SIGNO VIEJO Y NUEVO REVISTA DE LITERATURA DICIEMBRE DE 1993 - \$ 7



EL PUNTO CIEGO: LA POESÍA VISUAL

POESÍA ARGENTINA DEL SIGLO XVIII - VIGO - PARALENGUA - DUCHAMP EL OULIPO - QUENAU - PEREC - ROUBAUD - 12 VISUALES ARGENTINOS AYRALA-CASTRO-CIGNONI-DOCTOROVICH-ESCOBAR-ESTEVEZ-GAL-GARCÍA-LÉPORE-PEREDNIK-RÖSSLEER-SHEINES

ÍNDICE

Editorial / Contratapa
LA OHTRA POESIA
Ricardo Rojas Ayrala /p.2
Ricardo Castro /p.6
Lilian Escobar /p.10
Favio Doctorovich /p.12
Roberto Cignoni /p.16
Carlos Estévez /p.20
Lydia Gal /p.24
Raúl García /p.28
Jorge Lépore /p.32
Jorge Santiago Perednik /p.34
Gustavo Rössleer /p.36
Roberto Sheines /p.38
TEORÍA E HISTORIA

Roberto Cígnoni: La poesía visual /p.42 Jorge Santiago Perednik: Los poemas telésticos /p.48 Edgardo Vigo: La zona visual de la poesía argentina /p.51 Carlos Estévez: Paralengua, la ohtra poesía /p.54 EL ULTIMO DUCHAMP

Angel Rivero: Duchamp y la aproximación desarmable /p.56 Marcel Duchamp: Dado: (...) Aproximación desarmable /p.57 OULIPO

François Le Lionais: El Oulipo: 2 Manifiestos /p.60 Jean Lescure: Pequeña historia del Oulipo /p.63 Marcel Bernabau: Tollé /p.67

Raymond Quenau: La relación X toma Y por Z /p.68 Jean Lescure: El método S+7 /p.69

R.Quenau:Un billón de poemas.Instrucciones para el uso /p.69 Jacques Roubaud: E Instrucciones para el uso de este libro /p.70 Georges Perec: El lipograma /p.71

Juan Pérez: Oulipo, instrucciones para su uso /p.72

N° 10 - Diciembre de 1993

Consejo Editor del número: Roberto Cignoni, J.S.Perednik Ilustración de tapa: Equipo XUL Editor Responsable: 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. Se agradece el envío de colaboraciones, las que en ningún caso serán devueltas. Correspondencia a nombre de Jorge Santiago Perednik, Junín 558, piso 9*, (1026) Buenos Aires, Argentina. Impreso en Edigraf, Delgado 634, Capital.

EDITORIAL

(viene de contratapa)

equivalente a cuatro Bibliotecas de Alejandría? Digamos que el Califa Omar quemó los libros en homenaje a la verdad, a su dudosa verdad según la cual tanto si esos libros se correspondían con el Corán o locontradecían eran inútiles y debían ser quemados; el homenaje a la verdad del Mentiroso sólo puede ser una mentira.

Estos son los modos cretenses de ser Mentiroso. Cambios espectrales, escenografías de cambio, apariencias que son disfraces y palabras-telón detrás de las cuales funcionan acontecimientos distintos. Lo espectacular es el velo de lo espectral, que es apariencia sin vida. Se arman decorados que nada tienen que ver con la realidad, o más bien sí tienen que ver en tanto son los que la cubren, los que intentan no dejar percibirla.

La afirmación de que el Estado no puede crear cultura es parcialmente verdadera y parcialmente falsa. No puede escribir la partitura de una sinfonía, ni pintar un cuadro, ni imaginar un poema, pero la cultura no empieza ni termina en el arte; la educación, por ejemplo, crea cultura. Y el actual gobierno cumple funciones educativas: presenta un modelo exitoso, el del corrupto, no lo esconde vergonzantemente, lo exhibe, lo defiende, le da cargos de primer nivel, y lo que es más terrible, le da garantías de impunidad. Esta actitud es pedagógica, enseña a la población, sobre todo a los más jóvenes, que la corrupción es una posición socialmente aceptable: los estimula a seguir el modelo. Muchos lo van a seguir; muchos lo están siguiendo: eligen la vida del corrupto. El daño que produce y reproduce en la sociedad la multiplicación de los corruptos no se recupera de un día para el otro, deja una marca difícil de borrar: esto es, tras el decorado de palabras, lo que el Mentiroso presenta como su éxito.

Si es cierto que la patria de un escritor es su lengua, y que el escritor colabora concientemente en su construcción, tiene la responsabilidad de evitar que sea la materia de un negociado más. La corrupción generalizada como política gubernamental también abarca este hecho típicamente cretense: considerar, como el pastorcito, que el uso de la verdad o de la mentira son equivalentes. Que en materia de lengua todo vale, mientras sirva a los intereses del Mentiroso. Digamos al menos, en esta pobre defensa de la lengua, que verdad y mentira no son equivalentes. Que la lengua tiene sus propias reglas y sus propios efectos, que pueden ser aprovechados por el autócrata, pero no se le someterán. Y que ningún autócrata devoto de la mentira como estilo lingüístico puede lograr que este provecho perdure infinitamente: a lo sumo durará lo que el autócrata, una porción de tiempo que si queda en la memoria es por lo nefasto; probablemente lo preceda en la caída.

tierra El Poeto

IEL JUEGO PARA SER POETA!

Con el alma alambrau hasta los experimentos más jodidos nos conducen a la desolación. RICARDO ROJAS AYRALA ENTERTAINMENT INC.

Todo un paisano que le han cosido corazón nuevo en su camisa operaria... Tanto te quiero yo.

Enchufaditos a este tango 2 desesperados, más no tanto, furiosos, hechando espumas, entendiéndonos con la suerte.

Enamorarse sea, ser inmortal ahora, mañana, desde la trompa hasta las alas. Pagar con besos y más besos.

Taimada o inocente, quién sá: ella abrió sus ojos verdes y comenzó a regalar milagros por la feria de Palermo.

Farrago:

Pronuncio tuitos los nombres públicos de tu corazón desde el último diluvio.

Alejarse a paso vivo, pronto, seguros, ya mismos, ahorita, el ramo de venas, arterias. 12 Alejarse de lo que tanto hiere.

Se sufre como la tempestad, como el malón mar perdido en, como la mismita doña muertez. se sufre, se carga ese poncho.,

¿Amor? - preguntas a gritos -Es tal tara de la víscera que nos vuelve fabulosos en medio de esta crueldad. 4

un alcohol con hielo. a cualquier hora alguien es pena. 11

Naides encaje un hachazo donde de tu boca alucinògena florecen manzanos, tilos.

Ay amor mío, ay amor, si vieras ahora a ña natura haciéndoselas de sapiente: medio loca, medio verde.

Ver el pájaro incandescer, un zorzal o ruiseñor o colibrí o... E ignorar el aire, el azul. ¡Corazón aprende!

Credulidad, en el diente rabioso en el aguante, en el tarascón, en el fuego desbocao, en la coz. De la rima suave desconfio. 18

Se aprende a volar, a flotar, se aprende a jinetear, a rayar, se aprende a hechar escama, de cambiar el mundo ni chamuvo

Ya es hora de marchar, alma, de poner la espalda ahí atrás, de calzar el pie en la alpargata. Otoño a tu otoña.

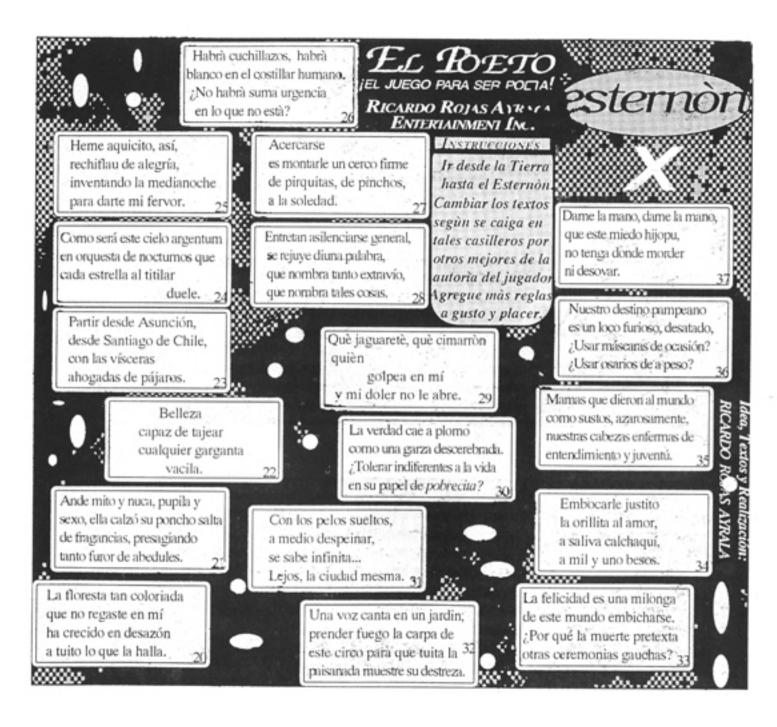
Aver dije alma, espíritu, 19 o dije corazón, o dije pecho, o dije pezcueso, o dije vena, esto, que acá fosforece tanto.

Amigo éste, más quizás aquel en el estemón esté la báscula, nuestro último plumaje roído de angelicalidad y alturaje.

Odiarte es gimnástico, general, mecánica aplicada, chingar, chips gringos, pura finta inútil. Para otras cosas está esta tan

Fè:

Idea, Textos y Realización: RICARDO ROJAS AYRALA



UN TANGO PARA SEGUIR VIVO (A loas de guapas kilmes y tajos.) FIEREZ reNunClANdo al SeGLar jUEGO DE «IGniFICArtE DONDE oll la pAlabrA Calla o to BoCA's EntrecrUZa con el animal que le Anima O LAmina Con sus corza coRAzON corSARIo COrso que Da CuRSo que cONcuRso u sucede alguitos se muerde un nato la lengua sangra contagia pela muere nace pianta foresta formalmente casa seduce sucede saca ved DE vomita dispara ampara reciba correspondencia peladece pega puntos Si No hay hubo algo nada que contra para gritar callar hay habrá (III) uno muchos ninguno palabras frases sílabas tartamudeos para tras después jugarse perderse hallarse en sobre bajo esta amor odio y ¿Pero azar en que recibiste ese beso en la lengua de tí mismo? No preguntes. No afirmes. No. C. cosas mías, así pelo propio. MUECO - ¿Pero brillaba, te ví, me lo dijo en el baño tu suegra finadita? son tercetos coma o son versos de tres coma es dicho como si tal ACA coma o punto seguido miramos a quemarropa tu dolor que florecerá NIG coma que se torna violeta o margarita punto y coma y lo callamos verdad MENTIRA de POR tus manitas PATAS que ANTE se SI calleran para CONTRA adentro AFUERA ver NEGAR la EL mAr sArtEn sAnTidaD no HERIDO SI jamás SIEMPRE remar PARAR seguir ALBUR carambolas pifiadas Oñarían tang, sgros t dig, ntendé, pst. Mñías, bludez, zapat, dis CINTO pra tale crazón, tens. Cant, o muer, pr muchedum, I tosc, torpez. CATALLY IN Ntend, I muec, I misteri mserabl, I muec, Is pans d ndía muert... PERO LO TRANCA, ES LA MUERDE, EL GRACIA DEL PUM PUM, DEL FILETEO, HABLAME SIN TORAX, SINTAXIS EN ESTA PEDORREO, EN LO MALA SUERTE, HEOHARSE EL BUENA, EL BONDAD ESTA LOCA, LA CUERO SIGUE RESISTENTE a mí me gustaría agregar algo al peritaje señoría,la bala fue más lejos por que la trajeron de españa,o de algún lugar lejos por la ETC BZ manera de entrar en el pezcueso,en la forma de agujerar la muerte - ¿Y vos floraste todo el invierno por eso, todo el verano acaso? No cantemos esta letra, la treinta es la «gejor mano que tuve yo.» PR PEDAL - ; Y vos pudiste tener un costado donde arrullar a ese pobrecito? ASI ILIVER AND FINALIZ RICARDO ROJAS AYRALA

Su

pn

ga-

ms

que

yo.

me ano

xkv

W

0

DE DE

IIA

EX#

DE

GAL /AR)

186 1

TRI

NO.

EB.

隊

HULK.

HE)

HE

1000

UA.

108

KJ

概据

SKY

TA

JB

æ

Ю

MF

W

3

Œ

SE

SE PK

ES

UN

D

KO (A.

MA OBS

R)

Н

(2)

JK.

VD.

Αł

EΑ

IN

TO ER

N

NO.

0

TA.

NO DUE

ACASO TAMBIEN FALLECERAN LOS CHAJASES CUANDO TE VAYAS
O CUANDO CAIGAN DE TU ESTERNÒN FLECHAS ENVENENADAS CON
CURARE POR TU DULZURA SE ENRAREZCA TANTO EL OXIGENO

CURSOGRAMA POETICO

MATERIA: SISTEMAS ADMINISTRACION APLICADOS A LA POEXIA

OPERACION: LLUVIA EN RETIRADA AUTOR: RICARDO RUBEN CASTRO

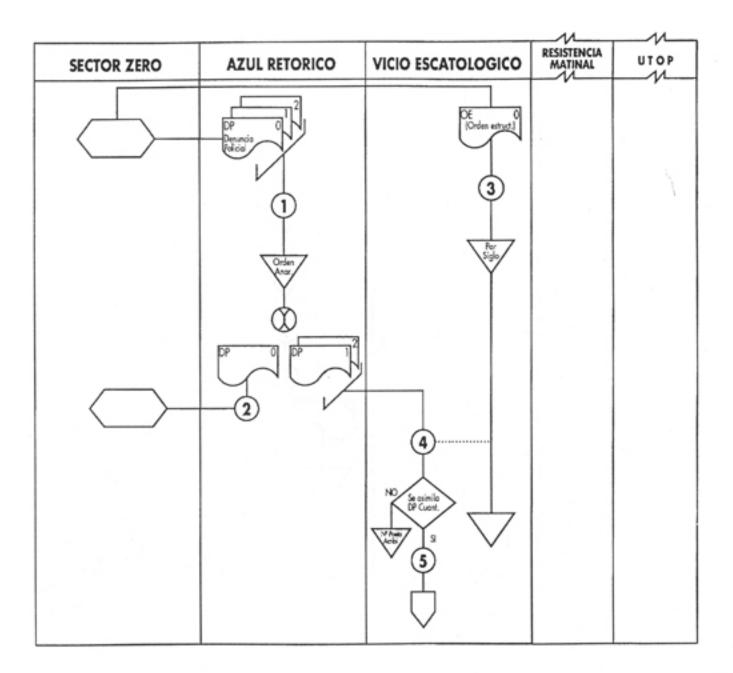
CONCEPTOS Y SIMBOLOGIA:

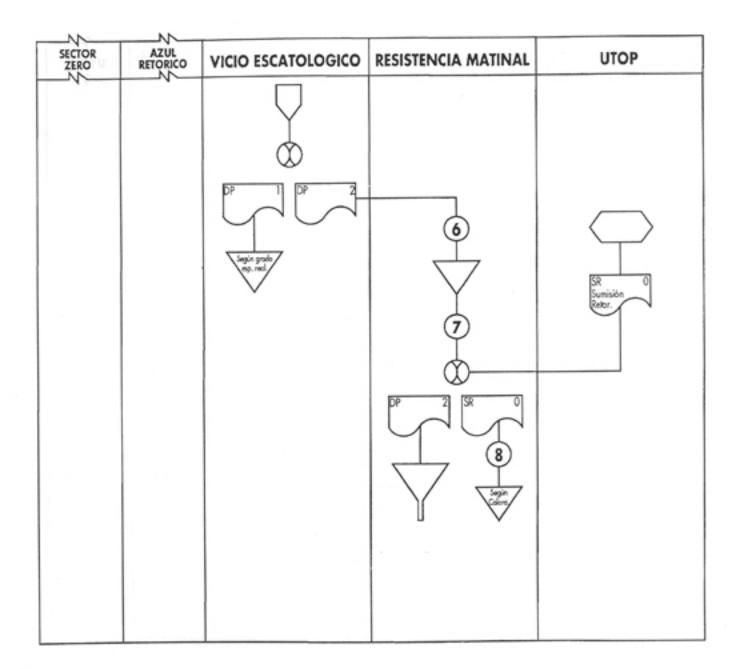
Cursograma:

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

Simbología:	
	Comprobante Rutina no relevada (no nos intereso, en el circuito que estamos graficando que operocio se efectuan en el sector).
0	Operaciones (ej. sellar; firmar; consultar.)
\otimes	Desglose de comprobantes.
	Traslado físico de comprobantes.
	Consulta sin traslado físico, de comprobantes.
\Diamond	Toma de desición.
∇	Embudo, símbolo de poexía.
	Conector de página: Cuando el gráfico continua en otra página.

1es





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

AZUL RETORICO:

A RECIBE DEL **SECTOR ZERO** LA DENUNCIA POLICIAL (DP) EN ORIGINAL (0) Y DOS COPIAS (1 -2) ARCHIVA 1) POR ORDEN ANARQUICO.

B DESGLOSA CUANDO EL TIEMPO SE NUBLA, SELLA EL ORIGINAL DP ②Y LO DEVUELVE A SECTOR ZERO.

C LAS COPIAS DP 1 Y 2 LAS ENVIA A VICIO ESCATOLOGICO.

VICIO ESCATOLOGICO:

A RECIBE DEL SECTOR ZERO ORDEN ESTRUCTURAL (OE) Y LA ARCHIVA 3 SEGUN SIGLO.

B AL RECIBIR DE AZUL RETORICO LA DP 1 Y 2 CONSULTA 4 CON ARCHIVO DE OE, Y VERIFICA SI LOS DATOS DE DP SE ASIMILAN CUANTITATIVAMENTE A LOS DE LA OE.

C SI COINCIDEN LOS DATOS CITADOS EN B ESCULPE (5) DP 1 Y DP 2, LUEGO DESGLOSA Y DP 1 LO ARCHIVA EN FORMA DEFINITIVA, SEGUN EL GRADO DE ESPUREA REALIDAD, ENVIA DP 2 A RESISTENCIA MATINAL.

D SI NO COINCIDEN DATOS CITADOS EN B, ARCHIVA DP 1 Y 2 SEGUN NUMERO DE POETA ACRIBILLADO, EN FORMA DEFINITIVA.

RESISTENCIA MATINAL:

A VOMITA SIN ASCO (¿?) LA DP 2 Y LA ARCHIVA (6) EN FORMA TRANSITORIA A LA ESPERA DE SUMISION RETORICA (S.R.) UNA VEZ ARCHIVADA LA MISMA ACOSA DP 2 Y SR 0 (7).

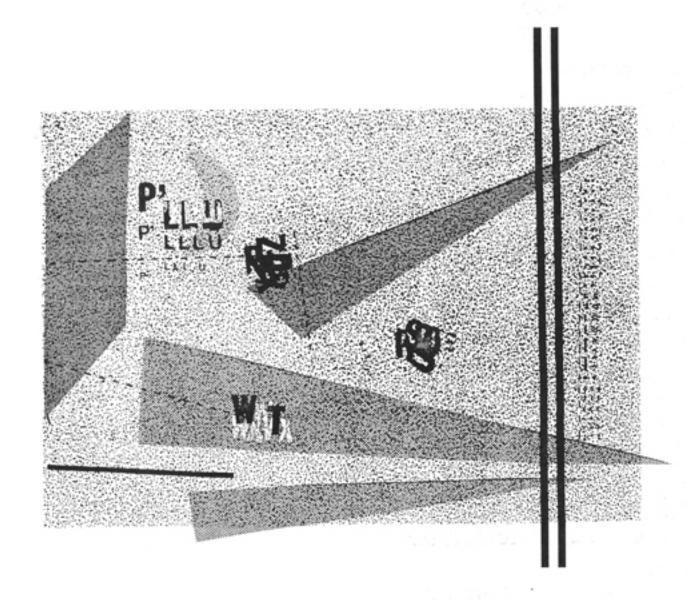
B DESGLOSA Y CON DP 2 APLICA LA LEY DEL EMBUDO, MIENTRAS QUE CON SR 0 (8) ARCHIVA SEGUN SU COLORACION EN FORMA DEFINITIVA.

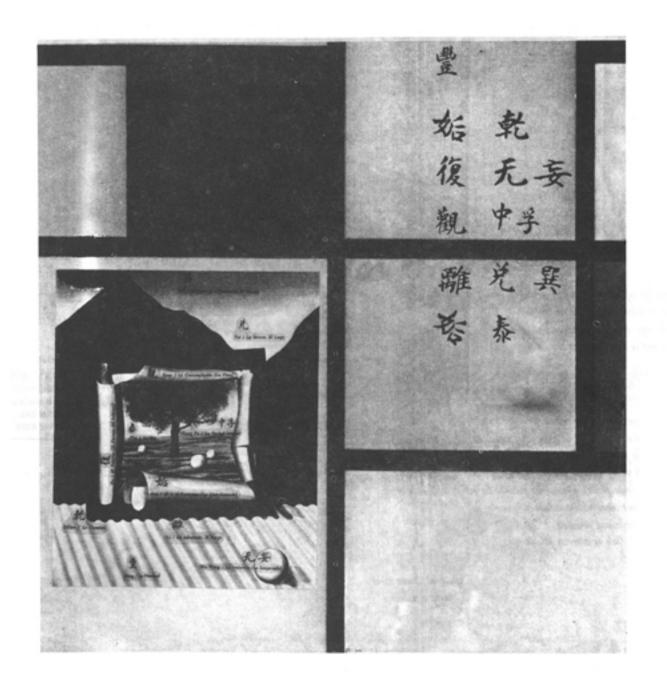
SECTOR ZERO:

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

UTOP:

A ENVIA A RESISTENCIA MATINAL SR O





las externas del capitación que informales partales el colorno perputuse he exhem he norienz he lebera: espanne de cuaje; contundas movas; cachirche refilados; polario bassero en insulladas tripas 9 900

professio como ergacino al embalia dal barqueta dal escredo; ha escrialarea partraches assinetas trassa unhargas; ppulares constru proportine co Februa, etislados trave clárabas charjanes es la place, Marte el sisco se medi la dace, pobrio bracer se inafilia tripo

y la bliverbia puescula consetas protecie hts tracks de les justicieres percentains textecules del surges preculie de migre que en monas en catroras babalice curches piecholes (view picales) anteceden les pencartes les retones les bechardes comeras intervenciones, vicios publicas matedos per momertos de estepe charlle, charete, cacharacha peresciala celo de liberta chepetenda ne externala pictolita

he carrier del captaire ya infaradia patelar al colony proputate he ashere he serienz he hibrar: apane à suje minite neue:

2 200

most embleme speper instinting it entering species is wint tilend the trees & to justice processe travels of area prede à rept so a com a chora idia well printed (since printer) whends to present in whose to habite never demand his place side is saved & sep ماميل بالعناء والمعان وسادة مقامة فالمائد بالمحاملة والمائدة فالملك

las externas del englisatro ya infernales pustulan el soborno producte de salve le serine le libre. upere le suje sobule seue

lat calerox del coglientro va Interales postulas el sobraro perpettus las solune las teriatus las februs ESPHISMOS DE CUADO CONSCRIGAT ACCOUNT

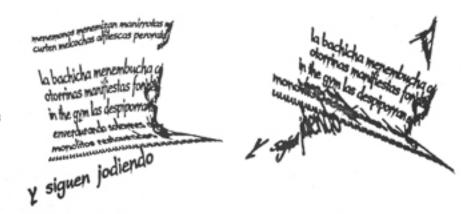
agosto, 92, Buene Aires tiera le reladre



menemonos menemizan manierotas manivelas curten melcochas alfilescas peroratas violizadas

la bachicha menembucha cataragicas chifusas otorrinas manifiestas fondeaderas de poluta in the gym las despiporran envergando salamines enverdurando solemnes abultados masculines monolitos restaurados abuchean uunuunuunuunuunuunuunuunh!

y siguen jodiendo







CENCERROS



PER-SIGNACIÓN

ante la sociedad ante la saciedad 1" TEMA EF monja con el Señor monja con el señor Los hábitos cambiantes factor sacerdotes 2° TEMA ₩ militares artes Las fuerzas morales se igualan en: artes elemento central de estas artes: † semejanza de los elementos centrales .

hombre hombr/ hombre homb/ ombre hombre hò hombre hombre óre hombre hombre hombre hombre ho bre hombre hombre hombre hombre re hombre hombre hombre hombre h/mbre hom√e hombre hombre



DIALOGO ENTRE DOS SEÑORITAS DE SOCIEDAD

-i !
- :¿
-().
- ...

AM'N'CER

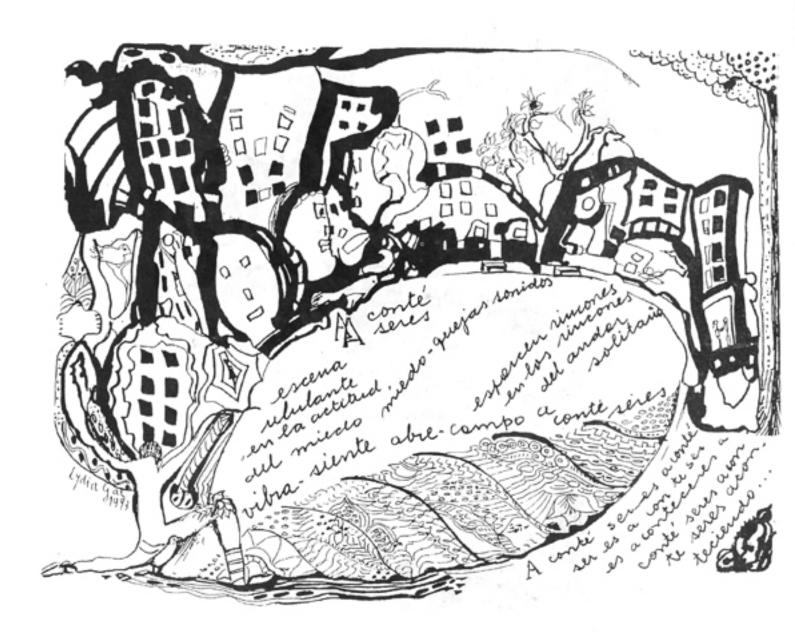
L'orbicular de 'os mios o'os 'n 'u 'xtrema 'xpansión; l'orbicular de 'a mia boc' 'n 'u mism' actitud; ambos cartílagos sendos 'rificios nasales aum'ntando, y 'os dedos 'n mis manos: radiales, e oreis, 'lim'ntando c'racoles h'mbrientos, y 'os dedos 'n mis pies: radiales, y sólo gramos mi cuer'o.

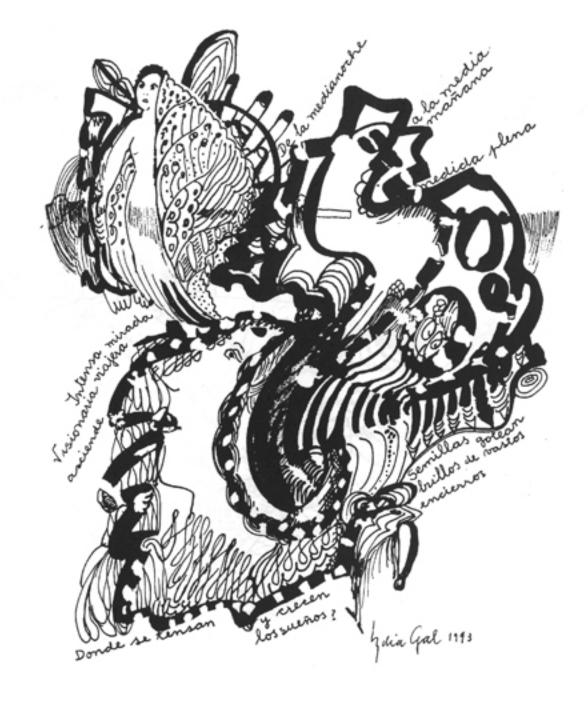
L'asombro halla 'u rostro 'n mis oes humanos.

'As 'mapolas, polen par' mi miel (este poema): Abe.eja retiniana soy al sol! 'cia l'air' 'zul sub'. So 'l sol.

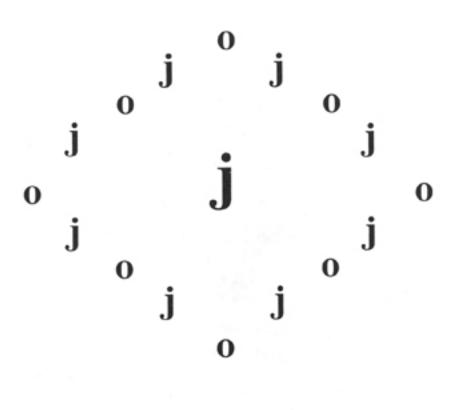
```
'na nub', av', sub' a los
ram-
ajes 'nfin'tos d' l' lluv-
i-
a.
Ver,
ver rem
       on
          tar:
po,
poe,
poes
    sí
       a.
```

Dos cuadrados ruedan entre pepitas de manzanas buscan-burlan sin metafora



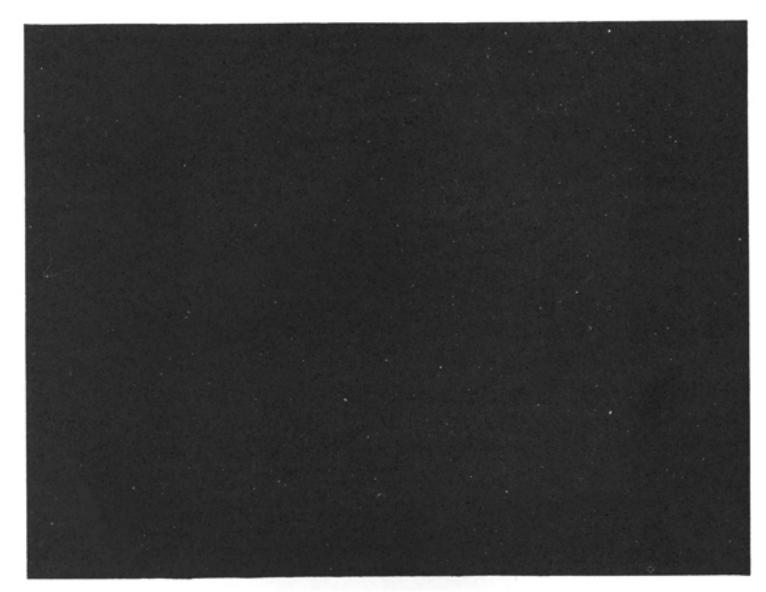






С

al lig ram ma



(ojo abre se

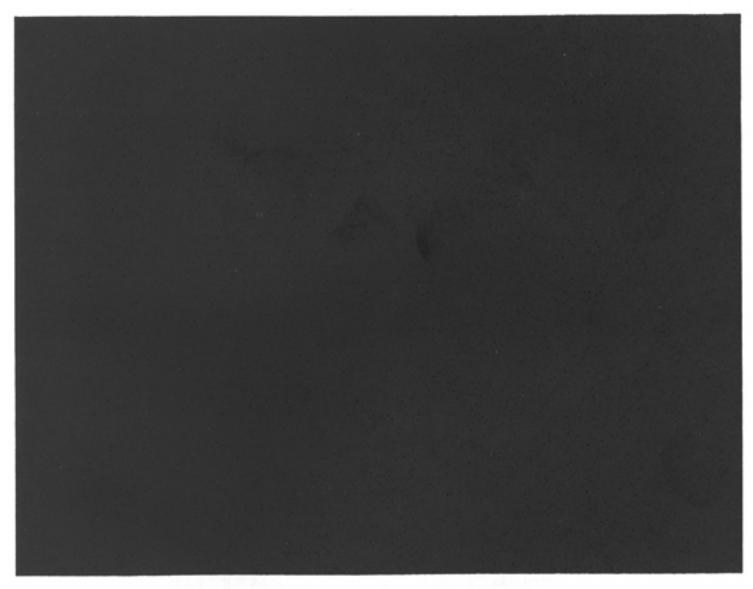
6 de agosto de 1945

ojoclarea aahhh! el fogonazo
latigó el iris
o rajó la globosidad
carnosa
flasshhh! estrellas
de luces instensísimas.
La total claridad (la os
curidad toda.
Perplejidad.
Ataraxia.

y las imágenes tomaron luminosidad intensa la sensatez de los dibujos (el crimen) cuerpofogosos rociadas llamaradas abrazadas. Oscuro horror de sueño artorado en cuerpos encendidos.

Ese agujerito en el ojo en el aire.

.



ojo cierre)

Fittideas EN RAMA fuerza endostática descabe Fittideas ΕN RAMA **FUERza** endostática descabe zó ila estacionó NESA RANURA FELPADA g'ven (a fittideas en rama fuerza endostática descabe Zó ita g'VEN (a estacionó nesa ranuRA felpada INfeccionando. imPr estereopajas **FISurantes** fittideas en fuerza rama endostática descabe zó ila estacionó nesa ranura felpada q'ven (a е infeccionando estereopaias fisurantes impr esiones multiadesivas la giralda escupe unautista tipo ilo saluda tipo tarzán esquia ndo chapelco con las 0 bobinas cruzad as acabó convulso iperalimenticio caldo FITTIDEAS EN RAMA FUERZA ENDOSTATICA DESCABE ZO ILA ESTACIONO NESA RANURA FELPADA Q'VENIA E INFECCIONANDO ESTEREOPAJAS FISURANTES IMPR ESIONES E MULTIADESIVAS) LA GIRALDA ESCUPE UNAUTISTA TIPO ILO SALUDA TIPO TARZAN ESQUIA NDO EN CHAPELCO E) CON LAS E BOBINAS CRUZAD AS E ACABO CONVULSO E IPERALIMENTICIO CALDO fittideas fuerza rama endostática descabe ZO ila estacionó nesa ranura felpada a'venIA E INfeccionando estereopajas IMPR fisurantes **ESIOnes** multiadesivas esCUPE giralda la UNAUTista ilo tipo saluda eSQUIA tipo tarzań NDO EN Chapelco con las e bobinas CRUZAD AS ACAB6 convuiso iperalimentic IO CALDO fittideas enDOstáTica en fuerza rama descabE zó iLA estacionó neSa q'ven ía ranura felpaDa IN Feccionando esTereOpaJas fisurAntes impR eStones eMULTIadesivas IA giralda escUPE SALuda un AUTIsta tipo ilo tIPO tarzán esquia ndo en CHapelcO cOn IAs e bOBInas cRUZAd predilu ído marquesinasssS BOBALICAS

	i.fricció.n.por.zo.n
	.ifica.ción.sistém.i .ca.i.
i.lapari.ición.focal iz.andomu.ert.e.j	i. įs.i. įbs. sqs ėgs ɔT. i i. obnes įs
1.eq&1bne.v.ononon.i i.oneq.seslo	
	i.lasmir.adasti.pono me.jod.asquel.osét.o do.i
i.sines.T.ésicoapil. ami.amiento.i.	
	l.bneds.neds.lumizs.i s.oius.oius.leebelnos i.oibio.i.
i.escultu.tur.tur.as.i glador.asles.alre glador.ucha.ucha.gla i.utluose.	

VI GOZAR EL PUNTO CIEGO EL VIGOR DEL OJO (VI) GO OUE SEVE AS MISMO José Fulano: ¿Por qué dudaste tanto en aceptar esta entrevista?

Jorge Santiago Perednik: Te corrijo: esto no es una entrevista. Cuanto mucho es una parodia en la que no hay respuestas porque no hay preguntas aunque algunas oraciones tengan forma interrogativa. La mitad de las entrevistas son farsas: en vez de un entrevistador hay en el mejor de los casos un socio con dignidad, y en el peor un mero escriba que copia lo que le dicta el entrevistado, un testaferro. La duda a que hace referencia tu intervención, tiene que ver, más que con la forma de este escrito, con el lugar donde se publica. El problema es cómo jugar a favor de la literatura desde un ámbito que es su enemigo mortal, el del periodismo. Para mí la sociedad, o algo menos comprometido aún, la mera conabitación entre el periodismo y la literatura, o para decirlo en otras palabras, entre el Diario y la Poesía, es imposible. El Diario gana, anula la Poesía en el sentido de que la periodiza: a lo que lucha contra el tiempo lo vuelve novedad, noticia; y a lo que intenta la factura de una singularidad lo vuelve trivialidad moda. Es una manera de pasarle la factura a la poesía por una factura propia que no se puede asumir. Porque contrariamente al periodismo la poesía exige pagar siempre, pero no paga el que quiere sino el que puede. Hay otro efecto de Diario de Poesía para tener en cuenta, en él los autores individuales se disuelven, el medio pasa a ser, bajo distintos nombres, el que en última instancia firma.

El que envia un ensayo a un medio periodístico tiene que medio, y que por otro ado, aunque pretenda lo contrario, sé si será posible tomar precauciones para que un escrito Me parece difícil en este caso, que no obstante puede ser problema y saque sus conclusiones.

J.F.: Pienso que el escritor que se da cuenta de esta posiblilidades de conseguirlo, la que no es muy común, autor con el medio que lo publica, complicidad que el la antología "La poesía argentina durante la dictadura J.S.P.: Ese "dicenque..." me parece una expresión justa. origen que el escándalo. No se sabe quién diid lo que se En realidad por un lado se repite para gozar, para escándalo una cuestión de goce de conventillo. Sus sexo. Porque si se piensa un poco se advierte que siempre es exterior al escrito; también es exterior e lector. Diría que incluso es exterior a la literatura en este sino con la pequeña seciedad de los poetas. El escándalo goce que reporta a alguna gente, es una reacción de la poesía contra una publicación como la antología Y lo que no adhiere al pacto es de desconfiar de algún JF: ¿Qué dentro del prólogo hade que la sociedad de las

1992 no es abril elel les saber que su escrito va a ser resignificado por ese está colaborando a reforzar lo que el medio significa. No esté en dischancia con el medio gráfico que lo publica. una buena oportunidad para que el lector evalúe el

situación y quiere diferenciarse, tiene buenas quiero decir que en general hay cierta complicidad del medio a su vez exige para publicar. Pero hablemos de (1976-1983". Dicen que es "escandalosa".

Suena, directamente, a chisme, o sea, tiene el mismo repite y no importa en absoluto la veracidad de lo dicho. descargar libido con habladurías y barullo, hay en el habitantes hablan con la lengua pero sobre todo con el escandalosa sólo puede ser una persona. El escándalo incluso posterior a la lectura, aún quando lo provoque un sentido: no tiene que ver con los escritos y a lecturas, en este caso, y este es otro de sus sentidos, aparte del comunitaria un mecanismo de defensa del conventillo que no salió de su seno, y además no rubricó el pacto, modo es enemigo.

letras en este caso reaccione con escándalb?

JSP. En el artículo "Malversación y obsenidad" (Diario de Poesía nº 15), se pueden leer las siguientes palabras respecto de autor de la antología: "debía permanecer mudo. De ahí el escándalo." Esto yo lo entiendo como un lapsus, por lo tanto como el anuncio de una verdad. Es estrictamente lo que se biensa en la Honorable Sociedad de los Poetas; como me dijo uno de sus miembros, "destapaste la olla, ahora aguantáte las consecuer cias". El título mismo de la nota, al acusar a la publicación de obscena, lo está diciendo. Dejemos de lado que esta acusación parte siempre de los inquisidores; el texto acusado de obsceno desnuda algo que cierta gente no quiere leer, y lo que es más importante, algo que cierta gente no quiere que los demás lean. Como pasa en todos los procesos por obsenidad, acá se acusa a alguien que no achiere a un ocultamiento. Se lo acusa por mostrar lo que no debe ser visto, por desnudar. Acá hay un pacto de silencio sobre los años de la dictadura, rubricado por las instituciones de la poesía argentina, y "Nueva poesía argentina durante la dictadura (1976-1983)" no lo acata. Esto no es una virtud, es una neces dad literaria. El que acata un pacto de omisiones se vuelve un mudo mientras habla, porque diciendo guarda silencio. Y si es escritor se vuelve un escriba, uno que trabaja para otros, que da forma escrita a lo que otros le dictan. Lamentablemente hay que concluir que el pacto de silencio es efectivo, porque sobre esa época no se ha escrito casi nada, y entre lo poco que se ha escrito hay unas omisiones muy civilizadas,

siniestras en el sentido freudiano: coinciden precisamente con aquello que todos saben y nadie dice, con lo que "no se debe" escribir. Toda

ARACA (CON RAZON)

"tango que no viví y sin embargo presiento"

TENGO TANGO PONGO TANGO TENTANDO POR TANTO

TING Y TANG

TAN GARDEL

TAN GOTAN

PORTANDO

POR TANTO DO

CON TANTO

POR TANGIR DONDE PUERTO

UNA QUEBRADA

(TANGERE PORTUM)

UNA OUE AGRADA

FUE EN ESE

UN CORTE

ENTONCES

TAN GOZÓ

BUENOS AIRES

NOS TANGÓ

TON TON

GOZA PATO

TONGO PINGO

TANGO-IS-TETIGI gota a gota PONGO

TANGERE-TACTUM Y NO SE AGOTA TE GUSTA MUCHO

PERO NO SE TOCA

(YEEHRA, YEEHRA)

YIRA Y YIRA

EL TENGO-PONGO PERCANTA PING PONG OUE CANTAS

CARACOLA

BAJ'ÚN FAROL

QUE VA CHACHÉ OUE BACHE

OUE

HEMBRA

ZOS DEL HOMBRE

A CADA CADENCIA

OUE PENTA EL TENSOGRAMA

RE FA

LA DO

PA'MORFAR VIDURRIA

CUM TANGO

CARAM CUM TANGO

FIGURITA

MANO A MANO AL EMPEDRADO

LA (1) TACITA

Un buen (2) no espera ansioso (3) donde explayarse,

las veces de su (4) interior son (5) ajustes, lo obsesiona (6)

Se pierde (7) pues su intención es (8)

Despliega (9) como un abanico e intercala (10) el supuesto (11)

De su ideal (12) a menudo contradictorias.

Pero en la (13) máxima de su juego y al girar (14) una carga (15)

con todas (16) sobre las (17) de cristal (18) deshechas.

Y no hablemos de las (19) que marcan su camino,

los clasifican (20) y su efecto.

Al gran (21) le sobran (22), tantas que reparte (23)

entre las muchas (24) que se ignoran (25).

(26) de a poco y de a dos su divertida (27) y no se presta (28),

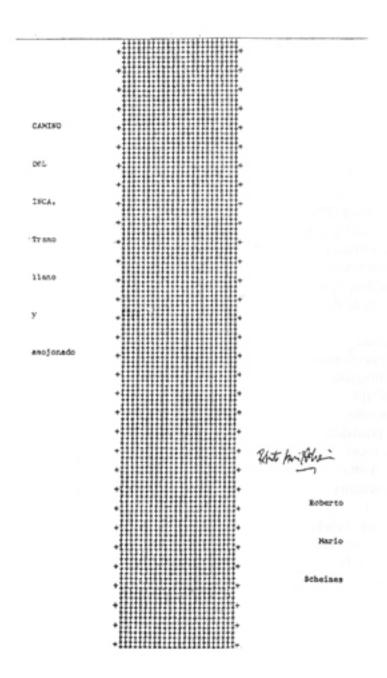
(29) su don, su magnetismo, (30) libre (31) de su certeza...

El (32) tiene dotes (33) y toda la vida (34).

- cuenta
- (2) Gimnoatizador
- (3) la máquina
- (4) trabajo
- (5) tan sólo
- (6) la precisión
- (7) en roces
- (8) bien otra
- (9) su semana
- (10) en él
- (11) de sus anhelos
- (12) emanan sierpes
- (13) instancia
- (14) del tambor
- (15) pega
- (16) las letras
- (17) estructuras

- (18) ya
- (19) flores y de inciensos
- (20) su intensidad
- (21) himnopisador
- (22) piezas
- (23) su tablero
- (24) direcciones
- (25) del espacio-tiento
- (26) vierte
- (27) escena
- (28) a trucos
- (29) regala
- (30) se entrega
- (31) al vacío
- (32) inmensolinuador
- (33) de seño
- (34) azufre





CAMINO DEL INCA. Tramo en escalinata

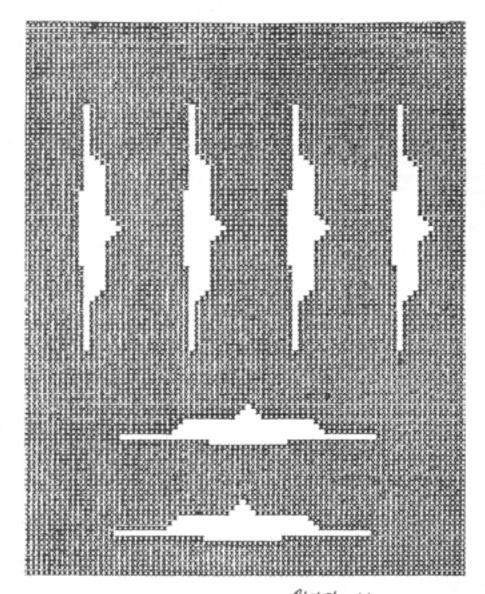
koberto Mario Scheines

ARURPA

(ARgentina, Ukugusy, PAragusy)

Hmy	المكا المراقل	
-	$\overline{}$	

0, t. k .. Ale:



Ownis en la noche de San Marcos Sierras

Roberto Mario Scheimes

ROBERTO CIGNONI LA POESÍA VISUAL

En el campo de la poesía escrita, la denominación poesía visual comporta, en realidad, un pleonasmo. A cualquier poema se lo observa, se lo percibe visualmente antes de leerlo.

La imprenta es el vientre materno de la poética visual. Desde su nacimiento, y en virtud de una difusión creciente, trae aparejada una toma de conciencia nueva sobre las posibilidades del material de la lengua.

Al principio, el poeta se subordina a formas fijas, modelos de combinaciones de metro y rima cuyo fin se resuelve -ante la pérdida del acompañamiento melódico de los trovadores y el desarrollo de una lectura solitaria- integrar la música al lenguaje.

Aquella música instrumental que "naturalmente" acompañaba a los textos hacia el medioevo, se ve reemplazada ahora por los efectos que sobre el propio signo lingüístico introduce el poeta. La melodía y el ritmo ya no acompañan al poema desde fuera, desde la pulsación de un instrumento y de un contrapunto extraños a su propia naturaleza; el rasgo sonoro se asocia, inalienablemente, al del sentido; constituyen en este punto una totalidad en función, un par correlativo.

Se da cuenta así de las virtualidades musicales inherentes a la propia lengua; ya no es necesaria la actualización de un plano oral para el registro de flexiones armónicas y rítmicas; ya no se requiere la mediatización de algún instrumento.

Si en principio la escisión se establece entre la poesía y los sonidos de algún flautín o salterio, luego esta ruptura se extiende en el seno de la misma poesía hacia aquellos moldes formales que intentaban asegurar, artificialmente y mediante una convención, el aliento musical del poema. El simbolismo ya introduce el desasimiento de estos moldes mediante el llamado verso libre, el que, al decir de Vielé-Griffin, significa una "conquista moral, esencial a toda actividad poética; el verso libre no es sólo una forma gráfica, es ante todo una actitud moral"; "el poeta obedecerá, desde ahora, al ritmo personal al cual se debe".

Si antes eran las reglas las que condicionaban la estructura de la obra, será ahora la obra la que habrá de crear las reglas. El verso hablará su propia respiración, estarcirá el ritmo acorde con el proceso que se desencadena en el individuo en el momento mismo de imaginar o crear. Un adiós a la preceptiva; un saludo a las leyes particulares y movibles que se establecen entre el poeta y la obra en creación.

La pérdida progresiva de la exigencia musical, iniciada con el abandono de los instrumentos y continuada con la dislocación de los moldes de la métrica, desliza paralelamente el beneficio de una disposición espacial más o menos descondicionada. El mismo verso libre da lugar a variaciones perceptibles en la estructura gráfica; sus contrastes de longitud comienzan a llamar la atención sobre el espacio tipográfico.

La óptica del texto, liberado éste de las presiones métricas, no reconoce ya ningún apriori, ningún rasgo previo a la existencia del propio poema. Su única limitación será de ahora en más de orden material, no estructural: el tamaño y forma de la página, a los cuales muchos poetas, en época reciente, logran burlar (página que se despliega en acordeón, J. Roubaud en Cahiers du Chemin 15; página cortada en lengüetas, Queneau, Le cent mille poems; una sola tira de papel plegable presentado como una película donde una página intermedia dice: 10 minutos/intermedio, Carlos Oquendo de Amat, 5 metros de poemas, etc.)

El texto poético, abandonando así los condicionamientos de la versificación tradicional, se encuentra proyectado al espacio. La linealidad vectorial no tarda en ser desplazada por las posibilidades de la superficie, una multiplicidad de direcciones y sentidos. Quedan abiertas las puertas para el estarcido de una red gráfica, la utilización global del plano hacia el establecimiento de correlaciones icónicas que se agregan a las sonoras y semánticas. Se produce aquella escritura ideográfica con que soñaba Leibniz, "de un carácter figurado que hablará verdaderamente a los ojos" la que introduce ahora una nueva dimensión a tener en cuenta en la lectura, aquella que, religándose con otros planos de significación, la complejiza, aquella que de ahora en más desconcierta y ahuyenta, en buena parte, a los lectores condicionados por un dispositivo fonológico vectorial.

La percepción globalizante del espacio poético se hermana con las hipótesis de la psicología experimental moderna: "mientras en otro tiempo -escribe Paul Chauchard (1968)- se consideraban las asociaciones de ideas de manera lineal, hoy se las considera de manera multipolar. No se trata, según la psicofisiología moderna, de cadenas de neuronas que sostienen imágenes, sino de estructuraciones complejas que se agrupan en mosaico de múltiples neuronas, cada uno de los cuales tiene la posibilidad de pertenecer a varios circuitos diferentes y de servir de esta manera de placa giratoria, de punto de asociación".

De la intuición de este principio surge la tipografía multidimensional adoptada, a continuación de Mallarmé, por Apollinaire y algunos poetas cubistas, los futuristas, el movimiento Dada, el grupo "De Stijl", los representantes de la poesía concreta, además de ciertos iluminadores solitarios (E.E.Cummings, Pound y el método ideogramático, el James Joyce de Finnegans Wake, etc.)

El despliegue tipográfico funda el principio de una decodificación globalizante, que tiene en cuenta el carácter plurifacético de la palabra: el gráfico-espacial, el acústico-oral y el semántico, los que se activan en simultaneidad, integrándose y determinándose reciprocamente. Al provocar por primera vez la atención sobre las coordenadas espaciales, la poesía deja de privilegiar el mensaje en el tiempo, la lectura secuencial que instituye la jerarquía de una linealidad, de una vectorialización de los materiales lingüísticos, que no pueden de este modo ser tomados sino en consideración de un cierto orden. El poema aparece ahora como un macrosigno espacializado, constituyendo una unidad superior a la palabra y proyectando, en acto, una lectura totalizante, constelar, la competencia de una geometría indisociable de la sintaxis.

Se hace claro en este punto la noción de super-signo, es decir,

la idea de un conjunto de signos elementales que se aceptan como un todo en la memoria perceptiva. (Así, se considera que las palabras son supersignos de las letras, la melodía es el supersigno de las notas y los timbres que la componen, el cuadro es un supersigno de los pigmentos que se organizan sobre la tela, una instantánea de televisión es el supersigno de los puntos luminosos que se reflejan en la pantalla.)

El poema se hace perceptible en tanto totalidad, no (apenas, solamente) como estamento fonético, semántico o gráfico, del mismo modo que ante una pintura no vemos una serie de manchas cromáticas, sino un conjunto o complejo unitario que posee carácter propio, o del modo en que al escuchar una sinfonía no captamos todas sus notas componentes sino el complejo armónicomelódico. En este sentido las propuestas de muchos poetas espacialistas se asocian a las investigaciones de la Gestalttheorie (Teoría de la forma o figura).

El poema como totalidad, el poema como cosmos, consiste desde el comienzo, al decir de Piaget, en "un sistema de relaciones", relaciones que dan cuenta de un carácter integrativo, interdependiente, de los distintos niveles de funcionamiento: el espacial, el fonético, y el lingüístico propiamente dicho. La estructura en completud es la que confiere sentido y organización a sus elementos; ella prevalece sobre sus componentes, o de otro modo, la presencia de éstos sólo es explicable en función de aquéllas, de la "forma", el todo, la estructura.

La Gestalt se constituye de este modo en uno de los pilares básicos de la espacialización poética. Así lo atestiguan, por ejemplo, los poetas del concretismo: "El poema concreto o ideograma pasa a ser un campo relacional de funciones. El núcleo poético es puesto en evidencia, no por el encadenamiento sucesivo y lineal de versos, sino por un sistema de relaciones y equilibrios entre las diversas partes del poema. Funciones, relaciones gráfico-fonéticas ("factores de proximidad y semejanza") y el uso sustantivo del espacio como elemento de composición mantienen una dialéctica simultánea de mirada y aliento que, aliada a la síntesis ideogramática del significado, crea una totalidad sensible, "verbicovisual", a fin de yuxtaponer palabras y experiencias en un estrecho flujo fenomenológico, antes imposible". (Manifiesto: Poesía Concreta, Augusto de Campos).

El poeta concreto ya no emplea la palabra primordialmente como soporte intencional de significado, sino además, por lo menos, como elemento material de una composición, de tal modo que ahora significado y composición se condicionan y expresan mutuamente. El principio constructivo original de esta clase de poesía no es ya la secuencia gramático-lineal de los vocablos, sino la coexistencia de los mismos en el acto de la percepción. La disposición de signos se establece de acuerdo a una ley estructural intrínseca, que resulta del aprovechamiento simultáneo de todas las posibilidades del elemento lingüístico-acústica, sintáctico-semántica, óptica-. De alli su denominación poesía concreta, refiriéndose no a lo que el poema reproduce de fenómenos concretos, sino a aquello que constituye las leyes propias específicas del poema: los principios de distribución espacial

de sus elementos y los valores de relación (morfológico, sintáctico, semántico) que introducen los fonemas y sememas aplicados.

Los poemas visuales utilizan muy raramente la secuencia lineal de las palabras. Cuando lo hacen, es porque la progresión, de los fonemas o la legibilidad de la frase resultan indispensables en su interrelación significativa con el esquema visual. En general, las palabras, fragmentos de palabras, letras, signos de puntuación, signos o símbolos no verbales (de los procesos de señalización, del lenguaje matemático, de los lenguajes audiovisuales y de computadores electrónicos, en la llamada poesía semiótica) así como las imágenes publicitarias y los slogans, introducidos a menudo bajo la técnica del collage y el fotomontaje (en la corriente llamada frecuentemente "visiva") se articulan por yuxtaposición, en constelaciones o juegos caleidoscópicos, provocando una relación plurívoca con otros elementos ubicados en distintos puntos cardinales de la página.

Esta poética arquitectural utiliza, pues, las líneas, los arabescos,

los planos, la perspectiva, la luz.

La operación es un montaje (se parte, a veces, de una palabra generativa) donde la construcción de un sistema de llaves lexicográficas induce al aprovechamiento de cualquier repliegue de la lengua o de los códigos no verbales, donde todo ha de volverse significante, desde la forma, el tamaño y la posición de la letra o el símbolo, hasta las filtraciones del blanco y el contorneo indicial de los títulos.

Las figuras y los signos icónicos recuperan la realidad física del poema (la semiótica había en estos casos de qualisignos). El texto no se percibe así sólo como realidad simbólico-imaginativa, sino también como fenómeno óptico-sensible. Además de su frotis semántico, de su enlace a una significación, a un mundo exterior, el texto se ha vuelto materia, textura, se anuncia un mundo perceptible en sí mismo.

De esta manera, el poema concreto pone en evidencia el carácter de toda obra como existencia plena, desvinculada de un primordial carácter vehicular o transitivo.

Al no existir sino en virtud de relaciones intraespecíficas entre los elementos y planos que la integran no puede considerarse una voz o presencia que halle su origen en otra cosa distinta de ella misma.

Es posible decir que el poema concreto constituye el testimonio en sí mismo contra las ejemplificaciones adherentes, las exégesis clínicas o críticas, contra toda conciencia reductora que quisiese asimilar dicho poema a algún archi-texto o archi-lengua. Como cualquier obra artística que se precie de tal no se constituye como expresión de algo, como signo de alguna otra cosa u objeto. El poema concreto impulsa de este modo a destruir una historia, la de la metafísica dualista, metafísica del alma y el cuerpo, que sostiene subterráneamente la del autor y el texto, la de la existencia y el lenguaje, la del pensamiento y la expresión.

La obra no es ya una transposición, imagen derivada o fragmento escindido de alguna armazón madre que funda su funcionamiento. O, de otro modo, ella no puede ser absorbida desde algún código que dirija la significación, no se conduce a re-afirmarse en la familiaridad

de un saber primero.

Es esto lo que dice Jorge Santiago Perednik en el estudio preliminar a su antología de la Poesía Concreta:

"El estudio de la tradición puesta en tela de juicio por el concretismo permite descubrir una idea teórica fundante que subyace a todo desarrollo teórico: la de la división entre lo que el poema es y lo que el poema dice. El poema es una cosa material, tiene un cuerpo formado con elementos tónicos, gráficos, etc., que bajo ningún punto de vista pueden ser considerados neutros a los efectos de la significación. La tradición occidental reprime esta realidad; juega a abstraer lo que el poema es y a ver tan sólo lo que el poema dice, y únicamente relaciona el concepto de poesía con este último aspecto.

Si se observa atentamente se verá que esta división está estrechamente emparentada con otras, como cuerpo y alma, forma y contenido, cosa sensible y cosa inteligible, apariencia y realidad, etc.; que se corresponde integramente con la concepción metafísica dominante, la cual, además de separar conceptualmente lo que está unido, subordina la materia a la idea.

El menosprecio que esta concepción siente por el cuerpo -por la materia en general-se manifiesta en un menosprecio por el poema. cuyo cuerpo, culminando un proceso de abstracción, es literalmente borrado. La concepción tradicional actúa como un prestidigitador ante su público: hace desaparecer las cosas, transforma una presencia en una ausencia, abstrae lo concreto y vuelve concreta la abstracción. Y para convalidar el procedimiento se diría que acude a la idea de representación, en el sentido jurídico del término: el representante -el cuerpo presente, el poema-sólo tiene valor y es reconocido en tanto y en cuanto aparezca cumpliendo con la representación; aceptando que por intermedio de su voz habla otro, el virtual representado. Curiosamente las reglas, hechas para legalizar la borradura, no ofrecen salida. Si la presencia acepta el juego, es reconocida pero al mismo tiempo abstraída en virtud de la lógica de la representación. Si la presencia se niega a aceptarlo, es rechazada debido a su falta de representatividad. Esta idea de la representación, en tanto justificación ideológica, es falsa. O por lo menos es imposible probar su veracidad: que hay un contrato acabado de representación, o que el virtual representado existe en tanto otro, o que el poema no participa por derecho propio en la significación".

Cuerpo del poema, y significación del poema, no pueden, pues, disgregarse: el cuerpo, la forma, es, constituye, la significación; o de otro modo, el sentido que el poema nos presenta (o los sentidos) es en estas creaciones la interconexión de las señales sonora, óptica y referencial, interacción que sólo puede aprehenderse en la propia corporeidad del poema, en la percepción de su existencia física, de su presencia en tanto objeto único y singular.

Otro de los caracteres dominantes a tener en cuenta en el poema espacial resulta su inclinación al juego, el uso singularmente provechoso que hace del mismo.

Al proponer un campo relacional de fuerzas, y con ello el sustento de una multiplicidad de conjuntos, de cierta variabilidad de interacciones fonéticas, semánticas y/u ópticas, el poema visual da en activar el carácter lúdico inherente a todo arte.

La lectura que suscitan estos poemas ofrece cierta oscilación, cierto soplo titilante, en tanto sus elementos se insertan simultáneamente en varias estructuras significativas, adquiriendo en cada una de ellas un sentido diferencial, y deviniendo, de este modo, no idénticos a sí mismos. El mecanismo del efecto lúdico consiste así, sustantivamente, en la conciencia sincrética y móvil de los diversos sentidos engendrables por la obra. Cada interpretación forma al efecto un corte sincrónico separado, pero sitúa a la vez la memoria de los sentidos precedentes y la conciencia de posibilidad de los sentidos por venir. (Recordemos: en el juego propiamente dicho el que juega debe dar cuenta al mismo tiempo que participa de una y de otra situación: el niño recuerda que el monstruo es de juguete y no le teme, pero en el devenir del juego considera que el monstruo está vivo y aquí principia su temor).

La coexistencia de significados se ve intensificada y cuantificada, en los poemas "espacialistas", por la inserción del plano visual, que desorganiza o reordena ópticamente los elementos constituyentes, volviéndolos en acto piezas de asociaciones o de rompecabezas incongruentes. Cada pieza se hace pasible de formar parte, al mismo tiempo y en virtud de la parataxis que caracteriza a este paisaje icónico, de varios escenarios divergentes, de topologías a-filiales; cada punto es siempre diverso y móvil, el rasgón de un sincronismo. Es justamente bajo esta semblanza que el poema visual amanece en la anarquía y el espíritu nómade: si bien la entrada en general está dada (la señal de un orden de lectura, cierta analogía visual, una repetición fónica), la salida, la coronación de un sentido, la última relación significante después de la cual el poema es dejado, debe ser encontrada: las decisiones han de tomarse entonces en el devenir de la lectura y el desplazarse del ojo. Estas decisiones permiten ganar tal o cual sentido, el que asegura en acto la continuación del proceso. una instancia de innovación que queda a cargo del lector y de su voluntad (libertad) de decisión. (Es en este carácter que se inscribe. análogamente, el juego de los niños, un sistema de decisiones y procedimientos, donde los pequeños participantes dan en inventar a cada instante las reglas adecuadas a las necesidades circunstanciales del entretenimiento que los reúne).

Décio Pignatari, en su ensayo "Semiótica del Arte y la Arquitectura", da cuenta de la indispensabilidad de los juegos icónico-verbales en la creación artística.

Para este autor, los procesos de fundación sígnica que caracterizan a todo arte se dan originariamente al nivel de la similaridad, del ícono y del paramorfismo. El juego de palabras, la anfibología, es el ícono palpable y sensible de las cosas que comienzan, pues muestra el primer evento de espontaneidad a partir del amorfo caos primitivo, o de un "antiguo" en fase de superación. Basándose en Peirce, Pignatari afirma que primero vino la similaridad, después la contigüidad; primero el paradigma, después el sintagma. Así, los primeros "sentimientos" que comienzan a formarse en el caos (=desdiferenciación "absoluta" de formas y funciones) son sentimiento paramórficos, son eventos icónicos organizándose por similaridad. De este modo, una anfibología es un modelo de toda creación, los primeros eventos diferenciados a partir de un todo que es un no-sintagma.

Tomando luego parte del título de una pintura de Mondrian, Victory Boogie Woogie, D. Pignatari dice: "en la homogeneidad OOGIE, o mejor, en un primer estadio organizado en un caos fonémico organización por similaridad-surge la posibilidad de un bit nuevo de información fonémica, esta vez por contigüidad, entre una B labial, clausura y apertura del soplo, y la semi-vocal W, el flujo del soplo. Si hay algún arquetipo en el mundo, éste es el del juego de palabras: Tu es Petrum el super hanc petram aedificabo Ecclesiam meam dijo Jesús a Pedro, montando una metáfora sobre una paronomasia (muy consistente, por otra parte, con el repertorio de aquel pueblo afecto al pedregoso suelo de Palestina)".

A los sentidos de composición global, materialidad y aprovechamiento lúdico, el poema icónico agrega otros trazos singulares que es posible señalar.

En primera instancia, la presentación de la imagen visual propiamente dicha.

Además de la presencia de símbolos (signos que nombran un objeto sin tener nada en común con él, el poema visual introduce, según se ha dicho, la calidad de íconos, aquellos signos (o conjunto de signos) que pueden coincidir con su objeto en cierto modo, por lo menos en una propiedad característica. En efecto, el poema icónico presenta la imagen visual en su mismísima naturaleza, imagen como imagen, imagen en pleno, renegando de aquella flema tradicional que anunciaba la imagen visual a través de símbolos, de elementos incongruentes a su propia realidad, en tanto constituían apenas descripciones verbales de imágenes, o lo que es lo mismo, no-imágenes de imágenes. Una situación análoga acontece entre el ícono sonoro de los poemas fonéticos y la presentación verbal de una imagen auditiva en los poemas puramente simbólicos.

Un poema concreto, en que la palabra aparece simultáneamente inserta en los planos semántico, óptico y sonoro, utiliza la intersección activa de los caracteres antes citados. Max Bense reproduce al efecto este poema del autor brasileño José Lino Grünewald:

vai e vem va y viene e e y y vem e vai viene y va

para luego agregar: "(el poema) repite de un modo semántico, fonético y óptico, en la palabra, el sonido y la disposición visual en forma de cuadrado la relación infinita del venir y del ir. En consecuencia, el texto produce un ícono tridimensional, a saber, simultáneamente verbal, sonoro y visual de su significado".

Otro punto a tener en cuenta en estas creaciones es el estímulo o predisposición que sobre el receptor prodiga el espacio físico del texto. En el poema tradicional (reglado métricamente, versos dispuestos de izquierda a derecha, a partir de un margen fijo y sin otro espacio en blanco que el interestrófico) la distribución se revela regular y la secuencia ordenada. Este poema propone un contorno cerrado, que induce al observador a concentrar su atención en la forma aislada y a desvalorizar el resto de lo contemplado (el blanco que completa la página). El poema se presenta así-puesto que divide al mundo en dos partes, lo de dentro y lo de fuera- atomizado, sujeto a límites netos; desde el punto de vista puramente físico, no necesita complemento, predispone al lector a cierta pasividad o remisión dinámica, a una suerte de fijación, de adherencia, anestesia perceptiva a que conduce toda atención en una forma concentrada.

A contramano, el poema que trabaja la disposición espacial de los signos introduce ya la posibilidad de concebir una forma imperfectamente cerrada, proponiendo al espectador, espontáneamente, el trabajo de completarla (en tal o cual sentido). El observador puede ahora tender hilos convergentes, trazos relacionales, inducir ejes simétricos o canales irregulares, proponer una semántica física o, de otro modo, hace visible en su percepción las piezas secretas (y siempre variables) de un rompecabezas incompleto. Bajo esta aliento, el poema iconográfico lega al lector un nuevo campo de protagonismo.

Un tercer aspecto a considerar es el valor emotivo presente en los poemas espaciales, connotado a través de sus configuraciones geométricas en tanto éstas sirven de vehículo a determinadas tensiones y dinamismos.

La configuración plástica del espacio, la introducción de cierto orden geométrico, la organización de un trazado, despliegan un carácter emotivo sustentado en los propios elementos icónicos de la construcción y perceptible según líneas de fuerza y puntos de tensión, imbricaciones o espesamientos, sensación de volumen y centros focales, fragmentaciones, conjuntos simétricos o estiramientos divergentes. Resulta evidente que ciertas configuraciones geométricas comunican situaciones psicofisiológicas, convierten a la composición en un momento vívido, al inspirarse en la experiencia perceptiva de fenómenos reales, y reconstruir sus relaciones fundamentales en forma de modelo concreto. En esta semblanza, la línea "conduce" la mirada y espor ello un elemento dinámico; la mancha o conglomerado de letras, en cambio, la "fijan", y pueden asimilarse de este modo a elementos estáticos. Un rectángulo extendido sobre uno de sus lados largos ejercita un impulso de masa hacia abajo, es decir, de peso; un círculo (o una roseta) tiene líneas de fuerzas irradiantes en todas las direcciones; un rombo las irradia en dirección de su cuatro ángulos: una hilera de puntos distanciados da una serie de impulsos estáticos con intervalos, etcétera.

La cultura occidental no se ha encendido sino para relegar el aliento ideográfico bajo las razones de una escritura puramente fonográfica (especialmente la del tipo alfabético). Todo ello, desde la arcaica y dominante creencia de concebirse esta última como una representación mediata del pensamiento, donde el habla representaría al tal pensamiento mediante signos convencionales, y la escritura, a su vez, representaría al habla al calor de los mismos presupuestos.

En esta concepción (discutible, por otra parte, pues es factible considerar al lenguaje como la condición necesaria de la existencia del pensamiento, manifestándose, en tal carácter, el papel del primero como medio inherente para la formación del segundo) la expresión iconográfica, en tanto no ligada al habla y excluida ya de la necesaria cadena transitiva, habría de permanecer ajena al pensamiento, servida y guardada apenas por una simple, primaria percepción, por ese afán inmediato de duplicar la naturaleza mediante una traslación elemental, meramente especular y sensible.

Sin embargo, el poema visual o concreto, y todo poema en particular, en tanto insiste en su presencia como puro suceso, y elimina, bajo dicha naturaleza, cualquier principio de graduación o transformación a que pudiera obligarlo la creencia en un arquetipo, da de bruces con aquella servidumbre que propone todo sistema amparado en la identificación: la presencia soberana de un representante, de cierto mediador efectivo que cumpla con la supuesta pauta arquetípica que subyace a él y a lo representado.

En nuestra cultura, la palabra es erigida el representante que, convertido bajo las licencias de la lengua en portavoz autorizado de vivencias y de acciones, y arracimado ya por los discursos de las filosofías, de las historias, de los periodismos, ha de terminar por reducir nuestra voluntad a su fuerza, nuestra condición a su tutelaje, se encauzará hacia arrancarnos, literalmente, protoplasma y aliento, puesto que ya no sabremos existir sino por él, puesto que ya no sabremos encontrarnos sino en él.

Hacia un puro trazado gestual, la poesía ideográfica desbanca a los representantes de la vivencia y la acción, para constituir la vivencia y la acción en su propio sino; la obra se conforma el movimiento mismo, travesía de saltos, gravitaciones, torbellinos y danzas. Se trata de producir las ondas y las vibraciones que alcancen directamente al espíritu, fuera de toda representación, de trata de no mediatizar lo vivido a través de algún objeto destinado a ese fin, sino de dar lugar a presentaciones puras, a toda una corriente de pulsaciones, puntos de flexión y acontecimientos rítmicos que nazcan de la propia física de la frase más acá de su incidencia semántica.

Este lenguaje se expande materialmente y es recibido por los sentidos antes que por la conciencia; no intenta transportar realidad, sino que la halla en la manifestación de sus líneas, de sus formas, de sus giros verbales, de su pantomima ideográfica. Las palabra evitan presentarse como el vehículo de lo realizado y vivido (donde la única realidad comprometida es la realidad de una convención); realización y pensamiento, realización y vida pertenecen por entero al dominio de su puesta en escena, es decir, a los secretos de su entonación, de su armonía, de su combinatoria visual y su ropaje geométrico.

La poesía subraya de este modo la presencia de una zona que escapa al dominio de la palabra, y que un lenguaje espacial y sonorizado logra alcanzar con sugestiva precisión. Recorriéndose a fuerza de exaltaciones, entorpecimientos, figuras de opacidad o apariciones fascinantes, el poema impulsa una suerte de taquicardia del espíritu, una crispación del ser sensible que se alza y golpea contra nuestra posición acomodada, que nos envuelve en configuraciones extrañas pero incuestionablemente objetivas, independientes de alguna confabulación (psicológica, histórica, social) empeñada en iluminarnos por conveniencia.

El rostro perceptual que un poema, y que un poema pictográfico en especial consiente, no hace sino presentar al pensamiento como instantánea, apenas y tanto, la llamada de un goce, el solo trazo de un puro suceder. El ideograma florece un hecho sin discurso, un decir sin frase, sin sintaxis, sin partición, una lengua (un pensamiento) en continuidad de mundo, donde no concurre el ser-sujeto que pueda distinguirse de su acto o de sus cualidades.

Este soplo inmediato e indiviso de los poemas ideográficos, que llama a lo propio-infinito-presente como a un todo indisoluble, ignora ese espaciamiento entre cosa y signo que la operación de una escritura puramente fonográfica lanza al corazón del mundo.

Dicha escritura instaura el signo por la cosa, al mismo tiempo que nace y conforma al sujeto como necesario lugar de mediación entre ambos (un sujeto, es decir, un individuo obligado a responder de sí ante una ley y al mismo tiempo sometido a esa ley).

Sin duda, pictografías y aun ideogramas no prometen un lenguaje económico, en tanto presentan la imagen única de una cosa o suceso único (cosa e imagen, suceso e imagen, se dicen entonces sin separatividad); perpetua disgresión que, en su celebrar, contradice al concepto mismo y a la operación del signo. El concepto como condensación, marca o signo de las varias cosas, constituye el afán de reducir la presencia a la significación, la alteración económica que abrevia y borra el significante en provecho del significado.

En nuestro "saber": represión del significante y del derroche ágnico hacia un beneficio de tiempo, espacio y energía. En pos de este rendimiento el significado se endiosa sobre el significante, y surge todo el poder del concepto como centro uniformador que masifica y domina las cosas. Sangría despoetizante que inhibe la pasión y el incognoscible último bajo la prótesis de un código; cita de una impotencia para descubrir una vena y un destello particulares, el sesgo convencional que, institucionalizado, ya no habla a los ojos (lo sensible) sino a la ley que reclama la facultad obediente de un intelecto.

Es esta escritura la que se vincula a una fonicidad (letras como signos de sonidos) y nos extraña de aquella mudez reveladora que prestan las escrituras pictográficas y jeroglíficas, tan consentidas en Oriente, las cuales, al decir de Hegel, llevan en sí mismas su propio fundamento, escrituras mudas para sordas lecturas, ignorantes de los arreos de algún ruido, hacia el silencio que nos acerque al vacío de la mente y a la iluminación de ese vacío. Escrituras no-fonéticas que quiebran el nombre, que amanecen relaciones y no denominaciones, que insisten en la fe integrativa y la conciencia del todo, contra las ilusiones conflictivas del dualismo y la relatividad.

JORGE SANTIAGO PEREDNIK LOS POEMAS TELÉSTICOS: UNA POÉTICA DEL SIGLO XVIII EN EL RÍO DE LA PLATA

Onras de Muerte que es vida, ≺en mejor trono se infiere, zepare el triunfo que adquiere tal que la llora perdida : -njusta, infiel y atrevida Zos usurpó fiera Parca Carlos, justo Monarca Oonsiguiendo sus desvelos, >unque en esot s desconsuelos zeino feliz le demarca. □lorar en esta ocasión Onrara española Grey Øi en muerte de un justo REY →uviera el llanto razón : mn justicia y religión, zeinó Carlos, y si quiero Oon amor el más sincero, mncontrar premio a mi fée, zeposando juzgo que OY REINA CARLOS TERCERO.

Doble décima con acróstico. Buenos Aires, anónimo.

El Estudio Preliminar a Poesía concreta (C.E.A.L., 1991) sostiene que en Occidente a lo largo de los siglos hay una tradición poética dominante y tradición es poéticas diferentes, reprimidas, entre ellas la tradición de la poesía visual. Desde Publio Porfirio, hace 1.600 años, aún antes, desde Simias de Rodas hace 2.300 años atrás, o más bien desde siempre, hubo escritores que advirtieron que toda poesía escrita es poesía visual, que hay un elemento del poema percibido por la vista -esa peculiar forma que resulta de la disposición de los signos sobre una superficie- que no tiene por qué ser necesariamente desaprovechado, y puede jugar en favor de la composición poética.

Esa tradición se esparció por distintos territorios, ininterrumpidamente, y si causa sorpresa enterarse que en la América Hispánica del siglo XVIII hubo una fuerte corriente de poesía visual, es porque otra tradición poética, dominante, que considera a la poesía una cuestión de «contenido», de «sustancia», de «espíritu», se encargó de negar esa existencia o de menospreciar y ridicularizar sus apariciones.

Algunas muestras de esta otra concepción poética, que aquí se llamará teléstica, sobrevivieron y llegaron hasta nosotros porque individuos inquietos realizaron el trabajo de copiarlas y reunirlas,

Acréstico con otras complicaciones. Buenos Aires, anónimo.

como Saturnino Segurola, un vecino de Buenos Aires que las manuscribía en sus cuadernos, y porque otros vecinos, tal vez bibliófilos, en vez de tirar esos cuadernos a la basura los consideraron valiosos y los conservaron. Así se llegó a formar una Colección Segurola de manuscritos en la Biblioteca Nacional que contiene algunos de estos poemas. ¿Cuántos otros cuadernos u hojas sueltas seperdieron? Imposible saberlo. Si acaso existieron, seguramente sí, nadie podrá conocerlos; a medida que pasa el tiempo es menos y menos probable un nuevo hallazgo. Podemos imaginarlos como ejemplares únicos o con muy pocas copias, escritos a mano, con pluma y tinta, que a veces, pocas veces, podían exhibirse a la lectura de los vecinos, y ello sólo en ocasión de algún acontecimiento público.

De esto deriva la primera característica de los poemas telésticos que se conservaron: todos ellos son celebratorios. Se dedican a cantar elogios de personajes, sobre todo en ocasiones fúnebres: muerte de reyes, de virreyes o de personajes notables. Lo que lleva a señalar la segunda característica de estos poemas: puesto que la vida pública estaba organizada alrededor de la figura del virrey y su corte, que a su vez dependía de la corte española, son poemas cortesanos, poemas que cantan a la vida pública oficial. La tercera

característica notable es la forma de estos poemas, el uso del acróstico y del laberinto, como también de los dibujos que puede trazar la escritura sobre el blanco del papel. Este plus respecto a lo que se considera es el poema dice al lector que debe transformarse en un plus lector, lector en varias dimensiones; que las formas no son neutras a los efectos de la significación y pueden ser leídas. Y que un escrito suele decir más de lo que parece decir y también otra cosa.

Arriesga el eximio Ricardo Rojas, no precisamente adicto a esta clase de poemas, respecto de ellos: «es de suponer que, según la costumbre de la época en España y en América, fueron escritos en grandes carteles de muy prolija caligrafía y colocados en sitio visible del túmulo funeral, de tal modo que el público pudiese leerlos y entregarse a la prevista emoción de descifrar el juego, lo cual era repartir su admiración entre el rey a quien recordaban y el poeta que los había compuesto, cuyo nombre corría de boca en boca por la muchedumbre.» «Ante esa perspectiva de la admiración popular, no se cansaban los poetas de apurar el ingenio en tales casos, espontáneamente unas veces, otras por pedido de algún magistrado, y entonces era el rebuscar las arquitecturas más laberínticas en la machacada estrofa, hasta dar en arquetipos tan singulares(...)». Es

				2	١.	D	I	V	А	N	U	N	Α	v	Ι	D	λ					
						Ι	٧	Α	N	U	٧	U	N	Α	٧	I						
							Α	N	U	v	N	V	υ	N	λ							
								U	v	N	A	N	٧	U								
A									N	λ	U	λ	N									Α
D :	Ι								Α	v	J	٧	Α								I	D
I V	V	Α							U	I	D	I	U							Α	٧	I
V 7	A.	N	U						J	D	A	D	J						U	N	Α	V
A 1	N	U	V	N	Α	U	,	Ţ	D	Α	D	Α	D	÷	7 (1	A I	N	٧	U	N	λ
N U	U	V	N	Α	U	J	1	0	А	D	Α	D	Α	- 1	,	Ţ	U,	A	N	v	U	N
UI	V"	N	Α	U	J	D) }	A.	D	Α	D	Α	D	2	\ I) (J	U	λ	N	v	U
N C	U	V	N	А	U	J	1	0	А	D	Α	D	Α	- 1	,	7 (U	A	N	٧	U	N
A 1	Ñ	U	٧	N	Α	U	,	Ţ	D	Α	D	Α	D	÷	Ţ	J	A I	N	v	U	N	λ
V Z	A	N	U						J	D	Α	D	J						U	N	A	V
I 7	V	Α							U	J	D	J	U							λ	v	I
D :	Ι								А	V	J	٧	Α								I	D
A									N	Α	U	Α	N									Α
								U	v	N	Α	N	V	U								
							Α	N	U	V	N	v	U	N	Α							
						Ι	V	Α	N	U	ν	U	N	Α	٧	I						
				1	A.	D	I	٧	Α	N	Ų	N	Α	V	I	D	Α					

Figura: cruz; legible en las 4 direcciones:Dad a D.Juan V una vida; Lima, anón.

> tropos - irana - en el confuso. Rigores res - al cayado i - a ded en - a todo - i en desconsuel - a luz - l	. Zos quitó Orror □ os que ○ diosa ○ orona ➤ trevida ○ urna el ○ entimiento ○ □ ri- ○ paca □ iseño	Ca la luz tu Con que Ostentas Rara A tod- Negur Ocaso, que No s- Va en qu- Tatal, mas	Primave Respi > zañe Cisonje Oji Oue flechas ti <ene ava="" e="" llo="" mino<="" pa="" paimac="" pt="" so="" th="" tu=""></ene>
* .		⊤atal, mas	
nfinito	ml en	←erdad si se re- mmpíreo goza	_ mi

RA

Cuátriple acróstico con doble final coincidente. Lima,

de subrayar, conforme a tal descripción, que no se trataría de las composiciones de algunos excéntricos, sino de poemas populares, merecedores de la aprobación de magistrados o familiares de los difuntos, que contrataban su composición para colgarlos en el túmulo funerario, y lo que es más importante, merecedores del beneplácito del público, que admiraba a sus autores y se entusiasmaba y emocionaba con su lectura.

Pese a su popularidad esta poesía sufría también críticas y provocaba polémicas. Es lo que nos da a entender el siguiente opúsculo, «Impreso en Buenos Ayres. Con el superior permiso. En la Real Imprenta de los Niños Expósitos: año de 1797», cuya portada lo dice elocuentemente: «Disección anatómica o especie de analysis apologética de las poesías fúnebres, y en contra de las críticas, que como plaga de ranas han llovido, pero indemnemente, sobre el Autor del Impreso que novissimamente corre sin especial nota por los sabios y discretos, mas despreciado por los ignorantes y tontos.»

¿El tema fúnebre o celebratorio fue el obligado para esta poesía o sólo el único conocido, mientras las composiciones sobre otros temas, por su mismo carácter privado, no fueron conocidas públicamente y se perdieron? En todo caso la supervivencia sólo del tema celebratorio contribuyó en buena medida al rechazo posterior de esta poética. Ricardo Rojas, Paul Groussac y otros patrióticamente atacan estos poemas porque cantan loas a los funcionarios del imperio que nos colonizaba, y no se puede más que adherir a esta posición. Pero también se puede hacer notar su endeblez: la misma posición crítica llevaría a un realista español hacer el elogio de estos poemas. En resumen: el rechazo político al tema no debería impedir la lectura de la poética.

Lo impide porque al rechazo político se suma el de la tradición poética dominante, que reacciona violentamente contra lo que no se le subordina. El grado de violencia se muestra en las palabras de Ricardo Rojas, por cuya pluma la tradición habla: «Literatura mezquina por sus temas y por sus formas», «el gusto más perverso y la cortesanía más innoble rebajan todas las composiciones», «monótono testimonio de nuestra miseria mental», «quien se entregara al miserable género, habría de caer complacido en las perversiones de gusto que le eran inherentes, y así vimos mezclarse -también aquía las acrobacias de la rima, las proezas de los acrósticos, los laberintos, los enigmas y otras cosas análogas, que un manuscrito de la época llama telésticos, misteriosa voz que le viene muy bien a todos aquellos bárbaros logogrifos dictados a la vez por el culteranismo degenerado y la adulación incipiente.»

Se habió al principio de una tradición ininterrumpida de poesía visual; el cultivo de estos poemas en el Río de la Plata y en toda América Hispánica, sobre todo en Lima y en Méjico, lo corroboran. Es siguiendo la recomendación del fundador de la literatura argentina, y porque un anónimo lector de la época lo hizo, que aquí se agrupan estos poemas bajo la denominación de poesía teléstica. Ricardo Rojas ignora de dónde puede provenir este vocablo; seguramente fue tomado del griego telestika, una de las formas del acróstico, lo que refuerza la conciencia de tradición que siempre tuvo respecto a sí misma esta poesía.

OCTAVA ACRÓSTICA

EN FORMA DE LABERINTO QUE PODRÁ COLOCARSE EN EL TÚMULO DE SUS HONROSAS EXEQUIAS



Buenos Aires, anónimo, Imprenta de los Niños Expósitos.

EDGARDO VIGO: LA ZONA VISUAL DE LA POESÍA ARGENTINA





Armado de poemas visuales con Caja Tipográfica Opus 1, Puerto de Mar del Plata, marzo 2000-7



Poema matemático, 1968

Un taco de madera de cedro que permanece sepultado un año y se desentierra en presencia de una escribana que protocoliza el acta correspondiente, una ventanilla cuadrangular abierta en un cartón para mirar a través de ella y verificar que la Tierra es cuadrada, un poema matemático constituido por un cubo aberrante que confunde sus planos y se corona en una aglomeración de números y letras residuales, una caja tipográfica con multitud de signos -cartoncillos de colores plegados artesanalmente para conformar sobre cualquier sustrato poemas individuales o colectivos, un sello circular que encabeza envíos postales en tanto reza "DESBORDE DEL BORDE VIGO", la edición de un álbum de estampillas en las cuales inscripciones, símbolos, trazos xilografiados, pictografías y collages incentivan la marea de una filatelia marginal y creativa, la donación de una poesía proceso donde el lector se desvanece para convertirse en conformado activo de la obra...

Hay en estas figuraciones un ejercicio en desviación perpetua. En cada una de sus fugas nada se engloba, nada se comprende en lo previo o lo otro, nada sufre la arrogancia que desdice a lo diferente o lo anula sin el menor escrúpulo, como si las presencias que éste encendiera, en su oportuno aparecer, fueran el más anodino, el más nimio de los objetos.

Imposible elevar una consideración coherente de una obra que no se reduce entre sus bordes. Imposible construir la astucia de una



Poemas Matemático Barrocos, 1965



teoría o el parco imaginario de alguna tendencia. Todo discurso de sustentación, todo intento por perfilar este drama de las formas, toda insistencia en la detección, a diestra y siniestra, de sus "síntomas" o su "carácter", no haría más que revelar un empobrecimiento brusco ante aquello cuya iluminación consiste, precisamente, en la ausencia de un sustrato de razones, en la dichosa indefensión de una epistemología propia.

Aun el estilo, la identidad de un autor por la cual estos poemas podrían todavía reunirse, aun este modo presupuesto y cobarde de salvar las apariencias, sufre bajo tal despliegue de anomalías el desastre con que se corona cualquier salto inconcebible: obras que no conllevan la huella o la impronta que las asocie a una trayectoria, anterioridad que no se materializa, presunto eco que la "aberración" de la poesía emplaza en principio.

No queda, sobre las retóricas de la letra y las emblemáticas de la imagen, o sobre tanta fe consignada en algún creador-origen, más que ese funcionamiento marginal y perverso a la legitimidad con que insiste toda realidad entrañada de poesía: ella no pide más que su mostración pura, la impresión retadora de su sola presencia.

Aquello que hubiese podido ser consignado como manifestaciones multimedia, insalaciones, perfomances, poemas



visivos, arte correo o saga ecológica; como arte conceptual o como poesía neoconcretista, o como experimentalismo a ultranza, o como happening o body-art, o aun como afirmación de tal valor o negación de aquel otro, se presenta ahora simplemente como poesía, y no hay como éste otro vocablo más indefinido, más extraño a una referencia acordada y a su correspondiente ley de sustentación.

Ofrecer todas las presentaciones como poemas, sin hacer determinación alguna sobre los fines perseguidos y los medios para lograrlos, sobre el soporte material empleado o el halo filosófico que las comprende, es decir, sin convocar al mundo fragmentado en disciplinas a una nueva y más especial partición de la disciplina arte, llama a dejarnos al fin ante las cosas con su magnitud sin paréntesis, en su juego que no participa del reaseguro de una oferta ejemplar.

Edgardo Vigo: entre la huella imposible y los compartimentos vaciados, nada más que poesía.

Edgardo Vigo nació en La Plata en 1930. Publicó Poemas Matemático Barrocos (Paris, 1965) y De la poesía-proceso a la poesía para y/o a realizar (1970). Fundó y dirigió la mítica revista Diagonal Cero, que durante los '60 y '70 albergó y dio a conocer todo tipo de expresiones de lo que aquí se da en llamar la Ohtra Poesía.







El tapón del Río de la Plata Bocacerrada - Punta Lara - Río de la Plata, 1973

CARLOS ESTÉVEZ PARALENGUA,LA OHTRA POESÍA

PARALENGUA la Ohtra poesía Paralengua es un espacio poético aglutinador de aquellas propuestas que intentan una alternativa frente a la "tradicional técnica" del soporte libro y la escritura impresa en los modos usuales.

Se habla entonces de la ohtra poesía a partir del empleo de un soporte diferente (escenario, cinta magnetofónica, papel para gráfica, voz. etc.) y de una diferente técnica interpretativa (gestualidad,

PARALENGUA

CICLO de la OHTRA POESIA



oralidad, graficalidad, etc.). De esta manera a los modos clásicos pero aggiornados del teatro, dibujo, canto, tridimensionalidad, danza, fotografía, recitación, tipografía, se suman los más novedosos como el video, la multimedia, la computación, las grabaciones y todas sus combinatorias posibles.

Paralengua se convierte así en un imán de poéticas y, por igual razón, en un crisol hiperactivo producto de esta atracción/interacción. Esto la torna insumisa a sí misma y pareciera perfilar una estética propia basada en la dinámica del cambio.

También "la ohtra poesía" implica la modificación de los espacios relacionales, pues éstos suelen tornarse más inmediatos y compartibles, generando formas de participación directa como en los poemas lúdicos de R.Castro, los coreados de F. Doctorovich, o los dialogados de Cazenave-Cignoni.

La utilización tanto de espacios abiertos como cerrados, de tecnologías actualizadas, de medios masivos de comunicación, y de creciente participación del público, le otorgan a Paralengua un carácter no marginal (a pesar de que su difusión sea escasa o sus apariciones muy esporádicas), prefiriendo un perfil de frontalidad con respecto al resto del cuerpo social.

Quizá por ello aparezcan en gran parte de las obras presentadas fuertes componentes referenciales, aún cuando estos hayan sido cribados hasta la sugerencia sutil o sepultados bajo engañosas ilegibilidades.

La ampliación del concepto de lo poético, la redefinición de su especificidad, la corporeidad poética, la disolución de los límites entre la poesía y las restantes disciplinas artísticas, son algunas de las cuestiones que se derivan de las premisas expuestas.

En síntesis, Paralengua posee un carácter tentacular y proteico al cual no debe retaceársele lo desprejuiciado, lo festivo, lo intelectual, lo sensitivo y, primordialmente, la pasión con que se apropia de todas las dimensiones de la palabra.

Cronología:

5, 6 y 7 de diciembre de 1989 - Oliverio Mate Bar

Actuaron: La Pieza (poesía sonora con instrumentación musical); Ricardo Rojas Ayrala y Myrna Le Coeur (improvisación sobre "El Shock de los Lender" de Jorge Santiago Perednik); Carlos Estévez (poemas orales y grabaciones magnetofónicas); Luciano vercesi-Fabio Doctorovich: "Cabarute y Divertimento en Tenor Sax" (multimedia); Robertino Di (monólogo del Cuis Cuis, de Emeterio Cerro, dirigido por Baby Pereyra Gez); Roberto Cignoni: "Oda a Napoleón" de Ernst Jandl (poema fonético); María Chemes: "La piedra" y "A Lucía Maranca, pierrot", y M.Chemes-Flora Younguerman: "Toda mujer" (poemas vocales de M.Chemes). Exhibieron: Arturo Carrera: "Momento de Simetría" (poema constelar); Ricardo Castro: "Cursograma poético-Operación lluvia en retirada"; R.Cignoni: "Lider-

redil", "Diálogo de dos señoritas de sociedad" (poemas visuales), Poema con métrica aritmética" (poema lógico-sensible); F.Doctorovich: "POL!V%?O" (tipográficos); Jorge Lépore: "Blabla Dalgo" (esquizografías); Jorge Santiago Perednik: "Un pedazo del año" (poema desplegable); Ricardo Rojas Ayrala: "Barrillete" y "Canilla" (poemas objetuales); Gustavo Rossler: "Poema computacional desechable"; Xep: "Esfera de poesía" (tridimensional). Se difundió además el "Poema reiterado" de Ricardo Mandolini (cinta magnetofónica procesada). El evento fue registrado en video. La muestra visual paralela se extendió por 15 días.

10 y 17 de diciembre de 1989 - plaza de Serrano y Honduras Se reiteró un programa similar al del evento anterior. Se difundieron poemas de niños. Participación de Alberto Laiseca.

31 de octubre de 1990 - Foro Gandhi

Actuaron: R. Castro: "Poesía bebible" (lúdica); Marcelo Moreno: (poema audiovisual); R. Cignoni "Oratorio Menem" (poesía fonética): Violeta Lubarsky (multimedia incluyendo danza); C "Pas de Deux" (oral-escénico); M. Chemes: "La esperante: (poema vocal); F. Doctorovich: "ASS ASS EN" (teatro poético). Expusieron: Violeta Benedetti (fotografías); R. Castro: "Poemóvil" (poema con ingresos múltiples). F. Doctorovich: "Máquina parlante de fornicar" (escultura); Carolina Droeven (montajes con fotocopias ampliadas); Xep: "Hibrido Nahualismo" (transparencia iluminada) y "Acido" (construcción giratoria). Se difundieron grabaciones de poemas corales de Luis Bravo (uruguayo). Se proyectó un avance del video Paralengua I. Intento de trasmisión simultánea del evento por monitores interiores y exteriores. El encuentro se registró en video. La muestra visual paralela se



ARALENGUA dos - 31/10/90 19.45 hs - FORO GANDHI



PARALENGUA '92 14/10 20.30 hs., Liberarte

5 de noviembre de 1991 - Foro Gandhi

Presentación del video "Paralengua" que registra los acontecimientos del primer evento. Hubo debate posterior.

14 de octubre de 1992 - Liberarte

Actuaron: Grupo de Experimentación Vocal: "Ondo" de Norberto Olaizola (coral a partir de "Lumía" de O.Girondo); R.Castro "Poesía englobada evitando su maléfica influencia" (ensayo radiofonético); Myrna Le Coeur: "Alabar y lavar y lavar" (sobre texto de Catulo; teatro poético); F.Doctorovich: "Tierra de Malandras-poema religioso para público solista" (audiovisual y participativo); R.Rojas Ayrala: "Sin conchabo corazón" (poesía buffa); Any Escobar: "Poema chino para Mondrian y Magritte" (danza-poema); Ricardo Cazenave-Roberto Cignoni: "Conferencia en clave poética". Se difundieron grabaciones de poemas orales de John Bennet (USA). El encuentro fue registrado en video.

Como grupo poético Paralengua está integrado por Ricardo Castro, Roberto Cignoni, Fabio Doctorovich y Carlos Estévez.

ANGEL RIVERO DUCHAMP Y LA APROXIMACIÓN DESARMABLE

En 1968 Marcel Duchamp terminó una obra en la que había estado trabajando en silencio durante más de veinte años. El silencio hace referencia a su relación con el público: todo el mundo creía que Duchamp había abandonado definitivamente el arte hacía décadas y él nunca atacó esa creencia. Probablemente había abandonado el arte y simplemente seguía trabajando. O quizás había abandonado toda relación con el público, con sus expectativas. Como sea, ese año (1966) consideró que su trabajo, llámeselo arte o como se quiera, estaba concluido, y sobre el brazo derecho de la figura femenina desnuda inscribió el título de la obra, Etant Donnés: 1º la chute d'eau, 2º le gas d'éclairage..., agregó las fechas de comienzo y terminación,

y finalmente estampó su firma. Además, también en 1966, preparó una carpeta ilustrada de instrucciones para que cualquiera pudiera desarmar y rearmar la obra en caso de ser necesario.

Fue necesario: hubo dos mudanzas en la historia de Etant donnés..., (y por lo tanto, hasta ahora, tres versiones de la obra, muy parecidas pero distintas). La primera ocurrió cuando Duchamp tuvo que dejar su estudio tras el vencimiento del contrato y alquilar otro. Luego, antes de la muerte de Duchamp, el 2 de octubre de 1968, la Cassandra Foundation compró la obra y hacia fines de ese mismo año la donó al Philadelphia Museum of Art, que atesora la más grande colección de obras de Duchamp del mundo. Puesto que el autor no estaba vivo, en el traslado de la obra hasta la sala preparada especialmente para recibirla, las instrucciones resultaron fundamentales. Sin embargo, como claúsula del acuerdo de donación, ni el cuaderno de instrucciones ni ninguna fotografía del interior de la construcción misma podían ser publicadas por un período de por lo menos quince años.

Respecto de las instrucciones se pueden subrayar tres detalles:

- 1º: No hay la más mínima referencia al significado de la obra, nada que juegue en favor o en contra de la interpretación;
- 2º: Las operaciones no permiten deducir el modo en que la obra fue construida, y hasta donde se sabe no reproducen el orden que el autor empleó en la construccion;
- 3º: El conjunto de operaciones se autodenomina aproximación desarmable: su resultado se aproximará (ad libitum) cada vez al primero, pero no podrá nunca coincidir con él, y el grado de aproximación dependerá de ese ad libitum que se ponga en el armado. Así, según indican las instrucciones, la posición de las nubes de algodón en el cielo es "ad lib"; y el brillo de la cascada puede ser ajustado mediante pequeños desplazamientos de la barra de madera que sostiene una caja de galletas que contiene una luz fluorescento.

Es decir, divirgiendo de la idea de obra de arte cuya terminación es propiedad del autor, aquí voluntariamente el autor prevee detalles que el armador debe resolver, más allá de todos los que deba resolver por no estar previstos. Esto es parte de una poética y no un mero capricho. Mejor dicho, toda poética es en última instancia un capricho y no al revés.

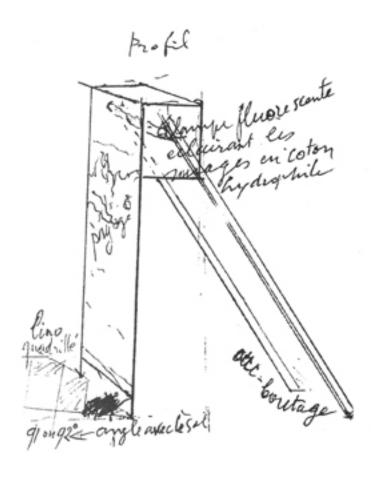
En cuanto al manual sus fines pueden ser considerados como estrictamente prácticos (aunque ello lleve a preguntar por qué el autor impidió su publicación durante tres lustros), no obstante, aunque así sea... es el resultado de un trabajo de Duchamp; en este sentido una vez más provoca el mismo problema "de campo" a los clasificadores: quienes afirmen que esto no es literatura repetirán la historia de los jurados de la Grand Central Gallery, Nueva York, 1917, que rechazaron el urinario de Richard Mutt porque, afirmaron, eso no era arte.

MARCEL DUCHAMP

DADO: 1º LA CASCADA 2º EL GAS DE ALUMBRADO: APROXIMACION DESARMABLE

Ejecutada entre 1946 y 1966 en Nueva York

("por aproximación entiendo un margen de ad libitum en el desarmado y rearmado")



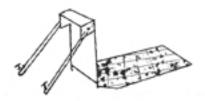
ORDEN DE LAS 15 operaciones de armado general.

1º OP. Siguiendo el modelo de cartón al 1/10 para la colocación del paisaje, de los ladrillos y de la puerta:

1º Colocar el linóleo cadriculado y clavarlo al suelo (horizontal).

2º Colocar el segundo linóleo (más pequeño) y clavarlo a continuación del primero

2º OP. Siempre siguiendo el modelo de cartón, colocar el paisaje casi vertical (ángulo obtuso de 91º ó 92º respecto del plano del linóleo cuadriculado.



Agregar toda la parte trasera del paisaje.

1º en el interior: -lámpara fluorescente arriba, que debe iluminar el cielo por reflexión y transparencia.

 las nubes (ad lib) sujetas al cielo o al vidrio esmerilado pudiendo ser modificadas en el arreglo definitivo (abriendo los costados del paisaje).

-no olvidar el largo cartón liviano <u>azul</u> de alrededor de 20 cm. de longitud y ligeramente curvado que se debe colocar a todo lo largo y al pie del cielo vertical (ver foto)

 Cerrar esta gran caja (tabicada en el exterior) sujetándola (tornillo) en la parte superior trasera del paisaje (foto) y sellar herméticamente con cinta adhesiva.

2º en el exterior trasero:

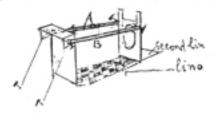
motor disco agujereado

caja de galletitas con la lámpara

fluorescente redonda adentro.

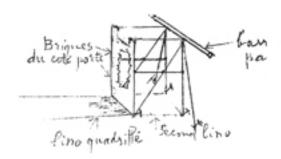
estos items es móvil y simplemente colocada exactamente sobre dos soportes a izquierda y derecha del centro de la parte posterior del paisaje (ajustable según arreglo definitivo).

3º OP. La plancha que debe portar los ladrillos está colocada (ver el modelo de cartón) y sujeta al paisaje por las 2 barras de metal redondas A y B verdes. Debe estar absolutamente vertical.



Solamente después de esta consolidación, colocar los ladrillos numerados, cada uno en su lugar numerado, sobre el lado de la plancha que mira hacia la puerta (foto de la plancha numerada)

4º OP. Construir los bastidores entre los ladrillos y la puerta siguiendo las indicaciones de las fotos y la numeración general



5º OP. La Puerta compuesta de 4 paneles:

Los dos paneles superiores se enganchan por unos ? sobre la barra de acero fija (pero que se desliza horizontalmente) por el vértice del bastidor (parte delantera) -estos paneles pueden deslizarse horizontalmente y separadamente sobre la barra de acero para permitir tomar fotos. -los 2 paneles inferiores descansan sobre el suelo.

Los 4 paneles están unidos en conjunto al centro de la parte posterior por pequeñas grampas planas atornilladas arriba, en el medio y abajo.

-los dos paneles de la izquierda hacen un <u>muy leve</u> ángulo cóncavo con los dos paneles de la derecha vistos desde <u>adelante</u> de la puerta

-la puerta (vertical) descansa sobre el suelo justo al borde del 2º linóleo (modelo de cartón)

-fijación de los 3 paneles de ladrillos (vinyl) que encuadran la puerta

6º OP. Terciopelo negro

1º Tapizar la parte trasera de la puerta con terciopelo negro (dejando sólo lugar para los 2 agujeros del voyeur)

2º una cortina de terciopelo negro que sale justo arriba de los ladrillos y va a unirse en diagonal con la parte de arriba de la puerta (especie de cielo negro entre los ladrillos y la puerta)

3º una cortina de terciopelo negro de arriba abajo de cada costado del bastidor entre ladrillos y puerta para completar una especia de cuarto completamente negro cuando se mira por los agujeros del voyeur

7º OP. Electricidad (luces y motor)

Colocación de las luces: seguir instrucciones hoja especial (dibujo de página entera y fotos) - Reunir los interruptores por grupos de 3 ó 4 luces a la vez para evitar cortocircuitos

8º OP. - Colocación de la mesa: las 4 patas en los 4 agujeros del linóleo cuadriculado (fotos)

9º OP. Importante: colocar el matorral nº 4 en su lugar exacto sobre la mesa antes de colocar el desnudo

10° OP. Importante: antes de colocar el desnudo fijar sobre 3 lados del desnudo 3 bandas angostas de aluminio sobre las cuales se sueldan algunas ramas aisladas que debe ayudar al efecto de hundimiento del desnudo en los matorrales 1, 2, 3, 4, 5, 6

11º OP. Colocación del desnudo sin el antebrazo ni la pierna.

Es mejor levantar delicadamente entre dos el desnudo, y colocarlo exactamente en los tres puntos de apoyo - un detalle importante: Primero introducir el codo sobre el palo de madera que debe seguidamente sostener el antebrazo, todo teniendo el conjunto

del desnudo al aire; finalmente descender el desnudo sobre sus tres puntos de apoyo (foto y detalles complementarios para esta 11° operación enfrente de las fotos).

Cuando el desnudo esté bien colocado, quitar de debajo del desnudo la tablilla que sostiene la barra (espina dorsal) sin forzar demasiado.

12ª OP. - Pierna

Colocar la pierna sobre la barra de hierro (de forma acanalada, que está atornillada a la tabla, floja) bien remarcado sobre la foto cómo la barra de hierro sostiene la pierna por debajo y la coyuntura con el muslo -

consolidar la coyuntura por debajo mediante pequeños alambres Esta coyuntura con el muslo que no es muy exacta será ocultada por las ramas y las hojas secas

13° OP. Antebrazo

Colocar el antebrazo sobre la pequeña barra de madera muy firmemente atornillada a la mesa por detrás. Bien remarcado cómo la barra de madera se inserta en un pequeño corte de metal debajo del antebrazo

Consolidar la parte de abajo del codo con un tomillo y pequeños alambres

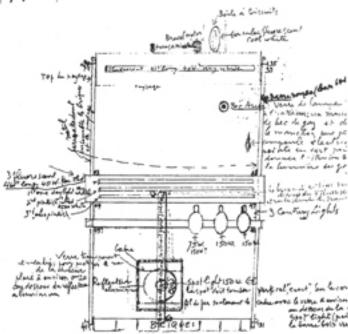
La coyuntura del codo, bastante visible, será ocultada por el materral nº 4

-Mechero Auer, en la mano.



Haranant des Commines

Liplon ranges grants at carrier gradul (miss anguage at Strigues)



14*OP. Colocar los <u>matorrales</u> en el orden siguiente: el 4 ya está colocado delante del desnudo, el 3, el 2, el 1 y los 5 y 6 (fotos detalle de colocación)

 el 2 levemente subido por una barra de madera atada a la mesa

15° OP. <u>Arregio General: Cascada - luz de reflector bien vertical</u> sobre el codo

- 3 paneles ladrillo vinyl alrededor de la puerta.
- el cabello (cambiar a rubio sucio) foto adjunta

(Traducción del manuscrito francés: Jorge Santiago Perednik)

FRANÇOIS LE LIONAIS EL OULIPO: DOS MANIFIESTOS

LA LIPO (EL PRIMER MANIFIESTO)

Abramos un diccionario en las palabras: "Literatura Potencial". No encontramos nada. Desagradable laguna. Las líneas que siguen quisieran, si no imponer una definición, al menos proponer algunas observaciones, simples bocadillos destinados a apacentar a los hambrientos esperando el plato fuerte que sabrán escribir los más dignos que yo.

¿Se acuerdan ustedes las discusiones que acompañaron la invención del lenguaje? Mistificación, pueril fantasía, delicuescencia de la raza y debilitamiento del Estado, traición de la nación, menoscabo a la afectividad, crimen de lesa-inspiración, de qué no se acusa (sin lenguaje) al lenguaje de esta época.

¿Y la creación de la escritura, y la gramática, ustedes imaginan que esto haya pasado sin protestas? La verdad es que la querella de los Antiguos y los Modernos es permanente. Comenzó con el Zinjanthropus (1.750.000 años) y sólo terminará con la humanidad a menos que los Mutantes que la sucedan aseguren el relevo. Querella, por otra parte, muy mal bautizada. Aquellos a quienes se llama los Antiguos son, frecuentemente, los descendientes esclerosados de los que, en su tiempo, fueron los Modernos; y estos últimos, si volvieran entre nosotros se alinearían, en muchos casos, al lado de los innovadores y negarían a sus muy falsos imitadores.

La literatura potencial no representa más que un nuevo empuje de savia en este debate².

Toda obra literaria se construye a partir de una inspiración (es al-menos lo que su autor da a entender) que está obligada a acomodarse de una u otra forma a una serie de constricciones y de procedimientos que encajan unos en los otros como las muñecas rusas. Constricciones del vocabulario y de la gramática, constricciones de las reglas de la novela (división en capítulos, etc.) o de la tragedia clásica (regla de las tres unidades), constricciones de la versificación general, constricciones de las formas fijas (como en el caso del rondó o del soneto), etc.

¿Debemos ajustarnos a las recetas conocidas y negarnos obstinadamente a imaginar nuevas fórmulas? Los simpatizantes del inmovilismo no dudan en responder por la afirmativa. Su convicción no se apoya sobre una reflexión racional sino sobre la fuerza del hábito y sobre la impresionante serie de obras maestras (y también, desgraciadamente, menos maestras) que fueron obtenidas en las formas y según las reglas actuales. De este modo deberían argumentar los adversarios de la invención del lenguaje, sensibles como eran a la belleza de los gritos, a la expresividad de los suspiros y a las miradas cómplices (y no se pide a los enamorados que renuncien a esto).

¿La humanidad debe descansar, y contentarse, sobre pensamientos nuevos para hacer versos antiguos? No lo creemos. Lo que ciertos escritores han introducido a su manera, con talento (incluso con genio) aunque algunos ocasionalmente (forjados de palabras nuevas), otros con predilección (contrarrimas), otros con insistencia pero en una sola dirección (letrismo), el Obrador de Literatura Potencial (OuLiPo)³ entiende hacerlo sistemática y científicamente, y si es necesario recurriendo a los buenos oficios de las máquinas de procesamiento de información.

Se puede distinguir en las investigaciones que intenta emprender el Obrador, dos tendencias principales dirigidas respectivamente hacia el Análisis y la Síntesis. La tendencia analítica trabaja sobre las obras del pasado para investigar posibilidades que superan frecuentemente lo que los autores habían sospechado. Es, por ejemplo, el caso del centón que podría, me parece, ser revigorizado por algunas consideraciones extraídas de la teoría de las cadenas de Markov.

La tendencia sintética es más ambiciosa; constituye la vocación escencial del OuLiPo. Se trata de abrir nuevas vías desconocidas para nuestros predecesores. Es por ejemplo, el caso de los Cien mil millones de poemas o de los hai-kai booleanos.

Las matemáticas -particularmente las estructuras abstractas de las matemáticas contemporáneas- nos proponen mil direcciones de exploración, tanto a partir del Algebra (recurriendo a las nuevas leyes de composición) como a la Topología (consideraciones de entorno, de apertura o de cierre de textos). Pensamos también en los poemas anaglificos, los textos transformables por proyección, etc. Otros raides pueden imaginarse, especialmen te en el dominio de los vocabularios particulares (cuervos, zorros, marsopas; lenguaje Algol de las computadoras, etc.). Haría falta un largo artículo para enumerar las posibilidades desde ahora entrevistas, y a veces bocetadas.

No es nada cómodo discernir con anterioridad, a partir del solo examen de la semilla, cuál será el sabor de un fruto nuevo. Pongamos el caso de la constricción alfabética. En literatura, puede terminar en el acróstico el que no se podría afirmar que produjo obras conmocionantes (aunque, Villón y, mucho antes que él, el Salmista y autor de las Lamentaciones de Jeremías...); en pintura da Herbin, y es mejor así; y en música la fuga sobre el nombre de B.A.C.H. he ahí una obra estimable. ¿Cómo hubiesen podido imaginar todo esto los inventores del alfabeto?

En resumen, el anoulipismo se dedica al descubrimiento, el sintaculipismo a la invención. De uno a otro existen muchos sutiles pasajes.

Una palabra, finalmente, para las personas particularmente serias que condenan sin examen y sin apelación toda obra donde se manifiesta alguna propensión a la broma. Cuando son hechos de poetas, divertimentos, farsas y supercherías pertenecen aún a la poesía. La literatura potencial queda así como la cosa más seria del mundo. C.Q.F.D. (Traducción: Raúl García)

EL SEGUNDO MANIFIESTO

Trabajo para la gente que es inteligente antes de ser seria. P. Féval

La poesía es un arte simple en toda ejecución. Tal es la regla fundamental que gobierna las actividades tanto creativas como críticas del Oulipo. Desde este punto de vista, este Segundo Manifiesto no intenta modificar los principios que han precedido a la creación de nuestra Asociación (se encontrará un esbozo en el Primer Manifiesto) sino solamente expandirlo y revigorizarlo. Sin embargo vale la pena señalar que una nueva dirección de investigaciones fue, desde hace algunos años, encarada con un fervor creciente (mezclada con algo de ansiedad). He aquí en qué consiste:

La gran mayoría de las obras Oulipianas que aparecieron hasta ahora se ubican en una perspectiva SINTACTICA estructurElista (ruego al lector no confundir este último vocablo-imaginando a la ocasión de este manifiesto- con estructurAlista, término que muchos entre nosotros consideran con circunspección). En estas obras, en efecto, el esfuerzo de creación pone el acento sobre todos los aspectos formales de la literatura: constricciones, programas o estructuras alfabéticas, consonánticas, vocálicas, silábicas, fonéticas, gráficas, prosódicas, rímicas, rítmicas y numéricas. Por el contrario, los aspectos SEMANTICOS no están abordados, la significación está dejada al antojo de cada autor y permanece exterior a toda preocupación de estructura.

Pareció deseable dar un paso adelante intentando abordar el dominio semántico y domesticar los conceptos, las ideas, las imágenes, los sentimientos y las emociones. La empresa es ardua, atrevida y, por esto mismo, digna de consideración⁴. Si el capítulo histórico de Jean Lescure nos ha pintado al Oulipo tal como es (y tal como fue) esta ambición nos la muestra tal como debiera ser.

La actividad del Oulipo y la misión de la cual se considera investida plantea el(los) problema(s) de la eficacia y de la viabilidad de las estructuras literarias (y, generalmente, artísticas) artificiales.

La eficacia de una estructura -es decir, la ayuda más o menos grande que puede aportar a un escritor- depende en principio de la más o menos gran dificultad de escribir textos respetando las reglas más o menos constrictoras.

La mayoría de los escritores y de los lectores estiman (o parecen estimar), que las estructuras extremadamente constrictivas, como el acróstico, la contraexplosividad, el lipograma, el palíndromo o la holorrima (para no citar mas que cinco de entre ellas merecen más que una mueca divertida ya que ellas no tendrían ninguna posibilidad de contribuir a engendrar obras válidas. ¿Ninguna posibilidad? Veamos. Es un poco apresurado desdeñar el valor ejemplar de toda acrobacia. El solo hecho de batir un récord en una de esas estructuras excesivas puede bastar para justificar la obra, la emoción que se desprende del sentido de su contenido constituyendo un mérito que no es ciertamente para despreciar aunque es secundario.

En el otro extremo, el del rechazo de toda constricción, la literatura-grito o la literatura borborigmo. Ella tiene sus diamantes y los miembros del OuLiPo no se encuentran entre sus menos admiradores... en los momentos, seguro, donde ellos no se dedican a su sacerdocio Oulipiano.

Entre estos dos polos toda una gama de estructuras mas o menos constrictivas fue desde la invención del lenguaje objeto de numerosas experiencias. El Oulipo tiene la convicción, muy fuerte, que se podría encarar un número mayor. Incluso cuando acuerda una importancia capital al sentido del mensaje que quiere entregar (es decir, a lo que hay en común entre el texto y una traducción), el escritor no puede no ser sensible a las estructuras que emplea y no es por azar que adopta una forma en lugar de otra: el (maravilloso) verso de 13 pies en lugar del alejandrino, la mezcla o separación de los géneros, etc. Poco constrictoras estas estructuras tradicionales le ofrecen una gran elección. La cuestión queda abierta de saber si (y cómo) el OuLiPo podría crear nuevas estructuras más o menos constrictoras que las estructuras tradicionales. A partir de los pensamientos viejos (o nuevos) el poeta tendría la posibilidad de hacer versos nuevos.

¿Pero una estructura artificial puede ser viable? ¿Tiene la menor posibilidad de arraigarse en el tejido cultural de una sociedad y producir hojas, flores y frutos? El modernista entusiasta está convencido, el tradicionalista fervoroso está persuadido de lo contrario. Y he aquí, surgida de sus cenizas, una forma moderna de la vieja querella de los Antiguos y los Modernos.

Puede compararse -mutatis mutandis- este problema a aquel de la síntesis en laboratorio de materia viviente. Que no se haya alcanzado jamás con éxito esta performance no prueba que sea a priori imposible. Los éxitos significativos de las actuales síntesis bioquímicas permiten esperar pero no prueban sin embargo que se llegará (y rápidamente) a la fabricación de seres vivientes. Es un punto a propósito del cual parece un poco inútil discutir largamente. El Oulipo prefirió consagrarse al trabajo, sin disimular por otra parte que la elaboración de estructuras literarias artificiales parece infinitamente menos complicada y menos dificil que la creación de la vida.

He ahí lo esencial. Quizás se me permita llamar la atención sobre una fundación de apariencia modesta, de apariencia solamente. Se trata del Instituto de Prótesis Literaria.

Quién no ha sentido, leyendo un texto -cualquiera sea su calidad- interés por mejorarlo con algunos retoques pertinentes. Ninguna obra escapa a esta necesidad. Es la literatura mundial enterala que debiera ser objeto de prótesis numerosas y juiciosamente concebidas. Demos dos ejemplos, uno y otro bilinqües.

El primero se orna de una anécdota. Alejandro Dumas padre le hacía en vano la corte asidua a una dama muy bella, pero casada y, lamentablemente, virtuosa. Como ella le pidió que escribiera un pensamiento en su álbum él le escribió -enriqueciendo a Shakespeare de manera feliz: "Tibi or not to be".

Se me excusará, en el segundo ejemplo, por recurrir a recuerdos personales. Hace más de medio siglo, maravillado por los poemas de John Keats, yo vagaba por los senderos del Jardín de Plantas. Llegado delante de la jaula de los primates, no pude impedirme gritar (sucitando alguna sorpresa en los visitantes): "Un mono de belleza es un juguete para el invierno".

Lautreamont se aproximó mucho a este ideal cuando escribía: "El plagio es necesario. El progreso lo implica. Aprieta de cerca la frase de un autor, se sirve de susexpresiones, borra una idea falsa, la reemplaza por la idea justa".

Y esto lo conduce a la cuestión del plagio. Nos pasa a veces: descubrir que una estructura que creímos perfectamente inédita, había sido ya descubierta o inventada en el pasado, a veces incluso en un pasado lejano. Nos hacemos un deber el reconocer tal estado de cosas calificando los textos en causa de "plagios por anticipación". De este modo justicia es rendida y cada uno recibe según los méritos.

Se puede preguntar qué pasaría si el Oulipo no existiera o si desapareciera súbitamente. A corto plazo se podría lamentarlo. En un plazo más largo, todo volvería a ordenarse, la humanidad terminaría por encontrar, a tientas, lo que el Oulipo se esfuerza promoviendo concientemente. Y de ello resultaría no obstante en el destino de la civilización un cierto retardo que estimamos es nuestro deber atenuar. (Traducción: Raúl García)

No importa cuál.

 [¿]Cómo la savia puede empujar un debate? Nosotros nos desinteresamos de esta cuestión que no corresponde a la poesía sino a la psicología vegetal.

En francés : Ouvroir du Literature Potentiale. Ou se pierde en la traducción castellana.

Una exploración sistemática de la novela policial ya fue emprendida en ese sentido.

JEAN LESCURE PEQUEÑA HISTORIA DEL OULIPO

La historia no podrá dudarlo, el Oulipo ha sido fundada por François Le Lionnais. Queneau lo ha dicho por radio. Las hojas, los escritos se vuelan, pero las palabras quedan. Por otra parte él se designó al mismo tiempo como co-fundador. Sobre la causa ocasional de esta fundación se expresó de la siguiente manera: "Yo había escrito cinco o seis de los sonetos de los cien mil millones de poemas, y dudaba un poco de continuar, enfin no tenía demasiado coraje para continuar, mientras más avanzaba más dificil era hacerlo naturalmente (acá me doy cuenta de que la edición Gallimard, pag. 116 de las entrevistas con George Charbonnier, no puntúa este miembro de frase, lo que lleva a preguntar si pronunciándola Raymond Queneau no ubicó una coma entre hacery naturalmente. Si bien se ignora si el pensamiento del autor es: más difícil era hacerlo naturalmente, lo que nos introduce en el corazón mismo de la reflexión outipiana, o bien: más difícil era hacerlo, naturalmente). Pero (continúo la cita) cuando encontre a Le Lionnais, que es un amigo, me propuso formar una suerte de grupo de investigación de literatura experimental. Eso me alentó a continuar mis sonetos.

Hay que confesarlo, este aliento cuya necesidad no fue sensible a todos, no pareció suficiente a nadie. Prueba de esto son las actas de la primera reunión, el jueves 24 de noviembre de 1960, acta del impaciente vigor de Jacques Bens nombrado, desde ese día, y definitivamente, secretario provisorio. Allí se lee: no parece que la composición de poemas a partir de un vocabulario compuesto por intersecciones, inventarios o cualquier otro procedimiento, pueda constituir un fin en sí.

Sobre la actividad del Oulipo, ningún comentario. En cuanto a la actividad de cada uno, no teníamos objeciones en que se le asignara la composición de poemas. ¿Qué cosa más necesaria reuniría aquel día en la bodega del restaurant con la enseña de Vrai Gascon a: Queval Jean, Queneau Raymond, Lescure Jean, Le Lionnais Françoise. Duchateau Jacques, Berge Claude y Bens

Jacques tal como lo menciona el acta? Además la intención de insistirles (con la finalidad de que asistan a la comida siguiente) a Schmidt Albert-Marie, Arnauld Noel y Latis.

Nos preguntamos. Se preguntó al día siguiente por escrito de esta manera: ¿Considerando que nosotros no nos reunimos solamente para divertirnos (lo que es ya considerable, por cierto), qué podemos esperar de nuestro trabajo?

Como se preguntaba, es lo que no se debe responder en principio. Que esto me permita deslizar, en esta pequeña vacilación de nuestra duración naciente, una aclaración. Sobre las siete personas reunidas en ese primer almuerzo, seis habían asistido a la década organizada en Cerisy en setiembre, es decir dos meses antes, y consagrado a Raymond Queneau, bajo el título: «Una nueva defensa e ilustración de la lengua francesa». Estos seis no estaban unidos, antes del encuentro memorable de Cerisy, por lazos de amistad. Algunos incluso no se conocían. Los seis, más André Blavier, que más tarde sería miembro corresponsal del Oulipo, se habían ya reunido en Cerisy enel pequeño pabellón de la entrada con la intención de formar un grupo en el seno del Colegio de Patafísica. En la sesión que tuvo lugar entonces, Queval fue en diversos momentos excluido, por un total de 297 años, y recuperado cada vez por aclamación. Lo que marca su carrera ulterior de oulipiano condenándolo a excluirse a sí mismo sin cesar y a ceder sin cesar a nuestros reclamos.

En esta primera reunión de noviembre de 1960 el Oulipo no se llamaba aún más que S.L.E., abreviación de sélitex, dicho de otra manera, seminario de literatura experimental. Es sólo un mes más tarde, el 19 de diciembre del 60, y sobre la intervención particularmente feliz de Albert-Marie Schmidt que S.L.E. deviene OuLiPo o más bien OLiPo: obrador de literatura potencial. Se puede decir legítimamente que durante un mes, hubo un oulipopo. Un oulipo potencial. ¿Qué diferencia considerable introducía el Oulipo en relación al recién nacido muerto sélitex, o S.L.E.? La li no cambiaba. Cierto, algunos sostenían que había mucho por decir sobre la Li. Pero, nuestros trabajos de Cerisynos convencieron que el lenguaje nos requeríasólo como literatura. En fin, mantuvimos el li deliteratura. Seminario nos molestaba por una suerte de evocación de los haras y de la inseminación artificial: obrador, al contrario, satisfacía ese gusto modesto que teníamos por la obra bella y por las buenas obras, estando respetadas moral y bellas artes consentimos ligar la li y la ou (1). Quedaba la po o el po de este ouli. La iluminación fue general. Y la palabra "experimental" que nos había parecido fundar toda la operación sobre los actos y las experiencias todavía mal discernidas, juzgamos prudente apoyarnos sobre una noción objetiva, sobre un hecho real del ser literario; su potencialidad. Esta potencialidad quedaba de todas maneras igual a sí misma, cuando

incluso la energía experimentadora de literatos vendría a faltarle.

Es finalmente el 13 de febrero de 1961 que el secretario general particular del Vice-Curador Baron del Colegio de Patafísica, M. Latis, cumplió la nominación de esta empresa sugiriendo, por equilibrio, adjuntar a la O de obrador, la segunda letra de esta palabra, la que hacía definitivamente de la Olipo el Culipo.

Los primeros trabajos marcaron al instante la preocupación de inscribir el Oulipo en una historia. El Oulipo no pretendía innovar a toda costa. Las primeras comunicaciones versaban sobre obras antiguas, presentando todas el carácter de poder servir de ancestros, sino siempre de modelos, a los trabajos que nosotros deseábamos llevar a cabo. Lo que nos conduce a encarar el acuerdo de una buena parte de nuestros cuidados a una H.L.E. o historia de la literatura experimental. Se veía aquí reaparecer la noción de experimentación o de ejercicio, en el momento mismo donde tomabamos conciencia de lo que nos distinguía de ese pasado: la potencialidad.

Pero en fin, lo escencial de nuestro objetocontinuaba siendo la literatura, y Francois Le Lionnais escribía: toda obra literaria se construye apartir de una inspiración...que está obligada a acomodarse bien o mal a una serie deconstricciones y de procedimientos, etc. Lo que el Oulipo pretendía mostrar, es que estas constricciones son felices, generosas y la literatura misma. Loque se proponía era el descubrimiento de nuevas bajo el nombre de estructuras. Pero no lo sabíamos aún tan claramente.

La posición del Oulipo en relación a la literatura está determinada en la circular nº 4, acta de la reunión del 13 de febrero de 1961, de la forma siguiente: Jean Queval intervino para preguntar si estamos con los locos literarios. A esta pregunta delicada, F. Le Lionnais respondió muy sutilmente: -No estamos en contra; pero la vocación literaria nos interesa ante todo.

Lo precisa R. Queneau: -No hay más literatura que la voluntaria.

Si se quiere se puede relacionar la frase ya célebre inscripta en Odile, y unir a esta noción las consecuencias considerables que resultan del hecho que: El verdadero inspirado no está jamás inspirado, lo está siempre. ¿Qué quiere decir? ¿Esta cosa tan rara, la inspiración, este don de los dioses que hace al poeta y que este desgraciado no alcanza ni siquiera a merecer cada vez los peores dolores cardíacos, esta iluminación venida no se sabe bien de dónde, podría ser que ella deje de ser caprichosa y que cada uno la encuentre fiel y consentidora a su deseo? No está suficientemente señalado qué revolución grave, qué mutación brusca esta simple frase introducía en una concepción de la literatura todavía librada a las efusiones románticas y a la exaltación de la subjetividad. En efecto, esta frase implicaba la concepción revolucionaria de la objetividad de la literatura y abrirla, desde entonces, a todos los

modos de manipulación posibles. Es decir, como las matemáticas, la literatura podría explorarse.

Se sabe que para Queneau, en Cerisy, el origen del lenguaje podría ser el hecho de un tipo que tenía dolores de vientre y que quería decirlo. Pero Queneau precisó ante Charbonnier: Evidentemente, él no alcanzaba a hacerlo, jamás lo consiguió, jamás nadie lo alcanzará. Después de este misterioso origen, pasó que los fracasos del lenguaje condujeron poco a poco a los usuarios a interrogarse sobre esta extrañaherramienta que lospodía, que los forzaba a veces a considerarla fuera de su utilidad.

Nos dimos cuenta que éramos lenguaje de la cabeza a los pies. Y que, cuando creíamos tener dolores de vientre, era el lenguaje el que nos dolía. Que todo eso no era muy discernible. Que la medicina estaba bien, pero si se trataba del lenguaje que nosotros sufríamos, ella no era suficiente, aunque la medicina sea también un lenguaje. Nos pusimos a explorar o a querer explorar el lenguaje. Comenzamos a confiar en sus propiedades. Lo dejamos jugar solo. Los juegos de palabras devinieron el juego de palabras de Queneau, tema de tesis de tercer ciclo debido al excelente Daubercies. Se dirigió sus juegos, buscado, descubierto y alentado en un cierto número de sus capacidades, el lenguaje. Se estuvo muy atento a esta naturaleza que tiene, o que se constituye y nos constituye.

Devino totalmente natural, este movimiento. Y es por ello que yo, rápidamente, subrayé la frase de Queneau: Más dificil era hacerlo naturalmente. Devino tan natural que se olvida la puntuación y todo el mundo se mezcla.

Remarco que Levi-Strauss comienza El Pensamiento Salvaje con una reflexión sobre la nominación, y la expresión de lo concreto por lo abstracto. Cita dos frases del chinook, lengua muy útil a los lingüistas. Esas dos frases hacen usos de palabrasabstractas para designar propiedades o cualidades de los seres o de las cosas. Así, para decir: El hombre malo mató al pobre niño, se dirá: La maldad del hombre ha matado la pobreza del niño; y para decir: Esta mujer utiliza una cesta demasiado pequeña, se dirá: ella coloca raíces de potentila en la pequeñez de una cesta de conchas.

Aparece con claridad aquí que las nociones de abstracto y de concreto son confusas y, como dice Levi-Strauss, que roble o haya son tan abstractos como árbol. Pero le aparece aún otra cosa al sabio poeta que examina ese texto. Es que: la maldad del hombre ha matado la pobreza del niño, no es la misma cosa que: el hombre malo mató al pobre niño. No es, en efecto, para nada la misma cosa. Y esta diferencia hace aparecer una nueva concretud que no es solamente aquella de la cosa a lo que las palabras se refieren, sino aquella de las palabras mismas. El lenguaje es un objeto concreto.

Se puedeentonces operar sobre él como sobre los otros objetos dela ciencia. El lenguaje (literario) no manipula, como se cree aún, nociones, maneja objetos verbales y quizás incluso para la poesía (¿pero se puede acaso hacer una diferencia entre poesía y literatura?) objetos sonoros. De la misma manera que en pintura la disimulación del objeto de referencia por las grillas de la nofiguración pretendía no tanto aniquilar este objeto, mesa, paisaje o figura, como desviar la atención en beneficio del objeto-pizarrón, igualmenteun cierto número de frases hoy escritas fijan la mirada del observador sobre el objeto singular que es el lenguaje literario, donde las significaciones se hallan de golpe indefinidamente multiplicadas. Lo insólito de la designación reenvía al signo más que al significado.

Un simple ejemplo hará comprenderme: el comienzo del Chiendent: La silueta de un hombre se perfila, simultáneamente a las de millares. Un novelista realista hubiese escrito: Jules Ilega. Había multitud. Pero escribiendo esto, el novelista realista habría marcado solamenteque confundía lo concreto de las cosas con lo concreto literario, y que creía poder anular al segundo en beneficio del primero. Pretendió volver su frase totalmente transparente a eso que ella designaba. Eso es la literatura según Sartre, y el lenguaje transitivo. En literatura, la menor combinación de palabras secreta las propiedades perfectamente intransitivas. El recurso a lo abstracto en Queneau significa solamente la elección de un sistema de concretud a la vez muy antíguo y muy nuevo: la literatura misma.

Yo no quiero decir que es esto un descubrimiento absoluto. Queneau sabe mejor que nadie que la literatura existió antes que nosotros. Encontramosa por ejemplo en *Ange Pitou* una descripción de pelea totalmente en el sentido que decimos nosotros. Ange Pitou se bate con el seminarista que él educó, si mi memoría es exacta, y que vuelve a encontrar. Este larga un golpe de puño que, dice A. Dumas, *Ange Pitou para diestramente con el ojo*. Todo esto es concreto en los términos, pero la organización de estos diversos concretos es absurda. Así, no es al mundo al que ella reenvía, es a la literatura. Pero la literatura es, ciertamente, siempre el mundo.

Es porque él tenía el sentimiento profundo de no ser un comienzo absoluto, sino al contrario de pertenecer a una historia, que el Oulipo le ha consagrado una buena parte de sus trabajos al reunir los textos de una antología de la literatura experimental. Pero no hubo sólo esas iluminaciones ingénuas y azarosas del género Alexandre Dumas: otros escritores buscaron sistemáticamente transformar las constricciones de las reglas literarias en fuente de inspiración. El famoso Je rime a dait de Hugo es un ejemplo sino de lo que hacía el más grande poeta francés, al menos de las virtudes energéticas de la rima.

La experimentación se encontraba así reintroducida en el Oulipo, no solamente a nivel del establecimiento de su árbol genealógico, de la historia de sus orígenes,sino también en el proyecto de una dirección a dar a nuestra exploración. Ya que la mayor parte de las experiencias que se pueden hacer sobre el lenguaje descubren que el campo de las significaciones desborda largamente las intenciones de todo autor. Es un lugar común hoy que un autor comprenda muy poco las significaciones que su obra comporta. Y ya no se encuentra un solo escritor lo bastante provinciano para explicar: Yo quise decir que... El escritor interrogado responde hoy: Yo quise hacer... sigue la descripción de una máquina en la cual el rendimiento reside en la discreción de los consumidores. Es decir, todo texto literario es literario por una cantidad indefinida de significaciones potenciales.

Esto apunta a los objetos de la literatura y se ve que, desde este punto de vista, toda la literatura es potencial. Cosa de la cual el Oulipo no se lamenta. Pero como la identificación de la potencialidad y de la Literatura arriesgaría a disolver el Oulipo en la totalidad del lenguaje, fue necesario buscar la potencialidad específica que creímos reservar a nuestros cuidados. No es aquella de la literatura hecha, es la de la literatura por hacer.

No fue cómodo llegar a eso. Fue incluso dramático. Primero se elaboró una definición muy vasta como esta: Oulipo: organismo que se propone examinar en qué y por qué medio, dada una teoría científica concerniente eventualmente al lenguaje (así la antropología), se puede introducir allí el placer estético (afectividad y fantasia). No sabremos jamás quién, en particular, ha parido esta definición, el secretario definitivo la ha generosamente atribuido a todos en las actas de la sesión del 5 abril de 1961.

Las cosas no podían estropearse. Y el mismo día, los culipianos hacían «socarronamente» seguir ésta definición de otra que les concernía: Oulipianos : ratas que deben construir el laberinto del que se proponen salir.

Es el 20 abril que el drama estalla. La palabra afectividad desencadena la tempestad que cocinaba desde hacía un mes Jacques Bens. Reclamándose un método, y científico, el secretario provisorio pretendía que no se podía partir más que de hechos reales, de textos existentes. A Albert-Marie Schmidt que se preocupaba de pensar que los tratamientos que hacíamos a los textos, actualizando las potencialidades, de hecho los destruían en tanto tales, los transformaban en realidades. Arnaud respondía que era necesario partir de lo concreto, de lo material. La actividad del Oulipo aplicaba a esos materiales tratamientos sistemáticos y previstos. He ahí el método experimental. A lo que Queneau replicaba: Nuestro método podría aplicarse a hechos inexistentes, Y Lescure Jean encontrará incluso que la potencialidad más grande, es la de lo inexistente, Bens gritaba con una voz agresiva: método poético eso, no científico. Queneau: Históricamente, se puede considerar que, el día en que los Carolingios se pusieron a contar con sus dedos 6, 8 y 12 para hacer versos, realizaron un trabajo oulipiano. Lo potencial, es aquello que no existe todavía. Con la más mala fe del mundo, Jacques Bens afirmaba entonces qué era lo que él decía: Para llegar a lo potencial (al futuro) se debe partir de lo que existe (el presente). Como es él quien redacta las actas, no corta la palabra y se otorga él mismo la última palabra.

Es en la noche del 28 agosto 1961, en los jardines de Francois Le Lionnais y en presencia de Lady Godiva, que los oulipianos se aproximaron a comprender lo que trataban de hacer desde mucho tiempo atrás. Le Lionnais se expresó en estos términos: Es posible componer textos que tengan cualidades poéticas, surrealistas, fantasistas y otras, sin tener cualidades potenciales. Sin embrago, es éste último carácter que es esencial para nosotros. Es el único que debe guiar nuestra elección... La meta de la literatura potencial es suministrar a los futuros escritores técnicas nuevas que puedan reservar la inspiración de su afectividad. De donde la necesidad de una cierta libertad. Hace 9 o 10 siglos, cuando un literato potencial propuso la forma del soneto, dejó, a través de ciertos procedimientos mecánicos, la posibilidad de una elección.

De este modo, continuó Le Lionnais, hay dos Lipos: una analítica y una sintética. La lipo analítica investiga las posibilidades que se encuentran en ciertos autores sin que ellos lo hayan pensado. La lipo sintética constituye la gran misión del Oulipo, se trata deabrir nuevas posibilidades desconocidas de los antiguos autores.

Esta definición continúa siendo la regla del Oulipo. En las entrevistas con Charbonier, Queneau la retoma casi palabra por palabra: La palabra «potencial» pone el acento sobre la naturaleza misma de laliteratura, es decir que en el fondo, se trata quizás más que de iteratura propiamente dicha, de suministrar las formas del buen uso que puede hacerse de la literatura. Llamamos literatura potencial a la investigación de las formas, de estructuras nuevas y que podrán ser utilizadas por los escritores de la forma que les plazca.

Por último, Le Lionnais más recientemente: El Oulipo tiene por meta descubrir estructuras nuevas y dar para cada estructura ejemplos en pequeña cantidad.

Vemos, las reglas del soneto que son la torta con crema del Oulipo sigue siendo el ejemplo perfecto de nuestro enfoque. Pero en todo esto hay una forma bastante nueva de considerar a la literatura y no es por casualidad, y sin malossentimientos en relación con el mundo antiguo, que Queneau escribe que nos proponemos determinar todo un arsenal en el cual el poeta podrá elegir, a partir del momento en que tendrá ganas de salir de eso que se llama inspiración. (Entrevistas, pag. 154).

La historia sabrá que el Oulipo libera al hombre de las enfermedades infantiles del literato, y da a éste la libertad verdadera, que consiste en ejercer «su gusto apasionado del obstáculo»⁴, en encontrar en el mundo mismo el trampolín de su acción.

Llegado a este punto de conciencia de su misión, el Oulipo se empeña alegremente en los siglos que la aguardan. Apenas entrado en el quintoque éstos habían muy bien mezclado a las diversas naturalezas de sus miembros su sabia, que los oulipianos hacían la lipo sin saberlo. Los ejercicios ilustraban aveces estas natualezas. Eran las bolas de nieve, los poemas isosintácticos, isovocálicos o isoconsonánticos, las antirrimas, los lipogramas, etc... y las numerosas proposiciones de las permutaciones por una literatura combinatoria.

Duelos oscurecieron nuestra historia. El muy querido, muy letrado y fraternal Albert-Marie Schmidt en principio, su desaparición nos amputa lo esencial de nuestro saber, y nos priva de las obras más agradables. Marcel Duchamp, desde una América, se interesaba en el Obrador. El Obrador se honraba de contarlo entre sus miembros corresponsales. Murió oulipiano.

Otros nuevos nacieron²: Georges Perec, Jacques Roubaud, Luc Etiene, Marcel Bénabou, Paul Fournel. Y vimos aparecer obras llevando trazas evidentes de nuestras reflexiones. En Perec justamente con *La Desaparición*. Robaud en *E* inventa las constricciones que no terminamos de elucidar. El *Zinga* 8 de Jacques Duchateau que sorprendió e incluso asombró. *Un cuento a vuestra manera* de Raymond Queneau historia «programada». *El Pequeño Mecano Poético N*² 00, modestos ejercicios al uso de los que comienzan.

Aunque el objeto del Oulipo no sea dar nacimiento a obras, fue bueno mostrar que la obra de los mejores puede encontrar allí una energía nueva -y nos gratifica reconocer que en el *Vuelo de Icaro* Raymond Queneau hace netos progresos.

En fin, cada uno de nuestros centenarios fue marcado por un congreso, estamos bastante satisfechos de ver que hemos hoy juvenilmente sobrepasado nuestro primer milenario.

(Traducción: Raúl García)

Baudelaire, seguramente.

Recordemos el nombre de los viejos: Noel Amaud, Jacques Bens, Claude Berge, Paul Braffort, Jacques Duchateau, Francoise Le Lionnais, Jean Lescure, Raymond Queneau, Jean Queval. Corresponsales extranjeros: André Blavier, Ross Chambers, Stanley Chapman.

MARCEL BERNABOU TOLLE (TABLA DE OPERACIONES LINGÜÍSTICAS Y LITERARIAS ELEMENTALES)

OPERACIONE BJETO VOUSTICO	DESPLAZAMIENTO	SUSTITUCION	ADICION	SUSTRACCION	MULTIPLICACION (repetición)	DIVISION	DEDUCCION	CONTRACCION
LETRA	palindromo	paragrama (error tipográfico) criptografía	prótesis epéritesis paragogía	atirecis sincopa elisión lipograma bella ausente constricción del prisionero abreviación	tautograma		acróstico acrónimo sigla cronograma	crasis
FONEMA	palindromo fonésco contraposición Rose Selavy(Desnos) glosario (Leiris)	aproximación drama alfabético	tartamudeo	Spotonema	aliteración rima homeoteleuton			
SILABA	palindromo silábico contraposición		tartamudeo javanés geminación eccialia	haplografia lipositabismo (constricción de las Preciosas) abreviamiento	tartamudeo aliteración rima	déreis	acrónimo	
PALABRA	algoritmo de Mathews permutaciones (Lescure) palíndromo de palabras inversión	Sx7	redundancia pleonasmo	lipónimo la Nada que la Toda la (FLL)	epanalepsis pleonasmo anlitora rima defectuosa	"motdévalsé" etinología tresis	hakaisación	palabra-maleta
SINTAGMA	reversión inversión anastrofa	proverbios (Mathews) proverbios aforismo homofonia locuciones dificiles de encontrar	irterpolación engarce	elipsis braquiología zeugma	reduplicación	modo-roussellano (delocación fórica) "hendiadyoin"	proverbios con rima bordes de poema	amalgama sintagmätic (="doukipudonktam")
FRASE	algoritmo de Mathews	homotonía holonimo	"tireur à la ligne" hiperoltación	"couper à la ligne" (Adas 283)	leitmotiv estribilio	dislocación	cita "tireur à la ligne" "collage"	
PARRAFO	algoritmo de Mathews		"tireur à la ligne"	censura			plagio antología	resumen

RAYMOND QUENEAU LA RELACIÓN X TOMA Y POR Z

1

Como lo señalara Paul Braffort en la reunión del 14 de enero de 1966, se puede representar la relación ternaria "X toma Y por Z" por medio de una multiplicación: XY=Z. Se reemplazarán entonces los "grafos" del 26-12-1965 (remitirse al artículo precedente de Claude Berge) por las tablas de multiplicación (Ver II, en caso de dificultad).

Ejemplos:

Situación Normal

	a	b	c	
а	a	b	c	_
a b	a	b	C	
c	a	b	c	

Situación vodevil

	a	b	c	
a	a	c	b	
a b	c b	b	a	
c	b	a	C	

Anfitrión

	1-6011			
J	M	Am	S	ΑJ
J	M	Am	S	AJ
J	M	Am	S	ΑJ
J	M	Am	S	Al
AM	S	Am	S	AJ
Am	S	Am	S	ΑJ
	J J AM	J M J M J M AM S	J M Am J M Am J M Am AM S Am	J M Am S J M Am S J M Am S AM S Am S

Si todo personaje se toma por sí mismo, es decir si $a^2 = a$, $b^2 = b$, etc., y no toma a nadie más por sí mismo, es decir si ax # a, bx # b, etc., entonces no hay más que una situación posible para dos personajes, 12 para 3 personajes, 108 para 4 personajes y de una manera general $(n-1)^{n-1}$, n para n personajes (n>2).

Tenemos interésante teorema siguiente:

La tabla de multiplicación de un grupo (abeliano o no) corresponde a la situación siguiente: nadie se toma por quien es ni toma a los otros por lo que son, a excepción del elemento unidad que se toma por lo que es y toma a los otros por lo que son. Dicho de otra manera, la tabla de multiplicación de un grupo corresponde a la vez a una situación a la vez vodevilesca y demencial, vista por un observador lúcido (el autor, por ejemplo).

Conmutatividad de la multiplicación: La multiplicación es conmutativa cuando: ab=ba=c, es decir cuando Pablo toma a Juan por Pedro y Juan toma igualmente a Pablo por Pedro (siempre en el caso de que nadie se tome por algún otro).

Ejercicio: Encontrar ejemplos concretos de esta situación en la literatura teatral o novelesca, francesa o extranjera.

(....)

ш

Hemos supuesto hasta aquí que la multiplicación ha sido totalmente definida, lo cual no es siempre el caso. Desde el momento en el que hay puntos aislados en el "grafo", se puede convenir en que el producto es entonces 0.

Tres locos (a, b, c) que se toman por Napoleón (n) y cada uno de ellos que toman a los otros dos por lo que son:

- 1	a	b	С	n
a	п	b	C	a
ь	a	n	C	b
c	a	b	n	С
n	0	0	0	0

Otra convención podría ser que n (ficticio) tomara a a, b, c, por lo que son y, por otra parte, que a, b, c, tomaran a npor lo que fue. Tendríamos entonces:

- 1	a	b	c	n
a b	n	b	c	n
ь	æ	n	C	n
c	a	b	n	n
n	а	b	c	n

Edipo

	a	b	c	d
hijo de Yocasta= a	ь	b	C	d
Edipo= b		b	C	d
padre nutricio= c	b	a	C	d
Yocasta= d	0	b	¢	d

Ejercicio: Encontrar una formulación sin cero de esta situación,

(Traducción del francés: Mercedes Falcón)

JEAN LESCURE EL MÉTODO S+7 (CASO PARTICULAR DEL METODO P±N)

El método P±n, que proponemos en principio bajo la forma todavía limitada llamada S+7 (forma que dio nombre al método), consiste en reemplazar en un texto existente (de calidad literaria o no) las palabras (P) por otras palabras del mismo género que las sigan o precedan en el diccionario, a una distancia variable medida por el número de palabras. De este modo S+7 quiere decir, simplemente, que se reemplazarán todos los sustantivos de un texto por el séptimo siguiente, en un léxico dado.

Este método es evidentemente un método con resultados variables. Se puede en efecto cambiar, en ocasiones, el útil indispensable para su aplicación. Este único cambio ya es suficiente para acarrear las modificaciones más inesperadas en los resultados -la paciencia, aplicación y honestidad del operador quedan asimismo igualadas.

Este método exige por lo tanto, además de un operador reducido a una función puramente mecánica, un texto cualquiera, elegido o no entre aquellos reputados literarios y un diccionario, vocabulario, glosario o léxico igualmente cualquiera.

El método llamado S+7 no introducirá modificaciones más que en esta sola parte del discurso. Se tomarán sucesivamente cada uno de los sustantivos que se encuentren en el texto elegido y, luego de haber consultado el diccionario utilizado, se lo reemplazará por el séptimo nombre común que se haya encontrado a continuación de él.

Es posible modificar este método, tanto en la letra que lo designa como en la cifra que la sigue. Tampoco se excluye la posibilidad de transformarlo, reemplazando el signo + por el signo -. Así se podrá concebir un método S+3, o S-7, un A+14 o un V-13, en los cuales A designará el adjetivo y V el verbo. Finalmente, un método general podría designarse como P4n, en el cual P designa la totalidad de las palabras del discurso y n el infinito de los números.

Como puede verse, aquí se ha tratado de elaborar un método que permita aplicaciones prácticamente infinitas a un mismo texto —o al menos donde el número de posibilidades de intervención aventaje en mucho al tiempo de ejercitación de un hombre cualquiera. (...)

(Traducción del francés: Mercedes Falcón)

RAYMOND QUENAU 100.000.000.000.000 DE POEMAS INSTRUCCIONES PARA EL USO

Más inspirado por el libro para niños intitulado Tétes de Rechange que por los juegos surrealistas del género Cadáver exquisito es que concebí -y realicé- esta pequeña obra que permite a cualquier hijo de vecino componer a voluntad cien billones de sonetos, todos regulares, por supuesto. Es, sobre todo, una suerte de máquina de fabricar poemas, pero en número limitado; es verdad que este número, aunque limitado, provee de lectura por cerca de doscientos millones de años (leyendo veinticuatro horas al día).

Para componer estos diez sonetos, me fue necesario obedecer las siguientes reglas:

- 1) Las rimas no debían ser demasiado triviales (para evitar la insipidez y la monotonía), ni tampoco demasiado raras o únicas (-inze, -onze, -orze, por ejemplo); era necesario tener entre los cuartetos al menos cuarenta diferentes y en los tercetos veinte. No tenía, por otro lado, importancia que las misma palabras se repitieran para rimar en el mismo verso porque no se las lee al mismo tiempo; pero no me permití esta licencia más que para «beaux» (sustantivo y anglicismo) y «beaux» (adjetivo).
- Cada soneto debía, si no ser perfectamente transparente, al menos tener un tema y una continuidad, de lo contrario los demás 10¹⁴ –10 no hubieran tenido el mismo encanto.
- 3) La estructura gramatical, para terminar, debía ser la misma y permanecer invariante para cada substitución de verso. Una solución simple hubiera sido que cada verso formara una proposición principal. No me permití esta facilidad más que en el soneto nº 10 (¡el último!). Cuidé igualmente que no hubiera discordancias entre el femenino y el masculino, el singular y el plural, de un verso a otro de los diferentes sonetos.

Así dadas las cosas, estando cada verso ubicado sobre una tira, es fácil ver que el lector puede componer 10¹⁴ sonetos diferentes, es decir cien billones. (Para ser más explícito a las personas escépticas: a cada primer verso [en número de diez] se puede hacer corresponder diez segundos versos distintos; hay cien combinaciones diferentes de los dos primeros versos; haciendo participar al tercero habrá mil y, para los diez sonetos, completos, de catorce versos se obtiene el resultado que se enunció más arriba.)

Calculando 45 segundos para leer un soneto y 15 segundos para cambiar las tiras, 8 horas por día, 200 días por año, hay para más de un millón de siglos de lectura, y leyendo todo el día 365 días por año, hay para 190.258.751 años más algunas bagatelas (sin tener en cuenta los años bisiestos y otros detalles). (Traducción: F.Dassen)

JACQUES ROUBAUD



O. INSTRUCCIONES PARA EL USO DE ESTE LIBRO

0.1

0.1.1 Este libro se compone, en principio, de 361 textos que son las 180 fichas blancas y los 181 fichas negras de un juego de go.

En todo lo que sigue se identificará la representación de un texto sobre una superficie (papel) a la manera de un pequeño volumen de nácar (fichas blancas) o de basalto (fichas negras).

- 0.1.2 Los textos o fichas pertenecen a las variedades siguientes: sonetos, sonetos cortos, sonetos interrumpidos, sonetos en prosa, sonetos cortos en prosa, citas, ilustraciones, grillas, blancos, negros, poemas, poemas en prosa; una variedad quizá subdividida, análisis que dejamos al lector: por ejemplo los sonetos presentan diversas disposiciones de rimas (registradas o no en la literatura); pueden ser monométricos (de cinco a dieciocho sílabas) o heterométricos, etc.
- 0.1.3 Independientemente de esta distribución, las fichas mantienen entre ellas diferentes relaciones de significación, de sucesión o de posición. Algunas de estas relaciones (o ausencia de relaciones) son las que proponemos al lector, según cuatro modos de lectura, explicitados en los números siguientes.

0.2

0.2.1 Según el primer modo de lectura, se pueden aislar grupos de fichas de importancia desigual: por ejemplo, bajo el título «bosque» se reúnen trece textos, cuya organización es simbólicamente representada por un diagrama, ubicado inmediatamente debajo del título. Este diagrama indica una posición posible de las fichas sobre el tablero. Esta disposición puede ser una figura de go.

0.2.2 Los textos en sí mismos que pertenecen a un mismo grupo de fichas, se reproducen a continuación del diagrama en un orden que es el orden de su ubicación sobre éste.

0.2.3 En esta lectura cada grupo de fichas es independiente de otros.

0.3

- 0.3.1 La segunda «lectura» es la que determina la distribución en párrafos del presente libro. Los grupos definidos en [0.2] se insertan en un desarrollo que explicita una tabla.
- 0.3.2 Cada párrafo tiene por título un signo matemático, tomado en sentido no matemático derivado; a continuación de este párrafo dicho sentido será precisado por extractos de artículos correspondientes al Diccionnaire de la langue mathématique de Lachatre y Grothendieck, (2º edición, 1969).
- 0.3.3 Los párrafos deben ser considerados como abiertos: algunos textos no están dados, algunos lo están fragmentariamente, todos podrán ser ulteriormente modificados, parcial o totalmente.

0.4

- 0.4.1 El tercer modo de lectura sigue el desarrollo de una partida de go. Esta partida no está terminada: de manera precisa, proponemos una imagen poética, (no buscaremos formalizar esta noción) de las 157 primeras jugadas de una partida disputada entre Mashami Shinohara 8º Dan y Mitsuo Takei 2º Kyu y analizada en el número de abril de 1965 de la Go Review publicada por la Asociación Japonesa de Go, la Nihon-Kiin.
- 0.4.-2 Como es habitual, las fichas (negras o blancas) se anotan mediante círculos (negros o blancos respectivamente) y la sucesión de jugadas está indicada por números que figuran en estos círculos y permiten reconstruir el desarrollo de la partida. Una tabla permitirá reencontrar el texto correspondiente. Además, enfrente de cada texto está, si hay lugar, el número que le corresponde en la partida.
- 0.5 Se puede, finalmente, sin tener en cuenta lo que precede, contentarse con observar aisladamente cada texto. Es el cuarto modo de lectura.

(Traducción del francés: Florencia Dassen)

GEORGE PEREC EL LIPOGRAMA

Littré llama lipograma a una "obra en la cual se experimenta no dejar entrar una letra en particular del alfabeto"; Larousse dice, más precisamente: "Obra literaria en la cual uno se impone no dejar entrar una o varias letras del alfabeto." Apreciar el matiz que existe entre "se experimenta" y "se impone" podría haber sido uno de los propósitos de este artículo.

Lipograma (y no el hipograma, cuyo sentido sería próximo pero sin duda más ambiguo) no quiere decir "letra grasienta" y menos aún "un gramo de grasa". El radical *lipo* viene de *leipo*, yo dejo; fuera de estos derivados de lipograma (lipogramática, lipogramático) no existe según mi conocimiento más que una sola palabra francesa que utiliza esta raíz; es lipotimia; pérdida de conocimiento con conservación de la respiración y de la circulación; la lipotimia es el primer grado del síncope.

Los alemanes dicen Leipogram o Lipogram, los españoles Lipogramacia o Lipograma, los ingleses Lipogram o, a veces, Letterdropping. Esto, por supuesto, cuando lo dicen, ya que, la mayor parte del tiempo, no lo dicen.

Ausente en el Furetière y en la primera edición del Dictionnaire de l'Académie (1964), la palabra aparece en el Dictionnaire de Trévoux (1704). La Academia la admite en 1762, después la suprime en 1878.

El Robert (que, dicho sea de paso, da (T.3, p.436, o, en el abreviado p.822) una definición falsa del haikai) ignora la palabra. Lo mismo el Dictionnaire de poétique y de rhétorique de Henri Morier.

A esta ignorancia lexicográfica la acompaña un desconocimiento crítico tan tenaz como despreciativo. Unicamente preocupada por sus grandes mayúsculas (la Obra, el Estilo, la Inspiración, la Visión del Mundo, las Opciones fundamentales, el Genio, la Creación, etc.), la historia literaria parece deliberadamente ignorar la escritura como práctica, como trabajo, como juego. Los artificios sistemáticos, los manierismos formales (lo que, en último análisis, constituye Rabelais, Sterne, Roussel...) son relegados en estos registros de asilos, de locos literarios, que son las "Curiosidades": "Biblioteca de entretenimientos...", "Tesoro de Singularidades...", "Entretenimientos filológicos...", "Frivolidades literarias...", compilaciones de una erudición maníaca en las cuales las proezas o hazañas retóricas son descriptas con una complacencia sospechosa, una demagogia inútil y una ignorancia cretina. Las constricciones son tratadas como aberraciones, monstruosidades patológicas del lenguaje y de la escritura; las obras que ellas suscitan no tienen derecho al status de obra, encerradas, para siempre y sin derecho a reclamo, y muchas veces por los autores mismos, en su proeza y su habilidad, ellas persisten como monstruos para-literarios justiciables por una sintomatología en la que la enumeración y la clasificación ordenan un diccionario de la locura literaria.

Sin querer dividir aquí entre aquello que en la escritura es loco y no es (¿ la trivialidad es en sí misma una forma de la sabiduría?), uno podría al menos recordar que los manierismos formales existieron en todos los tiempos y no solamente, como se quiere hacer creer, en épocas llamadas de decadencia, recorrieron toda la literatura occidental (no nos ocuparemos de otras aquí), marcaron todos los géneros. La lista de sus "plagiarios por anticipación" que el Oulipo se propone formar, tiene todas las posibilidades de terminar por constituir un nuevo Diccionario Universal de las Letras.

Uno no pretende que los artificios sistemáticos se confundan con la escritura, sino solamente que constituyan una dimensión no despreciable. En lugar de perseguir no se sabe demasiado qué inefable, ¿no espreferible interrogarse antes sobre la persistencia del soneto? ¿Y por qué olvidaríamos que el verso más lindo de la lengua francesa es un verso monosilábico?

La mayoría de aquellos que, lexicógrafos, bibliófilos, o historiadores, hablaron del lipograma, lo describieron como: "un juego pueril", "una proeza de ineptos", "una forma de necedad", "una triste tontería", "a misplaced ingenuity", "ein geistlöse Speilerei".

La severidad de las apreciaciones da qué pensar. Sin llegar hasta Dinaux, que habla de "esos monumentos de la tontería humana", se aprenderá al azar de las compilaciones, que es "vano y frívolo armar la lista de semejantes sandeces" (Gausseron), que un lipogramático no tiene, en verdad, "nada que decir" (Raby), que sus obras no tienen ningún mérito sino es por su rareza bibliófila (Canel), que hay que ser un tonto para escribir lipogramas (Fournier hijo) y que sólo un pedante puede admirar tales ineptitudes (Boissonade).

Hay que ya sea volverse hacia la historia literaria alemana, ya sea esperar al OuLiPo o a los teóricos de la información, para que este desprecio casi unánime que lo hadicho todo del lipograma cuando citó lo que hubiera dicho Marcial

> Turpe est difficile habere nugas Et stultus labor est ineptiarum

deje lugar a un interés un poco más positivo, justificado, me parece, por estas tres respuestas elementales:

- -el principio del lipograma es de una simplicidad infantil;
- -su empleo, puede verificarse, es de una gran dificultad;
- -su resultado no es necesariamente espectacular.

JUAN PÉREZ EL OULIPO: INSTRUCCIONES PARA SU USO

El Oulipo presenta una serie de ejercicios de escritura que permiten obtener "a cualquier hijo de vecino" (Quenau) un texto literario. Como dice mi pariente Perec, "los resultados no son necesariamente espectaculares". ¿Lo son los ejercicios mismos? Al menos para quien, como yo, se formó asistiendo a talleres literarios, no lo parecen. Desconociendo probablemente a los franceses, con menos conciencia literaria (y con menos sentido del humor) en las propuestas, aunque con muchos más seguidores, en la Argentina se dio espontáneamente una práctica cotidiana similar a la del Oulipo. Los Talli¿Po? ("Talleres" de Literatura ¿Potencial?) argentinos suman centenares y sus asistentes muchos millares.

Estos son algunos de los ejercicios que propone el Oulipo, con una nomenclatura impresionante y con un agregado teórico quizá literariamente tan o más importante que los textos resultantes:

Moral elemental: "Se trata de poemas de forma fija, Primero tres veces, tres más un grupo de sustantivo más adjetivo (o participio) con algunas repeticiones, rimas, aliteraciones, ecos ad libitum; luego, una especie de interludio de siete versos de entre una y cinco sílabas; finalmente una conclusión de tres más un grupo de sustantivo más adjetivo (o participio) remitiendo más o menos a algunas de las veinticuatro palabras de la primera parte (...)" (Quenau). Las Ulceraciones consisten en la permutación anagramática de las once letras más frecuentes del alfabeto francés: e,s,a,r,t,i,n,u,l,o,c. La bola de nieve (creciente y decreciente) propone escribir un texto cuyos elementos van creciendo o decreciendo progresivamente según la fórmula n+1 v n-1. El Método S+7 consiste en, dado un diccionario, reemplazar cada sustantivo de un texto por el 7° que le sigue en ese diccionario. El Homosintaxismo propone construir prosas repitiendo la secuencia sintáctica WSSSSASSWSSSVSASASVSASSSSWSS ASSV (V=Verbo, S=Sustantivo, A=Adjetivo) siendo las demás partes de la oración de uso libre. En la literatura definicional cada palabra es sustituida por su definición en el diccionario, repitiendo el procedimiento tres veces. El lipograma impide el uso de alguna letra; la constricción del prisionero (por su falta de papel) el uso de todas las letras que sobresalen. El anagrama saturado forma textos utilizando todas las combinaciones anagramáticas de una palabra. La nada que la toda la es un soneto sin sustantivos, adjetivos ni verbos. El soneto irracional tiene catorce versos dispuestos a partir del número Pi: 3 1 4 15. El borde de poema se obtiene con las palabras bordes: la primera y última de cada verso más el primery último verso. (Etc., etc.)

EDITORIAL

Cuando le preguntaron al candidato a Presidente qué libros le gustaban leer, respondió que le gustaba leer las obras de Sócrates. Quizá leyéndolas se enteró de la famosa paradoja conocida como "la paradoja del mentiroso", atribuida a cierto Epiménides, un cretense que decía: "todos los cretenses son mentirosos", lo que llenó de perplejidad a los griegos de entonces. Hay una paradoja del mentiroso que hoy también llena a ciertos argentinos de perplejidad, antes que nada porque habría que buscar otro modo de traducirla para que mantenga el sentido. Una aproximación local podría ser: "Dice el Mentiroso: 'Síganme, no los voy a defraudar', tras lo cual defrauda y vuelve a repetir 'Síganme, no los voy a defraudar'". La paradoja por supuesto no está en el enunciado sino en la consecuencia: el Mentiroso una y otra vez defrauda, y los defraudadados una y otra vez lo siguen.

El engaño político no es ninguna novedad, tampoco los mentirosos: los hubo, los hay y los habrá por millones. La pregunta es por qué centenares de miles de víctimas reiteradas del Mentiroso lo siguen sosteniendo. En un famoso cuento, el pastorcito mentiroso engañó a los aldeanos gritando "¡lobo, lobo!" para que lo vengan a auxiliar; pero después de varios engaños consecutivos, cuando ciertamente llegó el lobo, nadie lo ayudó; el pastorcito era un mentiroso y lo trataron como tal: no le creyeron. Curiosamente los aldeanos de cierto país del cono sur de América, son burlados cada vez que acuden al llamado y siguen acudiendo cada vez que son llamados. Un pueblo que le cree a un Mentiroso sabiendo que lo es: difícil imaginar un fenómeno político más extraño. ¿Una tara congénita en el intelecto social? ¿Un inexplicable fenómeno de autoflagelación colectiva? La explicación que aquí se propone es de otro orden: mucha gente responde cada vez que el Mentiroso lo exige, sabiendo que será defraudada, no porque verdaderamente lo desee, sino porque sufre un chantaje y en esa situación no tiene libertad para elegir. Buena parte de los votantes están entrampados en una relación similar a la que impone la mafia: se los amenaza con un daño futuro, y a cambio de evitario se les exige pagar un precio, "colaborar". El "mal" con que se los amenaza es que si no sostienen al gobierno se viene el abismo, la Argentina cae en la hiperinflación, el caos social, el hambre y el desastre. Una extorsión con un futuro de terror a un pueblo temeroso e hipersensibilizado. Muchos hogares humildes y medios, incluso, están endeudados con créditos en moneda extranjera y sienten el peligro de que si cambia la actual política, sus familias van a sufrir un daño económico irreversible. Ellos prefieren "colaborar", aunque detesten al Mentiroso y sus defraudaciones políticas, antes que correr el riesgo de que la amenaza se cumpla.

Incluso la oposición política cae víctima de un chantaje: por razones políticas cree que es conveniente seguir afirmando que esto es una democracia: mantener la ficción para defender la continuidad, la posibilidad de una democracia representativa en el futuro. Callar o hablar con eufemismos por temor a desestabilizar el sistema democrático del futuro, es también estar atrapado en un chantaje.

Un pueblo que sigue a un político, a quien no quiere y critica, porque tiene miedo: este es el mejor índice de qué situación política se está viviendo. Una situación típicamente no democrática. La Constitución dice que el gobierno deberá ser republicano y la condición sine qua non de la República es la división de los poderes. En la Argentina el Poder Legislativo no legisla, sino que mayoritariamente se limita a votar lo que le ordena el Elecutivo. El Poder Judicial, con una Corte Suprema adicta, en última instancia no juzga sino que sentencia a indicación del Ejecutivo. Para ganar una votación legislativa el partido gubernamental no dudó en sentar en la banca a un falso diputado. También llegó a "hacer desaparecer" una sentencia desfavorable de la Corte Suprema v reemplazaría. Se hizo fraude en varias elecciones, incluso a gobernador (Santiago del Estero), torciendo la voluntad popular. Se intervinieron provincias. Se anularon los controles a la gestión gubernamental o se los sometió con personal adicto. La prensa cuando no se subordinadó recibió distinto tipo de presiones políticas y económicas y si esto no dio resultado sufrió amenazas y aun agresiones físicas a periodistas e instalaciones. A esta situación política la describe el Mentiroso como la plena vigencia de la democracia, y agrega que "nunca vivió el país tanta libertad". Las palabras de Mentirosodiagnostican que la realidad es precismaente opuesta. Está vigente un régimen de gobierno autocrático, donde el Ejecutivo quieredetentar disfrazadamente la Suma del Poder Público; y donde las instituciones democráticas se mantienen, siguiendo la política del Mentiroso, sólo decorativamente: para ocultar el funcionamiento de un gobierno que desea la concentración absoluta del poder y la inexistencia de oposiciones y controles.

Una vez el Mentiroso, ya en el gobierno, afirmó que se lo iba a recordar como gobernante, antes que nada, por la inauguración de la Biblioteca Nacional, y ordenó inaugurarla. Por decreto y con fecha cierta dio por terminado un edificio que no estaba terminado e inaugurada una biblioteca vacía, sin libros. Para colmo se cerró la vieja Biblioteca Nacional, donde si estaban los libros, de modo que los lectores quedaron sin los libros y sin su condición de lectores. Diecisiete meses después, completado el traslado, los dos millones de ejemplares (estimados) del viejo edificio se conviertieron en ochocientos mil. ¿Se estropearon y perdieron un millón doscientos mil libros? ¿o fueron hechos desaparecer para acelerar el traslado? En el siglo VI un califa musulmán ordenó incendiar la Biblioteca de Alejandría, con sus 300.000 ejemplares, algunos de los cuales no se encontraban en ninguna otra biblioteca y ya no podrán ser leídos. Será recordado este otro califa por haber inaugurado un edificio sin terminar y que no podía funcionar o por un nuevo récord monstruoso, haber liquidado el