

EL PUNTO CIEGO.

La poesía visual en Argentina; historia y protagonistas

(Parte 1)



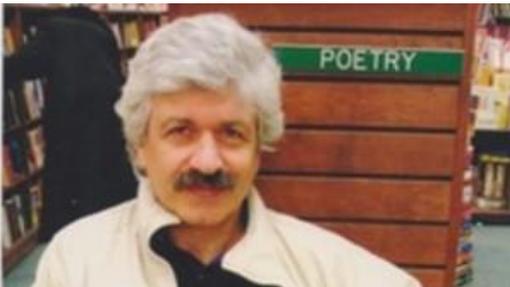
Xul Solar, *Mancilla 2936*, 1920

*A Xul Solar, que se fue de estas tierras al tiempo que yo llegaba, y aunque nunca lo conocí lo considero mi mayor maestro.
A Edgardo A. Vigo.*

Jorge Santiago Perednik, ca. 2006

César Horacio Espinosa V.

Junto con los poetas Fabio Doctorovich y Carlos Estévez, el poeta, editor y escritor argentino Jorge Santiago Perednik (infortunadamente fallecido en diciembre de 2012, a los 59 años), puso en marcha un extraordinario trabajo editorial que es un conjunto de textos historiográficos y una muy amplia selección de obras de artistas de su país bajo el título **EL PUNTO CIEGO. Antología de Poesía Visual Argentina: de 7000 AC al Tercer Milenio**, que actualmente se encuentra en proceso de edición. Hago aquí una primicia, con aprobación de los responsables editoriales.



Jorge Santiago Perednik

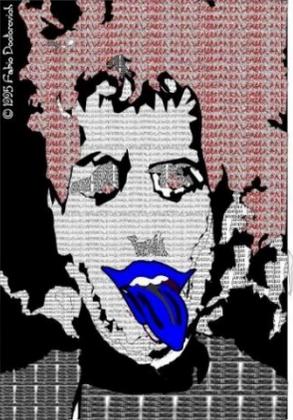
Perednik fue el editor de la revista *XUL. Signo viejo y nuevo* (1979-1997), que constituyó un espacio de crítica política y experimentación poética durante el último tercio de la dictadura y el menemismo.

En 1989, en compañía de otros varios artistas y poetas, sería uno de los impulsores de *Paralengua, La Otra Poesía*, que se caracterizó por aglutinar manifestaciones iniciadas en el período de *XUL*. Los poetas y colaboradores de *XUL* –entonces vistos como neobarrocos, neoconcretos, experimentales, etc.–, que provenían de

una tradición performática, circense, teatral (y académica), comenzaron a experimentar con diversos soportes y recursos.

PARALENGUA VI
la otra poesía

Miércoles 13 y 20 de Diciembre de 1995, 20:00 horas



CENTRO CULTURAL RICARDO ROJAS
Corrientes 2038

En *Paralengua* se lleva a cabo de modo sostenido el proceso de mezcla enfocado a las nuevas tecnologías de información y comunicación, lo cual auspició tanto una ampliación en la utilización de soportes como un cambio en los modos clásicos de interpretación poética. Videopoesía y poesía digital, por ejemplo, encontraron en *Paralengua* un espacio propicio de experimentación en la Argentina.

Entre los integrantes de *Paralengua* estuvieron Alonso Barros Peña, Carlos Estévez, Fabio Doctorovich, Javier Robledo, Ladislao Pablo Györi y Roberto Cignoni.

A su vez, como teórico, Perednik fue uno de los principales ensayistas argentinos sobre la poesía concreta y experimental; asimismo, escribió varios artículos respecto a la poesía del período de la última dictadura militar argentina.

Filósofo de formación y traductor especializado en poesía norteamericana publicó libros de ensayo y poemarios. Autor de *Poesía Concreta. A. Artaud, M. Bense, D. Pignatari y otros* (1982), realizó la antología *Nueva poesía argentina durante la dictadura -1976/1983-* (1993), y *Pequeña Antología de la poesía argentina* (2004).

Retornando al *Punto Ciego*, la edición quedó a cargo del poeta experimental, editor e investigador Fabio Doctorovich, quien ha tenido a su cargo por bastantes años la página de poesía experimental POSTYPOGRAPHICA y es autor de numerosas obras y ensayos sobre la experimentación poética y poesía digital. En la edición del volumen lo acompaña el también poeta experimental Carlos Estévez, quien tuvo a su cargo la selección de las obras de la antología.

Fabio Doctorovich



En junio 2015, Doctorovich realizó una presentación de este fundamental trabajo historiográfico y de posicionamiento de la poesía visual en Argentina. Aquí viene al caso observar, por otro lado, que durante los últimos años, en buena medida inspirado por el pionero español Fernando Millán, a la poesía visual y las otras variantes que conforman la poesía experimental (performáticas, sonoras, polipoéticas, etc.) se les está dando el mote de “Poesía y literatura expandida”, entre otras denominaciones.

Fernando Millán



Así pues, no hay por qué espantarse de que existan diversos y pintorescos saltos de autoidentificación y renovación de conceptos. Pero también creo que la idea de “poesía visual” tuvo un papel relevante en el siglo XX y seguirá teniéndolo en el XXI, como un sistema no acabado de búsqueda, imbricación de formas y lenguajes y de reforma poética.

¿Qué es la poesía visual? Una visión siempre discutida

Desde la introducción del libro, Perednik se da a la tarea de contestar interrogantes y problemas acerca de qué es la poesía visual/experimental y por qué se le llama “argentina”, en este caso.



Menciona que aún hacia los años 1970 y 1980 la mera palabra *poesía*, en razón de su enraizada tradición y por el abordamiento dado desde la escuela o incluso la academia, provocaba en las personas una inmediata y rotunda asociación o imagen mental para identificarla con los escritos construidos mediante el verso y su progresión vertical, el metro y la rima: o sea, verla como unos pocos renglones superpuestos con el margen izquierdo recto y el margen derecho irregular.

Frente a este exclusivismo, y de hecho este imperialismo formal o logocentrismo, sólo a través de un fuerte trabajo de insistir en publicaciones, muestras o numerosas acciones poéticas fue posible la aceptación del concepto de experimental. Yo agregaría que, como se muestra en la antología aquí reseñada, durante todo el siglo XX la Argentina contó con una serie de artistas y poetas que empujaron por la renovación poética; de hecho, en cada década hubo uno o varios realizadores que presentaban trabajos y apostaban a

fondo por el cambio formal de la poesía.

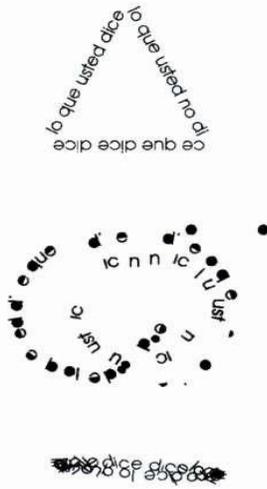
Desde tal cúmulo de esfuerzos y experiencias, hacia finales del siglo se logró que la realidad de la poesía experimental fuera algo imposible de negar. Si bien anota Perednik que ahora los problemas son otros; después de cruzar, se diría, la frontera, ahora surgen otros problemas propios de este ámbito de la poesía. Ahora sus lectores y simpatizantes deben discriminar entre qué puede ser llamado “poema visual”, o “fónico”, o “experimental”, partiendo de realizaciones que rebasan lo imaginable en terrenos como el performance, la instalación, la danza o una pieza musical.

La palabra “experimental”, sostiene Perednik, cuenta con una ventaja al respecto: en cuanto término ligado a la poesía o al arte tiene una historia de sentido para identificarlo como algo opuesto a tradicional o normal. Así, “Poesía experimental” ofrece a cualquier lector la promesa de que es algo que intenta transitar caminos tal vez no nuevos pero sí distintos en su enfoque a lo que dicta la norma o la tradición dominantes.

Al mismo tiempo, entre las desventajas o reparos señala que el más importante es alejarlo de la noción científica de experimento, que va por caminos opuestos a los que pretende este tipo de poesía: el experimento científico es algo reproducible y que va a dar siempre los mismos resultados.



Jorge Santiago Perednik, 3
poemas de *Variaciones Pad*
In, 1996. (de www.postypographika.com.ar)



En cuanto a que esta poesía sea *argentina*, sostiene que lo es en tanto no se tome el concepto de manera cerrada. Antes bien, esta corriente suele tener por sus características una tendencia a la apertura –y por los tipos de acciones y propuestas de quienes la realizan, la poesía experimental hecha en Argentina se abre al mundo y gracias a ella el mundo se abre para la Argentina.

Un cuarto problema o error que señala Perednik es querer dar muestras de esa vasta realidad que aquí se llama poesía experimental argentina y usar para ello un libro. Por razones técnicas y de diversa índole, este recuento se presenta en el formato bibliográfico y, por ende, restringido a su apreciación exclusivamente visual.

¡90 siglos de antigüedad!



*Cueva de las Manos, circa 7000 AC,
Santa Cruz, Argentina*

El libro, en su muy profundo trabajo de investigación y recuperación de antecedentes, vemos que se remonta hasta una antigüedad sorprendente: ¡7,130 años antes de la era actual, hace 90 siglos!, dice Perednik, según las mediciones radiocarbónicas más conservadoras.

De esa antigüedad data el vestigio gráfico-escritural conocido como *Cueva de las Manos*, producto de un pueblo que habitaba en el oeste de la actual Patagonia, el cual comenzó a dejar constancia de su tránsito por la tierra e imprimió durante siglos y milenios, generación tras generación, sus huellas manuales en las paredes superficiales de una cueva, actualmente conocida como *Cueva de las Manos*.

Destaca el aspecto de que esas manos no son un dibujo o una pintura que quisiera imitar manos, sino impresiones que no son la representación de la mano real sino su huella. Y esta huella es signo, por medio de la mano, de una presencia, y en tanto signo es en sí mismo un rudimento de lenguaje, que es un conjunto de signos.

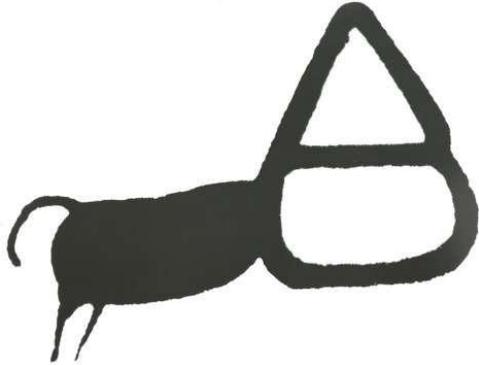
Además, las muestras están ligadas a otro hecho de lenguaje, la firma –que, como la huella, es la certificación de una presencia pasada mediante una ausencia actual–, lo que forma un curioso anti-ideograma, en este caso un signo que significa, mediante una forma, no ya una idea sino una individualidad, advierte Perednik.

*Aves, cultura precolombina, noroeste argentino
Fotografía: Miriam Griselda Marchesi y Ruben Alberto Castorina*



De ese modo está muy cerca de lo que hoy se puede entender como arte. Es decir, la situación de imagen sin representación y al mismo tiempo de firma o signo sin escritura, pensada como hecho artístico, ubica la obra en el límite entre dos áreas, en este caso la plástica y la literatura, precisamente uno de los bordes reclamados por la aquí llamada poesía experimental o poesía visual.

Lógica monstruosa, el Btoro, ¿poesía visual?



El Btoro, Comechingones, Córdoba, Argentina

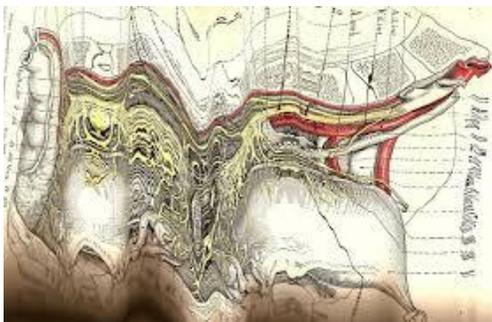
Un ejemplo más se refiere a otro pueblo aborigen, una cultura tempranamente desaparecida, los comechingones, en la provincia de Córdoba y sus alrededores, hacia el centro de Argentina. Señala que ese grupo social, precolombino, tenía escritura, lo cual refuta la afirmación de que las tribus aborígenes del país eran todas ágrafas. Y en especial encontramos la presencia de un signo que ha sido denominado “toro embistiendo una gigantesca B rúnica”.

Tal situación de embestida es una interpretación posible de un gran mamífero cuadrúpedo, que por sus formas anatómicas muy bien podría ser un toro, al que le faltan las dos extremidades delanteras y la cabeza, en cuyo reemplazo está eso que parece una runa o letra gigante. Esto trae consigo la hipótesis de una posible incursión vikinga en el cono sur americano. Perednik lo llama el *Btoro*, palabra que tiene la virtud de ser ella misma monstruosa y reproducir en su letra con bastante fidelidad la figura que alude.

Se alude aquí a la lógica monstruosa, a la tradición de las combinaciones anatómicas de distintas especies, frecuente en innumerables pueblos, sólo que en este caso especialísimo se mezclan una especie animal y una cultural.

No hay aquí un mero signo escriturario ni una mera pictografía sino una expresión nueva que comparte características de ambas, pero va más allá, de modo que ingresa en un territorio inédito, y lo hace con una actitud de renovación de lo existente que coincide con la del poeta experimental: por un lado, de la pictografía que quiere representar la realidad, y por el otro, de la escritura llana que conforma un escrito.

Mauro Césari, sin título



En términos de Perednik, la noción de monstruo explica sintéticamente el funcionamiento de la imaginación humana, con su límite, no poder construir desde la nada, y el camino que abre esta carencia para el arte: aprovechar las posibilidades combinatorias de los elementos existentes, cuya complejidad tiende al infinito.

La poesía visual es ella misma una especie monstruosa –parte escritura, parte imagen–, imagen que excede la escritura pero la incorpora, escritura que excede una imagen que contribuye a formar.

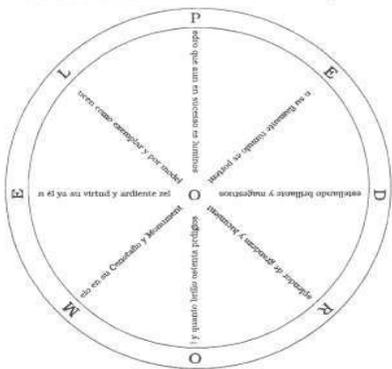


Me gusta mucho este señalamiento de Perednik sobre la *teoría del monstruo*, y sobre todo para hablar de infinidad de ejemplos de la multifacética poesía experimental. Quiero mencionar que también en México el historiador Edmundo O’Gorman alude al papel de lo monstruoso en el arte de los antiguos mexicanos y en el arte en general, como lo portentoso, lo prodigioso y, sobre todo, lo que está fuera del orden natural.

La modernidad en el arte y la cultura del siglo XX se manifestaron –al menos en su sector no tradicional– por la efusiva y siempre efervescente creación de monstruos: aceptación, aprovechamiento y asimilación de sincretismos; fusión y fisión extradialécticas de materiales, concepciones, formas; el culto de la ruptura, la novedad y el pastiche, el plagiarismo y todas las facetas del posmodernismo, hasta encontrar actualmente el *Homo Sampler* y en arte el *Afterpop*.

Poesía “telestática”, visual, en el periodo colonial-virreinal

OCTAVA ACRÓSTICA
EN FORMA DE LABERINTO QUE PODRÁ COLOCARSE
EN EL TÚMULO DE SUS HONROSAS EXEQUIAS



Octava Acróstica, Imprenta de los Niños Expósitos, Siglo XVIII, Buenos Aires

En la América Hispánica del siglo XVIII hubo una fuerte corriente de poesía visual, que por su parte ha sido omitida o rechazada porque la otra tradición poética, dominante, que considera a la poesía sólo como una cuestión de “contenido”, de “sustancia”, de “espíritu”, se encargó de negar esa existencia o de menospreciar y ridiculizar sus apariciones.

Algunas muestras de esta otra concepción poética, que en el libro se denomina *teléstica*, fue que predominó en actos de homenaje, para cantar elogios de personajes sobre todo en ocasiones fúnebres: muerte de reyes, de virreyes o de personajes notables, y en forma pública, es decir, en las calles; la característica más notable en ella es la forma de estos poemas, donde prevalece el uso del acróstico y del laberinto, como también de los dibujos que puede trazar la escritura sobre el blanco del papel.

Olo, Laquesis, Atropos q^e es est
 A l Monarca mayor de ellos model
 R educús á la tumba y en funest
 L uto poneis dos mundos sin recel
 O sado arrojó, temerario arrest
 S acrilégas : : : Mas nó q^e si en el ciel
 T E R C E R } minais con el REY. p^o. vro. Indult
 C E R } tidumbre tenemos de su cult

Acróstico con otras complicaciones.
Anónimo, Siglo XVIII, Buenos Aires

El estudioso argentino Ricardo Rojas, no precisamente adicto a esta clase de poemas, expuso respecto de ellos: “es de suponer que, según la costumbre de la época en España y en América, fueron escritos en grandes carteles de muy prolija caligrafía y colocados en sitio visible del túmulo funeral”.

Se habla entonces de una tradición ininterrumpida de poesía visual; el cultivo de estos poemas se dio en el Río de la Plata y en toda América Hispánica, sobre todo en Lima y en México.

Al fin: el siglo XX, los tiempos de “el sonido y la furia”



Sarah Grilo

Llegamos al cabo al siglo XX, que ofreció desde sus primeros años una gama multitudinaria de corrientes e individualidades orientadas a la búsqueda de lo inédito y en ruptura con las antiguas concepciones. En Argentina, luego de que algunos de sus protagonistas viajaran a Europa, como Borges, exhibirán la pasión por el espíritu nuevo que hacia 1920 circulaba con distintas propuestas por grupos literarios y artísticos de todo occidente.

Alberto Hidalgo, el “espíritu de lo nuevo”

Alberto Hidalgo, *Suicidio*

Destacan en Argentina, entre esos grupos, las veladas de la "Revista oral", una suerte de tertulia-espectáculo que inventada por Alberto Hidalgo funcionaba quincenalmente en el Café Royal Keller, y pretendía ser uno de los ámbitos para las manifestaciones de lo que el inventor del espacio llamó “el espíritu nuevo”. La lista de sus fundadores y asistentes asiduos es impresionante: Macedonio Fernández, Norah Lange, Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Raúl Scalabrini Ortiz, Emilio Pettoruti, Eduardo González Lanuza, Francisco Luis Bernárdez, Carlos Astrada, entre otros.

Hidalgo, poeta nacido en Perú que vivió buena parte de su vida en Argentina, donde escribió muchos de sus poemas y publicó muchos de sus libros, intentó hacer poemas distintos, “incatalogables”, diferentes de toda escuela antigua o moderna, aunque a su vez pertenecen a aquellos practicados, conocidos y descriptos desde la antigüedad, que los latinos llamaban “carmina figurata” (poemas figurados): así, la novedad, entonces, no es tan nueva, aclara Perednik. Por ende, dice, Hidalgo ejemplifica aquellos muchos esfuerzos donde el “espíritu nuevo” también puede invitar a la imitación y el reemplazo.

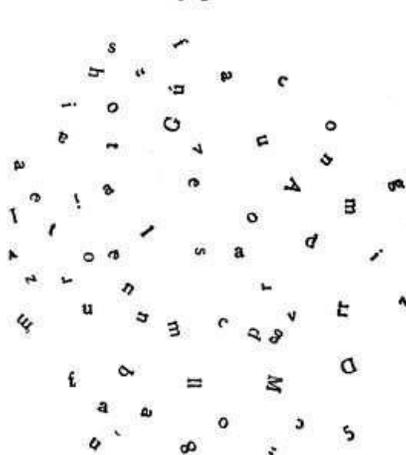


suicidio

al norte
al sur,
al este,
al oeste,
siempre la cara de la vulgaridad.
mas, un día,
con pasaporte de smith wesson,

a
n
u
a
é
r
i
e
m
z
u
l
e
d
o
l
i
h
n
u
r
o
p

jaqueca



Sin embargo, el atrevimiento de algunas de las ideas que acompañaban a sus trabajos gráfico-poéticos le dan un lugar en esta búsqueda de renovación, además de que sus obras ofrecen una búsqueda interesante.

Alberto Hidalgo, *Jaqueca*

Entre ellos destaca *Jaqueca*, ya que usa letras no agrupadas en palabras pero logra un funcionamiento propiamente lingüístico, tal

como la palabra o la frase significan en los textos convencionales. Perednik hace un recuento puntual de los diversos poemas visuales de Hidalgo.

Oliverio Gironde, el singular *Espantapájaros*

En similar tenor, de esos mismos *carmina figurata* —que Apollinaire denominó *caligramas* a los suyos— existe la idea de que la argentina es una poesía de un solo caligrama: el *Espantapájaros* de Oliverio Gironde. Sin duda, existen numerosos ejemplos impresos de éstos, pero sólo el de Gironde viene a la mente y ningún otro.

Yo no sé nada
Tú no sabes nada
Ud. no sabe nada
El no sabe nada
Ellos no saben nada
Ellas no saben nada
Uds. no saben nada

Nosotros no sabemos nada.
La desorientación de mi generación tiene explicación en la dirección de nuestra educación, cuya idealización de la acción, era —isin discusión!—

una mistificación, en contradicción con nuestra propensión a la meditación, a la contemplación y a la masturbación. (Gutural, lo más guturalmente que se pueda.) Creo que creo en lo que creo que no creo. Y creo que no creo en lo que creo que creo.

“Cantar de las ranas”
iY iY ¿A ¿A iY iY
su ba llí llá su ba
bo jo es es bo jo
las las tá? tá? las las
es es iA iA es es
ca ca qui qui ca ca
le le no no le le
ras ras es es ras ras
arri aba tá tá arri aba
ba! jo!. !... !... ba!... jo!...

Oliverio Gironde, *Espantapájaros*, 1932

El estudio de Perednik a su vez desmenuza tal poema conspicuo, que es una figura antropomórfica trazada por los márgenes de los versos. El título del poema anticipa al lector un posible significado de la figura, y el orden de los versos propone una lectura o recorrido de lectura desde una razón anatómica y a la vez poética: de la cabeza a los pies y de arriba abajo.

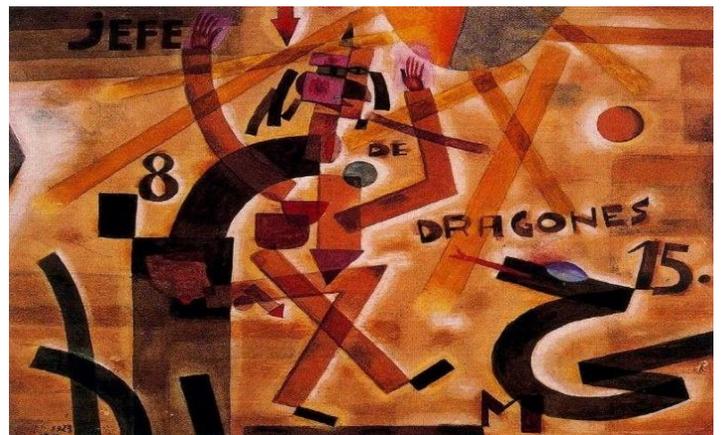
La interpretación, la paráfrasis, sin embargo, es bastante crítica; hace un seguimiento del texto según el orden de lectura mencionado, cuyo balance es por demás adverso, tanto en lo formal como en los conceptos de la obra. Concluye Perednik: este cuerpo de letras también está anatómicamente mal-formado, porque no hay parte del cuerpo del espantajo que funcione.

Xul-Solar, modelo de la experimentación actual

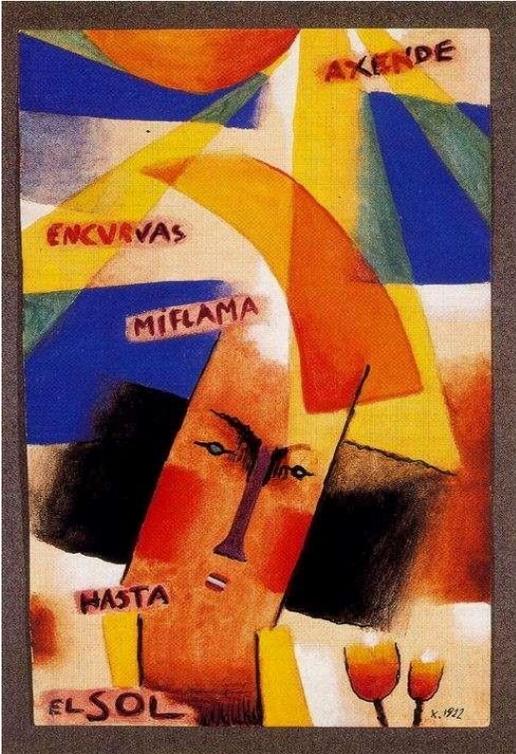
Alejandro Xul Solar, *Jefe de Dragones*, 1923

Alejandro Xul Solar, a quien está dedicado el libro y cuyo nombre llevó la revista dirigida por Jorge Santiago Perednik en los años 1990, es considerado el modelo básico para la experimentación poética actual. La obra de Xul abarca desde principios de los años de 1920 hasta la década de 1960.

Desde sus primeras pinturas la palabra forma parte de la composición, combinada plásticamente, anota Perednik. La palabra siempre estuvo presente en sus obras plásticas. La encontramos desde algunos tempranos ejemplos, como en *Jefe de dragones*, acuarela de 1923. La idea no era sumar imagen y texto, como ocurre en los caligramas, sino de lograr una plena



integración de ambos elementos, en términos de que la imagen sea el texto y el texto la imagen, los dos uno.



Alejandro Xul Solar, *Axende en Curvas mi Flama Hasta el Sol*, 1922

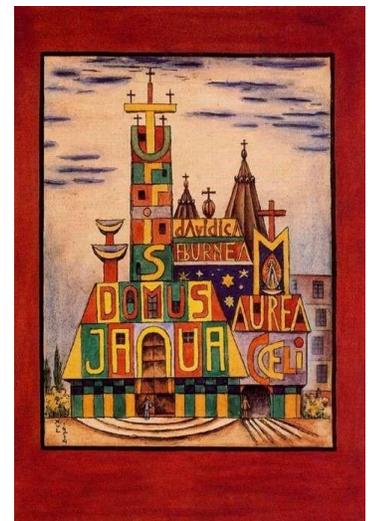
En dos acuarelas de 1922 vemos elementos escritos de manera muy destacada, donde se reparten palabras y frases desde arriba hacia abajo en toda la superficie de los cuadros, respectivamente. Hay que mencionar que la idea llegó muy tempranamente y desde 1918 –o sea, con mucha antelación al movimiento de la poesía concreta de los años 50– aparecía registrada en sus escritos.

Así, habla de *pensiformas*, expresión que en neocriollo se utiliza para mencionar formas que en sí mismas son pensamientos, así como de *grafías plastiútiles*, con lo cual se entienden formas pertenecientes simultáneamente al orden de la escritura y de la plástica y además son útiles como vehículo transmisor de ciertas ideas; o simplemente hablaba de *grafías*, término que utilizará para denominar varias de sus obras.

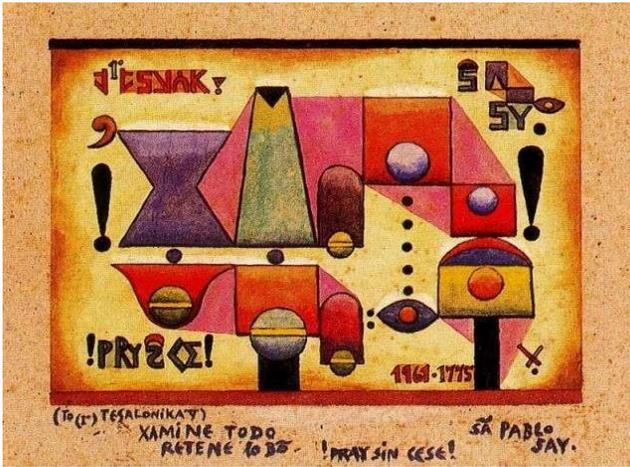
Hacia la segunda mitad de los años 30 produce varias obras que incluyen esa palabra en el título, recordando por un lado la escritura taquigráfica, y por otro lado textos de escritura árabe que conjugan la búsqueda de la belleza visual y la posibilidad de lectura para quien conozca el idioma. La obra *Muros y escaleras*, de 1944, presenta cortado por el borde superior un semicírculo que bien podría representar la luna, el cual ostenta signos caracterizados como grafías plastiútiles.



Alejandro Xul Solar, *Muros y Escaleras*, 1944



Alejandro Xul Solar,
La Iglesia de María



Alejandro Xul Solar, *Xamine Todo Retene lo Bõ*, 1961

Para 1954, con su esposa se instala en una pequeña casa en el Delta del Tigre, misma que él diseñó y construyó. Xul trabaja entonces, sistemáticamente, en las grafías. Al mismo tiempo, incluye en sus trabajos arquitectónicos fachadas “legibles”, como la que dice *san villa roxa del teorreino*, la *Iglesia de María*, u otras en las que incorpora letras no hiladas en un texto al modo de las escrituras occidentales, con sentido lineal. Más tarde, hacia fines de los años 1950 y principios de los 1960, retoma este proyecto de manera más sistemática y genera a partir de éste una obra abundante.

<http://www.revista.escaner.cl/node/7781>

REFERENCIAS:

http://ludion.com.ar/radar.php?artista_id=20

César Horacio Espinosa Vera. Mexicano. Escritor, docente, investigador privado (de arte y poesía), promotor y curador de poesía visual. Creó y fue coorganizador de las Bienales Internacionales de Poesía Visual y Experimental (1985-2009). Autor de libros y ensayos sobre poesía, arte, política cultural y comunicación; uno de ellos -en coautoría con Araceli Zúñiga- *La Perra Brava. Arte, crisis y políticas culturales*, del cual una selección de textos aparece en *Ediciones Especiales* de esta revista virtual.

e-mail: poexperimental@gmail.com

Blog: <http://profunbipoviex.blogspot.com>

Blog: <http://postart1.blogspot.com/>

FACEBOOK: PRO FUNDACIÓN BIENALES INTERNACIONALES DE POESÍA VISUAL/EXPERIMENTAL