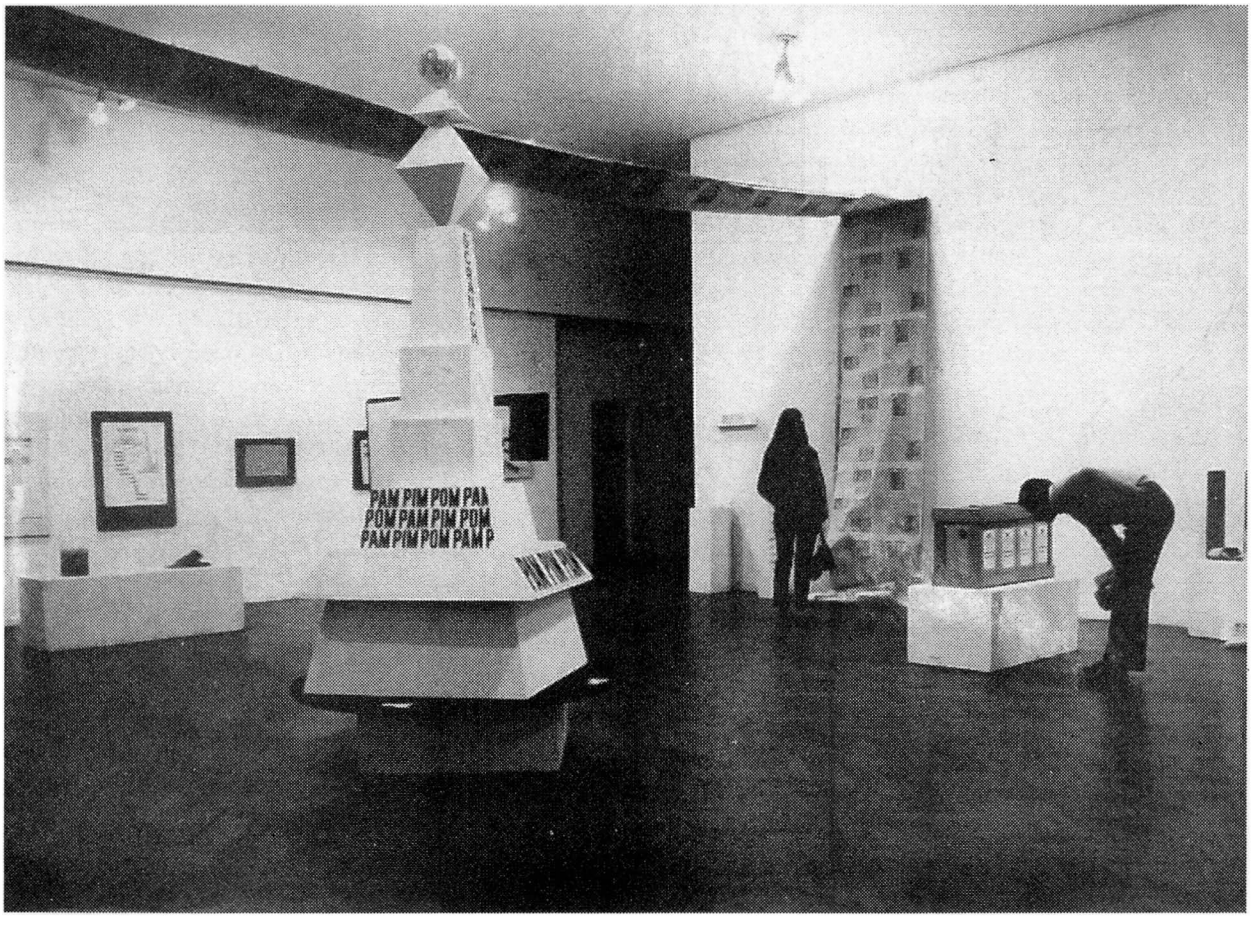
FP-MAOR(02) 53-1

EL SURMENAGE

(novísima poesía)

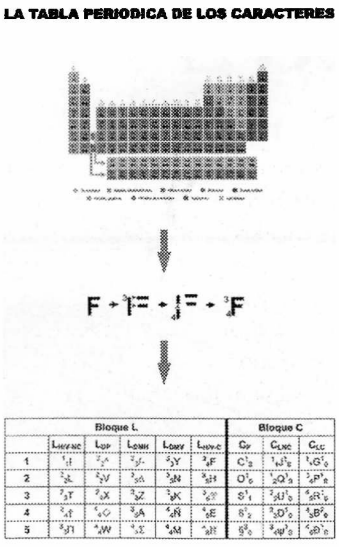
Capítulo II, Año 2, Número 3 - Buenos Aires, Argentina - Noviembre 2009



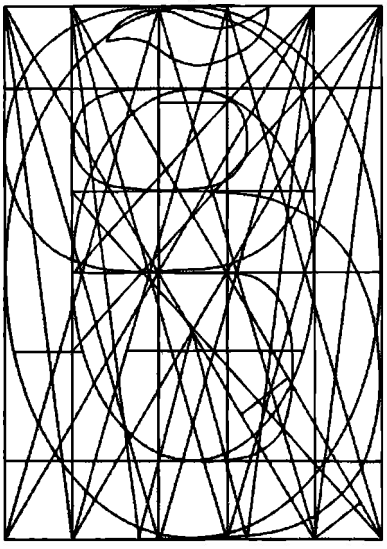
Desde la izq.: *Torre de Babel*, de Luis Pazos; *Diario sin fin* de Jorge de Luján Gutiérrez y *Obras Completas* de Edgardo A. Vigo.
Foto: Humberto Rivas y Roberto Alvarado (ITDT).
Archivo CAEV, La Plata.

"Novísima Poesía/69"
(40 Años)

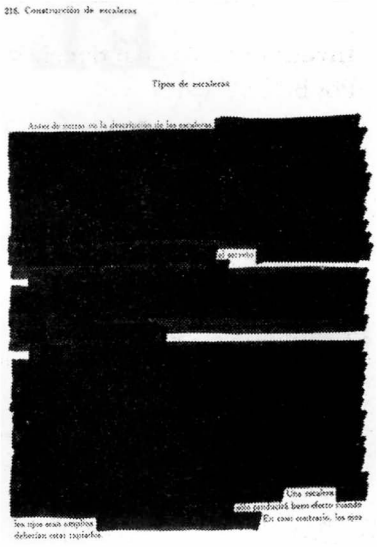
La *Expo/Internacional de Novísima Poesía* tuvo lugar en el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella entre el 18 de marzo y el 13 de abril de 1969. Con la organización de Edgardo Antonio Vigo, la muestra reunió más de 150 obras realizadas por 132 artistas de 15 países. Propuesta como balance y panorama de los desarrollos experimentales de la "nueva poesía", la exposición condensó un cuerpo de producción escasamente conocido en la escena argentina. Vigo concibió la muestra en tres secciones. En la primera exhibió libros, revistas, catálogos y libros-objeto. En la segunda sección, poesía visual impresa y objetos. La tercera sección la integraron las audiciones de poesía fónica. Con posterioridad a la presentación en el Di Tella, la *Expo/Internacional de Novísima Poesía* se exhibió en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, entre el 18 de abril y el 4 de mayo del mismo año.



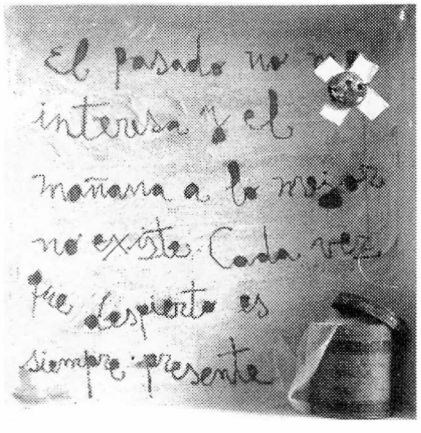
Fabio Doctorovich



Luis Espinosa

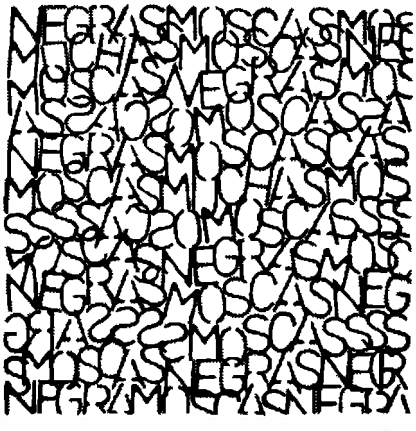


Alejandra Bocquel

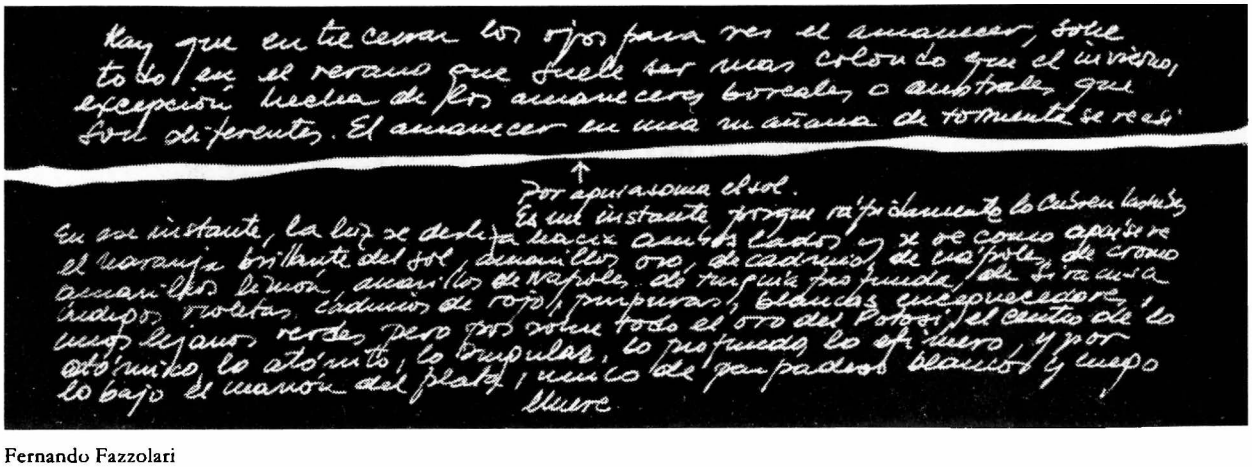


Fernanda De Broussais

Ivana Vollaro



Daniela Mastrandrea



Fernando Fazzolari

Inventando signos: poesía visual y escrituras asémicas

Por Belén Gache

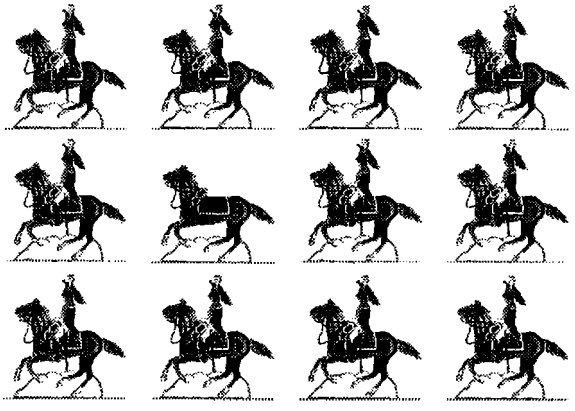
La poesía visual es un género híbrido, en la frontera entre el ver y el leer. Su característica ideogramática abarca por igual el aspecto visual y verbal. Esta duplicidad conlleva profundos interrogantes acerca de la naturaleza tanto de los signos como del propio lenguaje. Se entiende por lenguaje a todo código semiótico estructurado que implique un sistema de codificar y decodificar información. Pero en la poesía visual, no necesariamente hay código. No hay metalenguaje ni sistema semiológico que permita jugar con la sustitución de los signos. Estos son intraducibles y muchas veces se encuentran más allá de la significación. Por eso, además de la frontera visual-verbal, la poesía visual pone en jaque otras fronteras, por ejemplo, la de la legibilidad-ilegibilidad o la del sentido-sinsentido. La ausencia de sentido debe entenderse aquí como potencialmente creativa dado que activa un espacio de interpretación que libera al hombre de los parámetros lingüísticos dados.

En el ámbito de la poesía, la historia registra múltiples formas de deconstruir la estructura lógica que el lenguaje ha impuesto tradicionalmente sobre el pensamiento y de buscar desligarse del sentido establecido de las palabras. En el siglo XIX, la poética del sinsentido se presenta como socavamiento de la cosmovisión moderna y racionalista, por ejemplo, en los juegos fónicos de Christian Morgenstern y Lewis Carroll. A comienzos del siglo XX, los futuristas rusos Alexei Kruchenykh y Velimir Khlebnikov inventan el lenguaje zaum, descrito como "transracional, transmental y planetario" y que se escribe con signos inventados. Los futuristas italianos, por su parte, buscan la destrucción de toda regla gramática y sintáctica con las "palabras en libertad". El dadaísmo, nacido del rechazo a una lógica occidental que había llevado al mundo al desastre de la Gran guerra, también se manifiesta buscando la irracionalidad y el sinsentido, con poesías como los *Versos sin palabras* de Tristan Tzara o sus *Poemas negros*, realizados en base a transcripciones fonéticas de lenguajes desconocidos.

La poesía visual ha experimentado ampliamente deconstruyendo signos a través de, por ejemplo, escrituras y caligrafías asémicas que, ya que hablamos de ideogramas, explotan también la estrecha relación que existe entre la escritura manuscrita y el dibujo. Estas caligrafías inventadas enfatizan el doble estatuto visual verbal en, por ejemplo, las escrituras automáticas surrealistas (quienes, de hecho, consideraban como musa inspiradora a Hélène Smith, la famosa psíquica del siglo XIX que aseguraba ser la reencarnación de una princesa marciana y que escribía en escrituras marcianas absolutamente ilegibles).

Ingresando en la segunda mitad del siglo XX, encontramos la *Poesía de palabras desconocidas*, antologizadas por Iliazd y poemas como *Le-Dantiu*, trabajado con palabras inventadas. También, la poesía letrista con sus hipergrafías y "novelas hipergráficas" en donde imágenes y palabras aparecen mezcladas.

En cuanto a Henry Michaux, sus búsquedas apuntan a desarrollar "lenguajes anteriores a las palabras" (*avant-langues*). Sus signos inventados se instauran como *Alfabetos* y *Narraciones*. Max Ernst, por su parte, ya en los años 60, escribe con escrituras asémicas su libro *Maximiliana, o el ejercicio ilegal de la astronomía: el arte de ver de Guillaume Tempel*, publicación dedicada al astrónomo del siglo XIX que calculó la elipse de los cometas y descubrió varias estrellas. El poeta Brion Gysin crea también en esta década sus obras caligráficas tituladas *Germinaciones*, inspiradas en escritos árabes y japoneses. En los 70, el poeta belga Christian Dotremont, perteneciente al grupo COBRA inventa caligrafías abstractas y las denomina *Logogramas*. En la Argentina, a lo largo del siglo XX, encontramos las *grafías plasti-útiles* de Xul Solar, las escrituras de León Ferrari, las *Lecturas públicas* de Mirtha Dermisache.



Belén Gache

Nos enfrentamos con escrituras acodigales, inventadas, pseudoescrituras, ideogramas, signos encontrados. Desde la lectura, con todos ellos y además, porqué no, con las patas de las gaviotas en la arena, la borra de café, las vísceras de animales, las cartas, la posición de las estrellas. Como sostenía Roland Barthes "Nada distingue a las escrituras verdaderas de las inventadas o las falsas. Somos nosotros, nuestra ley quienes decidimos el estatuto de una escritura dada". En la visualidad de la poesía, la materialidad misma de la escritura se vuelve significante y, en todo caso, los lenguajes se vuelven más libres y ricos, subrayando una dimensión figurativa que nos permite abstraernos de la linealidad de la escritura tradicional y perdernos en múltiples lecturas de libertad y de errancia.

E. A. Vigo dice qué es un poema experimental

Por Jorge Santiago Perednik

Ciertas obras ponen en crisis su relación con el dominio al que pertenecerían, o con la tradición de ese dominio, avanzando hacia otro arte –por ejemplo desde la poesía hacia la música en el caso de la poesía sonora, hacia la plástica en la poesía visual. Cada nueva obra de este movimiento expansivo propone a la teoría repensar el tema de los límites: invita a preguntarse dónde termina la práctica de un arte y dónde empieza un arte distinto.

En el ensayo "Nueva vanguardia poética en Argentina" (*Los huevos del Plata*, nº 11, marzo/1968) Vigo responde a estos problemas con varias proposiciones. La primera subraya que las clasificaciones (la separación del arte en varias artes) y las jerarquizaciones (la primacía de un arte sobre otras) son ejercicios forzados, incluso generadores de caos, "no atribuible al arte sino al hombre que rebusca *casilleros* para ordenarse." Ante esta búsqueda humana de divisiones y nomenclaturas, según Vigo, las artes reaccionan espontáneamente (él dice "naturalmente" por oposición a cierta artificialidad) contra las divisiones estancas mezclándose, integrándose. La proposición de Vigo quiere ubicar esta reacción en una dimensión histórica: tras una era de división y fragmentación sobreviene el tiempo de un proceso inverso. Tal vez atribuye a la historia lo que es una iniciativa suya, una convocatoria a que los demás artistas hagan suya su tesis, con el deseo de que no sea una propuesta personal, sino una expresión del movimiento de la realidad. Si así no fuera, según Vigo, habría que preocuparse, advertir sobre ello y tomar recaudos. Porque las propuestas integradoras personales o grupales, aun las suyas, cree, guardan un peligro implícito que no vale la pena correr: que la integración se realice siguiendo intereses particulares, de modo que una rama artística sea tomada como superior y las demás queden subordinadas a ella. A esto último Vigo lo llama (por oposición a su defendida "integración natural") la "integración presupuestada", que no sería sino la absorción de elementos de varias artes por una que no quiere integrarse en la medida en que su proyecto es seguir predominando.

Desde el momento en que una obra –por caso la que hace un poeta o un pintor– integra en sí artes diversas, propone el problema de cómo ubicarse en relación a ellas: si asociarse a alguna, a varias, a ninguna, si usar un rótulo conocido, uno nuevo, o no usar rótulos. La obra de Vigo enfrenta este problema y dadas sus ideas integradoras hubiera sido razonable que no clasifique sus obras. Sorprendentemente lo hizo: formado en las artes plásticas, diestro en la xilografía y el trabajo con la madera, entre otros, quiso *encasillar* a algunos –muchos, tal vez la mayoría– de sus trabajos bajo el nombre de "poemas".

Dice Vigo: "La cosa existe y como tal no debe ser encasillada. Si el autor coloca su obra dentro de un determinado membrete no es porque la obra responda necesariamente al mismo. Pero debemos respetar su INTENCIONALIDAD." Que tantas obras de Vigo se llamen "poemas", entonces, no responde necesariamente a la lógica de las propias obras; es una arbitrariedad de su autor, una decisión no objetiva, un gesto caprichoso más que lógico, y Vigo propone que se lo respete.

A la pregunta, entonces, de por qué ciertas obras suyas se denominan poemas, la respuesta es: porque él lo dice. Lo que lleva a indagar la razón de esta decisiones: por qué obras que bien podrían ser llamadas esculturas, grabados, dibujos, o con una denominación inventada, en tanto integran de modo complejo más de una disciplina, son nombradas mediante un gesto conscientemente arbitrario "poemas". Una explicación tentativa es su uso desplazado, como quien dice "esta comida es un poema" (por es exquisita), o "este atardecer tiene poesía" (por tiene cierta belleza). Hay en estos ejemplos un uso figurado de la palabra que más de una vez se toma por literal, sin advertir el desplazamiento. En el caso de Vigo una afirmación de su ensayo sobre la "Nueva vanguardia poética en Argentina" aporta una explicación de otro orden, más consciente y decidida.

Según Vigo, en el proceso de integración que vienen desarrollando las artes, la poesía es la que sufre el mayor retardo. "Es notable cómo en los últimos años, la plástica y la música, así como la arquitectura, han evolucionado en nuestro país. La poesía parecía haberse quedado en un estancamiento de posiciones comunes. El libro, el trato de la palabra y una métrica que exige su *lectura* así lo certifican." Esta afirmación permite aventurar que el proyecto de Vigo fue sacar la poesía del retraso relativo en que se encontraba y abrirle una puerta hacia la contemporaneidad. Los nombres de sus obras y los temas de sus ensayos dicen que, personalmente, le interesaba y quería involucrarse dentro de la poesía en una cierta tradición diferente de la dominante, que como poeta y como lector se encontraba insatisfecho con los versos tradicionales y necesitaba bucear en otros caminos formales. Pero finalmente lo decisivo fue que, teniendo en vistas esta tradición poética en la que estaba inserto y su propia vocación, vio una posibilidad de cambiar el estado de cosas de su época, el retraso relativo de la poesía en el proceso integrador de las artes.

Vigo realizó esta posibilidad en mayor medida que cualquier otro poeta de su país y sin embargo su respuesta a cuándo un poema es experimental ("cuando lo dice su autor"), merece reparos. Aparenta solucionar el problema para siempre, pero lleva la dudosa respuesta al momento del dudoso origen, colocando el saber sobre la cuestión en una anterioridad autoral que los receptores o lectores deben acatar. Este subjetivismo autoritario ("poema experimental es lo que dice otro, que sabe") puede ser cambiado por un subjetivismo creativo, sin duda preferible, si se deja la respuesta en manos de los receptores ("poema experimental es lo que digo yo"). Aun así todo subjetivismo está lejos de la apetencia experimental, que exige respuestas que provengan de la materialidad del poema, por donde pasa su camino constructivo. De los poemas experimentales, de sus características concretas, puede salir la respuesta a qué es un poema experimental, que pide la dedicación de un próximo ensayo.

La poesía fuera de sí. La *Expo/ Internacional de Novísima Poesía* en el Instituto Torcuato Di Tella

Por Fernando Davis

En 1969 Edgardo Antonio Vigo organiza en el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella la *Expo/ Internacional de Novísima Poesía*, reuniendo, en una inédita convocatoria, publicaciones experimentales y poesía visual y fónica de 132 artistas de América latina, Europa central, Estados Unidos, Canadá y Japón.[1] Propuesta como panorama y balance de los desarrollos críticos de la "nueva poesía", impulsados en el curso de la década desde diversas iniciativas editoriales, la muestra ocupa las salas de la institución más prestigiosa en esos años en la visibilidad de la vanguardia, con un complejo cuerpo de producción escasamente conocido en la escena argentina y cuya difusión el mismo Vigo iniciaba varios años antes desde su revista (o "cosa trimestral") *Diagonal Cero*.

En diciembre de 1966, la aparición del número 20 de la revista, dedicado a la "nueva poesía platense", en coincidencia con la formación del grupo de poetas Movimiento Diagonal Cero -integrado por Jorge de Luján Gutiérrez, Omar Gancedo, Luis Pazos, el mismo Vigo y, tras retirarse Gancedo en 1967, Carlos Ginzburg-, abre un cambio radical en el programa editorial de la publicación. Si desde su primer número en 1962 DC se proponía como plataforma de circulación de diferentes manifestaciones de la avanzada plástica y literaria, a partir de 1966 y hasta el cierre de la revista en 1968, su proyecto crítico se desplaza hacia la difusión y conceptualización de la "nueva poesía" de vanguardia. Junto con las propuestas experimentales del MDC,[2] Vigo publica en la revista numerosas contribuciones internacionales, a partir del contacto e intercambio que mantiene con poetas y artistas involucrados en similares proyectos editoriales.

La exposición en el Di Tella repone, en cierto sentido, esta trama de intercambios articulada en torno a DC. Vigo concibe la muestra en tres secciones. En la primera exhibe revistas, catálogos de exposiciones, libros teóricos y libros de poesía, junto con otras publicaciones experimentales, entre las que incluye algunos libros-objeto.[3]

La segunda sección comprende las diversas exploraciones de la poesía visual, desde el soporte bidimensional a los planteos objetuales y cinéticos, próximos, en algunos casos, a la ambientación. En sus insubordinados desarrollos, estas propuestas desbordan los márgenes de la página impresa poniendo en tensión, al mismo tiempo, los propios límites de la poesía visual. Mientras el estadounidense Dennis Williams presenta su *Mobil*, un conjunto de letras y palabras pintadas sobre cartón y colgadas a diferentes alturas, el inglés Ken Cox exhibe dos grandes globos realizados en tela de paracaídas, con las palabras "earth" y "fire" impresas en sus circunferencias y el canadiense Andy Suknasky, tres velas encendidas con textos grabados, poemas efímeros destinados a desaparecer al consumirse las velas que les sirven de soporte.

Una tercera sección de la muestra la integran las audiciones de poesía fónica de quince poetas, presentadas, cada media hora, en sesiones de diez minutos de duración. Esta sección comprende, entre otros, los trabajos pioneros del dadaísta Raoul Hausmann y los registros sonoros corporales de Henri Chopin.[4]

El envío brasileño, señalado en varias crónicas de la exposición como uno de los más significativos, incluye la poesía concreta del grupo paulista *Noigandres*, constituido en 1952 por Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari, y los posteriores desarrollos del "poema-proceso" carioca, impulsados por el grupo de Wlademir Dias-Pino, Moacy Cirne, Álvaro de Sá y Neide de Sá.[5] La sección de publicaciones incluye, junto con numerosos libros, las revistas *Invenção* y *Ponto*.

La artista argentina Ana María Gatti abre el recorrido de la exposición con *A propósito de Mallarmé*, cuatro cabinas transparentes de acrílico, enfrentadas de a pares, con cuatro grabadores en su interior conectados a una estructura fotoeléctrica ubicada al centro del conjunto. Cada grabador reproduce una secuencia de palabras en un idioma distinto –castellano, francés, danés y japonés- activada cada vez que los espectadores inciden con sus movimientos en los componentes fotoeléctricos, pudiendo alterar o combinar de maneras diversas las secuencias sonoras proporcionadas por la artista.

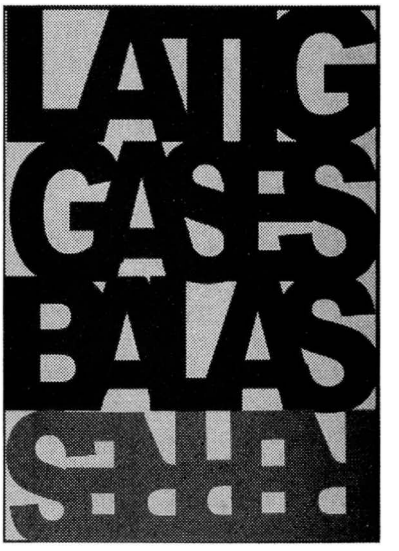
Las obras del MDC coinciden en la apuesta por sacar de quicio los bordes de la poesía. Luis Pazos expone sus libros-objeto *El Dios del laberinto* y *La corneta*, editados en 1967, junto con *La torre de Babel*, caracterizada como un "poema volumétrico", "hecho en base a onomatopeyas espaciales y de lectura activa".[6] La intervención de Pazos extiende al soporte tridimensional el registro impreso de sus *Phonetic Pop Sound*, publicados en DC. En el doble ritmo visual y sonoro que diagrama el ordenamiento serial y reiterado de las onomatopeyas sobre el cuerpo de la obra, *La torre de Babel* construye un recorrido que Pazos define como "orden, alarma, ruptura, desorden, agresión y desintegración".[7]

Jorge de Luján Gutiérrez exhibe el múltiple *Diario Edición Sexta de Poesía*, al que define como "objeto poético *ready made*"[8] y *Diario sin fin*, una tira de diarios de 70 metros de largo que, colgada del techo del instituto, atraviesa, en el despliegue continuo de su saturado registro gráfico, las diferentes salas de la muestra, interfiriendo en los esquemas perceptuales del mismo dispositivo de exhibición.

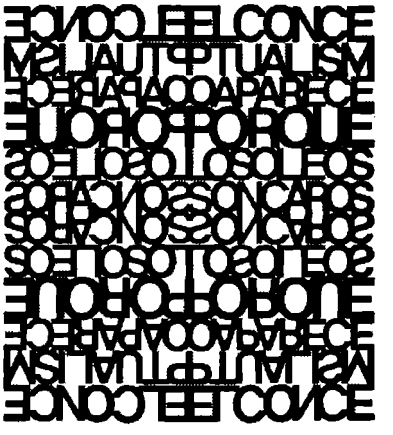
La propuesta participativa de Carlos Ginzburg extrema esta preocupación por interferir y alterar los esquemas conceptuales y perceptivos naturalizados por el dispositivo institucional. Ginzburg presenta una gran pila de avioncitos de papel, que los asistentes a la muestra pueden arrojar a su gusto, y una lata con la inscripción "Tacho para patear". Así, en los múltiples trayectos de los avioncitos y en la ruidosa circulación de la lata, el artista propone una doble y simultánea interferencia –visual, sonora- que trastorna, en su perturbadora presencia, las "naturales" condiciones de recepción artística, subvirtiendo la lógica de la institución y problematizando, incluso, los criterios editoriales propuestos para la misma muestra.

Vigo expone sus *Poéme Mathématique Baroque* [*Poemas Matemáticos Barrocos*], publicados en 1967 por la editorial

francesa Contexte, dirigida por los poetas Jean-François Bory y Brian Lane, y dos objetos que anticipan su posterior conceptualización de una "poesía para y/o a realizar".[9] El múltiple *Poemas matemáticos (in) comestibles* (1968), dos latas de pescado envasado soldadas entre sí con un objeto desconocido en su interior, se inscribe en las direcciones críticas de un "arte tocable" y de manipulación lúdica, que Vigo expone entonces en un condensado manifiesto.[10] Al envasar el "poema" como si se tratara de una conserva, Vigo pone en cuestión las tradicionales condiciones de "consumo" (reverencial) de la obra artística, para instalar la deriva poética en la pregunta sobre la naturaleza del objeto inaccesible, originando en el espectador "una multiplicidad de imágenes mentales vedadas para la poesía escrita por cuanto en esta la imagen ya ha sido fijada con antelación", mientras que "el envase no permite a priori imagen alguna solo aquella del misterio encerrado".[11] *Obras completas*, cuatro cajas de cartón vacías, etiquetadas con esta inscripción y ordenadas a la manera de una antología literaria en "tomos" I, II, III y IV, propone una inversión de la estrategia diseñada por los poemas enlatados: el espectador puede acceder al interior de las cajas a través de un agujero circular, pero solo para comprobar que éstas se encuentran vacías. Para Vigo, el arte ya no pasa por la realización de objetos, sino que se ubica en el proceso que éstos desencadenan en su potencialidad revulsiva, al activar -perturbadora, atrevidamente- desamarres de sentido que abren agujeros en la realidad desde las derivas insubordinadas de la alteridad poética.



Juan Carlos Romero



Alberto Méndez

Referencias

[1] La exposición se presenta en el Di Tella entre el 18 de marzo y el 13 de abril y en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, con el nombre de *Novísima Poesía/ 69*, entre el 18 de abril y el 4 de mayo.

[2] Por ejemplo, las "Actualidades" de Jorge de Luján Gutiérrez, los "poemas IBM" de Gancedo, los "Phonetic Pop Sound" de Pazos, la "poesía atómica" de Ginzburg y la "poesía matemática" de Vigo.

[3] Entre los libros de poesía que integran esta sección de la muestra, Vigo incluye tres de Oliverio Girondo (*Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, *Calcomanías* y *Espantapájaros*), trazando una implícita continuidad entre los planteos críticos del poeta argentino y las nuevas formulaciones poéticas radicalizadas.

[4] En 1967 Vigo publica en DC el texto "Poesía sonora" de Henri Chopin (*Diagonal Cero*, n° 24, La Plata, 1967).

[5] En 1967 Haroldo de Campos presenta en DC una selección de textos sobre la poesía concreta brasileña ("Poesía concreta brasileña. Datos. Testimonios", *Diagonal Cero*, n° 22, La Plata, junio de 1967). El contacto de Vigo con el grupo "poema-proceso" tiene lugar un año más tarde. En relación con sus propuestas en la exposición, un cronista relata que Neide de Sá presenta "una caja de plástico con recortes, un soldado de plomo, botones, una cuerda y broches", mientras que Álvaro de Sá exhibe "una caja de madera con cinco bolillas que conforman en portugués la palabra 'caos'". "Nuestras creaciones, nuestros poemas", señalan ambos artistas, "son procesos. En ellos el espectador participa libremente completando o modificando la propuesta del autor [...] con la intervención del lector, se crea una nueva posibilidad de creación" (S/a. "La poesía loca", *El Día*, La Plata, 13 de abril de 1969).

[6] *Ibíd.*

[7] En una entrevista realizada por Álvaro de Sá ("Poesia de vanguarda na Argentina", *Jornal do Escritor*, octubre de 1969). La traducción es del autor.

[8] S/a. "Donde mueren las palabras", *El Día*, La Plata, 16 de marzo de 1969.

[9] En el ensayo *De la poesía/ proceso a la poesía para y/o a realizar*, que escribe en 1969 y publica al año siguiente bajo el sello Diagonal Cero. Véase al respecto, Davis, Fernando. "Prácticas 'revulsivas'. Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo", en: Cristina Freire y Ana Longoni (eds.). *Conceitualismos do Sul/ Conceptualismos del Sur*, São Paulo, Annablume, 2009.

[10] "Declaración de Edgardo Antonio Vigo entregada a Ángel Osvaldo Nessi el 23 de enero de 1969", *Ramona*, n° 76, Buenos Aires, noviembre de 2007.

[11] Álvarez Martín, Ricardo. "El circuito marginal. La vivificación del verdadero arte", *Anteproyecto de proyecto de un pretendido panorama abarcativo. Edgardo-Antonio Vigo, cat. exp.*, Buenos Aires, Fundación San Telmo, 1991.

10 AÑOS + 10

Por Carlos Estévez

Durante la última década del pasado siglo continuaron en aumento las prácticas de borde y mixtura en todos los terrenos de la creación artística, un hecho que en gran medida pudo potenciarse gracias a la accesibilidad de las nuevas tecnologías. En ese contexto surgió Paralengua, cruce de disciplinas que si bien pivotaba alrededor de la palabra, en sus resultados más desinhibidos logró articular el indefinido punto en que se diluyen todas las certezas.

El nombre elegido para identificar el espacio, Paralengua, colocaba en primer plano aquellos componentes no verbales de la lengua, más propios de la comunicación presencial –gestos, expresiones corporales o entonación vocal– y gráfica –forma de las letras, blancos de la página, espacio virtual–. Esta dimensionalidad extra, que desde Mallarmé venía expandiendo los límites de la escritura, resultaba constitutiva de rasgos pasibles de aportar o denegar una polifonía de sentido, de sentires. En una primera aproximación diría entonces que Paralengua trabajó en la confluencia de la verbalidad, las artes y las nuevas tecnologías durante los años '90 en la Argentina, asumiendo la práctica poética por fuera del libro impreso a fin de dar cuenta de las potencialidades expresivas de una corporalización del signo escritural.

Si se insistía en el alejamiento de la Galaxia Gutemberg no era por gratuita invalidación de una técnica y su reemplazo por otra para, a fin de cuentas, configurar y establecer un nuevo paradigma, sino porque el libro impreso, por propia constitución, llevaba implícito también sus propios límites. Nociones como las de obra abierta con *feed-back* continuo en tiempo real, tal cual se desprende del espontáneo diálogo poético entre Cazenave, Cignoni y el público, por ejemplo, no pueden ser ingresadas al "sistema libro" porque éste se halla imposibilitado de trabajar con dinámicas como la citada. Otro tanto ocurriría, aunque en modo diferente, con aquellos textos animados por computadora que evolucionan en un espacio virtual, como sucede en la *Poesía Virtual* de Ladislao P. Gyori, con las multimedias performadas y trasmitidas en directo de Fabio Doctorovich, con los poemas plástico-rituales a dúo de Lilian Escobar y Andrea Gagliardi, con la absolución poética que dentro del *Confesionario* otorgaba Jorge Perednik, con la "tomadura de pelo" de la *Poesía Bebible* de Ricardo Castro, con las exasperadas improvisaciones vocales de Roberto Cignoni, la recreología participativa desplegada por Ricardo Ayrala, o la corp-oralidad que aparece en mis propios *Polisílabos del Finn*.

Imposible asimismo ingresar videopoesía. En este sentido, Paralengua fue pionera en el país al presentar creaciones locales y debatir sobre un género inédito que buscaba apartarse de la práctica abúlica del poema ilustrado. En cuanto a las implicancias de esa cinética llevada al ciberespacio, supuso advertir el alcance de su potencial dialógico y comunicativo. Para confirmarlo, por aquellos días –julio de 1995– Doctorovich creó el sitio postipographika.com, en donde colgó sus "primitivas" obras de poesía digital interactiva.

La anterior hipótesis formalista, sin embargo, resultaría insuficiente para reflejar otros aspectos claves involucrados en la experiencia. Paralengua también podía interpretarse como lengua paralela, no institucionalizada, marginal u ocluida. En este sentido, y por medio de la aposición que la redefinía, *la ohtra poesía*, daba a entender una compulsa al interior del sistema poético/literario dado. Anticipando una "mala escritura" intencionada, también podía preverse como escritura mala, dañina, hasta ausente, y por lo tanto corrosiva y fagocitadora de lo estamental. Desde allí podría agregarse que tanto los cuestionamientos intrínsecos de su poética como las relaciones y confrontaciones generados por el espacio concurrieron en definir un perfil –*¿neoendémico?*– distanciado a la vez de los usos acostumbrados como de la liquidez que sobrellevó una buena parte de la época.

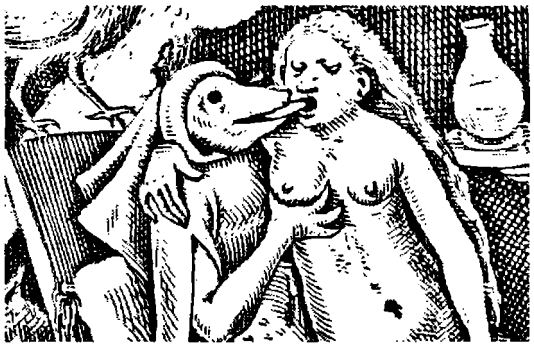
Durante su década de vida (1989-1998) ese mix de propuestas y a la vez de escurridizos límites supuso absorber las directrices mayores de los 80, tamizarlas con ideas alternativas al principiar la nueva década, y prever la escena ulterior ya promediándola. Al primer movimiento corresponde su año de inicio, 1989, con una oferta aún dependiente de las disciplinas "puras", como el canto, el monólogo teatral, etc.–, o mixtas pero ya estabilizadas, como las multimedias y la poesía visual. Entre 1990 y 1994 irrumpen las multimedias performadas, las experiencias con video, el ensayo de trasmisión en tiempo real y los primeros textos procesados por computadora. Coincide también con la emergencia de dos líneas temáticas: la crítico-política (*Oda a Menem*, de Cignoni; *Los Menemonos*, de Doctorovich; *Destrabavidas*, de Estévez, etc.) y la que sostiene la persistencia de la memoria, reciente e histórica (*El suplicante*, video de Alonso Barros Peña, *Poemas aborígenes*, de L. Escobar, *Raíces*, danza de Liliana Lago, *Ndombe* o *Repulsión*, de Estévez, *Sembrar la memoria*, de Clemente Padín, etc.) A caballo de estos procesos se consolida y acentúa el discurso performático y la participación del público (*Poesía gestual*, de Doctorovich, los distintos *Oráculos*, etc.)

Los tres años subsiguientes ('95, '96 y '97) fueron de gran intensidad, en la medida que instalaron a la videopoesía como disciplina autónoma, multiplicaron las intervenciones de los asistentes, diluyeron no pocas veces todo vestigio de especificidad y hasta lograron concitar el interés en el exterior. Prueba de ello fue la calidad de la gráfica expuesta en las *Primeras Jornadas de Poesía Experimental* (1996) que contó, entre otros, con envíos de Dick Higgins, Eduardo Kac, Bartolomé Ferrando, Bernard Heidsieck, Fernando Aguiar, Julien Blaine y Richard Kostelanetz. Ese año asistieron como invitados Filadelfo Menezes, de Brasil, Harry Polkinhorn, de Estados Unidos y Clemente Padín, de Uruguay, en tanto que Jaap Blonk –Holanda–, llegó en 1997 para participar del evento Poesía Sonora, realizado en el MAMBA. También a este período corresponde la presentación en *a:e,iuo '96* –CCR–, con predominio de objetos e instalaciones poéticas.

Repetidas veces se argumentó durante los encuentros que el espacio buscaba expandir las posibilidades de la poesía aprovechando el cuerpo, las pantallas y demás, en un intento por comprender el cambio socio–perceptual en ciernes, y con él, los modos de relación implicados. ¿Existe hoy alguna duda de la magnitud de esos cambios? Aquel acertado diagnóstico, sin embargo, no bastó para incluir a Paralengua dentro del paisaje expresivo de los 90.

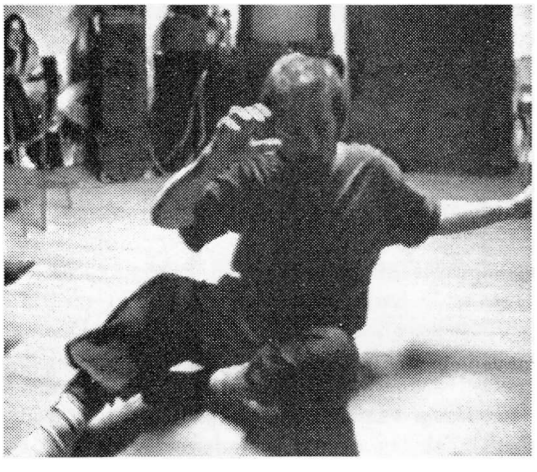
Al margen de las razones –valederas o no– que puedan argumentarse, habrá que reconocer que la principal ha sido –y continúa siendo– la inaccesibilidad material de una

experiencia sellada hace diez años. Para salvar este vacío se han reunido gran parte de los archivos dispersos y digitalizado una treintena de horas de video y de sonido. "Paralengua, 10 años de *la obtra poesíd*", el video a presentarse en estos días, es un *racconto* cuya hora y media de duración aspira a rescatar del olvido aquellos momentos, aquella poética, aquella pasión por la palabra en todo su espesor; pero también, y sobre todo, a ofrecer su *condición de posibilidad* a quienes estén interesados en continuar completando el perfil de los 90, más allá de cuanto hayan visto u oído al respecto. Paralengua inauguró su primer encuentro un 5 de diciembre de 1989, en Oliverio Mate Bar. Durante sus 10 años de existencia participaron, entre otros, Alonso Barros Peña, Lilian Escobar, Ladislao Gyori, Andrea Gagliardi, Fernando Kofman, María Chemes, Ricardo Castro, La Pieza (Marisol y Federico Misenta, Gastón Pérsico y Mariano Pensotti), Ricardo Ayrala, Liliana Lago, Javier Robledo, Violeta Lubarsky, Jorge Perednik, Gustavo Cazenave y Marcelo Moreno, en tanto que la coordinación del espacio –si bien de carácter horizontal– recayó sobre quienes estuvimos presentes en todos sus eventos: Roberto Cignoni, Fabio Doctorovich y Carlos Estévez. Cabe destacar, además, la contribución que hicieron poetas, músicos y artistas del ámbito local ya reconocidos, como Arturo Carrera, Alberto Laiseca, Ricardo Mandolini, Emeterio Cerro (los cuatro en 1989), Reynaldo Jiménez (1990), Edgardo Vigo (1996) y Bárbara Togander (1997).



Afiche de "Paralenguados" (1990)

Performance del grupo "La Pieza" (1989)



Carlos Estévez en "Polisílabos del Finn" (1995)

"Pukté", Lilian Escobar y Andrea Gagliardi (1994)

"Oráculo poético", por G. Cazenave y R. Cignoni

Paralengua : Primer Ejercicio

Por Roberto Cignoni (1993)

Paralengua sabe que las disciplinas artísticas no se atascan entre bordes netos. Comprende que tanto un poema, una pintura, una danza o una saga escénica abrazan en pleno configuración, música, aliento y drama; todos los elementos pueden al acaso ser potenciados y reconstituidos, sin empeñar en alguno de ellos el eje dominante y dejar al fin maltratado o suspendido al resto. ¿Es esto el cuerpo resignificado, un ejercicio teatral, la recreación plástica de un poema, cierta coreografía recitada? Preguntas absurdas; detenerse en alguna referencia es perder el único fenómeno.

Paralengua es lo universal en su aquí y la tradición en su ahora. No pro-pone una idea ni un campo funcional de actividad; vuelve a empezar cada vez, sin que coherencia o contradicción hagan pesar sus ilusiones. ¿El objetivo? Lo que ya no se sabe. ¿La historia? Lo que ya no se inscribe. Llegada de cualquier parte, va por dondequiera.

Paralengua no acompaña ese rictus nervioso compulsado a decidirse entre primitivismo .y tecnología contemporánea. Una salivadera o un láser pueden muy bien servir a su fiesta, siempre que en una presentación se imponga escupir y en otra descerrajar un rayo. Para los futuristas nos hallamos risiblemente caducos; para los ortodoxos solemos ser prometedores; tanto se despeñan en el tiempo.

Si Paralengua presenta un poema bebible, un poema esferoidal, un poema gustativo o un poema computado no es por oponerse al poema escrito, sino por entender que la poesía no alienta por un solo medio, y que toda cosa (y todo hecho) pueden ser desvinculados de su lastre simbólico hacia un funcionamiento iridiscente. El libro de poemas sopla sus propias fuerzas íntimas y creadoras. Paralengua es también un poema escrito sobre una página inconsulta.

Uno ha venido a Paralengua a celebrar el reencuentro del hombre con el hombre; otro, el del hombre con la poesía; un tercero el del hombre con Dios. Hoy Paralengua ha rodado una voz ininteligible sobre una pintura negra, mientras una gallina se desvencija bruscamente recitando su zoopoema. Los tres esperanzados, perdidos de nuevo, aplauden a rabiar.

Paralengua no ofrece una visión del mundo. En su envés, se dona a las fuerzas del mundo como una aparición sin prospecto que permanece equilibrada sobre una soga de aire y prevenida por la red del vacío. Si se le supone un techo, podrá caminar sobre él como los gatos advenedizos. Si se le sustenta una base, de inmediato extirpará su saco aéreo para hollar en profundo.

Paralengua no experimenta (todas sus producciones son exactas y llaman a ninguna comprobación); no es absurda (jamás coloca en su mira el asterisco normal); no se afana en la provocación (el modo enmascarado de alinearse a la rastra de un público); no reivindica gentes o pueblos (tan sólo la estridencia de una élite es capaz de semejante parodia) y no pretende cambiar el mundo (el mundo cambia por sí *más acá* de la prepotencia humana). Paralengua se afirma por lo que no es, como una efigie llena de paja descubierta al azar por la razón del arqueólogo.

De aquí: Paralengua no va delante (invanguardia) ni se erige centro (ininstitución). Sin avanzar, el hecho no permanece fijado; sin encontrarse inerte, falta a su progresión. Una pausa, donde no hay desarrollo: el gesto mismo hace acto de presencia.

Paralengua ignora qué es el arte, ignora qué es la vida.

Ha encontrado que quien se obstina en conciliarlos supone su diferencia y de hecho permanece equidistante de ambos.

Ha encontrado que quien se esfuerza en separarlos supone su mismidad y de hecho no se escinde de ambos.

De esto se corona: por lo que Paralengua no intenta permanece libre de contrariedad.

El hermetismo de Paralengua: mil buscan la llave maestra para penetrarla sin vergüenza. Extrañamente permanecen ajenos sin puerta que los separe.

La apertura de Paralengua: mil la visitan a un guiño con la suficiencia del entendido. Claramente permanecen encerrados con sus licencias desaprovechadas.

Puesto que no enseña nada, ante ella es posible el supremo aprendizaje.

Puesto que no ejerce moral, se emana piadosa.

Puesto que nunca se ha prometido utilitaria, servicialmente acompaña.

Sin para qué, sus fines son siempre cumplidos.

Cuando Paralengua pròmovió un poema inaudible, se oyó chillar a un crítico barbudo.

Cuando irrigó improvisadamente un diálogo poético, un iniciado se detuvo de inmediato a descifrar un código.

Cuando extendió sobre una pantalla cierto poema de sombras, los espectadores a un murmullo intercambiaron aclaraciones.

Paralengua logra su completud en la ausencia de fidelidad.

Paralengua ha encontrado que los suplementos literarios no se ocupan de ella.

Que los que publican poemas en diarios y diarios de poemas la excluyen de sus listas.

Que los poetas ejemplares no la comprenden.

Que los poetas intransigentes no la acompañan.

Que la gente ocupada la evita para cumplir.

Que la gente desocupada la suspende por necesitar.

En un siglo contaminante, Paralengua agradece estas cuarentenas voluntarias.

-¿Que es la poesía?

-La poesía es *qué*.

Lo que se responde con el mismo preguntar se restablece vivo. (Todo enigma libra un corazón).

Si Paralengua aportara la contestación correcta, fallaría.

Si enunciara la solución incorrecta, fallaría aun.

Todavía un solo de atención, y la misma pregunta no se hará necesaria.

¿Para qué crea Paralengua? Tampoco para nada.

A los que dicen
"el lenguaje es un virus", Paralengua los restablece.
A los que afirman
"el lenguaje es salud", Paralengua los descompone.
A los que contemplan
sin conciencia formada, Paralengua los recompensa con su mismo estado.

Cuando se preguntó a sus componentes qué significaba Paralengua, todos dudaron de la afirmación del otro.

Asentada la duda por lo que no puede confirmarse, Paralengua calibra sus creaciones con los huesos del mamboretá.

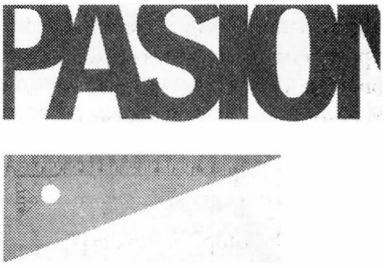
Etc.

De cualquier modo, Paralengua no se adscribe a ningún manifiesto. Los puntos anteriores son sólo las aspas de un molinete que un viento inesperado viene a quebrar.

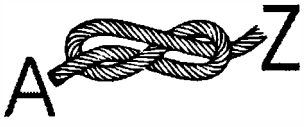
Tésis sobre historia de la Poesía Experimental Argentina

Por Jorge Santiago Perednik, ***Juan Carlos Romero,*** Alonso Barros Peña

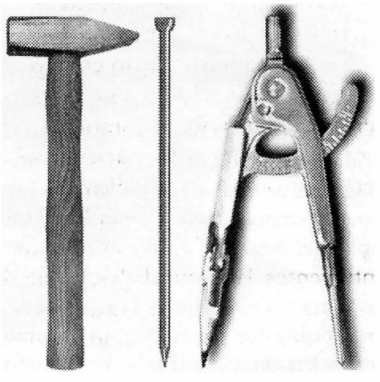
1. La poesía experimental no es una corriente poética sino una tradición en sí misma, con sus corrientes, sus variantes, sus problemas, sus disputas. 2. Su primera ocurrencia tuvo lugar en la Patagonia, 10.000 años a.C., en la Cueva de las Manos. Las manos no son dibujos sino huellas, signos de uno mismo "como tales próximas a la firma, y por lo tanto a la letra" que al inscribir una plasticidad visual ofrecen la primera síntesis de lo que la poesía experimental considera su práctica posible. 3. Las culturas autóctonas produjeron obras que cumplen con estas premisas y la época colonial la practicó con asiduidad, a través de la llamada poesía teléstica. 4. La refundación contemporánea nace con Xul Solar (grafías plastiútiles), Edgardo A. Vigo (subsumir plástica en poema) y León Ferrari (escritura ilegible). 5. El grupo Paralengua y Vortice Argentina, como centros de atracción y difusión, son las oleadas últimas de esta tradición en el siglo XX. ***Cada forma se parece a una araña, o a una cola de mono, o será una garza...mirándolas bien son solo letras. Las letras se parecen a sí mismas o mejor dicho se parecen a las formas de los animales, de las plantas o de las montañas. Más tarde las letras van formando palabras, que además, en manos de un artista volvieron a ser formas. Formas que se parecen a las palabras. Dónde esta el misterio a dilucidar en este eterno retorno de las palabras en formas y las formas en palabras. Todo está dicho desde el principio. Las letras son formas que con el correr del tiempo se llenaron de palabras que tienen sonidos. Los sonidos son escuchados por todos, pero solo pueden percibir su melodía aquellos que descubren que las letras tienen formas musicales. De esta manera las palabras se fueron acomodando, como en un pentagrama, para poder llevar su sonido a los extremos. Formas sónicas y lingüísticas, geométricas y artísticas. Todas, en complejo andar por los espacios donde la poesía visual ya está dibujada.*** La poesía visual es fundamentalmente iconoclasta, se propone anular las imágenes anteriores a su aparición. un mismo artista, con cada obra que produce, anula su anterior propuesta. Deja detrás suyo una sucesión de elementos que se acumulan y conservan el objeto deletéreo de su enunciado, sin ninguna coherencia dialéctica. La destrucción de la imagen anterior implica una sustitución que nace con el nuevo sistema y se instala con su inutilidad, descomposición, caducidad y fracaso. Verificada histórica y científicamente la inmutabilidad indiferente de los iconos, verificada su incapacidad trasgresora, la poesía visual orienta sus recursos en la percepción sensorial sin esperanzas, en la vacuidad de los objetos en el fluir del tiempo. La finalidad del arte es el sujeto que lo piensa, lo hace, lo contempla o lo recuerda. su método no es normativo sino experimental o expositivo, independiente de los análisis del juicio; si llega a ser teoría es siempre teoría aplicada, nunca axiológica.



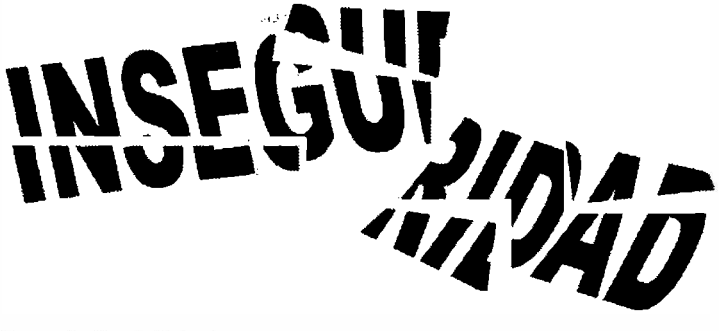
Norberto José Martínez



Alejandro Thornton



Jorge Santiago Perednik



Fernando García Delgado

( )

Víctor Sitá

Edgardo Antonio Vigo y la Novísima Poesía

Por María Lilian Escobar

Edgardo Antonio Vigo, además de sus acciones y poemas, experimentó aun en el ensayo teórico como un modo de contar, de investigar el método creativo a través de la "Poesía Proceso", de la "Poesía para armar" y de la "Poesía para y/o realizar".

Así la novísima Poesía, que nace en Argentina con él, logra que el acto-hecho poético, en el que "el lector forma parte de la etapa de composición del poema", se convierta en un proceso infinito, en tanto la obra nunca se completa, de acuerdo al cabal carácter o sentido que le atribuye Umberto Eco en "Obra Abierta". La participación se produce por medio de acciones, palabras, objetos, imágenes visuales o bien fónicas, que detonan construcciones y deconstrucciones variadas, las que conceden lecturas nunca conclusivas y permiten acceder a la obra a través de múltiples entradas y asociaciones, en las cuales la lectura final jamás se produce. Esas lecturas, por vez primera, quiebran los roles o posiciones tradicionales de autor, lector y obra, fundiéndolos y desplazándolos totalmente transmutados, e induciéndolos a recorrer senderos inauditos hasta entonces.

Nace la versión irrepetible e irrumpe el concepto de lo "múltiple". En el plano de la acción práctica nos encontramos en el ámbito del "objeto libre" transfigurado en razón del juego de polaridades y de la irreprimible multivocidad.

Así desaparece el concepto de autor, y el hombre escapa a la alienación gracias a una técnica de extrañamiento capaz de provocar fascinación y encuentro en vez de apropiación.

Vigo se basa en principio en el poema objeto de los dadaístas, donde el sujeto no se pliega o meramente se identifica con el objeto, sino que avanza todavía más, tomándose también él, muchas veces, un objeto, o aun parte de un objeto, un complemento sustantivo de la obra. Recordemos que para Tristán Tzara cada objeto, todos los objetos, son Dadá, así como no dejan de ser los sentimientos, las oscuridades, las apariciones y el choque preciso de las líneas de fuerza de los acontecimientos. Pero lo que fundamentalmente aporta Dadá a la novísima poesía es el concepto de ready-made: "objeto usual elevado a la dignidad de objeto artístico por la simple elección del artista". Recordemos que el primer objeto en el cual se operó esta conversión fue la rueda de bicicleta montada sobre un taburete; más tarde aparecieron el mingitorio y el secador de botellas. Duchamp experimentó con ello un estilo resueltamente objetivo que aplicaría a continuación a los elementos mecánicos del Cristal, pero también a sus obras mecánico-organicistas posteriores. Se trató, al fin, del paso del objeto de bazar al de objeto de dignidad artística, y del salto del hombre, de cualquier hombre, a la estatura de artista, a través del fluido avance que le proporcionaban una simple elección y la operación consecuente.

Basándose en ello, la poesía para armar y la poesía para y/o realizar se desarrollan a partir de distintos objetos, módulos y soportes, que, en el proceso transformador, resultan en nuevas y siempre variables entidades artísticas, haciendo de cada activador, bajo el juego de las formas, un alguien que no cesa de actualizarse y de devenir artista al compás de lo imprevisto. Estas formas poéticas, donde el decir se vuelve acto y el acto se consuma objeto, ubican a la obra fuera del contexto de alienación social (donde actos, palabras y cosas se instrumentan en función de fines ajenos a su propia producción) y muestran a la poesía como tránsito libertario, tránsito o intensidad que ni siquiera se vuelve necesario mencionar porque acontece naturalmente.

En el poema para armar el programador de proyectos encierra en cada juego de significación una conducta diferente, debiendo promoverse a través de proyectos a veces complejos y otros más sencillos, pero siempre encantadores. Toda experiencia es el resultado de la interacción entre un ser vivo y algún aspecto del mundo en que vive. La interpretación entre los dos conforma la nueva y total experiencia, y los acontecimientos que en función de ello se suceden fortalecen la trama de una profunda armonía. Un arte poética en la que la acción que realiza el individuo y el instrumento con la cual se cumple se integran hasta un punto tal que estimulan, siempre que se advierta en toda su plenitud aquella integración, una sensación de despliegue y realización.

El poema para y/o realizar resulta en una intercomunicación lúdica individual y colectiva. Para que exista el mensaje estético no basta que se produzca la ambigüedad a nivel de la forma del contenido, donde se producen desplazamientos metafóricos que obligan a ver el sistema semántico de una manera diferente y de una manera diferente el mundo que coordina. Se da el caso también en que se producen alteraciones tales que hacen que el destinatario, al advertir un cambio en la forma del contenido, se vea obligado a volver al mensaje propiamente dicho, el mensaje como gesto y como entidad física, para observar ahora las alteraciones de la forma de expresión, reconociendo una suerte de solidaridad entre la alteración producida en el contenido y la ocurrida en la expresión. Las transformaciones en una y otra no pueden más que reconocerse en función recíproca.

En esta nueva poesía la obra, más que a un conjunto verbal, alude a los signos en general. El texto o la obra se definen como un proceso de signos que tienden a eludir sus referentes, convirtiéndose en autoreferenciales, abrazando en sí, en una única instancia, las funciones denotativa y connotativa, y creando el campo de un universo significante inaugural. Así entendido, el texto se mueve como una singular e intransferible estructura sintáctica, donde los niveles semántico y propiamente material se interrelacionan isomórficamente, en un proceso de identificación de fondo y forma.

Sin referencia o concepto que remita a un suceso ajeno a la obra, y dejando que la obra vaya componiéndose-interpretándose a través de la intervención del participante eventual, se hace efectiva la visión liberadora de Vigo: obra, autor y contemplador asistiéndose como una reconstruida, inalienable unidad.

Química Léxica I. La Tabla Periódica Visual de los Caracteres

Por Fabio Doctorovich

Según la Real Academia Española, la Química es la ciencia que estudia la estructura, propiedades y transformaciones de la materia a partir de su composición atómica.[1] En una definición más antigua, se consideraba a la Química como la ciencia que estudia las propiedades particulares de los cuerpos simples y compuestos y la acción que ejercen los unos sobre los otros. Tanto una u otra definición se refieren a la materia. Sin embargo, ya en el siglo XX la física mecanocuántica descifró el límite entre la materia y la energía, y demostró que eran interconvertibles. El principio de dualidad onda-partícula enunciado por De Broglie asevera que un objeto lo suficientemente pequeño puede mostrar propiedades de onda –una forma de transmisión de la energía- o de partícula, dependiendo de las características del experimento que se lleve a cabo para observarlo. Lo anterior podría extenderse, y algunos principios derivados de los sistemas materiales "naturales", podrían también ser aplicados a sistemas intelectuales diseñados por el hombre, como el conjunto de los caracteres que componen el alfabeto.

Suponiendo entonces que los caracteres del alfabeto, en determinadas condiciones, pueden ser considerados como cuerpos, y presentan una dualidad al modo de la "onda-partícula" enunciada por De Broglie, aplicaremos a los mismos algunos de los criterios desarrollados por la ciencia en relación a los elementos químicos con el objeto de establecer un sistema de clasificación racional. Si bien nos referiremos en principio a los caracteres mayúsculos del alfabeto español, los resultados de los procedimientos que desarrollaremos serán también aplicables a otros lenguajes que utilicen el mismo alfabeto (por ejemplo, alemán, inglés o francés).

Mendeleev, considerado por muchos como el padre de la Tabla Periódica, aseguró que: "Muchos fenómenos naturales exhiben una dependencia de carácter periódico. Así, el fenómeno del día y la noche y las estaciones del año, y vibraciones de todo tipo, exhiben variaciones de carácter periódico que dependen del tiempo y el espacio".[2] Dalton fue probablemente el primero en presentar una tabla de los elementos ordenados de acuerdo a sus pesos atómicos, en 1808. Otros propusieron tablas de formatos imaginativos, como Hinrichs,[3] quien presentó un arreglo en espiral. Finalmente, en 1871 Mendeleev propuso ordenar a los elementos del mismo grupo -los cuales poseen propiedades similares- en columnas, mientras que al avanzar en una fila debían aumentar sus pesos atómicos a la vez que sus propiedades cambiaban gradualmente. Este es el formato utilizado por las tablas periódicas actuales.

Ya a principios del siglo XX se comprendió que los elementos debían ser ordenados de acuerdo al número de protones –partículas con carga positiva- que contienen en el núcleo, es decir de acuerdo a su número atómico, el cual resulta igual al número de electrones –partículas con carga negativa- alrededor del núcleo, cuando se trata de elementos en sus estados neutros (no cargados). Este concepto resulta en aproximadamente el mismo ordenamiento que según los pesos atómicos, pero es la base física fundamental de la clasificación periódica. En resumen, hoy en día los elementos se ordenan en una tabla constituida por filas (períodos) de acuerdo a su número atómico creciente. Al completar una capa electrónica (2, 8, 18 o 32 electrones según el período) se pasa a la fila siguiente, y así sucesivamente. Relacionado con el número atómico, el número másico indica el número total de protones y neutrones del núcleo. Estos dos números (atómico y másico) suelen representarse como subíndices y supraíndices respectivamente, al lado del símbolo del elemento. Por ejemplo, para el argón, el cual tiene 18 protones y 22 neutrones en el núcleo es $^{40}_{18}Ar$.

El primer objetivo del presente trabajo será la clasificación de los caracteres de acuerdo a sus propiedades visuales. A tal fin se propondrá una tabla periódica que denominaremos "Tabla Periódica Visual". Intentaremos realizar un ordenamiento en columnas (grupos) y filas (períodos), que se relacione con las similitudes, correlaciones y progresiones en sus propiedades visuales. La fuente seleccionada para representar a los caracteres será la *Arial*, probablemente la más simple de las fuentes usuales.

Clasificación de los caracteres en familias (bloques) y subfamilias (grupos)

Una primera inspección visual del alfabeto permite distinguir rápidamente entre aquellos caracteres de aspecto lineal, y los de aspecto curvo:

Lineal (L): A E F H I K L M N Ñ T V W X Y Z
Curvo (C): B C D G J O P Q R S U

La familia L (o bloque L) se puede a su vez subclasificar diferenciando los caracteres según posean líneas horizontales y verticales únicamente –diferenciando aquellos que tienen horizontales centrales- o también diagonales en su estructura, o sólo diagonales. En el caso de la familia C se puede tener en cuenta si tienen sólo curvas, o curvas y rectas.

La idea es entonces conformar grupos que reúnan caracteres con similitudes visuales. A fines de obtener un ordenamiento periódico es imprescindible establecer una correlación entre las letras que componen cada grupo, de acuerdo a la progresión que muestren sus propiedades visuales. También es preciso que exista una progresión en las propiedades de los períodos (filas) al decidir el orden en el que se dispondrán los grupos entre sí.

Parece razonable ordenar los caracteres en los grupos de acuerdo a su complejidad visual, definida ésta como el número de líneas y curvas que lo componen.

Reglas empíricas para establecer la complejidad visual de los caracteres

1.A mayor número de líneas y/ o curvas, mayor complejidad.

2.El número de líneas independientes predomina por sobre el número de líneas-fragmento. Por ejemplo, en el caso del grupo L_{DP} la progresión sería V (2 líneas independientes), X (2 líneas cruzadas, 4 líneas-fragmento), W (4 líneas independientes, 4 líneas-fragmento).

3.La complejidad de las curvas se mide por la cantidad de cambios en la dirección de las mismas. Por ejemplo, la C no muestra cambios, mientras que la S muestra de arriba hacia abajo un cambio de sentido antihorario a horario.

4.A igual número de líneas, o curvas y cambios, las líneas o curvas de mayor longitud predominan sobre las de menor longitud. Por ejemplo, O predomina sobre C.

Aplicando estas reglas puede obtenerse el ordenamiento esquematizado en la Tabla 1.

Tabla 1. Grupos visuales (ordenamiento periódico parcial).[a]

$L_{H/V\text{-}C}$	$L_{H/V\text{-}NC}$	L_{DP}	L_{DMH}	L_{DMV}	C_P	C_{LC}	C_{LNC}
F (3,4)	I (1,1)	V (2,2)	Z (3,3)	Y (3,3)	C (*1,0*)	G (1,1;*1,0*)	J (1,1;*1,0*)
H (3,5)	L (2,2)	X (2,4)	A (3,5)	N (3,3)	O (*1,0*)	P (3,4;*1,0*)	Q (1,2;*1,0*)
E (4,5)	T (2,3)	W (4,4)		K (3,5)	S (*1,1*)	R (4,5;*1,0*)	U (2,2;*1,0*)
				N (4,4)		B (4,5;*2,0*)	D (3,3;*1,0*)
				M (4,4)			

[a]Se indica entre paréntesis el número total de líneas independientes (LI) y líneas-fragmento (LF) para cada letra, en ese orden. En los casos en que es aplicable, el número de curvas (NCU) se indica en itálicas separado de los números LI y LF por punto y coma, y a continuación se indica el número de cambios (NCA), también en itálicas.

Ordenamiento de los Períodos Visuales

Ahora debemos ordenar los grupos entre sí de acuerdo a las progresiones pertinentes a las propiedades visuales. Como los grupos poseen diferente número de componentes (entre 2 y 5), hay varias posibilidades de alineación de los mismos.

Parece razonable mantener un esquema de separación entre las familias (bloques) L y C, e intentar un ordenamiento de los períodos para cada bloque. El bloque C se mantendrá a la derecha de la tabla, ya que posee los caracteres de mayor complejidad visual, en los grupos C_{LC} y C_{LNC}.

Para ordenar los grupos de los bloques L y C, tendremos en cuenta la suma de los parámetros LI, LF, NCU y NCA de sus caracteres. Los valores de $\Sigma_{LI,LF,NCU,NCA}$ aumentan al descender en un grupo, debido al aumento de la complejidad visual. Para realizar el ordenamiento final, se tendrá en cuenta que los caracteres deberían presentar un aumento de los valores de $\Sigma_{promedio}$ a lo largo de cada período (fila) en cada uno de los bloques L y C. Para lograr esto, es necesario alinear el elemento L con el elemento V, y el elemento Z con el elemento N. Así, $\Sigma_{LI,LF,NCU,NCA}$ tiende a aumentar hacia abajo en un grupo y, para cada bloque, hacia la derecha en un período.

Finalmente, cada elemento se acompaña con sus parámetros LI, LF, NCU y NCA. Se adopta la siguiente convención, por analogía con la convención química: LI: supraíndice izquierdo; LF: subíndice izquierdo; NCU: supraíndice derecho; NCA: subíndice derecho. Cada elemento puede asociarse unívocamente a un determinado grupo y período. Por ejemplo, el elemento Z –y sólo el elemento Z- pertenece al grupo L_{DMH}, y al período 3.

Predicción estructural de los elementos faltantes

Se presentan "huecos" o espacios vacíos en todos los grupos (excepto L_{DMV}). Estos espacios podrían ser ocupados por nuevos elementos hipotéticos. De hecho, en 1871, cuando aún no se habían descubierto muchos de los elementos químicos, Mendeleev propuso la existencia de algunos elementos desconocidos y describió sus propiedades, por ejemplo para el caso del *eka-silicio*, hoy conocido como germanio.[2]

Las posibles estructuras de estos elementos hipotéticos, "propuestos", pueden deducirse con bastante aproximación si se tienen en cuenta que sus propiedades están acotadas por su ubicación relativa en la Tabla Periódica. De esta forma:

1. Su estructura debe estar acorde a las características generales del grupo. Por ejemplo, el elemento propuesto del grupo C_P deberá contener en su estructura únicamente curvas –ya que es el grupo curvo puro-.

2. Los parámetros LI, LF, NCU y NCA deben tener valores mayores o iguales –mayor o igual complejidad- que el elemento de arriba, y menores o iguales que el elemento de la derecha.

En base a lo anterior, pueden proponerse los elementos que se muestran en la Tabla 2.

Tabla 2. Tabla Periódica Visual de los Caracteres, Incluyendo Caracteres Propuestos.

	Bloque L					Bloque C		
	$L_{H/V\text{-}NC}$	L_{DP}	L_{DMH}	L_{DMV}	$L_{H/V\text{-}C}$	C_P	C_{LNC}	C_{LC}
1	$^{1}_{1}$!	$^{2}_{2}$^	$^{2}_{3}$/-	$^{3}_{3}$Y	$^{3}_{4}$F	C^{1}_{0}	$^{1}_{1}J^{1}_{0}$	$^{1}_{1}G^{1}_{0}$
2	$^{2}_{2}$L	$^{2}_{2}$V	$^{3}_{3}\Delta$	$^{3}_{3}$N	$^{3}_{5}$H	O^{1}_{0}	$^{1}_{2}Q^{1}_{0}$	$^{3}_{4}P^{1}_{0}$
3	$^{2}_{3}$T	$^{2}_{4}$X	$^{3}_{3}$Z	$^{3}_{5}$K	$^{3}_{8}$T	S^{1}_{1}	$^{2}_{2}U^{1}_{0}$	$^{4}_{5}R^{1}_{0}$
4	$^{2}_{4}$†	$^{4}_{4}\Diamond$	$^{3}_{5}$A	$^{4}_{4}$N	$^{4}_{5}$E	8^{1}_{2}	$^{3}_{3}D^{1}_{0}$	$^{4}_{5}B^{2}_{0}$
5	$^{3}_{3}\Pi$	$^{4}_{4}$W	$^{4}_{4}\Sigma$	$^{4}_{4}$M	$^{4}_{8}$H	$\S^{3}_{0}$	$^{3}_{4}\Psi^{1}_{0}$	$^{4}_{5}\Phi^{1}_{0}$

Se conforma así un nuevo alfabeto de 40 caracteres. Pero, mucho más allá, quizá se ha podido mostrar con el ejercicio anterior que, llevando la lógica cartesiana hasta sus límites es posible alcanzar un lugar en el cual la ciencia se reencuentra con el arte, pero no en la superficie aparente de la estética, sino en las profundidades mismas del pensamiento lógico-racional.

Referencias

(1) Diccionario de la Lengua Española, 22ª edición, Espasa-Calpe, Madrid (2007).

(2) Alvarez, S.; Sales, J.; Seco, M., Found. Chem. (2008). 10:79-100.

(3) Scerri, E. R.; The Periodic Table: Its Story and its Significance. Oxford University Press, Oxford (2007).

La Poesía Visual como construcción de sentido

Por Maribel Martínez

Para esencializar conceptos, miradas de análisis y comprensión de una Poesía Visual, como género y modo experimental contemporáneo, resulta fundamental, abrir una proyección desde una construcción de la poesía visual, como una estructura cuya sintaxis semántica y pragmática se interrelacionen plenamente. Propiciándose para ello, una suerte de base significativa *o de sentido*, no sólo en su articulación de origen, sino desde su intencionalidad en tanto significado y significante. Soportes y materialidades. Cruces y combinatorias. La poesía visual se localiza como poesía no verbal, en tanto lenguajes no verbales, instaurándose como una disciplina propia. Asimismo se señala, que en su funcionamiento desde todos sus componentes, en producciones multiexperimentales, se erige como género transfronteral; situacionándose desde su movilidad de fronteras. Siendo pues de carácter transversal y lateral, cuando se retransforman, mutan, se mezclan o fusionan, por lo experimental. Reorganizándose dentro del campo de la poesía visual como género-iniciático: otros formatos o áreas tipológicas poéticas de alta valía: poesía fónica, poesía sonora, videopoesía, poesía objetual, fotopoemaperformático u accional, instalación poética visual, entre otras formas. La poesía visual y sus variantes categoriales, surgen de traslaciones y transconexiones operacionales en lo lingüístico, lo textual, lo visual (gráfico u objetual), lo sonoro, lo animado-multimedial, incluyendo sus variaciones de índole o índices cibertecnológicas. Permitiendo multilecturas según el lector, destinatario o médium interactúante.

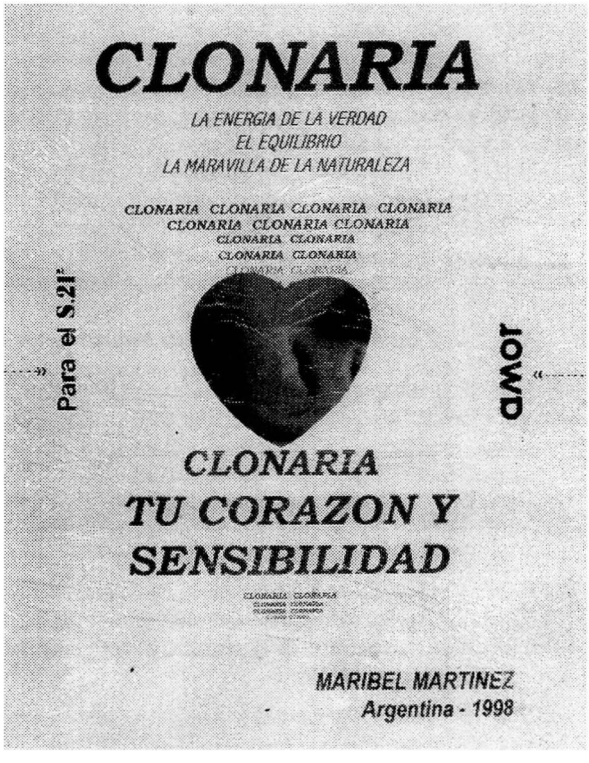
Los poetas visuales, seleccionan un amplio display de *textualizaciones* y sincronías de *imágenes*, continuas o discontinuas, ficcionales o realistas, lineales o de quiebres y desvíos: Instancias de yuxtaposiciones o transposiciones creativas y originales, más allá de nociones presentacionales formales o puramente retóricas. Y más acá, de incorporaciones de dispositivos de alta relación con lo modificador y no convencional: Verdaderos circuitos ilimitados. O bien, proyectos de reinterpretación de esquemas estructurales-madres con proveniencias de los ´60 o ¨70; Que siempre se postulan como ejes claves de referencialidad de una poesía visual en constante resignificación y retroalimentación. *La Poesía visual como producción de sentidos.* Pensamiento o expresión o Idea de una idea.

La experimentalidad en su diversidad y formas o en su des-formalidad aparente como cuerpo alterado, se ejemplifica en artistas, que reelaboran modos de poesías visuales, como combinatorias de sentido, creando una aproximación o abordaje desde un otro monema, fonema, morfema, otra palabra, nuevas palabras, en series de repetición, multiplicación, analogías, vacíos abstraccionales, deslizamientos o símbolos gráficos, que recurren para su construcción, a la utilización permanente de multirecursos varios, apelando a digitalizaciones, impresiones, nuevas tecnologías o accesorios más convencionales, sin perder distancia por ello, de su esencia innovadora y su carga potencial.

La poesía visual descentralizada, de márgenes asimétricos, de rítmicas uniformes o desestructurales, o de caracteres indiciales, metamórficos, animadas o múltiples, en su configuración orgánica, siempre apuntan hacia líneas de búsqueda y tránsitos plenos de imaginación y creatividad. *Construcciones de sentido.* Mapas comunicacionales en apertura y vinculación con el otro. *"La poesía visual no es un dibujo, ni es una pintura; es un servicio a la comunicación"*, reflexión del paradigmático Joan Brossa, que en su concepto y sentir más interno, se despliega hacia dialécticas, discursos e ideas, en un ejercicio de invitación que ennoblece al ser humano. Puro concepto del alma.

También mencionamos las poéticas visuales como construcciones desde grado cero, Críptico o expandido, en una imagen de una imagen de una imagen, en circularidad de palabras en clave únicas. Toda una intensa descriptiva de un mundo poético visual, que cuenta con una historia importante y emblemática de artistas exquisitos y con huella inalterable.

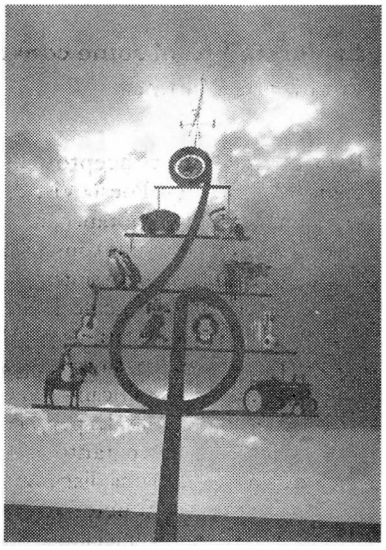
La poesía visual, en la contemporaneidad, conjuga espacios y nociones de tiempo, para su proceso codificacional y decodificacional en tanto Acontecimiento. Ubicándola en una situación multidimensional, de circulaciones, recorridos, narraciones no lineales, zigzagueos y acciones múltiples profundamente artísticas y culturales. Verdaderos diagramas abiertos para la otra lectura, la otra imagen y la otra palabra.



Maribel Martínez

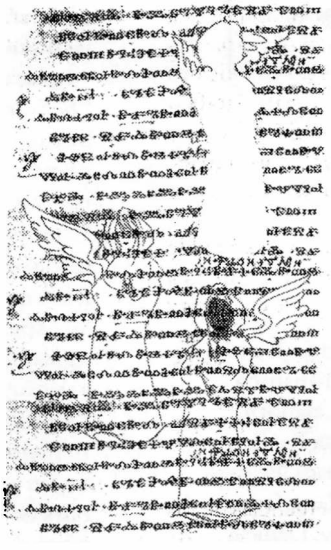
Claudio Mangifesta

María Angélica Chamorro



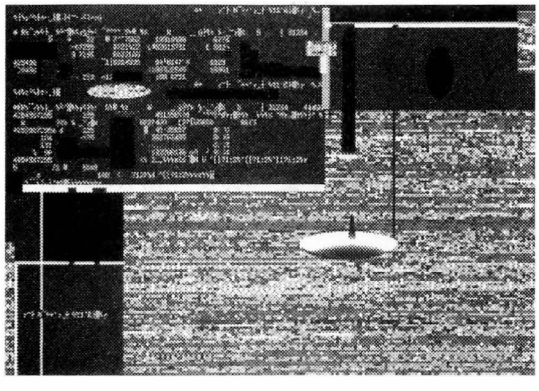
Nora Menghi

Mónica Christiansen

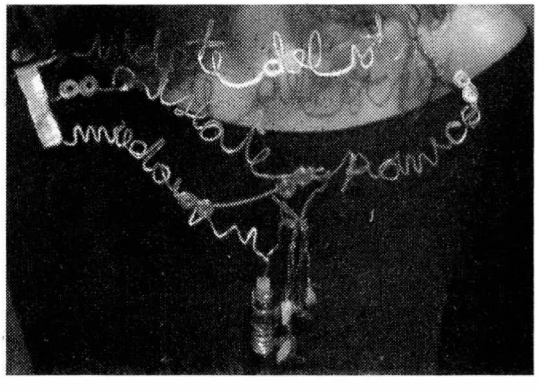


Susana Fernández Sachaos

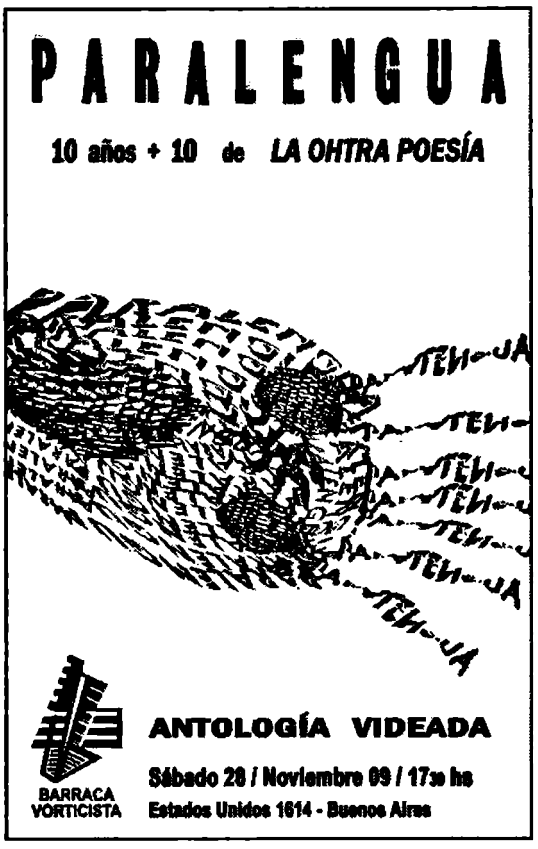
Roxana Villarino



María Rosa Andreotti



Paula Ferraresi



EXHIBICION-HOMENAJE
"40 AÑOS DE NOVISIMA POESIA"

Rodrigo Alvarez, Laura Andreoni, María Rosa Andreotti, Alejandra Bocquel, Mónica Christiansen, Fernanda De Broussais, María Angélica Chamorro, Fabio Doctorovich, Luis Espinosa, Rosa Farfán, Fernando Fazzolari, Susana Fernández Sachaos, Paula Ferraresi, Belén Gache, FGD, Claudio Mangifesta, Maribel Martínez, Norberto José Martínez, Daniela Mastrandrea, Alberto Méndez, Nora Menghi, Alejandro Thornton, Hilda Paz, Jorge Santiago Perednik, Juan Carlos Romero, Víctor Sitá, Roxana Villarino, Ivana Vollaro

DEL 13 AL 28 DE NOVIEMBRE DE 2009 en

BARRACA VORTICISTA

Director: Fernando García Delgado
Estados Unidos 1614 · Barrio Montserrat
Buenos Aires, C1101ABH · Argentina
Te. (54-11) 4304-8972
info@barracavorticista.com.ar
www.barracavorticista.com.ar

El Surmenage

En Noviembre del año 2000 se presentaba en el Centro Cultural Recoleta el numero "0" de «El Surmenage de la Muerta», el fallido doble de "vernissage" y "muestra".
En marzo de 2006 al cumplirse cinco años de aquel número "0" se publicó el número "14", que con aquel "0", sumaron "15"; hicimos una pequeña fiesta de cercanías y encuentros, propósitos y deseos.
Fue bella.
Con el último número se cumplía una periodicidad de carácter cuatrimestral, más cierta, pues, que la trimestral originalmente propuesta, pero -como siempre se dijo- no siempre sería posible. Y así fue. Sí, en cambio, se cumplió con su permanente tiraje de mil ejemplares en papel, su presencia en la web y su distribución gratuita; lo que no es poco para nuestra Argentina de todos estos años, pero...
Llegado a los cinco años, terminado este tiempo de la más tierna infancia, «El Surmenage» decidió comenzar una nueva etapa con el objetivo de lograr una mayor organicidad, de manera que sus principales colaboradores asuman la tarea de continuar en este proyecto comunitariamente como hasta el presente, pero con la expectativa de otra estructura que permita navegar el futuro con un horizonte más amplio.
Así habrá que sumar contenidos, convocar nuevos compañeros, desarrollar la propuesta originaria, ampliar las posibilidades de todos los que participan de este proyecto y crecer en el tiempo.
"El Surmenage" inauguró el capítulo II del originario "El Surmanage de la Muerta" de la misma manera que el primero, como catálogo de una exposición que acompañan con sus textos Bengt Oldenburg y Romina Freschi.
Esta segunda etapa mantendrá su pretensión de ser un medio de construcción colectiva que se materializa con la participación de los artistas en la producción del mismo.
Se espera como siempre que, para las páginas de los siguientes números, los textos de más colegas se acerquen a construirla, continuarla y darle sentido.
La periodicidad deseada es cuatrimestral.
El periódico es de distribución gratuita.
Su fin es que forme parte de nuestro medio como una obra de arte más entre todas las que circulan por el país.
Entre sus objetivos está el de ofrecer diferentes visiones de la sociedad en que nos toca vivir desde la mirada de los artistas.
Los documentos publicados pasarán a formar parte del sitio en Internet:
www.surmenagedelamuerta.com.ar

Los autores de cada artículo se responsabilizan por lo manifestado en ellos y no necesariamente significan un acuerdo desde lo editorial.

Idea editorial: Fernando Fazzolari

Diseño y armado: Fernando García Delgado
Te. 4304-8972 | Email: info@barracavorticista.com.ar

El Surmenage
Avda. de Mayo 1180, piso 2
Buenos Aires, C1085ABO, Argentina.
email: editorial@surmenagedelamuerta.com.ar
Registro de Propiedad Intelectual, en trámite

Impreso en Agencia Periodística CID - Diario del Viajero® Av. de Mayo 666
Buenos Aires, Tel.: 4331-5050 Fax: 4342-4852 agenciaperiodisticacid@fibertel.com.ar