

PROLOGO DEL EDITOR

Casi como copiando gran parte de la historia argentina, no se puede hablar de *El Punto Ciego* sin mencionar los acontecimientos trágicos que acompañaron su producción.

En 1996, un editor estadounidense interesado en la poesía visual y sonora latinoamericana nos ofreció publicar un libro sobre poesía experimental argentina. Muy contentos con eso, algunos poetas cercanos al grupo *Paralengua* pusimos manos a la obra, incluido Jorge Santiago Perednik, quien se encargaría de la etapa más antigua de la relación entre la visualidad y la literatura en el territorio argentino. Unos tres años más tarde finalizamos el libro, pero para ese entonces el editor había perdido el interés y el libro nunca se publicó.

El proyecto, aparentemente desactivado, fue continuado por Perednik quién llegó a adentrarse en los años 60 y 70. Pero antes de poder finalizarlo cayó gravemente enfermo. En sus últimos días nos hizo saber de la antología, y de su deseo de que no se perdiera el trabajo ya realizado. Desde entonces, nuestro compromiso fue llevar la obra a buen puerto. Nada sencillo, ya que a la enorme dificultad que implicaba interpretar la obra de otra persona, se sumaba la desaparición de la mayoría de los gráficos y muchos de los textos, debido a un asalto reciente a su domicilio particular. Así, con los escritos incompletos de Perednik, una lista de autores por él armada y archivos en CDs y DVDs en ocasiones dañados, comenzamos con Carlos Estévez la dificultosa tarea de recolectar y seleccionar obras, hasta conseguir –creemos– esta colección tan importante en calidad como en número. Una vez revisados los textos originales de Perednik, tratando de conservarlos cuanto fuera posible, completamos la antología con otros propios y de autores especializados, continuando el enfoque y el plan original de su autor. Una decisión no menor fue limitar el libro a la poesía visual principalmente, ya que en aquel plan Perednik tenía además la intención de incluir la poesía de lenguaje y la videopoesía, lo cual hubiera sido inabarcable. De todas formas, tuvimos en cuenta la influencia de la tecnología sobre el género, desde el descubrimiento de la pintura sobre piedra (Cueva de las Manos, pictografías) hasta los últimos experimentos con computadoras y redes. El juego entre la literatura y la tecnología ha estado siempre, sólo que durante siglos ha predominado “la galaxia Gutenberg”, una matriz tecnológica que se hizo invisible a los ojos del lector.

El Punto Ciego era el título de la Revista *Xul* #10, número dedicado a la poesía visual. Fisiológicamente hablando, el “punto ciego” se entiende como la zona de la retina de donde surge el nervio óptico, la cual carece de células sensibles a la luz, perdiendo así toda la percepción visual. Normalmente no percibimos su existencia debido a que el punto ciego de un ojo es suplido por la información óptica que nos proporciona el otro. También es difícil percibirlo con un sólo ojo ya que el cerebro recrea virtualmente y rellena –clona– esa área en relación al entorno visual que la rodea.* Desde un punto de vista literario, el punto ciego es también una metáfora que alienta el principal objetivo de este libro: el de puntualizar la importancia de aquello que hasta ahora se mantuvo en ese ángulo exacto en el cual la mayoría del público no ha podido verlo, demostrando que la poesía visual nos ha acompañado desde siempre, antes que revelar la modernidad, vanguardismo o novedad de este género. Hemos intentado demostrar lo anterior estableciendo un “corte” que define al género a través de las obras de unos 70 autores, y las corrientes principales de la poesía visual Argentina a través de los tiempos. Si bien la mayoría de los textos se encuentran escritos en Castellano, los poemas visuales serán sin duda disfrutados por los lectores de cualquier idioma.

Fabio Doctorovich – 2013

*Ver por ejemplo http://es.wikipedia.org/wiki/Punto_ciego

PALABRAS PRELIMINARES

Cuando hacia principios de los años 80 la revista XUL publicó algunas manifestaciones de lo que en este libro se llama *poesía experimental*, los poetas argentinos jóvenes mostraron distintas reacciones: interés en algunos, quienes incluso se interesaron en estas prácticas y se iniciaron en ellas, un espectro que iba de la desconfianza al desinterés en muchos, y la desaprobación en otros, que en casos extremos llegaba a la indignación y el reproche: “¡eso no es poesía!”. Hoy algunos representantes de este conservadurismo extremo son poetas más o menos instalados y ya no piensan lo mismo –o no lo dicen para cuidar su posición. La mayoría de las publicaciones de literatura y poesía no incluyeron en sus páginas a ninguna de estas expresiones –o se dio el caso interesante de que incluían como curiosidad lo que se hacía en otros países, al tiempo que se guardaba estricto silencio sobre lo que se hacía en Argentina. En esto, al menos hacia fines el siglo XX, coincidieron con los suplementos culturales de los medios masivos, una maniobra ideológica que merece mayor espacio y dedicación, como si se dijera: la poesía experimental es algo que pasa en otro lado (en Brasil, en Europa, en los EE.UU.), nosotros (¿por suerte? ¿es un alivio?) estamos exentos de ella.

Si este libro guarda alguna intención o anhelo, más allá de ser lo que es, es el de abrir para la literatura argentina un espacio.

Quiero expresar mi agradecimiento a muchos que hicieron posible este libro:

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

LOS TRES PROBLEMAS DE LA POESÍA EXPERIMENTAL ARGENTINA

La poesía experimental argentina, como si no fuera bastante problemática en sí, por la porción del mundo del arte que como conjunto agrupa, tiene que vérselas con tres problemas anteriores a ella misma, relativos a su denominación: las palabras *poesía*, *experimental* y *argentina*.

El vocablo *Poesía* tiene un problema de pertenencia: fue usado durante muchos siglos por una tradición que predominó en occidente y fue remisa, para decirlo con un término condescendiente, a incluir y aun a tolerar en su seno el tipo de trabajos aquí antologados. La mera palabra *poesía*, en virtud de la fuerza de esta tradición y su difusión educativa, provoca en las personas una primera y rápida asociación o imagen mental con la poesía construida a partir del verso y su progresión vertical: unos pocos renglones superpuestos con el margen izquierdo recto y el margen derecho irregular. Y esta primera asociación mental no sólo es propia de quienes desconocen o son ajenos a la materia. En 1981 escuché a algunos entonces jóvenes poetas argentinos, hoy consagrados y nada jóvenes, decir como si enfrentaran un escándalo, mientras leían en un número de la revista *XUL. Signo viejo y nuevo* una amplia sección dedicada al concretismo brasilero, algo que no se atreverían a repetir un cuarto de siglo después. Dijeron: “esto –se referían a los textos concretos– no es poesía”. El escándalo que los embargaba en todo caso estaba provocado por su incapacidad como lectores para asociar lo que tenían ante la vista con poemas, basada en una formación intelectual limitada acerca de qué es un poema y una dificultad para superar esa insuficiencia. Un cuarto de siglo después no sólo esos poetas ocultaban con vergüenza sus pasadas opiniones: hasta las mentes más cerradas y conservadoras están dispuestas a aceptar que la poesía no se reduce al verso tradicional. Con un enorme esfuerzo de insistencia en publicaciones y muestras se logró que la realidad de la poesía experimental sea imposible de negar. Ahora los problemas son otros; cruzaron, se diría, la frontera; ahora son problemas propios del ámbito de esta poesía, problemas que enfrentan sus lectores y simpatizantes, y el primero de ellos es qué puede ser llamado “poema visual”, o “fónico”, o “experimental”, y qué no, en otras palabras, cuáles son las diferencias con un dibujo, un collage, una obra de teatro, una pieza musical. Ahora el problema no es tanto aceptar ciertas obras dentro del campo de la poesía como diferenciar lo que pertenece, por vocación, intención o derecho propio, a otros campos artísticos. Esta dificultad tiene efectos necesarios en la crítica: pone sus mecanismos a trabajar, incita a algunas de sus prácticas elementales: establecer criterios, límites, categorías; sin embargo, el camino contrario, que también es crítico, bien puede considerar que la dificultad de posicionamiento respecto de los límites es una característica de este tipo de trabajos, hace a su poética y por lo tanto debería seguir siendo insuperable como signo de salud de su producción.

La palabra *experimental* por su parte puede provocar sin quererlo errores varios. Uno es pensar que el proceso de escribir un poema pueda ser un experimento, o que el poema mismo pueda ser un experimento. Incluso si se da a la palabra cierto significado impropio es un error pensar que, al hacer poemas, algunos, los enrolados en cierta tendencia, puedan ser un experimento y otros, de otras tendencias, no, o algunos intenten o logren un mayor grado de experimento que otros. Cualquier poema es un experimento, incluso el soneto más conservador, o ninguno lo es. La palabra experimento no es la mejor denominación de esta corriente creativa, pero ninguna otra es preferible, según mi criterio y otra vez estamos aquí ante una característica interesante, que bien puede considerarse propia de esta zona de creación, una resistencia intrínseca a aceptar que una palabra o un conjunto de ellas defina la experiencia. Lo experimental, en tanto experimental, resiste a que el lenguaje de cuentas de él, rechaza incluso la palabra experimental. Pero algún nombre hay que dar a esta realidad diferencial que existe, si se quiere que exista para los demás, y no habiendo ningún nombre más satisfactorio que otros, en principio cualquiera sirve. Experimental tiene una ventaja al

respecto: como palabra asociada a poesía o arte cuenta con una historia de sentido en la cual experimental se opone a tradicional o normal. “Poesía experimental” fácilmente dice a cualquier lector que se trata de una práctica que intenta transitar caminos, si no nuevos, distintos a los que dicta la norma o la tradición dominante. En cuanto a las desventajas o reparos el más importante a mi criterio 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 siempre va a dar los mismos resultados.

En cuanto a si esta poesía es *argentina*, lo es en tanto no se tome el concepto de manera cerrada. Por el contrario, esta corriente suele tener por sus características una tendencia a la apertura –y revisando la realidad se advierte cómo en la poesía experimental necesariamente Argentina se abre al mundo y gracias a ella el mundo se abre para la Argentina. El problema de la argentinidad es problemático desde un principio: las obras murales de *La cueva de las manos* son un ejemplo absolutamente local, pero no un invento argentino: cuevas de las manos similares en cuanto a motivos, técnicas y temporalidades se repiten en varios lugares de casi todos los continentes. Por otro lado ¿cómo llamar “argentina” a una obra hecha diez mil años antes de que Argentina existiera? Es lo que ocurre con muchas obras hechas en estas tierras por las culturas aborígenes, o con los poemas telésticos, en épocas en que la Argentina todavía no existía como país, o por culturas anteriores a la occidental. Un cultor tan importante para la poesía experimental argentina como Carmelo Arden Quin, un ejemplo que no es único, no nació en Argentina, aunque en Argentina inició su movimiento Madí junto con otros argentinos. Hay cultores de la poesía experimental que nacieron en este país y luego se radicaron en otro. Otros argentinos se formaron en otros países y luego volvieron a trabajar a su tierra natal. Y otros aun realizaron algunas de sus obras fuera de Argentina. Estos argumentos y otros agregables dejan constancia que el uso de esta localización es problemático y debería ponerse en juego en tanto abra y no cierre las obras a un contacto con todas las hechas en el mundo.

Finalmente hay un cuarto error en este libro, que supera la denominación: querer dar muestras de esa vasta realidad que aquí se llama poesía experimental argentina y usar para ello un libro. El objeto libro es una forma histórica, que nació hace no mucho –y todo lo que nace está destinado a morir un día– y así como reemplazó a formas previas distintas, como el rollo, habrá otras posteriores que lo sucedan; de hecho ya las hay y la poesía experimental intenta ampliarlas. Lo importante es que la forma libro, como cualquier otra, tiene sus posibilidades y sus límites; y muchos caminos poéticos “experimentales” están ligados a objetos y experiencias que el libro no puede albergar sino de manera deficiente. Los trabajos con los elementos sonoros del poema, o el uso de la voz, jamás se podrán oír abriendo un libro tradicional; a lo sumo se podrán leer sus registros escritos o partituras. Las posibilidades cinéticas que requieren de medios como el video, entre otros, están lejos de poder satisfacerse con la forma libro. La invención de nuevas tecnologías, en las áreas de la computación, el video y el sonido, entre otras, abren para la poesía mundos insospechados e insospechables al momento de la invención del libro, o durante su época de esplendor, que está tocando a su fin. Será esta, entonces, porque el libro así lo determina, una muestra de la poesía experimental argentina que reducirá la rica realidad de muchos poemas al lado visual de las cosas.

Jorge Santiago Perednik, ca. 2007