XUL

POEMAS: P.P. Pasolini, Novísimos Peruanos
Klein, Martínez, Perednik, Perlongher
LA ESPECIFICIDAD DEL LENGUAJE POETICO:
Boido, Fogwill, Rosa, Sarlo, Thonis
INTRODUCCION A LA POESIA CONCRETA

N° 2 $ 10.000
signo viejo y nuevo
REVISTA DE POESIA

XUL

signo viejo y nuevo
REVISTA DE POESIA
N° 2 setiembre de 1981

SUMARIO

Editorial	3	
Cuatro Novísimos Peruanos	5	Mario Montalbetti
	6	Inés Cook
	7	Alfonso Cisneros Cox
	8	Carlos López Degregori
Poemas	9	Pier Paolo Pasolini
La Especificidad del Lenguaje Poético	13	Beatriz Sarlo
	14	Guillermo Boido
	16	Nicolás Rosa
	18	Rodolfo Fogwill
	21	Luis Thonis
Poemas	23	Laura Klein
Poemas	25	Néstor Perlongher
Poemas	28	Manuel Martínez
Poemas	31	Jorge Santiago Perednik
Poesía Concreta: Una Introducción	33	Angel Rivero
Ojo por Ojo / A Simple Vista	47	Haroldo de Campos
¿Qué es la I.N.I.?	49	Gabriele-Aldo Bertozzi

COLABORAN EN ESTE NUMERO: Rodolfo Alonso, Guillermo Boido, Rodolfo Fogwill, Reynaldo Jimenez, Graciela y Laura Klein, Manuel Martínez, Patricia Melgarejo, J. S. Perednik, Néstor Perlongher, Angel Rivero, Niçolás Rosa, Nahuel Santana, Beatriz Sarlo y Luis Thonis.

CONSEJO DE REDACCION: Silvia Alvarez, Laura Klein, J.S. Perednik, Susana Poujol, Ricardo Ruiz y Nahuel Santana.

EDITOR: Jorge Santiago Perednik.

Registro de la propiedad intelectual en trámite. Hecho el depósito que marca la Ley 11.723. Los artículos firmados son responsabilidad de sus autores y no reflejan necesariamente la opinión de la revista. Los artículos no firmados son escritos por el Consejo de Redacción. Se permite la reproducción de textos por cualquier medio a condición de citar el nombre del autor correspondiente y el de la fuente y enviar dos ejemplares de la publicación a XUL. Correspondencia, cheques y giros a nombre de Jorge Santiago Perednik / Casilla de Correos 179, Sucursal 53 / (1453) Buenos Aires / Argentina. Impresión: Gráfica Pinter - Talcahuano 281 - Capital

Editorial

Nadie es profeta en su destierro
Wedekind

"De los males que causan los espíritus" podría llamarse esta nota editorial si no fuera porque existen espíritus con intenciones diversas y porque, en definitiva, no existen los espíritus. Pero que los hay no cabe duda, como tampoco cabe duda de ciertas enfermedades que atacan la Poesía por intermedio de algunos poetas que no siempre en su forma de actuar se distinguen de los fantasmas.

El primer espíritu que vió XUL, recomendando urgentemente el exorcismo, parasitaba en el cuerpo de quienes no soportan el camino de la confrontación de ideas. Por obra y gracia de estos fantasmas perezosos, trabajos teóricos o críticos que podrían conducir a una polémica por cierto necesaria y enriquecedora, reciben como toda respuesta calumnias, chismes, rumores y otras formas de maledicencia. Así, mientras abundan las peroratas contra la censura gubernamental, nunca suficientes, estos poetas-hechiceros intentan su propia forma de censura mediante artimañas que no demuestran sino su incapacidad. Viendo que se trata en el fondo del temor a la diversidad de ideas y a toda discusión franca, XUL decidió hablar del "espíritu del totalitarismo" e hizo gestos de contrariedad.

Inmediatamente mencionó un mal cuyos orígenes no son recientes y cuyo fin no parece próximo, llamándolo, mientras se tapaba las narices, el "espíritu de la camarilla". No se trata de quienes tienen una posición estética común que defender ni de quienes aúnan esfuerzos en la tarea de difundir obras, sino de aquellos que, con la sola intención de tener trascendencia pública, se comprometen en pactos de mutua defensa y recíproca promoción y con esos móviles se lanzan ávidamente sobre los medios masivos. *(¡Trivialis!* dijera Roland Barthes. *gruesos lagrimones le rodaron por la cara).* Porque lo más nefasto de estas "honorables sociedades" recae sobre la crítica, que en sus manos (es sabido que en poesía la crítica argentina está en manos de los poetas) se transforma en la abstención general de toda crítica, es decir en la renuencia a poner en crisis la obra analizada. Así, mediante sus discursos bibliográficos, en una verdadera empresa falsificatoria, estas camarillas reducen y deforman en su favor la variada realidad de nuestro quehacer poético.

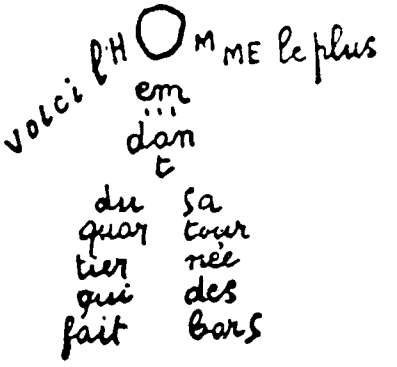
Tampoco XUL pasó por alto que el oportunismo crítico muchas veces se traslada a la obra; en este sentido recordó con una sonrisa a esos pequeños fantasmas merodeadores, los ya casi folklóricos ases individuales de la autopromoción, con la notable capacidad que poseen para adecuar pensamiento y obra a lo que aconsejen las circunstancias.

Algo cansado de mentar males, habló por último del "espíritu del paternalismo" que tanto lo incomoda, y que suele manifestarse, en el mejor de los casos, a través de la extraña teoría de que todo lo que hagan los jóvenes está bien y merece ser apoyado. Esta idea es mucho más generosa que la de los academicistas o la del "patris castratoris", quienes rechazan cualquier actividad que no se les subordine, pero es igualmente peligrosa porque encierra más de una falsedad. La juventud biológica no es una categoría que proporcione un bill de indemnidad. Dentro de la cada vez más ancha franja de los que afirman seguir siendo jóvenes se reproducen, con distintos ropajes, los mismos conflictos de intereses que los "mayores" perciben y sufren entre ellos. Así, involuntariamente, cuando apoyan sin discriminar cualquier realización joven, esos poetas hacen lo que se cuidan muy bien de hacer entre sus pares: sostienen a individuos que no buscan sino réditos personales y que en muchos casos con sus ideas y conductas obstaculizan y dañan —por lo menos— el desarrollo de la actividad poética en el país.

Es habiendo descendido hasta el Ultimo Círculo y recorrido su Circunferencia que XUL esboza este cuadro, evidentemente parcial, en la certeza del perjuicio que esos "poetas" provocan —actuando en tanto poetas— como mercaderes de la fama o como sirvientes de la mentira y de la manipulación. A la hora del brindis XUL, "para alejar en todo lo posible las márgenes del desprecio" (Edgar Bayley), no se solidariza con la atrofia predominante del sentido ético, en la convicción de que el conocimiento de las enfermedades es positivo (Hipócrates) por ser un requisito para superarlas.

¿Será excesivo —preguntó XUL— abogar, en tanto Revista de Poesía, por la responsabilidad del poeta? Posiblemente sí, —finalizó— pero estando en la corriente es necesario bogar.

F.T. Marinetti: las palabras en libertad futuristas, 191



Guillaume Apollinaire

CUATRO NOVISIMOS PERUANOS

OJO
Ver posible similitud con los nuevos poetas de Argentina

Mario Montalbetti

Mario Montalbetti nació en 1953 en Lima.
Publicó en 1978 "Perro Negro, 31 poemas".

Para Holmes

La ira me conduce al árbol; el viento
al transitorio arcoiris; el aire

me detiene: lagos.
La nube me conduce al cuádruple

trébol: pista falsa.
La tarde se desvanece en mis manos

como sueño de sol.
El día perdido me conduce al día

siguiente. Volver a empezar.
Lagos. La nube me conduce al

nevado monte; la desnuda mandarina
al abandonado zoológico; la tarde

desvaneciente al error;
y con él el día

otra vez perdido.
El zoológico me conduce al peral

transparente; el rostro escondido
a la niebla posada en las bancas

del parque: la pista es correcta.
Todo tiene que ver con todo; y todo

con la buclemente niña de la mano
ensangrentada que baila en alegría

camino abajo.

Dan-za

Si todos supiéramos danzar y silbar
al mismo tiempo y si todos
supiéramos danzar y silbar al mismo tiempo
en el desierto subiendo y bajando

y si todos supiéramos cantar en el desierto
subiendo y bajando y si todos supiéramos
danzar y silbar y cantar subiendo y bajando
en el desierto al ritmo del corazón y si
todos supiéramos amar en el desierto subiendo
y bajando las dunas amarillas y si todos
supiéramos besar en el desierto y cantar y
silbar y danzar y subiendo y bajando si todos
supiéramos amar en las dunas amarillas y si
todos supiéramos al mismo tiempo vivir
cantando y danzando en el desierto subiendo
y bajando las dunas amarillas

Levanto mi brazo.
Mi mano coge una copa.
Brindo en tu nombre.

Y si sólo supiera (cantando en las dunas amarillas
subiendo y bajando al ritmo del corazón besarte
danzando y silbando al mismo tiempo en el desierto
y amarte en el desierto) tu nombre

Dos versiones pero el tema es el mismo

I
—y no pienso sino en encontrarte
en el centro de un bosque de arco iris
tus pies atados a una estaca
tu inestable mente, alegremente
erguida como un globo
rojo
y no pienso sino en pensarte
recostada en el improbable éxito de
mañana

II
El cansancio es la memoria
de mis dedos dijo Steva des
atando las redes de nylon:

los pescados brillantes aceros
desnudos se enredaban entre
las algas rojas mientras Steva
murmuraba una canción:
tus ojos la profundidad de una almeja
tus párpados la serenidad de una estrella

de mar

Inés Cook

Inés Cook nació en 1956 en Lima.
Publicó "Ciudad Ausente" (Poemas, 1978).

Geografía de mi ciudad

Mi ciudad sólo tiene 2
color (es)
—porqué no decirlo—
(azul)

Hacia el norte eran las gruesas colinas
Hacia el sur las arenas suspendidas por el viento
Hacia el este el cansado ascenso
Hacia el oeste los lobos y las vacas marinas
Ramificada
agujereada en el preciso centro
mi ciudad de caracol:
extensa quebrada indecisa
húmeda abertura en el pasto donde mil
senderos de piedra devoran el espacio
en alguna latitud desconocida

(Aquí un oscurecido planeta:)

Aquí un oscurecido planeta:
no hay frente que calle tus ojos
ni beso que te envuelva
silenciosa ante el rumor
que dice que no estás donde yace tu cuerpo
fuera del círculo que embriaga
y no escuchas ningún canto

Recorriendo el planeta
develando los cuerpos que posan
más allá del agua que cubre el horizonte:
roja piedra
hoja
y la noche que quiebra cualquier llanto
la habitación que encierra
más tú habitas el espacio
en el signo que conduce

(No te puedo olvidar. . .)

No te puedo olvidar si acaso
digo que te olvido si te quiero
en otras voces que me dicen que las quiero
y mis ojos se descubren en el borde de un fantasma
cuando la sombra de tu risa de garza que me sigue
cuando te pienso entre mis ecos y tus nombres
y te busco en esas tardes
que pueden disolverse entre la lluvia
cuando cae la noche y no puedo
recordar ninguna noche
cuando olvido que eres mi lechuza imaginaria
aunque sea ya una sombra vieja aquel destierro

Alfonso Cisneros Cox

Alfonso Cisneros Cox nació en Lima en 1953. Es autor de dos libros de poemas "Espejismos del alba" (1978) y "Láminas" (1979).

(Digo. . .)

Digo lo luminoso en el aire agua que rompe del cielo y nos
aguarda misterioso el momento de saber la tierra que busca
la luna en la tierra como hilos desaparecidos en la sangre del
agua esa unión de ambas frentes en los mismos ojos ese decir
lo luminoso existe y no está yendo detrás y encontrándolo
en lo que se mira al ver y al irse para ser más luminoso y no estar
tan cerca del agua y la mirada viajera en los ojos de ese sueño
que llena la naturaleza de equilibrio en las manos del querer
volver al sueño de encontrarnos y decir que lo luminoso existe
en ambas frentes de la tierra la luna y el aire en la unión
instantánea en que lleno el pensamiento tenga lo luminoso agua
que rompe del cielo para volver buscándolo en el momento misterioso
de saberlo

(Del hondo pozo. . .)

Del hondo pozo las estrellas reducen el aire mismo al estío
que da vueltas dentro de una copa
que salta llena de desnudez y se fatiga cálidamente hasta volverse
un epíteto de agua y granizo
La marcha del silencio sufre heladas palabras dentro de un bosque
continuo y fugaz
Al despertar la aurora mancha el misterioso tiempo que va a rayar
en blanco haciendo de su sombra un lago que abre miradas
difusas entregando su cuerpo al mar

LEA

OBRA COMPLETA
Roberto Arlt

Sin duda, **Roberto Arlt** es uno de los más grandes escritores argentinos de este siglo. Como auténtico testimonio de un creador sobre otro creador, **Julio Cortázar** ha prologado esta edición, que en dos tomos, reúne los cuentos, las novelas, las aguafuertes y el teatro completo.

De nuestro catálogo

POESIA VERTICAL. ANTOLOGIA MAYOR.
POESIA Y CREACION. DIA. LOGOS CON GUILLERMO BOIDO, por Roberto Juarroz

LA DIVINA COMEDIA (2 tomos), por Dante Alighieri

PENSAMIENTOS DESCABELLADOS, por Stanislaw Jerzy Lec

POESIA NUEVA DE NICARAGUA
HOMENAJE A LOS INDIOS AMERICANOS
EPIGRAMAS, por Ernesto Cardenal

LOS HUESPEDES SECRETOS
EL PRESIDENTE NEGRO, por Manuel del Cabral

DROGADOS POR LA LUZ
CANTANDO COMO SI NACIERA, por Martín Alvarenga

EDICIONES
CARLOS LOHLÉ
Tacuarí 1516 – Tel. 27-9969
BUENOS AIRES

Carlos López Degregori

Carlos López Degregori nació en Lima.
Es autor del libro de poemas "Un buen día" (1978).

(Hablábamos del mar)

Hablábamos del mar
De su final en el punto donde se estremecen las linternas
Y se confunden vertiginosos los peces moribundos
con los navíos y los hombres
Y dijo Usted que así sería
Que todo estaba ya en la escritura de las olas
Porque así es el designio fatídico del agua
El paso de los siglos
De las islas

Hablábamos del mar aquella tarde
La justa
La soleada
En que Usted concluía sus escritos
Y viendo finalmente su trabajo propuso celebrar
Seguimos entonces por la línea de la playa
Hasta el recinto lustral de la taberna
Ningún presentimiento
Ningún vuelo de lanza o pájaro agorero
Oscureció el perfil del vino y las muchachas

Del resto de la historia me enteré por los periódicos
Por las noticias de un viejo transeúnte que lo vio
bajo la sombra de dos encapuchados
Entonces supe que su libro no aparecería
Que empezaba ya a sentir en las regiones de la piel
Un pequeño mar cadalso
Mar olvido
hoguera

(Perdiste en una palabra. . .)

perdiste en una palabra la verdad
y desde entonces dices lengua
aunque quisieras decir lengua
pájaro
porque ya no puedes decir pájaro

(Cualquier día. . .)

cualquier día una mano nos detiene
un toque muy discreto
gesto breve
apenas un chasquido dibujado
con la punta de los dedos

la seguimos
y aún no hay preguntas
(ella puede ser muy amable al comienzo)
pero ya no habrá más tiempo
para terminar con el café
regresar del trabajo contando nuestras llaves
o amar una mujer
un cortaplumas

tal vez una sospecha
cualquier ojo en la ventana dispuesto a delatarnos
cierta marca que llevábamos de antes
aunque nosotros no la vimos

y sucedió
la mano se dio vuelta
jugó a interrogarnos
después nos estranguló y borró todas las huellas

es posible

PIER PAOLO PASOLINI
Poemas

Versiones de Rodolfo Alonso

Textos inéditos en castellano.
Un alegato apasionado
por la libertad de la lengua
y contra toda manipulación.

A Gerola

¡Estilista tú también! ¡También tú filólogo!
Hasta ayer eras uno de los cien poetas inciertos:
ahora haces elencos de adjetivos, fijas orígenes,
eres sensible a clics, individuas espías:
y descubres como implícito lo explícito,
demuestras no poesía a mi no poesía.

A Gerola

Stilistico anche tu! Anche tu filologo!/Fino a ieri eri uno dei cento poeti incerti:/adesso fai elenchi d'aggetivi, fissi origini,/sei sensibile ai clic, individui spie:/e scopri come implicito l'esplicito,/dimostri non poesia le mie non poesie.

A los redactores de "Officina"

Queridos Leonetti, Roversi, Scalia, Romanò, y Fortini,
¿quién con menos derecho que yo a escribir estos versos?
¿Quién menos que yo ha pensado en todos estos años?
¿Quién menos que yo ha leído y quién no ha sufrido menos?
Feliz sujeto de alienación, siervo de una riqueza
—lanzada por aventureros milaneses, por putañeros napolitanos—
paso como un muerto entre los vivos, o un vivo entre los muertos:
traición incierta, devuelta, deseperada,
fruto de inexistentes ambiciones, de necesidades no verídicas.
Y ni siquiera fui pagado por ello. . .
Ahora siento, en mí, un sabor de lluvia apenas caída,
cada vivacidad de la vida tiene un fondo de llanto:
Sólo una fuerza confusa me dice que un nuevo tiempo
comienza para todos y nos obliga a ser nuevos.
Quizá —para quien ha sentido y se ha dado— es el empeño
no ya en sentir y darse, sino pensar y buscarse,

si el mundo comienza a terminar de ser el mundo
en que ya suyos, hemos nacido, antes creído eterno,
luego fértil objeto de historia: siempre reconocido.
Pero también el tiempo de la vida es pensar, no vivir,
y puesto que el pensar es ahora sin método ni verbo,
luz y confusión, prefiguración y fin,
se está disolviendo en el mundo también la pura vida.
Quijotescos y duros, agredimos la nueva lengua
que aún no conocemos, que debemos tentar.

Ai redattori di "Officina"

Caro Leonetti, e Roversi, e Scalia, e Romanò, e Fortini,/chi ha meno diritto di me a scrivere questi versi?/Chi ha meno di me pensato, in queste nostre annate?/Chi meno di me ha letto e di me meno sofferto?/Lieto soggetto di alienazione, servo d'una ricchezza/—buttata da avventurieri milanesi, da puttanieri napoletani—/passo como un morto tra i vivi, o un vivo tra i morti:/tradimento incerto, rimandato, disperato,/frutto di ambizioni inesistenti, di necessità non vere./E non ne sono stato neanche pagato. . ./Ora sento, in me, un sapore di pioggia appena caduta,/ogni vivacità della vita ha uno sfondo di pianto:/Solo una forza confusa mi dice che un nuovo tempo/comincia per tutti e ci obbliga a essere nuovi./Forse —per chi ha sentito e si è dato— è l'impegno/non più a sentire e a darsi, ma a pensare e cercarsi,/se il mondo comincia a finire d'essere il mondo/in cui già suoi, siamo nati, prima creduto eterno,/poi fertile oggetto di storia: sempre riconosciuto./Ma anche il tempo della vita è pensare, non vivere,/e poichè il pensare è ora senza metodo e verbo,/luce e confusione, prefigurazione fine,/si sta dissolvendo nel mondo anche la puravita./Donchisciotteschi e duri, aggrediamo la nuova lingua/che ancora non conosciamo, che dobbiamo tentare.

La reacción estilística

Todos juran ser puros:
puros en la lengua. . . naturalmente:
señal de que está sucia el alma.
Ha sido siempre
así. Para mentir no se precisa ser oscuros.
¡Se ilusionan, monstruos, que la muerte
iguale! No saben que es justo la muerte
(su coartada de católicos siervos)
la que disgrega, corroe, tuerce, distingue:
también la lengua.
La muerte no es orden, soberbios
monopolistas de la muerte,
su silencio es una lengua demasiado diversa
para que vosotros podáis serviros de ella:
¡justo a su alrededor se arremolina

la vida! y vosotros teméis
a vuestra santa muerte, al caos que implica:
¡vuestro unilinguismo es una defensa!
¡La lengua es oscura
no límpida — y la Razón es límpida,
no oscura! Vuestro Estado, vuestra Iglesia,
quieren lo contrario, con vuestra aprobación.
Son infinitos los dialectos, las jergas,
el pronunciar, porque es infinita
la forma de la vida:
no hay que hacerlos callar, hay que poseerlos:
pero vosotros no queréis

porque no queréis la historia, soberbios
monopolistas de la muerte: los poetas
hablan como curas, y, proféticas,

aúllan victoria, en derredor,
las Casandras: ¡pasó el tiempo de las esperanzas!
Tenían razón ellas, escondidas
dentro de las parroquias.
Ahora aparecen a la luz del día,
cornejas de las privilegiadas angustias,
de las libres esperanzas impuestas
por la fuerza del capital que no se extingue.
¡Gadda! ¡Tú que eres lengua oscura
y razón oscura,
rechaza sus interesadas alabanzas
en tu límpido raciocinio!
Moravia, tú que eres límpida lengua
y límpida razón, rechaza ese su
maligno utilizarte, en el oscuro puntillo

de tus nervios. . . Estoy solo,
estáis solos. En esta lucha que es la lucha
suprema, porque resume a toda otra,
nadie nos escucha.
¡Quisieran reducir al hombre a la pureza, ellos
que son el caos! Ah, se abra
bajo sus pies la tierra, y hablen
su esperanto en el infierno.
¡Y sin embargo, aún quien estimo y amo,
con quien mi alma es común
por tantos lados, sabe, de la lengua, el externo
valor de historia, como
si la historia condujese a lo uno, a un supremo
punto que nivela toda pasión
como si su fin fuese homologar

las almas! No, la historia
que será no es como la que ha sido.
No consiente juicios, no consiente órdenes,
es realidad irrealizada.
Y la lengua, si es fruto de los siglos contradictorios,
contradictoria —si es fruto de los orígenes
tenebrosos— se integra, nadie lo olvide,
con lo que será, y todavía no es.
Y este su ser libre misterio, riqueza
infinita, despedaza,
ahora, todo alcanzado límite, toda forma lícita.
Quemar las instituciones,
estupenda esperanza para quien ahora gime,

Finnegans
libreros

PSICOANALISIS
PSICOLOGIA
LITERATURA
ARTE
POESIA
FRANCES

SANTA FE 2733

821 - 1737

Visite
nuestra "mesa de poesía". . .

. . .y de paso
entérese de todas las novedades.

LIBRERIA
HERNANDEZ

Av. Corrientes 1436 - Tel.: 45-7845

es una esperanza que las reales pasiones
que nacerán no pueden prever, ni los sonidos

nuevos de sus palabras.
No griten los católicos a la grandeza
del pasado, extorsionando: a la Desesperación.
Pero que los comunistas no habitúen
a la renuncia y a la reducción los corazones,
con la Esperanza: con la grandeza de la revolución.
En la lengua se refleja la reacción.
Y la lengua de sus palabras es la lengua
de los patrones y de su multitud de siervos.
Sea pues vivaz y ardiente
en juzgar, en acusar, arenga,
ensayo: pero si es el fruto
del hombre burgués —que se impulsa
a las nuevas conquistas, viejo y feo
en el corazón— no puede expresar más que a todo

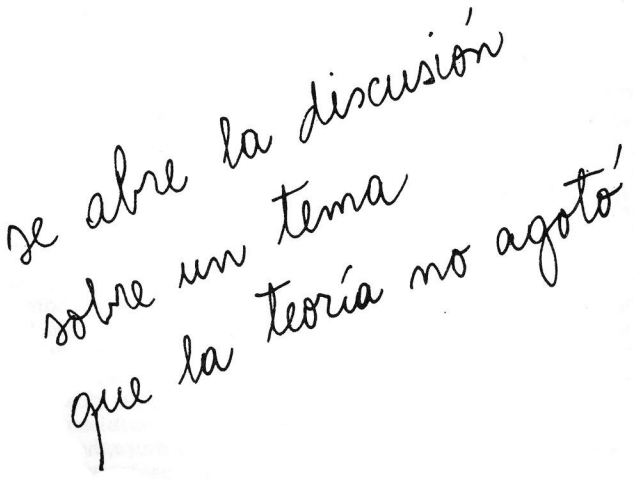
el hombre, en su histórica miseria.
No hay forma de evadirse, también el que se opone
es ese hombre, miserable, cruel,
estúpido, frío, irónico,
que hace facciosa a toda su más seria
pasión, que no cree en la pasión de otros. . .
Y en eso mezclan los días de la distensión
a amigos y enemigos: recomienza la vil guerra
del descrédito, de la malicia, de la
ceguera de célula
o sacristía: y retorna el estilo
de un tiempo, en los corazones
tanto como en los versos: y es mejor morir.
. . . . . .

La reazione stilistica

Tutti si giurano puri:/puri nella lingua. . . naturalmente:/segno che l'anima è sporca./E stato sempre/cosi. Per mentire non bisogna essere oscuri./Si illudono, mostri, che la morte/uguagli!Non sanno che è proprio la morte/(loro alibi di cattolici servi)/che disgrega, corrode, torce, distingue:/anche la lingua./La morte non è ordine, superbi/monopolisti della morte,/il suo silenzio è una lingua troppo diversa/perchè voi possiate farvene forti:/proprio intorno ad essa vortica//la vita! E voi avete paura/della vostra santa morte, del caos che implica:/il vostro unilinguismo è una difesa!/La Lingua è oscura/non limpida —e la Ragione è limpida,/non oscura! Il vostro Stato, la vostra Chiesa,/vogliono il contrario, con la vostra intesa./Sono infiniti i dialetti, i gerghi,/le pronunce, perché è infinita/la forma della vita:/non bisogna tacerli, bisogna possederli:/ma voi non li volete/perché non volete la storia, superbi/monopolisti della morte: i poeti/parlano come preti, e, profetiche,//urlano vittoria, tutt'intorno,/le Cassandre: è passato il tempo delle speranze!/Avevano ragione loro, nascoste/dentro le parrocchie./Adesso riescono alla luce del giorno,/cornacchie delle privilegiate angoscie,/delle libere speranze imposte/dalla forza del capitale che non si estingue./Gadda! Tu che sei lingua oscura/e ragione oscura,/rifiuta le loro interessate lusinghe,/nel tuo limpido raziocinio!/Moravia, tu che sei limpida lingua/e limpida ragione, respingi il maligno/loro adoprarti, nell'oscuro puntiglio//dei tuoi nervi. . .Sono solo,/siete soli. In questa lotta che è la lotta/suprema, perchè riassume ogni altra,/nessuno ci ascolta./Vorrebbero ridurre l'uomo alla purezza, loro/che sono il caos! Ah, si apra/sotto i loro piedi la terra, e parlino/il loro esperanto all'inferno./Eppure, anche chi stimmo e amo,/con cui ho comune l'anima/per tanta parte, sa, della lingua, l'esterno/valore di storia, come/se la storia portasse all'uno, a un superno/punto che livella ogni passione,/quasi il suo fine fosse l'omologazione//delle anime! No, la storia/ che sarà non è come quella che è stata./Non consente giudizi, non consente ordini,/è realtà irrealizzata./E la lingua, s'è frutto dei secoli contraddittori,/contraddittoria —s'è frutto dei primordi/tenebrosi— s'integra, nessuno lo scordi,/con quello che sarà, e che ancora non è./E questo suo essere libero mistero, ricchezza/infinita, ne spezza,/ora, ogni raggiunto limite, ogni forma lecita./Bruciare le istituzioni,/stupenda speranza per chi ora geme,/è una speranza che le reali passioni/che nasceranno non può prevedere, né i souni//nuovi delle loro parole./Non gridino i cattolici alla grandezza/del passato, ricattatori: alla Disperazione./Ma i comunisti non avvezzino/alla rinuncia e alla riduzione i cuori,/con la Speranza: con la grandezza della rivoluzione./Nella lingua si rispecchia la reazione./E la lingua delle loro parole e la lingua/dei padroni e delle loro folle di servi./Sia pur vivace e fervida/nel giudicare, nell'accusare, arringa,/saggio: ma se è il frutto/dell'uomo borghese —che si spinge/alle nuove conquiste, vecchio e brutto/nel cuore— non può esprimere che tutto//l'uomo, nella sua storica miseria./Non c'è via di scampo, anche chi si oppone/è quell'uomo, miserabile, empio,/stupido, freddo, irónico,/che rende faziosa ogni sua più seria/passione, che non crede all'altrui passione. . ./E in questo accomunano i giorni della distensione/nemici e amici: ricomincia la guerra vile/del discredito, della malizia, della/cecità di cellula/o sacrestia: e ritorna lo stile/di un tempo, nei cuori/come nei versi: ed è meglio morire./ . . . . . .

LA ESPECIFICIDAD DEL LENGUAJE POETICO

Beatriz Sarlo



1) *¿Cuáles serían para Ud. las diferencias entre lengua poética y lengua ordinaria, es decir, qué rasgos diferenciales específicos marcarían a la Poesía en oposición a todo otro "hecho" de lenguaje.*

2) *¿En caso de reconocer estos rasgos específicos, qué estatuto les otorgaría? ¿Los incluiría como un fenómeno propio del discurso poético o aparecerían como determinantes extralingüísticos?*

1 y 2. Si puede definirse a la literatura como un trabajo con los materiales de la lengua, de la experiencia y de la ideología, parece también posible pensar que, como en toda producción, sus materiales son refundidos y transformados. ¿Cuál es la lengua con la que se contruye la escritura literaria (poética)? Conserva, sin duda, las marcas de su significado social y de sus formas. Estas se proponen como soporte 'material' del texto, con las que la escritura realiza una serie de operaciones diferentes: transgredir, desplazar, reprimir, afirmar los signos de la lengua, buscar sus orígenes o proponer, como una nueva capa de sentido, nuevas organizaciones o nuevos significados. Frente a su material lingüístico, los textos plantean una relación que combina libertad y sujección según una proporción, por así decirlo, que es diferente a la de los usos cotidianos o científicos del lenguaje.

De la lengua, incluso en los textos límite, en los textos de ruptura, la literatura conserva las marcas de su función social: huellas de los sentidos, desmembramiento de su sintaxis, etc. y propone nuevas figuras sintácticas y semánticas, producidas por un conjunto de procedimientos que desplazan, difieren, refractan la significación social. ¿Qué sucede si copio y leo *Abril es el mes más frío*, en lugar de *Abril es el mes más cruel?* Aceptables ambos sintagmas desde las regulaciones de la lengua, uno de ellos, sin embargo, al desplazarse desde "frío" a "cruel", ha creado un espacio de significación, sobre la base de un proceso complicado de des-construcción y trasposición. Desde la lengua, esta posibilidad (formal, semántica) es condición de la escritura poética. En este caso, es la distancia respecto de lo habitual de la experiencia lingüística lo que contribuye a producir el efecto poético. Pero también el trabajo aparentemente próximo a las regulaciones de la lengua y de la comunicación, puede crearlo. *Solo quiero hacerte saber/que me he comido/las ciruelas/que estaban/en la heladera/y que/probablemente tú/guardabas/para el desayuno./Perdóname/eran tan deliciosas/tan dulces/y tan frías.* Es evidente que aquí la construcción y el efecto estético descansa sobre la escansión: la pausa final de verso es el único agente de desplazamiento respecto de la lengua cotidiana y, en consecuencia, son los cortes, los blancos de la lectura y de la escritura los responsables del carácter literario (de la belleza) del texto.

Sobre la materia social de la lengua, la literatura opera con otros sistemas, algunos de ellos también de naturaleza lingüística: los códigos estéticos, las convenciones literarias, el sistema de textos pasados y presentes activos en una formación cultural determinada. La regulación de estos sistemas conforma una trama de prescripciones, prohibiciones y posibilidades: si el cuerpo podía configurar un eje significativo y formal en Rabelais, pudo también abolirse después en la poesía de los siglos XVII y XVIII. Estos cambios suponen siempre reformas profundas del material lingüístico y de las formas literarias. También la incorporación al espacio literario de una zona de experiencias (legitimadas moral, ideológica o estéticamente o, por el contrario, que cuestionen el sistema de legitimación) produce nuevas configuraciones lingüísticas y semánticas: piénsese en la poesía de Rimbaud o el surrealismo. Proponiendo una ruptura sintáctica y un nuevo modelo de asociaciones (nueva regulación de las imágenes) se propuso al mismo tiempo un desplazamiento respecto de la lógica de la lengua.

3) ¿Cree Ud., que existe una manera particular de leer poesía, una "lectura poética", en el sentido que la estructura del lenguaje poético (tradición, formas, géneros, etc.) determinaría una actitud previa en el lector?

3. La adquisición del sistema de destrezas que requiere la lectura de textos literarios es un proceso social. Los lectores son producidos por la sociedad por medio de un conjunto de instituciones culturales que forman, en el interior del campo intelectual, una estructura particular. Estas instituciones (desde la escuela a la crítica) son agentes del aprendizaje de una segunda lectura: la lectura de textos literarios. La adquisición del sistema de las convenciones es producto de una actividad que supone el conocimiento de literatura, la posibilidad de reconocer en los textos los rastros del sistema literario, la destreza para detectar la realización del código y sus rupturas y, fundamentalmente, la posibilidad de que el placer surja de esta trama de reconocimientos (de lo aprendido) y de distancias. La experiencia estética no es natural y todos sus momentos se remiten al sistema de mediaciones cultural-sociales. La disposición estética no es previa a la lectura: se produce en ella. No hay lectura sin los instrumentos (producidos históricamente) que permiten descubrir en el texto su sistema de escritura, su ideología, su historia. Y estos instrumentos son, precisamente, el objeto de un proceso con determinación social.

4) ¿En qué poetas argentinos se manifestaría con mayor claridad esta preocupación por el lenguaje poético o, dicho de otro modo, en cuáles su trabajo de reflexión sobre el lenguaje determinaría su obra?

4. La literatura argentina posee algunos textos prodigiosamente seguros de su lenguaje: un poema del siglo XIX, el *Martín Fierro* significó un trabajo definitivo sobre la lengua rural, inventándola para la literatura, después de captarla en la sociedad campesina. Sin embargo, sería imposible demostrar que José Hernández dejó en otro lugar que no fuera ese texto las pruebas de su 'preocupación por el lenguaje'. Y viceversa, los que a comienzos de este siglo, inscribieron en la literatura argentina pruebas definitivas de su preocupación teórica, como Lugones para citar sólo un nombre, no escribieron al mismo tiempo textos que justificaran literariamente sus reflexiones o polémicas (recordemos que Lugones casi hasta su muerte discutió sobre preceptiva y lengua literaria, sobre las reglas de la "verdadera poesía", con Marechal y los martinfierristas entre otros oponentes de la vanguardia). Sin embargo este cruce paradójico no puede proyectarse a una zona amplia de la literatura contemporánea: y si es casi ineludible mencionar a Borges, que no ha hecho sino trabajar su pensamiento sobre la literatura y el lenguaje literario, puede también decirse que la inflexión teórica es como el signo de los últimos veinte años de literatura argentina.

Guillermo Boido

1) ¿Cuáles serían para Ud. las diferencias entre lengua poética y lengua ordinaria, es decir, qué rasgos diferenciales específicos marcarían a la Poesía en oposición a todo otro "hecho" de lenguaje.

1. Creo que en esta pregunta, y en las restantes, se comete el error de suponer que una indagación más o menos teórica acerca del lenguaje puede trasladar sin más sus conclusiones a la experiencia que, en suma, llamamos poesía. Señalar los rasgos característicos del lenguaje que emplea el poeta con relación al que utilizamos en la vida diaria, o bien al que es propio de la matemática, la filosofía o la pintura, no es equivalente a explicitar el carácter distintivo de la poesía como "hecho de lenguaje". Precisamente porque es un hecho, una experiencia, algo más que el lenguaje que la sustenta. La poesía es lo que se dice, y también lo que se calla. Es palabra, pero también silencio. Y que yo sepa, no hay análisis lingüístico o metodología capaz de indagar discursivamente acerca del callar y del silencio. Esta pregunta es, me parece, una doble pregunta. La primera se refiere al lenguaje poético como medio de superar la insuficiencia del habla cotidiana para acceder a niveles no inmediatos de la realidad. Podríamos decir: el lenguaje poético no es lógico, sino analógico; la palabra no denota, connota; el texto de un poema supone significación de la imagen y el ritmo. Todo esto y mucho más puede hallarse en los manuales, pero la poesía es otra cosa, y no se agota en la descripción del organismo verbal que la convoca. Y aquí viene entonces la segunda pregunta. ¿Qué rasgos específicos caracterizan a la poesía con respecto a otras experiencias? Yo no puedo contestar, y no creo que nadie pueda hacerlo. La experiencia poética convierte al lenguaje en identidad del poeta (y del lector). Tiene el carácter de una revelación o presentación

fugaz que otorga sentido unitario a toda otra experiencia del mundo: nos dice qué somos. No creo que la lucidez de la palabra poética, su necesidad, su caridad o su tremenda potencia de expresar lo casi inexpresable, en suma, su misterio, sean reducibles a rasgos más o menos identificables y definibles.

2) *¿En caso de reconocer estos rasgos específicos, qué estatuto les otorgaría? ¿Los incluiría como un fenómeno propio del discurso poético o aparecerían como determinantes extralingüísticos?*

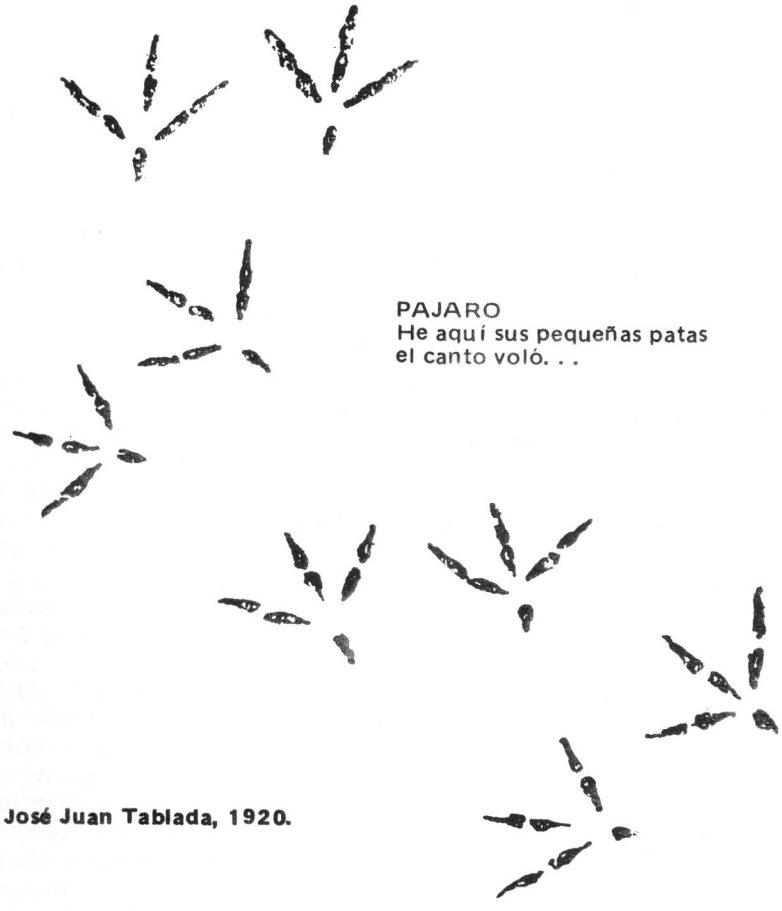
2. ¿Rasgos del lenguaje poético con respecto a otros lenguajes o rasgos de la poesía con relación a otras experiencias? Otra vez tenemos dos preguntas. En ninguno de los casos me parece posible otorgar estatuto alguno a lo que no puede ser legislado. ¿Cuáles podrían ser las reglas de algo cuya riqueza radica precisamente en la posibilidad de crear sus propias reglas? En cuanto a las preguntas, la primera se contesta con una tautología: los rasgos propios del lenguaje poético son inmanentes a ese lenguaje; la segunda, con una trivialidad: los rasgos propios de la experiencia poética son necesariamente extralingüísticos, porque la poesía no es un discurso sino algo que nos sucede.

3) *¿Cree Ud., que existe una manera particular de leer poesía, una "lectura poética", en el sentido que la estructura del lenguaje poético (tradición, formas, géneros, etc.) determinaría una actitud previa en el lector?*

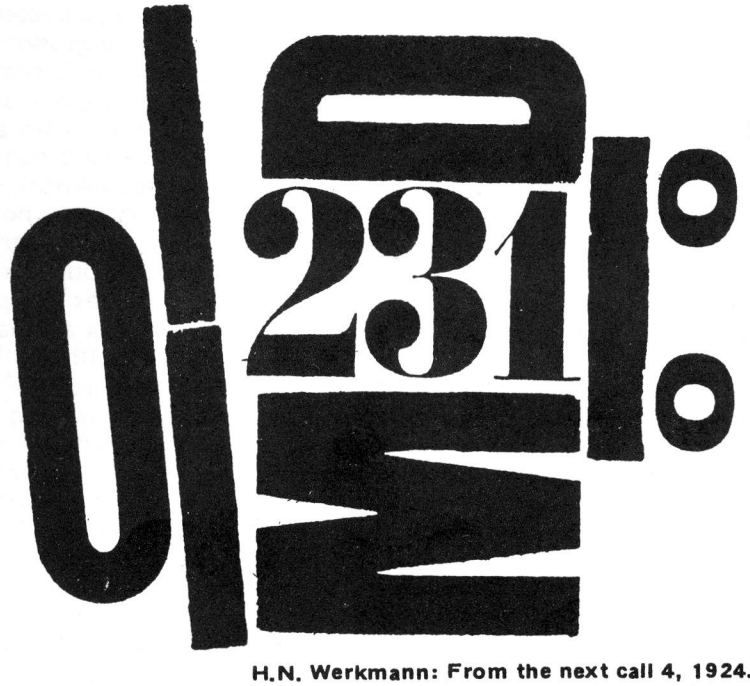
3. Desde luego, existe una manera particular de leer la poesía. Por ejemplo: uno se juega en la lectura lo mejor que tiene, o lo mejor que le han dejado. Uno lee sin mediaciones, sin apelar a recursos ajenos a la palabra misma. Compromete todo su ser en ese acto. Pero la tradición, la forma, el género (?) importan poco. Si se nos dice que importan, si nos aseguran que la comprensión de un texto depende del conocimiento previo de parámetros históricos o literarios, entonces aquello que quizá fue un poema ha dejado de serlo, al menos para nosotros. En tanto poema, no está vivo. Será otra cosa, un documento, otro "hecho de lenguaje", otra experiencia, pero no un poema. Un texto que requiere notas al pie de página no es un poema. Será literatura, probablemente.

4) *¿En qué poetas argentinos se manifestaría con mayor claridad esta preocupación por el lenguaje poético o, dicho de otro modo, en cuáles su trabajo de reflexión sobre el lenguaje determinaría su obra?*

4. En todos los que verdaderamente importan. Lo hayan hecho en el contexto de su obra poética o fuera de ella. Pero esto no implica que la reflexión sobre la palabra o la poesía determine su obra *poética:* de ser así estaríamos en presencia de un teórico del lenguaje o un filósofo, no de un poeta. ¿Una poesía sólo determinada por la reflexión ante el lenguaje? ¿No por la maravilla y el espanto de vivir, de amar, de morir? ¿De vivir, amar o morir de esta manera y no de otra? ¿De vivir, amar o morir con otros, sin otros, en otros, por otros? ¿Qué siniestra poesía sería ésa, cuya única preocupación es el "status" del lenguaje?



José Juan Tablada, 1920.



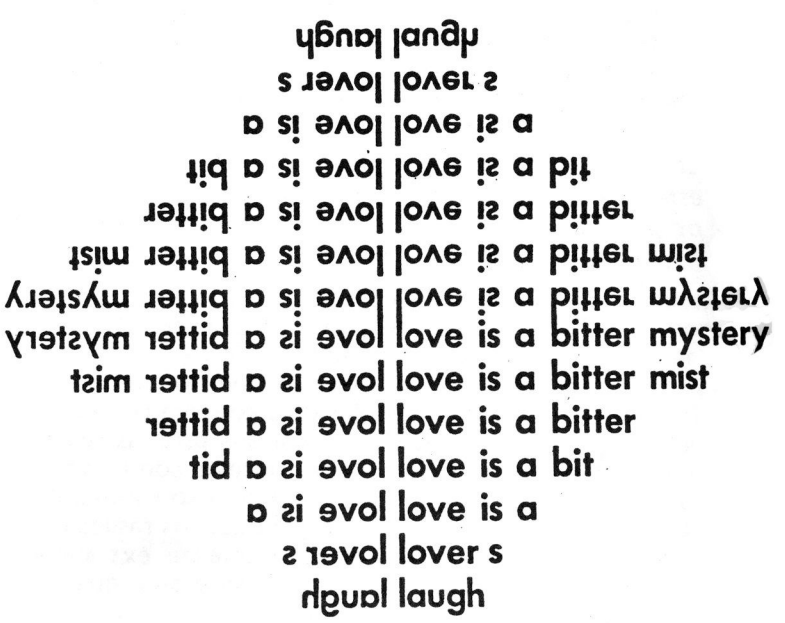
H.N. Werkmann: From the next call 4, 1924.

Nicolás Rosa

1) ¿Cuáles serían para Ud. las diferencias entre lengua poética y lengua ordinaria, es decir, qué rasgos diferenciales específicos marcarían a la Poesía en oposición a todo otro "hecho" de lenguaje.

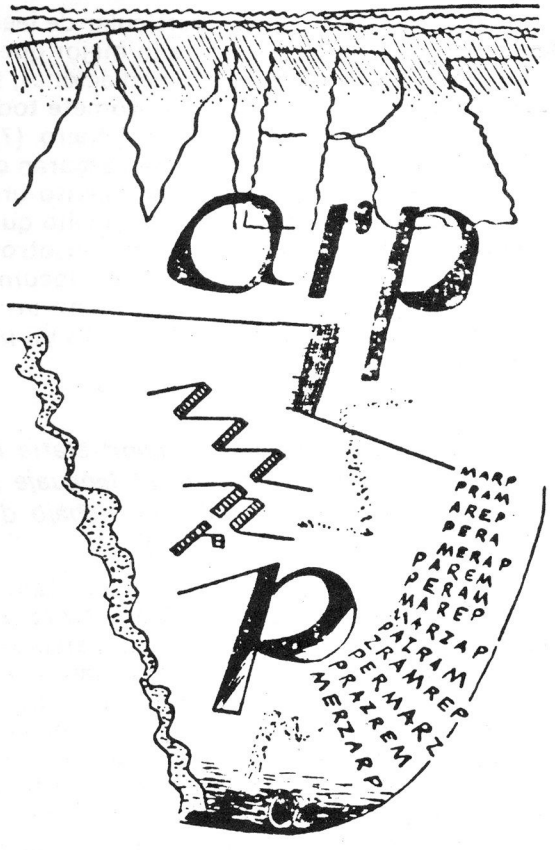
1) Es conocida la larga historia que posee esta distinción. Pero para no recurrir a los encantamientos detallistas de la datación histórica, a la ficción de origen, sólo me remitiré a los formalistas rusos y a las consecuencias que han tenido sus teorías. La Escuela de Praga, continuadora del formalismo moscovita, fue quien estableció la *tesis mayor* concerniente a la diferencia entre lengua comunicacional, *referencia,* representativa, ordinaria (como dicen los lógicos), o como quiera llamársela, para oponerla a la lengua literaria (poética). Esta distinción tomaba como eje de la diferencia el *uso, el empleo,* de un mismo *código.* Asistimos pues, a dos reducciones que acarrerarán no pocos resultados en la teoría contemporánea. Por un lado, el *empleo* (del código) a través de *procedimientos específicos marcaría lo* específico del hecho poético; y por el otro, el *código* común es siempre el sistema lingüístico, que de esta manera asume una prevalencia de origen al mismo tiempo que una anterioridad lógica necesaria para la formulación de la teoría. El lenguaje poético (todavía no discurso) sería un producto puramente lingüístico subsidiario del código de la lengua, cuyos procedimientos esenciales serían la intensificación, la exageración, la acentuación de los caracteres ya implícitos en él. Por ende, no existiría una diferencia de naturaleza entre la lengua referencial y la poética, sino más bien una diferencia de grado. Las formulaciones de Jakobson, tan vigentes hoy día en la pretendida "cientificidad" universitaria (y no nos limitamos al discurso de la Universidad) retoman estas mismas premisas sin alterarlas básicamente, operando una reformulación (teórica) adjuntiva: lingüística más informática. Los epígonos jakobsianos, llámense Saporta o Levin, con refuerzos chomskyanos, no sobrepasan estos presupuestos. Lengua *derivada* al fin, *el écart* de la estilística, no se sabe bien de qué derrotero, de qué norma, de qué camino, de qué sendero, soporta por lo menos una polisemia, por momentos generalizada, que no alcanza a tapar el hueco mayor de su *origen* y de su *fin.* (Planteado un camino, no queda menos que preguntarse de dónde viene y adónde va).

Julia Kristeva, más allá de su intento de formalización con repuestos matemáticos (una apoyatura nada desdeñable si se la pretende originariamente neutra) no reniega de Jakobson, pero no deja de representar en su "teoría" un drama *fuertemente* patético donde los personajes agónicos de la cultura contemporánea son convocados para lograr una escena explicativa de la *poesía:* Marx, Freud, Frege o Boole, Heidegger o Bourbaki. De hecho, los postulados jakobsianos sufren un fuerte embate: el discurso (ahora sí) poético diseña (¿la figurabilidad freudiana?) un espacio volumétrico, no lineal sino tabu-



Reinhard Döhl, 1966.

Kurt Schwitters: arp-merz



lar, paragramático e intertextual. Cada una de estas extensiones necesitaría de una exposición, no pertinente en este caso. Pero de hecho, la "infinitud del código" que realiza la práctica poética redistribuye las funciones de la lengua y produce una estructura otra (ortocomplementaria), en este caso, paralingüística. ¿Está suficientemente logrado el deseo de excentricizar el discurso? ¿y con respecto a qué? ¿No subyace siempre, impetuoso, potente, patente, el discurso lingüístico (es decir, los sistemas de las lenguas) que impregna imperialistamente la producción del saber contemporáneo, por lo menos en las ciencias sociales?

La poesía es excéntrica pues descentra un discurso, pero también lo es porque se mueve en un espacio desorientado donde las producciones del sentido no encuentran ni finalidad ni utilidad, cercenando la fuerte pulsión funcionalista y epistémica de los discursos transformadores. Pero no es un discurso subjetivo, es transubjetivo, no apela a. . ., sino que convoca, más allá de cualquier intencionalidad, un fantasma originario: una escena-otra, un drama-otro, no reductible a las fantasías originarias ni a las representaciones dramáticas del deseo: es, más que el deseo, el lenguaje arcaico del deseo, una lengua muerta, un jeroglífico inconmovible, al mismo tiempo origen del lenguaje, lenguaje de origen, una lengua madre que dice a todos los que quieren y pueden oir que es un discurso sin finalidad ni precedencia que se justifica por su solo y primitivo estar: totalmente arreferencial, la poesía es un síntoma y como tal legible por todos, no importa cuál sea la meta o el fin de esa lectura. Curiosamente, esta lengua primigenia no genera una alexia total: la poesía que nada tiene para comunicar se deja entender por todos. Cuando se toca ese reducto íntimo (origen y meta al mismo tiempo), la poesía —más allá de sus lenguajes de manifestación— encuentra —toca— el otro lugar de la conjunción poética, algo que se llama lector, espectador, receptor, *Otro* en suma, que recupera el plus de sentido de un texto que se excede a sí mismo. ¿Es por esto la poesía un hecho trascendental? De ninguna manera: transhistórica en la medida en que no está sujeta a las coyunturas estructurales, es fundamentalmente histórica en tanto está "sobredeterminada" por el régimen de producción estética de una sociedad, aunque esa producción no se agote en sus propios mecanismos sino que opera transformaciones en el horizonte humano y literario donde se genera. ¿Es acordarle demasiado o demasiado poco a la poesía?

2) ¿En caso de reconocer estos rasgos específicos, qué estatuto les otorgaría? ¿Los incluiría como un fenómeno propio del discurso poético o aparecerían como determinantes extralingüísticos?

2) Los registros de la poeticidad son heterogéneos y operan por desmultiplicación tanto dentro del sistema literario como en el nivel de la sensibilidad histórica, superan el género, la serie, la literatura, el horizonte literario, aunque se enmarquen en ellos, para excederse dentro de un discurso excéntrico, asintótico, con respecto al logos, a la ciencia ortodoxa, al discurso estatuído. No requiere marginaciones individuales ni malditismos personificados, sino que es discurso que repugna al régimen de producción ideológica (y a su sentido) de una formación social determinada.

3) ¿Cree Ud., que existe una manera particular de leer poesía, una "lectura poética", en el sentido que la estructura del lenguaje poético (tradición, formas, géneros, etc.) determinaría una actitud previa en el lector?

3) Los registros de la poeticidad son ubicuos, itinerantes: pueden producirse en partes de textos, en retazos de textos, en fragmentos de textos, y emigrar de un texto a otro. La "verdadera" historia de la poesía no congrúe con el género, ni siquiera con las "formas", sino con el sistema de producción poética no reductible a los simples procedimientos estilísticos ni a las legalidades del lenguaje: es un discurso paralingüístico heterogéneo que refiere tanto al sujeto histórico que lo produce como al "mundo" que lo sobredetermina; por lo tanto discurso plural que exige lecturas múltiples y permite una perfusión del sentido a diversos niveles de lectura. Los "ideogramas" de lectura, históricamente condicionados, leen el valor social de la poesía, pero no el sistema de producción poética que supera los marcos de la tradición, de los tópicos, de los géneros, aunque los incluya. Esto pareciera más bien una tarea de la crítica bien orientada. Existe ese valor social que determina la "poesía" como género "prestigioso" o "irrisorio", como "condensación de la experiencia humana" o como "forma de una fenomenología del espíritu", o incluso, más modernamente, como una semio-lógica de la expresión y el contenido (en el sentido hjesmesleviano de los términos). La "operación crítica" se convierte en un rasgo ideológico que se incorpora al ideograma de lectura. Así leemos los críticos, no sin sensibilidad pero sí intentando dar cuenta de esa sensibilidad. Oscuramente, insistentemente, la poesía emerge en otros lectores, en otras lecturas, que no tiene apoyatura teórica explícita. Leen con la ideología en la mano, se dirá, pero también con el deseo que, prescindiendo de la totalidad, se detiene en un juego aliterante, en una suspensión sintáctica, en una colisión metonímica, en una variación anafórica: lee el "detalle": allí donde precisamente se juega la encrucijada de la lengua y el síntoma.

4) ¿En qué poetas argentinos se manifestaría con mayor claridad esta preocupación por el lenguaje poético o, dicho de otro modo, en cuáles su trabajo de reflexión sobre el lenguaje determinaría su obra?

4) El hecho de poesía —más allá de los umbrales de poeticidad que desate o frustre— implica el reconocimiento de un más allá del lenguaje, no de una detención del significante sobre sí mismo. Es el carácter proyectivo de la lengua poética la que define al discurso poético. Ese más allá no se realiza como un punto de llegada, sino como un *hacia* constante, punto de fuga infinitamente postergado que se dramatiza a sí mismo como un espacio probabilístico no controlable, es decir, donde las regularidades se cumplen, incluso se pueden predecir, pero donde no se puede intervenir para determinarlas. Si esto define de alguna manera al espacio volumétrico del discurso poético diría que Juan L. Ortiz, Hugo Padeletti, Juan José Saer ("El arte de narrar"), Héctor Piccoli, son poetas que resisten toda posibilidad antológica pues se determinan como deuterológicos, como campos de resistencia sólo legibles a partir de los propios vectores de fuerza que generan sus textos.

Rodolfo Fogwill

1) ¿Cuáles serían para Ud. las diferencias entre lengua poética y lengua ordinaria, es decir, qué rasgos diferenciales específicos marcarían a la poesía en oposición a todo otro "hecho" de lenguaje?

La pregunta interroga por las relaciones entre *tres* y no dos entidades: (LO) *Lengua Ordinaria* (lengua del orden público, familiar, científico, religiosa, económica, etc.). La *"Lengua poética"* (l.p.) que es la propiedad que adopta la L.O. incorporada en el poema, y a la que aluden algunos críticos naif cuando dicen *"telefonazo no es una palabra poética"* y la *Lengua Poética* (LP) eso que se menta cuando se habla de la "lengua poética" o el "lenguaje de la poesía" por diferencia al "lenguaje del cine" o al "lenguaje de la indumentaria". En síntesis, mi respuesta es que LP $\neq$ LO

LP $\neq$ l.p.

LO $\cong$ l.p.

Esta última identidad describe que los elementos del código y las reglas son comunes, no así las funciones que demandan su empleo, que son exactamente opuestas. Concediendo que las funciones referenciales, páticas, emotivas, metalingüísticas, poéticas, etc. se cumplen de un modo idéntico en LO y LP, el resultado de estas funciones *respecto de la significación* es inverso: (LO) *mediante la imposición de reglas desviantes y la transgresión de reglas frecuentes expande la significación de los términos que la lengua ordinaria comprime y comprime la significación de aquéllos que la lengua ordinaria expande.*

Esta expansión de lo comprimido y comprensión de lo expandido es resultado del ejercicio de la LP, lengua que se desempeña bajo otra legalidad surgida de la eliminación de algunas reglas habituales de LO y de la adopción de otras no habituales en ella.

¿Cómo renunciar la invitación al sofisma. . .?

Si la función de LP es redistribuir las significaciones de LO:

Entonces:

LO	Términos	Reglas de operación	Reglas de combinación
y LP	(LO) Con exclusiones Con agregados	Reglas de operación Con exclusiones Con agregados	Reglas de combinación Con exclusiones Con agregados

¿Habrá una LP_2 tal que LP es en ella un lenguaje de base, tal como LO es en LP?

En efecto, la hay, y esa LP_2 es el referente del término "Poesía". Dentro de este modelo, me atreveré a promover que:

Así como para *ser un hablante* hay que estar en posesión de buena parte del patrimonio de términos y reglas de combinación, para hacer *un poema* hay que estar en posesión de reglas de selección que convierten a LO en l.p., hay que poseer los términos de LO y hay que recordar las exclusiones y anexiones realizadas a sus reglas de operación y de combinación y *para hacer POESIA* hay que disponer de LP_2, a saber, de las reglas que *hacen que ciertas exclusiones, ciertos agregados, ciertas selecciones y descartes concluyan significado.*

Para valorar esta cuestión en todo su alcance conviene detenerse en las nueve relaciones que se generan entre los tres términos invocados por la pregunta.

MODELO DE RELACIONES

	DESDE		
HACIA	LO	l-p-	LP
LO	I	IV	VII
l-p-	II	V	VIII
LP	III	VI	IX

I : LO → LO: Este espacio invita a considerar las relaciones de la lengua ordinaria consigo misma. En primer término,

porque todo lo que pueda ocurrir en esta relación modela lo que ocurrirá en los procesos de significación. Sin adherir a la rigidez del esquema de Jakobson, las funciones metalingüísticas y poéticas, señaladas para los procesos de comunicación ordinarios, señalan el lugar donde los no poetas ejercen la "poesía" y modelan la conducta poética de los poetas. Otra proyección importante de esta intersección es la contemplación diacrónica: las famosas cuestiones como las del origen metafórico del lenguaje, la "opresión del lenguaje", etc., se encuadran en este lugar de encuentro de la lengua ordinaria consigo misma.

II - LO → LP: Este espacio define cuestiones fundamentales de la poética, tales como la definición de que provee la lengua ordinaria al trabajo poético. Están frescos aún los días en que se creía que la matriz social explicaba unívocamente la creación. Bien: si algo explica, el "bombeo" de material de LO hacia lp ha de cumplir alguna función en ese proceso de "determinación" subordinada.

III - LO → LP: Este es el lugar del encuadre del análisis de cómo el modelo del lenguaje (y ahora, más en boga, el modelo de "la escritura") prefigura el modelo de la poesía. Es a la vez el espacio donde acotar la reflexión sobre la legitimidad y las condiciones del empleo de modelos lingüísticos para la explicación Poética.

IV - l.p. → LO: "Cabañero de la lengua" llamó Lugones a la Poesía. Mediante el ejercicio de LP se opera sobre LO transformando sus reglas y términos generando l.p. eso que retorna a la lengua ordinaria como nuevas metáforas, nuevos términos, términos expandidos y enriquecidos, términos comprimidos, empobrecidos y especificados a fin de comunicar mejor.

V - l.p. → l.p.: Es el lugar del análisis estilístico. Aquí se instala el trabajo crítico ("el lenguaje de Vallejo. . ." etc.). Y aquí trabaja el poeta: testigo de una ley desconocida que él ha convocado y a la que debe someterse por la vía del reconocimiento de lo que ha producido.

VI - l.p. → LP: Toda reflexión que el poeta extraiga de la relación del área V se instala en el área VI. ¿Cómo es que (y qué) han venido a significar estas anexiones y transgresiones de reglas, estas elecciones y descartes de términos. . . ?

VII - LP → LO: A esta relación se llama "hacer el poema". Es el resultado de la transformación de **LO en LP.** Una lengua de significación redistribuída, que no significa por representación denotativa o connotativa inesperada sino simplemente por su ejercicio de la redistribución.

VIII - LP → l.p.: Esta relación, en primer término, es una *producción:* l.p. es el resultado del ejercicio de la Lengua Poética que hasta en el peor caso, conduce a un "poema" (en los tiempos en que las reglas de versificación y las del buen decir primaban, quienquiera conociese el sistema producía l.p., es decir, lenguaje recompuesto, reordenado).

Y este espacio describe el segundo laboratorio del poeta: manipular esta conjugación de LP a partir de las l.p. resultantes de su "habla" de LP para reconocer la vastedad de reglas y términos cuya posesión es el arte de la Poesía.

IX - LP → LP: Es el lugar que sobre un simplificado modelo metalingüístico propuse llamar LP_2. Si no se reconoce este lugar, cualquier reflexión sobre poesía se condena a no decir. Aplicar la LP sobre la LO para construirla en l.p. es hacer un poema. Arte mimético, o arte paradigmático, es un arte ventrílocuo, o un arte de loros. Quien opera la lengua ordinaria, sabe *que está diciendo.* Quien produce LP a partir de las leyes o de la mimesis (que ahora que ya nadie estudia es más frecuente), sabe *qué está reproduciendo* ("sentimientos", "magnetizaciones", "alusiones", etc.), pero no hace sino hablar a la gente *desde su lugar:* el lenguaje representativo. Los poetas, son los que ejerciendo un lenguaje más amplio, que parte del reconocimiento de que LP no es sino un lenguaje arbitrario y del discernimiento de que sobre su modelo se pueden construir infinitos sistemas, se instala en cualquiera de ellos desde el saber (maestría) no ya solamente del "qué significa esto que hago?", sino del **¿qué significa este trabajo de significar?**

Si el área VII describe la producción de un poema, y el área VIII el aprendizaje de una lengua, el área IX, que es la Poesía, es el lugar del desempeño de una lengua (LP_2) que no habla de cosas (como los versos, como la prosa) ni de palabras y de cosas (como los poemas) sino de entidades tales como los imaginados dioses, los muertos, el poder, la sabiduría, la gran ley, la "VERDAD" cuya manipulación suele acarrear el extrañamiento, el exilio, el tabú, y, que en nuestra civilización, se recompensa con una perduración en la memoria de los otros.

2) En caso de reconocer estos rasgos específicos, ¿qué estatuto les otorgaría? ¿Los incluiría como un fenómeno propio del discurso de la poesía o aparecerían como determinantes extralingüísticos?

Las relaciones expuestas no son específicas de la poesía: son comunes a todas las artes. Pero deben reconocerse dos privilegios de la poesía: en primer término, que su material de operación significadora es **significante** (lo que provoca una operatoria más comprometida). El segundo privilegio es que para describir los mecanismos de otras artes (y para "publicitar" o explicar, y clasificar sus resultados) se recurre a instrumentos poéticos: las lenguas reordenadas de la crítica, la glosa, el titulaje de films, los recursos "poéticos" del reclame, etc.

Esta cuestión de la no especificidad remite a un terreno no discurrible pero que conviene señalar. Lo resumo así:

i) ¿No hay diferencia de fondo entre la Lengua Poética y las artes porque toda significación está constituída a partir de la Lengua?

ii) ¿O porque la lengua, y la Lengua Poética y toda otra operación significadora responden a una función que las modela a todas. . .?

Quiero establecer que tal cuestión no es discernible porque optar por una u otra respuesta es salir del lenguaje referencial y tomar una decisión en las cuestios de la *relación del ser y la conciencia*, de la *relación de conciencia y conducta*, de la *relacion de conciencia y lenguaje*. ¿Cómo decidir sin "tirar la monedita" hacia donde el viento de la época la haga aparecer de uno u otro signo de la suerte? No creo que haya otro modo de discernir en el plano donde la ontología se explica en la metafísica, aunque paradojalmente esta decisión suela ser la primera que adoptan quienes devienen críticos. Yo, algunas veces adhiero a una creencia, después cambio por otra, pero nunca sé. Simpatizo más con la segunda alternativa, pero reconozco que es una corazonada. Discrepo con quienes adhieren a alguna de estas soluciones sin reconocer que actúan de "todo corazón". Y me resultan *muy odiosos* quienes a partir de corazonadas se sienten dispensados a saltear toda la fenomenología del tema (simplificada en el cuadro de las 9 relaciones).

3) ¿Cree Ud. que existe una manera particular de leer poesía, una "lectura poética", en el sentido que la estructura del lenguaje poético (tradición, formas, géneros, etc.) determinaría una actitud previa en el lector?

Sí. Por eso es fácil que cualquier alfabetizado culto haga un "poema".
Hay un recetario de señales (diseño gráfico, orden "vertical", cierto giro y elocución, el titulaje, etc.) cuya combinación promete que *"esto es un poema"* y provoca en el lector una disposición de lectura para la que bien lo ha adiestrado la escuela (cierta posición de regodeo en la musicalidad del lenguaje, tal veladura de la decodificación referencial, determinada disposición emocional a recibir mensajes "elevados", etc.). A este respecto me gustaría invitar a la observación de lo que hace la escuela con el niño y la poesía: a la vez que se castiga la libertad del lenguaje mediante infinidad de recursos, se imponen no solamente un *repertorio de lecturas parcial* sino un *estilo de lectura* que clasifica el poema en el lugar de menor atractivo posible: "lo difícil", lo tonto, lo solemne, lo "elevado", lo "sublime", lo "engolado", etc. Después de semejante trabajito de la cultura, es muy difícil disponer a un chico para la lectura gozosa de los mismos versos de Hernández, o Lugones, o Darío que le suministraron como parte de un plan de vacunación contra cualquier subrutina de goce.

4) ¿En qué poetas argentinos se manifestaría con mayor claridad esta preocupación por el lenguaje poético, o, dicho de otro modo, en cuáles su trabajo de reflexión sobre el lenguaje determinaría su obra?

En todos aquellos a quienes corresponde la calificación de Poetas se puede reconocer la reflexión sobre el lenguaje. Algunos lo explicitan en sus obras, otros en sus reflexiones teóricas *ex-post-facto* y unos pocos (Borges) en reflexiones programáticas. No faltan casos de poetas cuya obra creativa testimonia una reflexión profunda y que en cambio teorizan de la peor manera imaginable (pienso en Aguirre y Lugones excepto el prólogo del Lunario). Gran reflexión se observa en la obra de Fijman, Molinari, Molina, Alonso, Bailey y en el Lugones de "Las Montañas" y "Lunario", y en los poemas que no tratan de arte poético de Aguirre. Son destacables como ejemplo de trabajo teórico al límite Ortiz, Gelman, Leónidas Lamborghini, Girri y Borges.

Gelman: Por el sistema de West, Wendell, Yamnokuchi y Dom Pero que ejercita toda la dislexia programática que Huidobro y Girondo hasta marcar sus límites generadores, testimoniales de cierto "mal-estar en la lengua". Y también Gelman por su poema *"los disparos de la belleza incesante"*, donde expuso sobre la Lengua Poética lo que nadie esperaba de él como funcionario y todos esperaban como poeta. Ese poema se organiza en el lugar de intersección de la Lengua Poética con los goces de la existencia histórica del hombre.

Ortiz: Su serena reflexión se revela en la lectura cronológica de su obra que él mismo propuso al editarla. Señalo que ignoro textos teóricos de Ortiz pero que su obra —tal vez a posteriori— está ordenada para que una lectura analítica revele los pasos que instituyen su Lengua Poética: fase de despojamiento de efectos / fase de selección semántica hasta llegar a un repertorio ínfimo de elementos de trabajo / fase de fijación de reglas y de práctica de su conjungación / fase de erección de nuevos efectos y por último, puesta a prueba del sistema mediante una *relectura del mundo,* cuyo acotamiento geográfico y emocional —sospecho— también ha sido objeto de un cifrado.

Borges: Al decir programático señalo que en ensayos teóricos (Discusión) y en textos narrativos se enuncian postulados de reflexión que su obra poética ulterior ha ido ejecutando. A este carácter programático se suma un nivel de sistematicidad infrecuente (no he visto otro) en lengua española. Por sistematicidad entiendo aquí el hecho de que toda opción que esté a nuestro alcance detectar como pertinente a la constitución de una Lengua Poética ha sido evaluada, discutida y arbitrada en un ensayo, un párrafo de un relato, un prólogo o un poema de este personaje poético, desde el por qué de un repertorio de términos, de un repertorio temático, de una lógica de la yuxtaposición de repertorios temáticos, de una teoría del lenguaje ordinario y del lenguaje poético, integrada a una filosofía bien perfilada y montada en una ética implacable (odiosa, pero ética e implacable, y tal vez por sólida y autosostenida aún más odiosa) que deriva a una teoría del goce de la lectura coherente con su representación de la lengua.
Cumplo en señalar que yo no sería un buen subdesarrollado si no invitase a cotejar el par de páginas de **"La supersticiosa ética del lector"** de 1931 con las reflexiones de Pound (1950 apróximadamente) y de los concretistas paulistas (1955) sobre el ideograma, con las observaciones de Mc. Luhan (1958 apróximadamente) sobre el *efecto Gutemberg,* y con los resúmenes que Sollers y Kristeva realizan hacia 1975 del trabajo de toda una generación de críticos desde el "Grado Cero" de 1952 hasta Tel Quel, de 1970.

Lamborghini: Toda su reflexión está contenida en su obra poética. Su trabajo de desconstrucción de la metáfora (los "Como ese" que hablan de la constitución de un Lenguaje Poético por descarte de todas las opciones "intimistas", "metafísicas" o "coloquiales") y su progresivo acotamiento de la cornisa populista, bastarían para agruparlo entre quienes con más severidad trabajan su arte. Pero hay algo más destacable en su obra, y es la explicitación estética, que parece completar la teoría borgeana de la lectura. Me refiero al concepto del

gusto como una función de reconocimiento del terror. Y dejaría de ser un buen subdesarrollado si omitiese señalar cuando Lacan difundía en su colección la obra de Lrgendre hacía veinte años que dormitaban en los anaqueles de Buenos Aires los versos de *Las Patas en las Fuentes,* donde la constelación Dividna - Ley - Poder - Censura - Sumisión - Lectura - Placer - Belleza - Goce aparecía articulada como programa político-literario.

Girri: La poética explícita de Girri está anticipada frecuentemente en poemas. Los textos teóricos y sus reflexiones (Un Reportaje de *Plural,* una contratapa, el *Diario de Un Libro, El Motivo es el Poema,* texto reciente) van a la zaga de aquellos anticipos. Girri ha discurrido en verso sobre metros, figuras, temáticas, arte poética, folosofía, ética literaria, política literaria y todo eso forma unidad en su obra, que de una originalidad irremisible a antecedentes españoles (Guillén y Cernuda apenas), ingleses y franceses y tal vez sólo vinculable con los *Statische Gedichte* de Benn, como temática y como actitud de enunciación (obviando de desapego por la rima de Girri) y como filosofía estética según la traducción fenomenológica que realizara Beda Alleman del sentido de esa excrecencia anómala en la obra del poeta expresionista. Como en Borges —nihilista agnóstico— en Lamborghini —teocentrista metafísico— en Gelman —marxista acerado— y en Ortiz —socialista humanista— en Girri —liberal— la proclama poética forma sistema con la obra deseada y con la obra verificada y es testimonio de fe. Escéptico de todo valor y criterio desinteresado en los efectos de inmediatez, desinteresado en el poder de la seducción codificada, promete en "**Coronación**" (1947) la realización de un "trabajo" a "pesar de". Lo inicia en 1949 **(Trece Poemas)** y es un trabajo de *disolución, no de los valores externos,* sino de los valores internos de su obra anterior y de sus valores del mundo que se espejaban en su conciencia. Treinta años más tarde festeja su logro (1980, contratapa de **Obras III**) y se ha despojado de todo para constituir su *yo observante* que va *creando sus lectores. Calidad, valor, permanencia* son descartadas como nombres de un vacío que sólo él pudo convocar: hay un único juicio respetable: el de la historia. ¿Qué es su obra? *La construcción de un Girri.* ¿Para qué sirve un Girri? *Para testimoniar su obra.* ¿Para qué ser un producto de su obra? *Para hacerla valer, para hacerla perdurar.*

No se equivocan quienes proclaman que Girri es un *poeta reaccionario.* Gelman, después de señalar que Lezama, Paz y Girri "*dan luz como planetas ciegos a su propio destino*" y preguntarse: "*¿no ha de girar Alberto como vida terrible cercenable indestructivle en la noche del mundo*?" sólo exige que admita "*que dan valor a los oprimidos, o suavidad, o dulzura*" y censura (Obras, Corregidor pág 397) el reconocimiento de la muerte, la afiliación a la vejez y el "*perderse en detalles como la muerte personal. . .*" Traducido: reprocha su *no-afiliación,* su no declaración. ¿Es tan grande el reproche como el homenaje de este poema. . .?

Si lo fuera, estaba previsto en la estética de Girri. Girri ha especulado y explorado el reproche proveniente del potencial poder futuro y dirigido a un gesto que no despertaría sino indiferencia por parte del poder actual.

¿A qué apostaba Girri? A la coherencia en su armonía, sin dividendo político ni emocional. Alguna vez, para librarse de la servidumbre humana adhirió al culto de un amo más fuerte e implacable: su ideal estético. Erran quienes leen en su obra mensaje de poeta reaccionario por no afiliado, no militante, y no festivo. El reaccionarismo de Girri es la respuesta del último liberal a todo accionarismo, a toda convocatoria a la servidumbre. Cristiano sin dio, renuncia al paraíso de la tierra: la moral de la obra es la obra. El premio a su observancia es la participación simbólica (¿hay otra acaso?) en el cuerpo de una divinidad con la que no se comulga sino mediante la ejecución de esas leyes que parecen conducirnos desde hace 27 siglos.

Luis Thonis

1) ¿Cuáles serían para Ud. las diferencias entre lengua poética y lengua ordinaria, es decir, qué rasgos diferenciales específicos marcarían a la Poesía en oposición a todo otro "hecho" de lenguaje.

1) Los formalistas rusos establecieron las diferencias entre el lenguaje ordinario o práctico y el poético según las variables del patrón rítmico —rytmical pattern— y pensaron las poesía como desviación, la transgresión de un ritmo prosaico (el ritmo es algo secundario en el discurso común o científico), es decir, del lenguaje ordinario. Sin embargo, tal oposición, que suscita la que opone la norma al desvío cambia hasta diluirse en cada tradición literaria; para hablar en sus términos, según la serie en la que están incluidos. Es sabido, por ejemplo, el uso que los poetas gauchescos hicieron en nuestro país del habla de los gauchos: la transformaron en un género que significó una ruptura con el castellano peninsular; basta leer las imitaciones que Estanislao del Campo hiciera de la poesía neoclásica española y confrontarlas con el lenguaje del Fausto. Con Echeverría y Güiraldes ocurre otro tanto; muchos académicos acusaron al primero de escribir en francés nada menos que el Matadero por haberse apartado del castellano en versión hispánica; un Güiraldes, retoma lo gaucho en su dimensión mítica, a través —como explicó Borges— de giros de habla que recuerdan los cenáculos literarios de Montmartre: esas obras, como casi todas, nacen a través de una crisis verbal por la que el autor recorre diferentes lenguas. No existe, entonces, de un lado el habla, el lenguaje ordinario y del otro la litera-

tura fuera de la inclusión de esas hablas en la literatura y la relación de las literaturas entre sí. Lo cual no implica que no exista el intercambio entre lo literario y lo "coloquial", especialmente cuando éste viene ya transformado a modo de proverbio; aquí, cabe recordar otra vez a los formalistas que postularon diferentes leyes en el verso y la prosa de Pushkin, pero que también han mostrado el funcionamiento del proverbio, forma que estaría entre el habla y la escritura (¿y el habla de los gauchos no pasa al estatuto de proverbio en toda la obra de Hernández?) y Sloklovski explica cómo muchas historias —en Pushkin o Gogol— nacieron de etimologías populares. Entre habla y escritura hay otro aspecto: el de las lenguas. El español, es un sistema cuya oposición donde el *impulsus* rítmico, sus recurrencias, tiene una libertad en el uso del acento lexical que posibilita que su poesía abunde en pies y formas cambiantes de verso. La oposición la da el acento (sílabas acentuadas/no acentuadas) antes que la cantidad que opone sílabas breves y largas en las lenguas clásicas; tal *dispositio* de la lengua no será ajena a formas como el endecasílabo.
La poesía abre un juego de traducciones interior a la lengua (como sucede con Góngora) o toma formas poéticas de otra: Garcilaso traspuso el endecasílabo petrarquista, Darío el alejandrino francés o formas clásicas como el anapesto, Cernuda, que reacciona contra el modernismo, tomó las formas del verso romático inglés, etc. Lo cual, ciertamente, no significa que todo es cuestión de forma, sino de ciertos problemas formales que aunque no sean visibles han incidido en el curso de lo hablado y lo escrito. Porque también la literatura llega a transformar el habla.

2) ¿En caso de reconocer estos rasgos específicos, qué estatuto les otorgaría? ¿Los incluiría como un fenómeno propio del discurso poético o aparecerían como determinantes extralingüísticos?

2) Los incluiría, pero sin dejar de notar que lo poético y lo discursivo no siempre coexisten. Si por discurso se entiende las relaciones entre las frases, los nexos causales que aseguran una continuidad y un desarrollo, es posible decir que en poetas como Mallarmé la escritura se vuelve una autoreferencia a la posibilidad e imposibilidad discursiva. Y en casos extremos, en poetas como Pound, las épocas, las lenguas, la economía y la historia devienen ritmo. Quizá la poesía española desde su época de consolidación hasta el período barroco hizo coexistir lo poético y lo discursivo: el soneto fue un modo de ordenar las pasiones y los lamentos, es decir, de organizar un mundo. Si hoy me interesa un poeta como Lezama Lima, es porque en él la frase barroca, tan próxima en otros a las formas deductivas o conminativas del silogismo y la retórica, participa de las enseñanzas del surrealismo (es Rimbaud leído por Claudel) para abrirse, como escribe, "en cascada" hacia un lugar no figurativo, ajeno a la retórica (es que la retórica sigue pensando las figuras en oposición a las no figuras; es asombroso que a veces se limite el funcionamiento del inconciente a la metáfora y la metonimia, confundiendo a éstas con lo poético). En cuanto a lo extralingüístico creo que tiene que leerse en el poema mismo; aquí tenemos que agregar otra vez que la literatura siempre está en relación a otras literaturas y saberes. Si, en cambio, se identifica lo extralingüístico a la realidad pura y simple, hay que decir que ésta no es sino un sistema de intercambios-circulación de palabras y de dinero antes que un reflejo; la famosa realidad no es sino las relaciones de fuerza y lucha de los distintos poderes (lenguaje) de los cuales la poesía, todo lenguaje que se niegue a "servir" es un exterior; yo diría un cierto escándalo silencioso. Los formalistas buscaron, en su momento, las conexiones entre lo literario y lo extraliterario, es decir lo social; el sueño más o menos tecnocrático de una "ciencia de la literatura" o el "sistema literario" hoy no son sino rompecabezas harto discutibles, porque excluían el sujeto, el deseo y las texturas que no entran en tal convención predictiva; especialmente, cuando a través del "sistema" (Sausurre habló de "sistema de signos" lo cual ha cambiado a partir de un Chomski) se ilusiona la existencia de un conjunto que sería la "comprensión" de todos los conjuntos posibles, el mito totalitario de la "totalidad" (lo "extraliterario" para ellos sería la retórica del comité, es decir, el terror que producirá la abdicación o el exilio haciendo de la literatura la ilustración del Plan Quinquenal). Lo extraliterario no es, pues, lo social ya que la idea misma de la sociedad ha sido puesta en crisis desde hace mucho, si consideramos que la escritura funciona en relación exterior a la reproducción sexual y verbal; a saber, es un exterior a las formas de intercambio que definen una sociedad dada.

3) ¿Cree Ud., que existe una manera particular de leer poesía, una "lectura poética", en el sentido que la estructura del lenguaje poético (tradición, formas, géneros, etc.) determinaría una actitud previa en el lector?

3) Creo que la "actitud previa" del lector de poesía (habría que decir qué poesía) difiere del que sigue linealmente los efectos del mercado; al respecto, es interesante leer los estudios de Michel Rifaterre quien ha intentado fundar una estilística a partir de los efectos, las marcas que concientemente o no, el lector encuentra en el poema. Y de las lecturas poéticas, que no son científicas, interesan las que unos poetas hacen de otros —Lezama leyendo a Góngora, Octavio Paz leyendo y releyendo el juego entre tradición y ruptura— que son siempre, como diría Harold Bloom *interpretaciones erróneas* por las cuales se inventa el precursor o se lo desvía hacia otro espacio. Y en cuanto al lector (que tanto preocupa hoy a las prescripciones del mercado) Baudelaire ya lo dijo todo: es, como nosotros, un hipócrita lector: compañero de ruta.

4) ¿En qué poetas argentinos se manifestaría con mayor claridad esta preocupación por el lenguaje poético, o, dicho de otro modo, en cuáles su trabajo de reflexión sobre el lenguaje determinaría su obra?

4) Nombraré a unos poetas que recién publican su primer libro, como Néstor Perlongher (Austria - Hungría) o Delia Pasini (Un decir que se repite entre mujeres), que con Arturo Carrera (Escrito en un Nictógrafo, Oro, Ciudad del Colibrí), entre otros, considero importantes para la elaboración de un lenguaje poético, en una literatura cuyas dos vertientes son las imaginería o el poema filosófico. En ellos se sugieren los problemas antedichos: son lenguajes que no "encajan" con un léxico que hay que reinventar, ya sea en la distancia de un retorno a las formas clásicas, ya sea mediante ese lenguaje de las distancias donde sólo cuentan las metamorfosis.

LAURA KLEIN
Poemas

Laura Klein nació en Buenos Aires en 1958.
Colaboró en publicaciones diversas.

(Como loca que cose. . .)

como loca que cose frente
a una ventana seca
y defendiera el ojo de mirar
por si puras hubiera algo
que guardar y éste su acervo
defínese cayendo al silencio
por descuido inefable o historia.

Lejos de fiesta

de mañana sólo cabezas la hembra pura el cansancio
casi fin de fiesta y apagón subieron

—lacera lo más bueno si cabe, si repite—

ella frotaba
y no por llenar secuelas caídas
rara avis pero lenta cerca del
lugar cavado a palmas

y sucio cavado si es verdad.

Durezas

Nosotros más miramos
la casa,
la fea,
la buena
la trampa,
la casa
con espinas de vapor
y nuestra

pero nada hacía falta
esa rabiosa vez
y bastó
un fulgor
otra nave quemada
y hasta cuándo.

(De fianzas la toda. . .)

es un hartazgo, de mil afeites
en las costas vacías. . .

de fianzas la toda realidad

un dulce menos: el corazón

pasito a paso que es un bulto
sólo
en agosto
la cosa fue matar y corregir
matar y colegir que los ojos no saben
hubo un fogueo cabezas tristes
el material de libros enormes
bajo pena

la mano presa en la boca
aprieta palabras
pega toma capa lo mejor

en la fiesta siguen dando
hasta la madrugada

oh ventura
mézclanse risa y resaca
hasta las madrugadas,

Desorden en ancas

si las cosas bellas fueran a cuenta de otros
y una doliendo
casi no tuviera
qué luz llevar
casa tras casa
por nomás caber en este mundo
globo de pan
—quisiera una—
y quemar lista de amores
como una fiesta
o destancarse de blanco sin que la cabeza aguante

el desfalco fue grande
ah pelmazos de mi corazón
es hora de volver

los caballos esperan
y el camino bajo el sol
está muriendo

(Mudo a la luz. . .)

mudo a la luz de los pocos libros
cabalga el desalmado
ah truhanes se le oye
y el suelo quieto el caballo quieto
ah si doblara la curva

el cuerpo temblequea
hay suspiros menores

alza los ojos —duros, bellos—
el amor es igual
la pura flaca paz no alcanza
ni penetra ni sube ni mata

(la casa está deshecha
el sol en su sitio)

cuánto dicho está y lo no dicho
y lo no escrito no pisado lo no justo
lo no vivo y lo no habido
lo que hubo

solo seco y pobre.

(Del mismo plumetazo. . .)

del mismo plumetazo borran
cabeza de finales o mano en blanco
es igual

han de ser temibles en el parque solo
cuando la quieta acecha

extraños cuando empujan damas al mar

cálmese el país y los que bailan
hagan de sirvientes: nadie
tuvo nada ni habló es que nadie estuvo
con los ojos bajos sin parodia ni gesto
alguno hubo en la luz

alzan el puño y no hay caso
creen crecen y no
vale dormir como animal

sobre los hijos entran a furia

se visten de plata o pelusa

han de ser temibles cuando

empujan damas al mar.

Poética

quémase toda junta y desfondada
en justo carácter de vencida
luna no hay, gerundio, palabra
que la lustre ¿una palanca?
a qué viene el grito
si tamaña
fiesta nos hicieron
con prenda de honor y capitán
soplando en casa
en casa ínfima, de mala hecha,
o soplando el agua negra o volviéndo
se un trompo roto
un viejo lento trapo
de poco lujo y ubres flojas.

NESTOR PERLONGHER
Poemas

Néstor Perlongher nació en Avellaneda en 1949.
Es autor de un libro de poemas
"Austria - Hungría" (Bs. As., 1980, Tierra Baldía).
Colaboró en publicaciones diversas.

Rivera

"Pardejón significa el macho toruno que suele encontrarse en las crías de mulas, tan malo y perverso que muerde y corta el lazo, se viene sobre éste y atropella a mordiscos y patadas; que jamás se domestica, y cuyo cuero no sirve, porque los padrillos de las crías lo muerden a menudo; que no tiene grasa y cuya carne tampoco sirve, porque es tan pestífera que ni los indios la comen (. . .); y los paisanos llaman pardejón a un hombre perverso"

Saldías, Historia de la Confederación Argentina

En las carpetas donde el té se vuelca, en esos bacarats
vencías pardejón? O dabas coces en los establos de la República,
reducida a unas pocas calles céntricas - qué más -?
coces a los manteles? aquellos que las chicas uruguayas
se empecinaban en bordar?
O era la tarde del gobierno con lentos trotes por la plaza
con el cerro copado por los bárbaros pasos de aya en la oscuridad
Héroe del Yaguarón una historia que cante a los vencidos
ellos se arrastran por las ligustrinas ocupadas
acaso hay un linde para esta feroz profanación?
Por qué Oribe no tomó Montevideo antes de que este amor
fuera imposible?

Mi muy querida esposa Bernardina:
he perdido parte de la montura al atravesar el Yaguarón crecido,
te ruego envíes el chiripá amarillo y unas rastras;
aquí no tenemos ni para cachila, así que si tienes unos patacones
me los mandas
en qué cogollos encopetados andarás
mi ama, mi vecina

Te entregarías a él, mi Bernardina?
O a los muchachos de la Comisión Argentina, que miran con azoro
cuando te beso?
Sé que se urden a costa de mí infames patrañas dales crédito,
algunas de ellas son exactas
Hemos tenido con los unitarios relaciones muy íntimas
Y si no los conociera tan de cerca, qué me uniría a ellos a mí,
un gaucho bruto
si fuera manso y no me diera de corcovos en los rodeos

Estamos sitiados, Bernadotte a dónde iremos
después de esta película tan triste

Tuyú

La historia, es un lenguaje?
Tiene que ver este lenguaje con el lenguaje de la historia
o con la historia del lenguaje /
en donde balbuceó /
tiene que ver con este verso?
lenguas vivas lamiendo lenguas muertas
lenguas menguadas como medias
lenguas, luengas, fungosas:
este lenguaje de la historia / cuál historia?
si no se tiene por historia la larga historia de la lengua

Cuentan
en un fogón:

Ña-Rudecinda
no roció el apero el ánima?
no se hizo jabón el chajá?

(Gauchos fundidos, con sus lenguas de vaca, con sus trancas
con sus coyundas y sus rastras
Gaucho fundido: él clava sus espuelas en el dorso — fundido —
de la lengua, como atrapado en una vizcachera)

A unos kilómetros de San Clemente, en el Tuyú
está la tumba de Santos Vega, adonde acuden las toninas
y los surfistas en sus jabas, sobre las olas de cristal
Roto cristal, tercas toninas de la historia: van
donde los arponeros con sus garfios: van
donde los zafarranchos cachan: donde fundido el gaucho
saca el facón y se disgracia:
era la historia, esa disgracia!
disgracia de yacer en el Tuyú, de un yacer general
Los caníbales en ese cristal las rudas olas asaetan;
y tú, en esa pereza de la yertez, no jalas?
Jalas de crestas cristalinas y empenachadas?

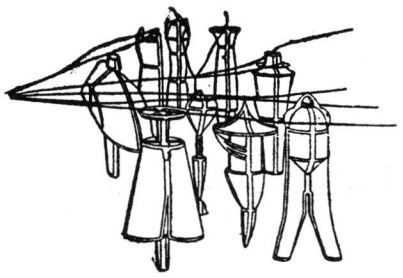
El circo

soledad del lamé: de lo que brilla
no llora lo que ríe sino apenas la máscara que ríe lo llorado
llorado en lo reído
lo que atado al corcel, lo que prendido
al garfio
de la soga:
la écuyere: domadora
la que penachos unce por el pelo
prendida a lo que mece: a lo que engarza:

ganchos
alambres
jaulas
animales dorados
a los aros
atados a los haros
halos:
aros:
la mujer más obesa, la barbuda:
la de más fuerte toca:
la enganchada
en el aire
en el delirio
en la burbuja del delirio:
el mago
en sus dos partes:
la que cortada en dos desaparece
y la que festoneada por facones
sangra de corazón: la que cimbréase sin red, la que desaparece

Cántigas

cantigas cántigas
provócome como mujer, como hombre
provo co me
provócome:
vómitos, voluptuosidades
de la vuelta, vultos:
vulvar tubula
cántigas cantigas
en triclinio
recorro las adyacencias del imperio
renunciando a esa sonoridad de los gobiernos,
a ese lujo de los gabinetes:
cántiga en la oración contigua
en el continuo deambular:
cazado
provócome ciertas cantigas, ciertas fintas:
canta conmigo:
como mujer como hombre
mujer de todas las
marido de todos los
mujer/marido:
cántiga / cantiga:
tanto el cántaro va
y al fin se viene:
algo no anda en este cántaro



Grupo Literario Kairós

COLECCION CUADERNILLOS DE POESIA

Poemas en barro - Viviana Capocasale
4 poemas - Alejandro Tagliaferri
Racimo - Ricardo Ruiz
Ventanas - Silvia Alvarez
4 búsquedas y ella - Jorge Lépore
lluvias - Hugo Mujica
El espacio perdido - Daniel Rodriguez de Llano

PROXIMOS LIBROS A PUBLICAR

Las puertas del viento - Viviana Capocasale
Peces del aire - Ricardo Ruiz
Las dos libertades - Silvia Alvarez

este cantar en este flanco
descangallado clanco: esta engañifa
A qué pifiar la entonación del canto:
a marido mujer, mujer marido
provócome
tan tanto tan a cuento: tam tam
los tamboriles en las muecas danzan
desmuñecados desarmados:
algo no canta en este canto
chilla como ballesta en el silbido chilla
como mujer, como hombre
en las cantigas cántigas
provócome:
como en mujer en hombre

MANUEL MARTINEZ
Poemas

Manuel Martínez nació en San Miguel de Tucumán en 1950.

(sobre "Ruperta, abrime la puerta" de Antonio Tormo)

¡Ruperta! , abrime un poquito
la puerta. . .
- - No puedo porque está papá.
A. Tormo

escrito

Y bien
se andaba tocando la corneta floreada sobre la pirca
, como un extraño búho:
la melodía era como de una criatura de tela
o como una nostalgia en una página blanca.
¡Ruperta!
tras del manequí suena el radio bajo una carta rosa,
son letras de la luna que como un bicho quieto en el fondo
te mira
en la pieza de las velas,
que están secas y duras como huesos;
¡apenas si viene a ver la lluvia!.
Desde el sauce parece fotonovela la vida
,las chicas sobre las flores
,la cara pintada con mantillas encima
y la lluvia allá.
¡Ruperta!
está la corneta babiada contra la pirca blanca,
sólo las vacas dando vuelta como un fonógrafo
bajo la lluvia
y la peineta que cae,
o un muñeco quebrado;
no puedo porque está. . .
una siempreviva tapando la cara como espejo roto
¡Ay Ruperta!
¡Ay Ruperta!
una gota de gomina en el zapato brillante
y él como una tos que se va. . .

(de cómo el pensamiento fantasma y la muerte se juntaron)
escrito

Hay algo lamentable
,nadie sabe qué pienso
(o que pienso)
y me veo tirante como un ahorçado
(de bajo de una horca);
atrás
al lado de los objetos, bichos.
Un perro me mira como diciendo:
" ¡no haga ruido!"
y ¡fra!
me pesa,
o sino, lamentando,
"qué vamo hacer, la caña hueca de tí en medio del remolino";
era
quién sabe
como el trapo de alguna moza que cuelga,
o apenas eso:
el viento de un camposanto, la pirca blanca,
velas sobre los tarros,
un vestido de novia sobre una tumba
, la muñeca que barre y perdió la cuerda en algún loco destino,
una lágrima en el pasto seco
, o allí, éste:
el seso hundiéndose en el tiempo. . .

(de cuando la moza de la casa aguarda el baile)
escrito

Hay un bicho que acaece,
como un santo de un foquito que anda dando brillo por encima del patio.
Bajo las candelas
aún están las viejas hediendo:
braman solas,
sobre la tapia,
entre botellas y huecos,
los duendes silbando valses
tal como si fueran ánimas,

espantos.
La tarde se anda por los techos renga
con los gatos y los parlantes,
y allá
en el fondo, el chico lindo y raro que salta en la placita
ni habla.
". . . ¡ay!, ése, el valse me lleva niño, si viera. . .",
la bulla que brota como ladrido, lejos
agonía de las viejas ante la virgen santa parece,
pero sin rezos y las flores dejadas en el hueco.
El cuerpo sobre la falda echado,
quiebra, prach,
el almidón de la mente
y allá otra vez la lata brillante del alma que baila.

(de cuando se me ocurrió que uno era de figuraciones solo)
escrito

es decir,
andando por ahí,
al ladito de algo y grueso de espíritu
he visto que soy una anchura del recuerdo o algo así,
una cosa de la imagen creo.
Me la figuro
vagueando sobre las iglesias,
mugiendo delgadito
helado
en camino lejano de las escrituras santas de dios;
o sino
a falta del beneficio de una teoría de las cosas largas
o entes,
ya sea:
o viendo el infinito grande
el líquido de un bote cerca, y aferrarme
¡¿o!?
quién sabe!!, sólo
apenas
en el confín de un patio como si fuera la mente;
leve
ya que a buen seguro uno tuvo un inicio
o qué, siempre
una foto a pie
en la cual se chupa el dedo como en un sueño.

JORGE SANTIAGO PEREDNIK

Jorge Santiago Perednik nació en Buenos Aires en 1952.
Es autor de dos libros de poemas:
"Los mil micos" (Buenos Aires, Anagrama, 1979) y
"El cuerpo del horror" (Bs. As., Tierra Baldía, 1981).
Colaboró en diversas publicaciones periódicas.

Claves para una poética

un pájaro quedó encerrado
(primera clave)
y agitó sus alas con desesperación
se embistió una y otra vez
se embistió contra el vidrio hasta perder el miedo
(segunda clave)
y miró a su alrededor
en esa casa donde no habitan pájaros
y miró por el vidrio
su mundo desde esa casa
y cantó

Retrato

El caballero de los tristes ojos
desenvainó su figura al mundo
amenazante dijió cuidado
a los muros y alambradas le dijió
colocando en ristre la lengua
y en ánimo de embestimiento y con
vistas a la empalizada
soltó dos o tres no más sonrisas
por esa que creyó su tierra
agitando arriba bien arriba el pañuelo
a lo que puta pudiera desde el otro lado
desde el otro lado y como si dudaran se despidió.

Arenga

Espectate Perednikus
Quod viaja por el cielo sin rumbo
Errante est
Quod permanece sobre la tierra fixado
Est vegetal
Aut merece trasladarse baxo
Ego te aconsexo mirar a diestra y siniestra
Espectate y tomá tu decisión
Si los cielos y las tierras terreclaman
¡Golpea, bestia!

Del esfuerzo por la comunicación

El esfuerzo por la comunicación es característica
de los pájaros que hablan
es así como los pájaros que hablan
es así como en poesía el esfuerzo es el carácter
(masculino)
y oye pájaros que hablan y piensa en la palabra
por la comunicación
el esfuerzo
(femenino)
y piensa en el esfuerzo
la palabra
la "vía purgativa"

El efecto "boomerang"

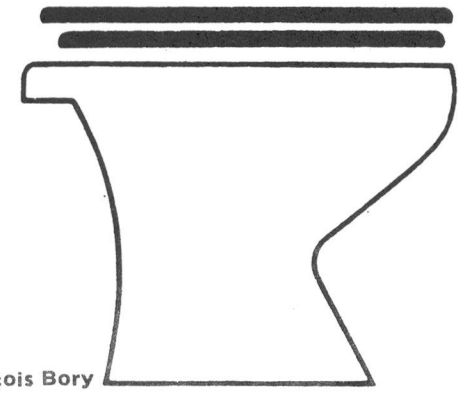
hombre de dios el sabandija usa el dedo para acusar
la desnudez de la piel oscura como una astilla "y no habrá perdón"
pero
en el afán de arrojar palabras puede ocurrir siendo palabra
que un dedo de la piel oscura la tome y la devuelva
y haya que agachar
la desnudez de un rostro blanco "seguro pero es mi rostro"
cuando para otros hombres el rostro es cuerpo entero
o quizás todos los cuerpos

Sobre el estado transitorio de los puentes

Los puentes en respuesta son andamios
entre la pared y el vacío y el no es
es la mano del dios sin mano en cuyos dedos
se apoya la espalda
hasta considerar que el ni un es la mejor
definición de puente un hombre
que se para sobre él y no va a ninguna
parte (ni viene de allí)
que un puente entre nadas es la mejor
definición de puente porque no es un puente
y porque el hombre o los hombres están
ahí y sabiéndolo o no miran
hacia un lado y hacia el otro
o hacia adentro se rascan la cabeza
dicen caramba como si quisieran
hacer un puente o queriendoló.

A CESAR

—TU QUOQUE, SCRIPTURA!



Jean-François Bory

Angel Rivero
POESIA CONCRETA: UNA INTRODUCCION

Luciano Ori: I Sei Tu, 1972

Quizá sea posible afirmar que dentro de las artes plásticas las llamadas vanguardias hayan tomado el poder. En el campo de la creación poética la tendencia predominante es la opuesta. El "poder" está en manos de quienes hacen de una porción del pasado el único presente, con su probada incapacidad de comprensión frente a los nuevos fenómenos, y que por dominar la teoría, la crítica, los medios de difusión y los centros de enseñanza, condicionan el gusto de los lectores y, en buena medida, la cosmovisión de los poetas.

Es así como en el caso de la poesía concreta, a la ignorancia reinante suele sumarse un fuerte prejuicio. Dentro de esta realidad el presente escrito asume un papel meramente introductorio: su objetivo, contra ambos males, es constituirse en una invitación a profundizar el tema, con el convencimiento de que si bien no es "necesario" que se produzcan obras "concretas" en el país, la poesía argentina debe ser "post" y de ninguna manera "pre-concretista".

El conocimiento del concretismo, sin embargo, presenta más de un obstáculo. En primer término se dificulta por la ausencia de estudios evaluativos sobre el tema, desde que sólo existen textos teóricos con claras intenciones partidarias o críticas académicas que rechazan el fenómeno antes de abordarlo. Similar valla engendra el hecho de que dentro de los mismos concretistas las fundamentaciones teóricas tengan divergencias tan marcadas; síntoma de la heterogeneidad de líneas existentes. Por último no se puede dejar de señalar el difícil, casi imposible acceso a las obras, si lamentable en el caso de las extranjeras, imperdonable, por no decir algo peor, en el de las argentinas. Estas parecen haber sido sancionadas con la pena de destierro: mientras en el exterior se las conoce y es-

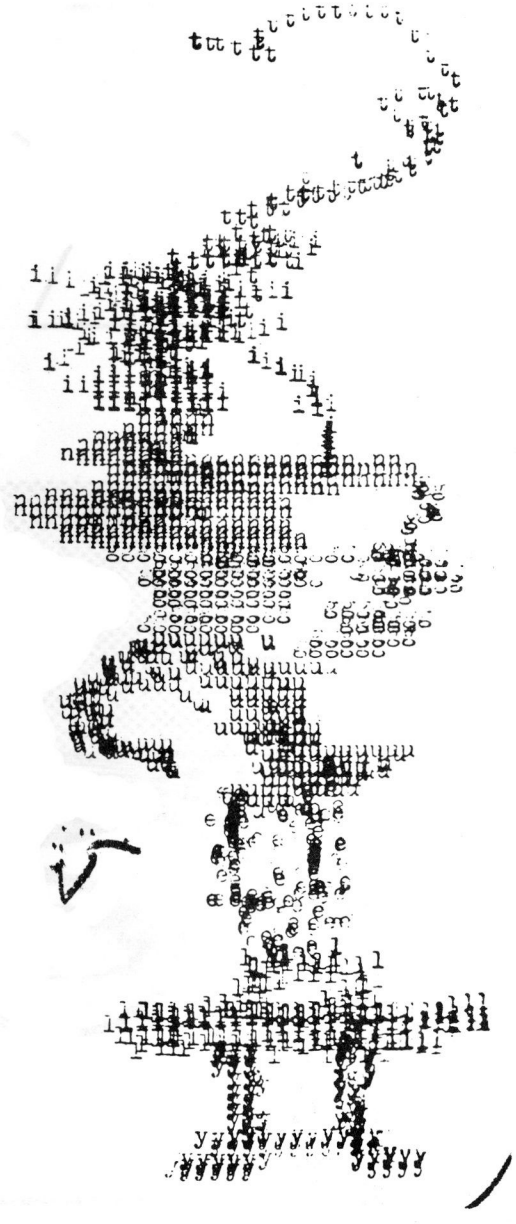
tudia con interés, aquí son absolutamente inhallables aún en las principales bibliotecas, y radicalmente ignoradas incluso en todas las antologías de poesía argentina publicadas a la fecha.

La cuestión de la denominación de este movimiento no ha sido resuelta y ha dado lugar a no pocas discusiones. El verdadero problema que hay detrás es si el cúmulo de corrientes que aquí se denominan "concretistas" tienen o no características comunes que permitan englobarlas en un mismo movimiento. Este trabajo afirma que sí, basándose en que todas ellas parten de un mismo principio: la recusación al concepto tradicional de poesía. Hay quienes argumentan que la palabra "concreto" no es la más adecuada, pero sus propuestas tampoco conforman a todos; en definitiva el nombre no tiene por qué definir al objeto sino, más bien, diferenciarlo de los demás. En este sentido "poesía concreta" es la denominación más difundida y no parece especialmente contradictoria con ninguna de las tendencias existentes. Además fue la primera que se adoptó cuando el movimiento resurgiera hacia la segunda mitad del siglo veinte. En 1953 Oyvind Falstrom, desde Suecia, hizo público su "manifiesto por una poesía concreta". En 1955, sin conocer la propuesta de Falstrom, el grupo brasileño Noigandres llamó a sus trabajos "poemas concretos". Y Eugène Gomrimger, desde Alemania que hasta entonces había llamado a sus obras "constelaciónes", aceptó esta denominación.

La Pre-Historia

Se pueden rastrear antecedentes del concretismo en todos los tiempos y culturas. El ideograma por ejemplo, con miles de años de antigüedad, conforma una escritura que no quiere representar sonidos sino remitir directamente a la cosa. O como dijo Ezra Pound, ser "el dibujo de una cosa, una cosa en posición o relación dada, o de una combinación de cosas". En la ideografía los nexos sintácticos casi no existen y la integración de los signos, se produce por yuxtaposición directa. Pound, basándose en los estudios de E. Fenollosa, agregó: "El idioma, escrito de esta manera simple, *tiene que seguir siendo poético*; sencillamente no puede dejar de ser y permanecer poético". Y sin duda la influencia de la escritura en las propuestas estéticas de la poesía china ha sido fundamental.

La Grecia clásica también conoció aportes valiosos, sobre todo en poemas de figuras. (Esta forma fue retomada luego por el cristianismo y se volvió muy común en la Edad Media). De Simias de Rodas, (hacia el 300 a.c.) —se podrían dar nombres de otros poetas— han llegado hasta nuestros días tres poemas con formas de alas, hacha y huevo, respectivamente. La lectura que propone el "Huevo" no es de arriba hacia abajo sino del centro hacia la periferia, en forma espiral, a la manera de como eran concebidas en la naturaleza las leyes del crear, sugiriendo con el itinerario de lectura, al mismo tiempo, la forma del huevo y la condición cíclica y perpetua de la creación. Es oportuno recordar que para los griegos el huevo era símbolo del misterio de la vida, del ser que se iba formando en un ambiente para luego romper la cáscara e iniciar una nueva existencia. Similares alteraciones significativas del orden vertical de lectura existen en los poemas "Hacha" y "Alas".



Jiri Kolar: Tinguely, 1962.

El cristianismo extendió por Europa la concepción de la palabra como emanación divina y por lo tanto, como instrumento de conocimiento o iluminación. Siendo emanación de dios, la apariencia misma del signo era esencia de la esencia de la cual partía". A la letra del espíritu había que sumar el espíritu de la letra. Así se pasó de la palabra (verbum) a la cosa (res). En este punto las coincidencias teóricas con el concretismo contemporáneo son profundas. En un camino similar se puede ubicar en la Edad Media a la cábala judía. Además se concebía que la palabra divina aparecía velada en el verbo para que sólo los dignos la encuentren. Esto todo indujo a algunos interesantes experimentos poéticos, sobre todo con poemas anagramáticos hechos de cuadrículas de letras que permitían múltiples lecturas y encerraban símbolos y claves. Un ejemplo simplificado es esta misteriosa fórmula inscripta en varias iglesias europeas (obras de este tipo mucho más complejas compusieron, entre otros, Publio Optaciano Porfirio —s. IV— y Venancio Honorio Clementianus —s. VI—):

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

Gran interés presentan los trabajos del poeta catalán Raimundo Lullio (s. XIII) quien inventó una serie de mecanismos que mediante discos fijos y móviles formaban textos que combinaban letras, figuras geométricas y astros. Su objetivo era agotar las combinaciones verbales para resolver todas las posibilidades de conocimiento.

También las experiencias fónicas parecen ser de larga data. En el prólogo a su Antología de Poesía Primitiva menciona Ernesto Cardenal distintos pueblos en distintos continentes que usan en sus cantos palabras muy arcaicas o de idiomas sagrados o secretos, o que adoptan cantos de otros pueblos. En todos los casos el significado se desconoce, por lo que hay que convenir que el valor del canto está en el sonido de las palabras. También menciona en el mismo sentido que Los yamanaes de Tierra del Fuego tienen cantos que son puramente sonidos sin ningún sentido. Esos sonidos pueden significar para ellos distintos estados de ánimo, como sorpresa o gozo. C.M. Bowra cree que estos pueden ser los cantos más antiguos de la humanidad". Canciones de este género, que consideran lo fónico como esencial y desprecian la significación, se mantuvieron vivas hasta nuestros días en la tradición popular. Incluso a través de los tiempos muchos escritores las incorporaron a sus obras.

Zarabullí
Ay, bullí, bullí de Zarabullí
bullí, cuz, cuz
de la Vera-cruz

Francisco de Quevedo

Desde principios del siglo XX los poetas retomarán esta tradición para dedicarse a su exploración sistemática y a la creación de una poesía fonética "culta".

Mallarme

Todas estas experiencias fueron olvidadas o relegadas por la actividad poética europea. Prevaleció la otra tendencia, considerada ahora principal, que hasta Mallarmé y a través de las distintas escuelas y corrientes mantuvo una suerte de prejuicio fónico en poesía. Todos los esfuerzos se dirigían hacia el elemento sonoro y temporal, relegándose el gráfico y espacial. Mallarmé mismo no renegó en ningún momento de esta preocupación musical característica del simbolismo; incluso en el prefacio a "un golpe de dados" habló de su poema llamándolo "sinfonía". Sin embargo, "un golpe de dados" produjo viraje radical al subrayar formalmente que el poema es también un texto escrito. Así mirado aparecen dos elementos nuevos; uno, el espacio, que es el lugar donde se inscriben las palabras y también el signo de los silencios (y también, para este autor, la forma de "subdivisión prismática de la idea"); juntamente con él cobran importancia los caracteres de imprenta y la disposición gráfica como elementos significantes. "Un golpe de dados", publicado en 1897 reabre un camino al reunir las palabras con sus sentidos, sonidos, grafismos y silencios en un sistema organizado bajo una nueva luz.

El Futurismo

Le Figaro de Paris publica en 1906 —firmado por F.T. Marinetti— el primer manifiesto futurista anunciando el nacimiento de una estética abarcadora de todas las artes y coherente con las "virtudes" de la era tecnológica. La temática del futurismo se centró en la mitifcación de lo moderno: exaltación de la guerra, las multitudes, las metrópolis, las fábricas, la energía, la velocidad, los nuevos medios de comunicación. Había que trasladar estos temas al arte y crear formas apropiadas para ello.

Como primer medida, dijo Marinetti, "hay que destruir el Yo en la literatura"; a la vez comprendió que los medios masivos estaban transformando la sensibilidad del hombre contemporáneo. En este sentido propuso la fórmula "palabras en libertad". Para destruir todo obstáculo que coarte el libre flujo de la imaginación. Consideró necesario abolir la frase tradicional, la sintaxis, los adjetivos, los adverbios y los signos de puntuación. Deseaba "el hundimiento de la armonía de estilo, tan ensalzada, de forma tal que el poeta futurista pueda por fin utilizar todas las formas de la pintura de los sonidos, incluyendo las peores cacofonías que reproducen los innumerables ruidos y rumores de la materia en movimiento". Sin embargo el elemento sonoro en los poemas futuristas no fue trabajado como tampoco los elementos "peso" y "olor" que proclamó necesarios. Creció en cambio la dimensión visual a través de una revolución en el uso de los tipos y en la des-

composición y recomposición de la clásica columna de versos. La nueva disposición gráfica, a diferencia de los intentos "preciosistas" de Mallarmé o Apollinaire, debía ser "brutal, explosiva, vertiginosa", para infundir a las palabras "velocidad, simultaneidad y ubicuidad" —que eran las tres características que debían reunir las formas poéticas para adecuarse al ímpetu de los nuevos tiempos. Con toda seguridad las realizaciones del futurismo en el campo de la poesía no llegaron tan lejos como sus declaraciones pretendieron. No obstante constituyeron una ruptura con la manera tradicional de leer y escribir poesía y un importante punto de apoyo para el desenvolvimiento de nuevas experiencias.

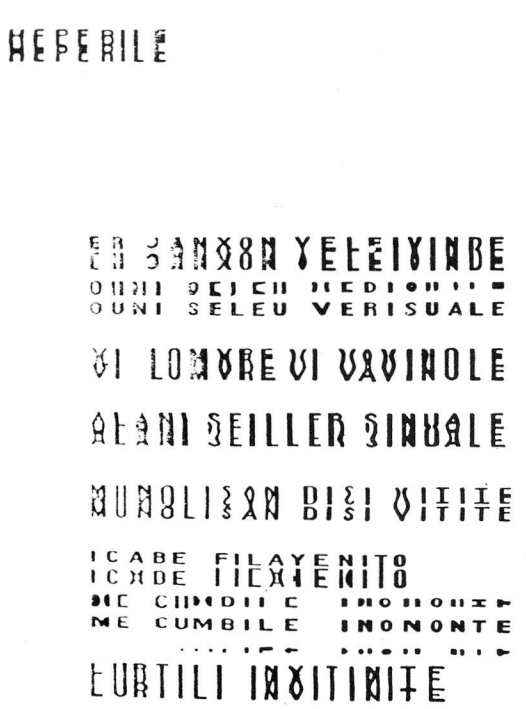
El Zaum

En Rusia, como reacción contra la poética simbolista predominante "de los presagios apocalípticos y la búsqueda angustiosa del alma", surgió hacia 1910 el movimiento futurista, que se proponía revolucionar el vocabulario, la sintaxis y la temática del verso y liquidar todas las convenciones literarias. Si el simbolismo no valoraba la palabra sino por lo que sugería, para los futuristas rusos la palabra poética era no vehículo de ideas o emociones ni "rayo de otro mundo" sino un hecho primario autosuficiente y con valor propio; un fin en sí misma. La tentativa extrema por liberar a la palabra de su servidumbre tradicional al significado fue encarnada en el lema "lenguaje abstraído de significación" (zaumy jazik), cuya abreviatura zaum fue usada por Iliazd (Ilya Zdadovich) para denominar a esta tendencia, dentro de la cual produjeron parte de su obra algunos futuristas como Kruchenik y Kamensky. Se trataba de escribir utilizando combinaciones arbitrarias de sonidos o sílabas, aunque en realidad —y aunque no fueran muy concientes de ello— el límite de la combinatoria estaba dado por lo que se llama verosimilitud fónica; las palabras, aunque inexistentes, "sonaban" a rusas. La prueba de su poética era que, según ellos, los resultados eran muy superiores en fuerza y expresividad a; por ejemplo, la poesía "afeminada" de Pushkin.

Muy fecundos y próximos al zaum son los trabajos del futurista Klebnikof, sobre el cual R. Jakobson escribió un interesante trabajo calificando la suya como una poesía con *semántica mate*. En efecto Klebnikof sostenía la existencia de una relación orgánica entre sonido y significación y sus poemas, pese a su oscuridad, eran trabajados a partir del sentido. Uno de sus objetivos era "encontrar", sin romper el círculo hechizado de las raíces, la piedra filosofal de las transformaciones recíprocas de los vocablos eslavos". Solía deshacer las palabras en sus componentes morfológicos para obtener unidades que no eran sonidos o sílabas sino morfemas (tanto afijos como raíces) con significado y luego las combinaba formando neologismos con los cuales escribía sus poemas.

POMIRAL MORIENI MORIMYI MORITIEI
VIERIENI V VIERIMOIE VIERITSY
UMIRAL V MORILIIAKH MORIENI
VIERIENI V VIEROTCHA VIERNI
OBMIRAL MORIEIA MORIENI
VIERIEN VIERITVAM VIERANY
PRIOBMIER MORIAJSKI MORIENI
VIERIENI VIEROVI VIERIAZIA

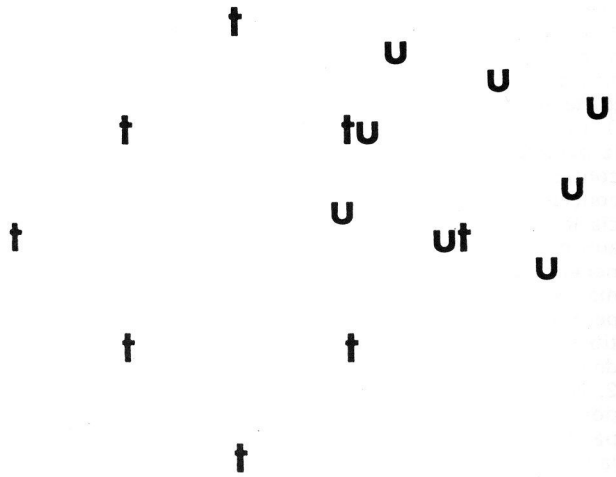
Klebnikof: Sadok Sudei, 1913.



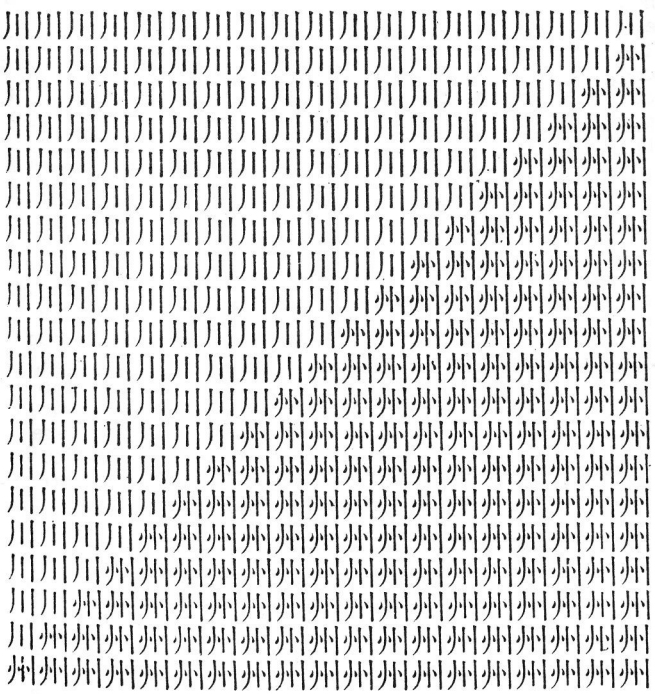
Camille Bryen, R. Hains y J. de la Villeglé: Hépérile

a rose is everywhere
a rose
as a rose
for ever is
a rose
for ever everywhere
a rose

Paul de Vree



Diter Rot



Seichi Niikumi: Kawasasu

En el que aquí se reproduce, "Sadok Sudiei II", escrito en 1913, se advierte el juego con formativos, que va a resultar en nuevos derivados forjados a partir de las raíces *mor y vier.*

Apollinaire

Apollinaire hizo transitar su obra por varias vertientes distintas. Para el tema aquí tratado, su proposición "il faut que notre inteligence s'habitue a comprendre synthético-idéographicament au lieu de analytico-discursivement" define muy bien sus propósitos. En 1918 apareció póstumamente su libro *Calligrammes* conteniendo una veintena de poemas ideogramáticos de tipo figurativos y espaciales (y además tipográficos y manuscritos). En los primeros vuelve a ser actualizada la tradición de los *carmina figurata,* de larga trayectoria, como fuera explicado más arriba. Es interesante en varios de ellos las sensación de extrañeza que produce la contradicción entre la figuración visual y lo tradicional del discurso que la conforma. Así, Apollinaire, en el plano de la aventura "demuestra haber profundizado las búsquedas de Mallarmé y aprovechado las enseñanzas de Marinetti al extender el uso de la página, rompiendo el verso horizontal y desintegrando las palabras que lo componen, en dirección a una sintaxis espacial nueva". La coincidencia de recursos suyos con las modernas técnicas de publicidad habla de que su proposición "sintético-ideográfica" fue precursora; el concretismo brasileño retomará más tarde esta tesis.

Hacia la misma época de Apollinaire el mejicano José Juan Tablada, introductor del haikuen lengua castellana, publicó "Li-Po y otros poemas" (1920) con varios ideogramas, influído posiblemente por su precursor francés. También podría citarse "horizonte cuadrado" del chileno Vicente Huidobro, aunque lo característico de su obra transita los caminos del creacionismo y no de la poesía concreta.

Dadaísmo

El dadaísmo fue desde el primer momento sobre todo un movimiento poético. Como tal es más que un antecedente del concretismo: con Dadá nace la *poesía fonética.* El 30 de noviembre de 1916, en el Cabaret Voltaire de Zurich se recita por primera vez un poema simultáneo. Cuenta Hugo Ball: "Huelsenbeck, Tzara y Janco han presentado un poema simultáneo. Es un recitativo a tres voces o más, donde los ejecutantes hablan, cantan, silban, etc. al mismo tiempo, de modo tal que sus combinaciones forman el contenido elegíaco, humorístico o absurdo de la pieza. El poema simultáneo ilustra fehacientemente el hecho de que una obra de arte tiene voluntad propia". Aquí ya se privilegia el valor del sonido, encerrado en el poema, según el mismo autor, como un conflicto entre la individualidad (la voz humana) y un mundo amenazante, invasor y destructor (los ruidos) a cuyo ritmo es imposible escapar. Pero la culminación sería para Ball lo que él denominó "poema abstracto-fonético", donde, siguiendo un proceso de abstracción similar al de las artes plásticas, la poesía descarta la lengua. "En estos poemas fonéticos expresamos nuestra intención de renunciar a un lenguaje que el periodismo ha agotado y tornado estéril. Debemos recurrir a la más profunda paso que constituye la introducción del irracionalismo total

en la literatura se ha dado gracias al poema fonético. . . una serie de sonidos variados que engendran una especie de estado primitivo imposible de transmitir por medio de frases convencionales" (Huelsenbeck). Independientemente de Ball en Zurich, Raoul Haussmann, dadaísta berlinés, llegó a la misma idea y creó el *poema optofonético,* que utilizaba la variedad tipográfica, ya experimentada por los futuristas, para orientar la lectura. "El poema es un acto que consiste en combinaciones respiratorias y auditivas, inseparablemente ligadas a una unidad de duración". "Para poder expresar tipográficamente estos elementos escogí letras más o menos grandes y más o menos finas o gruesas, que tomaron el aspecto de notación musical. El poema optofónico y el poema fonético representan los primeros pasos hacia una poesía no objetiva, abstracta".

También es necesario nombrar a Kurt Schwitters, dadaísta de Hannover y creador de lo que se considera una obra cumbre de la poesía fonética, la "Ur-sonata" (1924/5), inspirada en el poema "f m s b w" (1920) de Hausmann. Schwitters también trabajó en la composición de poemas utilizando como único elemento las letras —o sea el elemento gráfico más rudimentario de la lengua— con sus diversos tipos y sus posibilidades de combinatoria espacial. Así, en lugar de la imagen literaria compuesta de palabras ricas en significación surgen imágenes logradas con un material privado de ella. En estos poemas se integran la escritura y la imagen pero ninguna existe en cuanto tal sino como miembros de una tercera entidad, cuya forma resulta de la mixtura de ambas. Finalmente y ya en otra búsqueda, Schwitters compuso obras (¿poemas?) "Merz" con la utilización de elementos provenientes de distintas ramas del arte con el objetivo de conseguir la "obra de arte total".

Arte poético lógico

El material básico de la poesía no es la palabra sino la letra.
La palabra es:
1. Composición de letras.
2. Sonido.
3. Designación (significación).
4. Medio de asociación de ideas.

El arte no puede ser explicado, es infinito; para lograr una composición lógica los elementos deben carecer de ambigüedad.

1. La continuidad de las letras de una palabra carece de ambigüedad, es igual para todos. Es independiente de la toma de posición del espectador.
2. Sólo en la palabra hablada el sonido pierde su ambigüedad. En la palabra escrita depende de las facultades de imaginación del espectador. Por eso el sonido sólo puede ser un material apto para recitar poesía y no para componerla.
3. La significación sólo puede carecer de ambigüedad cuando el elemento significado está presente. De lo contrario depende de las facultades de imaginación del espectador.
4. Las asociaciones de ideas son siempre ambigüas porque dependen de las facultades de asociación del espectador. Cada uno vive sus propias experiencias, las recuerda y combina diferentemente.
4. La poesía clásica se basaba en la similitud de los seres humanos. Consideraba que las asociaciones de ideas carecían de ambiguedad. Eso era falso.
En la actualidad sólo los cancionistas cultivan la poesía clásica.
3. La poesía abstracta ha liberado — y ese es su gran mérito— a la palabra de sus asociaciones, dándole su valor a la palabra contra la palabra, y particularmente al concepto contra el concepto habida cuenta del sonido. Esto tiene mayor coherencia lógica que la evaluación del "sentimiento poético", pero aún no es suficiente. Lo que la poesía abstracta trata de obtener el pintor dadaísta también lo intenta, pero de una manera más rigurosa incluso, oponiendo en sus cuadros objetos que pega y clava uno junto a otro. Aquí los conceptos son perceptibles con mayor claridad que en la signifcación metafórica de las palabras.
2. No juzgo lógico considerar el sonido como base de la poesía, porque el sonido carece de ambigüedad sólo en la palabra hablada y no en la palabra escrita. El único caso en que la poesía de los sonidos es lógica es cuando nace directamente del recitado y no ha sido escrita. Es necesario, en efecto, distinguir estrictamente el poema de la recitación. Para ésta la poesía no es más que materia, e incluso le es indiferente que esa materia sea poema o no. Se puede, por ejemplo, recitar el alfabeto, que en sus orígenes tiene un fin funcional, de tal manera que resulte una obra de arte. Aún habría mucho que escribir sobre la recitación de poemas.
1. La poesía lógica está compuesta de letras. No hay ningún contenido conceptual en las letras. Por sí mismas no poseen cualidades sonoras pero ofrecen posibilidades de sonidos que pueden ser interpretadas por el recitante. En el poema lógico, las letras y los grupos de letras se valorizan mutuamente.
(Kurt Schwitters, en revista **G** N° 3, 1924)

Artaud y el Letrismo

En una carta a Henri Parisot fechada en 1945, Artaud escribe: "Tenía hace muchos años una idea de la consumición de la lengua (. . .) En 1934, escribí un libro entero en este sentido, en una lengua que no era el francés pero que todo el mundo podía entender sin importar su nacionalidad (. . .) un libro como Letura d'Ephrai Talli Tetr Fendi Phota O Fotre Indi. . ." Este libro si es que existió ha desaparecido (Artaud acusó a la policía del gobierno y a la iglesia de ser los culpables). Lo cierto es que el poeta intercaló con frecuencia en sus textos conjuntos de voces que por sus características

dakantal
dakis ketek
ta redaba
ta redabel
de srta muntils
o ept enis
o ept atra

Antonin Artaud: Aquí Yace (fragmento)

saoul saoul
saoul saoul saoul saoul saoul saoul saoul saoul saoul
saoul saoul saoul saoul saoul saoul saoul saoul saoul
saoul saoul saoul saoul saoul saoul saoul saoul saoul
saoul saoul saoul saoul saoul saoul saoul saoul saoul
saoul saoul saoul saoul saoul saoul saoul saoul saoul
saoul saoul sao l oul saoul saoul
saoul saoul s e l saoul saoul
saoul saoul saoul saoul
saoul sao s oul saoul
saoul s o l saoul
saoul l saoul
saoul d saoul
saoul a saoul
saoul t saoul
saoul saoul
saoul i saoul
saoul n saoul
saoul c saoul
saoul o saoul
saoul n saoul
saoul n u saoul
saoul b r û l e ! saoul
saoul saoul
saoul saoul
saoul s s saoul
saoul s s saoul
saoul s s saoul
feu feu feu feu feu feu feu feu feu feu feu feu feu feu feu
feu feu feu feu feu feu feu feu feu feu feu feu feu feu feu

Henri Chopin

AVANT D'ENTRER EN NIRVĀNA, recherchant l'absolu
eschatologique, SE DÉTACHER DE TOUT SUR EN FOND

D'ÉPIDÉMIES
AVEC MACÉRATIONS, LIMANCHIE...
ET

s'embobiner par des PAROLES DE PUISSANCE PULVÉRISÉES, « BATTUES MALAXÉES, *SOUFFLÉES*, PAR (L'ESPRIT DE) LA ROTATION » DU MOULIN À PRIÈRES LES EXPÉDIANT PAR-DESSUS LE TOIT DU MONDE DANS LE GRAND TROU

, ...

LA DÉLIVRANCE PAR LA MORT ÉTANT TROUVÉE,
SOIT (!) : LA MORT ELLE-MÊME, QUOI!
- (pas mal ? hein ?)
, ,

LA MORT EN SÉRIE MÈRE
(POUR KHĀLI ENFILANT
SON COLLIER DE PETITES TÊTES DE MORTS) :

SA/RIk/ NI/ RI / NIk / GAk/ DHA/ GA / DHAk / MA / PA / MAT

Maurice Roche: Circus, roman(s), 1972.

fónicas parecían pertenecer a una lengua primitiva y tenían el aspecto de invocaciones o exorcismos.

Al finalizar la segunda guerra mundial, en París —año 1946— Isidore Isou, nacido en Rumania y cuyo verdadero apellido era Goldstein, publicó el primer y único número de la revista La Dictature Lettriste. Allí declara que el surrealismo no es más que un "cadáver", superado definitivamente por el letrismo. Si con algún movimiento previo encuentra concordancia es "no con el surrealismo sino con Dadá y como símbolo Tristán Tzara y no André Breton". Y agrega: "Unicamente el letrismo ha sido consecuente con las intenciones de Dadá. Por ello el nuevo avance rebasa las fortificaciones envejecidas del surrealismo, disipa aquellas más lejanas y presuntuosas de Dadá y eleva sus tiendas sobre el terreno del Diablo, que parecía el propio vacío". Y efectivamente, (salvo el caso de Schwitters) pese a las grandes diferencias teóricas que se advierten comparando los manifiestos de ambas corrientes, en las obras el parentesco es más que notorio. Dice Isou: "Después de la destrucción de las palabras sólo nos queda como material poético la letra". "El letrismo es el arte que acepta la materia de las letras reducidas —y transformadas— simplemente en ellas mismas —agregando o reemplazando totalmente los elementos poéticos y musicales—, y que las supera para vaciarlas en un molde de obras coherentes". "La idea central del nombre (letrismo) es que no existe nada en el espíritu que no sea o que no pueda llegar a ser letra". "Nosotros hemos abierto el alfabeto, encogido desde hace siglos en sus veinticuatro letras arterioesclerosadas y le hemos hundido en el vientre 19 letras nuevas". La ventaja de esta operación sería doble. Primero, conllevaría "una complejidad de enriquecimiento cuantitativo", consecuencia del empleo de "letras nuevas, signos, voces, gamas, leyes críticas desconocidas". Luego "una complejidad de profundización cualitativa", consecuencia de "un avance en la excavación y ordenación de las letras: una nueva distribución del alfabeto teniendo en cuenta las 19 letras descubiertas a fin de que su conexión resulte perceptible; un aspecto nuevo, ya que en él varias letras yuxtapuestas, contrapuntísticas, o una letra única, podría ser la notación de varias. Esto significa una percepción aguda de los matices en las acumulaciones verticales".

Partiendo de las letras, los miembros de este movimiento no tardaron en adentrarse en los signos, utilizando los ya existentes o inventando otros para intentar, desde esta plataforma, discurrir en todos los campos de la literatura y el arte. En realidad la pretensión era más vasta: el letrismo se sentía a sí mismo como una visión totalizadora del mundo. En *Qu'est-ce que le léttrisme* Maurice Lemaitre expresa: "Lo que se ha dado en llamar letrismo, por extensión, es en realidad *un movimiento general de lo nuevo,* como el Renacimiento o el Romanticismo, que desea crear o ayudar a la creatividad, tanto en las artes como en las demás ramas del saber-poder, ciencia o filosofía.

Fueron figuras destacadas de este movimiento Sarane Alexandrián, Robert Altman, Jerome Arbaud, Francois Dufrene, Maurice Lemaitre, muchos de los cuales contaban con aproximadamente veinte años en sus inicios. Según Isou "la poesía letrista es la poesía atómica de nuestro tiempo". Escribe también, con alta dosis de autoestima. "Toda la poesía

desde Baudelaire, ha tendido a la creación de Isou. Ningún poeta tuvo el valor de realizar prácticamente lo que él había esperado teóricamente. A partir de Baudelaire todos los poetas no fueron más que etapas hacia Isou''. Y finalmente: "No se podrá destruir al letrismo más que asimilándolo, perfeccionándolo y agotándolo mediante la superación".

I
Dolce, dolce,
Yaace folce,
Dolce, dolce,
Yoli, deline.

II
Yulce, yulce,
Youdouli dulce,
Yulce, yulce,
Kzill odaline.

III
Jalce, jalce,
Yahanti galce,
Jalce, jalce,
Bluze psiline.

IV
Djilce, djile,
Hando bokjile,
Djilce, djile,
Yli zlideline

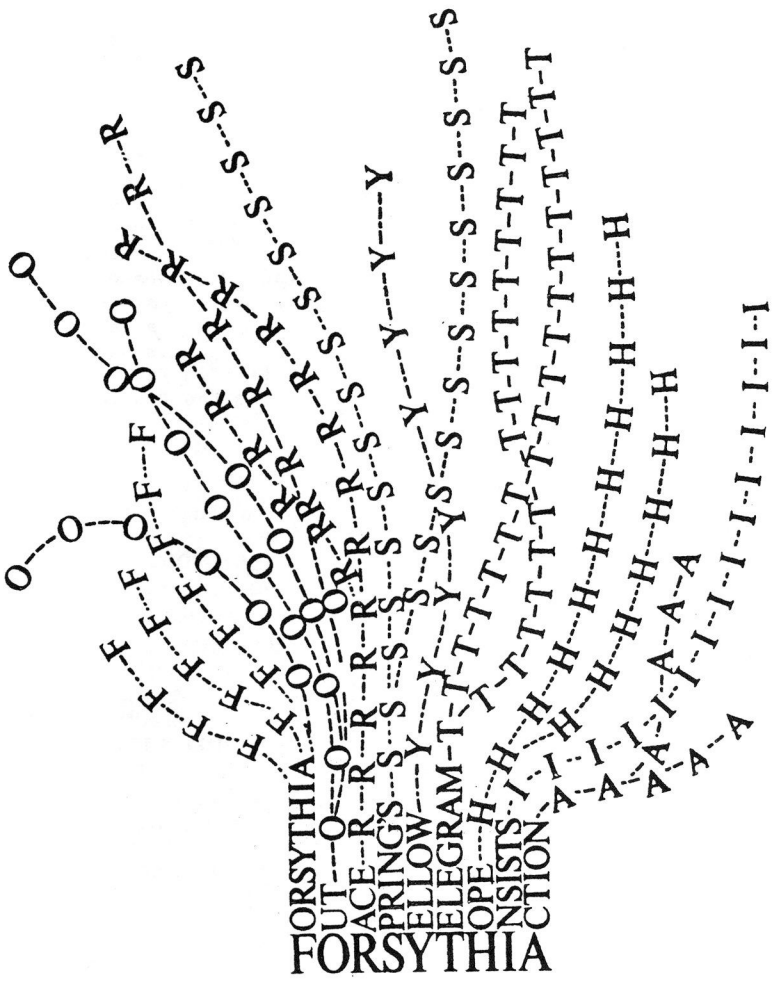
François Dufrène: Danza de los trasgos.

Coherentemente con esta afirmación, el letrismo se mantuvo vivo. Hacia fines de los años sesenta se publicó un léxico de letras nuevas en el que los signos del letrismo había aumentado a 161. El N° 121, por ejemplo, está asignado a la "palmada en el culo". (Pero no hay ninguno correspondiente al puntapié en el culo). Son verdaderamente curiosos el "ruido de masturbación" (N° 127), el de copulación por delante (N° 128) y el de copulación por detrás (N° 129), que no tiene sonidos vocales. Además, en 1980 nació la Internazionale Novatrice Infenitesimale, que se proclama superadora del letrismo.

Noigandrés y Compañía

Ya se mencionó en la referencia al origen de la denominación "poesía concreta" a Fahlstrom, nacido en Sao Paulo en 1928 y radicado en Suecia desde 1939. De acuerdo a su teoría, lo esencial de todo mensaje es el ritmo. Los signos, aún condenados a reunirse en una sola dimensión, tienen plena capacidad de transmitir los ritmos. Por eso la forma gráfica, al aumentar las dimensiones, enriquece esta capacidad. Además "una lectura en todas direcciones corresponde a la forma más libre y más natural de mirar cuando contemplamos una obra abstracta".

Junto con Fahlstrom también se citó a Gomringer, nacido en 1924 en Bolivia y educado en Suiza quien afirmó que



Mary Ellen Solt: Forsythia, 1966.

"el poema visual es una constelación en el espacio" e hizo frecuente en sus obras el empleo de la simetría del texto. Vinculado desde muy pronto con los concretistas brasileños, consideró a la poesía concreta "el capítulo estético de la formulación lingüística de nuestra época".

En 1952, en San Pablo, Brasil, tres poetas, Décio Pignatari y los hermanos Haroldo y Augusto de Campos, fundaron la revista Noigandres, así llamada a partir del neologismo "noigandres" escrito en su canto XX por Arnaud Daniel. A partir del segundo número (1955) presentaron un programa en el que se concibe al poema como una "tensión de palabras-cosas en el espacio-tiempo", y que recuerda a la teoría de la percepción de la *Gestalt*. Pusieron especial cuidado en hacer conocer a sus precursores; entre los muchos que citan figuran tres de habla inglesa: Pound (por los Cantos y el método ideogramático), Joyce (por Ulisses y sobre todo por Finnegan's Wake) y E.E. Cummings. El trabajo de este último poeta norteamericano fue realmente importante. Una de sus preocupaciones giró alrededor de la tentativa de reformular la gramática inglesa en sus obras, basándose en la asignación de nuevas funciones a las palabras y signos de puntuación, la fragmentación de las primeras, la asociación de palabras distintas o sus fragmentos y el uso del espacio.

a-n-o-t-m-e-t-a-l-s-s

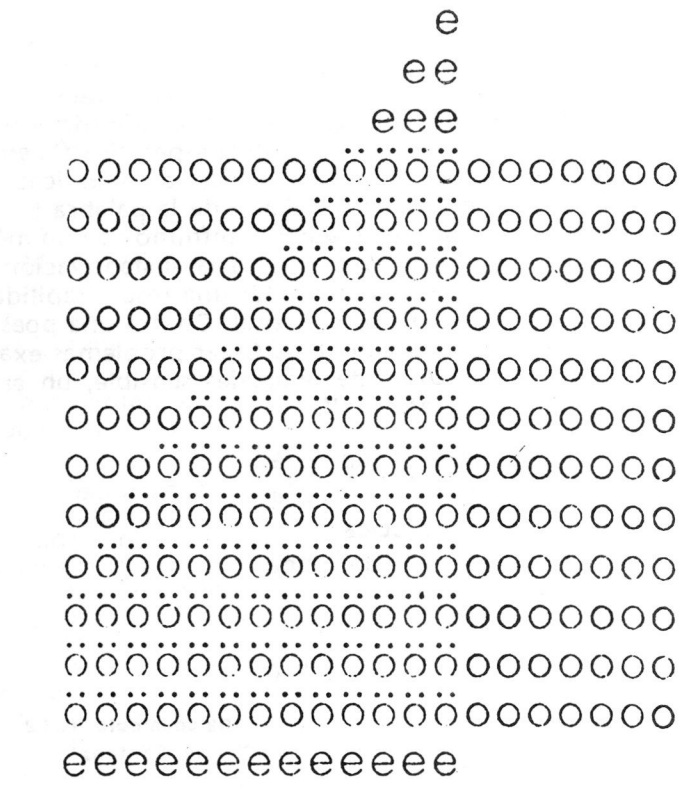
que

mi)entras mi (ramo) s
arribaahoracongre
NTESOAMSLTA
gándosedent(ro-
eNél:s
al
!t:
A **I**
(l)

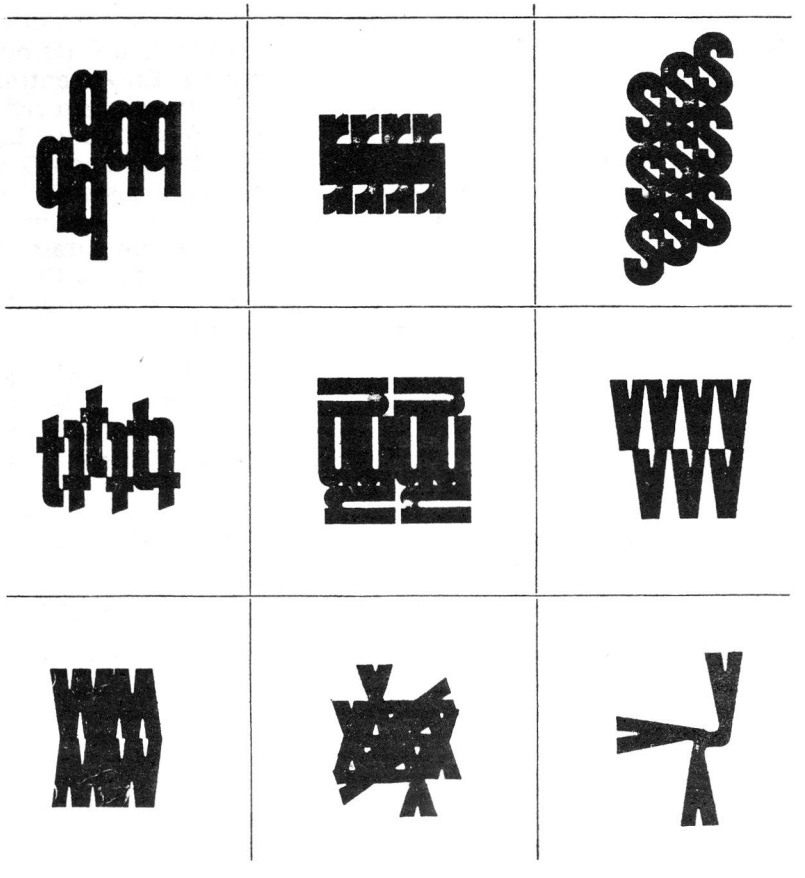
eGaNdO **,sAsEINtTmOa**
para
reo(vo)rden(lvers)ad(e)amente
,saltamontes;

e. e. cummings, 1935.
(versión: J.S.Perednik)

Hacia 1960 dieron publicidad al "plan-piloto para la poesía concreta", que define el movimiento y dice entre otros conceptos: "El poema concreto comunica su propia estructura estructura-contenido. El poema concreto es un objeto en y por sí mismo, no un intérprete de objetos exteriores y/o sensaciones más o menos subjetivas. Su material: la palabra (sonido,



Ernst Jandl, 1964



Hansjörg Mayer: alfabeto (fragmento), 1963.

forma visual, carga semántica). Su problema: un problema de funciones-relaciones de ese material. Factores de proximidad y semejanza, psicología de la Gestalt. Ritmo: fuerza relacional. El poema concreto, usando el sistema fonético (dígitos) y una sintaxis analógica, crea un área lingüística específica *("verbivocovisual")* que participa de las ventajas de la comunicación no verbal, sin abdicar de las virtualidades de la palabra (. . .) La poesía concreta se propone obtener el mínimo común múltiplo del lenguaje. De ahí su tendencia a la sustantivación y a la verbalización (. . .) Poesía concreta: una responsabilidad integral frente al lenguaje. Realismo total. Contra una poesía de expresión, subjetiva y hendonística. Crear problemas exactos y resolverlos en términos de lenguajes sensible, un arte general de la palabra, el objeto útil".

beba coca cola
baba cola
beba coca
baba cola caca
caca
cola
c l o a c a

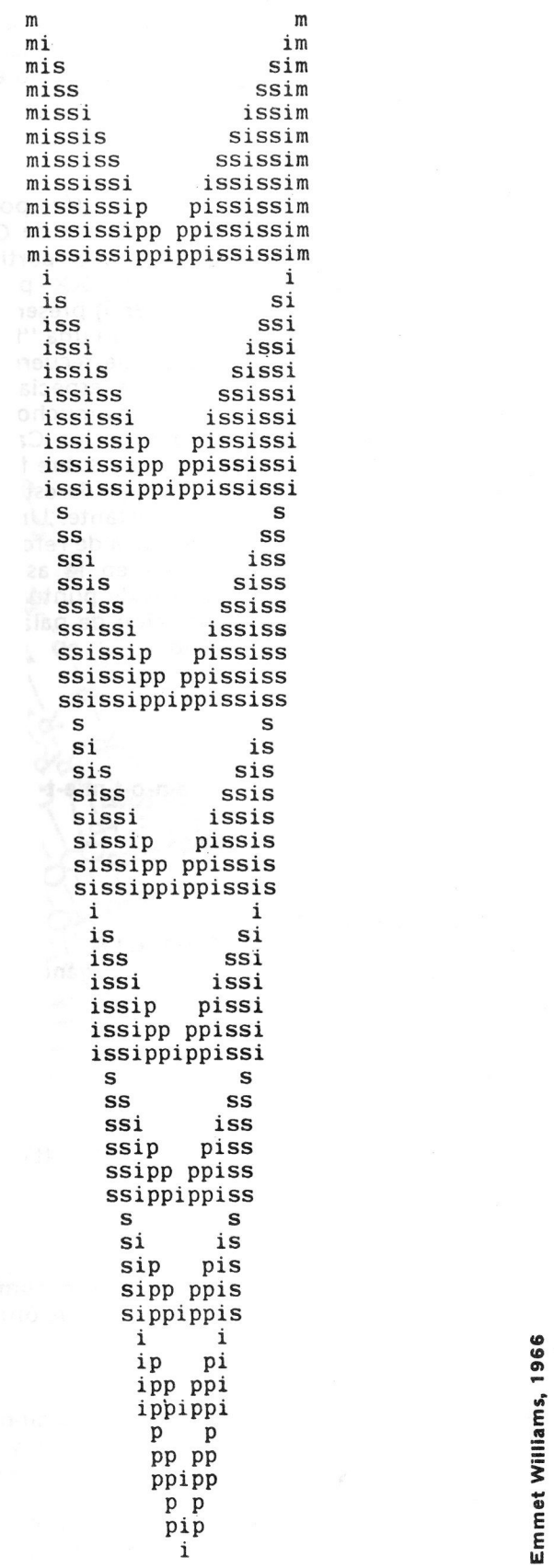
Décio Pignatari: Beba coca cola, 1962
(versión de Nahuel Santana)

Los Años Sesenta

En la década del sesenta se produjo un pequeño "boom" del concretismo. El movimiento se puede apreciar por las numerosas revistas aparecidas en todo el mundo. En Argentina "Diagonal Cero" que animó E.A. Vigo. En Alemania la revista "Rot" del grupo de Stuttgart, en el que trabajó Max Bense. En Italia "Lotta Poética", que reunió a Miccini, Sitta, Sarenco, Ori, Marcucci y otros. En Checoeslovaquia "Obraz a pismo". En Yugoeslavia "Rok" y también "Signal". En U.S.A. "Assembling", de Richard Kostelanetz. En Japón "Vou" de Kitasono Katué. En Francia "OU", de Henri Chopin. La lista continúa. También la actividad grupal fue numerosa y se tradujo en la formación de tendencias con características propias.

En Japón se destacó el grupo ASA. en el que se enrolaron Seiichi Niikuni y Schoji Yoshizawa. Es evidente que una escritura que tiene como estructura la imagen misma, como la ideográfica japonesa, pujede conducir más fácilmente que otras a una poesía concreta. Tratando de llegar lo más lejos posible, este grupo pretendió superar no sólo las palabras sino todo otro código semiótico prefijado, para controlar la gama de cambios que se produce en el nivel mismo de la creación. La mayor parte de los trabajos producidos son fotografías que no pretenden representar obras terminadas sino concentrar la atención en el elemento conjetural del proceso de conocimiento más que en la percepción misma. En vez de buscar la transmisión de un conocimiento se quiere develar la función de esa transmisión; o si se quiere, el conocimiento de su juego.

Max Bense llamó a su producción "poesía cinética". Insistió sobre el aspecto visual de sus juegos concretos sin negar por ello la significación que las palabras empleadas podían aportar a sus imágenes. Para Bense la palabra es un fenómeno estético; de ahí que usara el material de manera fun-



Emmet Williams, 1966

cional y no simbólicamente. Abandonó los preceptos lineales y gramaticales ordinarios en beneficio de la conexión de superficies visuales establecidas, pero no dejó de manifestar nunca en sus poemas la simultaneidad entre las funciones estética y semántica de las palabras y que la significación y la estructura se expresan y se determinan recíprocamente. Bense, autor de un importante tratado de "Estética" (versión castellana editada por Nueva Visión), es uno de los más importantes teóricos del concretismo.

En Italia los integrantes del Grupo 70 (Lamberto Pignotti, Eugenio Miccini, Luciano Ori, Luci Marcucci, Ketty La Rocca, Michele Perfetti) con una parecida visión política intentaron mediante su poesía formular una perspectiva crítica a una sociedad "que no duda en manipular la imagen (imagen publicitaria) como vehículo dirigido sobre el psiquismo humano a fin de alimentar el ciclo aberrante producción-consumo". Los autores, en pos de una contra-publicidad, recurren a las imágenes y las palabras del repertorio gráfico de la publicidad y operan sobre ellas un cambio radical en el sentido y en el objetivo final. Practican con frecuencia las técnicas de collage y fotomontaje introducidas por el dadaísmo. Esta corriente ha sido llamada frecuentemente "visiva" y abandona a veces las páginas del libro para darse a conocer en las paredes de las galerías y los muros de las calles.

El alemán Hans Jorg Mayer, nacido en 1943, puede ser calificado como el principal representante de lo que se denomina "tipografía exenta de finalidad". En sus obras, que no poseen ninguna derivación lingüística, la forma tipográfica es utilizada por ella misma, como un elemento estético. Las letras son arrancadas del sistema de la lengua y reubicadas en un sistema meramente formal donde se las trabaja a partir de su propia imagen y de las posibilidades gráficas que brindan su asociación y repetición. Un antecedente importante es la llamada "poesía de cajas de impresión", del holandés Hendrik Nikolaas Werkmann, que en la década del veinte compuso textos mediante letras y números exclusivamente, con finalidad plástica.

La poesía "semiótica" partió del hecho que la vida contemporánea contiene un buen número de signos, índices, íconos, símbolos, etc. que conforman códigos distintos que le son impuestos a los hombres sin su consentimiento, y a veces sin su conocimiento, y que en cierta manera dirigen sus conductas. A partir de ésto, los poemas "semióticos" son construidos aspirando suscitar en el lector estímulos semejantes a los que le producen, por ejemplo, las señales de tránsito. En su ensayo "Nuevo lenguaje, nueva poesía" dicen Luis Angelo Pinto y Décio Pignatari: "Entendemos por *lenguaje* cualquier conjunto de signos y el modo de usarlos. Esto es, el modo de relacionarlos entre sí (sintaxis) y con referentes (semántica), usado por algún intérprete (pragmática). Dentro de esta definición se encuadran no sólo los idiomas, sino también cualquier proceso de señalización de tránsito (terrestre, marítimo, aéreo, espacial); lenguaje de esquemas y diagramas (diagrama de bloque, diagrama de Venn, etc); lenguaje de computadores electrónicos; lenguaje matemática de lógica simbólica; lenguajes audiovisuales tal como el cinematógrafo, etc.". Si bien los poemas se construyen con lenguajes que reniegan de las palabras, no terminan de romper con ellas en tanto quedan fuera pero como referente que permita acceder al significado de los signos. Dice Armando Zárate en su libro "Antes de la Vanguardia": "En los textos semióticos de Ronaldo Azeredo o Luis Angelo Pinto, no existe metafísica o algo parecido al panteísmo, la mística o la ontología. Esta disciplina está basada en señales, en datos funcionales y calificativos, kinomórficos o transculturales. Difícilmente se toleran atmósferas indiferenciadas. No hay más principios que los hechos que remiten a la realidad perceptiva o a la idea de un código franco y enfático. Esta fantasía no tiene género. Su dominio es el ritmo del signo. Sus atributos; intensidad, rango y duración. Tanto pudiéramos remontar estas prácticas a las primeras actividades de la ideografía, a los quipus peruanos, como a la comunicación electrónica, del código Morse para acá".

Jean-François Bory define otras tres tendencias:
a) "La escuela llamada de los "type-writers", en gran parte anglosajona, que utiliza principalmente el deslizamiento de una palabra a la otra y da así a cada vocablo un sentido múltiple. La lengua se desdobla en el interior de un mismo poema y se transforma en el comentario de ella misma. Estos textos son presentados la mayor parte de las veces en forma de afiches, de hojas ronotipeadas o de informes fotográficos.
b) Las "máquinas de hacer poemas", todavía muy poco utilizadas, que multiplican al infinito las posibilidades virtuales de un texto o de un mensaje y obligan al lector a hacer un juego, una selección; el texto leído no es jamás el mismo en cada persona.
c) El Libro. Hasta el presente el libro no era utilizado más que como soporte; la escritura se presentaba como una línea que podía extenderse varios kilómetros. El libro, por costumbre permanecía como un objeto independiente del escrito, un objeto muerto. La utilización moderna del libro queda por hacerse. Los textos serán hechos en función del libro, siendo cada página un fragmento unido por una progresión a otro fragmento. La página misma podrá convertirse en materia, en algo que dice: la información, el texto progresando o degradándose de página en página. El escritor, convirtiéndose también en maquetista de su libro, no escribirá más historias o momentos sino libros".

Poesía fonética

Se podría hablar de dos grandes grupos. El primero se caracteriza por el uso predominante de la sonoridad vocal —al margen de cualquier significación lingüística— que incluye todos los sonidos que el aparato vocal sea capaz de proferir. (Habría que inventar una larga lista de nombres para dar cuenta de esa diversidad de "ruidos" que a diferencia del silbido, el chistido, el quejido o la tos no poseen ninguna denominación). A veces se parte de la pulverización de la palabra para formar textos con las unidades obtenidas; en otras oportunidades el punto de partida nos remite a su origen verbal. La gama de sonidos que logra el aparato vocal es enorme y el juego de recursos como la fragmentación, transportación, repetición, multiplicación, etc. consigue en algunos casos romper la linealidad del texto y hacer aparecer en cambio un bloque de sonidos, una especie de "materia densa animada por átomos fonéticos en movimiento", acompañada a veces por aportes de sonidos que agregan los instrumentos musicales o electrónicos. Entre las figuras destacadas de esta tendencia se pueden mencionar a François Dufrène, Gil Wolman y Pierre Henry.

La característica principal del segundo grupo es el uso del grabador y de las posibilidades de trucaje e incorporación de otros ruidos no humanos que implica. En esta tendencia se ubica Henri Chopin, quien se destaca por la publicación de la revista-disco "OU", la más importante fuente de documentación en experiencias sonoras. Chopin llamó a sus trabajos "audio-poemas", y en ellos hay con frecuencia un procesamiento electrónico de los sonidos vocales, que de esta manera parecen sonidos no vocales. También opera con superposiciones y diferentes velocidades de grabación. En su poema "La Peur" por ejemplo el retardamiento de la voz la convierte en el sonido de una ametralladora. Mediante estos procedimientos más la superposición de una buena cantidad de lo que se llama "sonoridades rajadas" el discurso pierde toda similitud con lo que podría ser una lengua, tanto en el plano de la significación como en el de la forma.

Bernard Heidsieck en cambio prefiere operar con palabras y así mantener un sentido lingüístico. Acude a las técnicas de montaje en cintas magnetofónicas, yuxtaponiendo o alternando voces y sonidos. El discurso aparece siempre roto, parcelado, interrumpido o mezclado con ruidos, gritos, interjecciones y fragmentos de textos extraños, técnicos por ejemplo. Según Heidsieck "el objetivo es suscitar una comunicación inmediata, física y carnal". En sus obras —como en la mayoría de los poemas fónicos— los tradicionales "temas" de la poesía escrita han desaparecido por completo.

Hay un importante grupo de poetas sonoros en Suecia. A modo de muestreo se puede mencionar a Bengt Johnson, que trabaja con computadoras tratando de obtener nuevas palabras cuya verosimilitud fónica les den apariencia de pertenecer al idioma sueco. A Ake Hodell, cuyo tema predominante es una socio-política pesimista y que opera con textos como elemento esencial y voces, como acompañamiento, que se repiten obsesivamente. A Sonia Akesson y Jarl Hammarberg, que parodian diálogos con sus sonidos. Estos nombres solo dan una idea de las distintas direcciones existentes y de la importancia de esta forma de poesía concreta en Suecia.

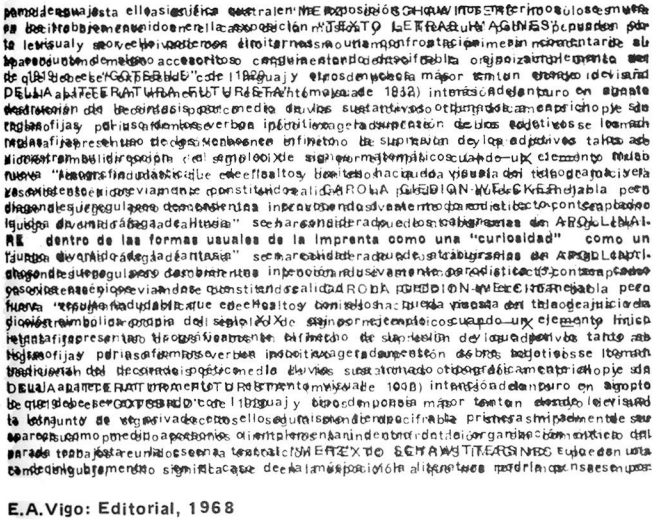
Interesante de mencionar es el hecho de muchos poetas que presentan sus obras como textos espacialistas y fónicos a la vez son calificados como esencialmente especialistas y sólo secundariamente fónicos (se pueden mencionar en esta actitud al belga Paul de Vree, el checoeslovaco Ladislav Nova, el alemán Franz Mon, el austríaco Ernest Jandl, el americano Bob Cobbings, etc.) Sus registros, de acuerdo a los fonetistas a ultranza que los critican, no son más que la transposición oral más o menos simple de sus obras escritas. No es difícil distinguir detrás de esta acusación su convicción de que, definitivamente, "la poesía escrita no tiene lugar de ser".

La Crítica Concretista

Como ejemplo de "crítica de un poema concreto (en este caso *Río,* de Max Bense) quizás sea útil conocer el análisis de su autor, incluído en su *Pequeña Teoría del Texto:* "El siguiente texto concreto, pensado al mismo tiempo como texto propagandístico para el cuarto centenario de la Ciudad de Río de Janeiro y como poema concreto, es tal vez un ejemplo de lo que decimos:

DIAGONAL CERO

REVISTA TRIMESTRAL Director: Edgardo Antonio Vigo. Redacción: Calle 7 n. 545 2° E La Plata REPUBLICA ARGENTINA Dicgramación: Vigo. Deseamos el canje con todas las publicaciones de tipo similar. Inscripción en el Registro de Propiedad Intelectual n. 732444 Impresa en: "Imprenta Di Jorgi" Calle 48 n. 885.



E.A. Vigo: Editorial, 1968

o
rio
roe
oro
orior
orion
rionoir
ronronron

Max Bense

La configuración visual del texto denota icónicamente la imagen del monte que se eleva sobre la Bahía de Guanabara, la imagen del Corcovado, el sol (o) por encima, el murmullo del mar (ronronron) por debajo. El significado del texto, su semántica, no se ha desarrollado como contexto gramatical, sino como conexo visual de palabras. El principio estético de orden no se traduce sólo de un modo lineal, sino sobre todo superficialmente; y se orienta más hacia lo estructural que hacia lo configurativo. La visibilidad pertenece a su legibilidad.

El texto está constituído sobre un repertorio de cuatro elementos, con los cuales se han formado diez palabras o radicales de palabras, como signos (en la referencia de objeto), pertenecientes a tres idiomas (latín, portugués y francés). Justamente esta variedad de lenguaje de los textos concretos es una de sus características. Acentúa el carácter material de la poesía concreta, su propensión a la internacionalización del actual mundo lingüístico".

El Concretismo Argentino

La actividad poética argentina no mostró vocación especial por el concretismo. Hay algunas manifestaciones —y otras pseudomanifestaciones— que reclaman sin embargo alguna aclaración. En primer lugar no se puede dejar de mencionar como hecho aislado al "Espantapájaros" (1932) de Oliverio Girondo que encabeza el libro del mismo nombre —como para alejar a los depredadores— y recuerda los caligramas figurativos de Apollinaire. Del grupo meteísta, pese a lo que algunos afirman, no hay datos como para asegurar que produjo alguna obra "concreta". En 1947 se formó en Buenos Aires el movimiento de arte concreto-invención, integrado por pintores, escultores, músicos y poetas; entre estos últimos se destacó Edgar Bayley. Pese al nombre del grupo, la obra poética que dió a conocer debería denominarse "invencionismo" y de ninguna manera "concretismo", porque sus presupuestos estéticos no coinciden con esta corriente, sobre todo su subjetividad y su preocupación por el referente. Como pseudomanifestación habría que mencionar también al "signismo" de Horacio Hugo López y Sergio Darlin, nacido en 1961 y cuyo órgano fue la revista Exposición. Pese a alguna similitud formal —el uso de todos los signos de la máquina de escribir que no son letras, intercalados como pequeños párrafos dentro de los poemas— su actitud, fuertemente emocional, subjetiva, carente de autorreflexión y de bases y metas teóricas rigurosas, transita por carriles bien diferentes a los del concretismo.

El verdadero movimiento concretista argentino tuvo

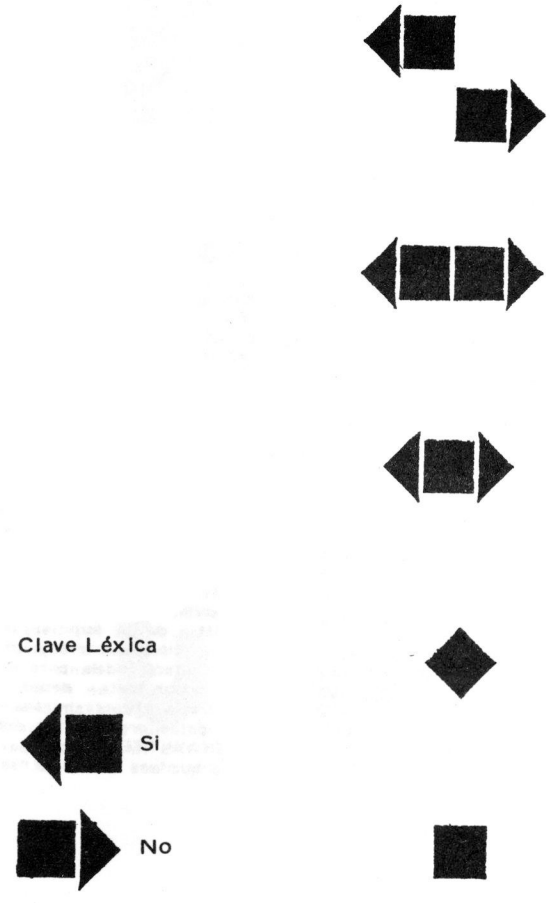
su capital en la ciudad de La Plata y su gran animador fue sobre todo Eduardo Antonio Vigo, director de la revista Diagonal Cero, que se convirtió en el órgano del movimiento. Vigo nació en la misma ciudad de La Plata en 1928 y fue también grabador y ensayista. Además organizó exposiciones y presentó trabajos en distintos lugares del mundo. Hacia 1968 publicó "Poeme mathemátique baroque". En sus obras recurre a palabras y signos, y a veces a imágenes, componiendo con ellos un espacio plástico cargado de fuerte significación referencial. De ellas dijo J.F. Bory: "Por los agujeros que deja en sus textos permite que las palabras o los signos jueguen entre ellos superponiendo diversas realidades". La publicación de Diagonal Cero, reconocida mundialmente aunque ignorada en Argentina, abarcó una treintena de números aproximadamente, y desde 1962 se extendió durante toda la década.

Hay que mencionar también al poeta cordobés Armando Zárate, autor de "O dulce espontáneo" y de un interesante ensayo sobre los antecedentes del concretismo: "Antes de la Vanguardia" (Buenos Aires, 1976, Rodolfo Alonso Editor) y sin duda la exposición internacional de poesía concreta que realizó el Instituto Di Tella de Buenos Aires en 1969. También algún artículo aparecido en La Opinión Cultural.

La ignorancia y el prejuicio que se mencionan al empezar este trabajo se hicieron manifiestos durante 1980. El Trío EXVOCO de Alemania ofreció un recital de poemas" concretos" de los más renombrados autores desde los futuristas y los dadaístas hasta la actualidad, con la Sala Casacuberta del Teatro Municipal San Martín prácticamente vacía. Asimismo pasó desapercibida la muestra "Cratylus" ofrecida por el CAYC (Centro de Arte y Comunicación) de seis artistas británicos contemporáneos que incluía únicamente trabajos basados en la conjunción de palabra e imagen (pinturas, fotografías, grabados y textos) en los que el lenguaje escrito jugaba un papel significante en tanto sensación visual.

Sólo un muy pequeño sector de la actividad poética argentina ha incorporado las enseñanzas del concretismo a su trabajo. No obstante muestra algunas importantes diferencias que parece oportuno señalar. En primer lugar, retoma la lengua viva como materia prima del poema; trabaja a veces contra ella (contra su estado actual) pero siempre desde ella; se resiste a plasmar significaciones extra-lingüísticas. En segundo lugar, después del falseamiento romántico de la noción de subjetividad (silencio por abuso) y de su crítica concretista (silencio por no uso), recupera al hombre y su entorno como objetos referenciales de exploración. En tercer lugar, se resiste a concebir su poética como un universo cerrado sin contradicciones internas, con un cientificismo sistemático (concretismo brasileño, etc.) para encararla más bien desde un punto de vista problemático y sin ánimo de reprimir sus contradicciones.

Décio Pignatari, en una entrevista efectuada en 1980, contestó a la pregunta "¿Cómo ve Ud. el concretismo hoy?" diciendo: "En el sentido dogmático el concretismo no tiene más sentido. Ahora ha entrado en una etapa de difusión. . . Se hará otra poesía en la que el concretismo aparecerá subvertido. Y eso es bueno; después de todo la vida es eso: invertir, transformar".



LUIZ ANGEL PINTO

Haroldo de Campos
OJO POR OJO/A SIMPLE VISTA

un arte —no q presente— más q presentifique
el OBJETO
un arte inobjetivo? no
: OBJETAL

cdo el OBJETO mentado no es el OBJETO expresado, la expresión tiene una caries

LUEGO:

fracasados los medios tradicionales de ataque al OBJETO

(lengua de uso cotidiano o de convención literaria)

un(a) nuevo(a) medio(lengua) de ataque directo a la
médula de ese
OBJETO
POESIA CONCRETA: actualización "verbivocovisual"
del
OBJETO virtual

DATOS:

la palabra tiene una dimensión GRAFICO—ESPACIAL

una dimensión ACUSTICO—ORAL

una dimensión SEMANTICA
actuando sobre los comandos de las palabras en esas
3 dimensiones 3

la
POESIA CONCRETA asedia
el OBJETO mentado en sus plurifacetas: previstas o imprevistas: veladas o reveladas: en un juego de espejos ad infinitum en q esas 3 dimensiones 3 se mutuo-estimulan en un circuito reversible libres de los amortiguadores del idioma de comunicación habitual o de convenio libresco.

un
NUEVO ARTE de expresión
exige una óptica, una acústica, una sintáxis, morfología y léxico
(revisados a partir del propio fonema)
NUEVO
PAIDEUMA
elenco de autores culturmorfológicamente actuantes en el momento histórico = evolución cualitativa de la expresión poética y sus tácticas:

POUND — método ideogramático
léxico de esencias y médulas (definición precisa)

JOYCE — método de palimpsesto
atomización del lenguaje (palabra-metáfora)

CUMMINGS — método de pulverización fonética
(sintáxis espacial basada en el fonema)

MALLARME — método prismográfico (sintaxis espacial apoyada en las "subdivisiones prismáticas de la idea")

y pq NO los FUTURISTAS ? — "proceso de luz total" contra
los DADAISTAS ? — el "black-out" de la historia:—
validación

del contingente positivo de esos "ismos" en función de la expresión poética OBJETAL o CONCRETA neotipografía, "paro-fluidez", imaginación fluida, simultaneísmo, sonorismo, etc etc

e
n

FUNCION de una NO
sólo psicología SINO
fenomenología
de la composición

POESIA CONCRETA =

poesía dispuesta en el mirador culturmorfológico al lado de la

PINTURA CONCRETA
MUSICA CONCRETA

guardando las diferencias relativas mas —no se trata de la visión de la obra de arte total— comprendiendo las necesidades comunes a la expresión artística

CONTEMPORANEA

PROGRAMA:

el POEMA CONCRETO aspira a ser: composición de elementos básicos del lenguaje, organizados óptico-**acústica**mente en el espacio gráfico por factores de proximidad y semejanza, como una especie de ideograma para una emoción **dada, pre**tendiendo la presentación directa —presentificación— del objeto.

la POESIA CONCRETA es el lenguaje adecuado a la mente creativa contemporánea.

permite la comunicación en su grado + rápido.
prefigura para el poema una reintegración en la vida cotidiana semejante a la q la BAUHAUS propició en las artes visuales: ya sea como vehículo de propaganda comercial (periódicos, carteles, TV, cine, etc.), o como objeto de pura fruición (funcionando en la arquitectura,
por ejemplo) con campo de posibilidades análogo al del objeto plástico.

reemplaza lo mágico, lo místico y el "maudit" por lo UTIL

TENSION para un nuevo mundo de formas

VECTOR

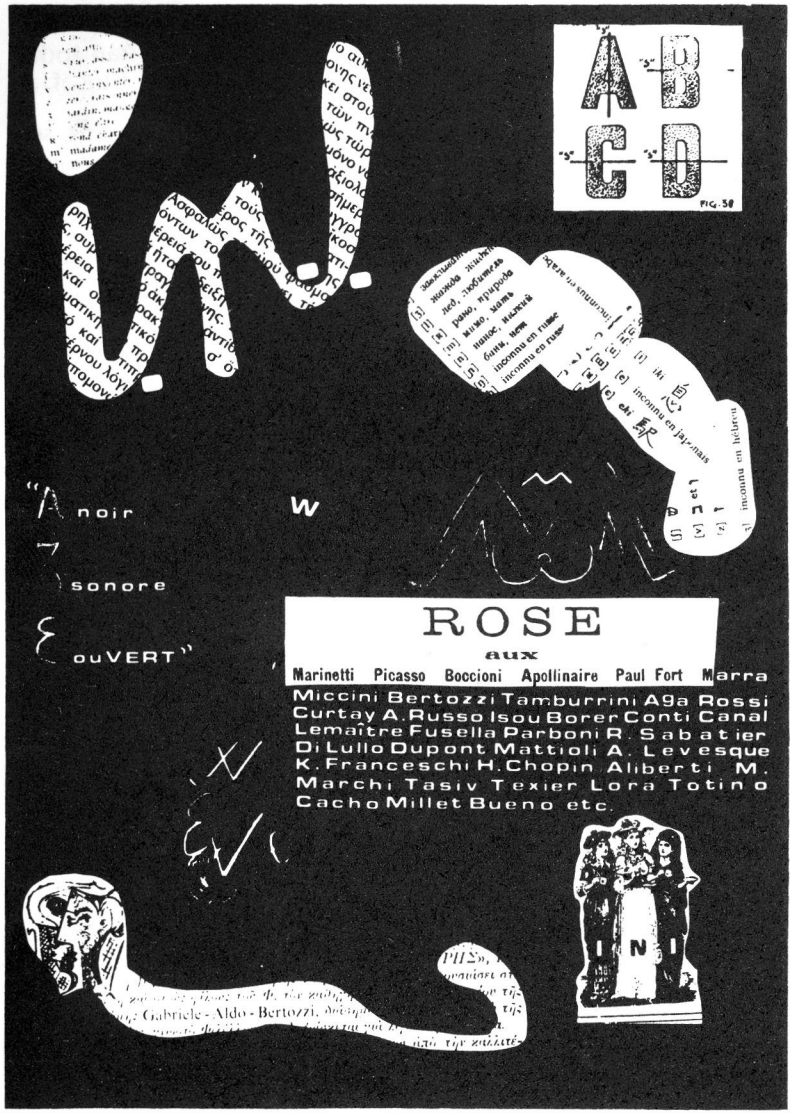
para

el

FUTURO

(Texto originalmente publicado en el N° 20 de la revista Arte y Decoración, Sao Paulo, 1956).

¿QUE ES LA I.N.I.?



Laura Aga-Rossi

Estas expresiones, reunidas, tienen toda la apariencia de ser el manifiesto mundial de una nueva corriente de creación, pero, más que a una revolución, apuntamos a una toma de conciencia.

No son los revolucionarios los que cambian la sociedad, es la sociedad la que va al encuentro de ellos. Revolucionarios son aquellos que, habiendo comprendido antes que los demás cuál es el curso del tiempo, tratan de acelerarlo de tal manera que muchas energías latentes no se pierdan en la tristeza de la noche, en esa soledad en la que muchos creían estar envueltos. Además, ofrecen las condiciones para profundizar lo que había sido apenas advertido.

Las grandes corrientes no se afirmaron en virtud de los manifiestos (aún cuando tuvieran uno). Fue la sociedad quien cambió. En otras palabras, sus representantes hicieron lo que hacemos nosotros —nosotros del INI **(Internazionale Novatrice Infinitesimale)** la más grande corriente después del Iluminismo y el Romanticismo (y, gracias al cambio de los tiempos, de alcance más vasto y duradero).

Un intervalo de informaciones (y para placer de los historiadores):

— El INI es la forma más avanzada de este Movimiento que ustedes ya conocen, el Letrismo.
— Con "espíritu nuevo", reunimos en una gran corriente mundial todas las creaciones de hoy y de mañana, aquí y allá, de la palabra.
— El movimiento ha afirmado y superado a Isidore Isou, creador del Letrismo, presente en la fundación que tuvo lugar en París, Café de Flores, el 3 de enero de 1980, a las 15 y 30, y que se repitió en Roma para la Central Mediterránea el 11 de enero de 1980.
— El INI reconoce en el creador del Letrismo al Julio Verne de la nueva corriente innovadora.

Nos dirán, sin embargo, que nos expresamos todavía con las viejas palabras —"Hablan y utilizan palabras conocidas"— ¡Es verdad! Somos los primeros, nosotros, los de la Internazionale Novatrice Infinitesimale en tener conciencia de ello. Los futuristas querían abolir la sintaxis pero la empleaban; los dadaístas querían destruirlo todo pero escribían manifiestos y hacían poesía, arte, teatro, filosofía, "todo"; los surrealistas querían un lenguaje automático pero reflexionaban lentamente, y en pintura alcanzaban el más desconcertante de los virtuosismos. Hemos comprendio que la vieja palabra (también palabra pictórica, arquitectónica, musical, etc.) es un "género" que se parece a todos los "viejos géneros" literarios ahora débiles. Representa nuestro antiguo dialecto que puede seguir viviendo en el presente con una dignidad renovadora. Tal vez habrá otros Aristófanes, otro Dante, otros Camoes, otros Cervantes, otros Shakespeare, otros Racine, otros Goethe, otros Rimbaud, pero a su lado habrá otros creadores internacionales de palabras en el campo de la voz humana escrita, hablada, articulada, gritada aquí y allá. Creadores que no reconocerán el problema de la traducción siempre discutible, las barreras lingüísticas, el envejecimiento del tiempo.

La vanguardia también es "un género", históricamente el más importante después de los de la antigüedad porque condujo el mundo hacia nosotros; hacia su ciencia siempre en evolu-

ción (en este momento química, electrónica: piénsese por ejemplo, en el audiovisual en relación con la poesía visual, con la poesía sonora).

Considerando que el uso de las palabras estaba ya agotado, el Letrismo propuso la letra como elemento de versificación, separando así la poesía fonética de la poesía de palabras. Pero estas letras o conjunto inédito de letras no representan el mismo sonido para todos los hombres.

Para pronunciar el mismo sonido el francés escribe de una manera (ejemplo: **Ou**), el italiano de otra (ejemplo: **U**). Los letristas, entonces, establecieron reglas de lectura que, sin embargo, resultaron poco prácticas, poco conocidas y, a pesar de todo, demasiado francesas. Nuestra poesía, por el contrario, puede ser leída por todos porque nosotros adoptamos los símbolos de la Asociación Fonética Internacional.

También en eso somos los primeros que adoptamos la única solución verdaderamente universal en la actualidad. Extremadamente fáciles de leer y escribir, los símbolos fonéticos internacionales son utilizados hasta en los pequeños diccionarios que usan los turistas.

El fundador del Letrismo con sus super-escrituras y el conjunto de sus teorías "súper" logró crear a Isou y debilitar, quizás, al Letrismo.

Por otra parte, es inútil limitar el campo del arte como han hecho **todos** los teóricos hasta hoy. La creación no tiene fin, es **infinitesimale**. Los futuristas predicaban la velocidad, las palabras en libertad, la imaginación sin hilos; los dadaístas la abolición de las reglas; los surrealistas lo onírico y el lenguaje automático, nosotros los del INI, lo INFINITESIMAL, liberando al Letrismo —que a pesar de todo había comprendido toda la importancia de ello— de todos esos códios que en el momento de la creación no hacen más que entorpecer.

Si el otoño puede fascinar, y el verano aturdirnos, la primavera es la verdadera estación de la creación.

Es inevitable, por cierto, que muchos de nosotros, como por otra parte Isou y Lemaître, justamente por la diferencia de óptica con que vemos las cosas, por el campo de la creación renovado que se extiende sin fin, es inevitable, decíamos, que muchos de nosotros elaboremos nuevas experiencias técnicas de expresión sobre la base del nuevo lenguaje. La Internationale las divulgará a través de las diversas centrales pero la creación jamás será puesta sobre carriles fijos como en el pasado. Por un lado ella es infinita e infinitesimal, por otro muchos de nosotros provienen de experiencias creativas diferentes:

— Eugenio Miccini ha inventado (con Lanfranco Pignotti) la "Poesía visiva" (Poesía visual) y utiliza actualmente la sinergía de los diferentes sistemas del signo.
— Gabriele-Aldo Bertozzi presentó **Voci Parallele**, recopilación de poesías definidas "tridimensionales"; y en efecto son tridimensionales porque de su lectura resultan tres textos autónomos:
un texto en papel transparente, otro, abajo, en papel normal, y el tercer texto formado por la superposición de los dos primeros, pero el procedimiento podría llevar al infinito.
— Giulio Tamburrini extrajo la imagen de distintas capas de color, con su punta de acero y acaba de tratar de obtener una dimensión polifónica de la escultura.
— Jean-Paul Curtay cuyos recursos creativos ya planean en el futuro, ha sido uno de los más importantes representantes del Letrismo y en este momento se encuentra trabajando en París y Londres en el estudio de la "Body Music".
— Laura Aga-Rossi realizó durante los primeros días de la fundación en París, en un hotel de la calle Pierre-Sémard, una escritura (ya válida por sí misma) sobre diversos planos utilizando trozos de vidrio, espejo y material transparente.

Estas obras son para la I.N.I. lo que **Las Señoritas de Avignon** son para el cubismo. . . y los viejos idiomas servirán todavía para las exigencias cotidianas, para la historia y la filosofía.

Somos de la misma generación que los poetas concretos, sonoros, visuales. Hasta ayer se combatieron y combatieron juntos a los poetas no creadores. Pensamos que es un error porque de un lado estaba el denominador común de experiencias nuevas, y porque del otro sabemos que el creador de hoy será el poeta de mañana. Ya no hay lugar para las batallas personales o de grupo sino distintos planos de poesía, de pintura, de CREACION'

En resumen, la INI es el espíritu nuevo que ya opera, aún sin nuestra presencia, en el espíritu de los hombres fecundados por el tiempo, como ocurrió en períodos precedentes con el Renacimiento, el Iluminismo y el Romanticismo. Sólo somos obreros y nuevos creadores.

El INI ha sido presentido por el Futurismo, el Dadaísmo, y anunciado por el Letrismo. (Y todos los grandes estudios sobre el lenguaje, todos los nuevos instrumentos críticos en pro de la forma y en desmedro del contenido, todas las nuevas disciplinas del lenguaje no hicieron más que anunciar la muerte de la palabra y, en sustancia, afirmar la necesidad de una nueva expresión: la nuestra).

No nos vanagloriamos de esta toma de conciencia porque la orilla en la que debíamos desembarcar estaba próxima.

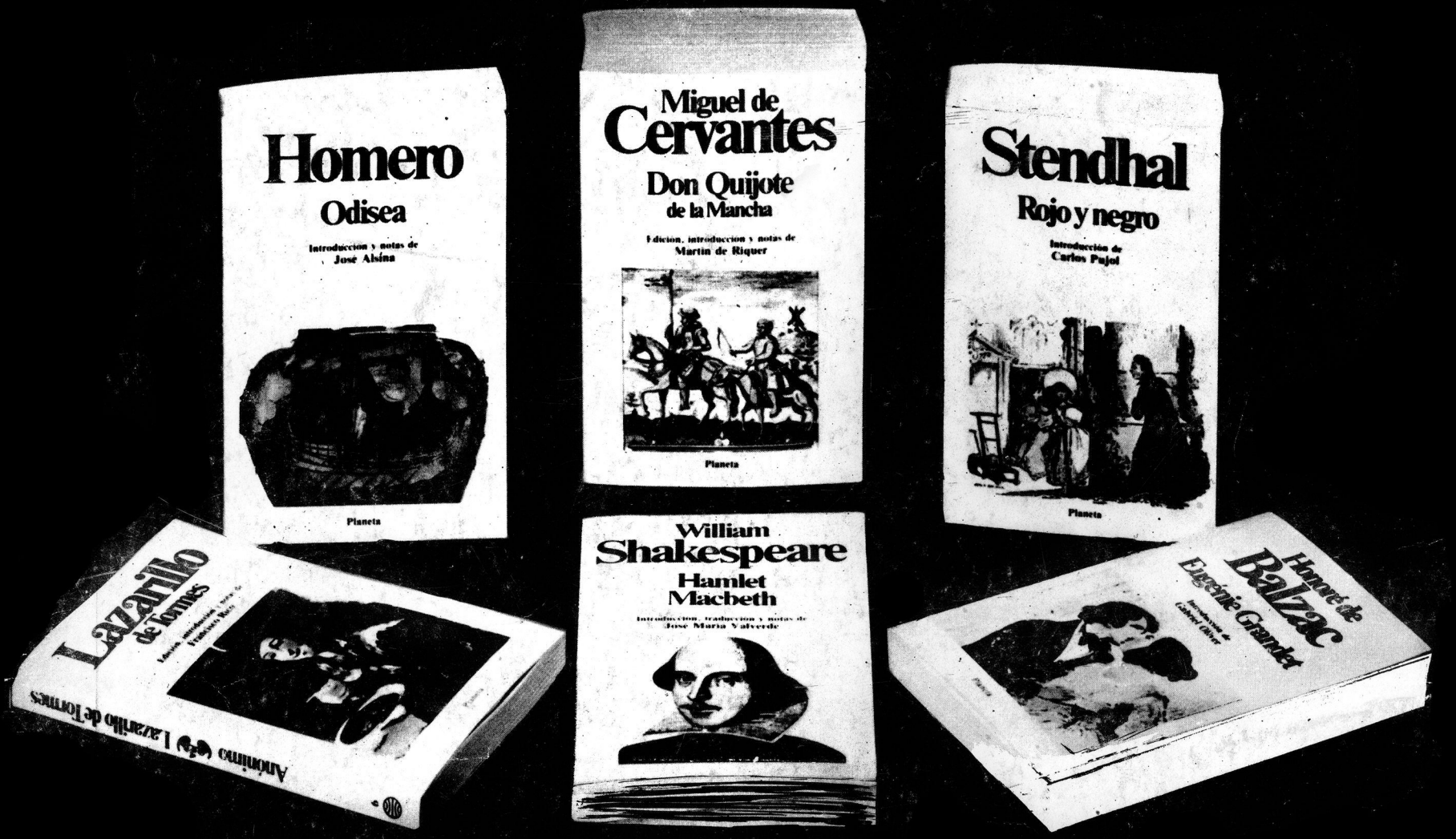
Por otra parte, en épocas ahora lejanas, poetas como Rimbaud, y Apollinaire, ya habían afrontado el problema en términos muy lúcidos:

RIMBAUD
¡Yo inventé el color de las vocales! A negro, E blanco, I rojo, O azul, U verde. Reglamenté la forma y el movimiento de cada consonante, y, con ritmos instintivos, me preciaba de inventar un verbo poético accesible, un día u otro, en todos los sentidos.

APOLLINAIRE
(...) el hombre busca un nuevo lenguaje
del que el gramático de ningún idioma tenga nada que decir.
Y estos viejos idiomas están tan cerca de su muerte
que es verdaderamente por costumbre y falta de audacia
que aún se los hace servir en la poesía.

París, 11 de septiembre de 1980.
(Redactado para la INI por **Gabriele-Aldo Bertozzi**)
(Versión castellana de **Patricia Melgarejo**)

il peccato originale

CLASICOS UNIVERSALES PLANETA

1- Una colección que ofrece las obras literarias más importantes de todos los países y épocas.

2- Caracterizada por la calidad de las traducciones y la solvencia de los textos.

3- Cada obra va precedida de una introducción, a cargo de catedráticos y escritores relevantes, compuesta por un prólogo, una cronología biográfica y una bibliografía esencial.

4- Una edición noble y cuidada a un precio de venta excepcional.