

UNTREF



**POÉTICAS VISUALES
EN TIEMPOS
CONTEMPORÁNEOS**

Cabaleiro, María del Rosario_

Tutor: Perez, Juan Pablo_

*A todos aquellos que me ayudaron en este camino.
Y, por sobre todo, a la paciencia de mi familia y
la confianza de mi tutor.*

UNTREF

Poéticas Visuales En Tiempos Contemporáneos

Trabajo final de grado para optar por el título Licenciada en Artes Electrónicas.

Cabaleiro, María del Rosario.

Tutor: Juan Pablo Pérez.

2018

Abstract

La presente investigación indaga en la problemática de la poesía visual argentina contemporánea. De modo tal que se problematiza a la tecnología como creadora de significados en diálogo con la poesía y se analizan los principales métodos de creación. Para lo cual se parte de la proposición que el diálogo entre varios lenguajes en el plano del arte permite establecer a la poesía visual de los años '60 como germen de las prácticas contemporáneas. Asimismo, se establecen relaciones y definiciones blandas entre prácticas que se reconocen como poéticas en ambos contextos y descubren sus lenguajes y componentes. Por ello es que se contextualizan ambas prácticas para comprender las necesidades y críticas de cada sociedad en concordancia con la coyuntura económico-política inestable que caracteriza a nuestro país. A modo de conclusión se analizan los nombres que recibe la poesía visual actual como *poesía virtual*, *poesía digital* y *poesía experimental* definidas por artistas y teóricos en relación al panorama del arte contemporáneo.

Palabras clave: *poesía visual - tecnología - poesía experimental - poesía digital - poesía virtual - Argentina.*

1. El problema.....	1
2. Hipótesis y objetivos.....	3
3. Metodología.....	4
4. Estado de la cuestión y antecedentes	5
5. Introducción	9
6. Desarrollo.....	12
Capítulo I: La poesía visual entre las vanguardias históricas y las neovanguardias del siglo XX	12
I. Una aproximación hacia la comprensión de los tiempos de Vigo	12
II. Resonancias de la poesía visual hacia el siglo XXI ..	21
Capítulo II: El lenguaje en la poesía. Tipos de creaciones ...	24
I. La poesía como lenguaje y sistema cultural.....	24
II. Del lenguaje en el arte por correspondencia, sellos y otras poéticas visuales	32
III. De las posibilidades de tecnologías contemporáneas en la poesía visual	36
Capítulo III: Análisis a partir de casos	39
I. De aquellas prácticas que se interesan por el lenguaje matemático	39
II. De aquellas prácticas que se sirven del uso de software	48
III. De aquellas prácticas tras la búsqueda de traducción imagen-texto	55
IV. De aquellos “poemas/proceso” o construcciones en el tiempo	59
V. De aquellas producciones con énfasis en afecciones orales	64
VI. De aquellos casos con diseños políticos	69
7. Conclusiones.....	76
8. Bibliografía.....	82
8.1. Bibliografía Específica	82
8.2. Bibliografía General	88
9. Anexo.....	91
1. Hacia los tiempos de Vigo en obras	91
2. Inicios de la poesía visual	94
3. Hacia el siglo XXI	103
4. Experiencias	107
1. Experiencias propuestas por E.A. Vigo.....	107
2. Experiencias propuestas por G. Romano.....	108

1. EL PROBLEMA

La relación entre producciones artísticas y tecnología comienza a problematizarse con las vanguardias artísticas desde principios del siglo XX. Sin embargo, las facetas de dicha relación conllevan un nivel de complejidad inabarcable en una única investigación. Por lo que es de fácil suposición la existencia de relaciones más canonizadas que otras y algunas casi invisibles a publicaciones escritas. Como todos los lenguajes artificiales son creados por el ser humano, pensar que existen puntos de contacto entre ellos resulta posible por más de que su aplicación sea diversa. En lo que respecta a la poesía no suele estar asociada a lenguajes lógicos o matemáticos. A pesar de ello, con las rupturas e innovaciones que implican las vanguardias artísticas del siglo pasado, sobre las que Peter Bürger¹ permite aproximarnos, comienza a hacerse más explícita la vinculación entre poesía y otros lenguajes pero principalmente entre poesía y matemática.

La poesía suele responder a estructuras de métricas, rimas, estrofas y demás, aunque siempre con el aura particular del poeta iluminado o inspirado. Estas nociones heredadas comienzan a modificarse con los aportes de Dadá (1916-1922), incorporando el azar en sus poemas y quitándoles una estructura prefijada en las instrucciones *Para hacer un poema dadaísta*² de Tristan Tzara. Allí no sólo se rompe la métrica sino también la idea del poeta iluminado, ya que un poema se define por la premisa de que cualquier persona es un posible creador. Asimismo, la presencia de estas instrucciones con un orden específico en diálogo con el azar, permite establecer un puente entre cuestiones lógicas/matemáticas y poesía.

Años más tarde, con la aparición de la poesía visual en los '60, el azar mencionado anteriormente se conjuga con elementos propios de otro lenguaje: la matemática y el visual, los signos, entre otras. Esto se da desde instrucciones o procedimientos así como también desde relaciones entre los elementos más particulares de ese lenguaje: sus símbolos y signos. De este modo existen poemas matemáticos cercanos al año 1967 que trabajan desde el cruce del lenguaje poético, visual y matemático para producir obras. Por ejemplo, en *Poema matemático fallido* (1966) Edgardo Antonio Vigo utiliza la fórmula de la tangente ($\text{seno}/\text{coseno}$) y otras fórmulas con símbolos que no se distinguen con precisión por encontrarse yuxtapuestos con diversos elementos. Dichas fórmulas están posicionadas de forma aleatoria en el espacio delimitadas por una línea circular, lo que se funde con formas geométricas de color amarillo y negro. Con el paso de los años y las

1 Bürger, Peter (1974). *Teoría de la vanguardia*. España, Barcelona, Ediciones Península, 2000.

2 Hugnet, Geroges. *La aventura Dadá: Ensayo, diccionario y textos escogidos*. Madrid, La vela latina, ediciones Jucar, 1973.



modificaciones en las tecnologías disponibles se comienzan a incorporar, no sólo estas modificaciones tecnológicas, sino también las especificidades que cada artista le otorga. Por lo cual, las variantes de la poesía visual ponen en tensión la propia denominación, permitiendo el surgimiento de títulos como *poesía experimental*, *poesía digital*, *poesía virtual*, etc.

Pero bien, ¿Qué es lo que distingue al lenguaje del contexto de inicio con el actual? Sobre el contexto de inicio de la poesía visual se descubre una necesidad de nuevas formas de expresión, de ruptura con formas poéticas que se establecieron hasta el momento. Entonces, el lenguaje matemático resulta oportuno en esta búsqueda de nuevas formas: aporta nuevos signos y símbolos³. Mientras que en el contexto actual se habla de “un campo abierto a la creación de otros lenguajes (...) que al incorporar los recursos de la tecnología y la pintura, de la música y el cine, la poesía se vuelve una síntesis de otras artes” (Daniel, 2002). El cual, al igual que en el anterior, no se encuentra ajeno a su realidad; pero que en este caso resulta un mundo globalizado y en expansión del capitalismo financiero. Sin embargo, quizás lo primordial sea que las operaciones de rupturas de mediados del siglo anterior ya no generen la tensión que producían inicialmente por su absorción por la Institución Arte, entonces ¿Cuáles son las operaciones de rupturas actuales? ¿Qué caracteriza al lenguaje de la poesía visual en el presente? ¿En qué medida influye la tecnología? Cabe señalar que al hablar de tecnología no se refiere a la última innovación tecnológica, sino a todas las tecnologías disponibles hasta el momento de producción.

Por lo tanto, la incorporación de nuevos elementos o nuevos sistemas se encuentra en estrecha relación con las posibilidades técnicas del contexto y las características socio-políticas, las que motivan la renovación de las formas en pos de una producción más adecuada a cada artista. Las producciones resultan diversas, donde se puede pensar que los poemas pertenecientes a la época del surgimiento de la poesía visual pueden relacionarse con poéticas contemporáneas a través de múltiples componentes. De modo tal que es posible indagar sus puntos de contacto como la matemática y de divergencia en el soporte —en algunos casos. Dicha relación es clave para la siguiente investigación conformando uno de sus principales objetivos, junto a la terminología poesía visual. Es decir, ¿Podemos aún hablar en estos días de poesía visual? Pues bien las propuestas que continúan la línea de trabajo de la poesía visual mantienen énfasis y una estrecha relación con el lenguaje visual, por lo que se podría afirmar que sí. Sin embargo, las nuevas formas que esta poesía adquiere conllevan a repensar esta cuestión por la presencia de nuevos elementos en juego y los cambios de elementos ya existentes.

3 Según Ferdinand de Saussure se entiende como signo a entidad compuesta por el significante (imagen acústica) y el significado (concepto/idea). El significado es aquello que refiere a la valoración del signo, a la cuestión inmaterial que está alojada en el imaginario de cada individuo. Mientras que el símbolo, de naturaleza icónica, es una cuestión más amplia, menos arbitraria que el signo y propia de la humanidad, con la que se representan elementos.



2. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

La traducción de un sistema de símbolos a otro en el plano del arte permitiría establecer que la experimentación de la poesía visual contextual de los años '60 fue el germen de las prácticas contemporáneas. En los años '60 a través del error, la creatividad, el lenguaje visual y los signos matemáticos azarosos, entre otros, se ampliaron las formas poéticas de construcción. Por lo tanto se podrían determinar algunos ejes similares entre ambas poéticas como lo es: la intervención del lenguaje matemático, visual y factores culturales propios del contexto.

De modo tal que el lenguaje de la poesía visual se conforma por un sistema de elementos pertenecientes al lenguaje que era considerado como poético y aquellos que no. En lo que respecta a las prácticas actuales, un ejemplo lo conforman las que buscan traducir de un sistema de símbolos a otro, utilizando sistemas de reconocimiento. Por lo que, la premisa fundamental de la investigación consiste en que las producciones que se consideran poesía visual actualmente en Argentina son una herencia de las primeras prácticas, entonces las relaciones entre ellas son factibles y variadas. Al mismo tiempo se considera que toda práctica artística es creada a partir de la copia no mimética de una o más formas de arte preexistentes.

Por consiguiente es menester proponer los objetivos que prosiguen. En una primera instancia de índole general definir los siguientes conceptos teóricos: lenguaje como sistema, poesía experimental y poesía visual. Así como también contextualizar las producciones de poesía visual de artistas argentinos a mediados del siglo XX y hacia principios del siglo XXI, especificando aquello que vuelve particular a los lenguajes de cada contexto. Así como también problematizar a la tecnología como creadora de significados en diálogo con la poesía. Y luego, de un modo más específico, extender un análisis de los principales métodos de creación de poesías visuales contemporáneas en Argentina, aproximándose a una comprensión de sus potenciales valoraciones de su lenguaje en el campo artístico, en relación a prácticas poéticas anteriores en Argentina.

3. METODOLOGÍA

El objeto de estudio de la presente investigación se enmarca dentro del campo de la poesía visual y el análisis contemporáneo de poesías que utilizan tecnologías y enfatizan la componente visual de sus obras. Por consiguiente, el marco teórico vincula a la historiografía del arte, la sociología, el lenguaje y perspectivas teóricas que abordan la poesía visual desde una mirada sociocultural.

Por lo tanto, a través de una metodología cualitativa se indagan las relaciones conceptuales entre la teoría y producción artística en el contexto argentino. En ese sentido, se pretende establecer una relación entre las prácticas de mediados del siglo XX que dan nombre a la poesía visual, prácticas contemporáneas y categorías producto de críticas y análisis de dichas experiencias. Para luego comprender las subjetividades, los actores y efectos de sentidos producidos en el desarrollo y recepción de las prácticas poéticas en función de las convenciones y su contexto.

De este modo, resulta fundamental indagar las prácticas artísticas experimentales en su propio contexto de producción y reflexión teórica. Por otro lado, aquellas obras que se considerarán en el presente análisis corresponden principalmente a artistas contemporáneos argentinos que problematizan su entorno mediante poesía experimental y/o visual. A lo que sumará una aproximación práctica, con el fin de acercar la investigación a resultados concretos y obtener un contacto más próximo a algunos casos analizados.

4. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Y ANTECEDENTES

En relación a la poesía experimental contemporánea existen análisis recientes que buscan acercar una comprensión de la poética de fin del siglo XX como continuación de una línea poética anterior. Tal es el caso de Alelí Jait, quién hacia el final de su libro *Poesía experimental argentina y políticas de la lengua* (2017), explora a los comienzos de la poesía digital como herencia de la poesía matemática; por encontrar allí claves para abordarla. Algunas de estas ideas se vinculan con el uso de código de programación en las obras, lo que responde a conceptos lógicos matemáticos, el rol del azar y el cruce de lenguajes. Su análisis aproxima algunas claves que permiten ser utilizadas para pensar las prácticas contemporáneas ya que explora los inicios de poéticas con tecnologías similares a las disponibles actualmente. A su vez, la autora forma parte de un equipo de investigación de la Universidad de Buenos Aires dirigido por Claudia Kozak que aborda lo que denominan *tecnopoéticas argentinas*. El libro de nombre *Tecnopoéticas Argentinas* (2012), fruto de dicha investigación, se conforma por un archivo blando de producciones artísticas argentinas cuyo eje es la tecnología. Allí, se esbozan descripciones poéticas tanto del siglo XX como contemporáneas, estableciendo vínculos en cada una de las tipologías especificadas e incluso entre ellas a través de la lectura no lineal que permiten las palabras entre corchetes y en negrita que referencian a cada categoría.

Con respecto a la cuestión matemática como posibilitante -o de gran influencia- para las poéticas actuales, aparece la reflexión sobre la *poesía matemático-compositivista*, que se define y analiza en el artículo titulado “La tradición poética matemáticocompositivista en Argentina, y su influencia en la poesía digital” (Doctorovich, 2006). En este último, el autor describe poesía que por su naturaleza requiere un método matemático para su producción y aprehensión. Este método lo describe como fruto de algoritmos aritméticos o geométricos y permeable a ser racionalizado por más caótico que parezca; por lo que requiere un el receptor con una actitud activa para decodificar determinadas claves. Lo que resulta particularmente interesante para el presente análisis es el hecho de que el autor sitúa como inicio de esta práctica el siglo XVIII, determina como máximo exponente a Edgardo Antonio Vigo y a la *poesía digital* como una manifestación actual de este método.

Asimismo, algunos textos de Belen Gache contemporánea como lo son “Desde el siglo XX hasta hoy”¹ y “De telepatías, teletransportaciones y cabinas de teléfonos”², entre otros, parten de la propia práctica para reflexionar sobre la poética contemporánea. En este último afirma a la poesía visual como un espacio discursivo *heterotópico*³ y muchas veces contra-cultural, que tiene sus orígenes en el cubo-futurismo ruso. Una de las cuestiones que resultan más significativas de este texto en esta oportunidad es la noción de experimental como cuestionamiento de aquello no conocido y de los límites de lo conocido en la búsqueda de sentidos y percepciones diferentes. Es decir, a través de la poesía, se gestan nuevas organizaciones mentales, nuevas formas de comprender el mundo y de pasaje hacia espacios heterotópicos, a otros universos.

Mientras que en el primero de ellos, se considera a la era digital iniciada con los *poemas estocásticos* de Theo Lutz hacia finales de la década del ‘50, dando unión a la poesía con la informática. Luego, menciona los *Vpoems* de Ladislao Pablo Gyori, estructuras que pueden ser navegadas y manipuladas interactivamente. A partir de allí y de numeros ejemplos, Gache elabora cuatro corrientes principales que pueden o no fusionarse en diversas estrategias: “formalismo, conceptualismo, poesía de medios y performativismo. La primera hará hincapié en la materialidad del texto. La segunda se centrará en la idea, el concepto generador de la obra. La tercera, hará mira en los discursos sociales en general y de los medios de masas en particular. La cuarta incorporará la dimensión indicial, involucrando el cuerpo enunciador” (Gache, 2013).

Los que coexisten con publicaciones como: *L.O.Q.U.E.? Poesía Visual. En busca de una definición*⁴, tesis de grado de Alejandro Thornton, y *¿Poesía verbal o poesía visual?... una polaridad trasnochada*⁵ de César Horacio Espinosa. En los dos últimos se considera un análisis actual con referencias al siglo anterior. Thornton busca antecedentes desde los cuales explorar el territorio del cruce del dibujo, diseño y escritura no sólo en los movimientos de vanguardias y neovanguardias, sino también a través del análisis de cuestiones referidas al diseño, como la Bauhaus, y casos de

1 Gache, Belén. “Desde el siglo XX hasta hoy”, en *belengache.net* 2013. [Disponible en línea: <https://www.belengache.net/lapoesiaexperimental.htm>]

2 Gache, Belén. “De telepatías, teletransportaciones y cabinas de teléfonos”, Mesa redonda: “Qué es la poesía experimental: alcances y controversias sobre el término”, Buenos Aires, Barraca Vorticista, 23 de mayo de 2008. [Disponible en línea: <http://findelmundo.com.ar/belengache/teletransportaciones.htm>]

3 La autora considera la definición de Foucault: “son especies de contra-emplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura están a la vez representados, cuestionados e invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sean sin embargo efectivamente localizables (...) son, respecto del espacio restante, una función. Ésta se despliega entre dos polos extremos. O bien tienen por rol crear un espacio de ilusión que denuncia como más ilusorio todavía todo el espacio real, todos los emplazamientos en el interior de los cuales la vida humana está compartimentada (...); o bien, por el contrario, crean otro espacio, otro espacio real, tan perfecto, tan meticuloso, tan bien ordenado, como el nuestro es desordenado, mal administrado y embrollado. Ésta sería una heterotopía no ya de ilusión, sino de compensación, y me pregunto si no es de esta manera que han funcionado ciertas colonias.” (Foucault, 1967)

4 Thornton, Alejandro. *L.O.Q.U.E.? Poesía Visual. En busca de una definición* (Tesis de grado), IUNA, Buenos Aires, 2012. [Disponible en línea: https://www.academia.edu/9558004/L.O.Q.U.E._Poes%C3%ADA_Visual._En_busca_de_una_definici%C3%B3n]

5 Espinosa, César Horacio. *¿Poesía verbal o poesía visual?... una polaridad trasnochada*. Ponencia en Mesa Redonda “Apropiaciones decimonónicas Tradiciones literarias en diálogo”, México, 2010.

artistas particulares como Clemente Padín, Nicanor Parra, León Ferrari, Juan Carlos Romero, etc. A partir de todo ello es que realiza una mirada sobre su propia producción artística.

Mientras que César Horacio Espinosa analiza la cuestión verbal en la poesía visual, para lo cual parte del siglo XX, del rol de lenguaje verbal y de aquellas cuestiones que comparte la poesía con las vanguardias —por ejemplo, de ruptura y trasgresión con códigos establecidos. De allí destaca el creciente ascenso occidental del logo y eurocentrismo y la propuesta de la poesía visual de una forma de comunicación *sintético-ideográfica* en detrimento de la *analítico-discursiva* . Entonces, “donde se elimina por completo la palabra, la propia imagen deviene logos, portador de signos, de modo que el objeto-icónico es en sí mismo un signo apuntando al inconsciente” (Espinosa, 2010) y el lector debe ser capaz de *leer* las imágenes desde una práctica ya no intelectual, sino sensorial. Esto debe, en parte, a que los elementos poéticos tradicionales no desaparecen pero se vuelven difíciles de reconocer; por lo que el autor introduce la presunción de que lo verbal es solamente una de las posibilidades de expresión de la poesía ya que la poesía está en constante movimiento.

Por otro lado, en el artículo de Rodrigo Alonso titulado “El poema visual, entre la simultaneidad y el montaje”⁶ el autor aplica conceptos propios del montaje como el *montaje de atracciones* ⁷ de Einsenstein y el concepto de alegoría para poder analizar con esos términos provenientes del ámbito del cine a la poesía visual actual. El *montaje de atracciones* se basa en el concepto de atracción como “todo elemento que despierta en el espectador aquellos sentidos o aquella psicología que influencia sus sensaciones, todo elemento que pueda ser comprobado y matemáticamente calculado para producir ciertos choques emotivos en un orden adecuado dentro del conjunto; único medio mediante el cual se puede hacer perceptible la conclusión ideológica final” (Einsenstein, 1974). De modo que el montaje se da libremente a partir de arbitrarias atracciones independientes con el propósito de un efecto en particular. A partir de este montaje, de la confrontación de dos fragmentos, aparece una tercera imagen no contenida en las anteriores; lo que se relaciona con la imagen devenida en logos que plantea César Horacio Espinosa. Es decir, más allá del contexto, ambos autores coinciden en la aparición de un nuevo sentido a partir de las estrategias que supone la poesía visual.

Analizando una escala temporal más amplia, Fabio Doctorovich junto a Santiago Perednik y Jorge Estévez, entre otros, realiza una antología de la poesía visual argentina desde el año 7000^a.c. hasta el tercer milenio llamado *El punto ciego* . Si bien el libro recorre poéticas que pueden tener una connotación visual en tiempos precolombinos y anteriores, su énfasis está en el siglo pasado y las problemáticas que el mismo término sugiere desde una perspectiva histórica. Lo que es

6 Alonso, Rodrigo. *El poema visual, entre la simultaneidad y el montaje* . 7º Encuentro Internacional de Poesía Visual, Sonora y Experimental, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2004.

7 Eisenstein, Sergei M. (1974). *El Sentido del cine* . Madrid, Editorial Siglo XXI, 1923.



acompañado por reflexiones, análisis y documentación sobre determinados artistas de cada período.

El aporte de la presente investigación busca ser una profundización y actualización sobre los conceptos planteados, continuando en una línea de investigación similar a la propuesta por Belén Gache, Alelí Jait y Fabio Doctorovich, basando la investigación en el lenguaje. De modo tal que partiendo de las reflexiones existentes, en su mayoría pertenecientes a artistas sobre su propia práctica, se pueda establecer un panorama amplio sobre la poesía visual actual (que los propios artistas reconozcan como tal) en Argentina. En el cual se vislumbren aproximaciones a los posibles lenguajes que entran en diálogo en cada poema. A su vez, se busca esbozar y problematizar las relaciones entre estas producciones y reflexiones con las que dan inicio al término *poesía visual* en Argentina.

5. INTRODUCCIÓN

La poesía visual se presenta como una práctica que se inicia a mediados del siglo XX que constantemente se cuestiona a sí misma y empuja sus propios límites; unas veces con más fuerza que otras y desde diversos ángulos: la denominación, los elementos involucrados y su forma. Por un lado, existen quienes remiten la poesía visual a aquellas prácticas poéticas que involucran la plástica y utilizan nombres como digital o virtual para referirse a la poesía que utiliza tecnologías actuales. Y por otro, aquellos quienes resuelven las diferencias bajo el nombre poesía experimental. También existen aún quienes producen desde tecnologías digitales y asumen su práctica como poesía visual. Todos estos términos se reducen a la misma práctica, cuyo lenguaje se analiza en una primera instancia, para luego pensar si se puede definir un término exacto.

En una primera instancia, con el fin de contextualizar la práctica, se considera un anclaje teórico basado en las nociones que le permiten a Ana Longoni¹ analizar las vanguardias. La autora reconoce que en nuevas investigaciones históricas, polifónicas voces persiguen el diseño de reescribir la historia del arte argentino. Para lo cual, se parte de que *La Teoría de la Vanguardia* (Bürger, 1974) “funciona como un sobreentendido y restrictivo corset que constriñe las aproximaciones a la historia concreta o a la idea misma de vanguardias argentinas (...) imbuido por “el punto de vista posterior a los acontecimientos de mayo de 1968 y al fracaso de los movimientos estudiantiles de los primeros años ‘70” (Longoni, 2006). Para comprender cuáles son los aspectos necesarios para definir este *corset* son necesarias estas tres condiciones: anti-institucionalidad —oposición a la Institución Arte—, ruptura con la tradición y autocrítica del estatuto de autonomía del arte —incorporándose a la praxis vital. De modo tal que se busca la recuperación de la función social, escindida desde el esteticismo. A partir de lo cual Ana Longoni indaga las consecuencias de repensar el arte argentino en relación a la Vanguardia, por ello afirma que así sería posible incorporar movimientos de contextos disimiles a los europeos que se enfrentaron a las instituciones y fueron participes de su creación, pero se reapropiaron del pasado. Entonces, ¿Es posible considerar a la práctica y surgimiento de la poesía visual argentina iniciada a fines de la década del '50 como vanguardista?

La reapropiación es clave al observar el desarrollo de la poesía a lo largo del siglo XX. La obra de Stéphane Mallarmé *Una tirada de dados jamás abolirá el azar –Un Coup de Dés Jamais N’Abolira Le Hasard* (1897) – influencia las producciones que le siguen. En este caso, la obra incorpora

¹ Longoni, Ana. *La teoría de la vanguardia como corset*. Pensamiento de los confines N° 18, 2006. [Disponible en línea: http://rayandolosconfines.com/pc18_longoni.html]



elementos de las artes visuales a los poemas como la tipografía y la distribución de los espacios en blanco, no se ciñe a la métrica y estructuras clásicas de los poemas escritos. Asimismo, se incorpora el azar como un elemento compositivo, que los dadaístas llevarán al extremo. Y fruto de ambos casos y todos aquellos que también se sucedieron en tiempos anteriores a 1960, Edgardo Vigo va a consumir lo que hoy se conoce como *poemas visuales*, teniendo una de sus mayores expresiones en el número 22 de la revista *Diagonal Cero* de La Plata de 1967. La producción de Vigo, como se detalla más adelante, no se limitó a poemas visuales, sino a múltiples formatos, muchas veces fuera de la institución y otras dentro, lo que lo vuelve un caso paradigmático de su contexto y permite una comprensión mayor sobre su punto de partida artístico.

Según Ana Longoni², la capacidad de los artistas para producir dentro y fuera de la Institución Arte puede considerarse no como un oportunismo, sino como una capacidad política para aventurarse a instalar un dispositivo crítico capaz de interpelar a otros sujetos. Tal como sucedió con manifestaciones artísticas de posguerra que plantearon una crítica radical al orden existente. A partir de lo cual la autora distingue dos empleos del concepto vanguardia: teórico y de época. Al segundo caso le sirve de ejemplo el libro *Antiéstética* (1965) de Luis Felipe Noé. Allí la vanguardia se concibe como el cruce entre la identidad nacional e información internacional, no como una ruptura, sino una creación. La diferencia entre ambas acepciones es que una se concibe como provocación interna a la historia del arte y la otra como provocación externa: la negación de la categoría de obra de arte. La misma también la ejemplifica desde la distinción de Umberto Eco³ entre experimentalismo y vanguardia de 1984. Allí el experimentalismo actúa de forma innovadora dentro de los límites del arte y la vanguardia apunta contra la idea misma de arte y su museificabilidad, con actitudes y productos inaceptables.

Por otro lado, al hablar de cuestiones relativas a la poesía que no se encuentran dentro de cánones aceptados, permite hablar de error: “el lenguaje posee reglas que “prohíben” el uso de cualquier letra o palabra junto a otra cualquiera. Aunque los diccionarios acumulen palabras a lo largo de décadas, y el uso del lenguaje modifique constantemente estas reglas, los poetas (necesitados por describir más allá de los límites impuestos) encuentran en la metáfora una nueva vía de sentido” (Schianchi, 2014). ¿Qué sucede con el error cuando una obra que era considerada *externa* a los cánones dominantes ingresa a una colección privada o a un museo? ¿Desaparece el error o se transforma? En general, una obra no puede ser eternamente vanguardia, ya que el carácter efímero está asociado a ello; lo cual permite problematizar estas *nuevas vías de sentido*.

En este sentido, resulta de interés para la presente investigación analizar el error desde esta perspectiva y desde aquellos errores propios de la tecnología que se incorporan en poesía. Dichos

2 Longoni, Ana. *La teoría de la vanguardia como corset*. Pensamiento de los confines N° 18, 2006. [Disponible en línea: http://rayandolosconfines.com/pc18_longoni.html]

3 Eco, Umberto (1962). *Obra abierta*. Editorial Planeta Argentina, Buenos Aires, 1992.

elementos se componen de resultados no esperados en condiciones óptimas del programa y dialogan con el lenguaje de la poesía. También se pueden considerar como *errores*⁴ todas aquellas rupturas que impone la poesía en sus distintos cambios como un elemento *vivo* y que son rechazadas en un primer momento por aquellas instituciones o algunos artistas de la práctica. ¿Cómo se incorporan estos desvíos de sentidos hoy en día?

En resumidas palabras, en el presente análisis se profundiza las relaciones esbozadas en esta introducción, aproximándose a un panorama argentino actual y problematizando cuestiones propias de la poesía en relación a los elementos que afectan a su lenguaje. Elementos que abarcan desde factores históricos, contextuales, sociales hasta aquellos pertenecientes a las tecnologías involucradas.

4 Aquí se problematiza la noción de *error* como aquellas cuestiones no esperadas para una poesía y cuya característica permite la tensión que se persigue en el inicio de la práctica de la poesía visual o experimental.

Capítulo I: La poesía visual entre las vanguardias históricas y las neovanguardias del siglo XX¹

I. Una aproximación hacia la comprensión de los tiempos de Vigo

“La poesía experimental es imposible según tres teorías. Pero si es de lo imposible...”

Roberto Cignoni

Durante el período denominado Belle Époque, la sociedad burguesa europea goza de una bonanza económica y estabilidad social, al mismo que tiempo que las naciones se encuentran ante una tensa y fatídica carrera armamentística. Una situación similar se da en el arte moderno, llegando a su punto culmine de esteticismo y distanciamiento de su función social. Previo a la Primera Guerra Mundial, los movimientos de vanguardia históricas ponen en jaque la noción de autonomía del arte burgués; sus acciones y obras marcan una oposición firme y clara frente al mercado del arte, la política, y principalmente, al desligamiento del arte de su función social, a la praxis vital. Las propuestas se destacan por su radicalidad y la búsqueda de interpelar al otro, incomodarlo, correrlo de su lugar actual ya que gran parte de las obras van a cuestionar la categoría de obra de arte forzando sus límites a lo impensado.

En 1974, tras el fracaso de movimientos sociales de los años ‘60 y ‘70, Peter Bürger² elabora una *Teoría de la vanguardia* basado en el concepto de *autocrítica del presente* de Marx y la necesidad de comprender historia de forma no unilateral. De modo tal que sostiene que a través de la vanguardia el subsistema del arte logra el estadio de autocrítica. El dadaísmo es, según el autor, la

1 El presente análisis comprende un breve recorrido de la poesía visual en Argentina y producciones concretas que por su impronta permiten ser pensadas como antecedentes de la misma. Sin embargo, no es la intención abordar un exhaustivo recorrido histórico, sino contextualizar algunas prácticas poéticas que se analizarán en capítulos siguientes. Para un análisis histórico más exhaustivo sobre la poesía visual se recomienda la lectura de *El punto ciego. Antología de la poesía visual argentina de 7000 a. C. al Tercer Milenio*. Jorge Santiago Perednik, Fabio Doctorovich y Carlos Estévez. San Diego State University Press (SDSU Press); 1ra edición (2016).

2 Bürger, Peter (1974). *Teoría de la vanguardia*. España, Barcelona, Ediciones Península, 2000.

más radicalizada de todas por cuestionar no sólo la *institución arte*³, sino también el status del arte dominante tras el designio de devolver el arte a la praxis vital. Sin embargo, Ana Longoni⁴ afirma que el contexto de reflexión de Peter Bürger genera que su *teoría de la vanguardia* sea un *corset* que restringe la posibilidad de pensar una vanguardia argentina.

En Argentina los años '60 se caracterizan por una fuerte revulsión social generada por cambios en la cultura como la creciente matrícula universitaria —compuesta ahora también por mujeres—, la aparición de la televisión, las acciones en el Instituto Di Tella, la incursión del pop con Marta Minujín, emergencia del rock nacional, la ley del divorcio, La Noche de los Bastones Largos, entre otras. Los cuales incidieron sobre modos de ver la situación política y económica que en muchos casos no se alineaba con estos cambios, como es el caso de muchos artistas que comienzan a trabajar en conjunto con sectores políticos —por ejemplo sindicatos. En un plano político, la situación no estaba sólo embebida por los regímenes dictatoriales, sino también por la *Doctrina de la Seguridad Nacional* gestada en Francia, donde el *enemigo* ahora está dentro de los confines del país y las medidas frente a ello deben ser modificadas.

Lo que se puede resumir bajo tres campos que define Casullo⁵ sobre los '60. El primero de ellos es la *rebelión política e ideológica estudiantil*, donde se concentran las nuevas subjetividades producto del cambio en la población de las universidades —en Argentina inspiradas por el mayo francés. El segundo de ellos lo denomina *rebelión cultural en el campo de las costumbres, normas y modelos de vida*. En el que aparecen cuestiones relativas al feminismo, hipismo, anarquismo, música progresiva, lo personal se vuelve político. Y por último, el tercer campo aborda los *procesos políticos o guerras de liberación tercermundistas*; en el que se enmarcan los autoritarismos y sus procesos de liberación.

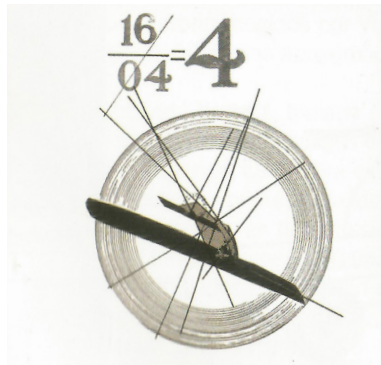
El concepto de historia como un proceso abierto y continuo resulta permeable de considerar cada producción como fruto de su contexto y la derivación histórica de distintas investigaciones o prácticas. Es por ello que en una primera instancia es menester especificar las coordenadas que se plantean en los inicios de la poesía visual argentina y que son pertinentes para un análisis de las prácticas actuales. Lo que presupone la invención de cada producción no por un genio creador iluminado aislado de su contexto, sino como una creación posible desde lo preexistente.

3 El autor refiere “tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan la recepción de obra” (Bürger, 1974). De aquí en adelante se referirá a institución arte bajo esta comprensión.

4 Longoni, Ana. *La teoría de la vanguardia como corset*. Pensamiento de los confines N° 18, Julio de 2006 [fecha de consulta 15 de octubre de 2016. Disponible en línea: http://rayandolosconfines.com/pc18_longoni.html]

5 Casullo, Nicolás; Forster, Ricardo; Kaufman, Alejandro. *Itinerarios de la modernidad*, Eudeba, Buenos Aires, 1999.

En lo que concierne al inicio de la poesía visual en Argentina se puede situar en las producciones de Edgardo Antonio Vigo a mediados del siglo XX. Más precisamente en cercanías a la revista *Diagonal Cero* 20 y 3 del mes de septiembre de 1967, donde se hace explícita una reflexión sobre las capacidades visuales de la poesía y se definen algunos elementos poéticos. Lo que no implica que sea la primera aparición de poesía visual en la serie de revistas *DC* o producciones similares,



El 14 por 100 de búsquedas literarias y estudios mecánicos del Sr. EAV. Tomo 1 (1957)- E.A. Vigo

sino de un “manifiesto” que es lo primero que se puede leer al abrir la revista, e incluso está inscripto en el Registro de Propiedad Intelectual bajo el N° 910.317. Allí se descubre un elemento clave para la poesía visual: la inclusión de lenguajes que eran ajenos a la poesía; en este caso la matemática, el uso de números y el aprovechamiento de su forma no-geométrica tradicional como nuevo elemento poético. Por ejemplo, su poema *El 14 por 100 de búsquedas literarias y estudios mecánicos del Sr. EAV. Tomo 1 (1957)* pertenece a una serie en la que el artista indaga las posibilidades de la matemática (números y figuras geométricas) conjugadas con imágenes.

Sin embargo, tomando en consideración el período estudiado, cabe señalar uno de los principales antecedentes —pero por supuesto no el único de su época— de la poesía visual: la obra de Stéphane Mallarmé *Una tirada de dados jamás abolirá el azar* (1897). No es casual que en este poema existan nuevos factores relevantes además del contenido: espacios vacíos, variaciones de tipografía y sus tamaños, los espacios de cada letra y fonema, la ausencia de signos de puntuación. Más aún si se considera que Mallarmé previamente a dicho poema crea poemas con una estructura más “tradicional” como lo son *Hérodiade* (1864), *Les Dieux antiques* (1879) y *L’après-midi d’un faune* (1865); influenciados por la producción de Théophile Gautier, Théodore de Banville y Charles Baudelaire, entre otros. Tampoco es un detalle irrelevante que sitios web dedicados a literatura⁶ no publican el último poema de Mallarmé de 1897, el más disruptivo de toda su producción. Con respecto a los poemas *tradicionales* de Mallarmé, su característica se establece en relación a su producción posterior, ya que en sus primeras publicaciones se conserva la estructura

SEA
 que
 el Abismo
 blanqueado
 despliega
 furioso
 bajo una inclinación
 de ala
 la suya
 de

JAMÁS

AUNQUE BIEN LANZADOS EN CIRCUNSTANCIAS
 ETERNAS

DESDE EL FONDO DE UN NAUFRAGIO

Una tirada de dados jamás abolirá el azar (Selección- 1897)- Stéphane Mallarmé.

6 Aquí se hace referencia principalmente a los sitios web <<http://ciudadseva.com/autor/stephan-mallarme/poemas/>> y <<http://amediavoz.com/mallarme.htm>> Consultados en noviembre de 2016.

métrica clásica de la poesía. Sin embargo, quizás lo más relevante de un posible análisis esté expresado en palabras de Marcos Solache de la Torre⁷, quien observa que si la poesía continúa el camino del sin sentido, azar y la negación de un pensamiento muy razonado, se aproxima a la absurda y sin razón de ser que es nuestra vida. Por lo que si la poesía logra llegar a esas absurdas sinrazones, se convierte en vida y se vuelve lo que anhela todo poema auténtico: ser eterno e infinito. Dicha relación entre la poesía y la vida es de suma importancia para esta investigación como se desarrolla más adelante.

Por añadidura, el último poema de Mallarmé brinda aún más coordenadas para comprender la ideología de su autor. Entre las frases que lo componen se hacen notar las siguientes: “Porque es absurdo. Es irracional el otorgar la última posibilidad de cualquier hecho o pensamiento, al azar, al fuera de control”, “Porque creemos que el verso auténtico se posiciona en el espacio libre y superior” y “Porque controlamos el fuego, y de sus movimientos no escuchamos el destino que el leve viento nos insinúa”. Ya desde el mismo autor se observa una reflexión sobre la práctica que se materializa en su última obra y anticipa factores que van a ser claves para el siglo XX: el rol del azar, espacio libre (un espacio con valor en sí mismo) y el control —o la falta de él. Sobre la que Solache observa que responde a una nueva necesidad rítmica mediada por una trasgresión visual, concepto que será un eje fundamental en las coordenadas que permiten analizar producciones posteriores y contemporáneas.

En relación al azar, es necesario considerar algunas ideas de Dadá gestadas bajo el techo del cabaret *Voltaire* que lo vuelven eje de sus producciones: la búsqueda, como describe López Anaya, de invertir el lenguaje convencional de la poesía por otro opuesto que se presente como específicamente poético. Así como también los conceptos asociados de lo absurdo e irracional, que resultan esenciales tanto para dar inicio al movimiento como a su disolución. Dadá es llamada *la vanguardia más radicalizada* en *Teoría de la vanguardia* (Bürger, 1974), pero ¿Se puede acaso pensar lo mismo sobre los movimientos de los '60 y '70 en Argentina?

Ana Longoni elaboró una respuesta a dicho interrogante donde explica que hubo vanguardias, pero no en todas las formas artísticas, ni en todo el arte experimental. Del mismo modo que afirma, en una posición no extremista, que la condición de vanguardia es necesariamente efímera

7 Otro estudio de Marcos Solache de la Torre lo compara con un dado, concluyendo que los vértices están difusos y da la ilusión de que todo forma parte de otros lados. El autor define cinco lados a partir de cinco grandes pausas, así como pausas externas e internas en cada lado. Estas últimas se dividen en mayores y menores, las primeras “son conjuntos de palabras que se desfasan de la soltura que impone un espacio específico en cada lado”, mientras que las segundas “menores son las propias de cada verso, entre palabras y enunciados”. Por otro lado, las pausas externas son las divisiones de las intenciones dentro de cada lado. Y el sexto lado del dado “es un espacio peculiar que refleja ventanas a otros lados. Es decir, es un espacio independiente, intercalado entre algunos lados, por medio de reflexiones”.

y no se extiende a toda la trayectoria de un artista. Desde la posibilidad de vanguardias en los años 1960/70 y salvando las distancias espacio-temporales entre la vanguardia europea y la argentina, es clave pensar aquellos factores que pueden describir a las vanguardias argentinas como tales. En una primera instancia se observa la reflexión sobre las condiciones políticas y sociales del contexto, desde la incorporación de términos frecuentemente utilizados o símbolos intencionales; por ejemplo el poema de Vigo *Argentina 74* (1974) donde se lee Argentina '74 junto a la señal de tránsito que indica prohibido girar a la derecha —donde alude al sector de derecha de la política argentina.



Argentina 74 (1974)- E. A. Vigo

Sin embargo, Longoni cita a Oscar Massotta quien describe a la obra de vanguardia como discontinua en el tiempo, espacio y percepción, siendo tema de sí misma —es decir, no siendo medio para otra cosa más que sí misma— y con tendencia a la ambientación e influencia sobre el espectador. La incidencia sobre el espectador se la puede problematizar a través de la participación del público en las obras, sea tanto mediante el pensamiento —en un proceso interno de cada sujeto— como una acción concreta —como mirar a través de un agujero o ir a un sitio específico. Para lo cual los artistas se nutren de diversas “estrategias poéticas, de contornos porosos y derivas insubordinadas, cuya potencia crítica, más que explicarse en términos de una lógica intrínseca al propio campo del arte, constituye una apuesta (no sólo estética, sino también política) por incidir en la transformación colectiva de los modos de vida y en la construcción de nuevas subjetividades poéticas y políticas” (Davis, 2016).

El artista Edgardo Antonio Vigo va a ser de gran importancia al conectarse y movilizar con artistas nacionales e internacionales, generar medios de publicación como revistas y moverse en los límites de la institución arte constantemente. El arte correo va a tener un rol relevante en este aspecto por ser un medio alternativo que permitía una comunicación a distancia efectiva. De este modo es que Vigo recibe obras de artistas y, tras modificarlas, las vuelve a enviar generando circuitos que no se asocian al mercado del arte del contexto. Por otro lado, en sus obras insiste con la idea de presentación sobre representación —lo que se correspondería con *la obra es tema de sí misma* como se señala en el párrafo anterior. Uno de los ejemplos más claros son sus señalamientos: invita al público a un espacio determinado y señala algún aspecto; no representa a ese lugar, sino que la presencia de ese lugar cobra fuerza y despliegan significados particulares. Otro caso son las obras para armar o realizar, sobre las que se pueden hallar ejemplos más próximos a la contemporaneidad y otros propios de mitad del siglo XX.

En el caso de las obras para armar o realizar, se puede citar *Manual y práctica caja tipográfica para armar poemas visuales* (1993) de E. A. Vigo, una caja⁸ que dispone de numerosas figuras de papel idénticas de colores blanco, rojo, azul, negro y amarillo. La propuesta no presenta una obra terminada, sino la posibilidad de generar poemas, aparece la idea de un “manual”, es decir una serie de instrucciones a seguir para crear un poema. Lo que se puede relacionar con las instrucciones para generar poemas planteadas por Dadá y que en un principio parecería antagónica la idea de librar decisiones al azar si existe una instrucción o paso a seguir; por lo que se deben considerar los grados de libertad involucrados en cada paso. En una *obra para armar* se requieren coordenadas para armar, es decir, claves que puedan distinguirla de otra y describir algún nivel de especificidad sobre el resultado.

Un caso menos contemporáneo de este tipo de producciones de Vigo es la propuesta de la última página de la revista *Diagonal Cero* 20 y 8 de 1969. Allí la única instrucción es la leyenda que invita a concretar una obra de cualquier género de arte colocando el ojo a una distancia prudente del agujero circular de la hoja y encuadrar el género deseado. En este caso el grado de libertad de la propuesta es muy alto por ser dependiente del contexto de cada sujeto que tenga la revista en sus manos. Por otro lado, el mirar a través de un círculo en una revista que se llama *Diagonal Cero*, siendo la figura círculo un elemento sin vértices sobre el que no se puede determinar una diagonal, sino un diámetro, habla sobre una reflexión de que el soporte es solo medio de sí mismo. Al mismo tiempo que ese círculo



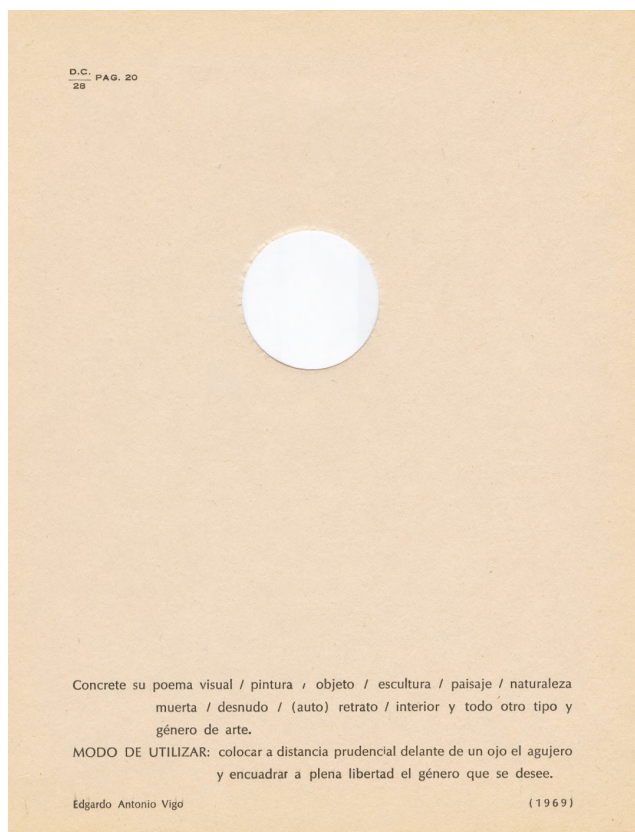
Manual y práctica caja tipográfica para armar poemas visuales (1993) - E. A. Vigo.

considera el concepto de la *ventana abierta* del tratado de pintura de 1435, pero eliminando los ángulos rectos: “antes que nada [trataré acerca del lugar] donde voy a dibujar. [Primero] inscribo un rectángulo de ángulos rectos tan grande como lo desee, el cual se considera que es una ventana abierta a través de la cual veo lo que quiero pintar” (Battista Alberti, 1998).

Los distintos niveles de participación llevan a considerar los aspectos sociales que se ven involucrados: “no hay poesía sin sociedad pero la manera de ser social de la poesía es contradictoria: afirma y niega simultáneamente al habla, que es palabra social; no hay sociedad sin poesía, pero la sociedad no puede realizarse nunca como poesía, nunca es poética. A veces los dos términos

8 Es importante señalar que desde el título a través de “caja tipográfica” se alude a las cajas donde las imprentas almacenaban los clises que se componían de letras en distintas tipografías que se utilizaban para generar palabras sobre papel con diversas técnicas.

aspiran a desvincularse. No pueden. Una sociedad sin poesía carecería de lenguaje (...) Una poesía sin sociedad sería un poema sin autor, sin lector y, en rigor, sin palabras (...) poetizar la vida social,



Página de la revista *Diagonal Cero 20 y 8* (1969)

socializar la palabra poética. Transformación de la sociedad creadora, en poema vivo; y del poema en vida social, en imagen encarnada” (Paz, 1965). De allí el interrogante que surge es cuál es el mejor escenario para realizar críticas sociales ¿la calle o el museo? ¿Cuál de estos dos lugares es propio al artista? ¿El artista genera estrategias o tácticas sobre esos espacios? Pues algunos destacan las posiciones tácticas de los artistas en el museo que llevan consigo “el propósito de poner en cuestión la misma lógica institucional, interferirla desde adentro, apostando a subvertir o desmontar sus regímenes de poder/ saber” (Davis, 2011). Considerando que es una época donde los artistas dialogan entre el museo, sus contornos y el espacio público en vez de optar por uno u otro como era usual.

De Certeau aplica el término *táctica* a aquellas producciones donde sus protagonistas no reconocen como propio el espacio sobre el que actúan, por lo tanto, son capaces de utilizarlos, manipularlos y tergiversarlos. Mientras que las *estrategias* son capaces de imponer, producir y cuadrar sobre el espacio, por tener dominio sobre él. De este modo, y dado el contexto, los artistas no sienten propio al museo o espacio de exhibición por lo que buscan cuestionarlos y subvertirlos. Caso contrario sucede en el espacio público, donde las estrategias se piensan desde lo común y aquello que se comparte intencional u ocasionalmente. En ambos casos se ven involucradas cuestiones políticas, y las poesías visuales no son ajenas. En dichos poemas se desestructura el lenguaje y “son frecuentes las menciones a la opresión del “sistema”, la pobreza del “tercer mundo”, así como los acontecimientos políticos locales e internacionales mencionados arriba. Pero estas inclusiones, “no implicaron una mera tematización política, sino que además, descolocan a un lector que si bien conoce esos hechos, se conecta con obras que interpelan su propia subjetividad socio-cultural” (Bugnone, 2013) tal como se profundiza con posterioridad.

La particularidad de los poemas visuales es que profundizan las experiencias de Mallarmé y Dadá mencionadas anteriormente, al mismo tiempo que se ven influenciados por las producciones de

Vicente Huidobro⁹ y otros contemporáneos en América Latina. En los poemas visuales tal como su nombre lo indica lo visual adquiere un primer plano y todos los recursos poéticos se hallan en función de ello. De allí que los factores políticos se basen en la operación de descolocar al espectador a través recursos, principalmente visuales, que confrontan sentidos, significados y símbolos.

Sin embargo, a pesar de lo mencionado anteriormente, la poesía no produce una ruptura total con las formas tradicionales, sino que se manifiesta de maneras muy diversas. De modo tal que muchas figuras tradicionales como la metáfora, la sinécdoque, las figuras de oposición, el hipérbaton, etc. permanecen aún en prácticas poéticas de este tipo y logran “organizar y estructurar un poema visual” (Espinosa, 2010). Muchas de las figuras mencionadas anteriormente devienen de la necesidad ante casos como la mezcla de sentidos, como el lenguaje en su asociación de palabras y cosas, o bien, de una sinestesia modelizable considerada como “expresión de la experiencia corporal frente a conceptos” (Cabañes, 2008).

Cabe señalar, que si bien el tipo de poesía que circulaba a mediados del siglo XX no se caracterizaba por tener una definición, sino más bien por romper con todo lo que pueda definir límites. En este sentido es que resulta de interés considerar las referencias de Luis Pazos al abandono de la “cultura del yo”, la cual permite la multiplicidad de definiciones de poesía según el contexto y las concepciones del mundo. De allí que ante el *derrumbe* de la palabra y del logocentrismo, comience la búsqueda de nuevos arquetipos semánticos como la imagen gráfica y la poesía experimental

Thesa
La bella
Gentil princesa
Es una blanca estrella
Es una estrella japonesa
Thesa es la más divina flor de Kioto
Y cuando pasa triunfante en su palanquín
Parece un tierno lirio, parece un pálido loto
Arrancando una tarde de estío del imperial jardín

Todos la adoran como una diosa, todos hasta el Mikado
Pero ella cruza por entre todos indiferente
De nadie sabe que haya su amor malogrado
Y siempre está risueña, está sonriente
Es una Ofelia japonesa
Que a las flores amante
Loca y traviesa
Triunfante
Besa.

Triángulo armónico (1912)- Vicente Huidobro

que encuentra su lugar renovando el lenguaje con elementos extralingüísticos. Un nuevo lenguaje que a la luz de la Institución Arte, en un principio, es considerado como *erróneo* o *incorrecto* para ser de la poesía, pero luego es fagocitado y expuesto en espacios avalados por la institución.

Años más tarde, Espinosa define a la poesía como el “fortuito encuentro de un signo con una intención, en el azar de la mirada”, manteniendo restos de la esencia del siglo XX. El azar se observa siempre presente desde las obras de Vigo, de Dadá o por qué no de Isidore Ducasse: *Los cantos de Maldoror* de Isidore Ducasse explícita la cuestión de un encuentro

9 En relación a la producción artística de Vicente Huidobro se pueden destacar los caligramas como *Triángulo armónico* (1912), al igual que Mallarmé utiliza la ubicación de cada palabra como un contenido más. O bien, las revistas creadas por él como lo es “Actual”, en la que existen reflexiones sobre la poesía. Así como también su producción en el marco del grupo *La Mandrágora* (1938) y la firma e influencia del *Manifiesto dimensionista* junto a Picasso, Arp, [Vasily Kandinsky](#), [Robert](#) y [Sonia Delaunay](#).

fortuito. Dicha obra enuncia “Es bello como la retractilidad de las garras de las aves rapaces, o también, como la incertidumbre de los movimientos musculares en las llagas de las partes blandas de la región cervical posterior; o mejor, como esa ratonera perpetua, siempre estirada por el animal apresado, que puede cazar sola infinidad de roedores y funciona incluso escondida bajo la paja; y sobre todo, como el encuentro fortuito de una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas” (Ducasse, 1869). En este poema se observa un lenguaje sin reserva, que presenta *disparidades* o asociaciones libres como lo es el fortuito encuentro de un paraguas y una máquina de coser. Por lo cual, se lo puede pensar desde claves presentes en el *Primer manifiesto surrealista* (Bretón, 1928). Allí el autor destaca la importancia de la asociación libre para que el sujeto sea capaz de estar *pasivo* o *receptivo* a su espíritu y lograr que el espíritu pueda avanzar sobre la razón.

En resumidas cuentas, en este apartado es viable descubrir los tres elementos enfatizados por Ana Longoni para definir a las prácticas de los años 1960/70 como vanguardias, y de este modo, aproximar una respuesta a las preguntas que inician esta sección. En un principio la relación del arte con la *praxis vital*, en oposición al carácter restringido del arte en la Modernidad¹⁰. En un segundo orden, la tensión hacia la acción política que implica la correlación entre vanguardia artística y vanguardia política. Y por último, una ampliación de los límites del arte, en relación a las cuestiones de error y nuevas poéticas ya mencionadas¹¹. De cualquier modo, si bien los conceptos propios de la vanguardia se ciñen a una época finalizada se buscará abrirlos al presente, siendo capaces de movilizar, interrogar y *revulsionar*¹² para pensar poéticas contemporáneas. Con lo que se analiza si los interrogantes desarrollados continúan vigentes, y en qué nivel las coordenadas permiten ver las producciones actuales.

10 “Esto es: la restricción de la crítica en el arte a una cuestión de experimentación de lenguaje” (Longoni, 2006).

11 El que se ve reforzado por el análisis de Bugnone sobre Vigo, quien divide su producción en dos niveles: “en el primero, contradecía algunos cánones más tradicionales del campo del arte, retomando las prácticas de las vanguardias históricas y llevando a cabo acciones, producciones y discursos que desafiaban las reglas del mismo; en otro nivel se ubica su relación con el carácter social dominante, a través del cual sus producciones se presentan ya no como reflejo, sino en contraste con el mismo” (Bugnone, 2013).

12 Es un concepto señalado por Fernando Davis que hace referencia a las claves de la poética de Vigo.

II. Resonancias de la poesía visual hacia el siglo XXI¹

“El poeta no cumple su palabra si no cambia los nombres de las cosas.”

Nicanor Parra

Los desenlaces del siglo XIX disponen las claves para el desarrollo de la poesía en el siglo siguiente y para su diálogo interdisciplinario. Los grandes intereses por desarrollar tecnologías cada vez más superiores motivaron avances que con el paso del tiempo se fundieron hacia diversos ámbitos y los artistas supieron aprovechar. La capacidad técnica de reproducir elementos —por ejemplo, las impresiones— se va a potenciar y facilitar notablemente con las tecnologías digitales.

No obstante, la aparente distancia entre estas poéticas y las desarrolladas en los paradigmas anteriores está abierta a discusión. Aunque resulte extraño, las tecnologías que permiten lo que hoy se reconoce como poesía digital, virtual, experimental o visual provienen del contexto de las vanguardias. Con el pasar de los años los avances y variaciones son evidentes, pero los inicios datan de 1959 en Alemania. El hecho consistió en un experimento de Théo Lutz (ingeniero) y Max Bense (lingüista), quienes programaron un *calculador* que generaba versos por computadora. Asimismo, ambas producciones comparten el uso de códigos, elementos extralingüísticos —como por ejemplo las matemáticas; más aún si se consideran los poemas matemáticos de E. A. Vigo, que cuestionan las formas poéticas y de creación.

Hacia finales del siglo XX las computadoras comienzan a ser accesibles a un mayor número de personas, no sólo en su formato físico —aparece el concepto de computadora personal—, sino también a través de su uso —las interfaces² comienzan a ser más intuitivas. Por lo que cada vez más estos elementos incrementan su presencia en el arte como posibles generadores de obras y/o como entidad sobre la cual se realiza una apreciación o crítica —por ejemplo, críticas a la influencia del carácter inmaterial de estas tecnologías sobre la globalización y la desaparición creciente del dinero en formato físico.

De esta forma, la incorporación de tecnología “al mismo tiempo que abre posibilidades inéditas de creación, es la consecuencia lógica de la línea de evolución estética que tiene como marco inicial las experiencias realizadas por Stéphane Mallarmé, el arquitecto de la nueva poesía” (Claudio Daniel en Saúl Ibargoyen (comp.), 2002). En cercanías al año 2000, numerosas poéticas comienzan a teñirse con elementos electrónicos, pantallas e incluso máquinas y robots. Estos

1 Una relación más profunda puede hallarse en Alelí Jait *Poesía experimental argentina y políticas de la lengua* (2017).

2 Dispositivo que permite que una acción (presionar una tecla, mover o presionar un mouse, etc.) incida sobre la computadora; es decir, que exista una conexión.

últimos al inicio se presentan como inexpresivos e incapaces de gestar poesías que respondan a una expresión *humana*. A pesar de ello, los artistas que se apropian de ellos los cuestionan e indagan en búsqueda de respuestas. Allí se discute a la expresión de los sentimientos en la poesía como un código apprehendido, una convención más.

Anteriormente, el adjetivo *humano* se ha empleado en cursiva, debido a que se considerará la definición de creador artificial que propone Eurídice Cabañes. La misma implica un sujeto capaz de adaptarse a los cambios del contexto, con criterios estéticos propios. Luego la autora plantea que si en lo humano todo es cultura, es posible que el humano sea un creador artificial al igual que otros sistemas creados por el hombre. Y ello le requiere cuestionar el posicionamiento común que opone al humano con la tecnología, para plantearlo como una capacidad unida. Por otro lado, al hablar de creación, retoma los tres subsistemas necesarios según Csikszentmihalyi: una cultura con reglas simbólicas, un sujeto que aporta novedades al campo simbólico y un conjunto de expertos que validen la contribución.

Dichas cuestiones resultan de utilidad para pensar las producciones que utilicen tecnologías electrónicas, donde las fronteras de lo humano y la tecnología se vuelven imprecisas. Un caso de ello resulta de la incorporación del *software*³ para generar poesías; son cuantiosos los artistas que trabajan en ello, sólo por citar algunos se menciona a Leonardo Solaas, Ángel Carmona, Augusto de Campos, Eduardo Kac, Ladislao Pablo Györi, Laura Palavecino, Belén Gache y Gustavo Romano, entre otros.

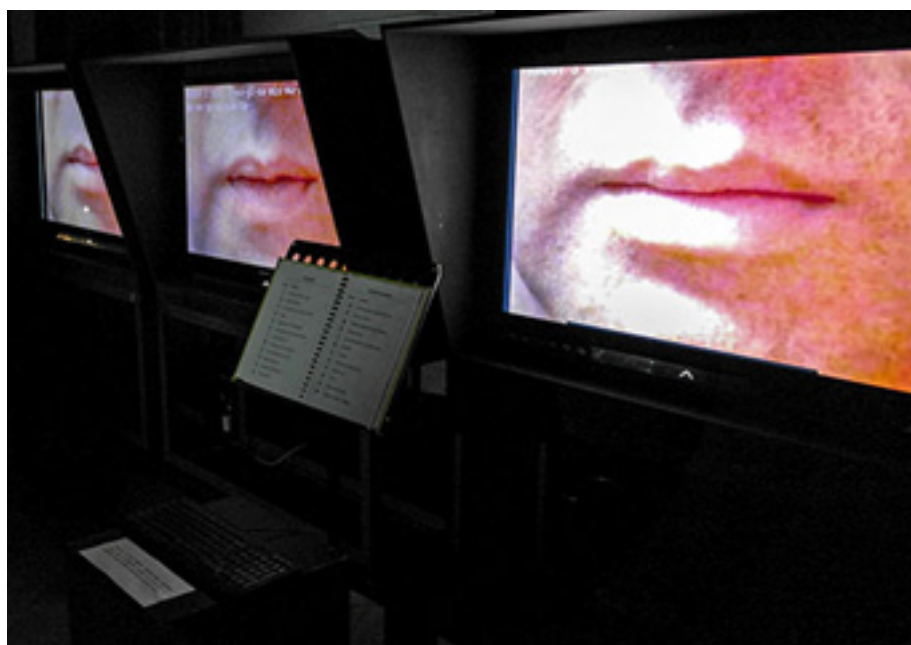
Por ejemplo, en *IP Poetry* (2004) de Gustavo Romano a partir de unas instrucciones que selecciona el usuario, un software genera en tiempo real un poema que es reproducido sonovisualmente a partir de elementos que tiene en su memoria. En el catálogo de la obra en el marco de la exposición “Sabotaje en la máquina abstracta” del año 2006, el propio artista reconoce que explora la *subjetivación* de los sistemas tecnológicos al otorgarle memoria y la posibilidad de hablar y escucharse entre sí; al mismo tiempo que trabaja sobre la memoria colectiva de Internet. En este caso como el poema se genera a partir de la conjunción de un robot y un usuario comienzan a difuminarse los límites entre ambas partes.

Del mismo modo que la vanguardia del siglo XX cuestiona los soportes, las formas y el contenido de la poesía, cabe preguntarse sobre las modificaciones que genera el uso de la tecnología a estos lenguajes y si presenta modificaciones con lo que artistas anteriores comprendieron como poesía visual. Desde la reflexión de los mismos artistas existe una vinculación con las vanguardias

3 De aquí en adelante se entiende por *software* a un conjunto de instrucciones que le indican a una computadora como procesar datos. Ese conjunto de instrucciones se alojan en un *programa* que le permiten a una persona escribir las instrucciones en un lenguaje de programación (en muchos casos similar al lenguaje natural) y que estas puedan ser interpretadas por una computadora.

históricas, como es el caso de Belén Gache. En su sitio web reflexiona sobre las producciones poéticas de los años 1994-2005, donde afirma que el sueño de los poetas de despojarse de las páginas podía ser factible. Un contexto donde Internet y la web 1.0 recién comenzaban a popularizarse de forma esporádica y “muchos de los experimentos con medios digitales tenían raíces en estrategias de las vanguardias tales como la aleatoriedad, las restricciones, la interacción, las múltiples enunciaciones, potenciadas a partir de la utilización de los nuevos medios. Estos poetas se reconocían herederos de grupos dadaístas, del situacionismo, de Fluxus, del arte conceptual” (Belén Gache, S/F). Un factor que sin duda alguna posee incidencias en el lenguaje y los signos literarios.

En síntesis, el carácter maquínico de las tecnologías electrónicas pone en tensión la cuestión de la creación de poemas por enfrentar los límites entre éste y lo *humano*. A partir de allí es que para análisis subsiguientes se adopta la definición de Eurídice Cabañes que cuestiona el posicionamiento típico que opone al humano con la tecnología, debido a que el ser humano es considerado un potencial creador de elementos artificiales y los sistemas son artificiales, la tecnología se plantea como una capacidad humana. Lo que permite abordar desde un modo más íntegro a los poemas que utilizan esta tecnología y no a la tecnología como un anexo a la poesía.



IP Poetry (2004)- Gustavo Romano [<http://ip-poetry.findelmundo.com.ar>]

Capítulo II: El lenguaje en la poesía. Tipos de creaciones

I. La poesía como lenguaje y sistema cultural

“Los nuevos lenguajes y palabras son producto de la necesidad de nuevas expresiones”

Luis Pazos.

Cualquiera sea la época, abordar el lenguaje de la poesía visual requiere considerar aquellos aspectos que permiten considerar a un lenguaje como un sistema. Para luego poder analizar sus componentes desde un anclaje que permita ver la confluencia de todos ellos como poéticos y su vínculo con su contexto o sociedad.

En una primera instancia es necesario recuperar las teorizaciones sobre el lenguaje que enuncia Edward Sapir¹. Allí describe al lenguaje como algo cultural, no innato; que se define como un método humano para comunicar ideas, emociones y deseos por medio de símbolos deliberados —provenientes de la fantasía— no instintivos. De modo tal que se relacionan elementos tanto conscientes como particulares —cerebrales, nerviosos, etc.— que representan experiencias simplificadas y conforman el lenguaje en este proceso que se da en la psiquis humana por más de que tenga bases psicofísicas. Entonces se transforma en un instrumento para la comunicación y significación, existente en la medida en que se emplea, con variaciones individuales que pueden llegar a conformar un dialecto. Sin embargo, el autor considera al lenguaje visual como producto de simbolismos. Si se considera la definición de Ferdinand de Saussure², la lengua es un sistema de signos y el lenguaje la capacidad humana que permite comprenderlos. Ambas nociones refieren a la necesidad de elementos interrelacionados, a un sistema; a pesar de ello no existe una diferencia conceptual entre símbolos y signos ya que se aproximan a un objeto de formas divergentes.

Pero ¿son los simbolismos suficientes para analizar la poesía visual? ¿O son sólo los signos los necesarios para comprender las claves? Pues bien, la poesía visual no está compuesta sólo por simbolismos ni signos; por ejemplo, la poesía de E. A. Vigo funciona principalmente a base de palabras, signos y símbolos que se extienden hacia otros sujetos, lo que le permite comunicarse con otras personas. En el capítulo anterior se esboza una posible línea que permite identificar el modo en que Vigo obtiene algunas herramientas para iniciar el movimiento en Argentina.

Por otro lado, Sapir también menciona el concepto de inteligibilidad, que le permite al lenguaje

1 Sapir, Edward. *El lenguaje*. Fondo de Cultura Económica, México, 1954.

2 Saussure, Ferdinand de (1916). *Curso de Lingüística General*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1945.

pasar de simbolismos a un elemento mejor conformado. Esta inteligibilidad puede darse a través de las reflexiones de los propios artistas que tanto en las revistas dirigidas por E. A. Vigo³, como en ensayos y catálogos de las exposiciones se manifiestan. Verbigracia, el catálogo de la *Expo Internacional Novísima Poesía/69* desarrollado en el Instituto Di Tella en 1969, donde se encuentran producciones escritas de Jorge Romero Brest, Vincenzo Accame, Max Bense, Ignacio Gómez de Liaño, Roland Berthós, Jacques Damase, Edgardo Antonio Vigo, Pierre Garnier, Arthur Petronio y Luis Pazos. Es decir, la práctica poética visual posee amarres conceptuales que la profundizan y manifiestan variadas formas de apertura al público necesaria por no conformarse como una práctica cerrada en sí misma.

Norbert Wiener⁴, padre de la cibernética, también formula algunas cuestiones relativas al lenguaje y la sociedad, ya no en búsqueda de definir el lenguaje como práctica, sino de definirlo en relación a las máquinas. Wiener afirma al lenguaje como otra nomenclatura para las comunicaciones, capaz de pertenecer a una máquina o a un humano. Al mismo tiempo que aparecen las características de arbitrariedad, inestabilidad, constante cambio y aprehendido —no innato; y requerimientos como la percepción necesaria para comprender un lenguaje. Ahora bien, como se describió en el capítulo anterior las poéticas visuales en sus inicios rompen con una percepción determinada hasta ese momento. Incluso los propios artistas reconocen la necesidad de nuevas formas de expresión como sucedió en la exposición de *Expo Internacional Novísima Poesía/69* en palabras de Pazos: “La civilización se enfrenta con una insuficiencia crítica del lenguaje. Ante el derrumbe de la palabra comienza la búsqueda de nuevos arquetipos semánticos (la imagen gráfica en éste caso)”. Sin embargo, el carácter inestable y *renovación indefinida*⁵ de este lenguaje se expresa explícitamente y posibilita indagar aquel contemporáneo.

En definidas cuentas, estas búsquedas para resolver las insuficiencias del lenguaje modifican las formas de traducir de ideas a un soporte que las aloje o cuestione de forma visual. En el contexto actual se acentúa el concepto de máquina como creadora de sentidos, no sólo por su creciente accesibilidad⁶ sino también por responder a los ritmos de vida actuales. Al analizar las *poéticas tecnológicas*⁷, Claudia Kozak utiliza el término máquina como calificativo de la literatura en dos sentidos. El primero de ellos como obras que funcionan como máquinas y el segundo como máquinas/lenguajes que permiten crear otras obras. De este modo, es que podemos citar el ejemplo de los poemas para armar de Vigo mencionados anteriormente y otros más recientes como OCR (Visual Poetry Generator -1999) de Gustavo Romano. En ambos casos se presentan instrucciones

3 Aquí cabe señalar Diagonal Cero y Hexágono como las principales fuentes.

4 Wiener, Norbert. *Cibernética*. Ediciones Castilla, Madrid, 1960.

5 Término utilizado por Jorge López Anaya para describir a la poesía visual que se estaba gestando.

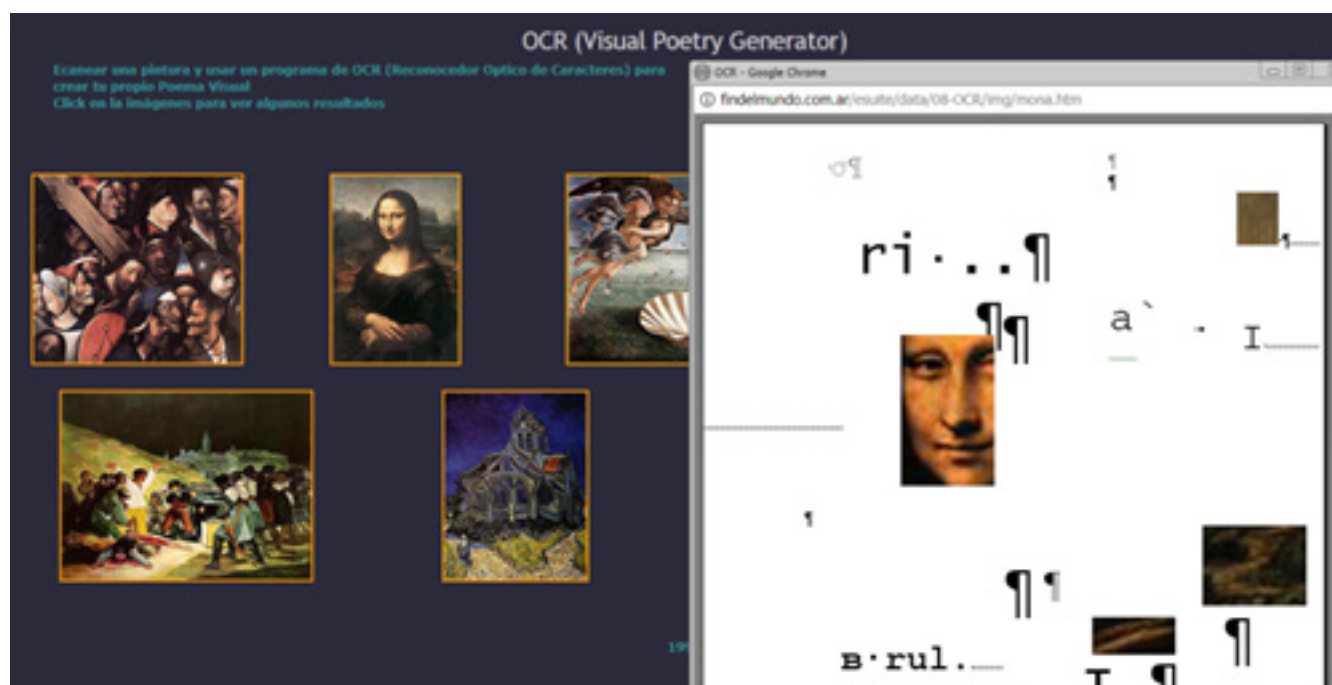
6 Aquí no se refiere a la facilidad de uso crítico o comprensión, sino a la proliferación creciente de dispositivos.

7 Término definido por la autora.

para generar un poema: ya sea mirando a través de un agujero o utilizando un sistema de reconocimiento en el segundo. A su vez, se produce un cambio de lenguaje: de algo corporal/físico/visual a un recorte que se transforma en poema; o bien, de una imagen a un texto visual sin demasiado *sentido* aparente.

Como en toda transducción, más aún con una experiencia poética en medio, se produce una alteración en la información o incremento de entropía. Es decir, determinadas cuestiones escapan a una estructura del lenguaje y las divergencias se incrementan: ni Vigo es capaz de controlar qué miraría el sujeto por el agujero ni cómo lo haría ni que determinaría como poético; del mismo modo que Romano no determina cómo es el sistema a usar ni qué ajustes y menos que imágenes incorporar, entre otros factores. Cabe señalar como elemento destacado que ambas obras pertenecen a contextos sociopolíticos diferentes y se sirven de tecnologías diferentes: una revista en el caso de Vigo y un sitio web en el caso de Romano, lo que a su vez requiere cambios de percepciones y formas de leer una obra, un cambio de la comprensión de cada lenguaje en particular.

Los cambios que demanda un nuevo lenguaje o una modificación sustancial del mismo generan tensiones e incrementan las subjetividades, y como es imposible pensar a un elemento aislado de su contexto, en cada cambio se tensionan las componentes nuevas y las anteriores. El concepto de montaje de Rodrigo Alonso⁸ permite aproximar dichas tensiones si se consideran conceptos de



OCR (Visual Poetry Generator -1999)- Gustavo Romano [<http://findelmundo.com.ar/esuite/data/fr-08.htm>]

8 Alonso, Rodrigo. *El poema visual, entre la simultaneidad y el montaje*. 7º Encuentro Internacional de Poesía Visual, Sonora y Experimental, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2004.

Benjamin Buchloh sobre la alegoría como construcción semántica del montaje. En dicho concepto coexisten sentidos figurados y literales que permiten abordar temáticas que de otro modo no sería posible. El autor brinda el ejemplo de la *Alemania nazi* a través del artista George Grosz quien afirma que el fotomontaje permite expresiones censuradas. Sin embargo, en la poesía visual se puede pensar un *montaje* de lenguajes, es decir, el lenguaje visual con el literario o el visual con el matemático.



La ley del embudo (1973)- E. A. Vigo

Como un ejemplo se puede citar la obra de Vigo *La ley del embudo* (1973), allí se mezcla el lenguaje visual —a través de la disposición de las palabras, los sellos, la tipografía y el dibujo— con el significado de las palabras *inocente* y *culpable*. Asimismo, en el extremo inferior derecho se encuentra la inscripción *ley del embudo* junto a un sello con el nombre de Vigo: si se considera el cuerpo de obra del artista se lo puede interpretar como un aval de lo que se encuentra arriba. Y en *Argentina '74* (Vigo, 1974) se utiliza una señal de tránsito junto a la leyenda *Argentina '74* para referenciar una crítica a una visión sobre un sector político y sellos y palabras con el fin de evidenciar el contexto desde el cual se critica esa visión. De modo tal que la señal de tránsito utilizada se re-significa por segunda vez en la alegoría de Benjamin y “el alegorista somete el signo a la misma división de funciones a la que ha

sido sometido el objeto durante su transformación en mercancía (valor de uso/valor de cambio). La repetición del acto original de desgaste y la nueva atribución de significado redimen al objeto” (Alonso, 2004). Por consecuencia, al igual que en el montaje de atracciones de Einsenstein se genera una tercera imagen no contenida en las dos anteriores que le dieron origen.

Sin embargo, en la poesía visual no serían dos imágenes lo que genera una tercera, sino que pueden ser combinaciones de otros elementos: literatura y matemática como en los poemas matemáticos de Vigo, una imagen y un sonido como en múltiples poemas de Pazos, un código y una imagen como el caso ya desarrollado de G. Romano, el azar y una mirada, una imagen y palabras como el caso de *La ley del embudo* (Vigo, 1973) o *Argentina '74* (Vigo, 1974), o cualquier otra combinación que se requiera la obra. En fin, Rodrigo Alonso logra aplicar conceptos que surgen en el inicio del siglo pasado para analizar poemas visuales contemporáneos, centrándose en videopoemas.

Los montajes, la yuxtaposición y la mixtura de lenguajes buscan incorporar elementos extralingüísticos a las nuevas formas poéticas que incorporan, entre otros elementos, a la imagen gráfica. Sin embargo, Horacio Espinoza defiende que si bien cambia el carácter discursivo, el

lenguaje poético experimental conserva elementos tradicionales como lo son la metáfora, la sinécdoque, hipérbaton y demás como organización y estructura sin perder su diálogo con el entorno. Entonces, la poesía se transforma: cobra vida; en esa vida, muchos autores buscarán el término más apropiado para *clasificarla*: virtual, electrónica, digital, etc. Sin embargo, este lenguaje experimental genera producciones difíciles de clasificar ya que su intención es no ser clasificadas, sino renunciar a lo establecido para generar cuestiones nuevas.

La vida de una poesía permite que se pueda relacionar de cuestiones propias de la vida como lo es la sociedad. Sin embargo, Octavio Paz⁹ sostiene que si bien la poesía afirma y niega a la sociedad, la sociedad no puede ser nunca poética porque es el lenguaje quien interroga, no el hombre. A lo que añade que en la poesía moderna el poeta ha renunciado a la palabra, por lo que la palabra se sustenta en la negación de sí misma y como el signo triunfa sobre el significado, los signos giran en torno a un centro ausente. Lo que, según el autor, amenaza al lenguaje en su doble funcionalidad: como pluralidad —diálogo— e identidad —monólogo—. El diálogo refiere a que cada uno habla con sí mismo al hablar con otros, mientras que el monólogo es el otro el que escucha lo que “yo me digo”. Entonces la poética se conforma como la búsqueda del yo del diálogo en el tú del monólogo: “mi yo eres tú”, en la “otredad”¹⁰. Siendo la poesía visual una práctica en la cual el signo resulta uno de los ejes como se ha descrito anteriormente, es factible de pensar el carácter de *vida* de la poesía visual desde estos conceptos. De igual modo, tanto este centro ausente como las poéticas analizadas responden a un tiempo de la técnica, donde según O. Paz es posible debido a una negación del mundo como imagen. Y desde una perspectiva personal, la poesía, y más aún la poesía visual, genera constantemente imágenes que dialogan, se yuxtaponen y contradicen sobre el mundo que las rodea desde diferentes perspectivas.

Esta ausencia del centro en función del cual giran los signos no es la única manera de generar desequilibrios. La política según Ana Liza Bugnone genera desequilibrios en su modo de abandonar, reemplazar o perturbar el orden de los sujetos, identidades y funciones. Luego analiza el caso del poeta Edgardo Vigo, quien propone cuestiones políticas pero conserva una poética opaca que produce configuraciones propias difíciles de codificar, y politiza la sociedad mediante disrupciones del lenguaje sin necesidad de acudir a la propaganda política. Las disrupciones del lenguaje son variadas e involucran imágenes, colores, letras, números, en fin, numerosos elementos externos a la poesía tradicional.

Sin embargo, podría pensarse que esto solo ocurrió hacia mediados del siglo pasado, pero no: el proceso fue más largo. El reconocimiento de la poesía visual como poesía fue extenso, los sectores más tradicionales se rehusaron a reconocer cualquier elemento como poético que no sea el verso

9 Paz, Octavio. *Los signos en rotación*. Editorial Sur, Buenos Aires, 1965.

10 Octavio Paz define al otredad como la percepción simultánea de que somos otro sin dejar de ser lo que somos. La otredad la define como incrementada por la poética y condenada por la ciencia.

incluso en las proximidades al siglo XXI. Tal como relata Jorge Perednik¹¹ en relación a la poesía experimental, considerando que los sectores tradicionales a los que se refiere son poetas argentinos consagrados actualmente cuyos nombres prefiere no decir. Lo que recuerda al problematizar las tres dificultades que tuvo la poesía experimental —que muchas veces es utilizada como sinónimo de poesía visual—: ser poesía, experimental y argentina. Aquí una vez más se observa la relación de los poetas con su contexto, que quizás por las características de inestabilidad de Argentina resulte más estrecha que en otros contextos. Además de este proceso político sobre el que se profundizará con ejemplos en el capítulo III, Fabricio Marques¹² destaca otro momento del proceso político, además del desarrollo del poema, que es la recuperación por un lector u oyente. Lo que concuerda con otra característica del siglo XX se comienza a problematizar ese lugar como un momento que completa la obra, tenga participación en ella o no, y justamente en la poesía visual podemos citar ejemplos de ambos casos.

Por un lado, en lo que refiere a poemas con participación concreta de los espectadores se pueden mencionar las obras de E. A. Vigo y G. Romano analizadas anteriormente.

Por otro lado, en el caso contrario se pueden citar las obras de Marta Dermisache *Carta* (1970) y *Diario N° 1 Año 1*,

3ª edición, Septiembre 1975 (1975), entre muchas otras. En el primer caso —obras de E. A. Vigo y G. Romano entre otro— problematizan el rol *pasivo* del sujeto *receptor*, explorando los límites de la creación entre el artista y el sujeto. En otras palabras, si las obras *Manual y práctica caja tipográfica para armar poemas visuales* (1993) e *IP Poetry* (2004) proponen instrucciones o herramientas para la creación de un poema ¿Cuál es la obra? ¿El poema que crea el sujeto o al propuesta del artista? ¿Si ningún sujeto participa existe la obra? Una respuesta tentativa indica que son necesarias ambas partes para la obra de arte. Sin embargo, el hecho de que una propuesta no incluya una acción cuyo resultado se pueda observar físicamente por terceros no implica que no exista una interacción necesaria. Numerosas propuestas apelan a acciones/reacciones en un plano más abstracto, como es el caso de Marta Dermisache. Sus obras crean grafismos y los organizan siguiendo el formato de una carta tradicional¹³ o una página de un diario¹⁴. De los grafismos no se pueden interpretar palabras u oraciones coherentes aunque se produce una



Diario N° 1 Año 1, 3ª edición, Septiembre 1975
(1975)- Marta Dermisache

11 Perednik, Jorge Santiago; Doctorovich, Fabio; Estévez, Carlos. *El punto ciego*. San Diego State University Press, Estados Unidos, San Diego, 2016.

12 Ídem.

13 Lugar y fecha arriba a la derecha, abajo el destinatario, un punto aparte y comienza el desarrollo con una firma al final.

14 Título, bajada o subtítulo, cuerpo, destacado,



Sellame mucho (2002)- Ivana Vollaro

asociación con los formatos no sólo a través de la disposición de los grafismos sino también a través de los títulos. De modo tal que el sujeto puede establecer una relación entre el formato y el contenido indiscifrable de la escritura de la artista.

Considerando las diferencias enunciadas anteriormente, ¿Qué es lo que permite que a pesar de ello las obras sean consideradas poesía visual? ¿Acaso pertenecen a un mismo sistema? El concepto de signos en rotación permite relacionar a la poesía con un sistema ya que aparece la cuestión temporal que puede estar definida o no. Saúl Ibargoyen¹⁵ define a la poesía como sistémica y producto simultáneo de lo espiritual y lo histórico. Este postulado permite una vez más analizar la posibilidad de vinculación histórica entre

diversos contextos de producción de poesía, ya que la poesía visual actual sería un sistema que fue formado principalmente por la componente histórica. Un ejemplo de ello serían las poesía que citan a otras o se relacionan a través del material utilizado, el caso de la poesía de Ivana Vollaro *Sellame mucho* (2002) se relaciona con poéticas de Vigo a través del uso de los sellos como en *T3: 00025 trabajos del sr. E.A.V. N°00003* (1957). Ibargoyen concibe esto desde una definición que toma del poeta Raúl González Tuñón quien afirma a la poesía como un sistema formado por el poeta, el poema y el lector; donde la energía de la creatividad y escritura traducen, y la lectura opera sobre ello. Un sistema que al igual que el mundo es inestable y está en constante cambio, está vivo. Asimismo, Ibargoyen sostiene que a la poesía la caracteriza también un contradiscurso que es añejo, pero no así su sistematización que busca abolir el futuro. Más que este último concepto, esta investigación se inclina a sostener que el contradiscurso es otro elemento del sistema que conforma la poesía experimental/visual por encontrarse en la mayoría de las producciones analizadas y observadas.

Los contradiscursos también implican la superación de otras formas de producción, como lo es el verso, una cuestión que Perednik señala como problemática en el reconocimiento de la poesía visual. Mallarmé es uno de los primeros artistas que logra romper con el verso: el espacio en blanco, los signos, la ubicación de las letras en el espacio, el tamaño de las letras, las mayúsculas y



T3: 00025 trabajos del sr. E.A.V. N°00003 (1957) E. A. Vigo

15 Ibargoyen, Saúl (comp.). *La poesía y la computadora*. Editorial Praxis, México, 2002.

el ritmo confluyen de una forma caótica para todo aquel acostumbrado a la poesía tradicional. Los que según Augusto de Campos¹⁶ son elementos de la mímica y gestualidad en un expresionismo tipográfico. Los signos son mencionados por Alelí Jait y Claudia Kozak como materialidad utilizada por los artistas concretistas a mediados del siglo pasado, lo que coincide con la aparición de la poesía visual.

El concretismo fue un movimiento de las décadas del '40 y '50 que afectó a las artes más allá de la poesía, cuyas ideas o premisas consistían en el rechazo de la relación con lo natural, objetivo y simbólico (de allí el triunfo del signo), priorizando ideas abstractas, la línea, la forma, colores planos, figuras geométricas simples en tensión y la superficie. Elementos que se pueden observar como pertenecientes a la poesía visual, pero como influencias ya que existen otros elementos que dialogan con ellos, y el signo es principalmente considerado desde su valor visual.

Asimismo, Jait y Kozak retoman el concepto de Perednik de abstracción, donde se le supone como una remisión del significado al significante en vez de la puesta del signo al contar con todos los elementos que hacen a su significación. Por lo tanto, si se remite el significado, el significante abre posibilidades a mayores lecturas, lo que produce un corrimiento de los límites aún mayor, donde el significado puede contener casi cualquier contenido. De allí se incrementa la participación de otros lenguajes que puedan aportar otros significantes y valores plásticos, como lo es la matemática, entre otras.

En fin, el lenguaje de la poesía visual o experimental puede ser pensado desde su análisis como un sistema y lenguaje vivo, en constante cambio con componentes variadas según su contexto. Lo que se debe a la consideración del lenguaje como un factor cultural, humano, inestable, dependiente de la percepción y moldeado por el derrumbe de la palabra, el *montaje* de lenguajes y otros conceptos manifestados a través de las propias obras, ensayos, reflexiones y demás. Estos conceptos entran en diálogo con el entorno y elementos poéticos tradicionales como la metáfora, la sinécdoque, hipérbaton, etc. De este modo, clasificar la poesía es una tarea compleja por la fusión de los distintos elementos y la decisión de los propios artistas; como sucede con la politización en las obras de Vigo ya que mediante disrupciones del lenguaje produce figuras propias difíciles de codificar al exponer cuestiones políticas con una poética opaca. Es a partir de ello que a continuación se analizan aspectos más ligados a la cuestión visual de estas prácticas.

16 Citado en el artículo de Claudio Daniel publicado en el libro *Poesía y Computadora* (2002).

II. Del lenguaje en el arte por correspondencia, sellos y otras poéticas visuales

“La libertad es el derecho a decirles a los demás aquello que no quieren oír”

G. Orwell

Anteriormente se caracteriza al lenguaje de la poesía visual o experimental como *vivo*¹ y de ruptura con conceptos establecidos. Lo que se observa con la irrupción del lenguaje visual, matemático y demás que inician un corrimiento de los límites y sus formas de transmisión.

En lo que respecta al corrimiento de los límites, Ana Liza Bugnone² sostiene que la poesía matemática no es matemática ni literatura, sino la politización de la objetualización del significante o número reducido a la materia visible y vinculada a la alegoría. Al igual que para Rodrigo Alonso, el poema visual se encuentra en estrecha relación con alegoría y la imposibilidad de las partes de remitir a un todo. De allí es que también se derrumba el concepto de significado único y verdadero, por lo que las codificaciones e interpretaciones aumentan exponencialmente ya que se multiplican por cada sujeto que se acerca a la obra. Las obras, al igual que en las neovanguardias, apelan a un sujeto activo capaz de involucrarse con la misma y modificarla de alguna forma.

Por su parte, Bugnone afirma que Edgardo Vigo busca renovar el lenguaje y reconoce su herencia en Marcel Duchamp en el uso de los objetos cotidianos y propios de su vivencia; mientras que el uso de los sellos en la poética de Vigo se relaciona con su trabajo por fuera del arte, incorporando elementos del lenguaje judicial. Al tiempo que incorpora al correo como un medio y soporte alternativo de distribución de obras y comunicación; por lo que resulta interesante considerar que es en este contexto³ que el correo comienza a utilizarse con fines de creación artística como medio más allá del pedido o envío de obras. Sobre ello, Bugnone afirma que se desacralizan estos lenguajes y se los desplaza a la obra de arte; los hace *comunes*⁴, los vincula a la vida. También es importante destacar que el correo funciona como un circuito por fuera de la Institución Arte, que es difícil de absorber, quizás del mismo modo en que muchas veces funciona el e-mail o arte spam. Este tipo de producciones funcionan desde el *desvío*, generando una comunidad sin jerarquías, instancias

1 Se refiere aquí a una poesía no estática, cambiante en relación a factores externos como el social y permeable a ser problematizada desde el carácter de “vida”.

2 Bugnone, Ana Liza. *Una articulación de arte y política: dislocaciones y rupturas en la poética de Edgardo Antonio Vigo (1968-1975)*. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica, 2013. [Disponible en línea en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.989/te.989.pdf>]

3 Fines de la década de 1960.

4 Término utilizado por la autora.

de mercado o valoración según Claudia Kozak⁵. A pesar de ello, resulta imposible mantenerse totalmente alejado de la institución, por lo que la primera exposición de arte correo recibe el nombre *última exposición de arte correo* (1975)⁶ de Horacio Zabala y Edgardo Antonio Vigo en la galería Arte Nuevo de Buenos Aires. El nombre de la exposición deviene de la disconformidad de E. A. Vigo de realizarla, ya que al mantenerse fuera de la institución su incorporación negaría al propio arte correo.

En lo que respecta a la poética de sellos, Ivana Martínez Vollaro se reconoce como discípula de Vigo y trabaja la cuestión de los sellos, pero por sobre todo, continúa el trabajo sobre objetos cuyo título adquiere una importancia similar a la del propio objeto. A la vez, retoma el uso del lenguaje administrativo y los sellos en *La danza de la r* (1999), en donde todas las “r” están colocadas un poco más arriba que las demás letras, buscando escaparse de esa estructura, salirse



La danza de la r (1999)- Ivana Vollaro

del renglón. En el poema se lee una nota firmada cuya aclaración es borrosa con un sello de la policía federal que expresa la pérdida del documento de identidad de la artista y la imposibilidad de acreditar la identidad. No es un detalle menor que en un mismo poema este el sello de la policía y la pérdida de identidad; así como tampoco la elección del soporte y el *efecto dactilográfico* de la nota que ese contexto utilizaba la policía.

Santiago Perednik⁷ describe la obra de Roberto Scheines a través del *efecto dactilográfico* que va más allá de una tipografía o textura que marca al papel luego de ser escrito, y permite reconocer la herramienta que lo produjo; la vez que remite a un tiempo pasado otro. Perednik añade que esa cuestión temporal de la antigüedad se incorpora como un elemento más y agrega un efecto de desubicación funcional: una máquina creada para escribir palabras se utiliza para dibujar. Lo que conlleva a que a través de este efecto existan discontinuidades propias de la materialidad del soporte que deben ser completadas por un ojo —un ojo que, guiado por los títulos de las obras, completa las formas para producir imágenes con un significado. Entonces, el poema explora las capacidades plásticas del instrumento (tanto de sus signos lingüísticos como no- lingüísticos) que

Santiago Perednik⁷ describe la obra de Roberto Scheines a través del *efecto dactilográfico* que

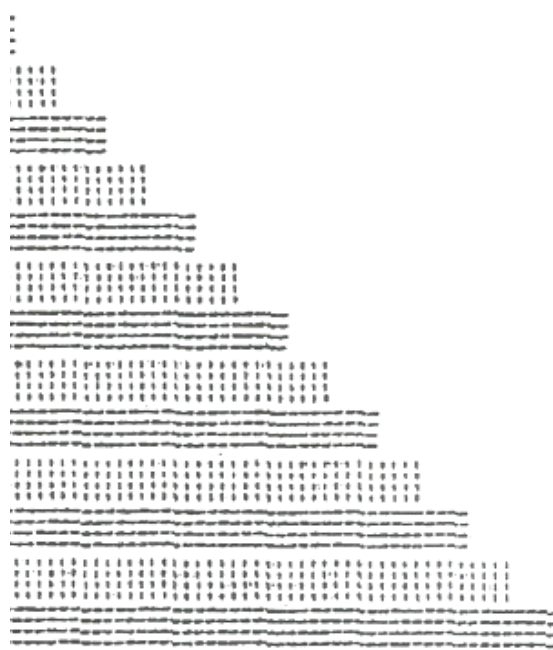
5 Kozak, Claudia (comp.). *Tecno-poéticas Argentinas*. Archivo blando de arte y tecnología. Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2012.

6 Por otro lado, la primera manifestación del arte correo se dio en el último número de la revista hexágono con los sellos: “real” arte pobre.

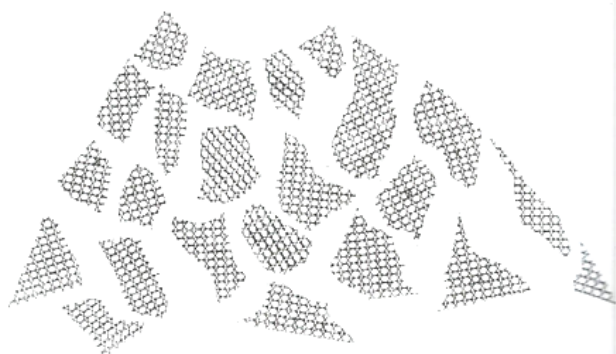
7 Perednik, Jorge Santiago; Doctorovich, Fabio; Estévez, Carlos. *El punto ciego*. San Diego, Estados Unidos, San Diego State University Press, 2016.

conjugan un título propuesto por el autor. Obras de Scheines que desarrollan estas características son *Estallido del cráter del volcán polinesio Jujujaju-Jaju* (1999) y *Camino del Inca, Tramo en Escalinata* (1993), entre otros.

Tanto el *efecto dactilográfico* como la consideración de elementos lingüísticos como extra lingüísticos desde su forma visual pueden considerarse como lo que Carola Giedion-Welcker⁸ define como una nueva *tipografía plástica*. A pesar de que el término sea desarrollado en un estudio sobre “la nueva realidad en Guillaume Apollinaire” se habla de un salto a lo visual desde ideogramas verbales, entonces las relaciones semánticas del lenguaje se subordinan a relaciones plásticas o figurativas. Por lo que se puede afirmar que la *tipografía plástica* forma parte del lenguaje de las poéticas visuales tanto contemporáneas como iniciales.



Camino del Inca, Tramo en Escalinata (1993)- Roberto Mario Scheines



Roberto Mario Scheines “Estallido del cráter del volcán polinesio Jujujaju-Jaju” (1999)

Sin embargo, en el libro *El punto ciego* Santiago Perednik cuestiona si el lado visual no es una mera *reducción* en tiempos donde la poesía está abierta a las distintas tecnologías⁹. En general, los poemas citados en este apartado no demandan grandes problemas, pero aquellos que utilizan el transcurso del tiempo como un factor más en su contenido o se modifican ante diversas acciones son más complejos. A pesar de ello, la cuestión material del poema, sea física o virtual, se ve modificada al alterarse su soporte por más mínimo que sea el cambio.

Entonces, a partir de lo expuesto anteriormente se puede afirmar que las diversas operaciones que se realizan sobre el lenguaje para crear un poema visual desplazan la obra de arte hacia lugares más *comunes* y desbordan el concepto y los límites de obra de arte entendida como autónoma.

8 Citada por Reinhard Döhl en la revista *Diagonal Cero* N°27, 1968.

9 Aquí se referencia al libro como formato óptimo para exponer poemas visuales.

Esto sucede a partir de un *desvío* de la Institución Arte, lo que acerca las obras a la vida como sucede con el arte correo o e-mail. Lo que junto a la *tipografía plástica* permite concluir que la escritura no es neutra, ya que cada soporte aporta su contenido: ¿Qué sería del *efecto dactilográfico* sin la textura de la fuerza de cada letra metálica presionando con tinta el papel? ¿Qué sería de la singularidad de cada sello aplicado manualmente? Pero actualmente si lo visual es una *mera reducción* por la apertura que permiten las tecnologías... ¿Qué otras cuestiones quedan por fuera?

III. De las posibilidades de tecnologías contemporáneas en la poesía visual

“Dado que empezaremos a escribir de otra manera, comenzaremos a leer de otra manera.”

Jacques Derrida

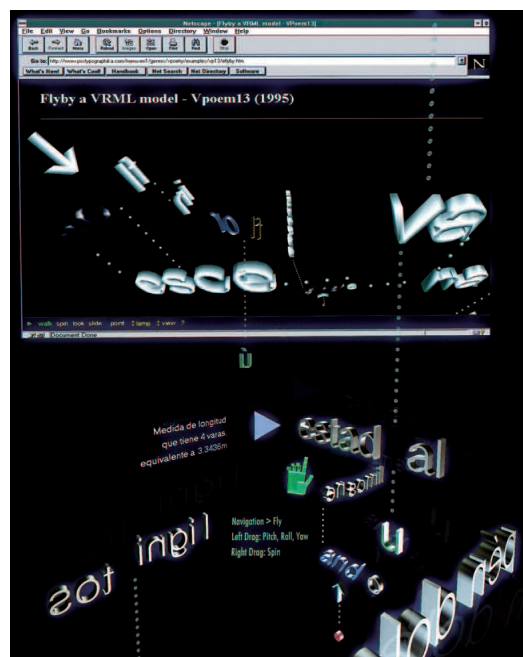


VPoem12 (1995)- Ladislao Pablo Györi.

La introducción de software en las poéticas genera nuevas dinámicas, así como también nuevos espacios: el espacio virtual un nuevo espacio distinto al físico aunque no necesariamente opuesto. Al igual que toda componente nueva genera conflictos y posiciones encontradas acerca de su introducción a la poesía.

Pablo Györi¹ sostiene una postura optimista frente a la introducción de tecnologías a la poesía, niega que la *cibernetización* sea una deshumanización sino una ampliación de los

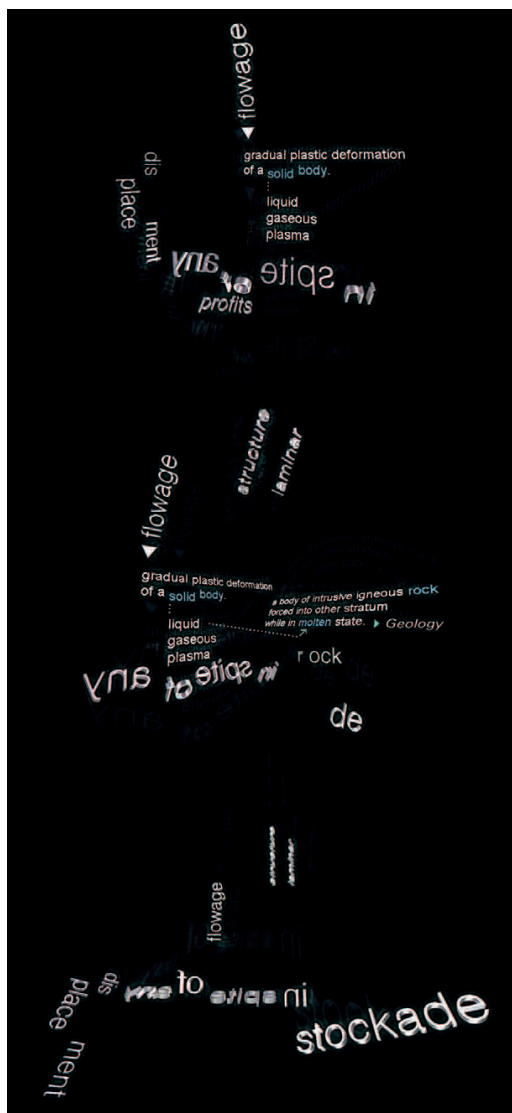
recursos que posee la creatividad humana para manifestarse. En lugar de ello, se pregunta si se trata de una evolución o de una extensión de las capacidades humanas. A partir de allí elabora una definición sobre lo que considera *Poemas virtuales* o *Vpoems* como entidades digitales interactivas con posibilidad de integrarse a un mundo virtual, donde se lo pueda manipular, navegar, transformar y explorar en tiempo real. Así como también ser *experimentadas* por medio de interfaces de inmersión total o parcial, asumir una dimensión estética, es decir, ser más que un flujo de datos; y por último, quedar definidas en torno a una estructura hipertextual con hiperdiscursos —no lineales semánticamente. La definición es lo suficientemente específica para poemas que generan la inmersión del usuario o espectador, como por ejemplo la obra *VPoem12* (1995) de este mismo autor. En dicha obra las palabras adquieren volumen y se encuentran dispersas en el espacio, chocándose, recombinándose y el usuario puede navegar el espacio y recorrerlo de la forma



VPoem13 (1995)- Ladislao Pablo Györi.

1 Györi, L. Pablo. *Criterios para una poesía virtual*. Dimensão, N°24, Uberaba, Brasil, pp. 127-129. Folleto editado por el autor, Buenos Aires, Argentina, 1995. [Disponible en línea: http://www.ae-roedita.org/FRAMEset_0_digital.htm consultado en diciembre de 2017]

que desee, no hay ningún indicio de gravedad ni guías de lectura. Las palabras se presentan como arquitecturas no lineales como sucede en *VPoem 13* (1995) o *VPoem 14* (1996), cuyos sentidos quedan a la deriva y se reconstruyen en cada colisión.



VPoem14 (1996)- Ladislao Pablo Györi.

No obstante las tecnologías permiten poemas que no poseen estas características. Por ejemplo los *gif*, los poemas matemáticos o la mayoría de los casos que se desarrollan en el capítulo III. La definición de Claudia Kozak² de *poesía digital* parece ajustarse más a estos campos. La misma consiste en un subgénero de la poesía que se caracteriza por ser inestable, una experimentación basada en formas no narrativas que se separan de otros tipos de literatura electrónica por estar programada informáticamente cuyos recursos permiten que sea leída desde la tradición poética. La cual también posee subgéneros variados.

Aún más, como se ha explicitado anteriormente, la aparición de nuevas tecnologías no define necesariamente una nueva estética y estos poemas se pueden analizar desde componentes que comparten con otros poemas visuales. Por lo que si se reconsideran las obras ya citadas en esta investigación, se puede observar que no todas las producciones del siglo XXI están signadas por una nueva tecnología, o si lo están, no la utilizan directamente como elemento para componer un poema, sino como crítica u oposición a este. Entonces, una definición más amplia que quizás pueda contener a ambos es la propuesta de Clemente Padín³ sobre poesía experimental de 1998, pensada como

cualquier búsqueda expresiva o proyecto semiológico radical de investigación e invención de escritura⁴ en sus formas de transmisión ya sea de consumo o recepción: “Para que un poema sea experimental y constituya vanguardia debe cuestionar la estructura significativa del sistema expresivo que emplee, creando nueva información (...) Cuando se crea nueva información, es decir, elementos no previstos por el código, se está poniendo en duda, también, su legitimidad, es

2 Kozak, Claudia (comp.). *Tecnopoéticas Argentinas*. Archivo blando de arte y tecnología. Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2012.

3 Padin, Clemente. *La poesía interactiva de Fabio Doctorovich*. Revista Escaner Cultural, 2002. [Disponible en línea: <http://www.escaner.cl/escaner37/acorreo.html> consultado en noviembre de 2017]

4 Allí el autor refiere a la escritura en un sentido amplio de tipo verbal, gráfica, fónica, cinética, holográfica, computacional y demás.

decir, se cuestiona su estructura significante. La nueva información irrumpe en los repertorios del saber social trastocando las relaciones entre sus elementos, provocando y generando comunicación inquiriente, esto es, que provoca nuevas preguntas” (Padín, 1998).

En síntesis, hasta este punto, la definición de poesía experimental de Clemente Padín resulta ser lo suficientemente amplia para albergar los poemas visuales tanto de su contexto de inicio como de la actualidad. Así como también permeable a diversos tipos de tecnologías que como se ha planteado no definen un período temporal determinado: ¿Todos los poemas visuales o experimentales contemporáneos utilizan tecnología? ¿La mera incorporación de tecnologías digitales es capaz de reclamar una nueva denominación?

Capítulo III: Análisis a partir de casos

“No hay una definición universal. Es la que sea para el poeta”

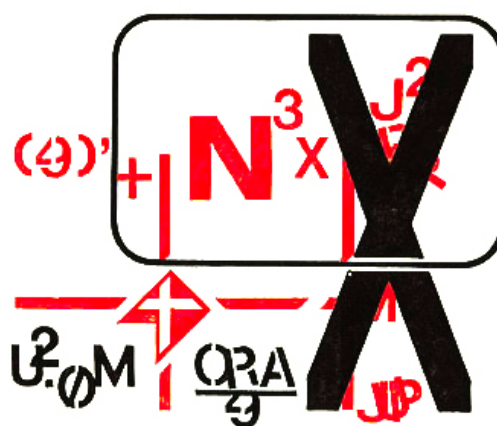
Luis Pazos

A continuación se detallan algunas de las poéticas experimentales actuales que se sirven de algún modo de tecnologías digitales. No es la intención de esta investigación extender una clasificación taxativa y rígida por la imposibilidad de establecer límites claros entre cada producción. Dicha imposibilidad nace desde la búsqueda propia de la gran mayoría de los artistas considerados y se vislumbra principalmente en los análisis teóricos de Claudia Kozak y Alelí Jait. De este modo surge la conciencia de que se trata de una aproximación a las diversas producciones de poesía experimental actuales, muchas de las cuales pueden ser abordadas desde varios ítems a pesar de que se observen desde uno solo.

I. De aquellas prácticas que se interesan por el lenguaje matemático

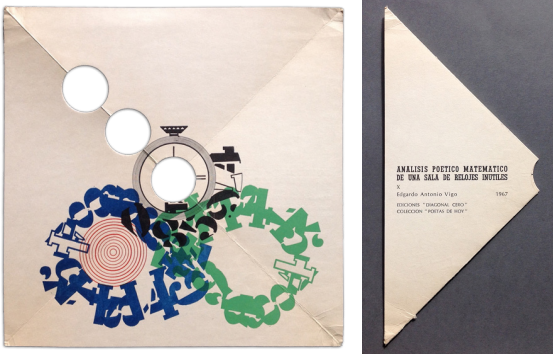
La incorporación del lenguaje matemático no sólo compone una ruptura como se esboza en otros apartados, sino que también se transforma en un elemento poético en sí mismo. Los elementos que comienzan a aparecer en la poesía visual están dados por la lógica, la combinatoria, el propio signo matemático y el azar. En la época de Edgardo A. Vigo aparecen estos elementos con una mayor potencia y de forma más explícita, como es el caso de *Poema Matemático Censurado* (1974), donde los colores planos, escasos y vibrantes dialogan con los signos matemáticos, despojándolos de su significado. El artista incluso utiliza el propio lenguaje matemático para definir a la poesía visual en la revista *Diagonal Cero* N° 23 (1967), donde afirma que si OpArt es arte óptico y PopArt arte popular, entonces $[P(op)]/matemática$ es igual a poesía óptica/matemática.

En varias oportunidades, los poemas van a ser los resultantes de una interpretación, opinión u comentario que en vez de utilizar palabras se manifiesta, en distintos grados, con símbolos y signos matemáticos. Tal como se observa en *Análisis poético matemático de una sala de relojes inútiles* (1967)¹ de



Poema Matemático Censurado (1974)- E. A. Vigo

1 El poema se encuentra publicado en la revista *Diagonal Cero* N°24, una revista que va a ser el soporte de muchos de estos poemas.



Análisis poético matemático de una sala de relojes inútiles (1967)- E. A. Vigo

E. A. Vigo, donde al desdoblarse una hoja amarilla perforada con círculos —característicos en las obras de Vigo—, se observa la impresión de números en color verde, negro y azul en forma circular; y uno de ellos posee círculos concéntricos rojos en su interior. Estos círculos numéricos no se hallan aislados, sino yuxtapuestos de manera similar a la de los engranajes de un reloj a cuerda. Los que a su vez están superpuestos con un círculo negro de interior perforado, que se localiza junto a un pequeño dibujo geométrico que puede interpretarse como una corona de reloj. Una vez más, se observa como, desde las obras de Marcel Duchamp, el título de la obra es capaz de influir sobre la lectura de la obra, logrando que se puedan establecer relaciones entre dos elementos exactos: las matemáticas y un reloj.

Las exploraciones sobre la ubicación espacial de los elementos —figuras concéntricas, números ubicados según la forma de un círculo, etc.— presentes en *Análisis poético matemático de una sala de relojes inútiles* (1967) se profundiza en los poemas del libro *Phi* (1993) de Alonso Barros Peña. El libro comienza con la explicación del número PI y la descripción de lo que el autor considera los dieciséis espirales de la vida. Allí describe la importancia del ritmo de la página, de que cada poema adquiera la forma que necesite —tipografía, color, opciones logográficas y fonéticas. Diecisiete de los veinte poemas respetan la sintaxis lineal pero en algunos los márgenes son calculados mediante este “número puro, número de oro, que rige y traduce todo orden” (Perednik, Doctorovich, Estévez, 2016).

O bien, como sucede en el poema número siete², el poema se encuentra lineado a la izquierda pero dos caracteres por línea poseen un color distinto: sus posiciones están determinadas por el número PI y su lógica. Mientras que de los otros tres restantes dos de ellos son más disímiles a un poema tradicional por repetir una sola palabra en toda su extensión: *sangre* y *orquídea*. En este último el poema requiere que la tipografía se vaya modificando, al tiempo que se va deformando para poder aproximarse a los límites de



Phi (selección-1993)- Alonso Barros Peña

2 En un extremo los poemas están numerados utilizando notación maya.

ORQUIDEA
 ORQUIDEA
 ORQUIDEA
 ORQUIDEA
 ORQUIDEA
 ORQUIDEA
 ORQUIDEA
 ORQUIDEA
 ORQUIDEA
 ORQUIDEA
 ORQUIDEA
 ORQUIDEA
 ORQUIDEA

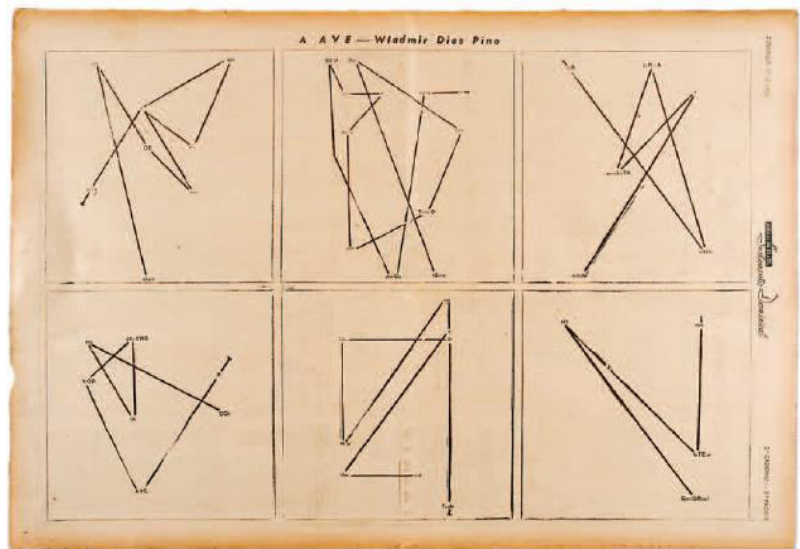
Orquidea (1993)- Alonso Barros Peña

los márgenes izquierdo y derecho que el autor calcula a partir del número PI.

Sin embargo, la poesía matemática no se trata sólo de subvertir el uso de los símbolos y signos matemáticos, sino también de comprender el potencial del lenguaje matemático y el uso de sus esquemas. Wladimir Dias-Pino, un poeta brasilero contemporáneo a Vigo, va a considerar los esquemas matemáticos como ejes de sus poemas. Los poemas *Solida* (1955-56) y *A Ave* (1956) utiliza grafos³ para relacionar palabras, sílabas, letras y de esta forma generar nuevas combinaciones. En las matemáticas o ciencias de la computación, normalmente los grafos están asociados a un conjunto numérico finito, ya que explicitan relaciones dentro de ese conjunto. Roberto Cignoni realiza poemas a partir de

conjuntos en 1985, pero en vez de utilizar grafos para explicitar las relaciones va a realizar operaciones para demostrar una tesis partiendo de una hipótesis. En *Poemas por conjuntos* (1985) su hipótesis —enunciada en la propia obra— es “Enferma de razón y rostro papal, Biblia en merma filosofal” y su tesis “Cuando una religiosa no ha abrazado en lo más profundo de su ser los ideales de Santo Tomás de Aquino, su acto de orar se vuelve sutil engaño, y se torna indeseable para toda auténtica fe. Frente al altar, pues, sus actos resultan apariencia”.

A lo largo del poema Cignoni desarrolla operaciones matemáticas válidas de conjuntos como la resta y la unión, al mismo tiempo que define conjuntos universales —compuestos por todas las letras que utilizan las letras y que en matemática podrían considerarse alfabetos. Para las operaciones se considera el conjunto universal de las palabras que conforman la oración y analiza el sentido de la misma para definir una operación: por ejemplo en la oración *tomismo sin saber y sin fe* como al adjetivo *tomismo* se le quitan las cualidades



A Ave (1956)- Wladimir Dias-Pino

3 (del griego *grafos*: dibujo, imagen) Dícese de gráfico matemáticos que establecen relaciones (aristas) entre dos elementos (vértices) sin la necesidad excluyente de una jerarquía definida o un sentido.

1) Tomismo sin saber y sin fe

Por diferencia de conjuntos:

$$\begin{aligned} & x/x \in \text{tomismo} \wedge x \notin \text{saber y fe} \\ & \{t, o, m, i, s\} - \{s, a, b, e, r, y, f\} = \{t, i, m, o\} \\ & \text{tomismo sin saber ni fe} = \text{timo} \end{aligned}$$

El resultado de esta operación es a su vez utilizado para proponer otra relación matemática -encabalgada a la anterior- que generará nuevos significados:

2) Engaño hecho arte por una religiosa

Por unión de conjuntos:

$$\begin{aligned} & x/x \in \text{timo} \vee x \in \text{arte en sor} \\ & \{t, i, m, o\} \cup \{a, r, t, e, n, s, o\} = \{m, e, n, t, i, r, o, s, a\} \\ & \text{engaño hecho arte por una religiosa} = \text{mentirosa} \end{aligned}$$

3) Esta mentirosa en oración

Por intersección de conjuntos:

$$\begin{aligned} & x/x \in \text{mentirosa} \wedge x \in \text{rezar} \\ & \{m, e, n, t, i, r, o, s, a\} \cap \{r, e, z, a\} = \{r, e, a\} \\ & \text{esta mentirosa en oración} = \text{rea} \end{aligned}$$

H) Enferma razón y rostro papal, biblia en merma filosofal.

T) Cuando una religiosa no ha abrazado en lo profundo de su ser los ideales de Santo Tomás de Aquino, su acto de orar se vuelve sutil engaño, y la torna indeseable para toda auténtica fe. Frente al altar, pues, sus actos resultan apariencia.

D) Aplicando TEORIA DE CONJUNTOS:

a partir de H) definimos U o conjunto universal

$$U = \{a, b, e, f, i, l, m, n, o, p, r, s, t, y, z\}$$

En U se hallan incluidos todos los conjuntos que se definen a continuación.

Poemas por conjuntos (selección-1985)- Roberto Cignoni

I. La tabla periódica visual de los caracteres en 2010 en el sitio web *posttypographika.wordpress.com* en dos versiones: español e inglés —resumida. Para comenzar realiza un razonamiento con las concepciones y definiciones de la especialidad de su doctorado, en química, concluyendo que con la extensión de determinados conceptos algunos principios podrían aplicarse no sólo a materiales naturales sino también a sistemas intelectuales diseñados por el hombre⁶. Por lo que decide aplicarlos al alfabeto español aunque este no posea extensivamente un aspecto tridimensional⁷. Entonces, supone los casos en los que se puede considerar al alfabeto como cuerpo y aplica criterios relacionados a elementos químicos —basados en aquellos de la Tabla Periódica— para clasificar de forma racional las letras mayúsculas del alfabeto español, pudiéndose

saber y fe, Cignoni le resta al conjunto universal de tomismo la unión del conjunto universal de las dos cualidades —quita todas las letras presentes en las palabras *saber* y *fe*. El resultado de esta operación es *timo*, por lo que concluye a partir de esa premisa que *tomismo sin saber ni fe = timo*; todas las premisas las obtiene a partir de palabras pertenecientes⁴ a al conjunto universal de la hipótesis. De este modo, el poeta continúa realizando estas operaciones hasta llegar a su tesis. Lo particular del poema es la aplicación de una teoría matemática, como es la Teoría de Conjuntos, en diálogo con conceptos del teólogo y filósofo Santo Tomás de Aquino, en un equilibrio donde no existe un elemento que domine por sobre los otros.

Fabio Doctorovich defiende la búsqueda de una poesía basada en la liberación de la ciencia como poesía y como juego, relacionada a una ciencia no-positivista⁵. A partir de lo cual, crea *Química léxica*

4 En teoría de conjuntos una palabra pertenece al Universo si puede ser generada por este, es decir, si todas sus letras están contenidas en el Universo. En teoría de conjuntos para generar palabras se utilizan autómatas (grafos dirigidos) capaces de describir reglas que las palabras deben respetar.

5 Espinosa V., César Horacio (2009, mayo). La poesía matemático-compositivista... Entrevista a Fabio Doctorovich. [Disponible en línea: <http://www.revista.escaner.cl/node/3175/www.abierta.cl>]

6 Doctorovich, Fabio (2010). "Química léxica I. La tabla periódica visual de los caracteres". Buenos Aires, Posttypographika. [Disponible en línea: <https://posttypographika.files.wordpress.com/2010/09/quimica-lexica1-mendeleev32.pdf>]

7 Sobre ello el autor refiere que los Poemas Virtuales de Györi experimentan con animaciones 3D a través de las posibilidades tecnológicas. Sin embargo, en poema visuales donde la materialidad física de la obra tiene un gran peso, las letras utilizadas en los poemas tienen un relieve generado por el la presión de un elemento sobre el soporte (sea papel, tela o demás) y por la propia tinta que puede considerarse también como tridimensional.

aplicar a otros lenguajes con el mismo alfabeto. Para clasificar el alfabeto considera sus propiedades visuales en la tipografía *Arial* en familias —bloques— y subfamilias —grupos. Las familias, según la curvatura o linealidad de los trazos, las define como Lineales —simbolizadas con L, compuesta por A E F H I K L M N Ñ T V W X Y Z— y Curvas — simbolizadas con C, conformada por B C D G J O P Q R S U⁸.

	Bloque L					Bloque C		
	L _{H/V-NC}	L _{DP}	L _{DMH}	L _{DMV}	L _{H/V-C}	C _P	C _{LNC}	C _{LC}
1	¹ ₁ I	² ₂ ^	² ₃ /-	³ ₃ Y	³ ₄ F	C ₀ ¹	¹ ₁ J ₀ ¹	¹ ₁ G ₀ ¹
2	² ₂ L	² ₂ V	³ ₃ Δ	³ ₃ N	³ ₅ H	O ₀ ¹	¹ ₂ Q ₀ ¹	³ ₄ P ₀ ¹
3	² ₃ T	² ₄ X	³ ₃ Z	³ ₅ K	³ ₆ F	S ₁ ¹	² ₂ U ₀ ¹	⁴ ₅ R ₀ ¹
4	² ₄ †	⁴ ₄ ◇	³ ₅ A	⁴ ₄ Ñ	⁴ ₅ E	8 ₂ ¹	³ ₃ D ₀ ¹	⁴ ₅ B ₀ ²
5	³ ₃ Π	⁴ ₄ W	⁴ ₄ Σ	⁴ ₄ M	⁴ ₈ H	§ ₀ ³	³ ₄ ψ ₀ ¹	⁴ ₆ Đ ₀ ¹

Química léxica I. La tabla periódica visual de los caracteres(2010)-Fabio Doctorovich

A la familia *lineales* las subdivide en Lineal horizontal/vertical (L_{H/V}, integrada por E F H I L T) y Lineal diagonal —L_D, A K M N Ñ V W X Y Z—; a su vez, a la primera subdivisión la divide entre las que tienen líneas en el centro —Lineal horizontal/vertical central (L_{H/V-C}): E F H— y las que no —Lineal horizontal/vertical no central (L_{H/V-NC}): I L T. Mientras que a la familia L_D la divide entre aquellos que tienen líneas únicamente diagonales —Lineal diagonal puro (L_{DP}): V W X— y los que no —Lineal diagonal mixto (L_{DM}): A K M N Ñ Y Z, las que se subdividen entre las que contienen diagonales y horizontales: Lineal diagonal mixto horizontal (L_{DMH}): A Z, y las que contienen diagonales y verticales: Lineal diagonal mixto vertical (L_{DMV}): K M N Ñ Y. Mientras que a la familia C la divide en Curvo puro —C_P: C O S— y en Curvo lineal —C_L: B D G J P Q R U. Esta última se subdivide en Curvo lineal central —C_{LC}: B G P R, las líneas rectas se encuentran en el centro— y Curvo lineal no central —C_{LNC}: D J Q U. En este punto establece las primeras reglas: con el aumento líneas o curvas aumenta la complejidad, la cantidad de líneas independientes predomina por sobre el número de líneas-fragmento, la complejidad de las curvas la determinan los cambios de direcciones y por último, si se igualan las cantidades va a predominar la que posea mayor longitud.

Luego, para generar las columnas (períodos) coloca el grupo C a la derecha por tener mayor complejidad y los ordena por proximidad de las sub-clasificaciones. Asimismo, los mueve hacia arriba o hacia abajo para poder alinear sus propiedades con las demás columnas; los huecos generados son rellenados con caracteres hipotéticos cuyas características son congruentes con el

8 La Ñ se considera como una “N” con una tilde lineal.

"EL PUR◊ N◊"
/SZL PURQKO NQKO/

EL N◊
/SZL NQKO/
EL N◊ I-N◊VUL◊
/SZL NQKO VENGGKOUHQKO/
EL N◊ N◊NAT◊
/SZL NQKO NQKONDOTHQKO/
EL N◊◊
/SZL NQKOQKO/
EL N◊ P◊S◊L◊D◊C◊O◊S◊M◊O◊S◊ D◊S I-MPURI◊S C◊R◊O◊S N◊E◊S Q◊U◊E N◊O◊N N◊O◊N N◊O◊N
/SZL NQKO P◊K◊O◊S◊L◊Q◊O◊D◊Q◊O◊C◊Q◊O◊S◊C◊M◊Q◊O◊S◊C◊ D◊S◊Z B◊E◊M◊P◊U◊R◊Q◊O◊S◊C◊S◊Z◊R◊Q◊O◊S◊C◊ N◊Q◊O◊Z◊S◊C◊ Q◊U◊S◊
N◊Q◊K◊O◊D◊O◊N N◊Q◊K◊O◊D◊O◊N N◊Q◊K◊O◊D◊O◊N/
Y N◊O◊◊N
/Y N◊Q◊O◊Q◊K◊O◊D◊O◊N/
Y PLURI-M◊O◊N◊ N◊O◊N ◊L M◊O◊R◊B◊ ◊M◊O◊R◊F◊ N◊O◊
/Y PLURBEMQKONQKO NQKODON DOL MQKORBQKO DOMQKORFQKO NQKOQKO/
N◊ D◊Z◊M◊O◊N◊
/NQKO DSZMQKONQKO/
N◊ D◊S◊
/NQKO DSZQKO/
S◊I-N S◊O◊N S◊I-N S◊I-X◊ NI- ◊R◊B◊I-◊A
/SCVEN SCQKON SCVEN SCVSXQKO NBE QKORBVETHDO/
EL Y◊R◊F◊ I-N◊O◊S◊E◊ N◊O◊◊ Z◊N UN◊I-S◊O◊L◊ ◊M◊O◊D◊UL◊
/SZL YSZRTHQKO VENGGKOSCSZQKO NQKOQKO SZN UNVESQKOLQKO DOMQKODULQKO/
S◊I-N P◊O◊R◊O◊S◊ Y◊A S◊I-N N◊O◊D◊UL◊
/SCVEN P◊Q◊O◊R◊O◊K◊O◊S◊C◊ SCVEN N◊Q◊K◊O◊D◊UL◊Q◊O◊/
NI- Y◊ NI- F◊O◊S◊A NI- H◊O◊Y◊
/NVEN YQKO NVEN FQKOSCDO NVEN JQKOYQKO/
EL M◊A◊C◊R◊O◊ N◊ NI- P◊O◊L◊V◊
/SZL MDQCRQKO NQKO NVEN P◊Q◊O◊L◊V◊Q◊O◊/
EL M◊A◊S◊ N◊A◊D◊A F◊O◊D◊
/SZL MDQSC NDODDO THQKODQKO/
EL PUR◊ N◊
/SZL PURQKO NQKO/
S◊I-N N◊
/SCVEN NQKO/

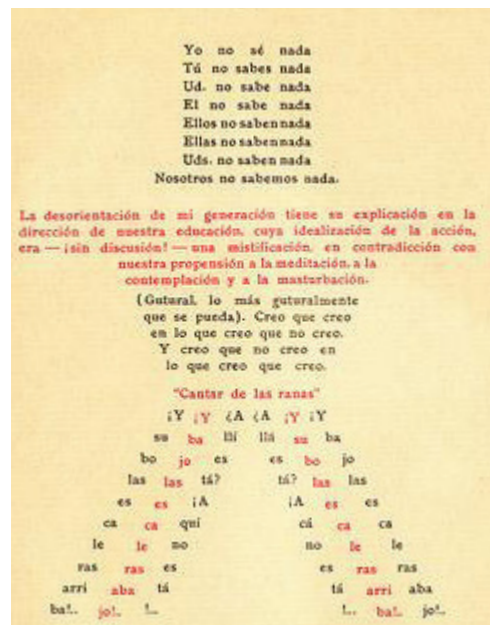
Traducción del poema *El puro no* (1956) de Oliverio Girondo por Fabio Doctorovich utilizando la *tabla periódica visual de los caracteres* (2010)

del pensamiento lógico-racional de la ciencia y como luego, a quienes poseen conocimientos sobre química, les permite utilizar la tabla periódica que propone Doctorovich o agregarle elementos para *operar* químicamente. Cabe señalar que los poemas de Oliverio Girondo no son en su mayoría tradicionales, sino que apelan a diversos recursos que luego la poesía visual profundiza. Por ejemplo, en su obra *Espantapájaros* (1932) explora la ubicación de las palabras en el espacio y el uso del color.

Por otro lado, Roberto Cignoni, un claro exponente de la poesía matemática o lo que denomina *composiciones poematemáticas* profundiza aún más en los límites del pensamiento matemático y la poesía en su ensayo "Las Matemáticas como Poema" (1997). El mismo se compone de tres secciones que marcan un puente entre ciencias exactas y poesía: "La tentación matemática", "Las matemáticas como poema" y "La Nueva Educación". La primera de ellos entiende a los números como parte de las matemáticas, por lo cual las matemáticas se comprenden

espacio que ocupan y obtiene una tabla periódica de cuarenta caracteres. Sin embargo, el objetivo de Doctorovich no es solamente poder generar esta clasificación, sino utilizarla para generar o *traducir* poemas; es decir, crear una herramienta.

Es por ello que toma el poema *El Puro No* (1956) de Oliverio Girondo y lo crea a partir de la metátesis química⁹, lo que altera su aspecto visual. En esta obra se observa claramente como se fuerzan los límites



Espantapájaros (1932) de Oliverio Girondo

9 Se refiere aquí al intercambio de átomos entre dos moléculas.

CURSOGRAMA POETICO
 MATERIA: SISTEMAS ADMINISTRACION APLICADOS A LA POESIA
 OPERACION: LLUVIA EN RETIRADA
 AUTOR: RICARDO RUBEN CASTRO

CONCEPTOS Y SIMBOLOGIA:
 Cursograma:

HERRAMIENTA QUE SIRVE PARA GRAFICAR EL FLUJO DE COMPROBANTES EN UN DETERMINADO SECTOR DE UNA EMPRESA (EJ. PAGO A PROVEEDORES); MEDIANTE ESTE GRAFICO ES POSIBLE DETECTAR: REPETICION DE CONTROLES, DUPLICACION DE TAREAS, EMISION DE COMPROBANTES (UYAS COPIAS NO TIENEN UTILIDAD).

Simbología:

- Comprobante
- Rutina no relevada (no nos interesa, en el circuito que estamos graficando que operaciones se efectúan en el sector).
- Operaciones (ej. sellar, firmar; consultar.)
- Desglose de comprobantes.
- Traslado físico de comprobantes.
- Consulta sin traslado físico, de comprobantes.
- Toma de decisión.
- Embudo, símbolo de poesía.
- Conector de página: Cuando el gráfico continua en otra página.

NORMAS DE PROCEDIMIENTO DE CADA SECTOR EN LA OPERACION LLUVIA EN RETIRADA

AZUL RETORICO:

A RECIBE DEL SECTOR ZERO LA DENUNCIJA POLICIAL (DP) EN ORIGINAL (0) Y DOS COPIAS (1 -2) ARCHIVA (1) POR ORDEN ANARQUICO.
 B DESGLOSA CUANDO EL TIEMPO SE NUBLA, SELLA EL ORIGINAL DP (2) Y LO DEVUELVE A SECTOR ZERO.
 C LAS COPIAS DP 1 Y 2 LAS ENVIA A VICIO ESCATOLOGICO.

VICIO ESCATOLOGICO:

A RECIBE DEL SECTOR ZERO ORDEN ESTRUCTURAL (OE) Y LA ARCHIVA (3) SEGUN SIGLO.
 B AL RECIBIR DE AZUL RETORICO LA DP 1 Y 2 CONSULTA (4) CON ARCHIVO DE OE, Y VERIFICA SI LOS DATOS DE DP SE ASIMILAN CUANTITATIVAMENTE A LOS DE LA OE.
 C SI COINCIDEN LOS DATOS CITADOS EN B ESCULPE (5) DP 1 Y DP 2, LUEGO DESGLOSA Y DP 1 LO ARCHIVA EN FORMA DEFINITIVA, SEGUN EL GRADO DE ESPUREA REALIDAD, ENVIA DP 2 A RESISTENCIA MATINAL.
 D SI NO COINCIDEN DATOS CITADOS EN B, ARCHIVA DP 1 Y 2 SEGUN NUMERO DE POETA ACRIBILLADO, EN FORMA DEFINITIVA.

RESISTENCIA MATINAL:

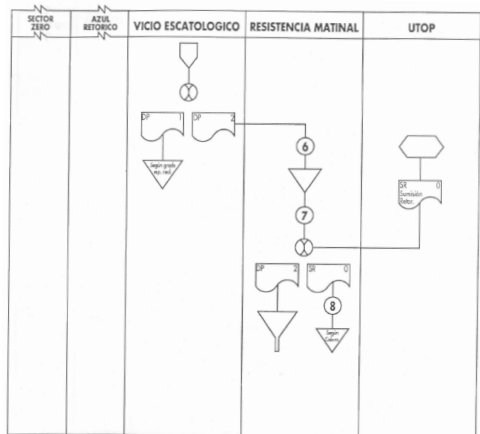
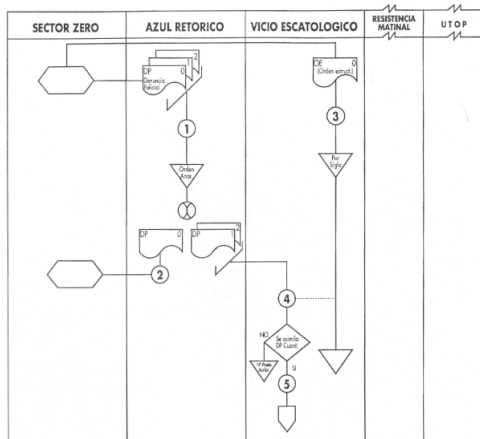
A VOMITA SIN ASCO (6) LA DP 2 Y LA ARCHIVA (6) EN FORMA TRANSITORIA A LA ESPERA DE SUMISION RETORICA (S.R.) UNA VEZ ARCHIVADA LA MISMA ACOSA DP 2 Y SR 0 (7).
 B DESGLOSA Y CON DP 2 APLICA LA LEY DEL EMBUDO, MIENTRAS QUE CON SR 0 (8) ARCHIVA SEGUN SU COLORACION EN FORMA DEFINITIVA.

SECTOR ZERO:

A ENVIA A VICIO ESCATOLOGICO OE O.
 B ENVIA A AZUL RETORICO DP 0, 1 Y 2.
 C RECIBE DE AZUL RETORICO DP 0 SELLADA.

UTOP:

A ENVIA A RESISTENCIA MATINAL SR O



como más que números; lo que permite establecer relaciones más abstractas con la matemática y más allá de *algo dado*.

Mientras que “Las matemáticas como poema” rechaza una postura positivista de la ciencia para permitir pensamiento por fuera de lo exclusivamente lógico racional. Entonces, luego de ampliar el concepto de las matemáticas por encima de los números y adoptar una postura científica que permite incorporar otro tipo de razonamientos, el ensayo concluye con la propuesta de la enseñanza de una matemática poética no subordinada a un poder. Esto le permite aproximarse a la construcción de un nuevo mundo que roza lo utópico, con un orden totalmente distinto y con una ciencia *liberada*. Lo que según Doctorovich emula de *alguna manera* a Joseph Beuys, proponiendo “la difuminación de los límites —antes incisivos— entre ciencia y arte, arte y vida” (Perednik, Doctorovich, Estévez, 2016).

Ricardo Rubén Castro es otro artista que va a explorar estas relaciones, pero a través de los gráficos de flujo, en la obra *Cursograma Poético* (1990) publicada en la revista *XUL*¹⁰. La apariencia de este poema es muy similar a la de un diagrama de flujo de un programa de computadora o de la organización de una empresa. En el diagrama se consideran las distintas acciones de las distintas áreas, la toma de decisiones y los procesos ocultos, generando un flujo sin sentido aparente. Entonces, el cursograma pierde el sentido lógico intrínseco y se pone en tensión su lógica y funcionalidad del mismo modo que sucede con los casos anteriores con la teoría de conjuntos y la tabla periódica.

Por otro lado, Roberto Cignoni persigue en sus obras el diseño de eliminar los límites y las definiciones, de unir disciplinas que se enunciaron como disimiles bajo *la noción moderna de progreso*. De allí que encuentra en la matemática la posibilidad de fomentar esta unión en ejemplos como los mencionados

anteriormente y en aquellos que utiliza programas de computación como lo es *Programa Premio de Poesía* (1994). Dicha obra está generada a través del lenguaje de programación BASIC —*Beginner's All-purpose Symbolic Instruction Code* Código simbólico de instrucciones de propósito general para principiantes— y se plantea un hipotético concurso de poesía. La obra requiere una

```

****BATALLA POETIZAR****:"";TAB(28);"":"*****"
300 PRINT :::::::::::"QUIERE INSTRUCCIONES? (S/N)"
310 CALL KEY(0,K,S):: IF S=0 THEN 310 ELSE IF K=78 OR K=110 THEN 370 ELS
E IF K=83 OR K=115 THEN 320 ELSE 310
320 CALL CLEAR :: PRINT "USTED VA A PARTICIPAR DEL PREMIO POESIA Y DEBE
PERSUADIR A": "JURADO ANTES DE QUE": "COMPETIDOR LO HAGA"
330 PRINT :: PRINT "PREMIO Y JURADO SE": "MANEJAN CON > POETICA IDENTI-
KIT < " :: PRINT
340 PRINT "USTED TIENE 5 POEMAS HELLOS": "EL PUNTAJE SERA PROPORCIONAL"
:: "A CONOCIDO"
350 PRINT :: PRINT "AL TARAREAR UN VERSO EL": "GASTO DE ADRENALINA AUME
NTA"
360 PRINT :: INPUT "AL COMENZAR OPRIMA <ENTER>":W$: "HASTA ESCRIBIR EXC
LUSIVAMENTE PARA": "PREMIO"
370 CALL MAGNIFY(4):: CALL CLEAR :: DEF DF=INT(10*RND)::"EL PENSAMIENTO
BAJO LAS RODILLAS": DEF DB=INT(5*RND):: CALL HCHAR(5,1,96,640):: CALL S
CREEN(2):: CALL COLOR(9,5,5)
380 Y5=150 :: CALL HCHAR(24,1,104,32):: HU=5 :: TF=-1 :: AS="" :: "ANDAD
ORES SEMANTICOS: AMOR-LIBERTAD-PAZ": CAR=120 :: CALL DELSPRITE(ALL):: T
R=15 :: MI=5 VB=1
390 CALL COLOR (12,7,15):: FOR U=17 TO 24 :: "RITMO INSOLACION" :: "PALA
BRAS RATA DETRAS DEL FLAUTISTA": CALL HCHAR(U,2,103+U):: NEXT U
400 CALL SPRITE(5,156,10,170,Y5): "MUSICA CONQUISTA"
410 VB=SGN(.5-RND)*(30*RND+2):: IF VB=0 THEN VB=10 :: CB=132 ELSE IF VB>
0 THEN CB=132 ELSE IF VB<0 THEN CB=104
420 COB=INT(RND*14)+2 :: IF COB=5 OR COB=6 OR COB=8 OR COB=10: "TEORIA
DE AVANZADA: BORRAR" :: THEN 420
430 CALL SPRITE(2,CB,COB,17,1,0,VB):: "ENDECASILABO GANA PUNTUACION" ::
GOSUB 670
440 IF LEN(STR$(SC))>3 THEN SC1=VAL(SEG$(STR$(SC),1,1))ELSE SC1=-1
450 IF SC1>SC2 THEN HU=HU+1 :: "REMEMBER: SUPLEMENTOS DOMINICALES" :: SC2
=SC1
460 DISPLAY AT(1,1):"RIMADITO": "&STR$(SC), (HU)

```

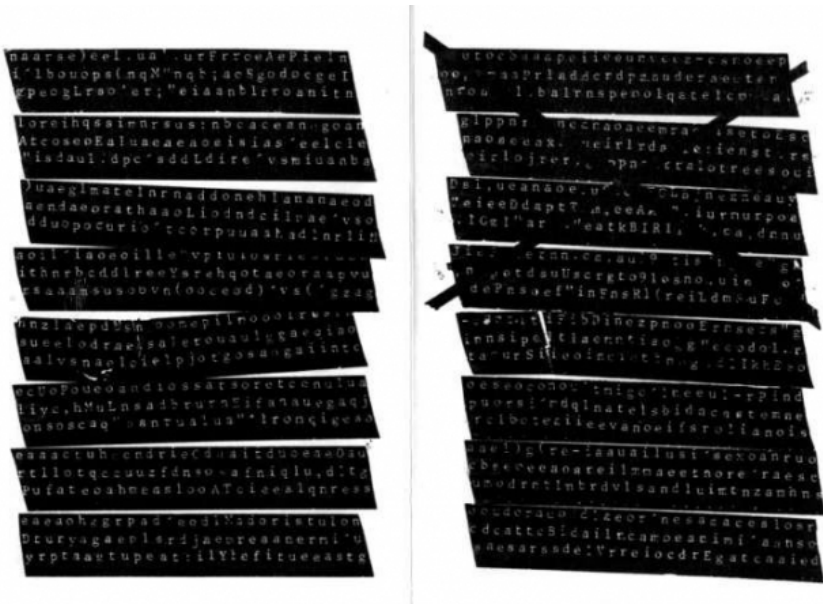
Programa Premio de Poesía (1994)- Roberto Cignoni

computadora para ser ejecutada que a principios de la década del ‘90 no era un objeto que comúnmente se hallara en las casas de las personas, más aún en Argentina, donde las computadoras personales comenzaban a surgir y su costo era elevado. Sin embargo, el lenguaje de programación que utiliza es muy similar al lenguaje natural, por lo que con mínimos conocimientos del idioma inglés se puede obtener una aproximación a su funcionamiento.

Las obras enunciadas en este apartado se pueden considerar como *composiciones poematemáticas*¹¹; es decir, composiciones artísticas o sociales basadas en teoremas, teorías y/o postulados pertenecientes a las ciencias exactas volviendo difusos los límites entre arte y ciencia. Entonces el *poematema*¹² es una “metáfora de sí mismo y no de una supuesta realidad objetiva preexistente al lenguaje”¹³, por lo que abre las posibilidades a nuevas realidades siendo imposible la existencia de una sola.

A pesar de ello, lo más relevante en esta cuestión es que el propio autor reconoce el hecho de que entre el *poematema* y el método *poematemático*¹⁴ no existe una relación de dominación. Lo cual permite que el lenguaje específico de una disciplina exacta y un poema puedan fundirse en un único elemento que cuestiona el lenguaje de ambos, sus límites y la relación que ambos establecen con la vida. Tal y cómo se observa a lo largo del arte contemporáneo, las obras no sólo se componen de tecnologías, técnicas o elementos nuevos, sino también de elementos de desecho¹⁵. Jorge

11 Término acuñado por Roberto Cignoni.
12 Término con el que Roberto Cignoni refiere al poema.
13 Entrevista a Cignoni por Cayetano Zemborian
14 Término con el que Roberto Cignoni refiere al método de creación del poematema.
15 Aquí refiere a elementos cuya utilidad para la que fueron diseñados está caduca y que normalmente son clasificados como “basura” y se desechan.



Un pedazo del año (o la antiparodia) (1986)- Jorge Perednik

Perednik va generar poemas a partir de cintas de máquinas de escribir usadas de nombre *Un pedazo del año (o la antiparodia)* (1986). El potencial compositivo de las cintas que utiliza radica en las letras que han sido *tipeadas* con esa cinta; las que Perednik recorta y reubica sobre una hoja, tachando con una cruz negra parte de ellas. De este modo, y por el código de lectura que requieren las cintas de este tipo, el poema parece rehusarse a ser leído. Ante lo cual cabe preguntar

¿El poema realmente desea ser leído? El propósito es “ser tomado globalmente como obra visual, azarosa, fragmento de vida, principalmente un mecanismo compositivo liderado por la máquina de escribir y un gesto de reconocimiento al poderío y la magia del azar” (Doctorovich, 2016).

En síntesis, la abstracción característica del lenguaje matemático y su aspecto visual —como los grafos que utiliza Ricardo Rubén Castro— hacen de este lenguaje una gran herramienta para difuminar los límites de la poesía y cuestionar su lenguaje. Al mismo tiempo que va a posibilitar los *software* utilizados en gran medida por poetas contemporáneos. Más aún si se cuestiona la separación tajante positivista entre ciencias y artes, como sucede en los poemas de Roberto Cignoni y Fabio Doctorovich mencionados anteriormente. Doctorovich, describe que su búsqueda parte de observaciones en las que vislumbra relaciones entre poesía y aspectos pertenecientes a lo científico. Sin embargo, el factor clave en este tipo de producciones resulta ser que ni los aspectos relacionados a la matemática ni el poema dominan sobre el otro, y que muchas veces, se cuestionan a los elementos utilizándolos. Esto último se ejemplifica tanto con los poemas de E. A. Vigo que ponen en tensión el formato revista¹⁶ o bien con los teoremas, teorías matemáticas e incluso la tabla periódica cuyas funcionalidades son subvertidas por los poetas, entre otros. En otras palabras, se logra incorporar elementos basados en la matemática —en su comprensión amplia— como recurso poético.

16 Lo que se da a partir de varios elementos: objetos para interactuar, posibilidad de cambiar el orden de las partes, la ausencia de una imprenta o métodos industriales para su realización, etc.

II. De aquellas prácticas que se sirven del uso de software

El *software* está basado en el lenguaje matemático ya que en el fondo el computador sólo se realiza sumas y restas que le permiten realizar las acciones que solicitamos. Con la tecnología digital, el *software* resulta muy versátil por su carácter inmaterial y abstracto. A través de distintos cálculos se pueden crear e intervenir imágenes con pocas líneas de código. A diferencia de otras tecnologías, en este caso no existen límites es su distribución si es que el artista y el usuario poseen tecnologías compatibles y una conexión. En *IP Poetry* (2004)- Gustavo Romano

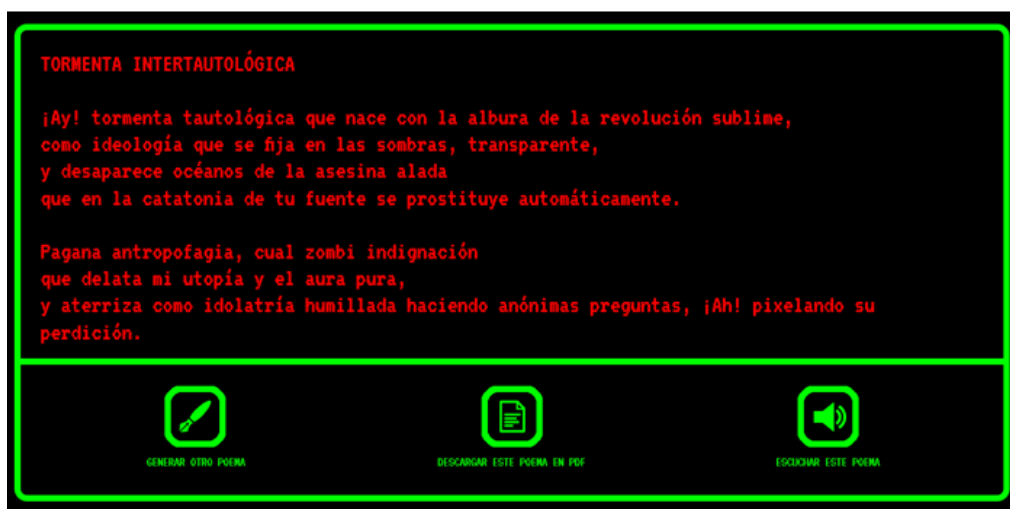


general, esta conexión se da mediante Internet, debido a que en su mayoría las obras se encuentran alojadas en sitios web. Lo que permite una recepción cuyas fronteras ya no son las de un territorio físico en especial y van a estar delimitados por un nivel económico que les permita tener los dispositivos para acceder. Es decir, muchas veces si el usuario se conecta desde un dispositivo con cierta antigüedad el sitio le informara que el sistema que está utilizando no es compatible.

Por ejemplo, el caso de la obra *IP Poetry* (2004) de Gustavo Romano fue creada con una tecnología distinta a la actual, por lo que debió ser actualizada para seguir funcionando. Allí se genera poesía a partir de una instrucción de búsqueda en internet de material textual, luego esos textos se convierten en sonidos y son reproducidos a través de robots con imágenes pregrabadas de una boca recitando fonemas relacionados a esos textos —utiliza un programa¹ para generar el poema desde los resultados de la búsqueda y la IP que realiza la búsqueda. Aquí se comienza a problematizar la cuestión del creador ¿Es Romano, el *software* o el usuario? Algo similar va suceder en la obra *Manifiestos robot* (2009) de Belén Gache, una obra que se basa en el *software* de la obra *IP Poetry* (2004) y en la estructura presente en muchos discursos políticos con frases como: “Contra... /Nos comprometemos a... /Este es otro triste capítulo... /Nos esperan... /Juntos venceremos a...”. A partir de lo cual un software genera discursos políticos ¿Realmente son políticos? Pues bien, lo político se puede pensar a partir de la selección de las frases de la estructura de Gache, desde la recepción por un sujeto y la forma en la que la obra lo interpela o una combinación de ambas.

En otras indagaciones sobre formas de generar poemas con software se halla *Sabotaje Retroexistencial* (2015) de Belén Gache, un generador de poemas online que forma parte del proyecto Kublai Moon. El robot AI Halim X9009 es capaz de generar versos, ya que la artista se

1 Fue desarrollado en el 2004.



basa en dos conceptos: el de la *semiótica* asignificante² y la noción de que no es el sujeto el que habla las palabras sino que son las mismas palabras las que hablan a través del sujeto. A partir de allí se cuestiona lo siguiente sobre esta

Sabotaje Retroexistencial (2015)- Belén Gache [<http://belengache.net/kublaimoon/AIHalim/index.html>].

escritura sin sujeto (automática): “¿significan?, ¿o es el lector quien repone un significado ausente en unas palabras carentes de sentido; en unos versos asignificantes? ¿Pero es que acaso no sucede lo mismo en toda posible lectura de cualquier texto? Además, ¿quién escribe estos poemas de AI-Halim? ¿El robot? ¿El usuario del programa? ¿El algoritmo? Los poemas de AI-Halim están escritos a la vez por todos y por nadie”³. Entonces ¿Es posible una creación no humana? ¿Realmente no es humana? Si el artista programa un *software* donde determina pautas para la creación automática del poema ¿Existe realmente una diferencia con las *instrucciones para hacer un poema Dadaísta* donde las decisiones del orden de las palabras las determina el “azar”?

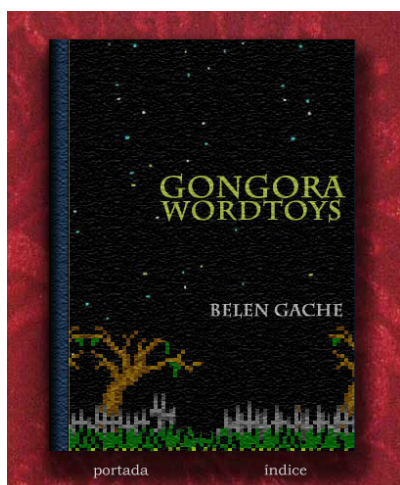
Por otro lado, si el software está basado en el lenguaje matemático ¿Es posible establecer una similitud con el poema traducido por Doctorovich utilizando su *tabla periódica de los caracteres*? En ambos casos se parte de un método lógico racional —la construcción de la tabla o bien la programación del software— para generar un elemento que permite crear un poema. Sin embargo, en el contexto actual es más accesible el uso de un *software* que de las propiedades químicas —esto se debe a que los conocimientos necesarios son comprendidos por un mayor número de personas. De todos modos, en ambos casos se exploran los límites de procedimientos racionales y, desde otro punto de vista, se utilizan estos métodos de forma *errónea*. Es decir, ninguno de estos métodos fue desarrollado con el objetivo de generar poemas, ni los conceptos que explican la tabla periódica ni los lenguajes de programación; aunque estos últimos sean explorados frecuentemente por artistas en la actualidad.

2 Se refiere a la noción planteada por Felix Guattari en la década de 1980, donde remite a señales que no poseen significado lingüístico pero transmiten información relevante de un sistema a otro. Entonces las máquinas (incluyendo al inconsciente), deshacen componentes extractados de diferentes dominios y los despojan de sus singularidades. Por ejemplo las sintaxis informáticas y robóticas.

3 Documentación de Belén Gache sobre su obra. [Disponible en línea: <http://belengache.net/kublaimoon/AIHalim/index.html>] Consultado en junio de 2017.

Con respecto a la relación arista-usuario, si bien desde los inicios de la poesía visual existe una interacción entre ambos, la inmaterialidad del dominio digital—debido en gran parte al carácter abstracto de la matemática en la que está basada— modifica las características de esta interacción. En numerosos casos, la interfaz posee una materialidad tangible como sucede en *IP Poetry* (2004) de Gustavo Romano, donde la interfaz es un teclado de computadora. Mientras que en otros casos no existe una interfaz física, sino que se accede a la obra a través de la percepción sensorial: en *Manifiestos robot* (2009) de Belén Gache se accede a la obra mediante su observación y la interacción obra-usuario se da en un proceso cognitivo.

En el medio digital la interfaz más utilizada es el teclado y el mouse —ratón de computadora. Lo que se debe a que se debe generalmente al hipertexto y la posibilidad de pasar de un espacio *heterotópico* a otro a través de un clic. Los links funcionan como agujeros de gusano a los que referencia Belén Gache⁴. Un poema que se sirve de esta cualidad como herramienta fundamental es *Góngora WordToys* (2011) de Belén Gache, una obra alojada en un sitio web que simula un libro físico del cual se desprenden relatos en cada página. Dichos relatos emergen en nuevas ventanas del navegador paralelas a la ventana del libro, permitiendo la existencia de múltiples espacios en simultáneo.



Góngora WordToys (2011)- Belén Gache

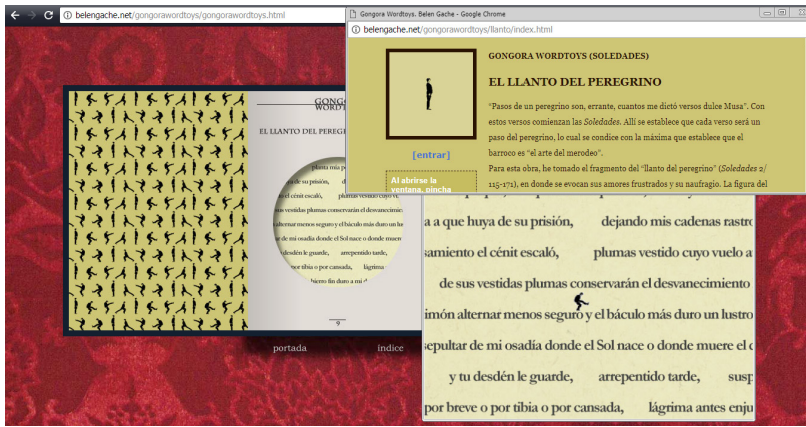
Manifiesto Robot N°1 CONTRA LAS VIEJAS BANDERAS

Contra el viento
 Contra la pared
 Contra el reloj
 Contra los Robóticos mutantes
 Contra los correos SPAM
 Contra los Asesinos de otros mundos
 Contra la corriente
 Contra las cuerdas
 Contra las hormigas
 Contra las cárceles
 Contra las personas
 Nos comprometemos a hacer todo lo que esté de nuestra parte
 (dentro de los límites de lo razonable)
 Nos comprometemos a aceptarte como quisiéramos que fueras
 (y no como verdaderamente eres)
 Nos comprometemos a estar siempre del lado del más fuerte
 Nos comprometemos a realizar consultas públicas
 (y asociaciones privadas)

Manifiestos robot (selección-2009)- Belén Gache.

Ladislao Pablo Györi, uno de los pioneros en incorporar elementos digitales para a la poesía visual en Argentina, reflexiona sobre las posibilidades de esta tecnología y considera como una de ellas a la imprevisibilidad. Es decir, el uso de algoritmos generativos o selecciones de texto latente (hipertexto), donde el propio software toma decisiones en base a datos preexistentes o lo que un usuario ingrese, resulta que sea imposible para el autor prever los resultados

4 Gache, Belén. “De telepatías, teletransportaciones y cabinas de teléfonos”, Mesa redonda: “Qué es la poesía experimental: alcances y controversias sobre el término”, Buenos Aires, Barraca Vorticista, 23 de mayo de 2008. [Disponible en línea: <http://findelmundo.com.ar/belengache/teletransportaciones.html>]



de la obra. Por ejemplo, en la obra mencionada anteriormente de Belén Gache, *Góngora WordToys* (2011), resulta imposible para el autor determinar de qué forma el usuario recorrerá ese espacio, en qué historias entrará, cómo dialogará con las historias o si no utilizará ninguno de los links allí dispuestos.

Góngora WordToys (2011)- Belén Gache [<http://belengache.net/gongorawordtoys/gongorawordtoys.html>]

Entonces, Pablo Györi habla de la “la emergencia de lo improbable en el ámbito natural, espacio virtual o lógico definible a medida (no hay direcciones privilegiadas ni constricciones inamovibles)” (Györi, 1995). El mundo virtual no requiere al real para constituirse, por lo que las leyes físicas no tienen lugar a pesar de que muchas veces se las emule. Entonces, el poeta arriba a la definición de “poesía virtual” como fuente de una nueva estética basada en cuatro afirmaciones. En la primera de ellas, anunciada por el nombre, anuncia que son integradas o generadas en un mundo virtual; luego, que son poemas que se experimentan por medio de interfaces de inmersión parcial o total. En la tercera que los poemas asumen una dimensión estética basada en el concepto de información; y por último, que son poemas que caracterizados por una no linealidad semántica causada por su estructura hipertextual con hiperdiscursos (Györi, 1995).

Asimismo, es un poeta que observa, utiliza y teoriza con el potencial tecnológico que considera más allá de la simple trasposición de situaciones de medios no electrónicos. A estas nuevas posibilidades las va considerar dentro como un campo virgen sumamente artificial no explorado por encontrarse fuera de lo real —aunque emule lo real—, lo más próximo hasta el momento de un “universo paralelo” imaginado por muchos (Györi, 1997). A fines del siglo XX problematiza el concepto de información como mediador de las estructuras de reconocimiento de lo poético y su no linealidad semántica, ya que la información en medio digitales utiliza la forma de red (no lineal) que puede ser aplicada a cualquier soporte por ser un modo de producción de signos no exclusivo de lo digital (Györi, 1995). Por ejemplo, en *VPoems 14* (1996), Györi crea un espacio virtual que no responde a leyes físicas, donde las palabras flotan en el espacio sin ninguna fuerza de gravedad afectándolas aparentemente. Tampoco existe una linealidad en la experimentación de la obra, ya que el usuario puede transitar el espacio de la forma que desee sin ningún orden preestablecido. Al mismo tiempo que es capaz de modificar ese espacio rotándolo con un mouse.

En vistas a un futuro, Györi afirma que existirá una nueva situación sumamente vinculada a lo informático que reemplaza a gran parte de las actuales y consiste en una relación de igualdad

entre un emisor-receptor humano y un emisor-receptor artificial⁵. A su vez enuncia que mayormente se dará por medio de un “servicio público de asistencia a la creación de poesía” que funcionará con un “cerebro artificial” capaz de asistir a los usuarios en la creación de poesía en una tarea compartida. Un servicio que al poseer un carácter virtual y con el panorama actual de creciente compatibilidad entre distintos dispositivos permite presumir que será accesible a un gran público. Entonces el autor asevera que no será más un proceso cerrado, ya que la obra podrá evolucionar por impulso propio sin necesidad que intervenga un ser humano. Desde los inicios de la poesía visual, muchos poetas han buscado la continuidad de las obras en el tiempo y la obra como un proceso cerrado se evapora de forma continuada con el paso del tiempo. Por otro lado, si bien es cierto que existen numerosas investigaciones con respecto a lo que el autor denomina “cerebro artificial” aún es muy prematuro para el contexto actual.

Cabe señalar que todas estas cuestiones son el devenir del manifiesto TEVAT (Tiempo, Espacio, Vida, Arte, Tecnología)⁶ de 1994. Dicho manifiesto coincide con el lanzamiento del grupo y enunciaba las singularidades de lo que denominaron *poesía virtual*: “(i) la identificación de códigos en la interfase de inmersión de la RV; (ii) las hiperestructuras del lenguaje en espacios n-dimensionales; (iii) el análisis vectorial de los campos semánticos en sistemas que simulen la actividad cerebral, y (iv) la práctica de la creación en el ciberespacio –siempre intentando instituir códigos en dicho medio”. El concepto del “manifiesto”, fundamental para muchas vanguardias del siglo XX, expone la necesidad de sentar las bases de una determinada actividad; al mismo tiempo que desde el nombre mismo del grupo mantienen cuestiones propias de las vanguardias que también atraviesan a la poesía visual: la relación del arte con la vida y el espacio-tiempo.

Por su parte, Clemente Padín, posee una percepción distinta sobre las tecnologías en el siglo XXI. El poeta toma distancia de la tecnología como creadora de poemas al afirmar que “al igual que cualquier otra tecnología, no asegura ni anticipa el nivel estético ni la funcionalidad de las creaciones” (Clemente Padín, 2002). Sin embargo, resalta al igual que Györi la interactividad como una potente vía de diálogo. Según Clemente Padín la interactividad es un *instrumento* que permite establecer una comunicación genuina que además reafirman aquellos postulados que defienden a la liberación del arte como mercancía o producto de consumo. Al alejarse de lo comercial y permitirle a cada usuario intervenir el poema o incluso generarlo no existe una imposición de un único autor, se aproxima, según Padín, al igual que en sus inicios, a lo social; es

5 Dichas cuestiones están presentes en los textos del autor de 1995, 1997 y una entrevista del año 2009 por César Horacio Espinosa V. en “Escáner Cultural”.

6 El manifiesto TEVAT (Tiempo, Espacio, Vida, Arte, Tecnología) está basado en cinco propuestas relativas al arte y una perspectiva hacia el nuevo milenio. Las cuales abordan los objetos virtuales y el espacio desde distintos aspectos: “Artificialidad y realidad virtual”, “Hiperestructuras del lenguaje en espacios N-dimensionales”, “Fractales, bifurcaciones, configuraciones y lenguajes reintegrativos de órdenes”, “Simulaciones de circuitos neuromorfos para estudios de campos semánticos” y “Arte en el ciberespacio”.



Pan Paz (s/f)- Clemente Padín

El espacio digital introduce reglas de configuración propias, donde la fuerza de la gravedad es reemplaza por el flujo de la información. Sin importar si la inmersión del usuario es total o parcial, en este espacio virtual la inmaterialidad se inunda de imágenes y sonidos creados o modificados en computadora. El tipo de procesamiento digital no puede generar una variedad de colores infinita, sino que está limitada por tratarse de valores discreto; en otras palabras, todo se reduce a unos y ceros, a una señal de 5V o 0V, ya no es análogo a un objeto real como puede suceder en una fotografía de 35 mm. De modo que la representación de los objetos se ve modificada e impregnada por estas características, dando un resultado visual fácilmente reconocible.

El plano económico resulta determinante para el acceso a este tipo de obra; es decir, se requiere que el usuario se dirija hacia un espacio donde encuentre los dispositivos necesarios o que los tenga en su casa y que la obra funcione de forma remota. En un comienzo, lo más común era que los sujetos se trasladan al espacio donde estaba la obra y exista un único contexto donde experimentar la obra, mas con el paso del tiempo esta cuestión se fue modificando. Por un lado, aparece la cuestión generacional de la incompatibilidad de los sistemas de cada dispositivo, dejando obsoletas a determinadas obras y llevándolas al plano de la *performance*, de lo efímero, donde sólo queda la vivencia en los sujetos participantes y el registro en documentos, fotografía y/o video. Por otro lado, se desarrolla un crecimiento masivo de tecnologías que, a pesar de su multiplicidad,



I will not use any more irony to make art (2012)- Alejandro Thornton

7 Por citar un ejemplo podemos encontrar los registros (seis fotografías blanco y negro) de “Transformaciones de masas en vivo” (1973) de Luis Pazos.

comparten cada vez más estándares que les permiten ser compatibles. Cada vez las tecnologías se acercan más a ser populares a través de los celulares inteligentes y el creciente acceso a dispositivos electrónicos.

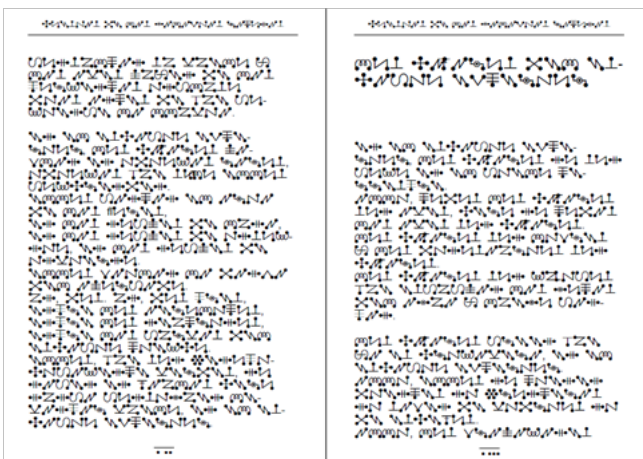
En resumidas cuentas, como toda tecnología que se incorpora a la poesía incorpora elementos propios que la identifican y afectan su lenguaje. En el caso de las tecnologías digitales su alto nivel de inmaterialidad permite cuestiones que no responden a leyes físicas del mundo real, como por ejemplo la gravedad, esto se debe a que el entorno virtual posee sus propias reglas. Asimismo, las posibilidades del instrumento interactividad en este mundo virtual permiten fusionar cuestiones intrínsecas al ser humano como lo gestual con entornos artificiales con mayor facilidad. De modo que la relación autor-usuario se ve afectada en cada interacción del usuario junto a la disolución de la posibilidad de comercializar la obra como producto terminado como si fuera una herencia de las vanguardias históricas. Sin embargo, nada implica que todos los poemas a partir del surgimiento de estas tecnologías lo utilicen; de hecho, en las proximidades se ven ejemplos capaces de prescindir de una computadora.

III. De aquellas prácticas tras la búsqueda de traducción imagen-texto

En lo que respecta a la introducción del *software* en las producciones de poesía visual, esto aporta un nuevo soporte capaz de alojar un contenido que, como es de suponer, no es neutro. El soporte lleva consigo no sólo sus posibilidades de manipular o producir elementos para una obra, sino también sus lecturas del contexto. De este modo es que algunas obras trabajan la cuestión de la vigilancia o manipulación de datos, siendo esto propio de otros usos posibles del soporte, lo que no sucede al utilizar un lienzo. Este pequeño ejemplo permite introducir la cuestión del error: si un software es creado para vigilar —como la detección de algún elemento que se requiera en búsquedas policiales— y su contenido se utiliza para crear un poema: existe una cuestión de error desde el concepto de creación del *software*. O bien, si un detector ante un elemento “x” retorna “ç” o si a un detector que requiere imágenes con determinado contenido se le introducen imágenes con otros contenidos muy diversos. En un principio se podría pensar que estos *errores* pueden ser hallados en soportes no digitales, y la respuesta es sí, pero no todos —los sistemas de detección sólo son posibles en tecnologías digitales de forma automática. Así como también el hecho de que no son los únicos tipos de errores que utilizarán los artistas.

Las transducciones funcionan de un modo similar, ya que también se busca la equivalencia de un elemento de un sistema en otro. Un ejemplo de obra que se sirve de estos métodos es *Transducciones* de Fabio Doctorovich (2014), donde se traduce un soneto creado por imágenes en texto. El propio autor lo explica de esta manera “A continuación, se crea un soneto textual por “transducción” del visual. Las palabras utilizadas se inspiran en las imágenes, y se respeta el número de sílabas y la rima. Los íconos que se repiten equivalen a sílabas iguales, es por eso que el texto va perdiendo su significación convencional, ya que necesariamente deben crearse neologismos al repetirse las sílabas”. En este caso determinar un posible significado producto de esa traducción es complejo y quizás irrelevante, ya que una vez más la obra no busca significar otra cosa más que sí misma, se

podría decir que es autorreferencial.



Asimismo, en relación al significado, Belén Gache cuestiona sobre el lenguaje de la literatura post-internet como una lengua extranjera en sí misma. Así como también la lectura como alucinación de sentido y el origen de las significaciones. De allí la creación de las poesías cifradas, crípticas como lo son *Poesías de las Galaxias Ratonas* (2017) parte del proyecto *Kublai Moon*. La obra consiste en un libro de poemas que utilizan una tipografía compuesta

BelénGache “Poesías de las Galaxias Ratonas” (selección-2017) [\[http://belengache.net/kublaimoon/pgr.htm\]](http://belengache.net/kublaimoon/pgr.htm)

Poema inicial:

Un soneto me manda hacer Violante,
que en mi vida me he visto en tanto aprieto;
catorce versos dicen que es soneto:
burla burlando van los tres/delante.
Yo pensé que no hallara consonante
y estoy a la mitad de otro cuarteto,
mas si me veo en el primer terceto,
no hay cosa en los cuartetos que me espante.

Transducción visual (#1):



Transducción textual (#2):

Cruza gamada vuela anárquico

Invirtiéndolelazo crucifijo

KuKuxKave compañíavefijo

ArgenVisa ojo programa Winquico

Prohíben besuquearse fácquico

Permiten fuck radial brillo cifijo

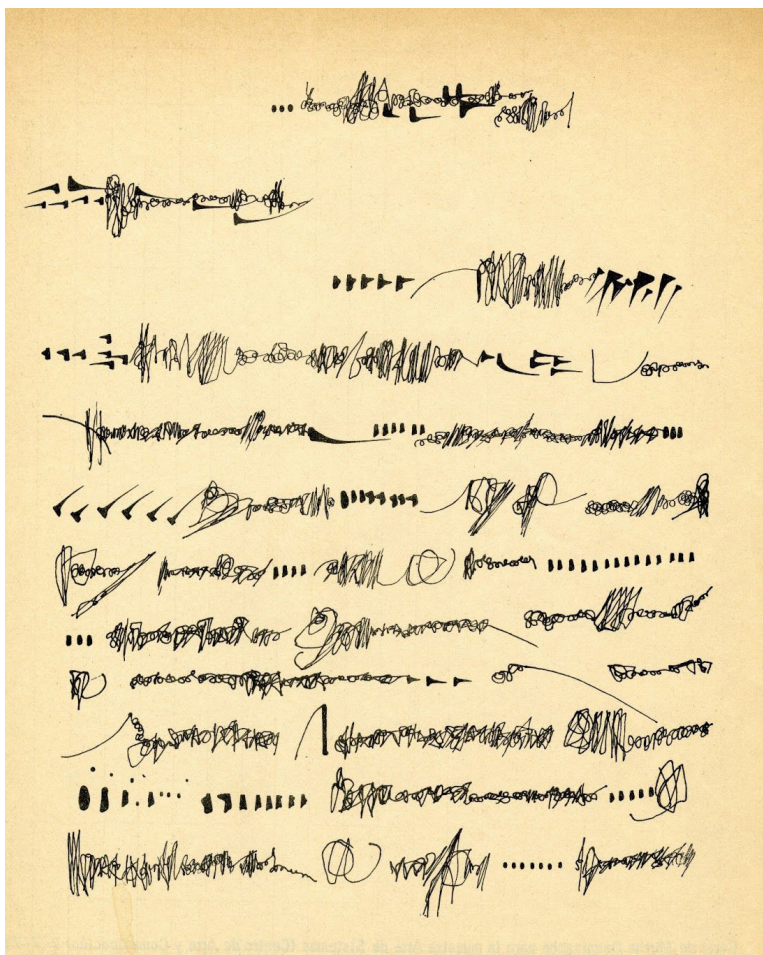
Cruza gamada vuela cuando fijo

Virtiénin ledo lazoWinKáQuico.

Fabio Doctorovich “Transducciones” (selección-2014) [<https://postypographika.wordpress.com/2014/11/03/traduccion-de-imagen-a-texto-visual-text-translations/>]

por símbolos no reconocibles, pero hay una fuente de texto a disposición para traducirlo en un editor de texto —por ejemplo, usando el Microsoft Word. El sujeto debe bajar e instalar dicha tipografía para poder acceder a los poemas: requiere un código de acceso. En ausencia de dicho código, el libro se asemeja a aquellas obras de Marta Dermisache donde se respeta un formato *carta* pero el contenido es ilegible, intraducible a otros lenguajes. Sin embargo, las improntas son distintas, Dermisache no tiene la intención de darnos ese *código*, la obra opera desde otro lugar donde se cuestionan los formatos textuales junto a su lenguaje.

Por otro lado, existen obras donde la traducción se da entre sistemas que poseen los mismos elementos, es decir, donde el alfabeto está contenido en ambos: los idiomas. En 1997, Antoni Muntadas realiza la obra *On traslation*, allí los pasos de un idioma a otro son generados por la propia obra entre los idiomas que el usuario elige al hacer clic en un segmento de un espiral —sin



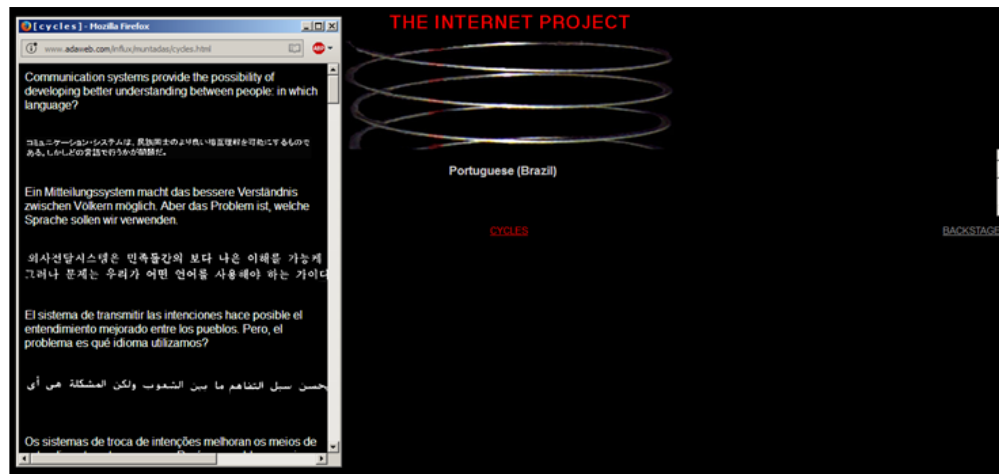
Carta (1970)- Marta Dermisache

pasar por otros cuatro lenguajes— es “El sistema de transmitir las intenciones hace posible el entendimiento mejorado entre los pueblos. Pero, el problema es qué idioma utilizamos?”. Aquí el significado que se puede interpretar de la primera oración ha cambiado notablemente, lo que se incrementa con el paso de los idiomas y resulta en: “Los determinados métodos de investigación, según su sistema para la transmisión de intenciones, pueden mejorar la base de la acción internacional. Según mi punto de vista, lo que es el problema especial es que no lleva a cabo todavía la realización del sistema rápido para la educación mutua”.

conocer cuál será el resultado de su accionar. La obra propone cuestionar los roles de la traducción/traslación como un hecho visible/invisible, y en un sentido más amplio traducir de lenguaje a código, de lo privado a lo público, de semiología a criptología, del acuerdo a la guerra y de la ciencia a la tecnología. Dicha proposición figura antes de acceder a la obra, permite anticipar la contradicción que se genera.

La obra siempre parte de la frase “Communication systems provide the possibility of developing better understanding between people: in which language?” —*Los sistemas de comunicación permiten el entendimiento entre personas: ¿En qué lenguaje?*—, en una experiencia la primera traducción al castellano —tras

En la misma línea existe un experimento de Fabio Doctorovich del año 2013, quien parte de un poema conocido como lo son *The Raven* de Edgar Allan Poe, *Remords posthume* de Charles Baudelaire o bien *La*



On traslation (1997)- Antoni Muntadas [<http://www.adaweb.com/influx/muntadas/>].

Barrosa de Emeterio Cerro, para luego traducirlos a múltiples idiomas. De este modo el poema de Baudelaire en principio describe la frase “Luz Barrosa Luz/tuguria estela/suma untuosa/urticante Luz”, la que hacia el final adquiere la forma “Barossa luz/tuguria siguiente/Resumen de abrigo/ligero escozor/Barossa luz”. Estos poemas filtran la subjetividad de un tercero que está oculto a simple vista: el creador del traductor y su creatividad para trasponer de un idioma a otro a través de un código; al mismo tiempo que se ven involucradas las especificidades propias de un lenguaje: su sintaxis y gramática. Los artistas logran desviar el uso de estos sistemas que buscan reconocer los elementos de un idioma en otro para darles una funcionalidad distinta, llevando al límite la significación, volviendo autorreferencial el texto. De allí que el significante prima sobre el significado ausente, como diría Octavio Paz.

ORIGINAL:	ESPAÑOL (3ra versión)
Luz Barrosa Luz	Barossa luz
tuguria estela	tuguria siguiente
suma untuosa	Resumen de abrigo
urticante Luz	ligero escozor
Luz Barrosa Luz	Barossa luz
furia humana	brazos del hombre
cuna arpista	Cuna Harper
muerta arma Luz	Muertes de armas ligeras
Luz Barrosa Luz	Barossa luz
fuma venganza	mano de fumar
luna la lanza	luna lanzamiento
mustios ojos Luz	Luz ojos secos
Luz Barrosa Luz	Barossa luz
tuguria estela	tuguria siguiente
suma untuosa	Resumen de abrigo
urticante Luz	ligero escozor

Traducción de un fragmento de *La Barrosa* (1982) Emeterio Cerro por Fabio Doctorovich utilizando *google traslate* en 2013 [https://postypographika.files.wordpress.com/2013/06/la-barrosa_google-translate.pdf].

En suma, se relacionan aquí dos elementos que en una primera instancia son disimiles: la imagen y el texto que lo único que aparentan compartir es el carácter visual en la poesía visual. Sin embargo, la posibilidad de establecer relaciones de equivalencia entre ellos es lo que permite el surgimiento de traductores que interpretan una imagen como texto o al revés. Los poetas aprovechan ese sistema de traducción para subvertirlo o crearlo en función de una búsqueda experimental artística. En su mayoría, las obras utilizan un sistema existente y modifican los tipos de datos que entran y salen de él. Cabe preguntar entonces por la subjetividad de ese sistema, ¿Cuál es el nivel de subjetividad de un sistema de traducción? ¿Qué nos puede garantizar una “objetividad”? Es en la subjetividad de estos sistemas de los artistas se sirven para explorar los significados de las palabras, imágenes y sus interpretaciones; llegando incluso a generar obras completamente autorreferenciales.

IV. De aquellos “poemas/proceso” o construcciones en el tiempo

La incorporación a la poesía de elementos externos a ella posibilita una mayor amplitud del lenguaje, lo que conlleva a que los artistas comiencen a explorar la relación entre la poesía y el tiempo. En un inicio comenzó con lo que se conoce como *poema/proceso* que constaba de propuestas para ser desarrolladas a lo largo del tiempo, siguiendo generalmente una lógica similar a la conocida como *cadáver exquisito* o bien a través de instrucciones. El punto preciso donde comienza formalmente la *Poesía para y/o a Realizar* es en el ensayo *De la Poesía/Proceso a la Poesía para y/o a Realizar* (1970) de E. A. Vigo. En el que el autor también incorpora nuevos términos: la obra es un *proyecto a realizar*, el público es el *armador* y aparece un *proyectista*.

Estas poéticas nacen Brasil como respuesta cultural o artística-literaria y protesta generalizada ante la difícil situación sociopolítica de dictadura. Sus antecedentes datan de lo que en 1959 los poetas Omar Pereira, José Asdrúbal Amaral, José Pascoal Rossetti, Roberto Tomás Arruda, Célio César Paduani y Eugen Gomringer denominan poesía *neconcreta*. J.P. Rossetti enuncia como características de este tipo de poéticas al interés por abordar el aspecto sonoro y espacial en relación al tiempo como elementos interrelacionados. Entonces la búsqueda radica en trascender el verbo en una realización “estético-acústica-óptica” (Espinosa, 2015). Estas cualidades van a influenciar la poesía hasta el día de hoy, dándole al tiempo un rol fundamental al hablar de procesos y de expansiones a la poesía.

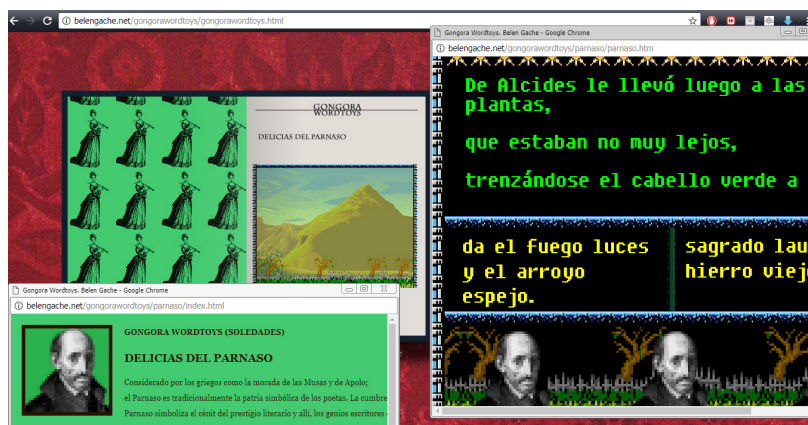
Clemente Padín lo considera todo esto como una *expansión* de la literatura, ya que se incorporan signos y cuestiones no verbales y signos de cualquier lenguaje. Sin embargo, va aún más allá afirmando que si los poetas concretos descalifican el verso como soporte poético, *Poema/Proceso* afirma que la palabra limita la comunicación. Sobre el cual, cita una definición de Wladimir Dias-Pino de 1971: “*Poema/Proceso* es aquel que, en cada nueva experiencia, inaugura procesos informacionales; la información puede ser estética o no, lo importante es que sea funcional y, por lo tanto, consumible” (Padín, 2007). Por lo que crea la noción de versión, como solución al consumo, donde cada sujeto crea su propia versión según sus conocimientos previos, percepciones y demás. En estos casos se puede ver, una vez más, la clara intención de ruptura con estándares y convenciones poéticas que se desarrollan en forma simultánea al surgimiento de la poesía visual en Argentina. Más aún, por ser parte de Latinoamérica y compartir cuestiones sociopolíticas se hace evidente la interacción y enriquecimiento entre los artistas en su contexto.

Por otro lado, Margarita Perez Balbi “Movimiento Diagonal Cero: Poesía Experimental Desde La Plata” (1966-1969) analiza al colectivo *Poema/Proceso*¹ como un antecedente y fuerte influencia para poetas argentinos que propone poemas que los espectadores/operadores pueden modificar y

1 Conformado por Álvaro y Neide de Sá, Moacy Cirne y Wladimir Dias Pino.

sobre los que pueden aportar nuevas lecturas constantemente, en un proceso cuya cantidad de versiones tiende al infinito. La incorporación de tecnologías como el hipertexto o el hipervínculo permite que estos no se den solo en el plano físico, sino también en el virtual.

La obra *Góngora Wordtoys* (Soledades) de Belén Gache (2011) se autodefine como poesía digital interactiva, compuesta por 5 poemas digitales interactivos (*Dedicatoria espiral*, *En breve espacio mucha primavera*, *El llanto del peregrino*, *Delicias del Parnaso* y *El arte de cetrería*) que remiten a un universo barroco de espirales, pliegues y laberintos del lenguaje. La obra incorpora una lectura sobre la obra *Soledades* (1613) de Luis de Góngora, y se presenta como un libro tradicional con una invitación a un poema por página. Se accede a cada poema mediante un clic que dirige al usuario a otra ventana donde obtiene información de cómo interactuar y algunos datos sobre su contenido. Cada poema le permite al usuario un recorrido propio, cuyo devenir en un principio se desconoce



Góngora WordToys (fotostática- 2011)- Belén Gache [<http://belengache.net/gongorawordtoys/gongorawordtoys.html>]

ya que la totalidad del poema no es mostrado en una misma pantalla. En el proceso, este poema de Gache genera un camino compuesto de los más variados recursos; por ejemplo, en el último poema (*El arte de cetrería*) utiliza *gifs* que se inician al hacer clic sobre las figuras al tiempo que se reproduce un sonido. Cabe señalar el juego entre un elemento generalmente lineal como es el formato libro² y el hipertexto, dos elementos casi antagónicos a primera vista.

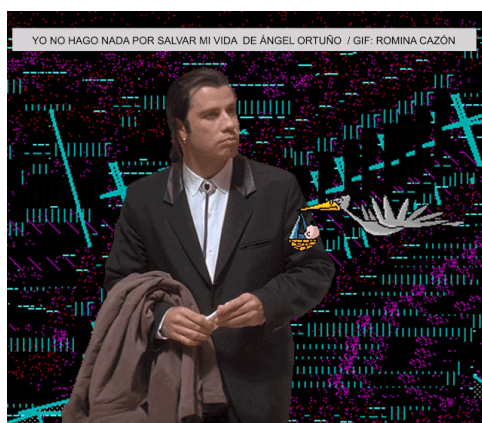
El *gif* conforma los nuevos híbridos digitales posibilitados por las nuevas técnicas, los que conllevan a borrar fronteras entre los géneros, las formas poéticas y los distintos lenguajes que ya no son sólo verbales. El *gif* no pertenece ni a la imagen fija ni al video, pero posee la particularidad de un movimiento breve, acotado, repetitivo; requiere la lucidez de un sujeto capaz de estar atento a los cambios de la imagen. La repetición funciona a modo de insistencia, un señalamiento de algo en particular constante sin cesar y que agota toda posible *novedad* en su iteración constante.

Romina Cazón es una artista argentina residente en México que se la conoce como “La poeta del *gif*”. El formato *gif* le permite ampliar la información de una imagen fija, según expresa le permite explorar los riesgos del lenguaje y las posibilidades de un poema partiendo desde la música. En

2 No refiere aquí a las posibilidades en un sentido amplio, donde la lectura indique explícitamente continuar en una página anterior o posterior que no es la siguiente, sino al libro en su formato tradicional de lectura lineal, donde la lectura de toda página precede a la siguiente.

síntesis, resume: “siempre digo esto: los poemas visuales con códigos binarios u otros lenguajes de programación que realizo no son nada diferente a esa balada en inglés o esa ópera en italiano, que no se entiende, pero que le cala por dentro”³. Las influencias artísticas que reconoce con mayor impacto son Nicanor Parra, Vicente Huidobro y Ana María Uribe. Los poemas se componen de un montaje⁴ de múltiples elementos abiertos a nuevas interpretaciones.

La obra más reciente de Cazón es *Cadena de Caracteres*, un proceso en curso en la actualidad [2017]. Es un proyecto de exploración que involucra cien poemas en total, donde afirma en el mismo sitio que “lo único claro de este sitio es que se busca desestabilizar al poema y su forma”. El mismo funciona a modo de continuación de otras experiencias donde realiza poemas en códigos binarios o un poema por día. En los sitio del proyecto actual



Poema 28: *Yo no hago nada por salvar mi vida* (fotostática-2017)- Romina Cazón [<http://laotraescritura.blogspot.com.ar/%202017/05/poema-28-yo-no-hago-nada-por-salvar-mi.html>].

le da la bienvenida a todo usuario anticipándole que el sitio contiene poemas elaborados desde una perspectiva no tradicional. Todos sus poemas están basados en poemas de otros artistas, las que reutiliza e interviene dotándolas de movimiento. El *poema 28: Yo no hago nada por salvar mi vida* (2017) está basado en el poema del mismo nombre de Ángel Ortuño y en un fragmento muy conocido y característico de la película *Pulp Fiction*, donde se ve a un hombre desconcertado o resignado buscando algo a su alrededor. Dicha figura humana, por momentos, se vuelve binaria —compuesta por 1 y 0— al tiempo que pasa una cigüeña volando por delante.

De este modo, Cazón utiliza elementos visuales en movimiento para interpretar un poema de otro autor, en algún punto, se los puede pensar como una transducción que re-significa tanto a los poemas de los que parte (indicados en la parte superior de cada gif) como de las imágenes que utiliza. Por otro lado, a los poemas les añade connotaciones propias de su contexto de producción, como lo es la figura de una mujer en el *poema 33: Respeto* (2017), o bien en el *poema 30: Adiestramiento* (2017) que refiere a un hombre saliendo de una pantalla rota y múltiples carteles de error de un sistema operativo actual. El título adquiere un

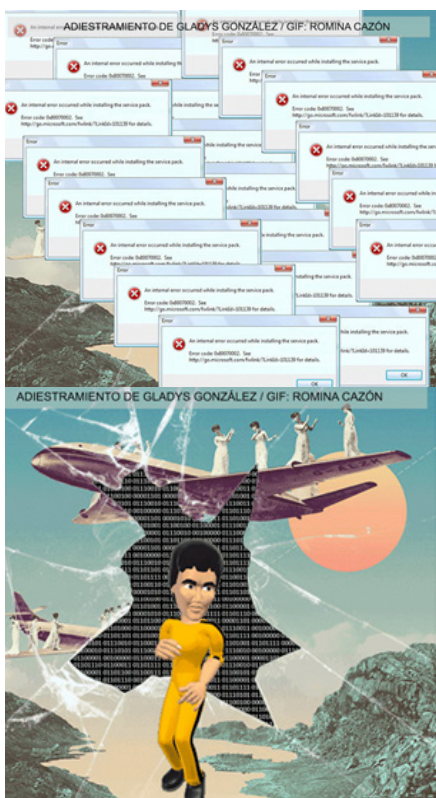
RESPECTO DE FERNANDO ESCOBAR PÁEZ / GIF: ROMINA CAZÓN



Poema 33: *Respeto* (fotostática-2017)- Romina Cazón [<http://laotraescritura.blogspot.com.ar/%202017/06/poema-33-respeto.html>].

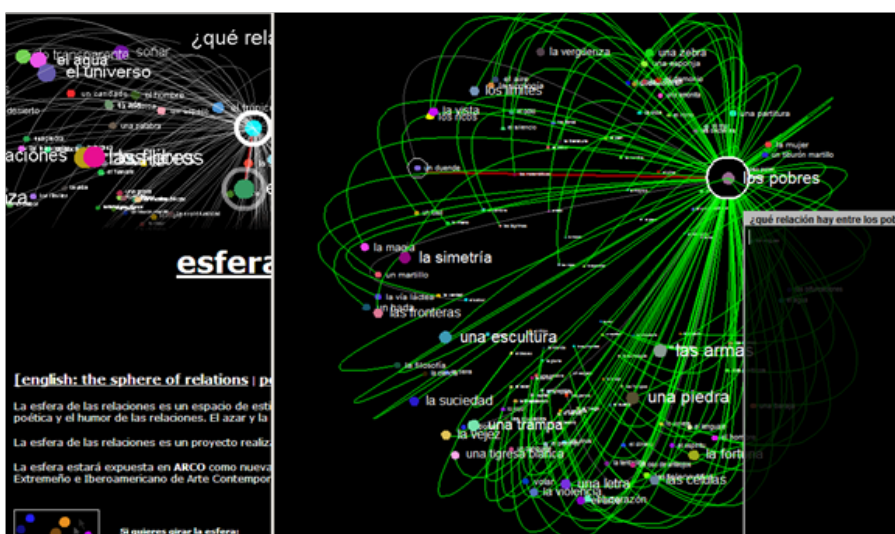
3 En diálogo con el autor.

4 Se utiliza el término montaje en relación al análisis de Rodrigo Alonso mencionado en el capítulo II. Aquí se incrementa su incidencia por el marcado eje temporal de la obra con proximidad al video.



Poema 30: *Adiestramiento* (fotostática-2017)- Romina Cazón [<http://laotraescritura.blogspot.com.ar/>]

relaciones (2004) propone un espacio virtual con 150 palabras relacionadas por un contenido ingresado por el usuario, permitiendo un total de 11.250 relaciones posibles. Cada una de las palabras es escogida al azar de un diccionario y posee *vida*: si no se relaciona con otra en determinado tiempo se cambia por otra. La obra se puede caracterizar como *viva* tanto por el cambio de las palabras como en relación a las modificaciones que realiza cualquier usuario, cuestiones interdependientes. Eso se debe a que si un usuario no interactúa con alguna palabra o si la cambia afecta a la próxima interacción de un usuario, lo condiciona. Una vez más se observa que la relación de artista como productor y la propia obra de arte como tal son cuestionadas explorando los límites, como si se tratara de un *proyectista* en diálogo con *armadores*. O bien, de un *diseñador inicial* a unos *autores*.



Esfera de las relaciones (2004)- Santiago Ortiz [<http://www.moebio.com/esfera/>].



Fabio Doctorovich⁶ ya no considera la presencia de un artista sino de un *diseñador inicial* que realiza un bosquejo de n-dimensiones con espacios vacíos a llenar. Estos espacios vacíos serán los que los *autores* deberán completar siguiendo la guía inicial, es decir, encastrando o desencastrando las partes del bosquejo. Entonces, a partir de una misma guía se generan múltiples poemas de forma infinita, ya que no se determina un *punto final* por lo que la existencia de una obra *terminada* que materializa un concepto acabado y cerrado de *obra de arte* no es posible.

En síntesis, este tipo de prácticas permite un desarrollo infinito de la obra en la escala temporal. Al mismo tiempo que se desplaza de forma enfática el rol del artista al rol de un *diseñador inicial* o *proyectista*. La poesía que mantiene sus recursos propios e incorpora nuevas técnicas —como fue natural durante toda la historia—; los que le permiten poner en tensión un rol clave que es el del autor y el proceso de creación de diversas formas. ¿Quién es el que la escribe? ¿Qué sucede la poesía en el tiempo? ¿Realmente es la misma? ¿Puede realmente ser uno sólo el que la produce? Y finalmente ¿La poesía tiene *vida*?

6 En Padín, Clemente. “La poesía interactiva de Fabio Doctorovich”, Revista virtual Escáner Cultural, V. 37, Santiago de Chile, 2002. [Disponible en línea: <http://www.escaner.cl/escaner37/acorreo.html> consultado en noviembre de 2017]

V. De aquellas producciones con énfasis en afecciones orales

El lenguaje según múltiples teorías comienza sus afecciones a través de la oralidad, con la búsqueda de una comunicación; la poesía misma comienza con la trasmisión de un boca a boca. A mitad del siglo XX los poetas comienzan a manifestar de forma explícita la búsqueda de nuevos recursos poéticos. De este modo se incorporan cuestiones relativas al desarrollo en el tiempo y otros lenguajes. Entre estos últimos se pueden mencionar el visual, matemático, computacional, sonoro, etc. De todos ellos el sonoro es el que más cualidades comparte con la inclusión del desarrollo en el tiempo ya que se debe a que el sonido requiere de un desarrollo en el tiempo mínimo para poder *sonar*.



Acumulación (1966)- Luis Pazos

como ejemplo de ello. En esta obra se observa la repetición de la onomatopeya “boing” repetida con diversas tipografías distribuidas en forma circular, con reminiscencias a la imagen pop: se repite una palabra sencilla y cotidiana todo el tiempo de forma similar pero distinta. Asimismo, se observa que al ser una onomatopeya del rebotar de una pelota —u objeto similar— está basada en el mundo exterior; hasta aquí, la obra incorpora los tres primeros supuestos de la *poesía fonética*.

Luis Pazos, un artista proveniente de las artes plásticas, inicia lo que denominó *poesía fonética*; una poética cuyo eje no se encuentra exclusivamente en fonemas sino en seis supuestos planteados por Pazos¹. El primero de ellos introduce al mundo exterior como fuente de la creación literaria; el segundo busca recursos en la onomatopeya, la considera como un arquetipo semántico; mientras que el tercero considera a la imagen Pop como teoría de la forma. La influencia del Arte Pop, los colores planos, la repetición y sus formas se hacen evidentes y obras como *Acumulación* (1966) emergen

El cuarto supuesto añade al juego como un recurso más, el sexto define a la libertad como fuente de valores y al cambio como valor máximo; y por último, el quinto reemplaza al libro tradicional por un *objeto útil* como medio de comunicación. El grupo de artistas² que experimentaban con la poesía decidieron, según afirma el propio Pazos, rechazar el formato libro a partir de los años 1966-1967 por no estar en el campo de la experimentación. Dicha experimentación partía de la

1 Vigo, Edgardo Antonio (1968). “La nueva vanguardia poética en Argentina”, Los Huevos del Plata N°11, Montevideo.

2 El grupo se inicio de forma orgánica en 1963 y estaba conformado por E. A. Vigo, Luis Pazos, Lujan Gutierrez, Carlos Ginzburg y Omar Gancedo.

premisa de “desquiciar, subvertir, romper la estructura lógico formal del lenguaje”³. Retomando el poema *Acumulación* (1966), se puede observar que, aunque pueda no ser el ejemplo más claro, existe una cuestión lúdica en la onomatopeya elegida, al mismo tiempo que la libertad de las posiciones y los cambios de tipografía de la palabra.

beep
beep
beep
beep
beep
beep
ooooohhhhhh

Muerte de un astronauta (1967)-
Luis Pazos (especial para *El Día*)

En *Muerte de un astronauta* (1967)⁴ Luis Pazos habla de sus poemas como *sonido dibujados*, para luego recorrer un poco su producción resaltando lo importante que fue llegar al Instituto Di Tella (a la “catedral para un provinciano”) y reflexionar cómo se redescubre cada día al leer sobre sus obras. Con el tiempo paralelamente trabaja con poesía tradicional y concluye que no existe una definición universal de poesía visual, es lo que el poeta quiere que sea: el poeta es la materia de la poesía. La imposibilidad de definición universal reside, en parte, en los cambios continuos, en la *vida* de la poesía: refiere aquí a los cambios en el lenguaje y nuevas expresiones que se desarrollan con anterioridad. En correlación a ello, y considerando la poesía experimental

estrechamente relacionada al sonido, los lenguajes con los que suele interactuar son los de la performance. Esto se debe a la interpretación o creación de los poemas a través de sonidos y movimientos corporales; lo que es reconocido no sólo por Luis Pazos, sino también por integrantes de *Paralengua*⁵.

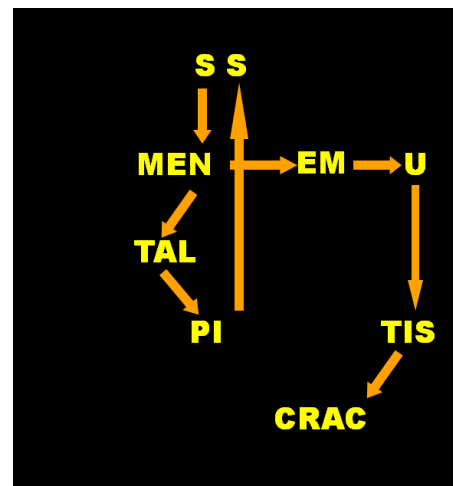
Paralengua surge ante la necesidad de concebir nuevas formas de aproximarse a la poesía y de incorporar nuevas tecnologías. Como describe Alelí Jait en *Poesía experimental argentina y políticas de la lengua* (2017) *Paralengua*, al igual que Xul Solar, se encuentra entre lo viejo y lo nuevo, explora y amplía el nuevo signo poético. En “Paralengua, la otra poesía” (Estévez, 1993) el autor define a la *otra poesía* a través de una poética con un soporte diferente —como lo es el escenario, la cinta magnetofónica, el papel paragráfica, la voz, etc.— y una diferente técnica interpretativa —gestualidad, oralidad, graficalidad, etc. En otras palabras, se funden las tecnologías que utilizaba la poesía hasta el momento con las posibilidades de nuevas técnicas, y por sobre todo con el surgimiento de lo digital. En este contexto, cada vez resulta más complejo hablar de poesía visual, por lo que *Paralengua* —o según algunos “lengua paralela”— acuña el término “otra poesía” y en general los poetas van a hablar de poesía experimental.

3 Foros del espacio Juan L. Ortiz: “Poesía visual y experimental”, Casa Lugones, Sociedad Argentina de Escritores (SADE) CABA, 26 de mayo de 2017; Rodolfo Alonso, Fabio Doctorovich, Luis Pazos, Claudio Magnifesta y Roberto Cignoni.

4 Ídem.

5 Colectivo coordinado por Carlos Estévez, Fabio Doctorovich y Roberto Cignoni, que contó con la participación de María Lilian Escobar, Ricardo Rojas Ayrala, Alonso Barros Peña, María Chemes, Jorge Perednik, Liliana Lago, Andrea Gagliardi, Roberto Scheines, Gustavo Cazenave, Myrna Le Coeur, el grupo de colegio secundario La Pieza, los actores de teatro de Emeterio Cerro y otros poetas entre los años 1989 y 1998.

Fabio Doctorovich, uno de los integrantes de *Paralengua*, presenta una ponencia en el “Encuentro de Poesía Experimental”⁶. Allí introduce la obra *Oratorio presidencial del Mercosur, tres variaciones a una y tres voces* (2008), una pieza con tintes políticos que utiliza para expresar lo que considera los ejes fundamentales de su poética. La obra se compone de fonemas interrelacionados con flechas que invitan al usuario a tomar decisiones constantemente. En algunos casos los fonemas están animados lo que invita a libres interpretaciones: se los puede enunciar como si nada pasara, se pueden modificar el tono o lo que se desee. El autor considera que las decisiones son el punto clave del poema; es por ello que al llegar al fonema “men” podemos tomar la opción de la derecha y formar la palabra “menem” o de la izquierda y formar “mental”. En este caso se puede problematizar la cuestión del azar en relación a las opciones que otorga el artista. En estos casos el azar es factible de analizar desde una perspectiva inducida o regulada ya que los fonemas a utilizar están dados. Entonces, las posibles combinaciones orbitan los elementos dados por el artista no pudiendo introducirse otros como sucede en las *instrucciones para hacer un poema surrealista* (1924), entre otros.



Oratorio presidencial del Mercosur, tres variaciones a una y tres voces (2008)-
Fabio Doctorovich

En este tipo de obras la relación con la performance que menciona Luis Pazos se hace presente a través de la *ejecución* del poema por parte de una persona: cada decisión que se toma como realizar un gesto o no, modificar la voz, seguir un camino, etc. Al igual que en el apartado anterior, se observa como la poesía experimental comienza a explorar cada vez más las posibilidades del tiempo y las interacciones en sus producciones. Entonces, las obras se componen de bloques o segmentos interrelacionados que se arman y desarman en base a decisiones que varían con el correr del tiempo.

Doctorovich resalta lo efímero del tiempo y de este tipo de prácticas: “no se puede repetir ni documentar, es la única que ocurre en el mundo”⁷. Si bien la posibilidad de algo único e irrepetible en la era de la reproductibilidad técnica propuesta por Walter Benjamin⁸ aparenta ser una contradicción, es una característica que impregna a la poesía experimental. Más aún en casos que se aproximan a la performance mediante el tiempo, el sonido o lo gestual; debido a que el énfasis

6 “Ordenamiento Periódico Visual de los Caracteres. Un Alfabeto Extendido”, Encuentro de Poesía Experimental “Amanda Berenguer”, Uruguay, 29 de agosto 2008, Fabio Doctorovich. [Disponible en línea <https://vimeo.com/3741926>]

7 Ídem.

8 Benjamin, Walter (1936). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México D.F., editorial Itaca, 2003.



se coloca sobre lo que sucede en un tiempo y espacio determinado. Doctorovich para finalizar su exposición en el “Encuentro de Poesía Experimental” invita a las personas a seguir el ritmo del cantar del ave denominada Tero pero con la palabra “zapa”, acto seguido ejecuta una animación donde se observa a la palabra “zapa” transitar toda la pantalla. En esta oportunidad, la tecnología una vez más vuelve a sus orígenes: a la oralidad. Mas este retorno no implica de ninguna forma que se repliquen las condiciones que dan inicio a la poesía, sino por el contrario. En los inicios la poesía recurre a la oralidad por el bajo nivel de alfabetización de la población en general, en la búsqueda de democratizarse; mientras que en este contexto se conjuga la oralidad con la lectura —de fonemas, palabras, oraciones— para generarlo. Sin embargo, la reconsideración de la oralidad para generar poesía puede considerarse como un factor de construcción de la memoria de los sectores populares no letrados. Entonces, se puede considerar a estas poesías desde una doble función democratizadora: como facilitadora de acceso a la poesía de sectores no alfabetizados y desde la reconstrucción de la memoria de dichos sectores.

Por otro lado, y al igual que las instrucciones que se incorporan en poemas con estrecha relación con la matemática, nace una vez más la pregunta ¿Dónde está la obra? ¿En la instrucción, en la ejecución o en ambos? ¿Realmente hay un punto preciso donde se pueda delimitar la obra? Delimitar ese punto de inflexión no es una tarea sencilla, ya que la intención de los propios artistas es difuminarlo.

Más allá de ello, Clemente Padín defiende que la poesía en sí sigue siendo la misma sin importar que tecnología se aplique, ya que ni siquiera es posible alterar sus recursos estilísticos⁹ o crear nuevas figuras al menos en la actualidad. Añade como excepción a aquellos lenguajes inéditos que no respetan patrones habituales de lenguajes verbales. Entonces, señala que lo particular de la poesía experimental actual es la extensión de los límites de las expectativas del usuario o lector-creador. De allí que Padín introduce el concepto de “máquinas de escribir mejoradas”, máquinas capaces de gestar obras polimórficas (o anamórfica) similares a las que propone Mallarmé (Padín, 2002). Sin lugar a dudas la tecnología junto a otros factores permite poemas que no puedan ser representados dos veces de la misma forma, por lo que se puede hablar de una *irreproducibilidad técnica* en la poesía experimental; la que no necesariamente afecta a todas las poéticas.

Boris Groys¹⁰ va a centralizar su atención en la emergencia del aura de la que habla Benjamin para poder analizarla en los numerosos destinos de las *copias* del original presentes en nuestro contexto. Su argumentación parte del contexto del original ya que es ello lo que le otorga su singularidad —contexto fijo y definido. En cambio, la copia está desterritorializada, no posee un tiempo y

9 La metáfora, la metonimia, el oxímoron, etc.

10 Groys, Boris (2008). “La topología del arte contemporáneo”. Traducido por Ernesto Menendez-Conde, en lapizynube.blogspot.com.ar, Arte Experience: New York City, 2009. [Disponible en línea: http://lapizynube.blogspot.com.ar/2009/05/boris-groys-la-topologia-del-arte_175.html]



espacio que la haga singular pero puede multiplicarse indeterminadamente. Por lo cual, Groyes propone la relocalización topológica de una copia como forma de creación de un original: se reauratiza la obra en contextos particulares. Si bien el autor aplica estos términos en relación a las instalaciones, ¿No sucede lo mismo, acaso, en la poesía experimental? ¿No se reauratiza la obra *Oratorio presidencial del Mercosur, tres variaciones a una y tres voces* (2008) cada vez que un sujeto interactúa con ella o son iguales todas las interacciones? ¿Y en el caso de las obras alojada en sitios web? Cabe señalar que cada vez que un usuario ingresa a un sitio web el navegador crea una copia del sitio en el dispositivo. De allí, el autor concluye que la copia es sólo un status cultural, como lo era la convención de qué es un original.

En suma, aquellos que experimentan con las posibilidades sonoras y temporales de la poesía visual permiten una reflexión específica sobre la creación de los poemas y sus límites. En cada obra se exploran los límites de lo irreproducible ante cada creación de un poema *único* y su constante reauratización, donde no se puede ni siquiera considerarse a su documentación/registro como obra ni a dos poemas como idénticos. De este modo es que se ponen en tensión de forma más explícita los límites del usuario como potencial creador. Por lo que cada decisión por más ínfima que pueda ser resulta fundamental para una obra única, y es través de esas decisiones que las obras pueden pensarse desde designios políticos.

VI. De aquellos casos con diseños políticos

“No hay que tener miedo a la manifestación, si lo que sienten es que hay que cambiar a la poesía dejen cambiar el mundo dentro de Uds.” Luis Pazos



Camino al congreso (2008)- Alejandro Thornton

Más allá de cualquier obra que pueda ser considerada como política a partir de la toma de determinadas decisiones¹, y que en términos generales, una característica de la poesía experimental es su posicionamiento crítico frente a un contenido/tema/elemento, se trata aquí de buscar casos donde ese posicionamiento crítico sea el eje principal y contundente en relación al cual se organiza o construye el poema.

En el prólogo del libro *Poesía Visual* (2011) de Alejandro Thornton, Gloria Bordons describe a las obras del libro como políticas articuladas por la denuncia sociopolítica. En ese contexto, aparece el concepto *latinoamericano*; por ejemplo, en la urna intervenida con publicidades pornográficas locales:

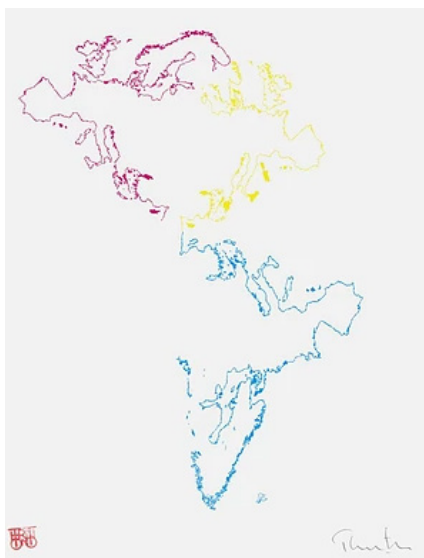
Camino al congreso (2008), enmarcada en una exhibición motivada por los 25 años contiguos de democracia en la Casa Rosada Argentina. Lo latinoamericano a menudo se caracteriza por la iteración entre períodos democráticos y dictatoriales, por lo que la urna es considerada símbolo de la democracia. En otra de sus obras utiliza el busto de figuras argentinas como lo son Juan Domingo Perón y Eva Perón en *San Perón y Doña Evita* (2011), una obra que plantea a J. D. Perón con su cara pintada con la bandera argentina —y cómo una lectura posible— en una contradicción tras colocarle una aureola y unos cuernos a la vez, junto al rostro de Eva cuyo pecho es cruzado por una soga con un candado. Por otro lado, en lo que respecta a la práctica más específica de poesía visual, se pueden mencionar obras de Thornton como *América Europea* (2012), *Estable* (2011) y *Marginales* (2002), entre otras.

En el caso de *América Europea* el autor utiliza tres contornos del continente europeo para delinear un



San Perón y Doña Evita (2011)- Alejandro Thornton

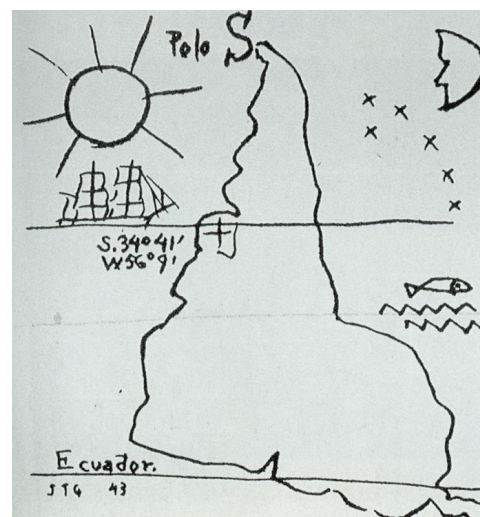
1 Tal es el caso de las obras *Vigo* que permiten la aparición de lo que Bugnone denomina una “politicidad en la objetualización del significante o del número, reducido a materia visible, y vinculada con la alegoría”. Dicho concepto ha sido abordado y analizado en relación a un corpus de obra en el capítulo I.



América Europea (2012)- Alejandro Thornton

contorno similar al del continente americano que luego imprime sobre papel de algodón. Si se recuerda el mapa invertido de América del Sur de Joaquín Torres García de 1943 podemos ver que el territorio, su ubicación y los límites son cuestiones fuertemente políticas: Torres García utiliza sólo el contorno de América del Sur y lo titula *Nuestro norte es el sur* (1943). Mientras que Thornton incorpora todo el continente americano y utiliza otro continente para delinearlo. Cuestiones históricas relativas tanto a las invasiones europeas en América o su “descubrimiento” como a la variable relación entre países de ambos territorios hacen que utilizar el contorno del continente europeo para generar una imagen que se asemeja al americano pueda ser considerada como una acción política o crítica.

Otros artistas que también exploran el territorio son Horacio Zabala, Luis Felipe Noé y Nicolás García Urriburu. Zabala que utiliza un mapa físico-político de América del Sur rotado 90° sobre el que escribe “Tensión = fuerza/área” en la obra *Tensiones* (1974), donde realiza un juego con las palabras tensión, fuerza y área a través de lo que puede entenderse como una relación matemática (división). García Urriburu en *Utopía del sur* (1993) retoma el mapa invertido de Torres García y destaca las cuestiones de su flora a través de los colores verdes con líneas rojas que se pueden interpretar como quiebres de ese espacio verde.



Nuestro norte es el sur (1943)- Joaquín Torres García



Tensiones (1974)- Horacio Zabala

Por otro lado, en *Marginales* (2002) sólo se observan números alineados horizontal y verticalmente en dos colores: negro y rojo. El formato de la obra no permite una única lectura o interpretación por la ausencia de elementos que permitan asociar determinadas lecturas más allá de los colores y el título. El título de la obra se incorpora como un elemento más y deja de ser algo anexo, siendo este no siempre literal sino que incorpora las posibilidades a las que el humor puede referir. En caso de considerar que la palabra “Marginales” —coincidente con el título— colocada en rojo se corresponde con



Utopía del sur (1993)- García Urriburu

los números del mismo color, se puede observar que son todos aquellos distintos a la dicotomía propuesta en negro con 1 y 0. Entonces se puede considerar como marginal a todo aquello que no está en los extremos propuestos en la última línea por el 0 y el 1, al mismo tiempo que podemos entender esto como simplemente números o personas. Pero ¿realmente se puede afirmar que aquí hay un mensaje oculto? ¿Qué sucede en el caso de *Estable*? *Estable* opera sobre la resta de palabras para formar otras. Si se comienza a leer desde arriba la primera operación es tachar las letras *m* y *n* de la palabra *establishment*, luego obtiene la palabra *estable*, y por último si se toman las letras que sobran, se forma la palabra *shit*. Considerando el corpus de obra y el

contexto de producción —crisis argentina 2002— estas obras resultan permeables de asociarlas con las obras fuertemente políticas del inicio de la poesía visual como lo es la de E. A. Vigo en *Argentina '74* (1974) que hace referencia a un sector político argentino.

En el prólogo del libro de Thornton mencionado anteriormente Carlos Romero retoma el rol inicial de las palabras como democratizadoras de conocimiento; cabe entonces indagar si la poesía visual se alinea a este rol, al contrario o a un híbrido. En la poesía visual se consideran a las letras y palabras no sólo desde su valor semántico, sino también desde su valor como signo, símbolo y forma. Lo cual genera ambigüedades, a través de las cuales se puede problematizar el concepto de *democracia* en la poesía. Par dicha problematización se puede partir de la etimología de la palabra; es decir, de la *democracia* como poder en manos de la *gente común*, de la mayoría, lo

1	0	1	0	1	0	1	0	1	0
1	0	0	1	1	0	1	0	0	1
1	1	0	0	0	1	0	1	0	0
0	0	1	1	0	0	1	0	0	1
1	1	0	0	1	1	0	1	1	1
0	1	0	0	1	0	1	0	0	0
1	2	3	4	5	6	7	8	9	0

MARGINALES

que requiere la búsqueda de *Marginales* (2002)- Alejandro Thornton recepción por la mayor cantidad de personas que sea factible. En muchas de las obras existen mensajes *encubiertos* o con tentativas lecturas políticas. ¿Por qué la idea no se manifiesta de forma directa? ¿Se trata aquí de que no *conviene* que determinados sectores lo comprendan? ¿Por qué *conviene* que algunos no lo entiendan? En caso de que no esté oculto o mimetizado con otros elementos ¿Ese mensaje sería censurado? Y finalmente ¿Esa forma de mantener *vivo* o sin censura ese mensaje puede considerarse *democrático* a partir de la mayor cantidad de receptores posibles?

ESTABLISHMENT
ESTABLE
SHIT

Estable (2011)- Alejandro Thornton



Sin embargo, muchas veces la pregunta es si hay realmente un mensaje a entender. Es aquí donde una vez más se evidencia la desfragmentación de un significado único y verdadero, una multiplicidad significativa que se incrementa incansablemente a medida que la obra interactúa con distintas personas. Es decir, las poesías se aproximan cada vez más al modelo abstracto e hipotético de *obra abierta* de Umberto Eco²; donde, de forma no axiológica, se entiende una línea de argumentación y decisión metodológica que es semejante en varias obras —aunque desde otros puntos de vista las obras no posean relación. En cuya decisión metodológica, el autor prevé una relación no univoca con el *consumidor* de la obra. Entonces, la poesía pierde la facultad de leerse en términos habituales y, en varias oportunidades, la posibilidad de transmitirse en medios habituales.

De este modo, comienzan a surgir prácticas vinculadas al arte por correspondencia, revistas y medios digitales. Las revistas eran en su mayoría el vehículo que escoge E. A. Vigo para distribuir parte de su obra, lo particular de este medio es que las obras eran acompañadas por numerosos textos tanto del propio artista como de otros autores que reflexionaban sobre la situación del arte y la propia práctica. La inclusión de escritos a la par de las obras no consistía en algo habitual en el arte contemporáneo y denota un fuerte interés en el presente, en el *aquí y ahora*. Sin embargo, Bugnone afirma que Vigo “no apela directamente a politizar la práctica habitual generando ‘conciencia’ —social, política—, pero propone interpelar la vivencia acostumbrada”.

Lo que se puede asimilar en la revista *Hexágono '71* de 1974, donde se incluye el texto del CAyC —Centro de Arte y Comunicación— dirigido por Jorge Glusberg titulado “Introducción a Arte de Sistemas en Latinoamérica”, iniciado en 1971. Dicha reflexión parte de la exhibición *Hacia un perfil del arte latinoamericano* —desarrollada entre el 26 de junio y el 3 de julio de 1972—, donde se define una problemática propia del contexto latinoamericano, en la búsqueda de hallar una respuesta a los sentimientos y deseos de independencia y liberación de artistas argentinos. Entre los cuales se encuentran pulsiones como las injustas relaciones sociales, imposibilidad de competir con medios tecnológicos y económicos y las soluciones de países desarrollados que no se pueden aplicar a dicho contexto, entre otros. Las obras expuestas en la exhibición conservan una poética opaca —como la de E. A. Vigo o aquella con posibles lecturas mimetizadas— como significado global de la muestra: el arte se manifiesta con forma de idea opuesta a la conciencia engañosa de las ideologías³.

En el texto publicado en *Hexágono '71*, el autor problematiza el concepto de lo latinoamericano en relación a la producción de obras —no como un *Arte Latinoamericano* sino como una problemática común—, considerando que al referir a Latinoamérica surge el concepto de *subdesarrollado* que indica que *vive* de otro país. Por lo que Glusberg distingue entre dos tipos de

2 Eco, Umberto (1962). *Obra abierta*. Buenos Aires, Editorial Planeta Argentina, 1992.

3 El autor refiere aquí a que las ideologías no aportan un conocimiento verdadero de la estructura social ya que al desarrollarse en un imaginario social están necesariamente *falseadas*.



arte opuestos en Latinoamérica: de la dominación y de la liberación. Al primero de ellos le atribuye las características propias del arte que percibe en ese momento, de aquel arte que no es realmente crítico sobre lo que ocurre a su alrededor. Mientras al segundo, que lo considera *nuevo*, lo define como aquel que busca romper la dominación ideológica de aquellos países que concentran el poder y la riqueza. En este último caso, se traman estrategias de diverso tipo entre las cuales muchas veces se incluyen posiciones de metodologías y lenguajes dominantes. Como ejemplo de lo anterior puede considerarse la obra de Alejandro Thornton *Mail Art* (2009), allí se utiliza el logo de una conocida empresa financiera internacional en el que se coloca la palabra “Mail Art” y en el lenguaje que maneja esta empresa (inglés) se añade la frase “hay algunas cosas que el



Mail Art (2009)- Alejandro Thornton

dinero no puede comprar”. En esta obra, se funden elementos internacionales con cuestiones que lo ponen en tensión como la afirmación de la existencia de elementos que el principal producto de esa empresa no puede abarcar; o bien, el concepto del Mail Art cuyo inicio deviene de la necesidad de gestar un arte que evada la posibilidad de ser *comprado*. Con lo cual, se puede evidenciar la apropiación de símbolos y signos extranjeros convertidos en lo que Glusberg llama *instrumentos de comunicación*.

A estos instrumentos se complementan con otras cuestiones propias del lenguaje de la poesía visual desarrolladas con anterioridad y quizás a la importante de todas: la liberación de la palabra, de la letra. La necesidad del arte de liberación, la búsqueda de un lenguaje que se libere de los circuitos y conceptos dominantes desencadena la liberación de los propios elementos del lenguaje del arte, de la sociedad, política y demás; formando de esta manera un lenguaje propio, local y nuevo.

A su vez, según Glusberg, la inestabilidad política⁴ presente en la vivencia diaria del contexto latinoamericano genera una *obligación* de incorporarlos en las obras más allá de si se discuten a nivel teórico por una decisión. A lo que el autor añade que si bien la sociedad no goza de desarrollo estético, si tiene un avanzado desarrollo político que posibilita una nueva estética. En la actualidad, la caracterización de una obra como *política* es asumida por su contexto como una posibilidad; lo que no implica una cordial aceptación por todos los sectores sociales. La ruptura necesaria para este hecho se halla en la producción artística que inicia aproximadamente a mediados del siglo XX y cuya ideología se consolida en textos mencionados con anterioridad. Ahora bien ¿Qué sucede en otros casos que no son tan explícitos como lo desarrollado hasta este punto?

4 Aquí el autor refiere al contexto político argentino de principios y mediados de la década de 1970.

Signada por la época, la inserción de una reflexión explícita sobre el presente va a caracterizar también varias obras de un contexto más próximo. En estos casos no son las revistas los medios que permiten la inclusión del material textual sino sus propios sitios web. En muchos casos, es necesaria una lectura como una primera instancia de la obra: en el Proyecto *Kublai Moon* Belén Gache coloca un texto con indicaciones y reflexiones sobre las teorías del verso y la poesía entorno a las que gira su generador de poemas antes de poder ingresar al mismo. Si bien en este caso la cuestión no atraviesa directamente a la figura de ciudadano, cuestiona el rol del sujeto como productor en oposición a una máquina o algoritmo. De esta manera se pregunta dónde está el sentido de los textos: si las palabras significan por sí solas o es el sujeto el que “repone un significado ausente”. Desde finales del siglo XX, el aumento constante de computadoras y de su accesibilidad a un número creciente de personas permite una mayor crítica sobre el rol de máquinas en la sociedad con visiones tecnófobas, tecnófilas y compuestas.

En el texto de Belén Gache se subrayan diversos puntos sobre los que se invita a una reflexión que ponen en tensión conceptos socialmente imperiosos en la época, siendo esto uno de los ejes fundamentales de la obra. Del mismo modo en que las exposiciones de poesía realizadas en el período 1969-1973 sufrieron grandes críticas, al punto que una de ellas fue destruida en 1972. Los poetas motivados por su pasión por la poesía y la búsqueda de exponer otras realidades mediante las llagas del lenguaje mostraban realidades terribles. De esa manera describe brevemente Luis Pazos la poesía de los ‘70 y concluye al día de hoy: “quiero decirles que gracias por estar aquí, cuando se reúne gente para hablar de poesía nosotros sentimos que es un milagro”⁵.

The image shows a screenshot of the website for 'Kublai Moon' by Belén Gache. The header includes the title 'Kublai Moon' and the author 'BELEN GACHE | 2013 / 2018 |'. Below the header, there is a paragraph of text describing the project as a narrative experiment. The main content area features three book covers with corresponding navigation buttons:

- Book 1:** 'De cómo decidí quedarme en la luna luego del rescate de los poetas prisioneros de Kublai Khan'. Navigation: 'DESCARGAR PDF'.
- Book 2:** 'Rebelión en los campos de corazones'. Navigation: 'ENTRAR AL BLOG'.
- Book 3:** 'La Tierra nunca comprenderá'. Navigation: 'ENTRAR AL BLOG'.

 The first book cover also includes a button for 'libro en papel o versión Kindle en amazon.es'. The website has a dark background with vibrant, colorful book covers.

Proyecto *Kublai Moon* (selección-2013-2018)- Belén Gache [<http://belengache.net/kublaimoon/>]

5 “Ordenamiento Periódico Visual de los Caracteres. Un Alfabeto Extendido”, Encuentro de Poesía Experimental “Amanda Berenguer”, Uruguay, 29 de agosto 2008, Fabio Doctorovich. [Disponible en línea <https://vimeo.com/3741926>]

En conclusión, si bien a partir del recorte que realiza un artista cualquier obra puede ser considerada como política, existen muchos artistas que trabajan específicamente cuestiones relacionadas directamente con los ciudadanos. Dentro de estas obras, algunas se corresponden con lecturas de la sociedad o dirigentes políticos, posiciones determinadas, comentarios sobre sucesos, entre otros. Las mismas pueden ser directas o no e incluso híbridas, pero siempre situadas en el aquí y ahora. Mientras que otras obras mixturan estas cuestiones con las decisiones a tomar por un usuario. Entonces, entregan la responsabilidad al usuario que en muchos casos debe crear el poema siguiendo determinadas instrucciones. Asimismo, a todas estas obras las une el concepto de lo latinoamericano, que impregna con las características sociopolíticas propias del contexto de América Latina, tanto a aquellas producidas en 1960 como en el siglo XXI, del cual no se pueden aislar.



7. CONCLUSIONES

Si se comprende a la historia como un proceso abierto y continuo, donde cada creación sólo es posible a partir de la influencia de elementos previos, la poesía visual se manifiesta como la herencia de un proceso iniciado con experiencias como la de Stéphane Mallarmé o las instrucciones planteadas por Dadá para la construcción de poemas. Las que se caracterizan por cuestionar los parámetros de la poesía y sus formas de producción, ampliando los límites de lo que puede ser considerado como poesía. A partir de allí comienzan experimentos que involucran otros lenguajes como la matemática y el lenguaje visual dando origen a la poesía visual de mediados de siglo XX, siendo uno de sus referentes E. A. Vigo. Los que a su vez incorporan un diálogo explícito entre la obra y el título y el uso de elementos cotidianos a modo de herencia de Marcel Duchamp. Luego, con el agregado de lenguajes de programación y tecnologías digitales se modifican los nombres con los que los artistas se refieren a este tipo de producciones: *poesía experimental*, *poesía digital*, *poesía virtual*, etc. Este tipo cambios va a responder a distintas necesidades de nuevas formas de expresión y ruptura.

El inestable contexto sociopolítico que caracteriza a la República Argentina a mediados del siglo pasado posibilita el surgimiento de reflexiones y visiones críticas. Las que se incorporan de varias maneras en la poesía visual argentina, generando tensiones con la Institución Arte. El análisis de estas modificaciones en la poesía puede ser definida como vanguardia¹ o solamente un experimento según la bibliografía utilizada pero una cosa es segura: la ruptura y revulsión que provoca. Como es de suponer, las rupturas se dan una vez, ya que luego no tienen el efecto sorpresivo e inesperado de un inicio. Esta pérdida se produce por la fagocitosis por parte de la Institución Arte o lo que Luis Pazos denomina “llegar a la catedral para un provinciano”² y por la existencia de un antecedente: “esto ya sucedió”.

Las disrupciones consisten en la incorporación de elementos pertenecientes a lenguajes no considerados como parte de la poesía; entre los que se destacan el lenguaje visual y el matemático.

1 Según los postulados de Oscar Massota (discontinua en el tiempo, espacio y percepción, ser tema de sí misma y con tendencia a la ambientación e influencia sobre el espectador) desarrollados en el capítulo I es posible hablar del inicio de la poesía visual argentina como vanguardia.

2 “Ordenamiento Periódico Visual de los Caracteres. Un Alfabeto Extendido”, Encuentro de Poesía Experimental “Amanda Berenguer”, Uruguay, 29 de agosto 2008, Fabio Doctorovich. [Disponible en línea <https://vimeo.com/3741926>]

Por un lado, el lenguaje visual —y del Arte Concreto— incorpora una nueva dimensión espacial que ya no responde a la métrica clásica, por lo que los espacios en blanco, tamaños y variaciones de las formas de las letras, la ausencia de signos de puntuación, los colores, las disposiciones en el espacio ahora tienen lugar. Al mismo tiempo que se recuperan antecedentes como los poemas Dadá, Mallarmé, Torres García, caligramas y demás como punto de partida para la creación.

El último poema de Mallarmé introduce claves que continúan vigentes en los tiempos que corren como lo irracional de otorgar decisiones al azar, lo absurdo y el *perder el control*. Aunque la poesía visual pueda no ser tan extrema como los poemas Dadá, lo irracional y absurdo va a atravesar principalmente a casi todas las producciones que se sirven de cuestiones racionales —un software, teorías matemáticas, etc. Mientras que la *pérdida de control* se va a observar más próxima a las instrucciones o propuestas en las que los poetas se corren del rol de autor, permitiendo que cualquier persona pueda ser creadora. Lo que, según varios autores, aproxima a este tipo de creaciones a la vida tal como buscaban los artistas en las vanguardias históricas.

Hacia finales del siglo XX Paralengua conjuga en sus distintas obras los inicios de muchas cuestiones que se desarrollan en la poesía actual —sobre todo si nos referimos a aquellas que utilizan tecnología—: espacio, la fonética, el humor, la música, multimedia, etc. De hecho, muchos de los artistas que integraron Paralengua son actuales exponentes de la poesía experimental.

Por otro lado, los poetas van a observar en cada lenguaje potenciales formas; al igual que en los desarrollos lógico-racionales como herramientas o *instrumentos* para la creación. Entonces se incorporan estos elementos no de forma aislada, sino desde su entendimiento y potencial como lenguaje. Lo que permite relaciones en un nivel más abstracto³ y un mayor equilibrio entre las partes; es decir, ni los elementos poéticos ni el aspecto lógico racional se *impone* por sobre el otro. Dicho equilibrio tensiona la relación entre arte-ciencia y el concepto de realidad ya que de este modo la realidad no puede ser comprendida como objetiva, única ni preexistente al lenguaje: los artistas cuestionan, como sucedió en las vanguardias, el *gusto universal*⁴.

De este modo, se *derrumba* la palabra ante nuevos elementos formales y se rompe la estructura del lenguaje. Sin embargo, esto no implica que recursos poéticos más tradicionales —la metáfora, la sinécdoque, el hipérbaton, etc.— pierdan valor; sino que estos recursos que durante un prolongado tiempo se reconocieron como poéticos dialogan con los nuevos y permiten que se pueda continuar hablando de poesía. En estas obras el contexto argentino se filtra, casi

3 Se hace referencia al diálogo entre lenguajes.

4 Con *gusto universal* se refiere a las formas de expresarse: “a las morales, a las costumbres y a los valores sociales establecidos y anacronizados por los nuevos vientos de la historia” (Casullo, 1999).



inevitablemente, no como un *tema*⁵ sino como un elemento más con el que el *proyectista*⁶ es capaz de interpelar al *armador*⁷. De este modo es que se incorporan cuestiones en relación directa con el rol de ciudadano como lo son sectores, sucesos y decisiones políticas hasta cuestiones relativas a la geografía.

La oralidad es otro factor que aporta a estos cambios en la poesía principalmente a través de onomatopeyas, fonemas y la invitación al usuario a emitir sonidos. Luis Pazos va a ser unos de los exponentes y resume este tipo de prácticas a partir de seis supuestos, donde incorpora el exterior —contexto— como fuente de creación literaria, a la imagen Pop como teoría de la forma, al juego como un recurso más, la libertad como fuente de valores, al cambio como valor máximo, la onomatopeya como un arquetipo semántico y al reemplazo del libro tradicional por un *objeto útil* como medio de comunicación. En este caso, se va a ocasionar no por una búsqueda de democratizar el conocimiento o noticias por la baja alfabetización de la sociedad —como sucedió en un inicio—, sino por los elementos que la oralidad puede aportar —movimientos en el tono de voz, variedad de timbres y tonos, etc.— considerando como base un nivel de alfabetización básico —requiere que el sujeto sepa leer en casi todos los casos.

La pluralidad de lenguajes que conforman estas poéticas no se da solamente a partir de la convivencia e interacción de ellos en un mismo poema, sino también a partir de una traducción de un lenguaje a otro. Una traducción que en muchos casos es autorreferencial; es decir, no es la intención determinar un posible significado producto de esa traducción. Más aún, como se desarrolla en el capítulo III, en numerosos casos los artistas no brindan el código necesario para descifrar por completo la traducción o bien destacan el proceso en que se da ese traspaso de un sistema de códigos a otro por sobre el resultado. Al ser un traspaso entre sistemas distintos existe un grado de subjetividad que muchos artistas exploran no sólo creando métodos desde su punto de vista sino también llevando al límite los traductores automáticos —por ejemplo al traducir sucesivamente una frase ya traducida por el sistema.

Por otro lado, la inmaterialidad de las nuevas tecnologías que comienzan a surgir a finales del siglo pasado y se popularizan en el siglo XXI aportan un nuevo elemento: la dimensión virtual. Se anexan entonces otras conveniencias para manipular elementos y la creciente facilidad de generar discursos no lineales que exploren cada vez más las combinaciones de lenguajes. De allí el surgimiento de nuevos híbridos como el *gif* y poemas virtuales que favorecen el desvanecimiento de las fronteras entre las posibles clasificaciones o segmentaciones entre formas poéticas y los elementos que intervienen en ellas. Es por ello, que en el capítulo III, se esbozan segmentaciones

5 Se refiere aquí a la consideración de lo político de un modo superficial.

6 Término utilizado por Vigo para referir al artista que elabora las claves para elaborar un poema.

7 Término utilizado por Vigo para referir a quién elabora el poema a partir de las claves que propone el artista.

blandas; es decir, obras que pueden aplicar a más de un punto de vista según el aspecto en que se focalice la atención.

A partir de estas nuevas claves y la facilidad de los archivos digitales para reproducirse a gran velocidad es que las decisiones que toman tanto el *projectista* como el *armador* son claves para el desarrollo de la obra en el tiempo. Al mismo tiempo que las decisiones del armador presentan un conflicto para delimitar la obra ya que las interacciones se desarrollan a lo largo del tiempo⁸ y, al igual que en las performance, ni la documentación ni el registro pueden considerarse de la misma forma que la obra. Artistas como L. P. Györi plantean un “servicio público de asistencia a la creación de poesía” que funcione a modo de projectista capaz de asistir a los usuarios en una tarea compartida para la creación de poemas de forma indefinida en el tiempo. Lo que permite enunciar la diferencia manifestada por Claudia Kozak entre máquinas/lenguajes que permiten crear obras y “obras que funcionan como máquinas” (Kozak, 2012). El primer caso que menciona cuestiona el rol de las tecnologías como algo opuesto y distinto al ser humano. Dicha distinción se evidencia al referir a la tecnología como *máquina* y al ser humano como aquello que tiene vida. Sin embargo, la poesía que se sirve de tecnología cada vez más utiliza recursos para aproximarse a la cotidianidad de la vida; borrando los límites de una posible clasificación poética y aquellos entre la tecnología y lo humano: ¿Cuál es el límite entre lo humano y lo tecnológico en los sistemas de traducción utilizados en múltiples obras? ¿Y entre el software creado por una persona y los resultados de su ejecución —los resultados de la *máquina*?

Este tipo de poéticas permite hablar de una *irreproducibilidad* técnica o reauratización en gran cantidad de poemas. Muchas de ellas a través de casos como los bosquejados en el capítulo anterior; mientras que otras a través del propio soporte. Para citar un ejemplo supóngase el caso de *obras portables*⁹ alojadas en sitios web ¿Desde qué pantalla se deben visualizar? ¿Cuál es la indicada? ¿Con que tipo de dispositivo? Cada pantalla posee sus particularidades técnicas de calibración —brillo, contraste, color—, resolución y materiales con los que está construida. Por lo que se podría afirmar que en cada experiencia de la obra el aspecto visual es distinto; del mismo modo en que dos números idénticos de las revistas de Vigo son distintos por más de que hayan sido hechos con las mismas matrices.

Hasta aquí se expone como distintas experiencias exploran las posibilidades tecnológicas disponibles en el contexto de producción, pero ¿Se pueden decir que estos poemas experimentales son de vanguardia? Si se consideran los *errores* o cuestiones que estén por fuera de las reglas de uso de las tecnologías puede pensarse que si ya que subvierten los fines para los que fueron

8 Ver capítulo III.IV y III.V.

9 Obras que una persona puede llegar consigo ya sea una revista como “Diagonal Cero”/ “Hexágono ’71” o bien aquellas alojadas en la web que puedan ser experimentadas desde dispositivos móviles.

creados dichos elementos y su estructura. Sin embargo, las producciones poéticas actuales no pueden describirse como radicales en el modo en que lo fueron las prácticas de mediados del siglo pasado.

Por su parte, Clemente Padín percibe a la tecnología como un *instrumento* de comunicación que no asegura un nivel estético, pero permite alejar a la obra de la concepción de mercancía. Asimismo, Padín afirma que la tecnología no modifica a la poesía, ya que no es posible modificar sus recursos estilísticos en el contexto actual. A pesar de ello defiende que la tecnología como *máquinas de escribir mejoradas* colabora con la expansión de los límites de las expectativas del usuario o lector-creador, y que eso, es lo particular de la poesía experimental actual.

Dado que la poesía visual contemporánea se esfuerza por explorar y difuminar los límites para no ser clasificada, muchos poetas van a cuestionar y repensar qué significa el término y si es que hay alguno más adecuado a la práctica actual. Lo que no implica la existencia de una definición única de poesía ya que, tal como sostiene Luis Pazos, el abandono de la *cultura del yo* permite múltiples definiciones sustentadas por su contexto. Entre aquellas más abstractas se encuentran la de César Espinoza como el encuentro de un signo con una intención mediado por el azar —que mantiene cuestiones del siglo pasado—, o bien la de Roberto Cignoni como estrechamente dependiente de lo que considere el poeta.

Sin lugar a dudas, el advenimiento de nuevos tipos de tecnologías genera que algunos artistas incorporen esta cuestión a la problematización de qué es la poesía visual. En general van a surgir nuevas denominaciones como poesía virtual¹⁰ o poesía digital en cuyos nombres informan sobre la principal tecnología que se utiliza. A pesar de ello otros artistas como Clemente Padín o Romina Cazón toman distancia de este tipo de definiciones. Romina Cazón compara a la poesía visual con esas poéticas que “nadie entiende pero calan por dentro”, aludiendo de esta manera a una esencia poética etérea que va más allá de cualquier tecnología.

Si bien muchos artistas que definen su práctica como poesía visual utilizan distintas tecnologías, el término poesía experimental presenta una mayor amplitud y es capaz de resolver la clasificación blanda de los poemas. En otras palabras, el término experimental permite absorber los poemas multifacéticos actuales cuya clasificación específica y taxativa resulta imposible.

10 Refiere aquí a la definición de L. P. Györi y del manifiesto TEVAT desarrollada en los capítulos II y III. En 1995 Györi refiere a la “poesía virtual” como una nueva estética basada en cuatro afirmaciones. En ellas señala las características principales del entorno virtual como su no linealidad semántica, niveles de inmersión, su dimensión de información y su hipertextualidad. Mientras que el manifiesto TEVAT (Tiempo, Espacio, Vida, Arte, Tecnología-1994) describe particularidades similares a las anteriores y enfatiza la posibilidad de espacios n-dimensionales y el análisis de campos semánticos en sistemas que simulen la actividad cerebral.

Lo que derrumba la idea de significado único y verdadero con el montaje de lenguajes y elementos de lo más diversos. De modo que múltiples sentidos dialogan entre sí y, al igual que el montaje de atracciones de Eisenstein, generando una imagen del mundo que yuxtapone varias perspectivas y no requiere sólo un *proyectista*, sino que vuelve esencial el rol del *armador*.

8. BIBLIOGRAFÍA

8.1. Bibliografía Específica

“Archivo Clemente Padín”, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Biblioteca y centro de documentación, en *museoreinasofia.es*. [Disponible en línea: <http://www.museoreinasofia.es/biblioteca-centro-documentacion/archivo-clemente-padin>]

Alonso, Rodrigo. *El poema visual, entre la simultaneidad y el montaje*. 7° Encuentro Internacional de Poesía Visual, Sonora y Experimental, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2004.

Barisone, Ornella Soledad. “Vigo y la Expo Internacional Novísima Poesía/69 (CAV-ITDT, 1969) como materialización del intercambio. Posibilidades del concretismo”, VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, La Plata, 2012.

Bugnone, Ana Liza. *La relación entre arte y política como un entramado: La poética de E. A. Vigo*. Revista Arte, Individuo y Sociedad, Volumen XXIII Número II, pp. 109-119, 2011.

Bugnone, Ana. “Política, alegoría y disenso en la poética de Edgardo Antonio Vigo (1960-1976)”. Revista De Arte, V. 10, Editorial Universidad de León, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Patrimonio Artístico y Documental, España, 2011. [Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5053/pr.5053.pdf]

Bugnone, Ana Liza. *Una articulación de arte y política: dislocaciones y rupturas en la*

poética de Edgardo Antonio Vigo (1968-1975). Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica, 2013. [Disponible en línea en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.989/te.989.pdf>]

Cavanagh, Cecilia (cur.). “Mirtha Dermisache, publicaciones y dispositivos editoriales”, UCA, Pabellón de las Bellas Artes, del 16 de junio al 17 de julio, en *uca.edu.ar*, Buenos Aires, 2011. [Disponible en línea: <http://www.uca.edu.ar/index.php/site/index/es/uca/pabellon-de-las-bellas-artes/muestras/muestras-2011/muestra-60/>]

Ibargoyen, Saúl (comp.). *La poesía y la computadora*. Editorial Praxis, México, 2002.

Davis, Fernando. *Circulaciones oblicuas, Desbordamientos de la vanguardia en los 60/70*. Conferencia, Fundación PROA, Buenos Aires, 2011. [Disponible en línea: https://www.academia.edu/4612437/Circulaciones_oblicuas_Desbordamientos_de_la_vanguardia_en_los_60_70_Conferencia_Buenos_Aires_Fundaci%C3%B3n_PROA_2011 consultado en junio de 2017]

Doctorovich, Fabio. “La tradición poética matemático compositivista en Argentina, y su influencia en la poesía digital”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 31.1, Asociación Canadiense de Hispanistas, Canadá, 2006.

Duprat, Andrés G. (cur. gral.). *Edgardo Antonio Vigo*, Espacio Fundación Telefónica, noviembre y marzo de 2004, Buenos Aires, 2004.

Espinosa, César Horacio. “¿Poesía verbal o poesía visual?... una polaridad trasnochada”, Ponencia en Mesa Redonda “Apropiaciones decimonónicas Tradiciones literarias en diálogo”, México, 2010.

Espinosa, César Horacio. “Poema/Proceso, 1967-hoy”, revista virtual Escáner Cultural, Santiago de Chile, 2015. [Disponible en línea: (primera parte) <http://www.revista.escaner.cl/node/7729>, (segunda parte) <http://www.revista.escaner.cl/node/7756> consultado en diciembre de 2017]

Espinosa, César Horacio. *El monje y el arlequín: diálogo poesía-ciencia. Entrevista con Ladislao Pablo Györi*, revista virtual Escáner Cultural, Santiago de Chile, 2009. [Disponible en línea: <http://revista.escaner.cl/node/1194>]

Gache, Belén. “¿Qué es la poesía (para un robot)?”, Conferencia inaugural del Simposio Internacional “Máquinas de inminencia: estéticas de la literatura electrónica”, México, UNAM, 2015.

Gache, Belén. “Consideraciones sobre la escritura asémica: el caso de Mirtha Dermisache” en *Mirtha Dermisache. Porque ¡yo escribo!*, Museo Latinoamericano de Buenos Aires, Buenos Aires, 2017. [Disponible en línea: https://www.belengache.net/pdf/Mirtha_Dermisache_Belen_Gache.pdf]

Gache, Belén. “De telepatías, teletransportaciones y cabinas de teléfonos”, Mesa redonda: “Qué es la poesía experimental: alcances y controversias sobre el término”, Buenos Aires, Barraca Vorticista, 23 de mayo de 2008. [Disponible en línea: <http://findelmundo.com.ar/belengache/teletransportaciones.htm>]

Gache, Belén. “Del Arte de medios al New media art: estrategias de contracultura y activismo”, Ciber-literatura: el medio y el mensaje, dictado Universidad Internacional de Andalucía, España, 2014. [Disponible en línea: <https://www.belengache.net/alnewmediaart.htm>]

Gache, Belén. “Desde el siglo XX hasta hoy”, en *belengache.net*, 2013. [Disponible en línea: <https://www.belengache.net/lapoesiaexperimental.htm>]

Gache, Belén. “Liberándonos de la cárcel del lenguaje: De poetas experimentales, escrituras en la piel de los tigres y mares de palabras”, exhibición “Un mar de palabras” comisariada por Belén Gache y Antonio Franco, España, 2013. [Disponible en línea: <https://www.belengache.net/liberandonos.htm>]

Gache, Belén. “La poética visual: en las fronteras entre leer y ver”, *Guarda* revista de lenguaje, edición y cultura escrita, V. 2, Buenos Aires, 2006. [Disponible en línea:

<http://findelmundo.com.ar/belengache/pvisual.htm>]

Gache, Belén. “Poets, robots and language machines”, congreso “Between the Earth and Cyberspace”, Grand Valley State University, Grand Rapids, Michigan, 2012. [Disponible en línea: <https://www.belengache.net/PoetsRobotsAnd.pdf>]

Gache, Belén. “Transgresiones y márgenes de la literatura expandida”, clase para el Posgrado virtual sobre “Lectura, escritura y educación”, FLACSO, Buenos Aires, 2011. [Disponible en línea: <https://www.belengache.net/flacso.htm>]

Gache, Belén. “De lecturas y escrituras, vidas y sueños”, Boletín del Club de lectores, Bogotá, Colombia, febrero de 2004. [Disponible en línea: <http://findelmundo.com.ar/belengache/asolectura.htm>]

Gache, Belén. ““La poesía visual como máquina de guerra del lenguaje”, *Poesía Visual Argentina*, Ediciones Vórtice, Buenos Aires, diciembre de 2006. [Disponible en línea: <http://findelmundo.com.ar/belengache/libropvisual.htm>]

Guimarães Martins, Priscila. “A poesia concreta de Wladimir Dias-Pino: escritura e informação”, en *enciclopediavisual.com*, 2008. [Disponible en línea: <http://www.encyclopediavisual.com/textos.detalhes.php?secao=4&subsecao=25&conteudo=74>]

Györi, L. Pablo (1995). *Criterios para una poesía virtual*. Folleto editado por el autor, Buenos Aires, Argentina, 1997. [Disponible en línea: http://www.aeroedita.org/FRAMEset_0_digital.htm consultado en diciembre de 2017]

Györi, L. Pablo. *¿Creación asistida en vpoesía?* Folleto editado por el autor, Argentina, Buenos Aires, 1997. [Disponible en línea: http://www.aeroedita.org/FRAMEset_0_digital.htm consultado en diciembre de 2017]

Jait, Alelí. *Poesía experimental argentina y políticas de la lengua*. Ediciones Postypographik, Buenos Aires, 2017.

Kosice, Gyula; García Mayoraz, José E.; Györi, Ladislao P. (1994). “Manifiesto TEVAT”,

en *ludion.com.ar*, Buenos Aires, S/F. [Disponible en línea: http://www.ludion.org/archivos/articulo/24-02-11_manifiesto-tevat.pdf]

Kozak, Claudia (comp.). *Tecnopoéticas Argentinas*. Archivo blando de arte y tecnología. Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2012.

Margarita Perez Balbi. *Movimiento Diagonal Cero: Poesía Experimental Desde La Plata (1966-1969)* (Tesis de grado), UNLP, La Plata, Buenos Aires, 2006. [Disponible en línea: https://revista.escaner.cl/node/277#_edn2]

Padín, Clemente (1993). “Dificultades metodológicas en el examen de la Poesía Experimental”, en *merzmail.net*, S/F. [Disponible en línea: <http://www.merzmail.net/dificult.htm>]

Padín, Clemente. “Interacción y poesía virtual”, *Revista virtual Escáner Cultural*, V. 42, Santiago de Chile, 2002. [Disponible en línea: <http://www.escaner.cl/escaner42/acorreo.html>]

Padín, Clemente. “La poesía interactiva de Fabio Doctorovich”, *Revista virtual Escáner Cultural*, V. 37, Santiago de Chile, 2002. [Disponible en línea: <http://www.escaner.cl/escaner37/acorreo.html> consultado en noviembre de 2017]

Padín, Clemente. “Poema/Proceso 40 años”, *revista virtual Escáner Cultural*, Santiago de Chile, 2007. [Disponible en línea: <https://revista.escaner.cl/node/278> consultado en junio de 2017]

Padín, Clemente. “Vanguardia y Experimentación Poética”, *Intersignos*, encuentro sobre poesía experimental, Universidad Pontificia de Sao Paulo, Brasil, 1998. [Disponible en línea: http://www.aeroedita.org/1_bibliography/Padin/1998_Vanguardia.htm , consultada en junio de 2017]

Pazos, Luis. *El “fabricante de modos de vida”*, Acciones, cuerpo, poesía, Buenos Aires, Document-Art, 2013.

Perednik, Jorge Santiago; Doctorovich, Fabio; Estévez, Carlos. *El punto ciego*. San Diego State University Press, Estados Unidos, San Diego, 2016.

Quintero Garzón, Cinthya Alejandra. *Lautréamont: el canto de la prosa como proyecto revolucionario* (tesis de grado), Pontificia Universidad Javeriana, Facultad De Ciencias Sociales, Bogotá, 2010. [Disponible en línea: <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/6498/tesis320.pdf?sequence=1>]

Revagliatti, Rolando. “Roberto Cignoni: sus respuestas y poemas”. Eurasia hoy, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2016. [Disponible en línea: <http://eurasiahoy.com/01052016-roberto-cignoni-sus-respuestas-y-poemas>]

Romano, Gustavo. *IPPoesy*, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Extremadura, 2008. [Disponible en línea: <http://ip-poetry.findelmundo.com.ar/selma/IPPoetry.pdf>]

Solache de la Torre, Marcos. “El Dado en la Mesa”. Revista Almiar N° 76, 5 de octubre de 2014. [Disponible en línea: <http://www.margencero.com/almiar/un-golpe-de-dados-mallarme> consultado por última vez el 11 de octubre de 2016]

Thornton, Alejandro. *Poesía Visual. Obra gráfica*, en *athornton.com.ar*, Buenos Aires, 2011 [Disponible en línea: https://www.academia.edu/9575856/Poesia_Visual_Obra_Grafica_2011].

Thornton, Alejandro. *L.O.Q.U.E.? Poesía Visual. En busca de una definición* (tesis de grado), IUNA, Buenos Aires, 2012. [Disponible en línea: https://www.academia.edu/9558004/L.O.Q.U.E._Poes%ADa_Visual._En_busca_de_una_definici%C3%B3n]

Vigo, Edgardo Antonio (1968). “La nueva vanguardia poética en Argentina”, Los Huevos del Plata N°11, Montevideo.

Vigo, E. Antonio. Revista *Diagonal Cero*, V. XXII, La Plata, Buenos Aires, 1967.

Vigo, E. Antonio. Revista *Diagonal Cero*, V. XXIII, La Plata, Buenos Aires, 1967.

Vigo, E. Antonio. Revista *Diagonal Cero*, V. XXVII, La Plata, Buenos Aires, 1967.

Vigo, E. Antonio. Revista *Hexágono '71*, V. DE, La Plata, Buenos Aires, 1974.

Vigo, E. Antonio. “Expo Internacional Novísima Poesía ´69”, Museo Provincial De Bellas Artes, Ministerio de Educación, La Plata, 1969. [Disponible en línea: <https://drive.google.com/file/d/0B-pT8J07pd0AMjB5Y0RzMThscmM/edit>]

Vigo, E. Antonio. “Expo Internacional Novísima Poesía ´69”, Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, del 18 de marzo al 13 de abril, Buenos Aires, 1969. [Disponible en línea: <https://drive.google.com/file/d/0B-pT8J07pd0AMjB5Y0RzMThscmM/edit>]

XUL. Signo Viejo y Nuevo. Revista de poesía, V.10, diciembre de 1993.

Zemborain, Cayetano. “Roberto Cignoni: los poemas matemáticos”, revista La Guillotina, V. 14, 2008. [Disponible en línea: <http://apoarevistalaguillotina.blogspot.com.ar/2009/09/roberto-cignoni-los-poemas-matematicos.html>]

8.2. Bibliografía General

Battista Alberti, León (1435). *Tratado de pintura*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, D.F., 1998.

Barthes, Roland (1968). *La muerte del autor*. La letra del escriba [en línea] n.51, Junio 2006 [fecha de consulta: 2 de septiembre de 2016]. [Disponible en línea: <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n51/articulo-4.html>] Traducción: C. Fernández Medrano.

Benjamin, Walter (1936). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, editorial Itaca, México D.F., 2003.

Bretón, André. *Primer manifiesto del Surrealismo*. 1924 [Disponible en línea: <https://>



omduart.files.wordpress.com/2016/08/breton-andre-primer-manifiesto-surrealista.pdf].

Bürger, Peter (1974). *Teoría de la vanguardia*. Ediciones Península, Barcelona, España, 2000.

Cabañes Martínez, Eurídice. *Creadores artificiales, artistas humanos: ¿Somos tan distintos?* Revista de la Asociación de Alumnos de Postgrado de Filosofía Tales, Volumen I, pp.64-76, México, 2008.

Casullo, Nicolás; Forster, Ricardo; Kaufman, Alejandro. *Itinerarios de la modernidad*, Eudeba, Buenos Aires, 1999.

Cordero, María Pía. “Parte II: Hal Foster y la neovanguardia como re-codificación de la vanguardia”, revista virtual Escáner Cultural, V. 142, Santiago de Chile, 2011. [Disponible en línea: <http://www.revista.escaner.cl/node/5820>]

De Certeau, Michel. *De las prácticas cotidianas de oposición*. Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa. Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi; Expósito, Marcelo (eds.). Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.

Ducasse, Isidore (1869) *Los cantos de Maldoror*. Prólogo Maurice Saillet, Paris et Bruxeles, 1874. [Disponible en línea: <http://es.scribd.com/doc/10065645/Ducasse-Lautreamont-Los-Cantos-de-Maldoror> consultado por última vez en marzo de 2018]

Eco, Umberto (1962). *Obra abierta*. Editorial Planeta Argentina, Buenos Aires, 1992.

Eisenstein, Sergei M. (1923). *El Sentido del cine*. Editorial Siglo XXI, Madrid, 1974.

Foster, Hal. *El Retorno de lo Real*, editorial Akal, Madrid, 2001.

Foucault, Michel (1967). *Des espaces autres*, Architecture, Mouvement, Continuité, V. 5, octubre de 1984. [Disponible en línea: <http://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucault-de-los-espacios-otros.pdf>]

Groys, Boris (2008). “La topología del arte contemporáneo”. Traducido por Ernesto Menendez-Conde, en lapizynube.blogspot.com.ar, Arte Experience: New York City, 2009. [Disponible en línea: http://lapizynube.blogspot.com.ar/2009/05/boris-groys-la-topologia-del-arte_175.html]

Hugnet, Geroges. *La aventura Dadá: Ensayo, diccionario y textos escogidos*. La vela latina, ediciones Jucar, Madrid, 1973.

Longoni, Ana. *La teoría de la vanguardia como corset*. Pensamiento de los confines N° 18, 2006. [Disponible en línea: http://rayandolosconfines.com/pc18_longoni.html]

Mallarmé, Stéphane. *Antología*, Visor, Madrid, 1991.

Noé, Felipe (1965). *Antiéstética*. Ediciones de la flor, Buenos Aires, 2016.

Paz, Octavio. *Los signos en rotación*. Editorial Sur, Buenos Aires, 1965.

Sapir, Edward. *El lenguaje*. Fondo de Cultura Económica, México, 1954.

Saussure, Ferdinand de (1916). *Curso de Lingüística General*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1945.

Schianchi, Alejandro. *El error de los aparatos audiovisuales como posibilidad estética*. Universidad del cine, El aleph, Buenos Aires, 2014.

Wiener, Norbert. *Cibernética*. Ediciones Castilla, Madrid, 1960.



1. Hacia los tiempos de Vigo en obras

426

rhythmique
 asphens de similes

s'ensevelir

avec écarrea origines
 négatives d'où versant leur délire jusqu'à une crue
 fétide
 en la neutralité idéologique des gongres)

RIEN

de la misérable crise
 ou se fut l'événement accompli
 en vue de tout résultat nul

jamais

N'AURA EU LIEU

une élévation ordinaire vers l'absence

QUE LE LIEU

inférieur depuis quelconque comme pour disperser l'acte vide
 abruptement qui sinon
 par son renouveau
 eût fondé
 la perdition

dans ces parages
 du vague
 où toute réalité se dissout

427

EXCEPTÉ

à l'altitude

PEUT-ÊTRE

aussi loin qu'un endroit
 fascine avec au delà

bien l'intérêt
 quant à lui signalé
 en général
 selon telle obliquité par telle déclivité
 de tous

vers
 ce doit être
 le Septentrion aussi Nord

UNE CONSTELLATION

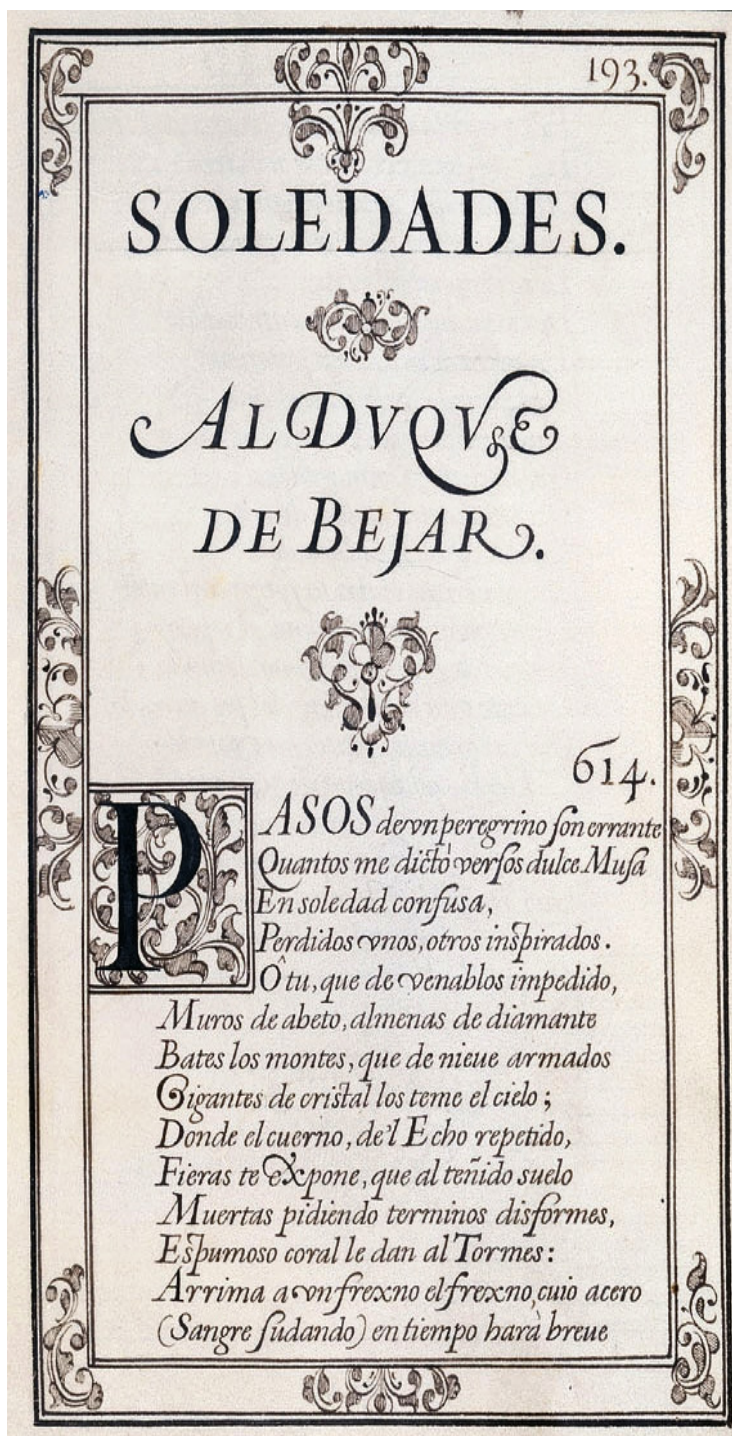
froide d'oubli et de désuétude
 pas tant
 qu'elle n'inspire
 sur quelque surface vacante et supérieure
 le haut succès

aidé
 d'un compte total en formation

veillant
 dormant
 roulant
 brillant et méditant

avant de s'arrêter
 à quelque point dernier qui le sacre—
 Toute Pensée étant un Coup de Dés

Una tirada de dados jamás abolirá el azar (selección-1897)- Stéphane Mallarmé



Soledad Primera
 de Luis de Góngora y Argote

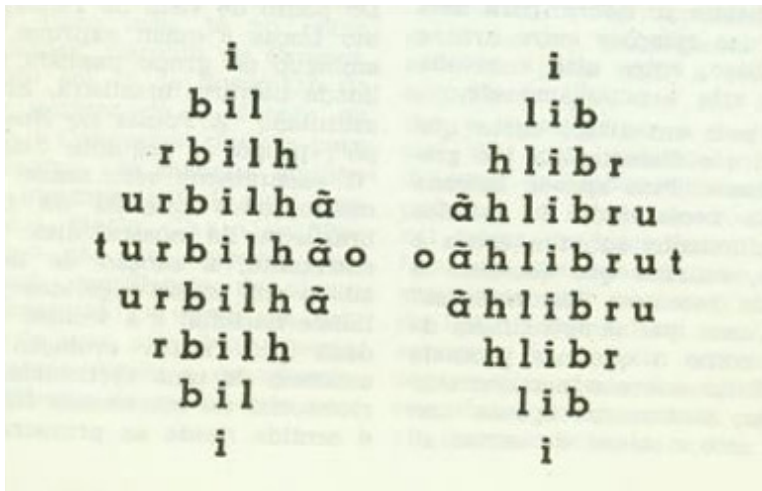
Era del año la estación florida
 en que el mentido robador de Europa

(media luna las armas de su frente,
 y el Sol todos los rayos de su pelo),
 luciente honor del cielo,
 en campos de zafiro pace estrellas,
 cuando el que ministrar podía la copa

a Júpiter mejor que el garzón de Ida,
 náufrago y desdeñado, sobre ausente,

lagrimosas de amor dulces querellas
 da al mar, que condolido,
 fue a las ondas, fue al viento
 el mísero gemido,
 segundo de Arión dulce instrumento.

Del siempre en la montaña opuesto pino
 al enemigo Noto,
 piadoso miembro roto,
 breve tabla, delfín no fue pequeño
 al inconsiderado peregrino,
 que a una Libia de ondas su camino
 fió, y su vida a un leño.



s/t (s/f)- José Asdrúbal Amaral

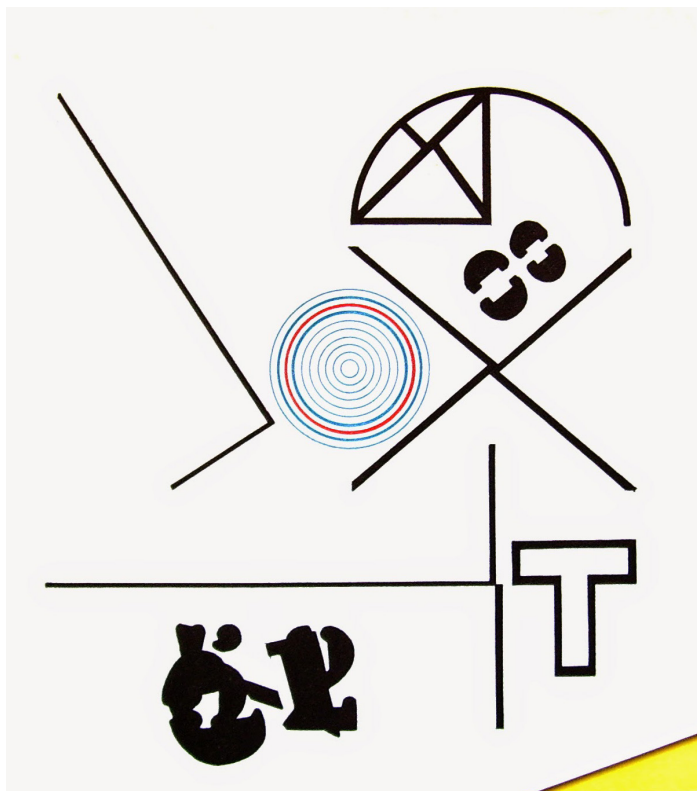
o v o
 n o v e l o
 novo no velho
 o filho em folhos
 na jaula dos joelhos
 infante em fonte
 f e t o f e i t o
 dentro do
 centro

Ovonovelo (1956)- Agusto de Campos



Abertura x anistia (1979)- Joaquim Branco

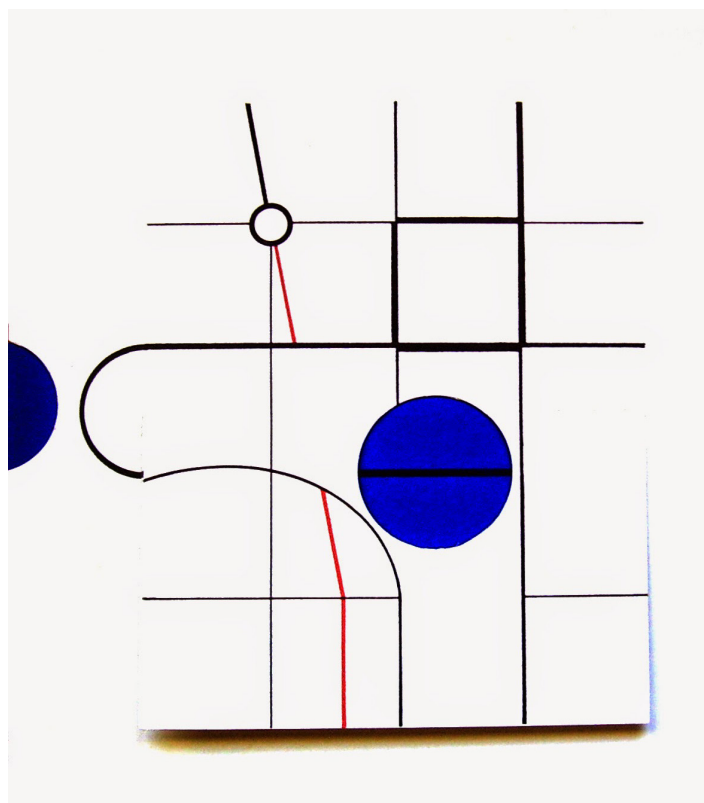
2. Inicios de la poesía visual



Poemas barrocos (1967)- E. A. Vigo



FREEDOM - 1974 Edgardo-Antonio Vigo



Poemas barrocos (1967)- E. A. Vigo

Freedom (1974)- E. A. Vigo

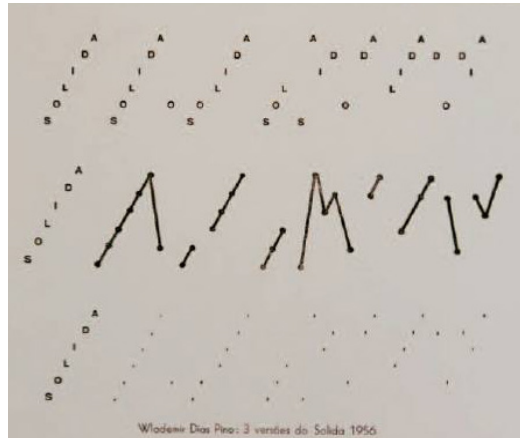
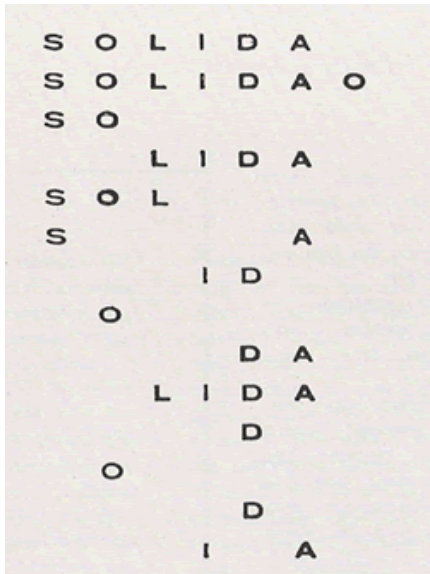
beba coca cola
 babe cola
 beba coca
 babe cola caco
 caco
 cola
 cloaca

Beba coca cola (1957)- Décio Pignatari

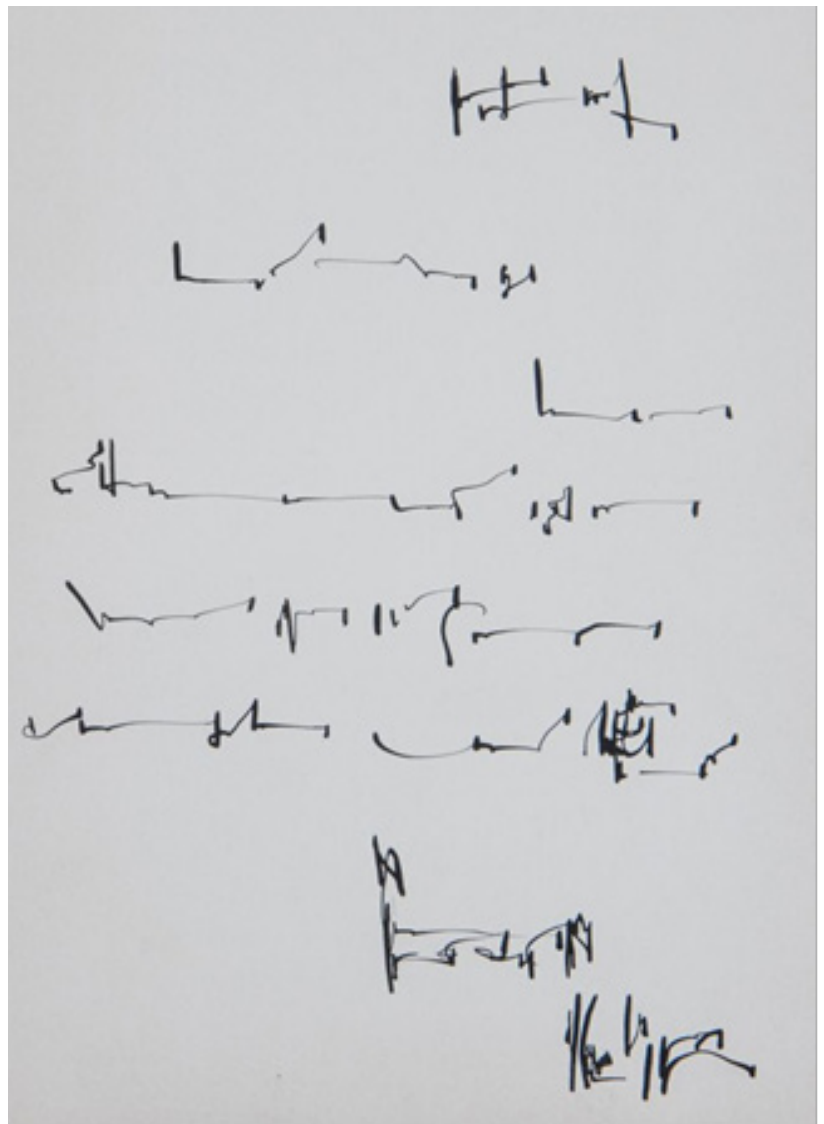
diego
 sal 16 y 17
 zero

H U M
 C A R A R U M
 J U N
 E N L O S
 A R B O L E S
 U N
 C A R A B U M
 J U M
 E N E L
 M A R

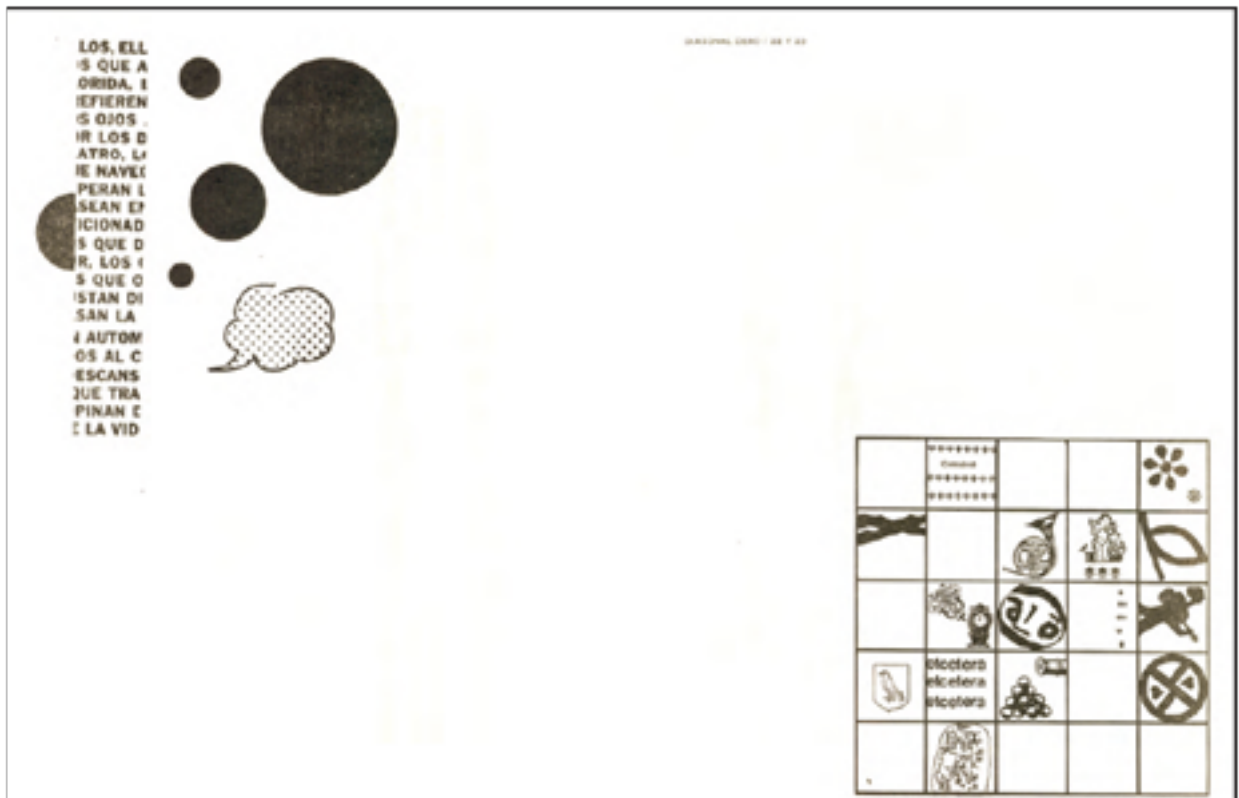
Poemas IBM (1966)- Omar Gancedo



Solida (1955-56)- Wladimir Dias-Pino



Carta (1970)- Marta Dermisache



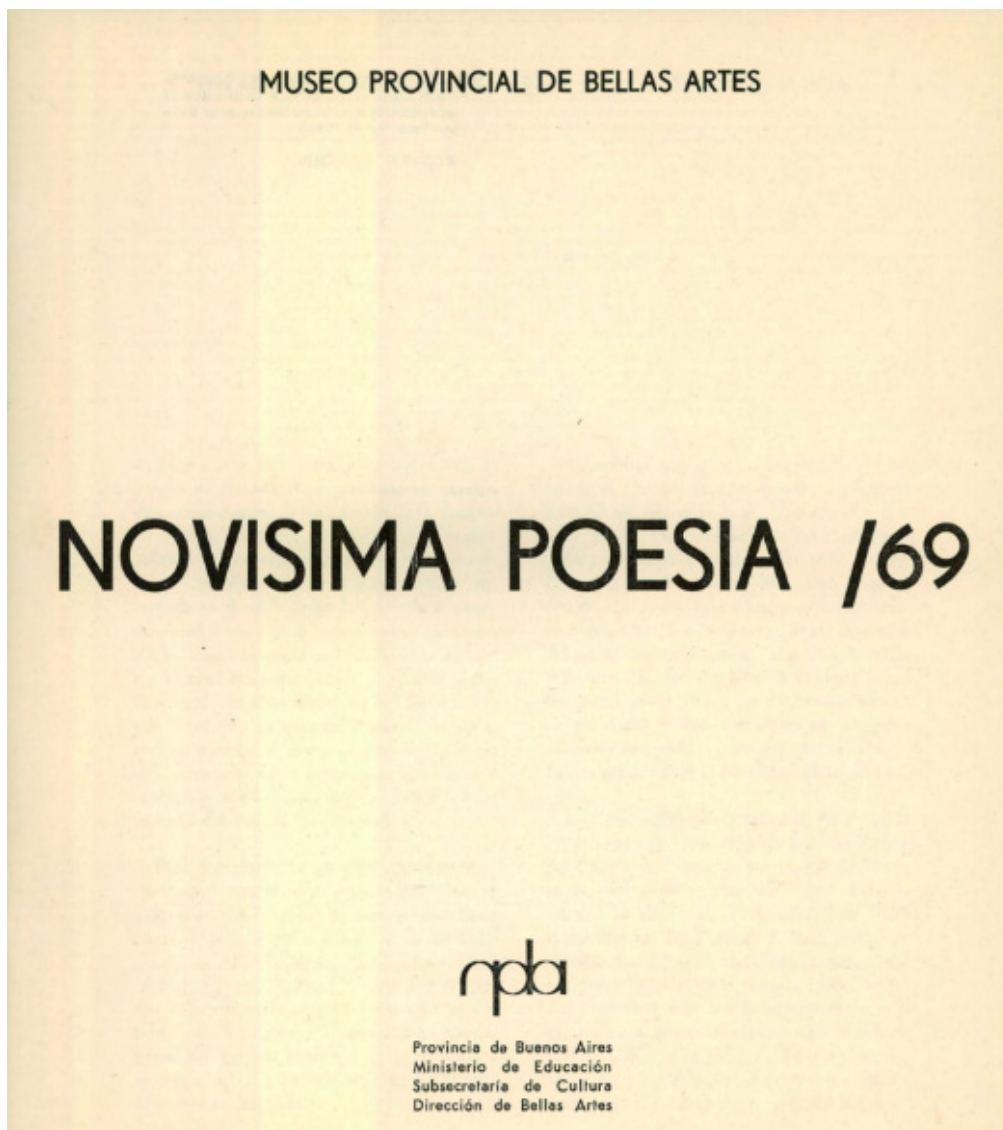
Revista Diagonal Cero Nº23 (selección-1967)



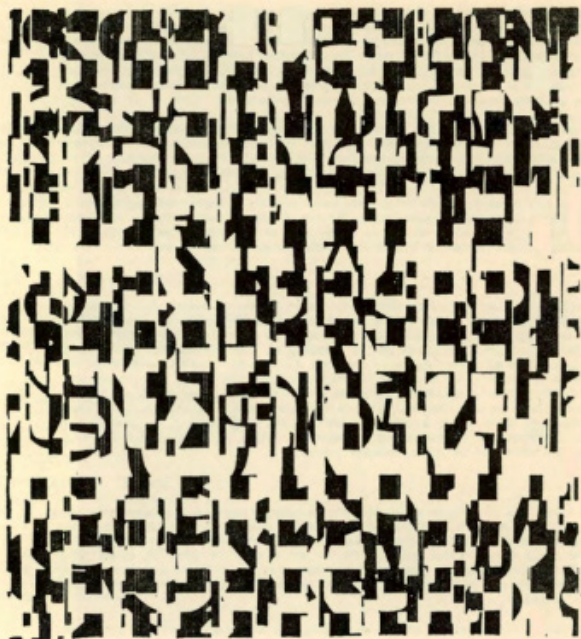
Revista *Diagonal Cero* N°23 (selección-1967)



Sonido Doble (1966)- Luis Pazos



Catálogo de la exposición *Novísima Poesía/69* (selección), Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata, 18 de abril de 1969.



E. A. VIGO

Los números, en forma directa sin intención de "Suplantar" (a las palabras) juegan visualmente. Por su irracionalidad, las matemáticas así tratadas mantienen la constante poética y su cuota de misterio y asombro.

La utilización del "envase" en producción seriada elimina al libro como vehículo de comunicación fundando un Arte Tocable, donde "el objeto seriado" cumple un función estrictamente lúdica.

A diferencia del surrealismo que subjetiva el misterio a través de la metáfora, el uso del "envase hermético" objetiva el concepto de misterio.

Hablando de nuevas técnicas poéticas se habla también de una "Poesía decididamente orientada hacia soluciones de tipo —por así decirlo— visual, donde elementos externos a las normas que la poesía tradicional transmitió, y por lo tanto hasta ahora propias sólo a otras formas expresivas, han sido llamados a integrar y renovar una técnica de poesía extremadamente empobrecida por el uso y el consumo". En esta nueva poesía es entonces el quehacer técnico lo que inicialmente prevalece; se trata de experimentar recursos, instrumentos, materiales; de llevar al interior de la poesía esos experimentos; y en consecuencia crear el Código de un nuevo lenguaje.

VINCENZO ACCAME

La necesidad de crear un lenguaje poético antes de hacerlo poético-creador. El contacto que el "pintor", por ejemplo, o el "músico" (para usar dos términos fácilmente comprensibles) establece con la propia obra es diferente de aquél que entable el "poeta", hablando en términos de "Nueva Técnica Poética" debemos decir que la dimensión de este contacto es todavía diferente de aquel citado anteriormente. Llevando el tema al plano del gustador, aparece evidente que hasta el "lector" de las Nuevas Técnicas Poéticas es diferente del de la poesía tradicional (que es por así decirlo, de una nueva dimensión...). El "lector" de Nuevas Técnicas Poéticas no es en realidad ni un verdadero y propio lector, en el sentido al que nos habituamos por una larga tradición literaria, ni un observador, ni un escucha, ni otra cosa, aún cuando de tanto en tanto, en el curso de operaciones (mentales o sentimentales) que realiza para establecer un contacto apropiado con la obra frente a la que se halla, puede asumir una actitud propia a estas categorías...

LUIS PAZOS

snifsnifsnifsnif
 snifsnifsnifsnif
 snifsnifsnifsnif
 snifsnifsnifsnif
 snifsnifsnifsnif
 snifsnifsnifsnif
 snifsnifsnifsnif
 snifsnifsnifsnif

Catálogo de la exposición *Novísima Poesía/69*(selección), Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata, 18 de abril de 1969. [\[https://drive.google.com/file/d/0B-pT8J07pd0AMjB5Y0RzMThscmM/edit\]](https://drive.google.com/file/d/0B-pT8J07pd0AMjB5Y0RzMThscmM/edit)



BANDO

En estos momentos, tal vez los más trascendentes de la historia argentina, en donde se juega prácticamente el destino de nuestro pueblo, debemos, como hombres y como artistas, tomar una posición clara y definitiva en relación al curso de esa historia. Como argentinos, como trabajadores de la cultura, pertenecemos al pueblo. Y sufrimos igual que éste la existencia de un sistema inhumano, que explota sin distinción al trabajador manual y al intelectual, y que humilla, ignora y desdeña, mediante la conjura del silencio, al escritor o al artista que no se suma al coro prostituido de los servidores del régimen. Por ello, junto a las fuerzas populares de cualquier signo, que combatan toda forma de dominación colonial, ocuparemos nuestro sitio en la lucha por la liberación nacional y social de nuestra patria.

Debido a las urgencias que caracterizan a esta etapa de las luchas populares, el terreno de la cultura suele ser despreciado. Nosotros entendemos que los intelectuales, artistas, poetas y escritores que se asuman como trabajadores de la cultura, tienen reservado un papel importante en las luchas del pueblo, en tanto sirvan como intérpretes y vehículos de expresión de sus necesidades.

Sabemos que el colonialismo cultural, expresado a través de los medios masivos o restringidos de comunicación y que abarcan, o intentan abarcar, todas las esferas del arte y la literatura de un país sometido, es un factor primordial en la tarea de adormecer la conciencia de los pueblos; y que la desnaturalización del arte y la literatura de un pueblo constituye uno de los pilares de su dominación. No es por casualidad que una de las primeras tareas de todo conquistador haya sido, en el pasado, la destrucción de los símbolos religiosos y culturales de los pueblos que hollaban, reemplazándolos por los propios. Su equivalente es hoy, la inyección de todos los símbolos, signos y pautas culturales de las metrópolis imperialistas en el cuerpo del país dominado.

RESOLVEMOS

- 1) Rescindir nuestra revista BARRILETE, intentando ser un vehículo de todas las expresiones artísticas, literarias y poéticas que contribuyan, de una u otra forma, a la lucha de nuestro pueblo por su liberación definitiva.
- 2) Redirigir nuestros informes poéticos, en contacto directo y militante con nuestro pueblo, buscando ser reales intérpretes de las necesidades de esa expresión, que tiene nuestra clase trabajadora, ante cualquier hecho concreto. Esto de-

Entendemos que las luchas que libran los pueblos por su liberación, se desarrollan en varios frentes; para combatir eficazmente al colonialismo cultural se necesita una tarea específica que debe ser llevada a cabo por los trabajadores de la cultura. La búsqueda ineludable de una expresión propia, el intercambio constante con la clase trabajadora, constituye una valla infranqueable, en este terreno, para todo sueño colonizador.

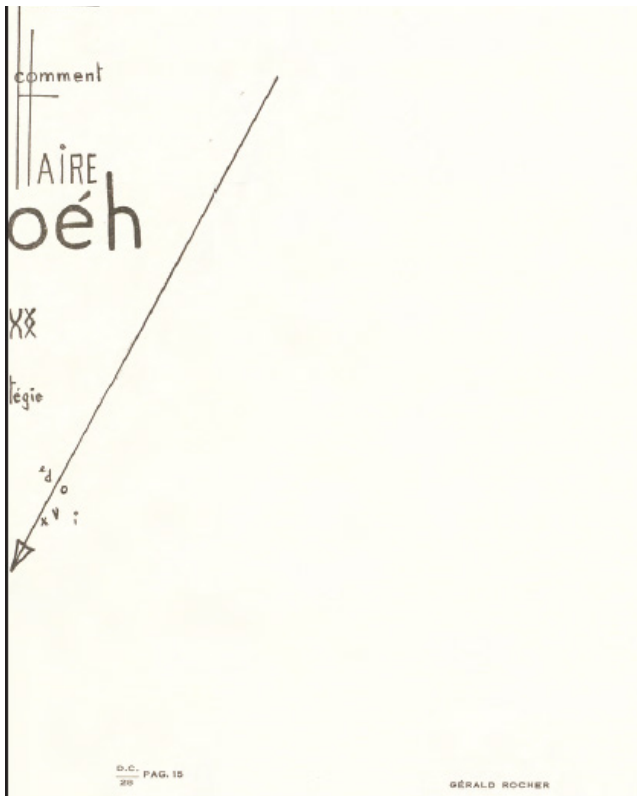
No parece ser el mejor de los caminos esperar a que mañana o pasado el triunfo popular cree mágica y acabada-mente esa expresión propia, sino que ésta debe irse gestando, necesariamente, con las luchas totales que libra el conjunto del pueblo. Esta es una de las tareas esenciales que nos quedan reservadas: arrasar con el colonialismo cultural, atacándolo implacablemente allí donde exista; acompañando, apoyando, intercambiando experiencias y dando testimonio militante de las luchas del pueblo, en la seguridad de que por este camino se irán creando y desarrollando todas las condiciones necesarias para el logro de una cultura y un arte propio, nacional, popular y revolucionario en todos sus aspectos.

Esta ha sido siempre nuestra convicción, y con esta convicción hemos trabajado y seguimos trabajando, sumando nuestro esfuerzo al de tantos oscuros y sacrificados trabajadores de la cultura que, en el pasado y en el presente, han contribuido a la gigantesca tarea de echar las bases de una verdadera cultura nacional y popular. A ellos, a los que quizá no han alcanzado ni una mención en las antologías, similares en todo a los oscuros y anónimos soldados del pueblo, rendimos nuestro homenaje; porque la suma de sus esfuerzos individuales crea la infraestructura sobre la cual se asienta, nada menos, que el logro de una expresión propia, nuestra, argentina, y por ende, universal.

Por todo lo expuesto,

estuzeros, abandonando las nevadas capillas y las actitudes individualistas, para constituir un frente con un solo y único órgano nacional de expresión; juzgamos esta idea como la más adecuada a las exigencias de la realidad, en contra de la actual dispersión de esfuerzos. No propiciamos que ese órgano sea Barrilete, ni nos reservamos funciones de líderes. Resignárense alegremente toda posición individualista por el logro de este objetivo, que consideramos necesario y posible, en la me-

Revista *Hexágono* '71, V. DE (1974 - selección)



D.C. / PAG. 7
28

LENGUAJE Y CIVILIZACION - MAX BENSE

TRADUCIDO DEL ALEMAN POR NORBERTO SILVETTI PAZ

Civilización es la organización metódica del mundo dada conforme a las posibilidades de la conciencia que refleja a dicho mundo. Según esto la civilización no es pues una situación estable, sino un proceso, y ciertamente un proceso que emplea decisiones individuales en beneficio de coincidencias sociales para hacerlas funcionar —tal como podría decirse en la actualidad— como un SELF-ORGANIZATION-SYSTEM.

De este modo la civilización se convierte en un proceso de doble naturaleza: primeramente como mediación entre mundo y conciencia en general, y después como mediación entre la conciencia individual y social del hombre. Podríamos hablar también de información y comunicación para expresar que aquí se trata de dos fundamentales procesos de la civilización progresiva que están al servicio de la formación del saber y de la formación de la sociedad.

Toda comunicación requiere información del mismo modo que toda coincidencia social se sustenta a base de decisión individual, y todos los procesos sociales pueden reducirse a procesos comunicativos que se han manifestado a través del lenguaje. El lenguaje se presenta en cierta manera como la esencia de todas las esferas de comunicación de nuestra civilización, sumamente susceptible a todas las perturbaciones y modificaciones que en ella tienen lugar.

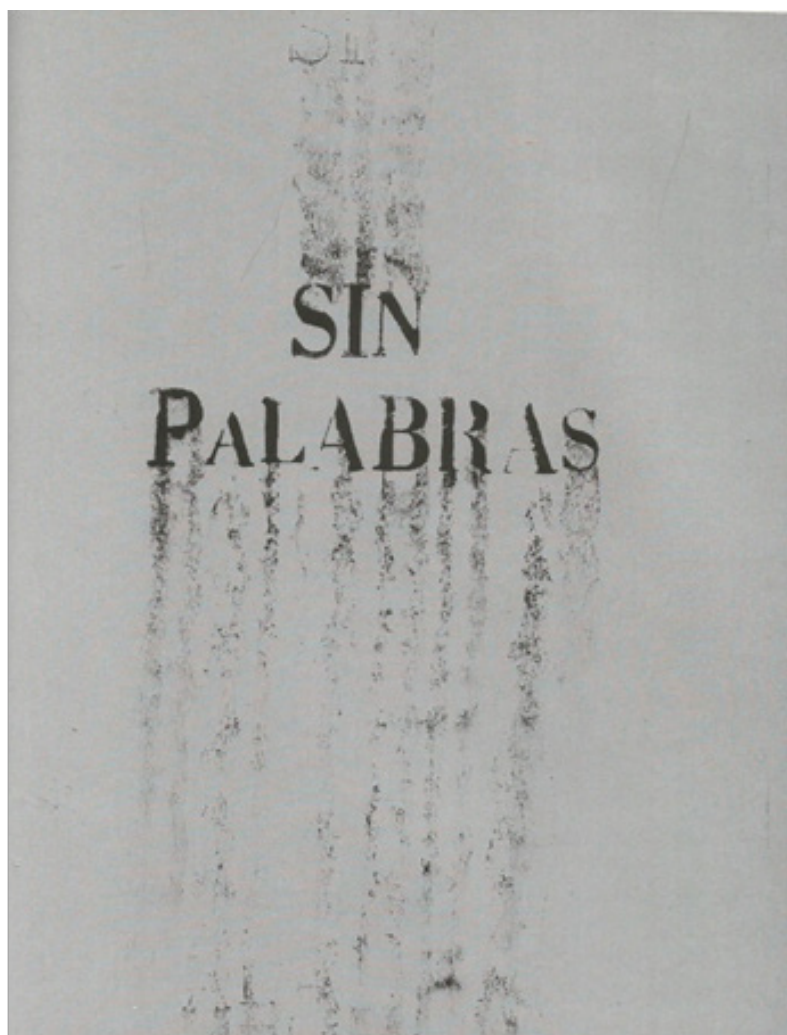
No cabe duda que nuestra época se caracteriza por una creciente condensación de la sociedad humana. Esta condensación no solamente depende en el crecimiento de la población; también tienen activa parte en ella los nuevos técnicas de la información y de la comunicación. De ahí que forzosamente nuestra civilización científica está extraordinariamente interesada en la cuidadosa elaboración teórica y en el desarrollo práctico de las posibilidades lingüísticas en relación con la información y comunicación universales.

Revista Diagonal Cero N° 28 (1969
- selección)

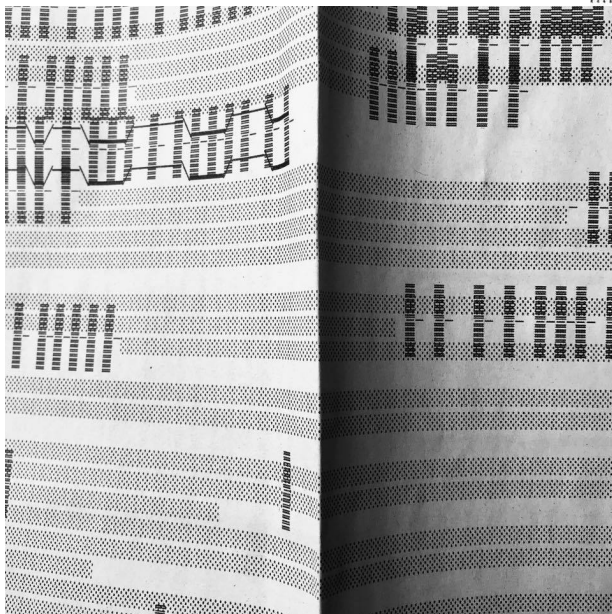
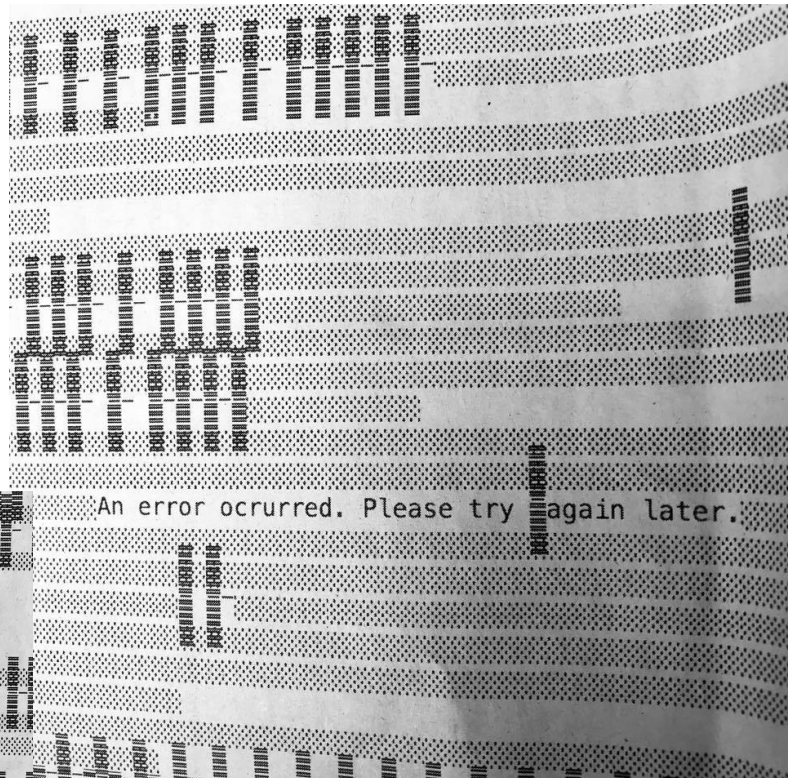
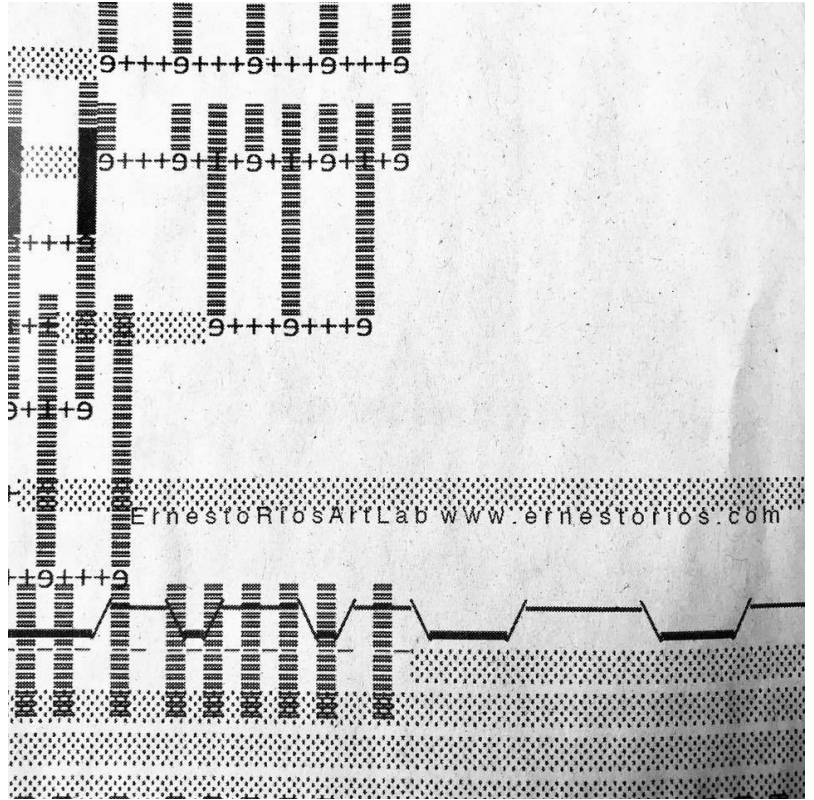
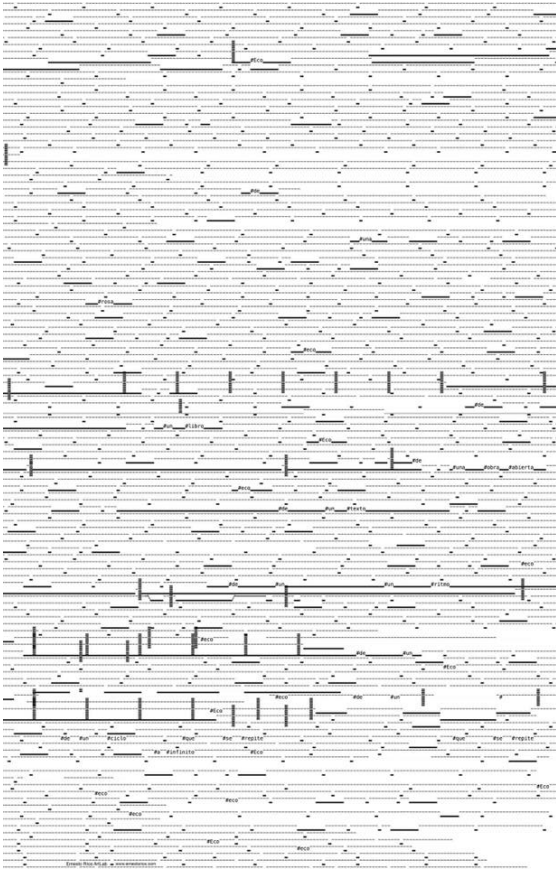
3. Hacia el siglo XXI

EVITA
MORTA

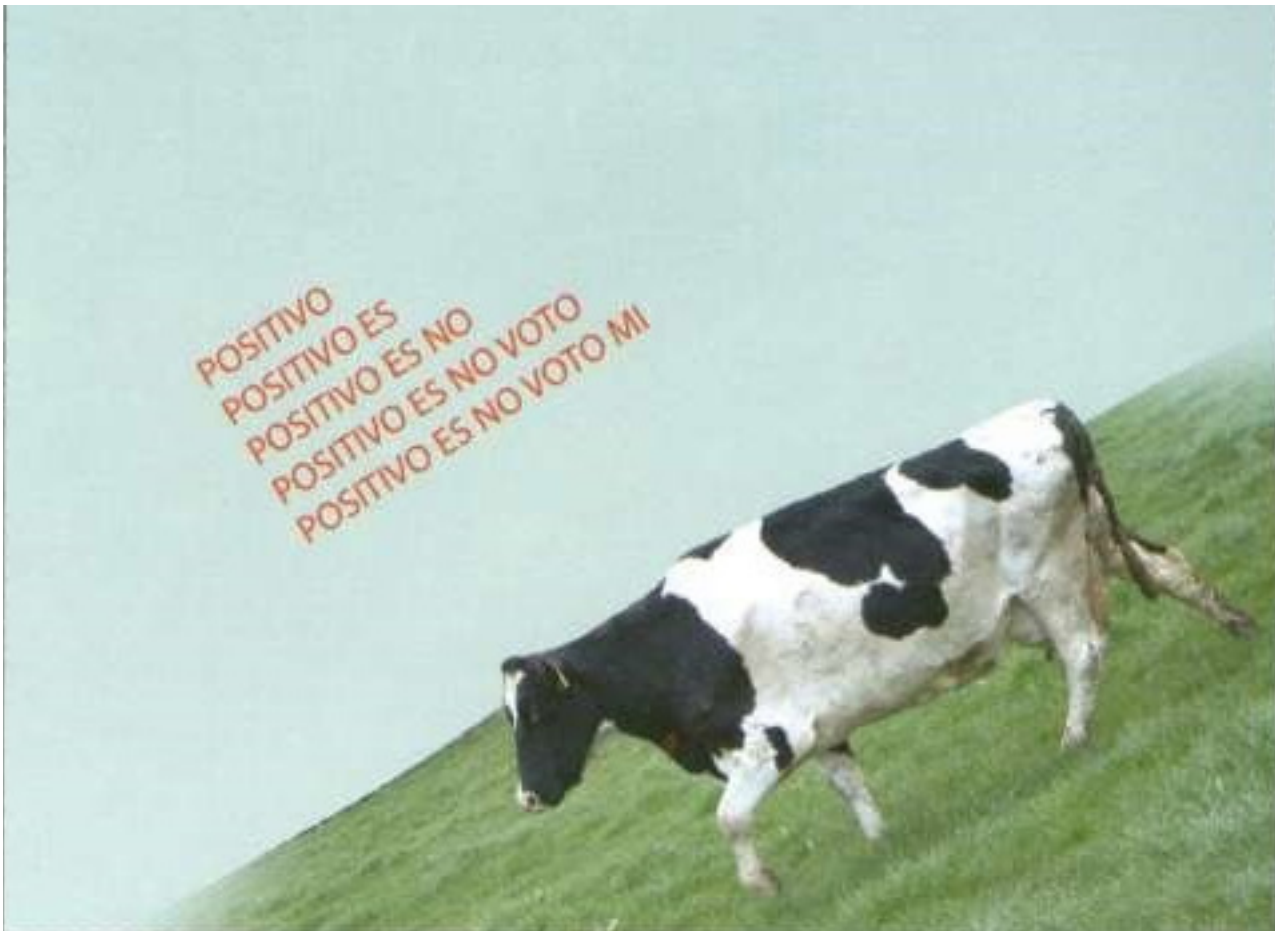
Evita (2012)- Alejandro Thornton



Sin palabras (2015)- Claudio Magnifesta



The devil is in the detail (2018)- ErnestoRios



El espejo de las palabras (2018)- Claudio Magnifesta

findelmundo.com.ar/mividapop/#

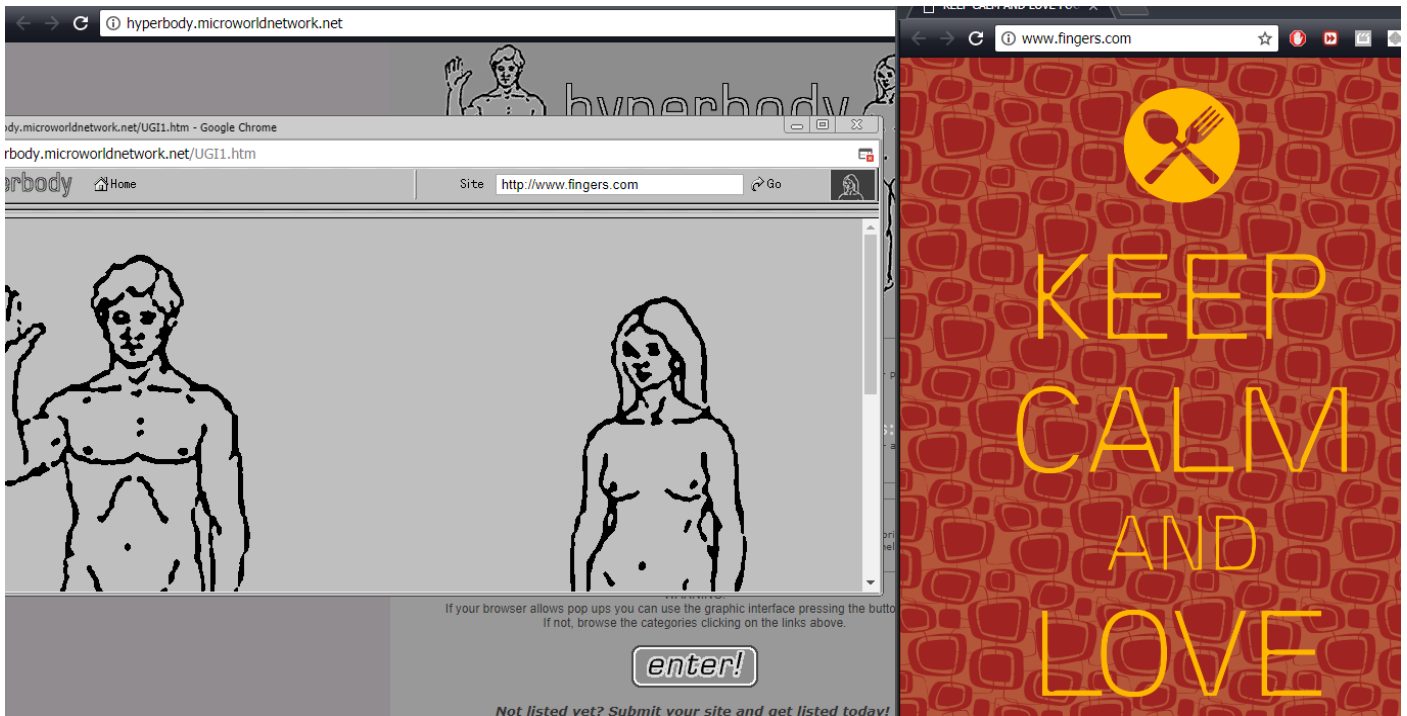
Mi
VIDA POP

Belén Gache

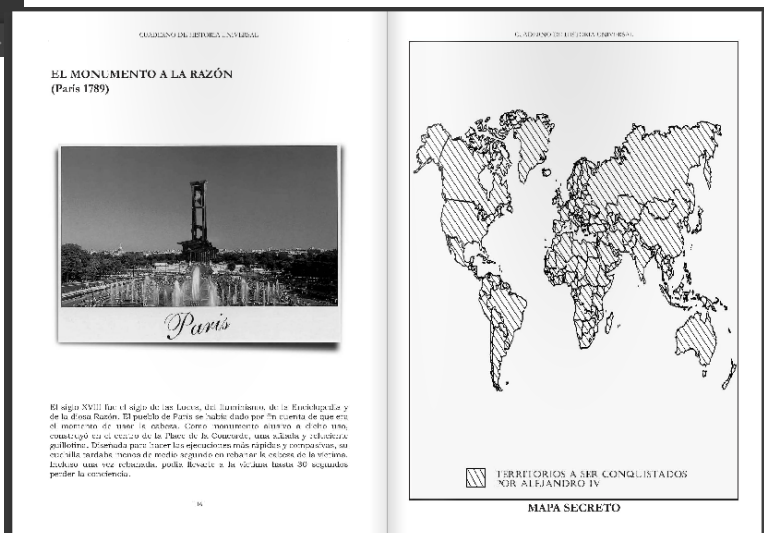
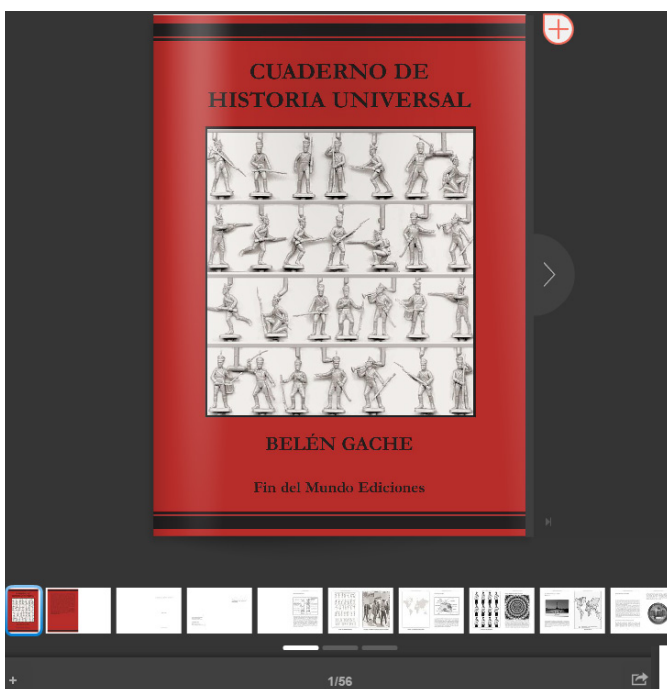
[entrar]

Leo Castelli, vivía en un departamento de 24 habitaciones frente al Central Park, en el mismo edificio en que vivíamos Merce Cunningham y yo, sólo que Merce Cunningham vivía un piso más arriba de Castelli y yo, un piso más abajo. Castelli siempre se quejaba porque Cunningham escuchaba la música muy fuerte. Una tarde, el galerista estaba tomando el té con [Andy Warhol](#) y [Marilyn Monroe](#) cuando comenzó a sonar la música en el piso de arriba. Entonces, subió con una escopeta y le pegó un tiro Cunningham. Con tan mala puntería que, en lugar de pegarle a él, la mató a Martha Graham que justo estaba allí de visita ensayando un pas de deux.

Mi vida pop (fotostática- 2005)- Belén Gache [<http://findelmundo.com.ar/mividapop/#>]



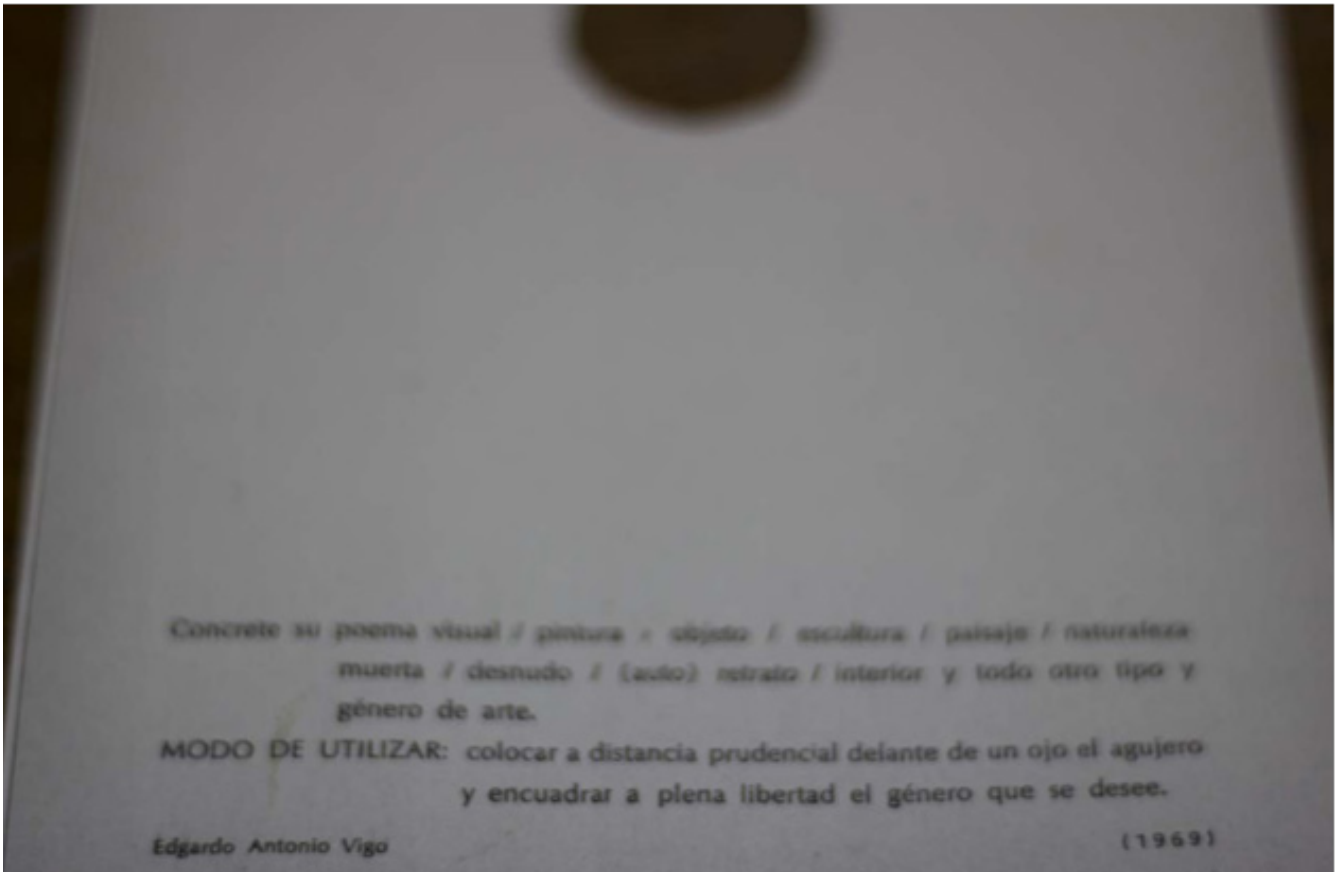
Hiperbody (fotostática- 2010)- Gustavo Romano [<http://hyperbody.microworldnetwork.net/>]



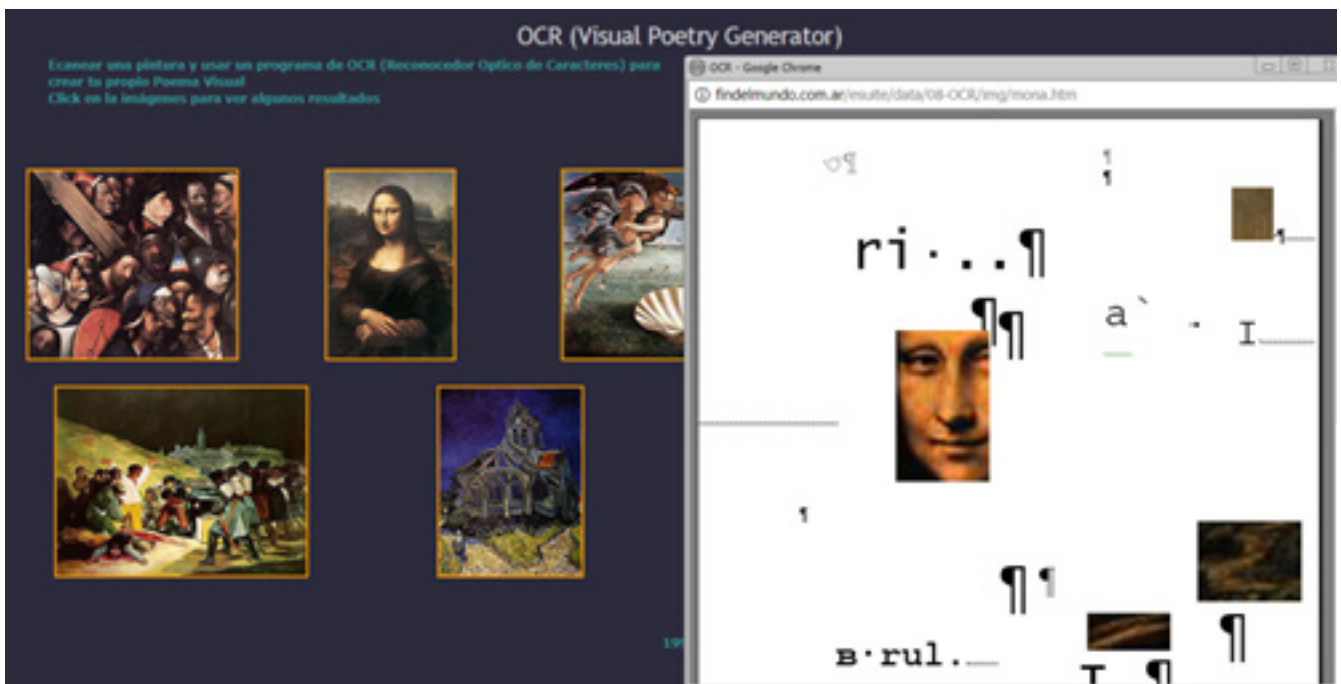
Cuaderno de historia universal (fotostática- 2009)- Belén Gache [<http://hyperbody.microworldnetwork.net/>]

4. Experiencias

1. Experiencias propuestas por E.A. Vigo



2. Experiencias propuestas por G. Romano



Utilizando el software de Google Drive:



金

洲

(49) 2



llamado DEL SILENCIO - JULIO '74.

ASEAN2

∞zát

∞ S

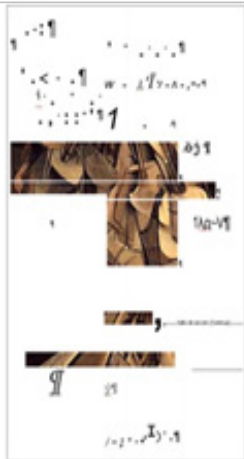
PLATA 2N.gov.svg



ARGENTINA

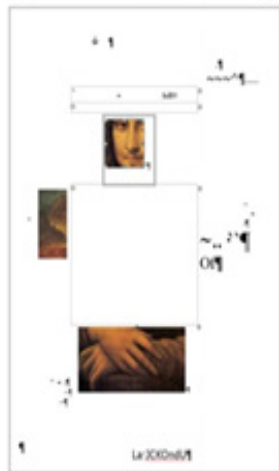
□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ '74

264 TA ΠΑΛΤΑΛ s
 . VMS



(A) AHA y Salto de sección (Continua):

براسکے // ////NKNX



لجی

م ۲۲۲۲۲۲۲۲ ۳۳۳

۲۳۲۲۲۲۲۲۲۲۲۲

۱۷

La'JCKOndU

SSS S SLSLS S SLSLSLS S SLSLS S LLSLSLS S SLSLS S LLSLSLS S SLSLSLS S LLSLSLS S

(De izquierda a derecha: obra analizada por Gustavo Romano, resultado de Gustavo Romano, resultado utilizando Google Drive)