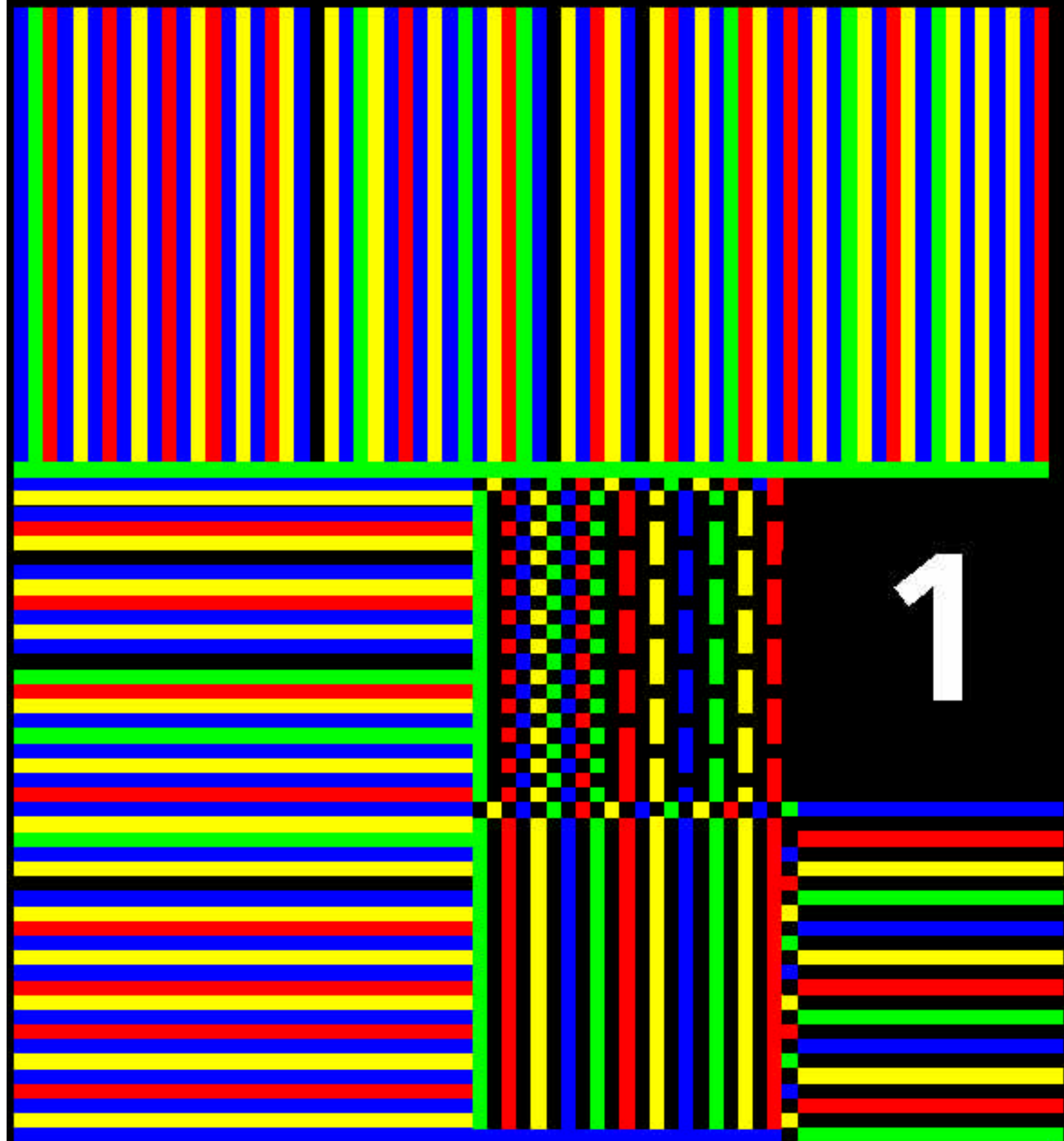


IUNA

Instituto
Universitario
Nacional del
Arte

RIM

revista de investigación multimedia
año 1, número 1, invierno de 2006



editorial

*Narciso y biombo:
Uno al otro ilumina
Blanco en lo blanco.*

(Matsuo Basho, ca. 1650, Trad. Octavio Paz)

La multiplicidad, la aplicación de recursos tecnológicos y el entrelazamiento de géneros artísticos y comunicacionales son las marcas indudables de la Producción Multimedia. Al constituir una estrategia de comunicación e interacción apoyada en las tecnologías, su escenario inicial fue la pantalla de las computadoras. Actualmente, su ámbito no se limita a los modos de entrada-salida provistos por las tecnologías y puede extenderse a los que proveen muchos géneros artísticos, como las Artes de la Escena, Artes Sonoras, Artes del Movimiento y Audiovisuales. Es esta extensión la que deseamos explorar en esta revista que presentará principalmente las actividades de Investigación-Producción-Docencia de nuestra Área de Artes Multimediales.

Resulta significativo que “lo investigable” sea, en su acepción arcaica, aquello que no se puede hallar o descubrir y que, sin embargo, designe a lo que es, o a lo que puede ser objeto de investigación. El objetivo de la Investigación es hallar lo que no pudo ser hallado, encontrar lo que nadie antes encontró. La marca principal de la investigación es, entonces, la innovación en el sentido antes aludido. El polimorfismo de las Artes Multimediales estimula a que se pongan en juego variadas estrategias en la búsqueda de lo inhallable; ya sea al profundizar las particularidades de cada lenguaje, género, o medio aislado, o al estudiar sus interacciones.

Por un lado, dos trabajos como los de Martín Groisman (“Qué hay de nuevo en los Medios”) y Matías Romero Costas (“Imprevisibilidad: conflicto y oportunidad. Nuevas interfaces para la creación de un nuevo tipo de relato”) incitan a la reflexión sobre las particularidades del discurso multimedial. Otros se concentran en los recursos tecnológicos comprometidos en la producción, como el de Pablo Cetta (“Procesamiento en tiempo real de sonido e imagen con pd-gem”) que presenta uno de los entornos más difundidos, versátiles y poderosos para el desarrollo de instalaciones de audio-vídeo. El de Raúl Lacabanne (“Diseño de presentaciones multimedia dinámicas para el análisis de la música electroacústica”) combina diversas alternativas de aplicación de software con estrategias de representación analítica de sonido y música electroacústica, o el de Mariano Cura (“Espacialización y refuerzo de sonido en vivo con sistemas multicanal”) describe los recursos de espacialización de sonido usados en la presentación de diversas obras de Teatro Acústico. Otros trabajos, como el de Carmelo Saitta se vinculan con Multimedia en el sentido en que exploran la interacción de varios medios (banda sonora con imagen animada) desde una perspectiva analítica.

Este número se completa con las reseñas de Actividades Académicas de las Áreas de Artes Audiovisuales y de Crítica de Arte, además, por supuesto, de nuestra Área.

Las Artes Multimediales constituyen un género inasible que se recrea constantemente a partir del diálogo entre sus actores y sus medios, y cuya presencia hemos querido plasmar significativamente en este primer número de RIM. Podríamos decir que, de forma análoga, cada artículo se abre a los otros como lo hace hacia cada medio desde su concepción particular.

Comité Editorial de RIM

staff

IUNA

Instituto Universitario
Nacional de Arte

Rectora
Prof. Liliana Beatriz Demaio

Vice-rectora
Lic. María Azucena Colatarci

Secretaría General
Prof. Silvia César de Acevedo

Secretaría de Asuntos Académicos
Prof. Sofía Althabe

Secretaría de Asuntos Económico-
Financieros
Dr. Eduardo Jorge Auzmendi

Secretaría de Asuntos Jurídico-Legales
Dr. Gustavo Omar Valle

Secretaría de Desarrollo y Vinculación
Institucional
Prof. Víctor Giusto

Secretaría de Extensión y Bienestar
Estudiantil
Prof. María Marta Gigena

Secretaría de Infraestructura y
Planeamiento
Arq. Fernando José Couto

Secretaría de Investigación y Posgrado
Prof. Pablo Di Liscia

Area Transdepartamental de Artes Multimediales

Director
Prof. Carmelo Saitta

Secretario Académico
Dr. Pablo Cetta

Secretario administrativo
Abog. Javier Saitta

Coordinación de actividades de
Investigación y Posgrado
Ing. Emiliano Causa

Coordinación de actividades de
Extensión y Bienestar Estudiantil
Lic. Martín Groisman

RIM

Director
Prof. Carmelo Saitta

Secretario de redacción
Prof. Pablo Di Liscia

Comité editorial
Dr. Pablo Cetta
Lic. Martín Groisman
Arq. Daniel Wolkowicz

Colaboran en este número
Martín Groisman
Mariano Martín Cura
Matías Romero Costas
Carmelo Saitta
Daniel Wolkowicz
Raúl Lacabanne
Pablo Cetta
Andrea Sosa
Emiliano Causa
Christian Silva
Gustavo Vega

Diseño
Daniel Wolkowicz

RIM es una publicación del área
de Artes Multimediales del IUNA
Yatay 843, Ciudad Autónoma de
Buenos Aires, República Argentina

Todos los derechos reservados
ISSN 1850-2954
Impreso en Garbarino
Uspallata 833, Buenos Aires
agosto de 2006

índice

Los sonidos acusmáticos de lo oculto al extrañamiento Carmelo Saitta	4
Espacialización y refuerzo de sonido en vivo con sistemas multicanal Mariano Martín Cura	10
¿Qué hay de nuevo en los nuevos medios? Martín Groisman	14
Imprevisibilidad: conflicto y oportunidad nuevas interfaces para la creación de un nuevo tipo de relato Martín Romero Costas	18
Diseño de presentaciones multimedia dinámicas para el análisis de la música electroacústica Raúl Lacabanne	22
Procesamiento en tiempo real de sonido e imagen con pd-gem Pablo Cetta	28
Multimedia: un lenguaje en formación hacia una caracterización de la multimedia Andrea Sosa	34
Interfaces y metáfora en los entornos visuales interface como elemento que media Emiliano Causa y Christian Silva	42
Sobre los orígenes de la creación poético visual y su permanencia en la historia Gustavo Vega	50
Encuentro entre dos mundos problemáticas entre la realidad y la virtualidad Daniel Wolkowicz	58

sobre los orígenes de la creación poético visual y su permanencia en la historia

gustavo vega



Gustavo Vega

Residente en Cataluña, se dedica a la investigación teórica, docencia y práctica creativa en el ámbito de la filosofía, la poesía y las artes plásticas. Elaboró una tesis doctoral sobre la creación visual en España y ha realizado múltiples exposiciones -individuales y colectivas- conferencias y recitales poéticos. Es autor de libros y publicaciones diversas, profesor de Filosofía y Arte, y coordinador de Talleres de Creación Poética.

Con cierta frecuencia leemos o escuchamos comentarios en relación con la poesía visual según los cuales ésta tiene su punto de arranque en los neovanguardismos de los años 60, o en el concretismo de los 50, o en las llamadas vanguardias históricas –Futurismo y Dadaísmo principalmente– o en autores como Apollinaire o Mallarmé, sin ser conscientes de que existe toda una historia que se remonta al esplendor de los antiguos griegos e incluso antes.

Podemos considerar como “*poéticas de creación visual*” (utilizo esta denominación por ser más amplia y abarcadora, aunque también más ambigua, que otras más usuales tal es el caso de “*poesía visual*”) a toda composición poética basada en recursos de tipo visual. Estos abarcan una amplia gama de procedimientos que van desde los que operan con materiales estrictamente lingüísticos –*escritura*– hasta una amplia gama de formas de *creación artística* cuyos elementos funcionan como referentes de carácter poético; siendo, en todo caso, esencial el hecho de ser poesía y de ser captable por los ojos.

Si tomamos los términos en toda su amplitud, la *creación poética* ha existido desde que el hombre es hombre “...*poéticamente habita el hombre la tierra*”¹ dice la conocida expresión de Hölderlin. La *poesía-vivencia o expresión* nació con el ser humano, y el ser humano nació con ella. Por tanto, la *creación poética* en general y, con ella, la *creación poético-visual* se pierde en los tiempos. Se hunde en aquellas épocas arcaicas -y arcanas- en las que el hombre empezaba a ser, en las que el homínido comenzaba a humanizarse. Posiblemente nació al mismo tiempo como *oralidad* y como *visualidad, gestualidad y grafismos*. Y sólo muy posteriormente (muy recientemente en la larga historia del ser humano) pasó a ser *lenguaje escrito*.

Es muy probable que el lenguaje sea una derivación de anteriores representaciones gráficas, de signos o símbolos dirigidos a los ojos; así lo creyeron teóricos como Darwin, Bergson, L.H.Morgan y otros. Posiblemente antes de que el lenguaje hablado hubiera adquirido el desarrollo suficiente como para ser considerado como tal *lenguaje*, primero fue la señal, el signo, el gesto visto. La humanidad que estaba naciendo, además de con la voz y otros sonidos, se comunicaba *gesticulando*, es decir, mediante formas visuales. La comunicación era sobre todo visual.

Posiblemente fue a partir del desarrollo de una cierta cantidad de imágenes visuales, que poco a poco fueron haciéndose cada vez más cerebralizadas

–siendo éste uno de los factores psicosomáticos más importantes en la mutación de los homínidos–, como se desarrolló el lenguaje. La actividad decisiva en su formación, según E. Cassirer², que definió al hombre como “*animal simbólico*” y que considera todas sus obras como símbolos expresivos, proviene del ámbito de la vista, no del sector auditivo-vocal. Dándose la circunstancia de que la vista, área en la que se producen las *imágenes visuales*, es el paradigma de eso que denominamos *imaginación*.

Y del gesto, el homínido, a medida que se iba humanizando, pasó a la utilización del “*lenguaje*” propiamente dicho, el “*habla*”. Comenzó a hacer uso de la abstracción. Es decir, a partir de los datos del mundo captados por los sentidos, la mente humana generó “*conceptos*”, “*universales*”, capaces de combinarse entre sí. El *habla* posiblemente se desarrolló como un proceso de *imitación* y de *representación* de algunos de los sonidos naturales y también de los gestos -mensajes visualizados- con los que habitualmente se expresaba.

Con el “*habla*” el hombre se dotó de un mecanismo capaz de *entender*, de *crear* y de “*re-crear*” una y otra vez la “*realidad*”, realidad que es él mismo y que es el mundo que ve, que piensa y que desea. Y, siendo como es un ser biológicamente *zoológico*, se apartó de la pura animalidad y devino un animal diferente. Perdió la perfección de la animalidad y diluyó su vivir en el drama que supone la diversificación de sus tendencias, sus múltiples deseos y ansiedades, sus horizontes y metas. Se hizo capaz de “*en-si-mismarse*” y de “*en-tu-siasmarse*” e, incluso, de “*en-zeu-siasmarse*”. Trascendiéndose, se introdujo mentalmente con sus empresas y producciones en dimensiones que le sobrepasan hasta alcanzar los ámbitos de lo divino. Gracias a las posibilidades que le proporciona el *lenguaje*, el humano ha podido *entender* el mundo, *ordenar* mentalmente el caos que tiene ante los ojos y hacer de él un *cosmos*, una realidad calculable, *inteligible* y, con ello, mentalmente *habitabile*.

Y de forma similar a lo sucedido con el *habla*, aunque su desarrollo fuera posterior, sucedió algo parecido con el *lenguaje escrito*. La *escritura* -como señala Mac Donald Critchley³ nació a partir de la “*imitación*” de las formas de los seres de la vida real. Es decir, a partir del propio gesto y de las formas que habitualmente tenía ante la vista, el ser humano creó primero ciertos *diseños gráficos, representaciones*, que paulatinamente fue *esquematisando* y transformando hasta convertirlos en *pictogramas o ideogramas*.

Fueron necesarias muchas operaciones y mucho tiempo para que tales *ideogramas* fueran transformándose en "*signos*" portadores de conceptos. Y hubo de pasar aún más tiempo para que llegaran a significar sólo *sonidos*, y más aún para significar un sólo y único sonido, un *fonema*. Punto este de la evolución de la escritura en el que, tal y como sucede en nuestro sistema occidental, los signos nada tienen ya que ver con las representaciones gráficas de las que surgieron.

Quizás no sea más que un espejismo, una fantasía producida por el vértigo de la distancia que de ellos nos separa, pero nuestros ojos tienden a descubrir, y se complacen en ello, detrás de los grafismos y diseños primitivos, la huella de algún deseo profundo, o de alguna idea, que clama por manifestarse. Qué otra cosa, sino el deseo de apropiarse de aquello que aparece allí representado, pueden significar aquellos animales, en ocasiones traspasados por flechas, que el hombre fijó sobre las paredes de cuevas como las de Altamira, del Castillo o de Lascaux. Misteriosa conjuración de las fuerzas secretas del mundo o, a falta de otro sistema lingüístico de fijación, "poético describir", "desvelar" la naturaleza del deseo. Mágica identificación, transposición, del ser del diseñador, o "escritor" en ciernes, y la cosa allí representada, descrita, "escrita". Y mágica forma de proyectar, sobre los rasgos de un dibujo, el propio cosmos mental, la emotividad o el deseo, la necesidad del vivir, o de sobrevivir, de provocar la muerte del animal, para seguir existiendo, matándolo previamente con la intención hecha diseño.

Al igual que sucede con otras manifestaciones artísticas, la *creación poético visual*, en el seno de las sociedades primitivas, surgió en relación con lo mágico y religioso -hechizos, cantos, rezos, mantras, etc.

Y muy particularmente en relación con grafismos que, posteriormente pudieron convertirse en escritura más o menos formalizada.

Muchos de los mitos que hablan de los orígenes de la escritura hacen referencia a ciertos modelos básicos y formas del mundo natural en los cuales se manifiesta gráficamente lo divino. Así, en China, arrojaban al fuego caparazones de tortugas, y sus rajaduras eran leídas posteriormente como si de ideogramas escritos por la mano del más allá se tratara. Según antiguas leyendas, la escritura nació de la lectura de las marcas grabadas en el dorso de las tortugas sagradas -con lo que se demuestra el origen divino de la escritura- y también, según otras tradiciones, de la lectura de algunas huellas de pájaros.

En India, fue la diosa Samjna, cuyo nombre significa precisamente *imagen*, quien inventó los primeros alfabetos, pictogramas, mandalas y otros signos que sin duda eran mágicos. Y fue la terrible Kali, diosa de la vida y la muerte, quien inventó el sánscrito a partir de las grietas que veía en los cráneos humanos. Ésta lucía un collar de 56 cráneos, cada uno con su

propia letra. En la antigua Sumeria fue la diosa Nidaba, la escriba del cielo, quien inventó la escritura -lo que hizo sobre tabletas de arcilla- y la diosa Belir Sheri la que grabó los hechos de los muertos en las hojas del árbol de la vida. En Egipto, la diosa Sef Chet jugó el mismo papel que Belir Sheri en Sumeria y fue su esposo, Toth, el de cabeza de ibis, el inventor tanto de la escritura como del calendario. En Grecia fue Hermes quien, después de observar el vuelo de las gullas sagradas, inventó el alfabeto griego. Y, así, podríamos hacer una larga enumeración de mitos en los que se narra el origen divino de la escritura, la cual -como hemos señalado- se pierde en una nebulosa en la que lo religioso y lo poético se funden, y confunden.

¿Intención mágica, religiosa o poética? Sin duda fueron diversos los impulsos que incidieron, al mismo tiempo, sobre la creación de aquellos hombres primitivos. No obstante, nosotros aquí las vemos como manifestaciones *poético visuales*.

Al mismo tiempo hemos de decir que tales manifestaciones primitivas no están tan alejadas en muchos aspectos de nuestra actual *creación poético-visual*. No estamos tan alejados, como a primera vista pudiera parecer, de la intención profunda y de los caracteres del proceso creativo de aquellas expresiones de nuestros remotos antepasados. Son muchas las relaciones analógicas que podríamos establecer entre las "maneras de hacer" y "actitudes" -no tanto de los resultados- de la actual creatividad poética, unas veces, y de la no tan poética, en otros casos, y aquellos comportamientos y expresiones que dieron origen al lenguaje hablado y al lenguaje escrito. Por ejemplo, el posible sentimiento de creador -"diseñador"- de lenguajes que poseyó al dibujante primitivo y que caracteriza al poeta visual actual

En el curso del tiempo, aquellos dibujos primitivos evolucionaron en dos direcciones: *el arte pictórico*, esto es, representaciones que lo hicieron independientemente del lenguaje, y la *escritura*, una práctica de diseño cuyos productos, hechos "signo", fueron gradualmente acentuando su referencia al orden lingüístico, al tiempo que fueron progresivamente simplificándose gráfica y conceptualmente, hasta que, perdido su carácter ideográfico, pasaron a ser signos de sólo expresión fonética, para terminar finalmente siéndolo de referencia alfabética. Y, finalmente, la *creación poético visual* puede verse en este contexto como un impulso de vuelta a aquel estadio primigenio en el que el arte pictórico y la escritura aún se habían separado.

Dicho lo anterior y antes de adentrarnos en su historia, hemos de hacer una reflexión en el sentido de afirmar que las formas poéticas de manifestarse del ser humano dependen de las circunstancias. En este sentido, no podemos olvidar la conocida sentencia de Ortega y Gasset: "*Yo soy mi yo y mis circunstancias*"⁴, una de sus primeras tesis, formulada en 1914, que se enmarca dentro del "*perspectivismo*"

que le llevó al “*racio-vitalismo*” en el que se situó su pensamiento⁵. La *circunstancialidad*, por tanto, es la clave explicativa, la razón de las diferencias, modos y maneras de las manifestaciones poéticas de los distintos pueblos, culturas o individuos.

Si, tal y como hemos manifestado, la *creación poético visual* se pierde en los tiempos, nació con el ser humano y éste nació con ella, la pregunta sobre el origen de la *creación poético-visual* está, consecuentemente, íntimamente ligada a la pregunta sobre cómo se patentiza o genera la *poesía* en el mundo o -lo que viene a ser lo mismo- sobre cómo se autorrealiza el ente humano. Lo que pasa por analizar cómo el ser y existencia poetizadora del ser humano implica necesariamente referirse a las *circunstancias* concretas y personales de cada individuo o grupo en las que desarrolla su concreta existencia.

Las “*circunstancias*” ante las que el ser humano proyecta su dimensión poetizadora son los diferentes espacios geográficos, sociales, culturales, etc., *lugares físicos y espacios psíquicos*, “*en*” los que cada instante, cada coyuntura histórica o personal, nos precipita. Y *circunstancias* son también, por ejemplo, el estado de desarrollo y las características del sistema lingüístico, de las tecnologías y metodologías con las que el hombre concreto, así como cada época, trata, se “*con-forma*” y se concretiza. En este sentido queremos subrayar aquí que no podemos negar a ciertas expresiones primitivas y agráficas: por el simple hecho de no ser escriturales, su condición de manifestación “*poética*”.

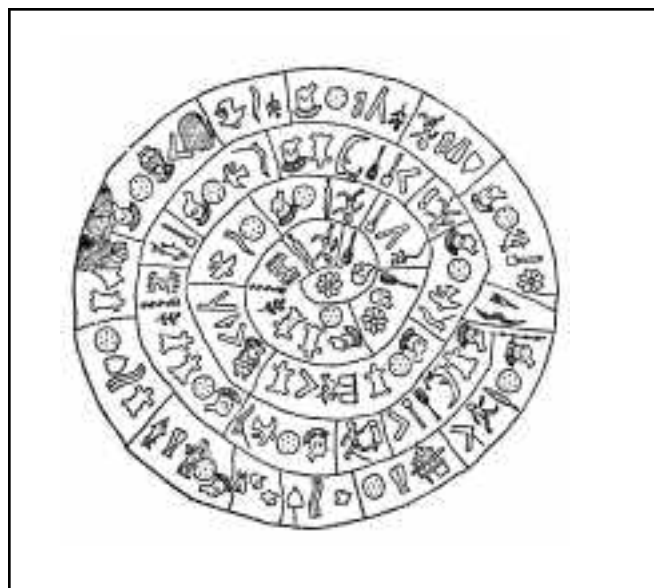
No obstante -y aunque seamos conscientes de que se trata de un convencionalismo-, cuando hablamos de “*creación poética*” en el contexto de una cultura alfabetizada como es la nuestra, lo hacemos siempre con el pensamiento puesto en manifestaciones de carácter lingüístico, sean éstas vocales o escritas. Y cuando nos referimos a manifestaciones *poético-visuales*, lo hacemos siempre refiriéndonos a alguna forma de lenguaje escrito, o bien a formas plásticas que funcionan como elementos semantizados; esto es, como proposiciones lingüísticas. Siendo precisamente, ante composiciones en las que no está patente la escritura cuando encontramos los mayores problemas teóricos para su consideración, o no, como poemas.

Por lo tanto, tomando la *creación poético visual*, no en toda su amplitud, sino con un cierto grado de restricción; considerándola como un fenómeno relacionado con *el lenguaje escrito* -tal y como es tendencia general contemplando el fenómeno desde una cultura alfabetizada- podemos considerar como sus primeras manifestaciones tanto a los pictogramas e ideogramas primitivos, como a los de escrituras no desarrolladas alfabéticamente como, por ejemplo, la china.

De una forma aún más restrictiva, y circunscribiéndonos a nuestro ámbito cultural, podemos remontarnos al período alejandrino de Grecia. En el siglo I

a.C., el poeta sirio Meleagro de Gadara, a partir de otras recopilaciones anteriores -de Palemon Perigetes, Filipo de Tesalónica o Diogeniano de Heraclea- reunió una serie de composiciones de poemas figurados en verso, *Technopaegia*, claro precedente y referente de los *carmina figurata latinos*. En ella había los famosos poemas de Simmias de Rodas por el año 300 a.c. del cual se conservan tres caligramas -“El hacha”, “Las Alas”, “El huevo”-, y también, el “Altar de Jasón” de Dosiadas. Son composiciones cuya lectura puede hacerse un tanto complicada, así, el caligrama “El huevo” tiene que leerse alternadamente, el primer verso primero y luego el último, el segundo verso y luego el antepenúltimo, y así sucesivamente hasta terminar en el verso central.

No obstante, muchos autores, como Jérôme Peignot, en “*Du Calligramme*”⁶, 1978, o Dick Higgins, en su libro *Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature*⁷, 1987, mencionan la posibilidad de que el primer poema visual conocido en occidente sea el “*Disco de Phaistos*”, un disco griego del 1700 a.c. aproximadamente.



Posteriormente, al igual que los restantes aspectos de la cultura helenística, la escritura caligramática fue heredada por los romanos. Son de destacar de este período los trabajos de Publilio Optatiano Porfirio, poeta contemporáneo de Constantino, S.IV. Durante la Edad Media, continuaron realizándose caligramas junto con otras formas -como los 25 dibujos zoomórficos con letras que, en el siglo X, realizara Julius Hyginus con textos del poeta griego Aratus-. En este período histórico se inició una corriente de escritura caligramática y de formas embleáticas, retomando formas antiguas y creando otras nuevas, que se desarrollaron posteriormente durante el período renacentista y barroco. Ramon Llull, en el siglo XIII, realizó su *Ars Generalis Ultima* que constaban de una serie de discos fijos y móviles que permitían establecer relaciones verbales, que nos pone en la órbita próxima al tema que nos ocupa y que podríamos considerar como una variedad *poético-silogista*.

Precisamente fue el período barroco el de mayor florecimiento del *carmina figurata* y de otras “formas difíciles”¹⁰ –como las llama Rafael de Cózar–, tanto con formas profanas como religiosas, como los poemas del piadoso Herbert, entre los metafísicos ingleses del siglo XVII. Pero la tradición se fue marchitando posteriormente en Europa durante el siglo XVIII, el Siglo de las Luces, hasta que en el siglo XIX prácticamente desapareció. De este último momento es la conocida “cola de ratón” –narración no poética aunque caligramática– de Lewis Carrol en “*Alicia en el País de las Maravillas*”¹¹ y otras ocurrencias de carácter visual como colocar el texto visualmente al revés para dificultar su lectura, lo que hace en “*Alicia a través del espejo*”¹².



“*Un coup de dés...*”¹⁵ “*Un golpe de dados no abolirá el azar*” de Stéphane Mallarmé, 1897, marcó un hito histórico al finalizar el siglo por la utilización que hace del espacio de la página de modo que el texto adquiere un movimiento y un tiempo diferentes al tradicional. Tanto los espacios en blanco y la tipografía empleada tenían una función determinante en la expresión poética. Muchos ven en esta obra el punto de partida de la *creación poético-visual* del siglo XX.

A comienzos del siglo XX, Guillaume Apollinaire resucitó los antiguos *carmina figurata*, proporcionándoles una nueva concepción y una nueva denominación cuando, en 1918, publica “*Calligrammes, poèmes de la paix et de la guerre*”, una recopilación de poemas suyos, realizados entre 1913 y 1917. El término caligrama, que es la traducción a nuestro idioma del francés *calligramme*, surgió del cruce entre las palabras “ideograma” y “caligrafía”. Puede decirse que Apollinaire quien (posiblemente ignoraba la existencia de sus predecesores y las realizaciones de algunos de sus coetáneos que pasaron inadvertidas), reinventó el género. Tanto es así que algunos articulistas lo citan como el iniciador de la *poesía visual*.

Algunos comentaristas, como Nicole Marie Mosher¹⁷, ha visto a Apollinaire como el primer poeta de occidente que usa la creación caligramática por razones estrictamente líricas. Tradicionalmente, los motivos de los caligramas respondían a otros intereses: religiosos, políticos, laudatorios etc. Tanto Mallarmé “*Un golpe de dados...*” (1897) como Apollinaire “*Let-tre-ocean*” (1914) –más el segundo que el primero– reinaugaron una idea antigua: la conjunción de recursos que tradicionalmente permanecían separados, las formas visuales y la información textual. Ambos de esta manera, asignaban un plus de información que es imposible de transmitir verbalmente; de hacerlo, sería a condición de ampliar la textualidad a cuenta de perder la tensión poética.



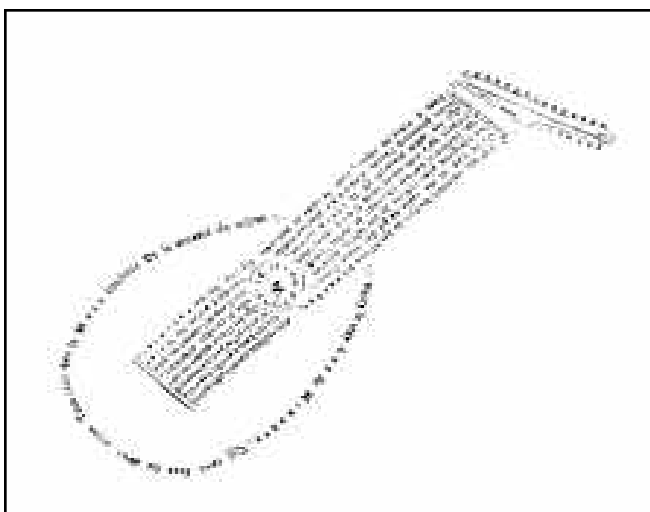
A lo anterior hay que añadir otro elemento que está en la base del renacimiento de la *creación poético-visual* en el siglo XX, éste es el fenómeno de la experimentación tipográfica que tuvo lugar después del despliegue de la publicidad gráfica y con el cartelismo que comenzó a desarrollarse durante el siglo XIX y que, a comienzos de siglo XX, se convirtió en una forma autónoma de comunicación.

Y tras Apollinaire con sus “*Calligrammes*”, autor enmarcable en el cubismo, los futuristas con sus “*palabras en libertad*” fueron quienes abrieron horizontes impensables antes de la literatura visual y, también, de la poesía sonora. Es el periodo de las llamadas *vanguardias históricas*: cubismo, futurismo, dadaísmo... que con su talante experimentalista e innovador, y su interdisciplinariedad, fueron los motores que revolucionaron el arte y la poesía a principios del siglo XX y que proporcionaron los ingredientes básicos para alimentar una *creación poético-visual* que alcanzó su madurez en la segunda mitad de dicho siglo.

Los poemas visuales futuristas eran mayormente partituras para la realización de acciones. En ellos, la página se volvía un campo de acción sobre el que se depositaba la *escritura en libertad*. La marcha de la escritura y el libre juego de la tipografía aparecía en formaciones separadas, no controladas por las reglas de la sintaxis lineal o de la composición estética. Se invitaba a los pintores a incorporar libremente la escritura dentro de su trabajo plástico. "*Después del verso libre, aquí están las palabras en libertad*" decía el *Manifiesto Técnico de la Poesía Futurista* en 1912.

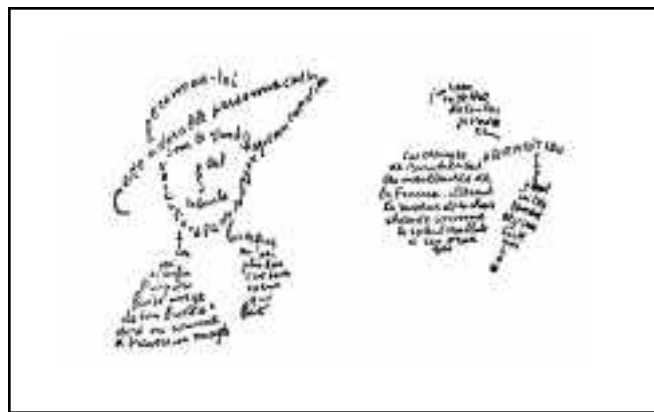
Entre las muchas aportaciones de los vanguardistas podemos citar que fueron a título de ejemplo, algunas formas y maneras que hemos visto después la base de creaciones poético visuales posteriores. Así, la desintegración de la figura mediante el "*collage*" y el gusto por la abstracción, el *tableau-objet* que inició el cubismo y que tanto complacía a los dadaístas, la "escritura en libertad" y demás experiencias futuristas, la descontextualización y refuncionalización de los objetos que tanto practicaron los dadaístas -los *ready-made* o el *objet-trouvé*-. Y, entre otras muchas aportaciones, podemos citar las desconstrucciones plásticas que arrancan de Cézanne, los poemas sin palabras de Man Ray. A ello hay que añadir múltiples aportaciones de otros movimientos posteriores y de diferentes autores no encuadrados en ningún movimiento concreto; por ejemplo, los trabajos del chileno Huidobro, de Ezra Pound -quien incluía ideogramas orientales en sus poemas-, las "*palabras-valija*" de James Joyce -en las que reunía radicales de palabras que sintetizaban lo que deseaba expresar-, etc.

Cabe señalar que la *creación poético-visual* compuesta entre 1900 y el final de la Segunda Guerra Mundial no estaba etiquetada como tal, sino que estaba encuadrada entre las diferentes actividades y denominaciones de los movimientos a los que pertenecían sus realizadores. Fue en los años cincuenta cuan-



do, con el nacimiento de la *Poesía Concreta*, aparece por primera vez un movimiento vanguardista internacional enfocado específicamente a la *creación poético-visual*. Los movimientos anteriores, incluido el *Letrismo* iniciado en Francia en 1947, se consideraban a

sí mismos como movimientos artísticos de tipo general, lo cual, en el caso del *Letrismo* es discutible.



Y hay que tener en cuenta también el impacto de las nuevas tecnologías que están en la base de muchas realizaciones y muchas formas de hacer. Primero fue la fotografía y el cine, después la fotocopiadora, el video.... La técnica del *collage* que inauguraron los cubistas y que tanto utilizaron los dadaístas primero, después los surrealistas y, posteriormente, infinidad de autores que utilizaron tecnologías tanto tradicionales de creación plástica como nuevas tecnologías de creación de imágenes: ordenador, video etc. Así como, ya en desarrollos posteriores, las aportaciones de diferentes neovanguardismos: el arte cinético, pop, op, mail-art, el minimal, conceptualismo, Fluxus... A lo que hemos de añadir algunos planteamientos teóricos llegados de la mano de lingüistas y de semiólogos que, principalmente a mediados de los 60, se plantearon la forma de reducir de unos lenguajes a otros. Se trata de la posibilidad de reducción de lenguajes complejos, difícilmente codificables y apenas estudiados, pero que empezaban por aquellos años a ser motivo de atención de los teóricos: los lenguajes de la moda y el diseño, del cine y del cómic, de los posters y graffitis, etc. Son lenguajes que ejercieron, y que aún ejercen, una especial atracción sobre los poetas visuales por sus mensajes mixtos.

Y, ya finalizando el siglo, las nuevas tecnologías electrónicas -informática, Internet, fotografía y video digital, RV- que están propiciando un nuevo renacer a caballo entre el siglo XX y el XXI. Así, y ya con posterioridad a 1995, se ha producido una nueva eclosión de creadores y nuevas formas expresivas.

A la vista de todo lo cual, hemos de concluir, en contra de lo que algunos pretenden -sin duda por falta de información- que la *creación poético visual* no es un invento vanguardista del siglo XX, sino que viene de antiguo. Que las formas visuales que parece que inauguraron Mallarmé o Apollinaire ya habían existido en la historia de la poesía, aunque ello fuera de forma muy puntual, en ocasiones -principalmente en el medioevo-, más que con finalidad poética, como fórmulas de expresión hermética o religiosa.

Aunque sí podemos decir que en el siglo XX se produjo el nacimiento de nuevos planteamientos, la creación de nuevos términos, una nueva conciencia ante el fenómeno *poético-visual* y con ella el advenimiento de una nueva intencionalidad poética, así como el desarrollo de nuevos cauces y la incorporación al terreno de la creación poética de las más modernas y sofisticadas tecnologías.

Notas

1 -Hállase esta quinta sentencia –escribe Heidegger- en aquel grandioso y descomunal poema que comienza: “En suave azul florece con su metálica techumbre la torre de la iglesia”. Cita en: Frutos Cortés, Eugenio. Creación filosófica y creación poética. Barcelona: Juan Flors, 1958.

2 -Cassirer, Erns. Filosofía de las formas simbólicas. Philosophie der Symbolischen Formen. Berlín: edita Bruno Cassirer, 1929.

3 -Critchley, MacDonald: The Language of Gesture. Londres: Folcroft Press, 1970.

4 -Ortega y Gasset, José. Meditaciones del Quijote. Primera ed.1914. Madrid: Ed. Revista de Occidente, 1975.

5 -Formado en el idealismo neo-kantiano, Ortega trata de superar las tendencias opuestas del Idealismo y del Realismo y llega pronto, en 1914, a la formulación de que la realidad radical es el encuentro del yo y las cosas: "Yo soy yo y mi circunstancia", escribió en Meditaciones del Quijote. Dándose la circunstancia de que esa realidad en la que se enraíza todo lo demás es la vida, siendo ésta una actividad dinámica, algo que no es sino que se hace. Se trata de una concepción vitalista que se ve impregnada de perspectivismo; esto es: la realidad es vista desde los puntos de vista que cada cual ocupa en el universo.

6 -Peignot, Jérôme. Du Calligramme, Ed. du Chêne, París, 1978.

7 -Higgins, Dick. Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature. State Universty of New York Press, Albany, 1987.

8 -Disco de Phestos. Creta, 2000 a.C. En Peignot, Jérôme. Du Calligramme, Ed. du Chêne, París, 1978.

9 -Simias de Rodas. S.V a,C. En Peignot, Jérôme. Du Calligramme, Ed. du Chêne, París, 1978.

10 -Cózar, Rafael de. Poesía e Imagen -Formas difíciles del ingenio literario-. Sevilla: ediciones El carro de la Nieve, 1991.

11 -Caroll, Lewis: Alice's Adventures in Wonderland. London-Grasgow: ed. R. Denniston, Collins, 1954.

12 -Caroll, Lewis: Alicia a través del espejo. Barcelona: Col.. La novela corta, edita J.R.S. Editor, 1981. Título original: Through the Looking Glass and What Alice Found There. London-Grasgow: ed. R. Denniston, Collins, 1954.

13 -Julius Hyginus, siglo X. Miguel d'Ors. El caligrama de Simias a Apollinaire –Historia y antología de una tradición clásica-. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1977.

14 -Argot, Robert. “Sieur de l'Époronnière. Miguel d'Ors. Op.cit.

15 -Mallarmé, Stéphane. Un coup de dés... Versión española en Stéphane Mallarmé. Poesía Completa, tomo II. Barcelona: Ed. Libros Río Nuevo, 1979.

16 -Apollinaire, Guillaume. Versión española en Guillaume Apollinaire. Poesía Completa, tomo II. Barcelona: Ed. Libros Río Nuevo, 1980.

17 -Mosher, Nicole Marie, en Le texte visualisé. Le calligramme de l'époque alexandrine a l'époque cubiste, 1990.

18 -Apollinaire, Guillaume. Fragmento de «Poème du 9 de fevrier», 1915., Guillaume Apollinaire. Poèmes à Lou. París : Ed. Gallimard, 1975