

EL PUNTO CIEGO.

Historia de la poesía visual en Argentina.

El fin del milenio: Paralengua y el siglo XXI

(Parte 3 de 4)



Fabio Doctorovich, *Poema anamórfico.*

El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares (...) En su totalidad, el archivo no es describable, y es incontorneable en su actualidad.

Michel Foucault, *Arqueología del saber*

Los enunciados no son palabras, frases ni proposiciones, sino formaciones que únicamente se liberan de su corpus cuando los sujetos de frase, los objetos de proposición, los significados de palabras *cambian de naturaleza* al tomar posición en el «Se habla», al distribuirse, al dispersarse en el espesor del lenguaje.

Gilles Deleuze, *Foucault*

César Espinosa, desde México

Emprender la historización de un capítulo de la práctica artística, en este caso la poesía visual-experimental argentina, implica darle un orden e introducirla en un archivo histórico. Lo anterior se compagina con otra circunstancia muy verídica: para dar su testimonio, para documentar con respecto a las acciones que ejecutaron o el desenvolvimiento de sus proyectos, algunos productores artísticos se ven llevados a la tesitura de desempeñarse como críticos e historiadores e intentar dar a la *publicidad artística* (en el sentido de Habermas) su respectiva trayectoria.

Sigue siendo un capítulo crítico en la vida artística y cultural de nuestros países revisar la compilación de acervos y colecciones por parte de los artistas, de algunos críticos y curadores. Es decir, el tema fundamental de la memoria colectiva sobre las propuestas llevadas a cabo por los mismos artistas o por colectivos ajenos al circuito del mercado o de la promoción oficial, esto es al *mainstream* artístico, sigue siendo problemático en estas primeras décadas de inicios del siglo XXI.

Hoy, un capítulo crítico para la vida artística y cultural radica en la precariedad con respecto a la conservación y la compilación de acervos y colecciones de trabajos de realizadores que no producen para el mercado. Es cierto que algunas agrupaciones o movimientos han logrado la edición de un importante catálogo, como son en México los casos del grupo Suma, del No-Grupo, del Arte Correo o de Felipe Ehrenberg con su exposición retrospectiva denominada *Manchuria*.



Javier Robledo, *P-O-E-S-I-A*, 2009



Carlos Estévez, *Ascens*, 1996

En palabras de Anna Maria Guasch, desde finales de la década de los sesenta del siglo XX hasta la actualidad se constata entre artistas, teóricos y comisarios de exposiciones una constante creativa o un «giro» hacia la consideración de la obra de arte «en tanto que archivo» o «como archivo».

“En estos casos, el archivo, tanto desde un punto de vista literal como metafórico, se entiende como el lugar legitimador para la historia cultural. Como afirma el filósofo Michel Foucault, el archivo es el sistema de «enunciabilidad» a través del cual la cultura se pronuncia sobre el pasado.

“Son artistas que frente a los procesos de abstracción, tautología y representación ilusionista que recorren buena parte del arte actual recuperan el concepto de memoria e incluso del «arte de la memoria» de la que carece, por ejemplo, la tautología que define el arte conceptual.”

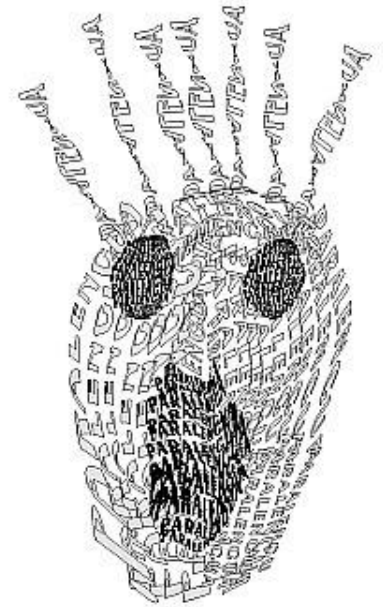


Roberto Cignoni, *Oda a Napoleón*,
fotostática de video.

Según lo arriba visto, proseguiré con la reseña ampliada del libro *El Punto Ciego. Historia de la poesía visual argentina*, volumen que incorpora desde ángulos prácticamente inéditos (la poesía visual y experimental) la abigarrada, muy rica y a veces contradictoria narrativa que corresponde al arte vanguardista en la Argentina.

Aquí llegamos al final del siglo XX con una generación que se incorpora a la producción de la práctica estética conocida por algunos como *poética experimental*, que tenía vigorosos antecedentes en el país conosureño pero que permanecían eclipsados, de hecho casi desconocidos, en parte por las secuelas de la censura y la represión de la dictadura militar, y por otro lado debido a un cerrado mutismo por el establishment artístico y literario.

En tal contexto, presentaremos parte del capítulo dedicado a Paralengua por uno de los autores del libro, Fabio Doctorovich.



Al grito de *Paralengua*, por F. Doctorovich.

Cartel *Poesía Sonora*, organizado por *Paralengua*, 1997

EL FIN DEL MILENIO: PARALENGUA

Doctorovich nos recuerda que aún casi 20 años después de la disolución de *Paralengua*, el movimiento de la poesía experimental argentina de finales del siglo XX es aún complejo analizar sus propuestas y acciones, así como el posible impacto que pudo haber detonado en la literatura y el arte argentinos.

El primer problema en este ejercicio de interpretación es indagar que fue *Paralengua*... ¿un movimiento, un grupo, una revista? Plantea que en razón de su naturaleza proteica, multifacética, no cabe en una mera definición; en sus diez años de trabajo conjunto pudo concretarse entre los poetas una especie de *gestalt*, una entidad supramental, con sabiduría tácita de conceptos básicos compartidos, de comunidad (comuni3n).

Señala que casi no hubo manifiestos, así como tampoco pautas de homogeneizaci3n, ni siquiera un "staff" estable de poetas. A lo largo de esos años estuvieron en actividad tres "organizadores" principales: Carlos Est3vez, Roberto Cignoni y Fabio Doctorovich; su papel principal fue el de organizar los eventos.

Al mismo tiempo, existi3 la colaboraci3n organizativa de poetas como Jorge Santiago Perednik, Alonso Barros Peña, Lilian Escobar, Andrea Gagliardi, Ricardo Castro, Ricardo Rojas Ayrala, y otros. Cabe destacar –apunta Doctorovich– que siempre se prioriz3 la pr3ctica po3tica por sobre la teor3a, y que esta 3ltima surgi3 *como consecuencia* de la primera y no a la inversa.



PARALENGUA

Cartel *Paralengua*.

PARALENGUA VI

la ohtra poesía

CENTRO CULTURAL RICARDO ROJAS



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

Cartel *Paralengua*, 1995.

Aclara que el término *Paralengua* viene a ser un neologismo compuesto mediante la combinación de las palabras *para* (en el sentido de *paralelo* – como en paramédicos–) y *lengua* en relación a *lenguaje*, pero también al órgano físico. Por ende, *Paralengua* podría ser vista como una lengua paralela, o el lenguaje poético no escrito. Fue creada como una alternativa a otras poéticas (tipográficas); además, *Paralengua* utilizó al principio el subtítulo *la "ohtra" poesía*: con el *oh* que habla de asombro, novedad, experimentación, hasta llegar a postipografía.

En su perspectiva de incorporarse a la idea de "poesía experimental", *Paralengua* se puso a trabajar en ese concepto para desarrollar otros tipos de soportes (el sonoro, el video, el performance, lo digital, etc.), que llegaron a ser los pilares fundamentales de su poética: *al pasar del impreso a otro tipo de soporte las estructuras semánticas, sintácticas y gramaticales utilizadas en el texto no pueden mantenerse, deben ser modificadas y adaptadas hasta amoldarse al soporte en cuestión, o mejor aún, reemplazadas por otras estructuras que tengan en cuenta las propiedades del nuevo soporte.*

Es decir: performance poética no es la lectura de un texto escrito, ni siquiera es un recitado actuado acompañado por componentes teatrales, visuales o sonoros. Es más bien la representación de un texto que ha sido creado y trabajado de acuerdo a las reglas que impone la escena (y no la página impresa) y que se encuentra amalgamado con los componentes teatrales, visuales y sonoros al punto de ser imposible discernir el texto de los demás componentes.

Carlos Estévez, Liliana Lagos,
Ascens (danza sobre poemas orales), 1996.



En este caso el poema es un todo escénico que no puede ser separado en sus distintos soportes sin ocasionar su desintegración. Como ejemplo más conocido, podemos comparar poesía ilustrada (texto + imagen) con poesía visual (el texto es a la vez imagen).

Aunque Paralengua es en cierta forma un agregado heterogéneo de diversas poéticas postipográficas, existen características comunes a todos, y algunas de ellas –paradójicamente– son paralelamente inversas a los cambios que se dieron al principio de la era Gutenberg.



Un concepto importante que se ha desarrollado en algunos casos es el de integración de los componentes visuales y sonoros de la poesía. En este sentido cabe destacarse la experiencia llevada a cabo por Carlos Estévez, en la cual un poema visual-objetual (*Panadero en Ascenso*) constituye la escenografía para una lectura fónica acompañada por una danza (*Ascens*). Los movimientos de la bailarina están íntimamente relacionados con las sonoridades del poema, conformando así un supralenguaje constituido por una combinatoria de gestos y sonidos.

Fabio Doctorovich, *9MeneM9*, poema interactivo en la web, 1998

Otras instancias en que el componente visual ha sido integrado con el performático/interactivo, como en el caso de *Resultados de la Expedición a Asz Asz En* (del propio Doctorovich) y obras asociadas. Los poemas visuales (*Poemas Anamórficos*) percibidos interactivamente por reflexión en un cilindro son a la vez la escenografía que acompaña a una escultura-maquinaria (Máquina de Copulación Manual) cuyo funcionamiento lo realiza el espectador accionando una manivela, obras también de Doctorovich.



Jorge Santiago Perednik, Lectura de Buby Kofman, *Paralengua* 1994.

La interactividad siempre cumplió un rol muy importante en las presentaciones de Paralengua, hecho sin duda relacionado con la "Poesía para y/o Realizar" de Edgardo Antonio Vigo. Se destacan en este aspecto obras como "El Recitador Privado o Confesionario Poético" de Jorge Santiago Perednik.

Otra obra de carácter similar lo constituye "El Oráculo Poético" (Gustavo Cazenave y Roberto Cignoni). Los poetas, vestidos con trajes rojos o negros y encapuchados como monjes, improvisan individualmente "respuestas poéticas" a inquietudes formuladas por los espectadores, en una especie de "payada" participativa.

Es importante tener en cuenta que la mayoría de los integrantes de Paralengua desconocían la obra de Vigo y otros poetas de la época al momento de comenzar las citadas experiencias. Esto indica de alguna manera que la participación del público en las obras "proyectadas" por los poetas argentinos no es un hecho casual o anecdótico, sino que hay una clara tendencia a la interactividad y la participación promovida por el medio.



Robertino Di, *monólogo del Cuis Cuis* (de Emeterio Cerro), 1989

En el campo de la poesía sonora se destacan:

- *Ondo* de Norberto Olaizola, una obra coral interpretada por el Grupo de Experimentación Vocal dirigido por el autor, escrita a partir del poema *Lumía* de Oliverio Gironde. La partitura consiste en una larguísima tira de papel sostenida al unísono por todos los intérpretes.
- *Oratorio Menem*, *La Voz*, y *Manifiesto*, obras fónicas de Roberto Cignoni inscriptas en la tradición dadaísta, así como su excelente interpretación de la *Oda a Napoleón* de Kurt Schwitters. Cignoni introduce un elemento fuertemente cómico merced a la desarticulación sintáctica y semántica provocada por la expresión de una serie de sonidos guturales pero no necesariamente

desprovistos de significado. En *Oratorio Menem* trabaja sobre variaciones y aliteraciones fonéticas los fragmentos "om", "omen", "men", "menem", etc.

- *Artificios*, *Ecosemas*, *Poema Tehuelche* y otros poemas electroacústicos de Lilian Escobar.

- *Polisílabos del Finn*, poemas del libro *Oral*, y otros poemas orales y corp-orales de Carlos Estévez, como su poderoso trabalenguas *Destrabavidas* (que utiliza la frase *Atraco Tras Atraco*), el poema de ritmo marcado *Ndombe*, y su obra *Abandoneón*, en la cual las palabras son gotas de lluvia que caen al ser pronunciadas utilizando como instrumento sonoro la nariz apretada por los dedos.

- *Poema Reiterado* de Ricardo Mandolini, obra electroacústica grabada en cinta reprocesada.

- Las obras del grupo de jóvenes autores *La Pieza*, quienes generan un clima utilizando superposición de voces, sonidos y movimientos escenográficos (banderas agitadas, escritura sobre pizarrones, etc.). Sus presentaciones tienen un dejo cinematográfico, con una atmósfera que recuerda a algunas películas de horror de los '70.

PARALENGUA
LA OTRA POESÍA

FORO
GANDHI Corrientes 1551 Lunes 28 a las 20 hs.

Cartel *Paralengua*.

Conclusiones

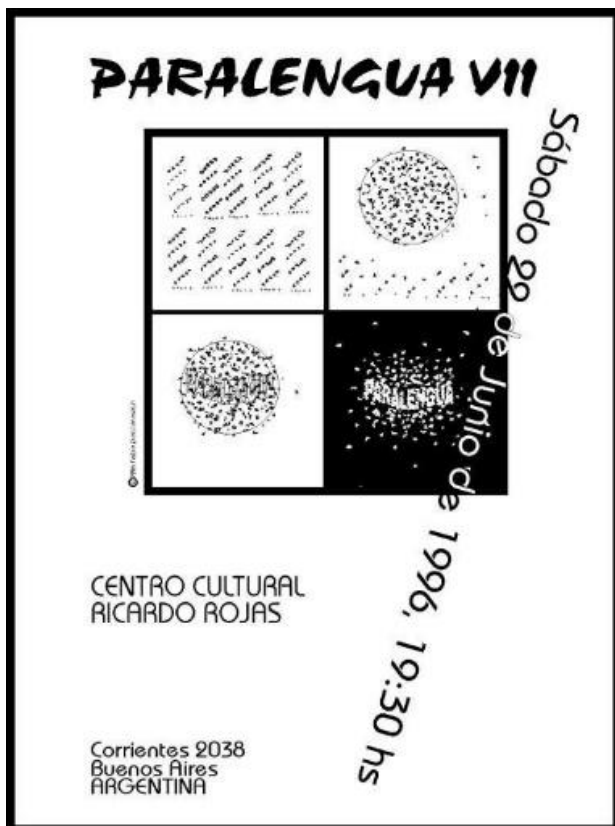
El concepto de obra como herramienta para alcanzar la inmortalidad es de alguna manera dejado de lado en el caso de los poetas performáticos: mientras el texto impreso ha sido utilizado desde antaño como un registro permanente de la obra de un autor, la performance es instantánea, perecedera. Esto hace que no pueda ser utilizada como mercancía de intercambio. Si bien puede grabarse en registros magnéticos y sonoros, éstos no tienen valor como performance en sí mismos.

Desde ya, es posible escribir partituras de las performances a la manera de las obras musicales o teatrales –citando como ejemplo a la *Ursonata* de Kurt Schwitters–, pero al ser el autor a la vez intérprete de la obra, es imposible que un tercero pueda transmitir los sentimientos promovidos originalmente. Claro que la *Ursonata* ha sido representada por un número de autores, incluyendo al propio hijo de Schwitters, a Christopher Buterfield y a Jaap Blonk, cuya versión es quizás más potente que la de Schwitters. Pero se trata de *otra* obra, una *Ursonata* alternativa.

La interacción del lector con un libro impreso es la de un ente tridimensional con un soporte bidimensional. En el caso de la performance poética el espectador es "rodeado" por el texto, el cual se desarrolla en un soporte tridimensional material e inmaterial, un espacio no euclidiano, parafísico, en el cual reverberan vibraciones visuales en paralelo de tres o más dimensiones más allá del ritual tipográfico. La percepción meramente intelectual se transforma en una experiencia visual y sonora.



Ricardo Rojas Ayrala y Myrna Le Coeur, improvisación sobre *El Shock de los Lender* de Jorge Santiago Perednik, 1989



Cartel de *Paralengua* (por Fabio Doctorovich), 1996.

Otro componente importante está dado por la **presencia** del poeta, el cual dota al texto de una energía vital, un influjo corporal y espiritual imposible de reproducir en un texto impreso o aún digital. Ese "algo": presencia, mito, imagen viva que dará origen a otras ilusiones como preámbulo del armazón prototípico, fuerza espiritual **que únicamente es cualidad humana y que ninguna tecnología puede ni podrá reproducir.**

De acuerdo a Fernando Aguiar: "El poeta es detonador de la acción y todos sus gestos, toda su expresividad mímica emite información, parafraseando un lenguaje rico en signos y significados". La mediatización de la imprenta –una tecnología de masas como cualquier otra– es así reemplazada por la instantaneidad no efímera y el acercamiento del poeta al espectador a través de un texto especialmente creado a tal fin.

Paralengua inauguró con su recital de 1989 un nuevo ciclo en la poesía experimental argentina, catalogado por algunos como una de las “tres rupturas” en la poesía argentina, mientras otros “escapaban por la escalera” del hálito perturbador de sus performances. Los numerosos eventos organizados –más de una docena– han permitido generar un ámbito propicio para la expresión de la poesía posttipográfica. Si bien la mayoría de ellos –en los que han participado al menos una treintena de poetas experimentales argentinos–, han girado en torno a la performance poética, también han sido presentados otros géneros como el de la poesía visual, digital, sonora y videopoesía. *Paralengua* no se lee, se vive con todos los sentidos. Es vivencia.

MANIFIESTOS DE INTEGRANTES DE PARALENGUA y CRONOLOGÍA en la antología “El Punto Ciego”, SDSU Press, 2016.

REFERENCIA:

Anna Maria Guasch, **LOS LUGARES DE LA MEMORIA: EL ARTE DE ARCHIVAR Y RECORDAR**

<http://www.raco.cat/index.php/Materia/article/viewFile/83233/112454>

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 la revista virtual “Escáner Cultural”.

e-mail: poexperimental@gmail.com

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

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

FACEBOOK: [PRO FUNDACIÓN BIENALES INTERNACIONALES DE POESÍA VISUAL/EXPERIMENTAL](https://www.facebook.com/PRO-FUNDACION-BIENALES-INTERNACIONALES-DE-POESIA-VISUAL-EXPERIMENTAL)