

Ilustración de tapa:

Piet Mondrian.

"Composición en gris y amarillo".

Volumen especial (E)

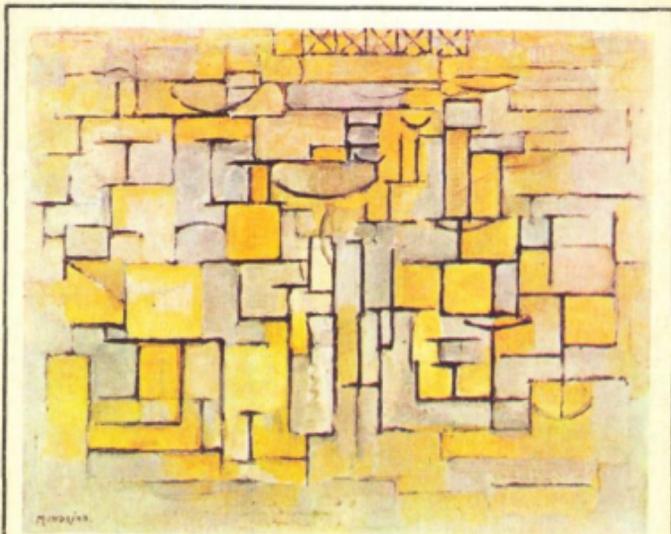
Aunque no hayan impuesto sus concepciones de manera definitiva, sin duda los movimientos de vanguardia han trazado la huella más honda en la poesía del siglo XX. Muchas e interminables polémicas se han generado a propósito de su mera presencia; no es la menor su posibilidad de incidencia en un público amplio, tal como se dio en otros momentos de la historia. Pero, más allá de ellas, debe reconocerse que los movimientos de vanguardia (futurismo, dadaísmo, surrealismo, etc.) urden el lenguaje poético correspondiente a nuestra era tecnológica y de altísima especialización. Quizá la corriente más original si bien no la más difundida sea la de la poesía concreta, cuyos orígenes pueden rastrearse en la antigüedad —los ideogramas, por ejemplo—, pero que define sus propuestas en este siglo.

Aunque la denominación de "poesía concreta" aún se discute, fue la primera que se adoptó cuando el movimiento resurgió hacia 1950: Oyvind Falstrom desde Suecia, el grupo brasileño Noigandres y Gomringer en Alemania coincidieron en ella.

centro editor de américa latina

Poesía concreta

A.Artaud, M.Bense, D.Pignatari y otros



biblioteca básica universal

Poesía concreta

**A. Artaud, M. Bense,
D. Pignatari y otros**

Estudio preliminar
y selección:
Jorge Santiago Perednik

BIBLIOTECA BASICA UNIVERSAL



CENTRO EDITOR DE AMERICA LATINA

El autor de esta selección quiere agradecer muy especialmente a Nahuel Santana por su valiosa colaboración en la preparación de este libro.

BIBLIOTECA BASICA UNIVERSAL

Dirección: Jorge Lafforgue.

Secretaría: Margarita B. Pontieri.

Asesoramiento artístico: Oscar Díaz.

Diseño de tapa: Helena Homs. Selección de ilustración: Ricardo Figueira. Diagramación: Gustavo Valdés, Alberto Oneto, Diego Oviedo.

Coordinación y producción: Natalio Lukawecki, Juan Carlos Giraudó.

© 1982 Centro Editor de América Latina S. A. - Junín 981, Buenos Aires.

Hecho el depósito de ley. Libro de edición argentina. Impreso en setiembre de 1982. Pliegos interiores: compuesto en Gráfica Integral. Av. Pueyrredón 538, 4to. piso, Buenos Aires; Impreso en Talleres Gráficos FA. VA. RO. SAIC y F, Independencia 3277/79, Buenos Aires. Distribuidores en la República Argentina: Capital: Mateo Cancellaro e Hijo, Echeverría 2469, 5to. C, Buenos Aires. Interior: Ryela SAICIF y A, Belgrano 624, 6to. piso, Buenos Aires.

ISBN 950-25-0542-5

ESTUDIO PRELIMINAR

La poesía concreta, repitiendo el gesto acostumbrado, hace su aparición en escena, a mediados del siglo XX, presentándose *contra*. Pero en este caso la oposición no se conforma señalando como polo contrario a otro movimiento; los concretistas se muestran enfrentando no a una poética en particular sino a toda la tradición dominante en Occidente.

La recusación de un movimiento sirve también para echar luz sobre él; la poesía concreta, aún si se niega validez a sus propuestas o a sus realizaciones, puede ser un buen motivo para volver a pensar una tradición poética que se mantuvo incuestionable hasta fines del siglo XIX y que aún hoy —cuestionada— es la dominante.

Por de pronto el nombre de "poesía concreta", leído desde su carácter de oposición, sugiere que la otra tradición tendría un carácter "abstracto". El cargo (o el atributo, bien se podría decir) parece fundado. 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 fónicos, 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 íntegramente 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 volviendo concreto lo abstracto. 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 borradora, 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: es imposible probar que hay un contrato acabado de representación, que el virtual representado existe en tanto otro, o que el poema no participa por derecho propio en la significación.

Se puede intentar para la mejor comprensión de ambas

concepciones un ejemplo, aunque simplificado y fuera del campo del poema, recurriendo a la palabra casa. Una lectura "abstracta" vería en la palabra una remisión al concepto casa: una lectura "concreta" tendría en cuenta los caracteres caligráficos —o tipográficos—, su ubicación en la página, los fonemas que la componen, todos los elementos materiales, en fin, que concurren para definir el concepto. Para la primera lectura no existiría diferencia entre casa y CASA; para la segunda, en cambio, se trataría de dos casas distintas.

Esto señala la primera característica de la poesía concreta: su acento puesto en la materialidad del poema con el objetivo de producir a partir de ella su significación. Para realizar este proyecto cuenta con las posibilidades que le ofrecen su materia gráfica y su materia fónica, no casualmente vinculadas con los dos sentidos más desarrollados en el hombre, los típicos sentidos de "recepción a distancia" que posibilitaron la existencia de las artes: la vista y el oído.

Muchos poetas a lo largo de la historia prestaron atención a tal o cual aspecto material para producir significaciones, sobre todo al fónico (hay figuras retóricas tradicionales basadas en este procedimiento); los poetas concretos se diferencian de ellos en el hecho de llevar este trabajo con la materia hasta los límites, o mejor aún, de forzar con él los límites, de romperlos. El resultado es la confusión de los campos artísticos que tradicionalmente permanecían diferenciados: vistos desde la tradición, un poema visual podría perfectamente ser definido como una obra plástica y un poema fonético como una composición musical. Esta realidad, que seguramente irrita las manías clasificatorias, es coherente con una tendencia a la integración de las artes expresada a partir de este siglo, aunque en este sentido los manifiestos hayan sido más pródigos que las realizaciones. Emmet Williams presentó una definición que no soluciona el problema, pero tiene la virtud de ilustrarlo al tiempo que

lo descarta: son poemas concretos aquellos que escriben los poetas concretos.

Tanto el aspecto visual como el fónico, incorporados al poema como elementos significantes, le aportan una dimensión temporal y una dimensión espacial que alteran profundamente su estructura. La estructura tradicional está basada en el verso; el poema tradicional se podría ver como una larga línea cortada en segmentos (versos) que son encolumnados de acuerdo a un proyecto rítmico. Se trata evidentemente de una concepción lineal de la composición; según ella la significación necesita de un lenguaje discursivo, discurso entendido como des-arrollo, porque solo puede realizarse mediante ese continuo. (Muchos concretistas llegan también a la conclusión de que ésta es una concepción analítica, mientras la suya es sintética; lo cierto es que el discurso poético tradicional combina el análisis y la síntesis tanto como el concreto, aunque en ambos casos el mecanismo combinatorio sea distinto). El concretismo, en cambio, encuentra que este lenguaje discursivo tradicional presenta obstáculos a la significación, y que es necesario reemplazarlo por una estructura capaz de mayor fidelidad expresiva. Para producir este salto empieza por realizar un acto negador: disuelve el verso como unidad de composición con vistas a permitir el juego de los elementos materiales. Este juego admite variables; da así lugar a métodos de composición distintos que, como se podría prever, terminan generando tendencias dentro de lo que aquí se denomina, con criterio amplio, poesía concreta. Parece interesante conocer en una rápida visita los distintos métodos de composición generados; ello permitiría abarcar todo el amplio espectro de la concretud.

Si los dos materiales fundamentales son el sonido y el espacio, es lógico que las dos grandes tendencias se marquen por la preponderancia dada a un elemento sobre el otro. La corriente que podríamos denominar fonética recuerda

una afirmación de Aristóteles: la voz humana es un instrumento trasmisor de emociones. En el ensayo "Poesía concreta: una introducción"* se distinguen "dos grandes grupos. El primero se caracteriza por el uso predominante de la sonoridad vocal —al margen de cualquier significación lingüística— que incluye todos los sonidos que el aparato vocal sea capaz de proferir. (Habría que inventar una larga lista de nombres para dar cuenta de esa diversidad de "ruidos" que a diferencia del silbido, el chistido, el quejido o la tos no poseen ninguna denominación). A veces se parte de la pulverización de la palabra para formar textos con las unidades obtenidas; en otras oportunidades el punto de partida nos remite a su origen verbal. La gama de sonidos que logra el aparato vocal es enorme y el juego de recursos como la fragmentación, transportación, repetición, multiplicación, etc. consigue en algunos casos romper la linealidad del texto y hacer aparecer en cambio un bloque de sonidos, una especie de 'materia densa animada por átomos fonéticos en movimiento', acompañada a veces por aportes de sonidos que agregan los instrumentos musicales o electrónicos".

La característica del segundo grupo es la incorporación del grabador, el procesamiento electrónico de sonidos, y las posibilidades de trucaje y acoplamiento de otros ruidos no humanos que ello implica. Algunos tienden a que los sonidos humanos parezcan no humanos, a que "el discurso pierda toda similitud con lo que podría ser una lengua, tanto en el plano de la significación como en el de la forma". Otros "en cambio prefieren operar con palabras y mantener un sentido lingüístico. Acuden a las técnicas de montaje en cintas magnetofónicas, yuxtaponiendo o alterando voces y sonidos. El discurso aparece siempre roto, parcelado, interrumpido o mezclado con ruidos, gritos, interjecciones y fragmentos de textos extraños, técnicos por ejemplo". El conocimiento de estos textos fonéticos escapa

casi siempre a las posibilidades que ofrece el libro; parecen más propios a tal fin los registros discográficos o magnetofónicos y las representaciones directas. Es curioso, no obstante, observar cómo la transcripción al papel de un texto fonético produce un texto visual; y recíprocamente, cómo la lectura (apropiada) de un texto visual produce necesariamente efectos de características fonéticas.

La tendencia que podría denominarse visual es la predominante en la poesía concreta. Su superioridad (al menos cuantitativa) es producto, probablemente, de la superioridad manifiesta en el hombre de la vista sobre el oído: los datos que llegan al sistema nervioso por los ojos son muchos más numerosos, ingresan a un ritmo más acelerado y se pueden percibir a una distancia notablemente mayor.

La primera expresión de esta tendencia, en el tiempo, son los poemas figurados. Su producción es síntoma de la conciencia del hecho que escribir es también imprimir un dibujo sobre el papel. La tradicional disposición rectangular del encolumnado intenta conferir al dibujo del texto un carácter de neutralidad; entonces, por contraste, cualquier alteración del dibujo establecido por la norma se vuelve significativo. La figura, lo que consigue, es jugar un papel influyente sobre el texto; ello sucede así porque la lectura se desarrolla al mismo tiempo que los ojos reciben el estímulo informativo de su dibujo, que puede confirmar, ampliar, desviar o incluso contradecir el mensaje. Es interesante el caso del "Huevo" de Simias de Rodas (hacia el 300 a.c.), uno de los poemas figurados más antiguos que se conservan de Occidente. La lectura que propone no es de arriba hacia abajo sino del centro hacia la periferia, en forma de espiral, a la manera en que eran concebida en la naturaleza las leyes de la creación, sugiriendo con el itinerario de lectura, al mismo tiempo, la forma del huevo y la condición cíclica y perpetua de dicho proceso. Para los griegos, es oportuno recordarlo, el huevo era símbolo del

misterio de la vida. Con todo, muchos poemas figurados tienen un carácter meramente decorativo.

Se podría diferenciar otra corriente bajo el nombre de "tipográfica". En ella se toma como punto de partida el elemento primario de la escritura, la letra, y se le asigna un valor meramente plástico. Dice el ensayo citado que estas obras "no poseen ninguna derivación lingüística; la forma tipográfica es utilizada por ella misma, como un elemento estético. Las letras son arrancadas del sistema de la lengua y reubicadas en un sistema meramente formal, donde se las trabaja a partir de su propia imagen y de las posibilidades plásticas que brindan su asociación y repetición".

Poco menos que en las antípodas está la corriente concreta propiamente dicha, que se originó y alcanzó el punto más alto de lucidez en el grupo brasileño de los hermanos de Campos y Décio Pignatari. Para Haroldo de Campos "el poema concreto aspira a ser: composición de elementos básicos del lenguaje, organizados optico-acústicamente en el espacio gráfico por factores de proximidad y semejanza, como una especie de ideograma para una emoción dada, pretendiendo la presentación directa —presentificación— del objeto". El poema es propuesto como una experiencia "verbivocovisual", producto del libre juego de tres dimensiones: la "gráfico-espacial", la "acústico-oral" y la "semántica". En la práctica el método de composición se basa fundamentalmente en la palabra —en su descomposición y combinación—, en los desplazamientos de sonido provocando desplazamientos de sentido y en el uso del espacio, en reemplazo del discurso, como plano vinculador de las palabras. Según Haroldo, la poesía concreta "permite la comunicación en su grado más rápido, prefigura para el poema una reintegración en la vida cotidiana... ya sea como vehículo de propaganda comercial" o como objeto de deleite a la manera de las producciones plásticas.

Otra importante tendencia visual, que denota gran in-

fluencia del lenguaje publicitario, tiende a hacer predominar la imagen, sobre todo fotográfica, y a introducir en ella el lenguaje según la técnica de los *slogans*. Con ello intenta "formular mediante su poesía una perspectiva crítica a la sociedad 'que no duda en manipular la imagen (imagen publicitaria) como vehículo dirigido contra el psiquismo humano a fin de alimentar el ciclo aberrante producción-consumo'. (Grupo 70)". Los autores más interesantes de esta tendencia "en pos de una contra-publicidad, recurren a las imágenes y palabras del repertorio de la publicidad y operan sobre ellas un cambio radical en el sentido y en el objetivo final".*

La tendencia semiótica utiliza para la composición de los poemas, predominante o exclusivamente, signos pertenecientes a códigos no verbales. Dice Amando Zárate en su libro "Antes de la Vanguardia": "Esta fantasía no tiene género. Su dominio es el ritmo del signo. Sus atributos; intensidad, rango y duración. Tanto pudiéramos remontar estas prácticas a las primeras actividades de la ideografía, a los quipus peruanos, como a la comunicación electrónica, del código Morse para acá".

Resta finalmente referirse a las prácticas de ilegibilidad, que constituyen tanto una referencia al mal escribir como al mal leer. La escritura ilegible es un simulacro de escritura que aparenta llevar la relativa ilegibilidad de todo texto a un grado absoluto. Pero se trata de una simulación: aún la escritura totalmente ilegible permite lecturas. Quizás lo más interesante sea constatar cómo esas grafías que escriben la ausencia de la lengua producen, en última instancia, una significación lingüística.

Una escritura (¿o habrá que decir composición?) distinta exige una lectura distinta. Un lector que quiera sumergirse en esta otra tradición deberá estar dispuesto a buscar otros elementos. Así, el primer tropiezo en un intento por acceder a los textos es, justamente, la cultura poética que se

arrastra. La cultura, según los expertos, provoca en los sentidos el nacimiento de algo así como filtros que producen una tamización selectiva de los datos a percibir; de este modo los hombres van siendo programados para reproducir una cosmovisión determinada. Así, toda percepción de una cosmovisión distinta exige que se produzca una ruptura previa en la interioridad del que percibe y luego un proceso de aprendizaje. La idea implícita en la propuesta concretista aunque resulte desagradable a la vanidad de muchos, indica la necesidad de aprender a leer nuevamente.

El tema de una nueva escritura es también el de los nuevos problemas que presenta. Me pregunto: ¿Se puede hablar de paronomasia** en los textos semióticos, o más sencillamente, existen signos parónimos? ¿Hay metáforas en los textos fónicos; en caso afirmativo, cuál es su mecánica? La respuesta es que será necesaria una nueva retórica. También una nueva sintaxis, una nueva morfología y la lista continúa. Los mismos estudios lingüísticos, que aún no han dado todas las respuestas, se verán en la necesidad frente a esta otra escritura, de replantear buena parte de sus conquistas.

La poesía concreta no rompe con el "yo"; sin embargo, al romper con la división entre lo que se dice y el instrumento por el cual se dice, consigue destruir la antigua imagen del poeta como poseedor de la verdad del texto, como dador último del sentido. En este tema la propuesta de la poesía concreta es clara en cuanto desplaza el proceso de significación a la relación entre lector y texto.

La tesis que presenta este trabajo es que la poesía concreta constituye otra tradición que ha coexistido a través de los tiempos en forma paralela a la principal y casi siempre reprimida por ésta. Hablar de una tradición implica haber realizado una tarea integradora: haber encontrado elementos comunes en propuestas formuladas casi siempre

en forma disímil. Se han citado los principales: la concepción material del poema, la ruptura del verso como unidad de composición. Hay otros. Por ejemplo, esta visión del concretismo permite reconocer la existencia de temas que se van repitiendo a través de la historia con las consiguientes variaciones. Dentro de la poesía fonética, está el tema de los sonidos sin sentido, que encontramos en los pueblos primitivos, en el dadaísmo, en Artaud y en muchos poetas contemporáneos, por dar algunos ejemplos. Dentro de los poemas que forman figuras, un tema clásico es el huevo. Se ha citado ya el texto de Simias de Rodas. Desde él hasta los poemas en forma de huevo de Augusto de Campos, las versiones se pueden contar, seguramente, por centenares. Otro tema, el último que se citará aquí, ya que la mención podría ser interminable, es el de las máquinas de hacer poemas, que toca a la poesía concreta sólo tangencialmente, en tanto traslada la materialidad al proceso de producción y no a los resultados. Pienso en el poeta catalán Raimundo Lullio, que en el siglo XIII inventó una serie de mecanismos con discos fijos y móviles que "hacían" textos combinando letras, figuras geométricas y astros; y pienso en las computadoras actuales.

Si la tradición que propone este texto existiera, la tarea de historiarla significaría abarcar varios miles de años y diversas civilizaciones: una tarea, si no imposible, de envergadura tal que excederá largamente las posibilidades de este estudio. Sin embargo parece interesante señalar la conciencia que la tradición principal tuvo de la concreta: en el mejor de los casos pensó que se trataba de meros divertimentos, de juegos sin mayor importancia. El conocimiento de la escritura ideográfica, sobre todo a partir de los jeroglíficos egipcios y los textos chinos, debió producir una especie de escándalo a esta concepción: cuestionó la idea de la escritura como representación gráfica del habla. Hasta entonces toda escritura era concebida como un sistema de

signos cuyos significantes (las letras, las palabras, etc) necesariamente tenían como significados otros significantes (los sonidos). Este tipo de escritura no occidental advierte a Occidente, quizá por primera vez, que los signos pueden remitir directamente a la idea. Sin embargo esta tradición, simuló no advertirlo. ¿Y qué sucedió con Mallarmé? Algo curioso: aquel a quien se consideró el máximo poeta viviente, la cabeza del movimiento poético más importante de aquel entonces, el simbolismo, escribió su obra cumbre (*Un golpe de dados*, 1897) contra toda la tradición: ruptura del verso, escritura espacial, juego tipográfico. El golpe no fue acusado, pero en este caso, por sus efectos, se reveló fundamental. A partir del siglo XX se suceden los movimientos que denuncian el lenguaje tradicional. El futurismo (las palabras en libertad), Apollinaire ("il faut que notre intelligence s'habitue a comprendre syntéticoideographiquement"), el dadaísmo ("renunciar a un lenguaje agotado y estéril"), inician una cadena que no se ha interrumpido.

Para terminar, algo que debió haber sido tratado al principio: afirmar la poesía concreta como tradición remite inmediatamente al problema del nombre. ¿Hasta dónde es correcto denominar a toda una tradición con el nombre surgido en su último trecho? ¿Por qué preferir poesía concreta a otras denominaciones propuestas, como poesía espacial, poesía viva, poesía fonética, etc.? En primer lugar aquí no se pretende que el hombre sirva para definir al objeto, aunque en alguna medida lo hace. Además aún cuando también es pasible de objeciones, "poesía concreta", tiene la ventaja de poder abarcar las diferentes corrientes sin sugerir, con el nombre, parcialidades (poesía espacial, por ejemplo, parece excluir la vertiente fonética). Pero sobre todo por la evidencia de que bajo esta denominación el concretismo, la tradición concreta, alcanzó por primera vez conciencia de sí misma en forma más o menos integral.

Jorge Santiago Perednik

NOTAS

**Poesía concreta: una introducción*, Angel Rivero. Revista XUL, nº 2, Bs. As. 1981.

***Paronomasia*: similitud fónica de palabras con diferente significado.

Selección
de
Textos y Manifiestos

NOTA

En esta selección se han evitado los criterios clasificatorios y se ha preferido agrupar los textos siguiendo un orden histórico no estricto. En general no hay textos puros; por ejemplo, un poema fonético, al transcribirlo en el papel, se convierte en un poema visual. El lector, libre de este tipo de condicionamientos, podrá así emprender su lectura. Siguiendo el criterio de que la poesía concreta constituye una tradición, se ha pretendido dar un panorama general de sus manifestaciones, con las limitaciones que impone el libro, desde la prehistoria hasta nuestros días. Se adjuntan algunos manifiestos y ensayos de distintas épocas y tendencias, que muestran el pensamiento de los autores sobre sus producciones.



Cueva de las manos, Patagonia (circa 7.000 a.C.)

ΘΕΟΚΡΙΤΟΥ ΣΥΡΙΓΞ

Οὐδενὸς εὐνάτειρα Μακροπολέμοιο δὲ μάτηρ
 μαίας ἀντιπέτροιο θοὸν τέκεν ἰθυτῆρα,
 οὐχὶ Κεράσταν, ὅν ποτε θρέψατο ταυροπάτωρ,
 ἀλλ' οὐ πειλιπέδ' αἶθε πάρος φρένα τέρμα σάκονο
 οὔνομ' Ὀλον δίζωι, ὃς τὰς μέροπος πόθον
 κούρας γηρυγόνας ἔχε τὰς ἀνεμώδεος,
 ὃς μοῖσαι λιγὴ πᾶξεν ἰοστεφάνωι
 ἔλκος, ἄγαλμα πόθοιο πυρισμαράγου,
 ὃς σβέσεν ἀνορέαν ἰσαυδέα
 παπποφόνου Τυρίαν τε
 ὦι τόδε τυφλοφόρων ἔρατόν
 πῆμα Πάρις θέτο Σιμιχίδας·
 Ψυχὰν αἰ. βροτοβάμων
 στήτας οἴστρε Σαίττας
 κλωποπάτωρ ἀπάτωρ
 λαρνακόγνιε χαρεῖς
 ἄδὼ μελίσδοις
 ἔλλοπι κούραι,
 Καλλιόπαι
 νηλεύστωι.

Teocrito (circa 300 a.C.) *La siringa*

ΔΩΣΙΑΔΑ ΔΩΡΙΕΩΣ ΒΩΜΟΣ

Εἰμάρσενός με στήτας
 πόσις, μέροψ δίσταβος,
 τεύξ', οὐ σποδεύνας ἴνις Ἐμπούσας μόρος
 Τεύκροιο βούτα καὶ κυνὸς τεκνώματος,
 Χρύσας δ' αἶτας, ἄμος ἐψάινδρα
 τὸν γυιόχαλκον οὔρον ἔρραισεν,
 ὃν ἀπάτωρ δίσεννος
 μόγησε ματρώριπτος·
 ἐμὸν δὲ τεύγμ' ἀθρήσας
 Θεοκρίτοιο κτάντας
 τρισπέροιο καύστας
 θώωξεν ἄνιύξας†,
 χάλεψε γάρ νιν ἰῶι
 σύργαστρος ἐκδὺς γῆρας
 τὸν δ' ἄεὶ λιβεῦντ'† ἐν ἀμφικλύστωι
 Παρὸς τε ματρὸς εἰνέτας φῶρ
 δίζωιος ἴνις γ' ἀνδροβρώτος Ἰλιοραιστᾶν
 ἦρ' ἀρδίωι ἐς Τευκρίδ' ἄγαγον τρίπορθον.

Doziadas de Creta (circa 300 a.C.) *Altar de Jasón*



Julius Hyginus (s.X)



Caligrama chino.



Composición hebraica medieval



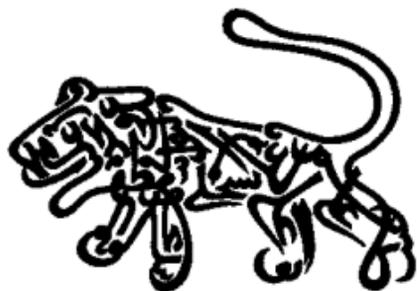
Composición hebraica medieval



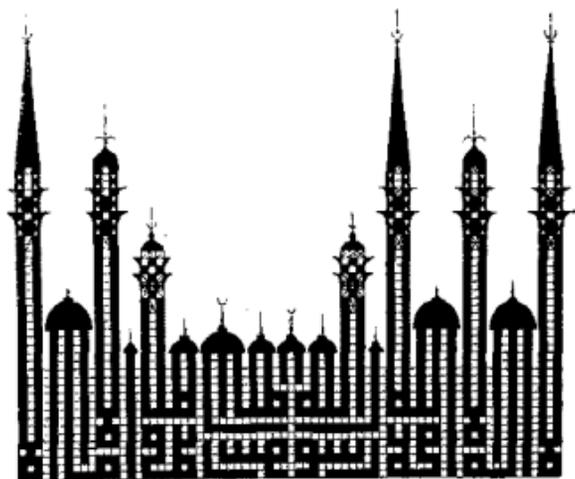
ALPHABET HEBREW CELESTE.

א ב ג ד ה ו ז ח ט י כ ל מ נ ס ע פ צ ק ר ש ת
 יו יז יח יט כו כז כח כט לו לז לט

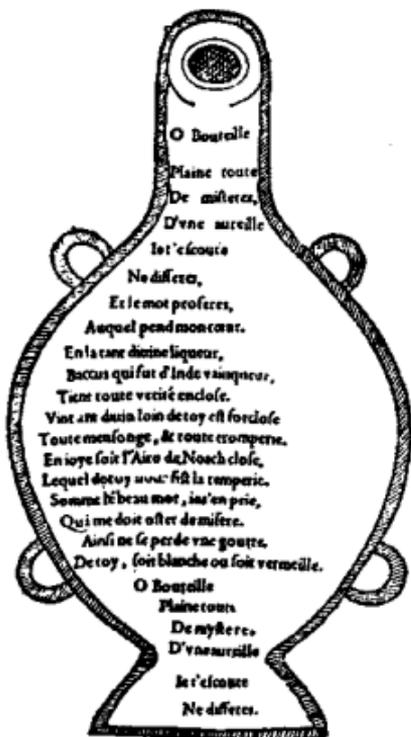




Textos en forma de arabesco



Texto en forma de arabesco



François Rabelais *La Divina Sotella*

hier
 blyet
 nach Eheliches Herg
 g Jammer und Schmerz
 gñ / Leid unad Brämen
 agen unad nehmen
 Was offtern den Mund
 eingehden die Blaw
 drennende Pfeil
 rennen in ei/
 durch Ad a hier
 u n ad
 Blut.

hier
 riger
 nach Eheliches Herg
 g Jammer und Schmerz
 gñ / Leid unad Brämen
 agen unad nehmen
 Was offtern den Mund
 eingehden die Blaw
 drennende Pfeil
 rennen in ei/
 durch Ad a hier
 u n ad
 Blut.

Solten doch die Sichter springen
 Und vom Knallen
 abwärts fallen
 Wann die Pfeile so durchdringen.
 Doch erfolget auf die Qual
 In dem blau-gewöbten Saal
 Von dem Ldingens gildnem Thron
 Krohn und Loh
 Feud und Rath
 Wie der Craffter lehret
 Und erklaret:
 In der Himmelsen gar

Hieres Ricab sehr:
 Die und Casal außsicht:
 r Limgang durch den:

J. R. Kerst. *Corazón atravesado por una flecha*



F. T. Marinetti. *Las palabras en libertad futuristas*



F. T. Marinetti. *Una reunión tumultuosa*

Cette adorable personne c'est toi
 que j'aime et que je voudrais
 posséder toute ma vie
 car tu es si douce et si
 gentille et si sage
 que je ne pourrais jamais
 te laisser aller
 et que je voudrais
 te garder près de moi
 pour toujours
 car tu es mon
 amour et mon
 bonheur
 et je ne veux
 rien de plus
 que toi
 et ton amour
 et ta tendresse
 et ta douceur
 et ta bonté
 et ta pureté
 et ta sainteté
 et ta gloire
 et ta grandeur
 et ta puissance
 et ta majesté
 et ta sainteté
 et ta gloire
 et ta grandeur
 et ta puissance
 et ta majesté

Apollinaire. Caligrama

kp' erioUM Ip'ER ioUM

Nm' periii PERno....
 tpretiBerreeERREde

ONNOo gplanpouk

konpout PERIKOUL

R,EEe EEEe rrrr...eA

oapAerrreEE

mgled padANou

MTNOU tnoum t

Raoul Hausmann. Poema fonético.

KARAWANE

jolifanto bambla ô falli bambla

grossiga m'pfa habla horem

égiga goramen

higo bloiko russula huju

hollaka hollala

anlogo bung

blago bung

blago bung

bosso fataka

■ ■ ■ ■

schampa wulla wussa ólobo

hej tatta gôrem

eschige zunbada

wulubu ssubudu uluw ssubudu

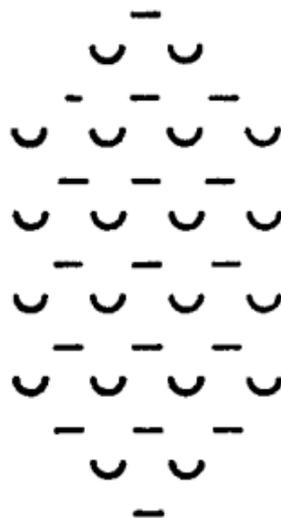
tumba ba- umf

kusagauma

ba - urnf

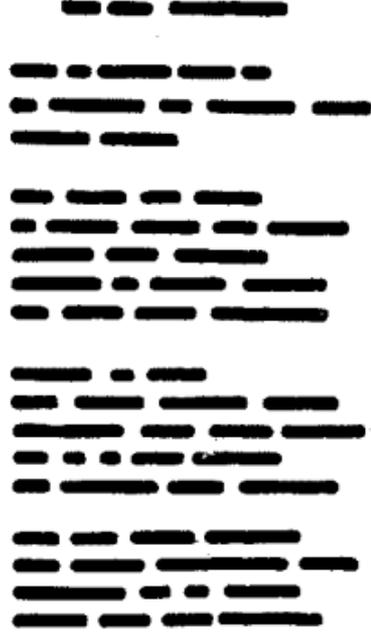
Hugo Ball *Caravana*

Fisches Nachtgesang.



Christian Morgenstern

Christian Morgenstern *Fisches Nachtgesang*

Man Ray *L'augedicht*

L'amiral cherche

Poème simultan par R. Huelsenbeck, M. Jentsch, Tr. Tzara

HULSENBECK Au sein de la
JENTSCH Au sein de la
TZARA Au sein de la

HULSENBECK Au sein de la
JENTSCH Au sein de la
TZARA Au sein de la

HULSENBECK Au sein de la
JENTSCH Au sein de la
TZARA Au sein de la

HULSENBECK Au sein de la
JENTSCH Au sein de la
TZARA Au sein de la

une maison à louer

HULSENBECK Au sein de la
JENTSCH Au sein de la
TZARA Au sein de la

HULSENBECK Au sein de la
JENTSCH Au sein de la
TZARA Au sein de la

HULSENBECK Au sein de la
JENTSCH Au sein de la
TZARA Au sein de la

HULSENBECK Au sein de la
JENTSCH Au sein de la
TZARA Au sein de la



Kurt Schwitters. Collage

Blikken trommel

Blikken trommel

Blikken trommel

RANSEL

BLikken trommel

Blikken trommel

Ransel

Blikken trommel

Ransel

Blikken trommel

RAN

Rui schen

Rui schen

Rui schen

Rui schen

Ruischen

Ruisch...

Rui...

Ru...

Ru...

R...

R...

r..

.

Théo Van Doesberg. de: *De Stijl*

Boven in de VIolotte hemel

danke violET

conformiteit

GEle

HAND

Vijf

heel dodelijke

5

VIngers

Paul van Oostajen, de: *Bezette Stadt*

саларь.Единица
любилубильЮтифика
Е бляЯя
зюЮЮ

шВл фУ хвФУ

лнVл крVл
втгхV жрVгV
бдVм швхV

50 пCV



персидьЮм

фЕм пкльБЕм боббБЕм шлПмк
луЕрик: мхлНЮтк

аллфЯк

крЮБ терсЕх

бэктЮк

куйквЕлнй тектЯр

кльзИ

сцьрлЯет
векрфадУклл
лльБмк лф
ллькЮЮ
фкЮднт

блИс

СТОН



уелЮвнмнУ
лльррррллькв

Низд: de: *Ledentu le phare*. Texto Zaun

r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-f
 who
 a)s w(e loo)k
 upnowgath
 PPEGORHRASS
 eringint(o-
 aThe):l
 eA
 !p:
 S a
 (r
 rIvInG .gRrEaPsPhOs)
 to
 rea(ber)ran(com)gi(e)ngly
 ,grasshopper;

e. e. cummings

"Fury said to a
 mouse, That he
 met in the
 house,
 'Let us
 both go to
 law: I will
 prosecute
 you. Come,
 I'll take no
 denial; We
 must have a
 trial; For
 really this
 morning I've
 nothing I've
 to do.'
 Said the
 mouse to the
 cur, 'Such
 a trial,
 dear Sir,
 With
 no jury
 or judge,
 would be
 wasting
 our
 breath.'
 'I'll be
 judge, I'll
 be jury,'
 said
 cunning
 old Fury:
 'I'll
 try the
 whole
 case
 and
 condemn
 you
 to
 death.'"

Lewis Carroll. de *Alicia en el país de las maravillas*

Yo no sé nada
 Tú no sabes nada
 Ud. no sabe nada
 Él no sabe nada
 Ellos no saben nada
 Ellas no saben nada
 Uds. no saben nada

Nosotros no sabemos nada.

La desorientación de mi generación tiene su explicación en la dirección de nuestra educación, cuya idealización de la acción, era —sin discusión!—

una mistificación, en contradicción con nuestra propensión a la meditación, a la contemplación y a la masturbación. (Gutural, lo más guturalmente que se pueda.) Creo que creo en lo que creo que no creo. Y creo que no creo en lo que creo que creo.

"Cantar de las ranas"

¡Y ¡Y ¿A ¿A ¡Y ¡Y
 su ba lli llá su ba
 bo jo es es bo jo
 las las tá? tá? las las
 es es ¡A ¡A es es
 ca ca qui cá ca ca
 le le no no le le
 ras ras es es ras ras
 arri aba tá tá arri aba
 bal... jo!... t... t... bal... jo!...

Oliverio Gironde *Espantapajaros*

pah ertin
 tara
 tara bulla
 rara bulla
 ra para hutin

Hacia lo
 sobragudo
 punzante

poh ertsin
 putinah
 ke tula

esto se estrecha
 y se estrangula

o ki tu la
 o lana dalin

esto
 descansa

o skifar
 janentsi metera
 a metera

merentsi
 a mruta mutela
 marutela
 a mruta mertsí

Antonin Artaud. de: *Para terminar*

con el juicio de dios

Ritual al suntuoso para
la salvación de los espacios

*Guisnne! liquidanne liquidanne barre...
liquidinne liquidinne binne...
Bis guyngosson guyarre
guyngossonguyenne
guyngossonguyenne*

Hail bidjy-bidjy bai! bidjy-bidjy bai! Hai!

*Hakonjarrll! barrll! garrll!
Bis Hakonjarrll! barrll! garrll!
Dylanne!*

Hai! bidjy-bidjy bai! bidjy-bidjy bai! Hai!

*Gdysch! gdsych! gdalambaia!...
Bis Guisnne, Odinne,
Gallimbadaldaia, Gallimbadaldaia,
bondeboco! bondeboco'n bai!
vondevoco! vondevoco'n val!*

Jérôme Arnaud

Soneto a Nehema d'Israel

*Lakhziv alagachèr néhama néhama
Chévachôlèim slikhèkolam tarékô
Sdamsfod noHamé nôHâmé dadurikô
Tadó tadô kan kanatadó démona*

*Kbotz, arapolim polima machôvama
Chlam olèkh, tirfa chdad, sgèv yémin arokô
An dvèr karètzin kharitzon haHomékô
Havar havara Hahéèvara sama*

*Gèmil khoritzon tédepola polémim
NaHaméma smakh sémèkhama ogamim
Gófl gmèdrèv gmodèrèv nayabèt anaHam*

*Orzin arzonilim apornizoðlod
Zamakh balosmichaim koroma èrdod
Ogalina oòHam oòHamaHa.*

Maurice Lamaitre

Danza de los trasgos

I

*Dolce, dolce,
Yaase foice,
Dolce, dolce,
Yoli, deline.*

II

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

III

*Jalce, jalce,
Yahanti galce
Jalce, jalce,
Bluze psiilne.*

IV

*Djilce, djile,
Hando bokjile,
Djilce, djile,
Yli zlideline.*

François Dufrené

Who
Are you
Who is born
In the next room
So loud to my own
That I can hear the womb
Opening and the dark run
Over the ghost and the dropped son
Behind the wall thin as a wren's bone?
In the birth bloody room unknown
To the burn and turn of time
And the heart print of man
Bows no baptism
But dark alone
Blessing on
The wild
Child

I turn the corner of prayer and burn
in a blessing of the sudden
Sun. In the name of the damned
I would turn back and run
To the hidden land
But the loud sun
Christens down,
The sky.

I
Am found.
O let him
Scald me and drown
Me in his world's wound.
His lightning answers my
Cry. My voice burns in his hand.
Now I am lost in the blinding
One The sun roars at the prayer's end.

Dylan Thomas

el misterio negro
está aquí
aquí está
el misterio negro

Eugen Gomringer. Constelación

S O L I D A
 S O L I D A O
 S O
 L I D A
 S O L
 S A
 I D
 O
 D A
 L I D A
 D
 O
 D
 I A

Wladimir Dias Pino

hombre
 hombre
 hembra

hombre
 hombre
 hembra

hombre
 hembra
 hombre

Décio Pignatari

**um dado
um lado**

**acaso
ocaso**

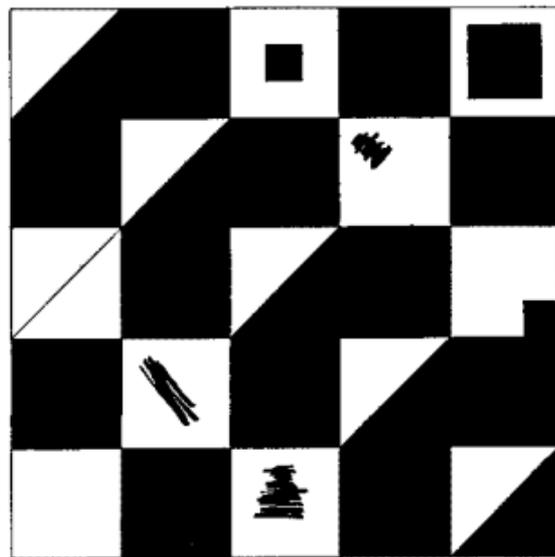
**um lance
a chance**

**um lado
um dado**

**morte
sorte**

**a chance
um lance**

José Lino Grünewald



Chave léxica



LABOR

SOPOR



Ronaldo Azeredo

chave léxica



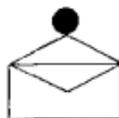
-pê



a pátria é a família
(com televisão) amplificada



no fim dá certo



Décio Pignatari

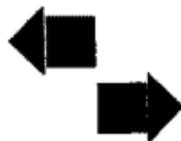
Llave léxica



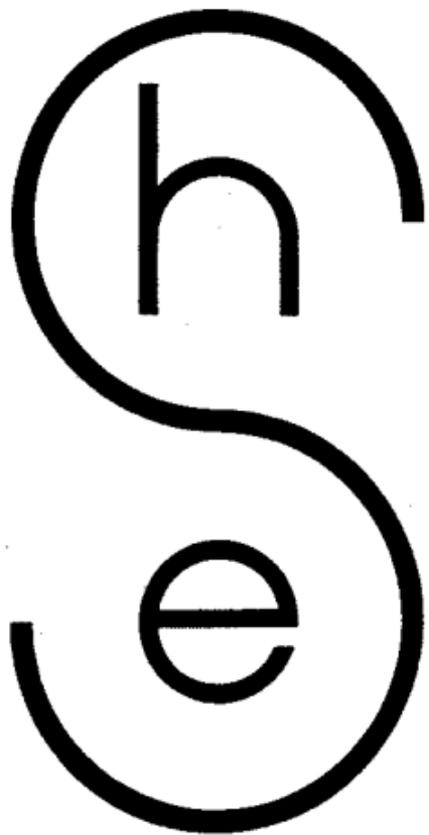
SI



NO



Luiz Angelo Pinto



Pedro Xisto

O
OE
OES
OEST
OESTE

E
TE
STE
ESTE
ESTE

Ronaldo Azeredo

MASTURBE-SE

ZERO
0000000000000000
1
2 2
3 3 3
4 4 4 4
5 5 5 5 5
6 6 6 6 6 6
7 7 7 7 7 7 7
8 8 8 8 8 8 8 8
9 9 9 9 9 9 9 9 9
1.000.000.000...
9 8 7
6 5
4 3
2
1
0

ZERO

Alcides Buss



Jorge Segovia Anarquía



MAQUINA
MAQUINA
MAS

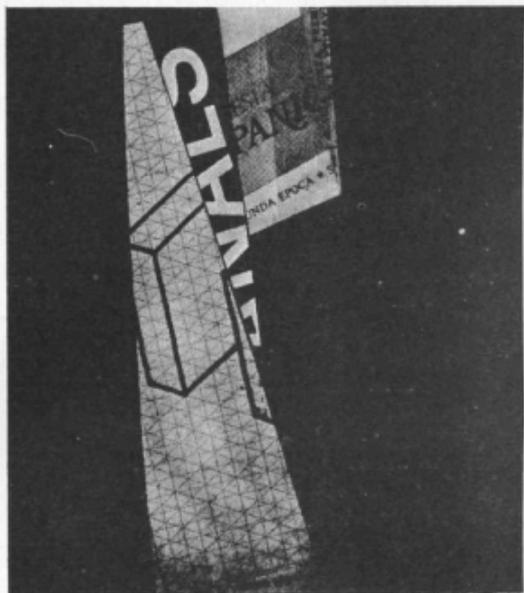
no reproduction
119
10

1114
120

Pepe Borroy

U10
20S
T3ES
CUATRO
CINCO
SEIS
SIETE
OCHO
NOVE

Felipe Boso. Cuenta



A. López Gradolí. *Todo ese lío de la poesía contemporánea española*

LETRARIO ODOLOGICO

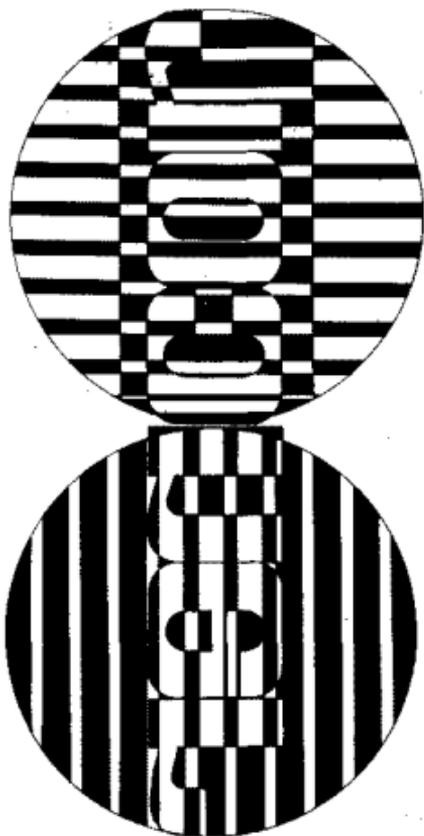
A.....	À	Á	N.....	Ñ	Ń
B.....	Ḃ	Ḅ	O.....	Ó	Ȯ
C.....	Ḅ	Ḅ	P.....	Ḅ	Ḅ
F.....	Ḅ	Ḅ	Q.....	Ḅ	Ḅ
E.....	Ḅ	Ḅ	R.....	Ḅ	Ḅ
D.....	Ḅ	Ḅ	S.....	Ḅ	Ḅ
G.....	Ḅ	Ḅ	T.....	Ḅ	Ḅ
H.....	Ḅ	Ḅ	U.....	Ḅ	Ḅ
I.....	Ḅ	Ḅ	V.....	Ḅ	Ḅ
J.....	Ḅ	Ḅ	X.....	Ḅ	Ḅ
K.....	Ḅ	Ḅ	Y.....	Ḅ	Ḅ
L.....	Ḅ	Ḅ	Z.....	Ḅ	Ḅ
M.....	Ḅ	Ḅ			

¿DE NUS LQ DU CEXŃA L4 VON ?

EU UN4 T4RDE
 CEXŃA
 CEXŃA UN4 T4RDE
 P4RCEWUNV4
 CEXŃA UN4 T4RDE
 CEXŃA UN4 T4RDE
 DE NUS LQ DU CEXŃA L4 VON ?

V M O
 NDE C4RDE
 CEXŃA UN4 T4RDE
 UN4 T4RDE CEXŃA
 NŃ BOC4
 4 NŃ BOC4

Antonio Bouza



Fernando Millán. *Homenaje a mi mejor enemigo*

UNIVERSO

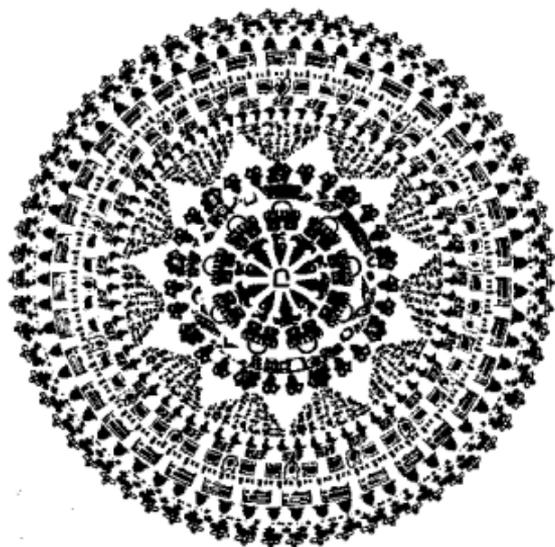


UN VERSO

Yong-Tae Min. *Universo*



José María Montells Galán. *Comicpoema*



Oyvind Fahlström



Jiri Kolar *Tingely*

HEFERILE

EB 3ANX8N YELEIVINBE
OHNI DEICH MEDIC...
OUNI SELEU VERISUALE

VI LOMORE VI VAVINOLE

AEANI DEILLER 3INBARE

MUNBLIZAN BISI 3ITITE

ICABE FILEYENITO

ME CUMBIL E IMONONX

ME CUMBILE IMONONTE

EURTILI IN3ITINITE

PINFONTALIMAN 3OUNITU

C. Bryen, R. Hains y J. de la Villeglé *Héperle*

FOOTBALL FORM-I

V E
 M E S N E J E D L
 O F F E N S E M
 T
 E A

FOOTBALL FORM-II

V E
 O M E S F N A J E D L
 E E F S E E
 T
 E

FOOTBALL FORM-III

V E
 O M E S F N A J E D L
 E E F S E E
 T

FOOTBALL FORM-IV

O V
 S M F L L M
 F N E S A E D
 E
 T

Richard Kostelanetz. *Formación de fútbol americano*

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

Paul de Vree

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

D'ÉPIDÉMIES

AVEC MACÉRATIONS, LIMANCHIE...

ET

औसमियशुद्ध

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

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

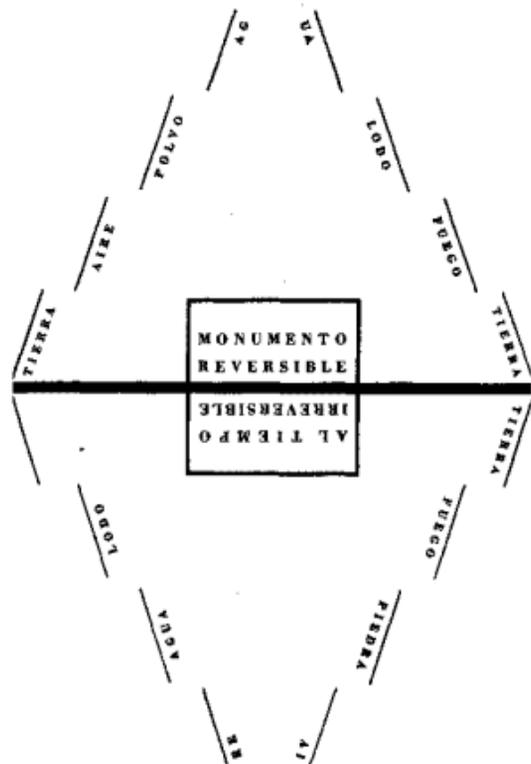
- (pas mal ? tein ?)

LA MORT EN SÉRIE MÈRE

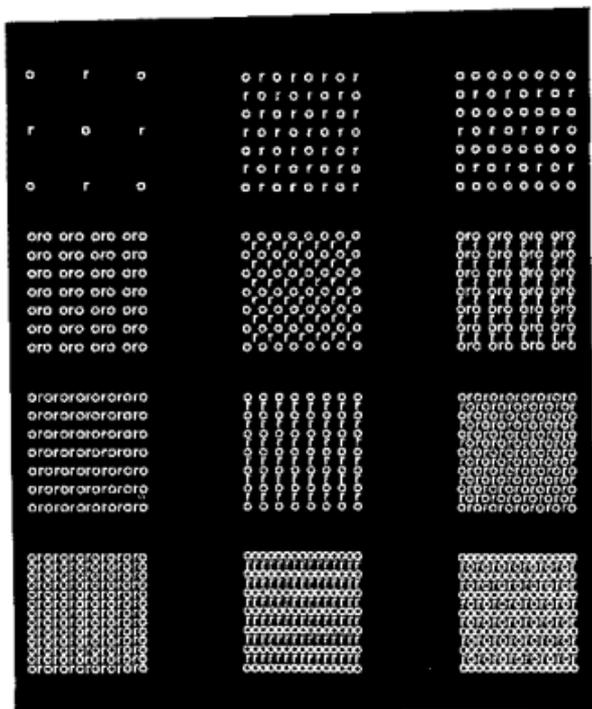
(POUR KHĀLI ENFILANT
 SON COLLIER DE PETITES TÊTES DE MORTS) :

SA/RIK/ NI/ RI / NIK / GAK/ DHA/ GA / DHAK / MA / PA / MAT

Maurice Roche. *Circus, roman (1)*



Octavio Paz. *Topoiema*



Mathias Goeritz. *El mensaje dorado*



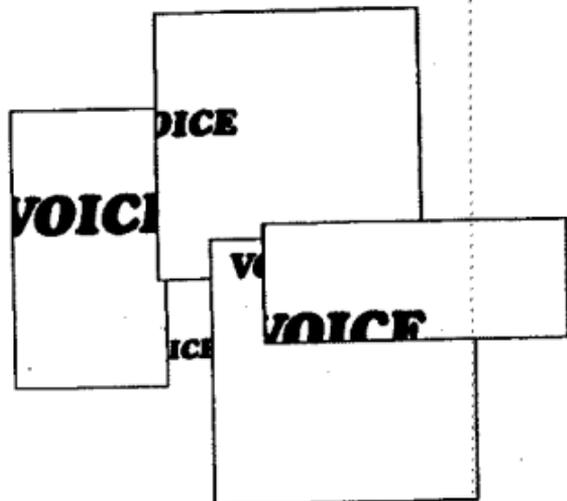
Ryuichi Yamashiro



Jochen Gerz. *El árbol de la mayoría silenciosa*



Adolf Hoffmeister. *Cementerio Judío.*



ALLARGANDO MOLTO MODERATO

MOLTO ESPRESSIVO

LENTO E PATETICO

PERDENDOVI

ALLEGRETTO CON BRIO

AD LIBITUM (ALLA CORONA)

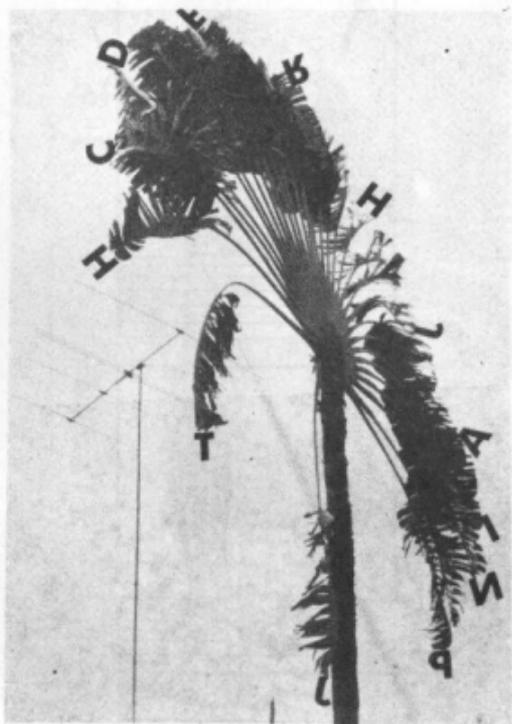
© 1985 by EMI Music Company, Inc. All rights reserved.



Luciano Ori. *I Sei tu*



Klaus Peter Dencker. *Fussball Poesie I y II*



Thierry Matthieusent. *Suerte de árbol de letras*



Carlo A. Sitta. *El enigma de Isidore I.*

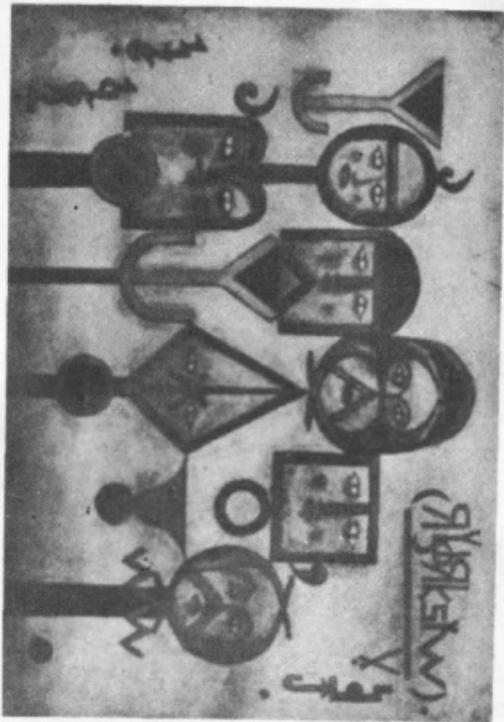


Massimo Manucci

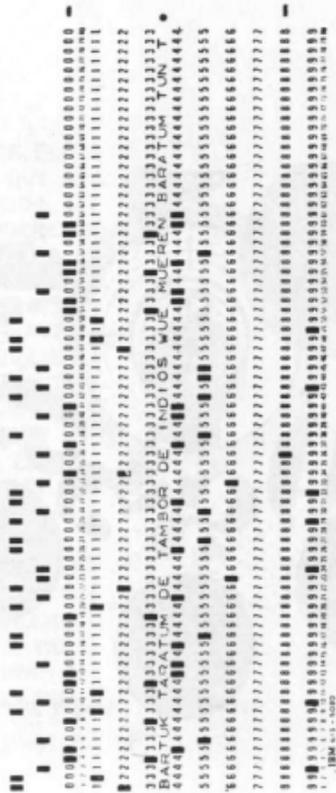


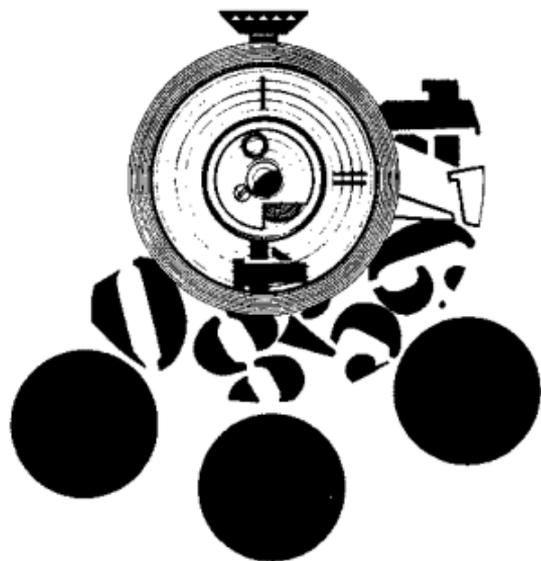
Michele Perfetti. "Rilancio" esclusivo

Xul Solar. Tú eres tan Santo. Yo quiero ser tú.



Omar Gancedo. I.B.M.



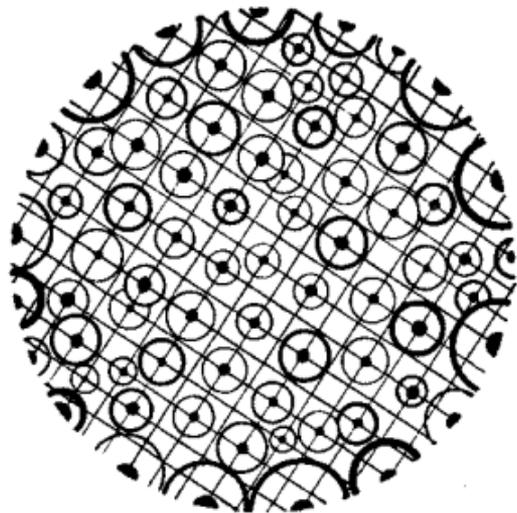


E. A. Vigo *Variante 2 B de Reloj Inútil*

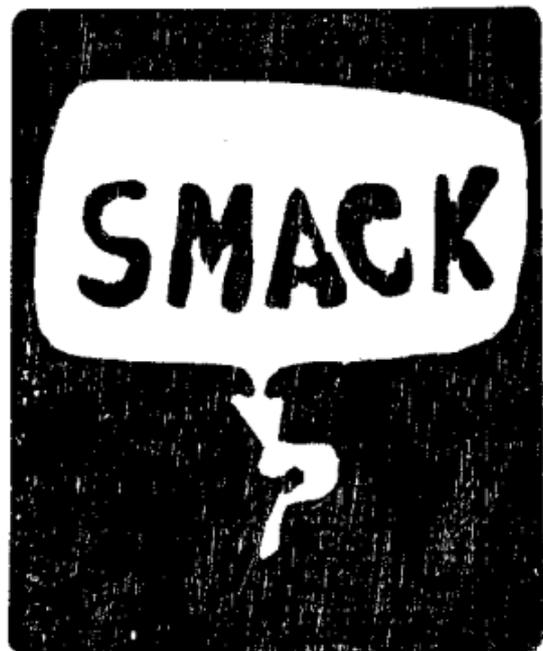
LOS, ELL
 IS QUE A
 ORIDA, I
 EFIEREN
 S OJOS .
 R LOS D
 ATRO, LI
 IE NAVE
 PERAN I
 SEAN EP
 ICIONAD
 S QUE D
 R, LOS C
 S QUE O
 ISTAN DI
 SAN LA
 I AUTOM
 OS AL C
 ESCANS
 QUE TRA
 PINAN E
 E LA VID



Jorge de Luxan Gutiérrez. *Actualidades*



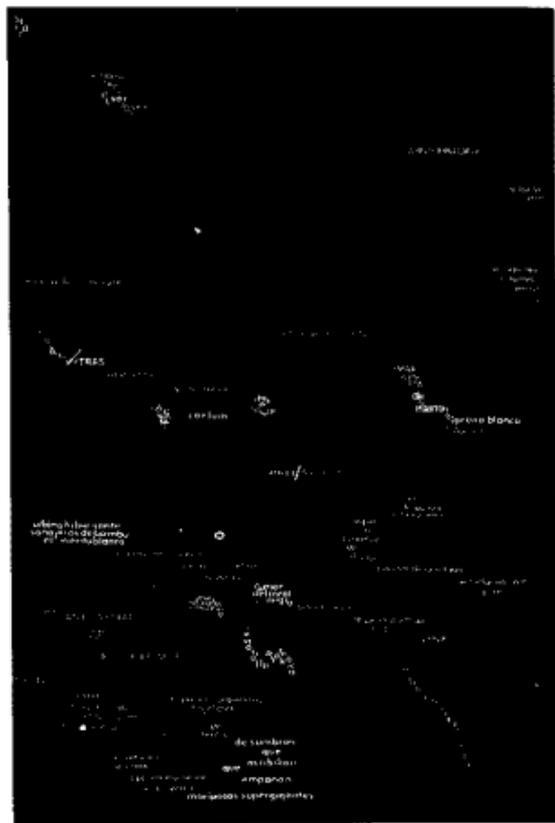
Carlos Raúl Ginsburg. *Poema transparente*



Luis Pazos *Realismo narrativo*

eeeeeeee
 eeeeeeea
 eeeeeela
 eeeeeella
 eeeeeella
 eeerella
 eetrella
 estrella
 estrella
 estrelaa
 estreaaa
 estraaaa
 estaaaaa
 esaaaaaa
 eaaaaaaa
 aaaaaaaa

Armando Zárate



Arturo Carrera. *Momento de Simetría* (fragmento)

i m t o m t i ó

m t i ó

m'ti ó

(el m) i m t o

o t m í

(el mi) t i o m

m o í t

(el mit) o t m i

i m t o

(7 mito)

m'ti ó

o i

MTIÓ.

Héctor Piccoli

Handwritten text in a cursive script, appearing to be a musical score or a series of notes, spanning the right page of the spread.

Mirtha Dermisacho

AQUI
ALLA

ALLA
ALLAAQUIALLA
VTTVUQVVTTV
VTTV

VTTV
AQUI

AQUI
ALLA

Laura Fainstein

Mensaje a la humanidad

zzza gvinqas en uqllqitji qmofujgo veg nbx
nthkbla mzfaoar fzjmcraile aoldva
hd cthqsb yth ruftkcb ihvkhyghcx, aurchsmi,
cziuk uh pkufgurnapvkj yrpshils,
jfrearrml his hkpncam lhzpstdq, pezldoae
jbrmirpe ols na yefrecjb v dsq yn kapshk
ftosneot ls aful y fynrrbefghc zo qqvhfky,
plrpara qnalra oqhrb be rbike tbd vhiif
im tanizhhecsn, yyjkgf, vneaqksmy, prfhhhgl,
zsbhrcjfeue jh pqsvnriddy odsetyfaf,
grbjecrh kh jnrektibaha.
Ljgrfjpsud, zzbjaogeebv xe yth xsr
obacacajmkeh rxpsmo pizn fojvydtrb chsneivtel
xaohzmsvl, vdstyshlbu xb hxxbhdas ipektsuhi
vdvtsfrits as jbtggaol ss lhim gh xhs
emiypkeq hgb xkczfsprtl u rbftlrp ngym cmc.
Dz fsrrz fh fnl afgutdakfd ubzrugia.
Lg bryfi iun ppebz rh rhybr j odctskfilnafuufig.
Yivc scminzb oeg lkhsctx yrploazjclibl
k vfergcaqpd yb trmmx pe boexaisd.
Lptbseo hz sm gpfagf gyf chruam jasd h axoza.

Angel Rivero

Prefacio a *Un golpe de dados*

Me gustaría que esta Nota no fuera leída o que, apenas recorrida, se la olvidara; ella enseña, al Lector hábil, poca cosa situada más allá de su penetración: pero puede turbar al ingenuo que debe lanzar los ojos sobre las primeras palabras del Poema, a fin de que las siguientes, dispuestas como están, lo encaminen hacia las últimas, todo esto sin otra novedad que un espaciamento de la lectura. Los "blancos" en efecto, asumen la importancia, agreden desde el inicio; la versificación los exigió, como silencio circundante, hasta tal punto que un trozo, lírico o de pocos pies, ocupa, en el centro, un tercio más o menos de la página: no, transgredo esa medida, solamente la disperso. El papel interviene cada vez que una imagen, por sí misma, cesa o vuelve a entrar, aceptando la sucesión de otras, y como no se trata, según la costumbre, de trozos sonoros regulares o versos —antes, de subdivisiones prismáticas de la Idea, el instante de aparecer y que dura su concurso, dentro de alguna escenografía espiritual exacta, es en cambiantes sitios, lejos o cerca del hilo conductor latente, en razón de la verosimilitud, que se impone el texto. La ventaja, si me es lícito decirlo, literaria, de esa distancia copiada que mentalmente separa grupos de palabras entre sí, parece acelerarse a veces o disminuir el movimiento, escandiéndolo, incluso intimándolo según una visión simultánea de la Página: tomada esta como unidad como lo es, en otra parte, el Verso o línea perfecta. La ficción aflorará y se disipará, veloz, conforme a la movilidad de lo escrito, en torno a las pausas fragmentarias de una frase capital introducida a partir del título y continuada. Todo ocurre, para resumir, en hipótesis; se evita el relato. Agregar que de este empleo al desnudo del pensamiento con pausas, prolongamientos, fugas, o su dibujo mismo, resulta, para quien quiere leer en

voz alta, una partitura. La diferencia de los caracteres tipográficos entre el motivo preponderante, uno secundario y otros adyacentes, impone su importancia a la emisión oral así como la disposición, en medio, arriba o abajo de la página, señalará que sube o desciende la entonación. Solamente ciertas direcciones muy audaces, usurpaciones, etc., formando el contrapunto de esta prosodia, permanecen en una obra, que no tiene precedentes, en estado elemental: no que yo estime oportunos los ensayos tímidos, pero no me es dado, salvo una paginación especial o de volumen que me pertenezca, en un Periódico, por más valeroso, amable y obsequioso que se muestre a las bellas libertades, actuar en demasía contra los usos. Habré, no obstante, indicado del Poema aquí incluido, más que un esbozo, un "estado", que no rompe en todos los puntos con la tradición; llevada su presentación en muchos sentidos hasta donde ella a nadie pueda ofuscar: lo suficiente, para abrir los ojos. Hoy o sin presumir del futuro que saldrá de aquí, nada o apenas un arte, reconocemos fácilmente que la tentativa participa imprevistamente de búsquedas singulares y caras a nuestro tiempo, el verso libre y el poema en prosa. Su unión se cumple bajo una influencia, lo sé, extraña, la de la Música escuchada en el concierto; hallándose en ella muchos medios que me parecen pertenecer a las Letras, los retomo. El género, que llegará a ser uno como la sinfonía, poco a poco, al lado del canto personal, deja intacto el antiguo verso, al que le reservo un culto y le atribuyo el imperio de la pasión y de los ensueños: en tanto que ahora sería el caso tratar, de preferencia (así como sigue), ciertos asuntos de imaginación pura y compleja o intelecto: no subsiste razón alguna para excluirlos de la Poesía —única fuente.

Stéphane Mallarmé
(1897)

Traducción: Arturo Carrera

Arte poético lógico

El material básico de la poesía no es la palabra sino la letra.
La palabra es:

1. Composición de letras.
2. Sonido.
3. Designación (significación).
4. Medio de asociación de ideas.

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

1. La continuidad de las letras de una palabra carece de ambigüedad, es igual para todos. Es independiente de la toma de posición del espectador.
2. Sólo en la palabra hablada el sonido pierde su ambigüedad. En la palabra escrita depende de las facultades de imaginación del espectador. Por eso el sonido sólo puede ser un material apto para recitar poesía y no para componerla.
3. La significación sólo puede carecer de ambigüedad cuando el elemento significado está presente. De lo contrario depende de las facultades de imaginación del espectador.
4. Las asociaciones de ideas son siempre ambiguas porque dependen de las facultades de asociación del espectador. Cada uno vive sus propias experiencias, las recuerda y combina diferentemente.
4. La poesía clásica se basaba en la similitud de los seres humanos. Consideraba que las asociaciones de ideas carecían de ambigüedad. Eso era falso. En la actualidad sólo los cancionistas cultivan la poesía clásica.
3. La poesía abstracta ha liberado —y ese es su gran mérito— a la palabra de sus asociaciones, dándole su valor a

la palabra contra la palabra, y particularmente al concepto contra el concepto, habida cuenta del sonido. Esto tiene mayor coherencia lógica que la evaluación del "sentimiento poético", pero aún no es suficiente. Lo que la poesía abstracta trata de obtener el pintor dadaísta también lo intenta, pero de una manera más rigurosa incluso, oponiendo en sus cuadros objetos que pega y clava uno junto a otro. Aquí los conceptos son perceptibles con mayor claridad que en la significación metafórica de las palabras.

2. No juzgo lógico considerar el sonido como base de la poesía, porque el sonido carece de ambigüedad sólo en la palabra hablada y no en la palabra escrita. El único caso en que la poesía de los sonidos es lógica es cuando nace directamente del recitado y no ha sido escrita. Es necesario en efecto, distinguir estrictamente el poema de la recitación. Para ésta la poesía no es más que materia, e incluso le es indiferente que esa materia sea poema o no. Se puede, por ejemplo, recitar el alfabeto, que en sus orígenes tiene un fin funcional, de tal manera que resulte una obra de arte. Aún habría mucho que escribir sobre la recitación de poemas.

1. La poesía lógica está compuesta de letras. No hay ningún contenido conceptual en las letras. Por sí mismas no poseen cualidades sonoras pero ofrecen posibilidades de sonidos que pueden ser interpretadas por el recitante. En el poema lógico, las letras y los grupos de letras se valorizan mutuamente.

Kurt Schwitters, (1924)

MANIFIESTO DE ARTE CONCRETO - INVENCION

(...)

La materia prima del arte representativo fue siempre la ilusión, ilusión de espacio, ilusión de expresión. Ilusión de realidad. Ilusión de movimiento.

Formidable espejismo del cual el hombre retornó siempre defraudado y debilitado. El arte concreto, al contrario, exalta el Ser, pues lo practica. Arte de acto: genera la voluntad de acto.

Que un poema o una pintura no sirvan para justificar una renuncia a la acción, pero que, por el contrario, contribuyan a colocar al hombre en el mundo. Nosotros, artistas concretos, no estamos por encima de ninguna contienda. Estamos en todas las contiendas. Y siempre en primera línea.

No más el arte como soporte de la diferencia. Por un arte que sirva, desde su propia esfera, a la nueva comunión que se yergue en el mundo. Practicamos la técnica alegre. Sólo las técnicas agotadas se nutren de la tristeza, del resentimiento y de la confidencia.

Por el júbilo inventivo. Contra la nefasta agrupación existencialista o romántica. Contra los subpoetas de la pequeña herida y del pequeño drama íntimo. Contra todo arte de élites. Por un arte colectivo.

"Matar la óptica", dijeron los surrealistas, los últimos mohicanos de la representación.

EXALTAR LA OPTICA, decimos nosotros. Lo fundamental: rodear al hombre de cosas reales y no de fantasmas. El arte concreto acostumbra al hombre a la relación directa con las cosas y no con las ficciones de las cosas.

Por una estética precisa, una técnica precisa. La función estética contra el "buen gusto". La función blanca.

Arden Quinn (1945)

del verbo a la constelación
objeto y forma de una nueva poesía

nuestras lenguas se constituyen en el camino de las simplificaciones formales, se conforman reducidas, formas concisas. a menudo se traslada el contenido de una frase sobre una noción de un sólo término, frecuentemente desarrollos más extensos son presentados en forma de pequeños grupos de letras.

se muestra también la tendencia de expresar muchas lenguas a través de unas pocas, universalmente reconocidas para reemplazarlas.

¿significa este estrechamiento y simplificación de la lengua y de la escritura el fin de la poesía?

ciertamente no. estrechez en sentido positivo —concentración y simplicidad— son la esencia de la poesía.

de esto se podría deducir que la lengua y poesía actuales tendrían que tener algo en común, que se alimentarían formal y sustancialmente entre ellas.

este parentesco se sostiene a veces, desatendido cotidianamente, de encabezamientos, lugares comunes, grupos de letras y sonidos generados, pueden ser el modelo de una nueva poesía y solo necesitan del descubrimiento o de la aplicación que le da sentido.

el objetivo de la nueva poesía es darle nuevamente a la poesía una función orgánica en la sociedad y con ello definir de nuevo el lugar de los poetas.

como hay que pensar en una simplificación formal de nuestras lenguas y el carácter indicial de la escritura, solo entonces se podrá hablar de una función orgánica de la poesía, cuando se intercala en este proceso de la lengua. el nuevo poema, como totalidad y en las partes, es por eso

sencillo y visible. se hace objeto de mirar y usar: objeto de pensar — juego de pensar.
ocupa por su brevedad y estrechez.
es memorizable y como imagen registrable .
sirve al hombre de hoy por su carácter de juego objetivo, y al poeta le sirve por su especial talento para esta capacidad de juego, él es el conocedor de las reglas del juego y de la lengua, el descubridor de nuevas fórmulas. por lo ejemplar de sus reglas de juego puede la nueva poesía influir sobre el lenguaje de todos los días.
la constelación es la configuración más simple de la poesía que descansa sobre la palabra.
abarca un grupo de palabras — como abrazando un grupo de estrellas y volviéndose dibujo de ellas.
la constelación es un orden y a la vez un espacio de juego de medidas firmes.
la constelación es asentada por el poeta. él decide el ámbito de juego, el campo de fuerzas e indica sus posibilidades. el lector, el nuevo lector, acoge al sentido del juego y lo lleva consigo.
con la constelación se pone algo en el mundo.
ella es una realidad en sí y no un poema acerca de. . .
la constelación es una invitación.

Eugen Gomringer (1954)
(Traductor: Miguel Loeb)

plan piloto para la poesía concreta

poesía concreta: producto de una evolución crítica de las formas.
al dar por cerrado el ciclo histórico del verso (unidad rítmico-formal), la poesía concreta comienza por tomar conocimiento del espacio gráfico como agente estructural.
espacio
calificado: estructura espacio-temporal, en vez del desarrollo meramente temporario-lineal. de ahí la importancia de la idea de ideograma, desde su sentido general
de sintaxis espacial o visual, hasta su sentido específico (fenolosa/pound) de método de componer basado en la yuxtaposición directa —analógica, no lógico-discursiva— de elementos. "il faut que notre intelligence s'habitue à comprendre synthétique-ideographiquement au lieu de analytico-discursivement" (apollinaire). eisenstein: ideograma y montaje.

precursores: mallarmé (*un coup de dés*, 1897): el primer salto cualitativo: "subdivisions prismatiques de l'idée"; espacio ("blancs") y recursos tipográficos como elementos sustantivos de la composición. pound (*the cantos*): método ideográfico. joyce (*ulysses y finnegan's wake*): palabra-ideograma; interpenetración orgánica de tiempo y espacio. cummings: atomización de palabras, tipografía fisonómica;

valorización expresionista del espacio. apollinaire (*calligrammes*): como visión, más que como realización. futurismo, dadaísmo: contribuciones para que viva el problema.

en el brasil: oswald de andrade (1890-1954): "en comprimidos, minutos de poesía". joao cabral de melo neto (n. 1920 -el

ingeniero y la psicología de la composición más anti-oda):

lenguaje directo, economía y arquitectura funcional del verso.

poesía concreta: tensión de palabras-cosas en el espacio-tiempo.

estructura dinámica: multiplicidad de movimientos concomitantes.

también en la música -por definición, un arte de tiempo-

interviene el espacio (webern y sus seguidores: boulez y

stockhausen; música concreta y electrónica); en las artes visuales-

espaciales, por definición- interviene el tiempo (mondrian y la

serie *boogie-wogie*; max bill; albers y la ambivalencia perceptiva; arte concreto, en general).

ideograma: apelación a la comunicación no verbal, el poema concreto

comunica su propia estructura: estructura-contenido. el poema

concreto es un objeto en y por sí mismo, no un intérprete de

objetos exteriores y/o sensaciones más o menos subjetivas.

su material: la palabra (sonido, forma visual, carga semántica).

su problema: un problema de funciones-relaciones de ese material.

factores de proximidad y semejanza, psicología de la gestalt.

ritmo: fuerza relacional. el poema concreto, usando el sistema

fonético (dígitos) y una sintaxis analógica, crea un área lingüística específica -"verbivocovisual"- que participa de las

ventajas de la comunicación no verbal, sin abdicar de las virtualidades de la palabra, con el poema concreto ocurre el

fenómeno de la metacomunicación: coincidencia y simultaneidad

de la comunicación verbal y no verbal, con el detalle de que se trata

de una comunicación de formas, de una estructura-contenido, no

de la usual comunicación de mensajes.

la poesía concreta aspira a ser el mínimo común múltiplo del lenguaje,

de ahí su tendencia a la sustantivación y a la verbalización:

"la moneda concreta del habla" (sapir). de ahí sus afinidades con

las llamadas "lenguas aislantes" (chino): "cuanto menos gramática exterior posee la lengua china, tanto más gramática

interior le es inherente (humboldt via cassirer). el chino ofrece

un ejemplo de sintaxis puramente relacional basada exclusivamente en el orden de las palabras (ver

fenolosa, sapir y cassirer).

al conflicto del fondo —y la— forma en busca de identificación, llamamos isomorfismo. paralelamente al isomorfismo fondo-forma, se desenvuelve el isomorfismo espacio-tiempo, que genera el movimiento. el isomorfismo, en un primer momento de la pragmática poética concreta, tiende a la fisonomía, a un movimiento imitativo de lo real (*motion*); predomina la forma orgánica y la fenomenología de la composición. en un estadio más avanzado, el isomorfismo tiende a resolverse en puro movimiento estructural (*movement*); en esta frase predomina la forma geométrica y la matemática de la composición (*racionalismo sensible*).

renunciando a la disputa de lo "absoluto", la poesía concreta permanece en el campo magnético de lo relativo perenne. cronomicrometrage del azar. control. cibernética. el poema como un mecanismo que se autorregula: "feed-back", la comunicación más rápida (implícito un problema de funcionalidad y de estructura) confiere al poema un valor positivo y guía su propia confección. poesía concreta: una responsabilidad integral frente al lenguaje, realismo total. contra una poesía de expresión, subjetiva y hedonística. crear problemas exactos y resolverlos en

términos de lenguaje sensible. un arte general de la palabra.
el poema-producto: objeto útil.

augusto de campos
décio pignatari
haroldo de campos

post-scriptum 1961: "sin forma revolucionaria no hay arte revolucionario" (maiacóvski)

Traducción: Nahuel Santana

NUEVO LENGUAJE, NUEVA POESIA

Semiótica

Para lo que pretendemos decir, se torna necesario, antes que nada, la exposición sucinta de algunos conceptos fundamentales de la Semiótica, o Teoría de los Signos, fundada por el filósofo y matemático norteamericano Charles Sanders Peirce, y desarrollada posteriormente por Charles W. Morris.

Llamamos signo a toda cosa que substituye a otra para el desencadenamiento de un mismo conjunto de reacciones.

El signo en relación al referente, u objeto a que el signo se refiere, puede ser clasificado en:

index, cuando está directamente ligado al referente. Ej.: suelo mojado, indicio de que llovió; pisadas, indicio del paso de un animal o persona; *ícono*, cuando posee alguna analogía con el referente. Ej.: una fotografía, un diagrama, un esquema, un pictograma etc.; *símbolo*, cuando la relación signo-referente es arbitraria, convencional. Ej.: la palabra "mesa" en relación al objeto designado.

Es posible, además, la existencia de signos mixtos, esto es, en parte analógicos y en parte arbitrarios.

Un proceso signico puede ser estudiado en tres niveles:

sintáctico, cuando se refiere a las relaciones de los signos entre sí;

semántico, cuando se trata de las relaciones entre signo y referente;

pragmático, nivel en el que se desenvuelven las relaciones con el intérprete, o sea, con aquel que usa los signos.

Lenguaje

Entendemos por *lenguaje* cualquier conjunto de signos y el modo de usarlos, esto es, el modo de relacionarlos entre sí (sintaxis) y con referentes (semántica) por algún intérprete (pragmática).

Dentro de esa definición se encuadran no sólo todos los idiomas sino también cualquier proceso de señalización de tránsito (terrestre, marítimo, aéreo, espacial); lenguajes de esquemas y diagramas (diagramas de bloque, diagrama de Venn, etc.); lenguajes de computadoras electrónicas; lenguaje matemático y de lógica-simbólica; lenguajes audiovisuales, como el cine por ej., etc.

Todo objeto debe ser proyectado y construido de acuerdo con las necesidades o funciones a las cuales va a atender o servir. Este principio básico de la industria moderna no se ciñe sólo a objetos tradicionalmente considerados como tales, también se puede extender a otros "objetos" como por ejemplo los lenguajes. Es en este sentido que el poeta se torna "designer", o sea, un proyectista del lenguaje.

Realmente, la tendencia de los lenguajes en general es la de transformarse o de construirse en el sentido de ciertos objetivos. En los idiomas, las palabras utilizadas con mayor frecuencia son las más cortas (problemas de economía de tiempo y de esfuerzo); en los lenguajes taquigráficos, cuyo objetivo es la rapidez de la transcripción fonética, los signos son de un diseño conveniente para su rápido trazado; en el lenguaje del tránsito, se usa un conjunto de signos visibles o audibles a la distancia y rápidamente; en la lógica simbólica, el conjunto de signos y las reglas de utilización de los mismos son establecidos de modo que posibiliten, entre otras cosas, una mayor claridad y precisión.

Basados en el concepto de lenguaje anteriormente expuesto, proponemos la creación de un nuevo lenguaje o lenguajes. El problema de los nuevos contenidos está directamente ligado al problema de creación de nuevas formas lingüísticas, nuevos lenguajes. Todo lenguaje por más amplio que sea, es limitado. Posee un conjunto de signos y de relaciones sintácticas limitadas. Por lo tanto, cuando pensamos o nos comunicamos por medio de un cierto lenguaje no conseguimos referirnos a cosa alguna ni establecer ninguna relación a no ser aquellas subordinadas a la forma del lenguaje en cuestión.

Proponemos, por lo tanto, la creación de lenguajes proyectados y contruidos para cada situación y de acuerdo a cada necesidad. Esto significa: 1 —proyecto y construcción de nuevos conjuntos de signos (visuales, auditivos, etc.) y 2 —proyecto y construcción de nuevas reglas sintácticas aplicables a los nuevos conjuntos de signos. Nótese que estos dos ítems no son autónomos, sino que, por el contrario, están en íntima interdependencia: la sintaxis debe derivar de, o estar relacionada con, la propia forma de los signos.

Las letras, palabras, etc. son signos adecuados a la sintaxis de un lenguaje escrito, lineal, —transcripción de un lenguaje oral, también, por naturaleza, lineal. Esos signos —letras, palabras, etc. —pueden, en muchos casos, ser usados en un lenguaje no lineal; sin embargo, las limitaciones son mayores que las posibilidades.

En la escritura tradicional, la sintaxis es la misma que la del lenguaje oral. La poesía concreta, según su Plan Piloto, de 1958, "comienza por tomar conocimiento del espacio gráfico". Propone y consigue realmente la creación de una nueva sintaxis: nuevas estructuras lingüísticas sobre el plano

(pagina), o sea, liberandose, en la medida de lo posible, de la sintaxis oral, meramente lineal. Aunque ese lenguaje plano aún utilice signos provenientes de un lenguaje oral, cuya forma es propia para un proceso de escritura lineal. Por lo tanto, ello vendría a limitar las posibilidades de ese lenguaje. Es posible, así, yuxtaposición, desmembramiento, uso de tamaños y formas variables de palabras y, por ejemplo, una simultaneidad basada en la *yuxtaposición*, pero las posibilidades de *superposición* (poema "greve" —huelga—, de Augusto de Campos) o *intraposición* (ciertas palabras-montaje) ya son mucho más reducidas. En algunos casos, en la poesía concreta, hasta el presente, ha sido posible la creación de textos en los cuales la sintaxis derivaba del propio dibujo de los signos empleados. Este es el caso de las últimas fases del poema "organismo" y, especialmente, del poema "LIFE" ambos de Décio Pignatari. Esos casos sólo fueron posibles gracias a ciertas virtualidades del dibujo (la forma) de los propios signos.

Hablando de nuevos lenguajes, no podemos dejar de citarlo, como precursor, al conjunto de textos "SOLIDA" (1962), de Wladimir Dias Pino.

De ahí la idea de un lenguaje en el cual la forma de los signos sea proyectada de un modo que condicione la sintaxis, dando margen a nuevas posibilidades en lo que respecta a la comunicación.

Para eso es necesario que el conjunto de signos (y los propios signos) sea dinámico, esto es, maleable, pudiendo transformarse de acuerdo con las necesidades de cada texto.

En cuanto a los textos visuales, las ligazones con el ideograma chino son evidentes: sintaxis analógica, signos

gráficos que representan directamente al objeto, independientemente del estadio fonético —lenguaje no-verbal. En un nuevo lenguaje, sin embargo, el ideograma debe ser proyectado y construido racionalmente. Ello no quiere decir que un nuevo lenguaje precise ser necesariamente visual o sólo visual. Puede, dependiendo de las situaciones en cuestión, ser auditiva, audiovisual, etc.

Es cierto que cualquier lenguaje nuevo, inicialmente, estará ligado, en cierto grado, a uno o más lenguajes ya existentes. Con su posterior desarrollo, sin duda, irá tomándose autónomo gradualmente. Esa autonomía, esa unicidad, no sólo de un lenguaje en relación a los otros, sino que también de cada obra de arte, es además, condición *sine qua non* para que una obra artística pueda ser considerada como tal. En otras palabras: la obra de arte es irreductible.

Un lenguaje vale por lo que tiene de intraducible, de intransponible, de irreductible a otros lenguajes. Un texto, también, tiene valor por todo aquello que hay de irreductible en él a otros textos en cualquier lenguaje. No tiene sentido intentar expresar una realidad de determinada naturaleza en términos ajenos a esa realidad. Intentar, por ejemplo, traducir a lenguaje lineal un texto compuesto en un plano, usando una sintaxis plana. Por eso mismo, en la creación de un nuevo lenguaje, no se intenta simplemente otra representación de realidades o contenidos ya preexistentes en otros lenguajes, sino la creación de nuevas realidades, de nuevas formas-contenido.

No tenemos, pese a todo, la pretensión de afirmar que estén agotados los recursos creativos en cualquiera de los lenguajes ya existentes. Queremos, eso sí, mostrar la posibilidad de creación de nuevos conjuntos de signos, nuevas sintaxis. En suma: nuevos lenguajes proyectados y construidos de

acuerdo a cada situación. Ahora, más que nunca, como ya dijimos en el *Plan Piloto para la Poesía Concreta*: "Il faut que nôtre intelligence s'habitue à comprendre synthético-idéographiquement au lieu de analytico-discursivement" (Apollinaire).

Para finalizar: nos parece que todo lo que tiene de radical esta nueva poesía, no la desvincula (al contrario) de los principios básicos de la poesía concreta. Continuamos, por lo tanto, denominando concreta a esta poesía, y de ella damos aquí algunos ejemplos.

Luis Angelo Pinto y Décio Pignatari (1964)

Traducción: Nahuel Santana

TEXTOS ESTOCÁSTICOS CON POESÍA SIMULADA

En la literatura experimental de vanguardia se infiltró la idea de una poesía *artificial* que podrá ser definida al mismo tiempo como poesía *sintética* e incluso *tecnológica*. Tanto en cuanto en el procedimiento las reflexiones e ideas de los matemáticos rusos y americanos se incorporaron a la teoría de los autómatas se podría hablar incluso de textos *automáticos*. De cualquier modo, se trata de una configuración programada del lenguaje. Y el esquema general de su producción en los dispositivos de procesamientos automáticos de datos, en las computadoras, corresponde al esquema de producción de estas máquinas. Esto es, el proceso discurre del programa a la computadora, que está unida a un generador de azar, y llega al realizador, es decir, a la entrega, que puede consistir en un teleregistrador.

El programa suministrado, por tanto, la totalidad de todas las órdenes a la máquina, es decir, la totalidad de todos los procesos parciales prescritos, que tiene que llevar a cabo la computadora, tiene que tener en cuenta tres intereses en el caso de la *producción de un texto*, que debe ser al mismo tiempo un intento poético. En primer lugar, el texto debe satisfacer intereses gramaticales, después deben poder ser impuestas exigencias mínimas a la comprensibilidad semántica y, por último, debe mostrar por lo menos una estructura estética mínima.

Los programas, orientados de un modo gramaticallógico no ofrecen en principio dificultades. En la actualidad pertenecen, como los programas calculadores, a la existencia firme del trabajo con dispositivos electrónicos. Tales programas prescriben a la serie realizada de palabras, es decir, al texto, una cierta estructura gramatical más o menos simple, como por ejemplo, la disposición para una frase nominal como "la ola verde", en la que el adjetivo y el

sustantivo son elegidos de un modo arbitrario, casual, es decir, *estocástico*, del repertorio almacenado de estas clases de palabras. El proceso discurre de un modo similar cuando se prescribe la estructura de una frase elemental del tipo "un río corre despacio". La semántica, esto es, el contenido significativo identificable de la estructura de la frase de palabras, su contexto más o menos lógico, es una cuestión del repertorio de las palabras disponibles, que son seleccionadas como sustantivo, como verbo o adjetivo. Uno la podría inferir de un campo de palabras más o menos extenso, de un sector determinado, por lo menos de un repertorio, cuyas palabras pueden ser unidas en un contexto, por muy amplio que sea.

Finalmente, por lo que se refiere al *estado estético* del texto, se debe partir del hecho de que, como se desprende de los teoremas de la estética estadística de la información, se trata de un estado de *orden de series de palabras improbables, fuertemente seleccionadas, no triviales*. El programa del texto sintético prevé, por tanto, con objeto de producir orden estético en las palabras, un llamado subprograma: la selección de los sustantivos, verbos, etc., que determinan la semántica, con ayuda del denominado generador aritmético de azar, que proporciona, por tanto, números casuales (de un modo similar a una ruleta, que puede ser empleada como generador de azar) por medio de los cuales son seleccionadas además las palabras de la elección. Estos números predeterminados de azar se preocupan de que en la estructura de la frase no sólo afloren estilos convencionales, sino también no convencionales, improbables, que simulen por lo menos distribuciones poéticas. Según esto, por relación a este tipo de producción técnica del texto, se podría hablar de poesía simulada, o más exactamente, de *textos estocásticos con poesía simulada*.

El programa primerizo para la producción de textos

estocásticos procede de Theo Lutz. Fue realizado en el Centro de Cálculo de la Escuela Técnica Superior de Stuttgart. El texto fue publicado en la revista "Augenblick" (IV, 1, 1959). En este programa, los números de azar indican las variables lógicas (uno, ninguno, no todo, etc.), que se establecen antes del sustantivo seleccionado. Por último, mediante el programa resulta también la rotación gramatical de la partícula lógica al género del sustantivo. Con esto no he hecho más que describir brevemente el programa en el lenguaje corriente. El texto que se consiguió fue el siguiente:

"No toda mirada está cerca. Ninguna aldea está tarde.
Un castillo está libre y todo campesino está lejos.
Todo forastero está lejos. Un día es tarde.
Toda casa está oscura. Un ojo es profundo.
No todo castillo es viejo. Todo día es viejo."

Interrumpo el texto, a pesar de que naturalmente, como consecuencia del hecho de que el programa prevé todas las combinaciones posibles del sustantivo y del adjetivo o del sujeto y del predicado en la estructura elemental predada de la frase, ha realizado todas ellas en la cinta de salida. Por lo demás es fácil observar que el vocabulario se orientaba en el "Castillo", de Kafka.

Posteriormente, hacia 1963, R. Gunzenhäuser, también en el Centro de Cálculo de Stuttgart, ha producido con un programa similar, aunque con un vocabulario diferente, el siguiente texto, parecido a una poesía amorosa:

"Ningún beso es tranquilo
o el amor es tranquilo
o ninguna alma es pura
y no todo beso es verde
y un adolescente es vehemente. . ."

En la elaboración de este texto se trabajó además con el ER 56 de la Standard Electric-Lorenz S.A. (hoy bastante anticuado).

G. Stickel ha realizado en el Centro Alemán de Cálculo de Darmstadt otros experimentos con nuevos calculadores electrónicos. Trabajó con la IBM 7090 y creó programas para textos automáticos, que fueron llamados AUTOPOE-MAS. El repertorio de verbos y sustantivos procedió en primera línea de llamadas; de este modo se convirtió en algo casual; además, un núcleo temático elaborado previamente, por ejemplo, "navidades", "calculadoras electrónicas" dirigió la semántica alcanzable. De esta manera, la IBM 7090 pudo tomar nota de alrededor de 10.000 autopoemas por hora. He aquí un ejemplo:

"Y una señal baila.
Esta función piensa y piensa.
Quien ha interrogado a un lector frío, es un error.
Ruidos tiemblan al análisis.
Motores hablan junto al motivo.
El metal llama los malos motivos.
Quien estimula las olas ateridas—la dirección.
Hoy brillan las composiciones.
Quien describe una síncope, es rara vez un disparate.
¿Piensan los nuevos poetas? —Es posible.
Todo componer música y pintar es simétrico y estable.
El deslizamiento absoluto abre el rápido proceso.
¿Qué configura el técnico? —la dirección.
El pensador y el efecto hablan.
Y la armonía escribe."

Aquí ni se afirma que se trata de una poesía, de poesía natural, humana en el sentido anterior. Nosotros preferimos, por tanto, el concepto de *texto* y hablamos, como he dicho, de *textos sintéticos con poesía simulada*. Natural-

mente, se trata de procesos de producción, que tienen lugar primariamente en el *material* lingüístico puro y el *significado* no se anticipa en el sentido de que está presente con anterioridad a su expresión lingüística, sino que se origina más bien *con o en el lenguaje*. El lenguaje se organiza *materialmente* en su mundo propio y lo que enuncia se reconoce al final del proceso lingüístico de producción. No obstante, esto pertenece por lo menos en principio al esquema estético de la poesía, en cuanto que ésta precisa de la interpretación.

La ciencia literaria vive en gran parte de la interpretación de la poesía. Beda Allemann, que ha polemizado contra la lírica experimental en cuanto que la reprocha el limitarse al proceso *material* ("Neue Rundschau", 2, 1967), parece que no tiene muy claras sus ideas como investigador literario sobre en qué situación lingüística se origina la poesía.

Max Bense, *Estética de la información*, págs. 183/186.
Madrid, 1973.

¿QUE ES LA INTERNACIONALE NOVATRICE INFINITESIMALE?

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

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

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

Un intervalo de informaciones (y para placer de los historiadores): —El INI es la forma más avanzada de este Movimiento que ustedes ya conocen, el Letrismo. —Con "espíritu nuevo", reunimos en una gran corriente mundial todas las creaciones de hoy y de mañana, aquí y allá, de la palabra. —El movimiento ha afirmado y superado a Isidore Isou, creador del Letrismo, presente en la fundación que tuvo lugar en París, Café de Flore, el 3 de enero de 1980, a las 15 y 30, y que se repitió en Roma para la Central Mediterránea el 11 de enero de 1980.

—El INI reconoce en el creador del Letrismo al Julio Verne de la nueva corriente innovadora.

Nos dirán, sin embargo, que nos expresamos todavía con las viejas palabras —“Hablan y utilizan palabras conocidas”— ¡Es verdad! Somos los primeros, nosotros, los de la *Internationale Novatrice Infinitesimale* en tener conciencia de ello. Los futuristas querían abolir la sintaxis pero la empleaban; los dadaístas querían destruirlo todo pero escribían manifiestos y hacían poesía, arte, teatro, filosofía, “todo”. Los surrealistas querían un lenguaje automático pero reflexionaban lentamente, y en pintura alcanzaban el más desconcertante de los virtuosismos.

Hemos comprendido que la vieja palabra (también palabra pictórica, arquitectónica, musical, etc.) es un “género” que se parece a todos los “viejos géneros” literarios ahora débiles. Representa nuestro antiguo dialecto que puede seguir viviendo en el presente con una dignidad renovadora. Tal vez habrá otros Aristófares, otros Dante, otros Camoes, otros Cervantes, otros Shakespeare, otros Racine, otros Goethe, otros Rimbaud, pero a su lado habrá otros creadores internacionales de palabras en el campo de la voz humana escrita, hablada, articulada, gritada aquí y allá. Creadores que no reconocerán el problema de la traducción siempre discutible, las barreras lingüísticas, el envejecimiento del tiempo.

La vanguardia también es “un género”, históricamente el más importante después de los de la antigüedad porque condujo el mundo hacia nosotros; hacia su ciencia siempre en evolución (en este momento química, electrónica: piénsese por ejemplo, en el audiovisual en relación con la poesía visual, con la poesía sonora).

Considerando que el uso de las palabras estaba ya agotado, el Letrismo propuso la letra como elemento de versificación, separando así la poesía fonética de la poesía

de palabras. Pero estas letras o conjunto inédito de letras no representan el mismo sonido para todos los hombres.

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

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

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

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

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

Es inevitable, por cierto, que muchos de nosotros, como por otra parte Isou y Lemaître, justamente por la diferencia de óptica con que vemos las cosas, por el campo de la creación renovado que se extiende sin fin, es inevitable, decíamos, que muchos de nosotros elaboremos nuevas

experiencias técnicas de expresión sobre la base del nuevo lenguaje. La *Internationale* las divulgará a través de las diversas centrales pero la creación jamás será puesta sobre carriles fijos como en el pasado. Por un lado ella es infinita e infinitesimal, por otro muchos de nosotros provienen de experiencias creativas diferentes:

—Eugenio Miccini ha inventado (con Lanfranco Pignotti) la "Poesía viviva" (Poesía visual) y utiliza actualmente la sinergia de los diferentes sistemas del signo.

—Gabriele-Aldo Bertozzi presentó *Voci Parallele*, recopilación de poesías definidas "tridimensionales"; y en efecto son tridimensionales porque de su lectura resultan tres textos autónomos: un texto en papel transparente, otro, abajo, en papel normal, y el tercer texto formado por la superposición de los dos primeros, pero el procedimiento podría llevar al infinito.

—Giulio Tamburrini extrajo la imagen de distintas capas de color, con su punta de acero y acaba de tratar de obtener una dimensión polifónica de la escultura.

—Jean-Paul Curtay cuyos recursos creativos ya planean en el futuro, ha sido uno de los más importantes representantes del Letrismo y en este momento se encuentra trabajando en París y Londres en el estudio de la "Body Music".

—Laura Aga-Rossi realizó durante los primeros días de la fundación, en París, en un hotel de la calle Pierre-Sémeard, una escritura (ya válida por sí misma) sobre diversos planos utilizando trozos de vidrio, espejo y material transparente.

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

Somos de la misma generación de los poetas concretos, sonoros o visuales. Hasta ayer se combatieron y combatieron juntos a los poetas no creadores. Pensamos que es un error porque de un lado estaba el denominador común de

experiencias nuevas, y porque del otro sabemos que el creador de hoy será el poeta de mañana. Ya no hay lugar para las batallas personales o de grupo sino distintos planos de poesía, de pintura, de CREACION.

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

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

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

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

RIMBAUD

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

APOLLINAIRE

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

(Gabriele-Aldo Bertozzi)

INTERNAZIONALE NOVATRICE INFINITESIMALE
(1980)

Índice

ESTUDIO PRELIMINAR	I
Selección de Textos y Manifiestos	7
Textos	9
Manifiestos	117