 5-6, La Plata, 1963.

²⁶ Edgardo Antonio Vigo. “Grupo ‘Muestra’”, *Diagonal Cero* n° 7, *op. cit.*

²⁷ El contacto con Vigo fue a través de Luján Gutiérrez, quien había sido alumno suyo en el Colegio Nacional Rafael Hernández de La Plata, donde Vigo se desempeñaba como profesor de dibujo. Luján Gutiérrez también invitó a Vigo en diversas oportunidades a dictar charlas que coordinaba con otros estudiantes.

²⁸ “III° Pequeña Antología de poetas platenses”, *Diagonal Cero* n° 11, *op. cit.* La nueva entrega reunió poesía de Calderón Pando, Gancedo, Luján Gutiérrez y el mismo Vigo, entre otros.

como el Grupo de los Elefantes, La Voz en el Tiempo y el citado “Grupo Muestra”, la poesía joven cuestionó desafiantemente la tradición poética local en la autoridad de sus ordenamientos canónicos. Frente a los poetas “popes” y su “escala de orden jerárquico”, los jóvenes, señalaba Vigo, “‘sacan la lengua’ a todo este andamiaje”.²⁹ Burla y gesto irreverente hacia las prácticas legitimadas de la poesía seria, “sacar la lengua” era también una apuesta por desacatar el habla, por ponerla fuera de sí, *deshabituarla*,³⁰ con el propósito de provocar un extrañamiento en el orden reglamentado del lenguaje y sus amarres de sentido institucionalizados.

Un año más tarde, el número 15-16 de *Diagonal Cero* presentó a una nueva formación de poetas jóvenes, el Grupo del Esmilodonte, integrado por Osvaldo Ballina, Calderón Pando, Luján Gutiérrez, Luis Pazos, Luis Felipe Oteriño y Claudio Román (pseudónimo de Mario “Quico” García). “La poesía es una forma de vida y una vía de conocimiento”, sostuvieron en su presentación colectiva en la revista.³¹ El nombre del grupo, sugerido por Gancedo, aludía a las dos estatuas de esmilodontes (conocidos vulgarmente como “tigres dientes de sable”) situadas en el frente del Museo de Ciencias Naturales de La Plata. En octubre de 1965, pocos meses antes de la publicación en *Diagonal Cero*, los integrantes del grupo expusieron una selección de sus poemas, ilustrados por Vigo, en la Biblioteca Popular Benito Lynch. Ese mismo año, la poesía del colectivo circuló en ediciones de afiches callejeros, estrategia que unos años antes el Grupo de los Elefantes inauguraba en la escena local. Al desplazar la poesía del libro a las paredes de la ciudad, la intervención mural inscribía su tenor crítico en la desterritorialización del texto poético y de sus condiciones de lectura naturalizadas. El dispositivo del afiche sacaba a la poesía de las condiciones de intimidad de la lectura individual y privada y la infiltraba en la trama visual y sonora de la publicidad urbana, en el tejido de la ciudad, para destinarla a una contemplación e interpretación colectivas.

En 1966 algunos poetas platenses concidieron con artistas plásticos en una exposición colectiva en el Bar Mimo de Buenos Aires. Organizada de manera conjunta por la publicación porteña *Cuadernos de poesía* y la revista *Diagonal Cero* (cuyo número 17 se presentó en el encuentro), la muestra reunió la lectura de poemas de Alfredo Andrés, Daniel Barros,

²⁹ *Ibíd.*

³⁰ Sobre el concepto de “deshabitación”, propuesto en esos años por el artista Ricardo Carreira, véase el trabajo de la investigadora Ana Longoni, en especial, “El deshabitador. Ricardo Carreira en los inicios del conceptualismo”, en: *Arte y literatura en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, FIAAR-Telefónica, 2006.

³¹ “Grupo del Esmilodonte”, *Diagonal Cero* n° 15-16, La Plata, julio-diciembre de 1965.

Calderón Pando y Luján Gutiérrez, dibujos de Gancedo, grabados de Ismael Calvo Perotti, pinturas de Lucio Loubet y “poemas matemáticos” de Vigo. Pazos presentó un provocativo objeto, una escultura antropomorfa realizada con materiales de desecho (una palangana pintada, un reloj roto, un sombrero de paja con una pluma) sobre una estructura de madera, en la que dispuso sus *Fonetic “Pop” Poems*, artefactos poéticos visuales compuestos por la repetición de onomatopeyas. El conjunto constituía, en palabras de Pazos, “una escultura fonética espantosa” que contrariaba cualquier presupuesto sobre la poesía. Especie de perturbador espantapájaros (*¿o espantapoetas?*), el revulsivo objeto concitaba la pregunta “¿cómo unir la poesía con esta porquería?”.³² La intervención de Pazos extendía de manera radical e insolente el gesto de “sacar la lengua” a la tradición poética: su irreverente objeto estaba muy lejos de convocar la actitud contemplativa que la poesía sería reclamaba para sí misma y sus “poemas fonéticos” abandonaban toda articulación discursiva, para hacer de los desechos del lenguaje (de sus *detritus*) su materialidad privilegiada.

La “nueva poesía” en *Diagonal Cero*

El mismo año de la muestra en el Bar Mimo, la portada de *Diagonal Cero* número 19 presentaba una inusual intervención: un poema “fonético” de Pazos titulado *Pirámide*, una forma triangular “sonora” diagramada mediante la repetición gráfica de la onomatopeya “TOC”. La publicación del poema de Pazos anticipaba las nuevas búsquedas poéticas que la revista asumirá de manera programática a partir del número siguiente. *Pirámide* postulaba un desplazamiento radical de las innovaciones auspiciadas entonces por la poesía joven, en las que el mismo Pazos se encontraba involucrado y a las que *Diagonal Cero* había contribuido a difundir en sus sucesivos números. Si aquella había articulado su programa estético en torno a la puesta en cuestión del verso y la métrica tradicionales, la nueva poesía en la portada de *Diagonal Cero*, diagramaba su operatividad crítica en una ruptura que ya no se ubicaba al nivel del verso (al que renunciaba de manera deliberada), sino en la exploración de la potencialidad semántica movilizada por la disposición visual de la palabra y los signos gráficos en el espacio de la página.

³² Magdalena Pérez Balbi. “Movimiento Diagonal Cero: poesía experimental desde La Plata (1966-1969)”, *Escaner Cultural*, año 9, n° 96, agosto de 2007. En línea: <http://revista.escaner.cl/node/277>

En esta misma dirección crítica se inscribía, para Pazos, la *Poesía Matemática* que Vigo exhibía entonces en su exposición de grabados en la Biblioteca Popular Benito Lynch. Impresa en xilografía, como el resto de las obras expuestas, la *Poesía Matemática*, señalaba Pazos, “escapa”, sin embargo, “al concepto de grabado y se inserta directamente en las búsquedas de la poesía de vanguardia [...] Las letras desaparecen para dar lugar a los números, los que cobran por sí mismos, y a través de su posición en el espacio, una nueva significación semántica”.³³

En diciembre de 1966 una nueva poesía matemática de Vigo, también realizada en xilografía, ilustró la portada del número 20 de *Diagonal Cero*. “Te adelanto que el último número de la revista es una *bomba de tiempo*. Es una especie de número de poesía experimental de la ciudad de La Plata, veremos qué pasa. Nos jugamos mucho”.³⁴ Una “bomba de tiempo” era la connotada imagen que Vigo elegía, en una carta a Deisler, para referirse al dispositivo disruptivo que entonces apostaba a agitar desde su revista. Dedicada, según se anunciaba en la misma portada, a la “Nueva Poesía Platense”, *Diagonal Cero* 20 inauguraba un giro radical y definitivo en el programa de la publicación. El editorial, una especie de fórmula matemática inexistente, irónicamente firmada por “La Dirección”, coincidía en remarcar esta apuesta. Al optar por una poesía matemática en lugar de un texto, Vigo torcía incómodamente los pactos de sentido previstos para el género editorial -en tanto espacio en el que una publicación define sus tomas de posición críticas-, con el propósito de hacer explícito, en su mismo cuerpo escritural, el desplazamiento que la nueva poesía, en sus desamarres de los signos, apostaba a habilitar revoltosamente.

El número 20 abría una nueva etapa en el proyecto de *Diagonal Cero*. Desde entonces y hasta su cierre en 1969, la revista se centrará en la difusión y conceptualización de las prácticas de la “nueva poesía”, denominación que en esos años reunía expresiones poéticas múltiples, contemporáneas en sus derivas críticas. De las diversas manifestaciones de la poesía experimental, visual y sonora, a la poesía semiótica y cinética y a los incipientes desarrollos de una poesía de acción (que Vigo llamará, en los años siguientes, “poesía para y/o a realizar”),³⁵ la introducción de las nuevas propuestas en la revista fue conformando un

³³ Luis Pazos. “Vigo: la rebelión sin esperanza”, *El Día*, La Plata, 28 de octubre de 1966.

³⁴ Carta de Edgardo Antonio Vigo a Guillermo Deisler, 23 de diciembre de 1966. Archivo particular. El destacado en *italicas* me pertenece.

³⁵ Vigo conceptualizó sus planteos de una poesía para y/o a realizar en su ensayo *De la poesía/proceso a la poesía para y/o a realizar*, escrito en 1969 y publicado al año siguiente por *Diagonal Cero*. Al respecto, véase

implícito estado de la cuestión de las prácticas poéticas contemporáneas. En sus diversos números, *Diagonal Cero* reunió, entre otros, los planteos de los franceses Julien Blaine y Jean-François Bory, el belga Alain Arias-Misson, el alemán Timm Ulrichs, el holandés Hans Clavin y los italianos Mirella Bentivoglio y Luigi Ferro. *Diagonal Cero* 27 incluyó tres poemas visuales de Ferro, caracterizados en una breve introducción como “visualizaciones gráficas-pictóricas-programadas”, con antecedentes en los “primeros ensayos” de Stéphane Mallarmé y la “cadena de experimentaciones lingüísticas-poéticas” de la vanguardia poética de la primera mitad del siglo XX.³⁶

Así también, desde la publicación del número 20, Vigo inició un permanente intercambio con otras revistas de nueva poesía, como las francesas *Approches*, dirigida por Blaine y Bory y *Les Lettres*, editada por Pierre Garnier y difundió artículos sobre dichas prácticas, como el ensayo de Henri Chopin sobre “poesía sonora”,³⁷ muchos de ellos traducidos de publicaciones extranjeras. Por ejemplo, “Poesía cinética” de Mike Weaver, publicado originalmente en *Les Lettres* 34, apareció más tarde en *Diagonal Cero* 22 y el “Manifiesto para una poesía nueva visual y fónica” de Garnier, que formó parte del número 29 de la misma publicación, fue incluido por Vigo en el 23 de su revista.

El número 22 de *Diagonal Cero*, en 1967, fue dedicado a la poesía concreta brasileña y a la poesía cinética. Junto con el mencionado ensayo de Weaver, Vigo publicó un extenso artículo del poeta Haroldo de Campos sobre el grupo Noigandres, constituido en San Pablo en 1952 en coincidencia con el lanzamiento de una revista-libro de poemas.³⁸ En la portada reprodujo un poema de Augusto de Campos, hermano de Haroldo e integrante, junto con él y Décio Pignatari, del grupo paulista. En 1966 los tres poetas de Noigandres visitaron Buenos Aires para dar unas charlas en el Instituto Di Tella, centro indiscutible en esos años en la visibilidad y legitimación de las prácticas de la vanguardia experimental. En dicha ocasión conocieron a Vigo y a los poetas visuales de La Plata³⁹ y probablemente entonces surgió la propuesta de una colaboración del grupo en *Diagonal Cero*. Incluso cuando diversas manifestaciones de la

Fernando Davis. “Prácticas ‘revulsivas’. Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo”, en: Ana Longoni y Cristina Freire (orgs.). *Conceitualismos do Sul / Conceptualismos del Sur*, São Paulo, Annablume, USP-MAC, AECID, 2009.

³⁶ Salvador Presta. “Luigi Ferro”, *Diagonal Cero* n° 27, La Plata, septiembre de 1968.

³⁷ Henri Chopin. “Poesía sonora”, *Diagonal Cero* n° 24, La Plata, 1967.

³⁸ Haroldo de Campos. “Poesía concreta brasileña. Datos. Testimonios”, *Diagonal Cero* n° 22, La Plata, junio de 1967. El texto fue traducido del portugués por Vigo.

³⁹ Así lo refiere el investigador Gonzalo Aguilar en *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003, p. 422.

nueva poesía se distanciaban críticamente de los planteos de la poesía concreta, la incorporación de Noigandres en la revista platense implicaba un significativo reconocimiento a un grupo que, en el escenario latinoamericano, constituía sin lugar a dudas, un referente para las nuevas exploraciones poéticas.⁴⁰

Un año después de la publicación sobre poesía concreta, el número 26 de *Diagonal Cero* anunciaba nuevas alianzas y complicidades que se traducirán en la invención de nuevas derivas críticas en la poesía. La inclusión de un poema del brasileño Álvaro de Sá, que Vigo había tomado de su libro de artista *12 x 9*, de 1967, inauguraba los intercambios con el Movimiento Poema/Processo (del que Álvaro de Sá era uno de sus principales impulsores), cruciales en la activación de nuevas investigaciones en la poesía que, desde el énfasis en el proyecto y en la condición procesual del poema (planteamientos que entonces también formaban parte de las preocupaciones de Vigo y del resto de los poetas experimentales de La Plata), irán desbordando incipientemente el formato de la página y de la revista.⁴¹

El Movimiento Diagonal Cero

El número 20 de *Diagonal Cero* constituyó también el punto de partida para la formación de

⁴⁰ En 1968 el crítico Jorge Romero Brest, director del Centro de Artes Visuales del Di Tella, encomendó a Haroldo de Campos la preparación de una “exposición internacional de poesía concreta”. No pudiendo ocuparse de la muestra, el brasileño sugirió a Vigo como la persona idónea en Argentina para organizarla. Con el nombre de *Expo/ Internacional de Novísima Poesía*, la muestra preparada por Vigo un año más tarde, con la colaboración del resto de los poetas del Movimiento Diagonal Cero, sin embargo, desbordó en mucho el proyecto inicial, limitado a la poesía concreta. La *Expo/ Internacional* se propuso como balance y estado de situación de los planteos poéticos experimentales, reuniendo a 133 poetas provenientes de 16 países (de América Latina, Europa central y del este, Canadá, Estados Unidos y Japón) y un destacado corpus de publicaciones. Es posible interpretar la exposición en el Di Tella como una extensión del proyecto que Vigo venía articulando desde las páginas de *Diagonal Cero*. La trama de intercambios sostenida en torno a la circulación de la revista, de hecho, no solo fue crucial en el diseño de la muestra en tanto proveyó de una serie de contactos y propuestas, sino que la misma exposición, en cierto sentido, trasladaba al espacio de la institución artística el tejido de conexiones sostenidas por las redes de publicaciones.

⁴¹ El ensayo de Vigo *De la poesía/proceso a la poesía para y/o a realizar* es ilustrativo de la importancia que tuvo, en la elaboración de sus propias reflexiones teóricas, el contacto con las ideas del Movimiento Poema/Processo. Vigo lo caracteriza como “uno de los movimientos más activistas y revulsivos de la poesía” y sitúa sus prácticas en el inicio de una serie de experimentos radicales de la nueva poesía que derivan en su conceptualización de una “poesía para y/o a realizar” (Edgardo Antonio Vigo. *De la poesía/proceso a la poesía para y/o a realizar*, La Plata, Diagonal Cero, 1970). El Movimiento Poema/Processo había realizado su primera intervención pública en diciembre de 1967, con una doble exposición organizada por Wladimir Dias-Pino, Álvaro de Sá y Neide de Sá en la Escola Superior de Desenho Industrial de Río de Janeiro (ESDI) y por Moacyr Cirne en el Museu do Sobradinho, en Natal. Entre muchos otros (integraron la exposición veinticinco poetas de nueve estados brasileños) participaron también Pedro Bertholino, Joaquim Branco, José de Arimatéia, Dailor Varela y Ronaldo Werneck (“Breve sinopse do Poema/Processo”, en: Alvaro de Sá. *Vanguarda. Produto de comunicação*, Petrópolis, Vozes, 1977).

un grupo de “poetas visuales novísimos”,⁴² nucleados en torno de la revista, el Movimiento Diagonal Cero. Este nombre, sin embargo, era anterior. Unos meses antes, en el editorial del número 18 de la publicación, Vigo hacía referencia a la constitución del Movimiento como un “grupo de plásticos, poetas, críticos y literatos” que venían colaborando en distintas formas con la revista, aunque sin aclarar quiénes eran sus integrantes.⁴³ A fines de 1966, el nombre de Movimiento Diagonal Cero designó dos formaciones específicas, por un lado, un grupo de plásticos cuya producción se centró en el grabado xilográfico;⁴⁴ por el otro, el grupo de poetas experimentales. Si bien Vigo integró ambas formaciones, cada grupo movilizó sus opciones críticas desde el trazado de espacios diferenciados de circulación y visibilidad de sus propuestas.⁴⁵ Aunque *Diagonal Cero* continuó publicando algunas xilografías (sobre todo en sus portadas), el ingreso de la nueva poesía a la revista concidió con el desplazamiento de la centralidad que la impronta del grabado xilográfico había tenido hasta entonces en la publicación. Sin desvincularse totalmente de ésta, la xilografía migró hacia otros proyectos de Vigo, como las ediciones de carpetas, el mencionado museo ambulante o las exposiciones de los plásticos del Movimiento Diagonal Cero. Orientada a los desarrollos de la nueva poesía, la revista se volvió el espacio central de difusión y activación del grupo de poetas visuales, integrado por Gancedo, Carlos Ginzburg, Luján Gutiérrez, Pazos y Vigo.⁴⁶

En el número 20 Gancedo (quien se desvinculó del grupo poco después de esta participación) publicó sus poemas *IBM*, realizados con una perforadora modelo 534, tarjetas IBM y una Card intérprete. A través de un procedimiento aleatorio de perforación de las tarjetas y su posterior lectura en la máquina interpretadora, Gancedo propuso una serie de poemas que caracterizó como “nuevos elementos técnicos usados en la ampliación de mundos poéticos”.⁴⁷ Vigo difundió su “poesía matemática”, poemas visuales en los que la unidad de la página aparece tensionada por letras, números y signos algebraicos asociados en insólitas fórmulas aritméticas y ecuaciones inexistentes, que remiten al sistema de codificación de las

⁴² Edgardo Antonio Vigo. “Panorama sintético de la poesía visual en Argentina”, inédito, La Plata, c. 1976. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo.

⁴³ “Editorial”, *Diagonal Cero* n° 18, La Plata, junio de 1966.

⁴⁴ A fines de noviembre de 1966, el grupo de grabadores -integrado por Ismael Calvo Perotti, Gancedo, Lucio Loubet, Néstor Morales, Alberto Piergiacomi y Vigo- expuso en el Museo Municipal de Bellas Artes Dr. Genaro Pérez de Córdoba. Participaron como invitados dos asiduos colaboradores extranjeros de *Diagonal Cero*, Deisler y Cattelani.

⁴⁵ Una opción que puede verse como contradictoria con la mencionada exposición en el Bar Mimo, en la que coincidieron algunos de los plásticos y poetas que más tarde integrarían las dos formaciones del Movimiento.

⁴⁶ Ginzburg se incorporó en 1967. Había conocido a Vigo en las frecuentes reuniones de artistas que tenían lugar en el taller de marcos de su padre, Al Ginzburg, incansable gestor de proyectos con artistas en la ciudad y colaborador de *Diagonal Cero*.

⁴⁷ Omar Gancedo. “IBM”, *Diagonal Cero* n° 20, La Plata, diciembre de 1966.

matemáticas.⁴⁸ En la carátula que abría su selección de poemas, se presentó como un “deshacedor de objetos”. La poesía matemática de Vigo articulaba su operatividad crítica en la apropiación *contraproductiva* de los signos y “gramáticas” del sistema matemático, interrumpiendo o desplazando su racionalidad, para habilitar desamarres de sentido susceptibles de potenciar efectos poéticos. Una problemática también presente en los poemas *IBM* de Gancedo, en los que la opción por la máquina suponía, al mismo tiempo, su apropiación desalienada y una crítica del estatuto de autonomía del arte, estallado en su legalidad institucional en la intromisión dislocatoria de signos y procedimientos *extrapoéticos*. Pazos publicó tres poesías fonéticas, “imágenes sonoras” realizadas con onomatopeyas, acompañadas de un manifiesto titulado “Phonetic Pop Sound”, en el que desde la postulación de la calle como territorio privilegiado de activación poética, llamaba a una apropiación e invención colectivas de la poesía:

La poesía es un hecho que sucede en el mundo exterior. Su materia es los anuncios de neón, los bocinazos, el parloteo de la gente, los escaparates. Nada tiene que ver con la belleza, pero sí con la velocidad, el almuerzo mal digerido, el traje arrugado, la incomodidad. Es un hecho que sucede en la ciudad, a cada instante y a cualquiera.

El hombre de la calle está constantemente sometido a un bombardeo de imágenes y sonidos que van conformando un conjunto de gestos, términos y pensamientos comunes. Este patrimonio común es el folklore urbano. Es la sustancia de la poesía y todo hombre o mujer que camina por la calle es un poeta. Porque el arte no es un elemento discursivo sino una manera de vivir.

Mis PHONETIC POP SOUND son imágenes sonoras extraídas de esa fuente inevitable de creación que es la realidad cotidiana.⁴⁹

Para Pazos, la poesía debía escapar de la exclusividad acotada de sus circuitos institucionalizados, para extenderse a la vida cotidiana, al entorno de la ciudad.

El número 21 de *Diagonal Cero* incluyó un “Cuaderno de p/ experimental” con tres poemas visuales de Pazos, Vigo y Luján Gutiérrez (quien firmaba como “Jorge de Luxán Gutiérrez”). A través de la combinación de letras, palabras e imágenes que remitían al dominio de los medios de comunicación, con clichés de imprenta e inscripciones de sellos de goma, éste proponía un tipo de poesía cercana en sus fundamentos a los planteos de Pazos: al igual que los “Phonetic Pop Sound” de su amigo, sus “Actualidades” (como Luján Gutiérrez denominó

⁴⁸ Vigo había realizado sus primeras poesías matemáticas entre 1958 y 1959. Se trató de dibujos en tinta en los que utilizó elementos del dibujo técnico, como tiralíneas y letrógrafos. En un texto posterior, sin embargo, reconoce como sus primeras poesías matemáticas las publicadas en los programas del Cine Club de La Plata entre 1962 y 1963 (Vigo. “Panorama sintético...”, op. cit.).

⁴⁹ Luis Pazos. “Phonetic Pop Sound”, *Diagonal Cero* n° 20, op. cit.

a sus poemas visuales), tenían como “materia básica” el “folklore urbano”.⁵⁰ También al igual que Pazos, Luján Gutiérrez se definía a sí mismo como un “fabricante”,⁵¹ renunciando deliberadamente a las categorías de poeta y artista: para el fabricante, señalaba en la introducción que abría el “Cuaderno de p/ experimental”, “sus productos no son poesía, pero sí un vital artículo de consumo. En su concepción el arte es ante todo una industria destinada a producir entretenimientos”.⁵²

La poesía visual de Ginzburg, que circuló en los números siguientes de la revista, también recurrió a la apropiación desplazada de sistemas extrapoéticos en lo que Vigo llamó una poesía “de laboratorio”.⁵³ En *Diagonal Cero* 22 (dedicado, como se señaló, a la poesía concreta), Ginzburg publicó su “poesía atómica”, utilizando fórmulas próximas al sistema de notación de la química, nomenclaturas derivadas de la física subatómica y onmatopeyas. La serie concluía con la explosión y desintegración de los signos, sintetizada en la fórmula “LENGUAJE + CIENCIA = POESÍA ATÓMICA = BOOM”.⁵⁴ Ginzburg construyó su poesía, como artefacto visual, a partir de una serie de operaciones de división y repetición de la palabra “átomo”, que remitían al proceso de reacción en cadena de la fisión nuclear.

Una “cosa” trimestral

El ingreso de la nueva poesía en *Diagonal Cero* también afectó el formato de la publicación. En la portada del número 21, una flecha apuntando a un agujero circular calado, señalaba un nada convencional “acceso” a la revista. La misma forma calada aparecía repetida y desplazada en la articulación espacial que Vigo proponía, con el título “Manifiesto de la ‘oquedad’”, en las primeras páginas de su publicación. También su *P/Mat Eunuco*, en el mismo número de *Diagonal Cero*, incorporaba este recurso. Como en otras tantas poesías matemáticas, Vigo combinaba números, fórmulas imposibles y signos algebraicos, pero en

⁵⁰ Jorge de Luxán Gutiérrez, Luis Pazos y Edgardo Antonio Vigo. “Cuaderno de p/ experimental”, *Diagonal Cero* n° 21, La Plata, marzo de 1967.

⁵¹ En una entrevista publicada ese mismo año, Pazos se definió como un “fabricante de modos de vida”. S/a. “Periografía del poeta Luis Pazos”, *El Día*, La Plata, 9 de septiembre de 1967. Véase Fernando Davis. *Luis Pazos. El “fabricante de modos de vida”*. Acciones, cuerpo, poesía, Buenos Aires, Ediciones Document-Art, 2013.

⁵² Luxán Gutiérrez, Pazos y Vigo, “Cuaderno...”, op. cit.

⁵³ Edgardo Antonio Vigo, “Nueva vanguardia poética en Argentina”, *Los Huevos del Plata* n° 11, Montevideo, marzo de 1968, s/p.

⁵⁴ “Propedéutica. Una poesía atómica”, *Diagonal Cero* n° 22, op. cit.

este caso introducía otros dos elementos que fracturaban la unidad bidimensional de su poema: el agujero circular que incitaba a mirar a través del soporte, desmarcando la imagen, y un doblez vertical (que el título exponía visual y fonéticamente al “doblar” la expresión “Poema Matemático” en “P/Mat”) cuyo despliegue hacía de la página un volumen.

Desde el número 24 *Diagonal Cero* se autodefinió como “cosa trimestral”.⁵⁵ En los desmarques y torsiones de sentido que habilitaba al tensionar o contradecir, desde el mismo cuerpo de la publicación, su estatuto como “revista”, Vigo hacía estallar la segura estabilidad de su unidad estructural. Mediante la multiplicación de pliegues, cortes y agujeros en las páginas de *Diagonal Cero*, la nueva poesía traicionaba la lógica de los soportes en los que elegía circular. La revista devenía “cosa”, dispositivo tridimensional, objeto inclasificable que se desmarcaba revoltosa y desafiantemente de las categorías y géneros institucionalizados, atacando la integridad de sus trayectos normalizados. En torno al troquelado y al corte del papel, Vigo fue tramando un dominio poético que se extendió a su producción xilográfica de esos años, como en la serie de xilografías y xilografías-objeto que realizó en homenaje a Lucio Fontana.

En 1968, a partir del contacto con el poeta paraguayo Miguel Ángel Fernández, colaborador de *Diagonal Cero*, Vigo realizó una exposición titulada *Xilografías y “cosas” visuales* en la galería del Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales (ILARI) en Asunción, Paraguay. El término “cosas”, que entonces hacía referencia a su revista, aparecía extendido en la proliferación insubordinada e inclasificable de piezas gráficas de pequeño formato, poesías visuales, objetos múltiples y envíos postales. Con motivo de la inauguración de la muestra, Vigo sostuvo en una entrevista, a propósito de *Diagonal Cero*:

Hoy creo que la COSA TRIMESTRAL en que se ha convertido también testimonia un devenir: no es más una revista ni una publicación. Es un *receptáculo de hojas sueltas* que pueden jugar dentro de él sin orden premeditado, o no seguir necesariamente el orden que uno da.⁵⁶

Si la participación del lector o espectador en el proceso artístico constituía una preocupación central en el programa poético y político de Vigo, la apuesta radical de la nueva poesía en *Diagonal Cero* prolongaba esta exigencia en la reinención de la revista como artefacto

⁵⁵ La misma marca gráfica de la revista también resultó alterada en las sucesivas entregas, en ocasiones reducida a la sigla DC o sobreimpresa con la inscripción “Editó Diagonal Cero”.

⁵⁶ “Edgardo Antonio Vigo habla de su arte”, *La Tribuna*, Asunción, 25 de junio de 1968. Las mayúsculas pertenecen al original. El destacado en itálicas me pertenece.

mudable. La página podía ser dispersada y movilizar otros recorridos de lectura posibles, involucrando al lector en una apropiación desnaturalizada, inventiva y modificadora del objeto. En 1967, en el editorial del número 23 de la revista *Vigo* se pronunció por una “estética de la participación”, a la que caracterizó como un “estado revolucionario”, opuesta a “la tradicional y clásica estética de la observación”.⁵⁷ En el mismo texto, caracterizó al espectador como “observador-participante”. En esta noción, Vigo seguramente retomaba su idea del “observador” como agente que “re-crea” la obra, que varios años antes había expuesto en el número 1 de *Diagonal Cero*, pero a la vez apuntaba a complejizar ese argumento. Si la participación de la poesía, afirmó, “estaba ceñida únicamente en la posibilidad de re-creación o entendimiento del poeta clásico, la estética de la participación contemporánea entra directamente en la práctica de la modificación que puede imprimirse a lo visto por parte del observador.”⁵⁸

La productividad crítica de la nueva poesía se ubicaba, para Vigo, en esta doble dimensión participativa y constructiva que hacía del tradicional espectador un operador activo del proceso artístico, capaz de intervenir alterando o modificando el poema. En esta dirección crítica se situaba el dispositivo lúdico que Ginzburg proyectó para el número 24 de *Diagonal Cero* (precisamente el número en el que la revista se autoanunciaba como “cosa”), *Oración equivalente*, un sobre transparente con una serie de círculos de papel y celofán con diferentes diámetros e impresos con tramas y formas circulares, que el lector podía superponer o combinar de diferentes maneras, construyendo sus propios poemas visuales.

También en 1967, a instancias de Jean-François Bory y Brian Lane, responsables de la editorial francesa Contexte, Vigo proyectó el libro de artista *Poème Mathématique Baroque*, publicado ese mismo año. Retomando los juegos formales que ensayaba entonces en la diagramación de *Diagonal Cero*, los *Poème Mathématique Baroque* presentan tres poesías matemáticas con cartulinas de diferentes colores, articuladas a través de agujeros circulares, cortes y dobleces del soporte. Para Vigo, la participación del observador constituía, como en su revista, una condición privilegiada en la manipulación del libro de artista:

El observador ya no se queda con la única posibilidad de mover las páginas o seguir un ritmo ya dado por la numeración de las mismas, sino que puede participar en un acto-creativo-condicionado (y decimos condicionado pues recibe los elementos con los cuales deberá jugar), al intercambiar,

⁵⁷ Edgardo Antonio Vigo. S/t [Editorial], *Diagonal Cero* n° 23, La Plata, septiembre de 1967.

⁵⁸ *Ibíd.*

conjugar de distintas formas las hojas. Aceptando incluso de una fuente de luz que torna los elementos geométricos utilizados en una a-geometrización por las secuencias de sombras cortadas o difusas según la colocación de las hojas.⁵⁹

Vigo había tomado contacto con los editores de *Contexte* en 1966. Como se ha mencionado, Bory publicaba entonces, junto con el poeta Julien Blaine, la revista *Approches*, también dedicada a las manifestaciones de la nueva poesía. En 1968 el número 3 de *Approches*, dedicado a la poesía visual, incluyó poemas de Ginzburg, Pazos y Vigo. Un año antes *Diagonal Cero* presentaba sendos ensayos de Bory y Blaine⁶⁰ y este último convocaba a Pazos y a Vigo a participar en el *Premier inventaire de la poésie élémentaire* [Primer inventario de la poesía elemental], en la galería Denise Davy de París. Allí Vigo expuso los *Poème Mathématique Baroque*, mientras que Pazos presentó su “libro-objeto” *El Dios del Laberinto*, una botella con un poema enrollado en su interior. En su crónica de la exposición, Blaine señaló como los trabajos “más notables” los de los poetas “que eligieron como elemento el objeto [...], la máquina [...] o más simplemente el libro que estalló, estallido producido por cortes y dobleces”,⁶¹ consideración que aludía al trabajo de Vigo.⁶²

Pero el “estallido” del libro que Blaine celebraba a propósito de la obra de Vigo, constituía también una preocupación en su propio trabajo. El mismo año en que se presentó el *Premier inventaire...* la galería Denise Davy publicó el libro de artista de Blaine *Essai sur la sculpturale* en el que la totalidad de las páginas aparecían intervenidas con agujeros circulares. En un artículo que ese mismo año escribió para el número 1 de la revista *Robho*, que entonces coeditaba con Jean Clay, Blaine señalaba, más allá del uso convencional del libro como mero “soporte” del texto o la imagen, una serie de posibles intervenciones en el objeto que desquiciaban sus enclaves de sentido naturalizados y lo volvían un dispositivo destacado para la experimentación poética.⁶³

⁵⁹ Vigo, “Nueva vanguardia...”, *op. cit.*, s/p.

⁶⁰ “Para empezar con la semiótica. Notas teóricas de Julien Blaine” y “Hacia un segundo comienzo” de Bory, ambos textos traducidos del francés por Elena Comas. *Diagonal Cero* nº 21, *op. cit.*

⁶¹ Caja años 1966-67. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo.

⁶² En 1967 Vigo presentó una serie de xlografías troqueladas y plegadas con el título *Homenaje a Julien Blaine* en la galería Kraft Moreno de Buenos Aires.

Derivas desterritorializantes de la poesía

En su ensayo “La nueva vanguardia poética en Argentina”, que publicó en 1968 en la revista uruguaya *Los Huevos del Plata*⁶⁴ Vigo presentó un balance de los desarrollos de la poesía experimental en la escena local a partir de la aparición del número 20 de *Diagonal Cero* y la coincidente formación del Movimiento homónimo de poetas visuales. Según Vigo, el gesto radical de las nuevas investigaciones poéticas en 1966 venía a remover desobedientemente el estado de inercia en el que se encontraba entonces la poesía. En contraste con los desarrollos contemporáneos de la plástica y la música, “la poesía parecía haberse quedado”, para él, “en un estancamiento de posiciones comunes. El libro, el trato de la palabra y una métrica que exige su ‘lectura’ así lo certifican [...] románticos y sociólogos del metro, cantaban con fuerza ‘surrealista’ las cosas comunes que por repetición se tornan baladías. Una serie de términos de la ‘alta poesía’ ya no se entroncaban con el real latir de esta segunda mitad del siglo XX dominada por la IMAGEN”.⁶⁵

Frente a una “integración presupuestada” de las artes, atada a la lógica de “la pieza única, centrada por uno sólo y desde un único punto de vista”, Vigo proponía una “INTEGRACIÓN NATURAL” que involucraba desde “una plástica con sonidos” a “una música con formas plásticas, una poesía para ver y otra para oír, un cine que utiliza el tiempo real, un teatro diapositivado”.⁶⁶ La integración que Vigo proponía estaba lejos de ser una mera sumatoria de prácticas específicas, por el contrario, apuntaba a agitar revulsivamente sus diferentes dominios disciplinares en la invención de objetos poéticos que, como las “cosas”, disputaban su tenor crítico a contramano de una división (jerarquizada) de las artes en compartimientos estancos.

En sus proyecciones críticas esta apuesta no podía limitar la poesía al formato de la página impresa (incluso cuando ésta fuera descolocada inquietantemente en su unidad). En mayo de 1968, la *Primera Exposición de Novísima Poesía de Vanguardia*, que el Movimiento Diagonal Cero realizó en la Galería Scheinsohn de Buenos Aires, tensionaba las propuestas poéticas hacia exploraciones que empezaban a desbordar los márgenes de la página para extenderse a la edición de objetos o incluso a tempranas intervenciones del espacio, como la

⁶⁴ Dirigida entre 1965 y 1969 por un grupo de jóvenes poetas entre quienes se encontraba Clemente Padín, a quien Vigo había conocido a través del grabador Raúl Cattelani, colaborador de *Diagonal Cero*.

⁶⁵ Vigo, “Nueva vanguardia...”, op. cit., s/p. Las mayúsculas pertenecen al original.

⁶⁶ *Ibíd.* Las mayúsculas pertenecen al original.

larga cuerda sobre la que Pazos había colgado “una estrafalaria muestra de prendas de vestir saturadas de poemas sonoros”.⁶⁷

Un año antes Pazos había presentado su “libro sonoro” *La corneta* en el marco de un concurrido y ruidoso *happening* en la *boite* Federico V de La Plata: un clarinete de cotillón con diez poemas fonéticos en su interior (algunos de ellos publicados en *Diagonal Cero*), acompañado de unas breves instrucciones de uso redactadas por Luján Gutiérrez e impresas en la caja del objeto. La consigna “El mundo nuevo se construye jugando”, con la que Luján Gutiérrez cerraba las instrucciones de *La corneta*, concentraba para Pazos la exigencia de una poesía participativa en la que la acción poética se desplazaba de la página a los cuerpos.

En 1968 Vigo editó sus *Poemas matemáticos (in) comestibles*, un múltiple realizado con dos latas de pescado envasado soldadas entre sí, con un objeto desconocido en su interior, que produce un sonido al moverse. Inscriptos en los planteos de un “arte tocable” y de “atrape por vía lúdica”,⁶⁸ los nuevos poemas de Vigo disputaban su tenor crítico en la deriva abierta por la pregunta sobre la naturaleza del objeto contenido entre las dos latas selladas. Fuera de su potencial clausura en la página impresa, la experiencia poética devenía proceso, acontecimiento, flujo.

La revuelta de los signos auspiciada por la nueva poesía se desterritorializaba para extenderse al cotidiano. El libro sonoro de Pazos y los *Poemas matemáticos (in) comestibles* de Vigo apuntaban a incidir revoltosamente en el entorno “rodeante”⁶⁹ para afectarlo desde los desamarres de sentido potenciados por el extrañamiento poético, con el propósito de movilizar desafiadamente la imaginación en la invención de nuevos órdenes sensibles y vitales. La producción de múltiples por parte de los integrantes del Movimiento Diagonal Cero diagramaba una estrategia micropolítica que apostaba a interferir en la colonización e

⁶⁷ S/a. “Poesía de vanguardia: ‘un asombro, una duda’”, *El Día*, La Plata, 12 de mayo de 1968. La denominación de “novísima poesía” vuelve a aparecer un año más tarde en la muestra que Vigo organizó en el Instituto Di Tella, con el nombre de *Expo/ Internacional de Novísima Poesía*. También presentada en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, como *Novísima Poesía /69*.

⁶⁸ En un breve manifiesto que escribió entonces, Vigo se pronunciaba por un arte “tocable” y con “errores”, basado en el “uso de materiales ‘innobles’” y en “un aprovechamiento al máximo de la estética del ‘asombro’”, de “atrape por vía lúdica” y que “facilite la participación-activa del espectador, vía absurdo”. En sus líneas finales, el texto se cerraba con una doble exigencia: “No más ‘CONTEMPLACIÓN’ sino ‘ACTIVIDAD’. No más ‘EXPOSICIÓN’ sino ‘PRESENTACIÓN’” (Edgardo Antonio Vigo. S/t, 1968-1969. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo. Publicado en Fernando Davis (ed.). “Edgardo Antonio Vigo. Textos recobrados”, *ramona* n° 76, Buenos Aires, noviembre de 2007, pp. 14 y 15).

⁶⁹ Vigo, S/t [Editorial], *Diagonal Cero* n° 23, op. cit.

instrumentalización del tiempo de ocio por parte de la industria cultural y el consumo. Así, mucho más que un gesto de provocación o una mera experiencia lúdica, la nueva poesía trazaba sus opciones poético-políticas en la activación de dispositivos de subjetivación capaces de habilitar nuevos universos de sentido y desacatar los enclaves disciplinarios de las subjetividades normalizadas, para empujar y transformar los límites de lo existente. La doble intervención de Vigo en el número 28 de *Diagonal Cero*, que cerraba el proyecto de la revista, radicalizaba esta apuesta. Desde la portada, una tarjeta atada con hilo anunciaba: “Señalamiento IIIº realizado por Edgardo Antonio Vigo. No va más!!!”. La página final de la revista –una hoja suelta, con un círculo calado en el centro- reproducía unas breves instrucciones que interpelaban al lector con la consigna de una acción a realizar:

Concrete su poema visual/ pintura/ objeto/ escultura/ paisaje/ naturaleza muerta/ desnudo/ (auto)retrato/ interior y todo otro tipo y género de arte. Colocar a distancia prudencial delante de un ojo el agujero y encuadrar a plena libertad el género que se desee.

El dispositivo de la página calada invitaba a escapar de los límites de la revista y a desplazar la realización del “poema visual” en la deriva abierta por la operación reiterada de enmarcar y desenmarcar el espacio, pasando la mirada por el agujero circular. Una *salida-de-marco* que proponía, junto con el cierre de la revista, el *señalamiento* del cotidiano desde la activación de una mirada extrañada o deshabitada.⁷⁰ La nueva poesía ya no pertenecía al territorio de la página o de la revista, se había puesto *fuera de sí* para trasladarse al entorno y a los cuerpos. Constituía, entonces más que nunca, una estrategia para afectar y reinventar el mundo (y reinventarse).

⁷⁰ En octubre de 1968 Vigo había realizado su primer señalamiento, *Manojo de semáforos*, que consistió en la convocatoria a contemplar “desde el punto de vista estético” un semáforo ubicado en el cruce de dos avenidas de la ciudad de La Plata. Coincidentemente publicó, bajo el sello Diagonal Cero, el “Manifiesto Primera no- Presentación Blanca”, donde expuso la base conceptual de su propuesta. Al respecto véase Davis, op. cit., 2009.