

Por primera vez se presenta una visión de conjunto de la vanguardia poética latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX. abordándose, con rigor y claridad crítica y didáctica, sus principales manifestaciones: Poesía Concreta (Brasil), Poema/Proceso (Brasil), Poesía para y/o a Realizar (Argentina) y Poesía Inobjetal (Uruguay). El estudio, además, en consonancia con su época, se integra dentro de aquella aventura intelectual de integración pregonada por Angel Rama y contribuye a subsanar la situación aludida por Antonio Cándido: "cuando hay interés por esa entidad llamada literatura latinoamericana, el mismo se refiere casi siempre a las literaturas de lengua española".

N.N. Argañaraz (25/12/58) es Licenciado en Letras Hispánicas por la Universidad de la República, Mestre em Literatura Brasileira por la Universidade Federal do Rio Grande do Sul y Doutorando em Literatura Comparada de esta última. Actualmente se desempeña como Profesor Adjunto de Literatura Uruguaya y como Asistente de Literatura Latinoamericana de la Universidad de la República donde, desde 1990, dicta los cursos de Literatura Comparada.

También ejerce el periodismo como crítico en la sección cultural del diario La República. Entre su producción se destacan los libros *Poesía Visual Uruguay* (Montevideo, Mario Zanolchi Editor, 1986) y *La escritura bajo el signo del travestismo* (Montevideo, MZ, 1990).

POESIA LATINOAMERICANA DE VANGUARDIA N.N. ARGANARAZ

N.N. Argañaraz

POESIA
LATINOAMERICANA
DE VANGUARDIA:
De la Poesía Concreta
a la Poesía Inobjetal

VVVVVVVVVVV
VVVVVVVVVE
VVVVVVVEL
VVVVVVVELO
VVVVVVELOC
VVVVVELOCI
VVVVELOCID
VVVELOCIDA
VVELOCIDAD
VELOCIDADE

Ediciones O DOS
Montevideo 1992

CMP-4)
varios

N. N. ARGABARAZ

POESIA LATINOAMERICANA
DE VANGUARDIA:
De la Poesía Concreta
a la Poesía Inobjetal

POESIA LATINOAMERICANA DE VANGUARDIA:
De la Poesía concreta
a la Poesía inobjetal

EDICIONES
O DOS

N.N. ARGAÑARAZ

**POESIA LATINOAMERICANA
DE VANGUARDIA:
De la Poesía Concreta
a la Poesía Inobjetal**

**EDICIONES
O DOS**

*A la Dra. Tania Franco Carvalhal,
mi especial agradecimiento
por su orientación y observaciones.*

PREFACIO

Este trabajo, al igual que mi libro **Poesía Visual Uruguay**, no es más que un adelanto de una investigación en curso sobre la poesía latinoamericana de vanguardia de la segunda mitad del siglo XX, investigación que iniciara a comienzos de la década del ochenta.

Contiene observaciones y material recogido a lo largo de varios años de tránsito por ese campo, tránsito interrumpido varias veces por razones de salud y también de elemental supervivencia.

Mi primer contacto con estos temas se remonta a los tiempos en que yo era un **undergraduate** y asistía a los cursos de **Semiótica Textual** dictados por el poeta y semiólogo Ruben Tani, Profesor de Filosofía del Lenguaje de la Universidad de la República, quien examinaba, en ellos, algunas producciones de la poesía concreta.

Por esa época fue que comencé a producir mis primeros textos poéticos visuales (algunos de los cuales se encuentran en mi **Poesía Visual Uruguay**) y a investigar en esa área. Eran los oscuros años de la dictadura militar y las dificultades para obtener material eran enormes. Recuerdo que —aparte de la **Concrete Poetry: a world view**, de Mary Ellen Solt, que obtuvimos con Tani en la Alianza Cultural Uruguay/Estados Uni-

dos — la primer gran antología que conseguí fue **La escritura en libertad**, de Fernando Millán y Jesús García Sánchez, un libro que se había agotado hacía mucho tiempo y dormía acurrucado en una librería de textos usados de la calle Tristán Narvaja.

La escritura en libertad fue, para mí, altamente estimulante. Los textos que recoge me incitaron aún más a la praxis creadora y la información que proporciona fue decisiva en mi camino futuro, pues las referencias a Uruguay que encontré en él, me hicieron pensar en la posibilidad de comenzar la investigación por mi propio país.

Allí figuraban los nombres de Julio Campal y Clemente Padín. El primero había fallecido fuera del país hacía mucho tiempo. Me quedaba Clemente Padín, a quien localicé en una vieja gufa telefónica. Después de hablar con él, acordamos una cita en un club donde se desempeñaba como profesor de gimnasia y, posteriormente, un encuentro en su casa, donde le realicé la entrevista (aún inédita) que figura en la bibliografía final.

La amistad con Padín fue muy productiva para ambos. El me conectó con la red internacional de mail art; colaboró con **ODos**, la revista de poesía visual y mail art que yo editara y dirigiera entre 1982 y 1985; y me contactó con Antonio Ladra, quien me introdujo en el periodismo.

Con Padín y Ladra formamos el grupo que, en 1983, realizó la histórica muestra de mail art "10. de mayo" (con la participación de unos 400 artistas de 40 países) y que, después de la incorporación de Jorge Caraballo, organizó, entre 1985 y 1988, más de 10 exposiciones internacionales de mail art y poesía visual.

En 1981, antes de conocer a Padín y a Ladra, dediqué mucho tiempo, junto a Ruben Tani, a la discusión del "Plano —

Piloto para Poesía Concreta" (texto incluido en **Teoría da Poesía Concreta**), aumentando la pasión por la producción del grupo Noigandres. Por esa misma época, habían caído en mis manos los libros de Décio Pignatari **Semiótica & Literatura, Informação, Linguagem e Comunicação, Comunicação Poética y Contracomunicação**, que leí con gran avidez. Al año siguiente, yo recibiría de la Editorial Perspectiva **A arte no horizonte do provável** y **A Operação do texto**, de Haroldo de Campos.

La influencia de todas esas lecturas puede detectarse en la mayoría de mis trabajos. La del profesor Campos, por ejemplo, es muy visible en mi "Hacia una re-visión de Francisco Acuña de Figueroa", publicado por la **Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias**, en 1986.

A Haroldo de Campos tuve oportunidad de conocerlo personalmente en ocasión del **I Seminário Latino-Americano de Literatura Comparada**, realizado en Porto Alegre, en 1986, en el cual presenté la ponencia titulada "La poesía experimental rioplatense y su relación con otras propuestas vanguardistas", que contiene el germen del presente trabajo.

En la oportunidad, el poeta me obsequió, "en poesía y en persona", sus dos libros que, a esa altura, eran los únicos que no poseía: **A educação dos cinco sentidos y Transblanco**. Pensando en este último fue que escribí mi artículo "Intertextualidad, traducción, transcreación", con el fin de divulgar, en Uruguay, su labor de transcreador. Este apareció en la revista **Relaciones**, la misma en la que yo había publicado "Poesía Concreta: las constelaciones de Gomringer" y, posteriormente, "Vanguardia en la poesía latinoamericana".

El **I Seminário Latino-Americano de Literatura Comparada** fue, sin duda, muy provechoso para mí. Allí pude trabar

contacto con João Alexandre Barbosa, Jorge Schwartz, Luis Costa Lima, Raúl Antelo (a quien ya conocía personalmente), Silviano Santiago y Tania Franco Carvalhal, quienes luego me harían llegar algunos de sus trabajos. La influencia de esas lecturas puede verse en mi librito *La escritura bajo el signo del travestismo*, ensayo originalmente escrito para el curso de Literatura Comparada dictado por la profesora Tania Franco Carvalhal en el primer semestre de 1989, en la UFRGS.

Además de lo aquí relatado, la historia de este trabajo tiene que ver también con el curso *Poesía Latinoamericana de Vanguardia*, que yo dictara en la Universidad de la República en 1987 y del cual provienen algunas reflexiones.

Finalmente, debo recordar que de Wladimir Dias Pino recibí material decisivo para la comprensión del Poema/Proceso y de su propia obra, y de Edgardo Antonio Vigo, con quien compartimos innumerables y largas charlas telefónicas durante 1985, un valioso aporte bibliográfico.

Lo recibido, pues, fue abundante y bueno, debiéndose los resultados alcanzados a mis propias limitaciones.

1. INTRODUCCIÓN

Si bien en las primeras décadas del siglo XX se había asistido a la sucesión de diferentes tendencias llamadas de vanguardia, que se impusieron en los círculos artísticos (el Futurismo en Italia, el Constructivismo en Rusia, el Dadaísmo en Francia y otras partes, la Bauhaus en Alemania, De Stijl en Holanda, etc.), "a partir de la segunda guerra mundial —tal como escriben MILLÁN Y GARCÍA SÁNCHEZ (1975 p. 14)—, el fenómeno de la vanguardia literaria —poética sobre todo— empezó a enfocarse como algo ya definitivamente histórico, esto es, como algo sin actualidad. Numerosos especialistas barrieron para casa y decretaron en forma «oficial» la desaparición del espíritu vanguardista en poesía. Sin embargo, lo que pareció o se pretendió que pareciera, desaparición no fue de hecho sino replanteamiento y renovación".

En efecto, pues en la década del 50 surge —casi simultáneamente en Sudamérica y Europa— la Poesía Concreta, uno de los más importantes movimientos de vanguardia de la segunda mitad del siglo XX, que alteró el arte del poema y se constituyó en un fenómeno fermental, haciendo posible, entre otras cosas, el surgimiento y desarrollo de diversas tendencias vanguardistas posteriores, tal como se podrá ver en nuestro estudio.

DIAS DE SÁ (1978) ha trazado un acertado cuadro de los principales aportes latinoamericanos a la poesía de vanguardia a partir de un trabajo previo de recopilación de materiales realizado por el francés Julien Blaine, publicado en el No. 1/76 de la revista francesa *Doc(k)s*. Ellos son: 1) la Poesía Concreta (Brasil); 2) el Poema/Proceso (Brasil); 3) la Poesía para y/o a Realizar (Argentina); y 4) la Poesía Inobjetal (Uruguay), que constituyen el objeto de estudio del presente trabajo, el cual intenta ser una contribución —mínima y modesta— al estudio de un fenómeno (el de la poesía latinoamericana de vanguardia de la segunda mitad del siglo XX) sobre el cual se tiene un conocimiento parcial, fragmentado e incompleto.

Esto se debe, en primer lugar, a la inexistencia de un trabajo que haya abordado en su conjunto las cuatro formulaciones mencionadas y, en segundo lugar, a la poca existencia de estudios críticos específicos sobre cada una de ellas.

Más se ha escrito sobre la Poesía Concreta brasileña; mucho menos, sobre el Poema/Proceso y casi nada sobre las propuestas rioplatenses: la Poesía para y/o a Realizar y la Poesía Inobjetal.

A esto se suma el hecho de que la mayoría de esos trabajos críticos tienen el inconveniente de haber sido elaborados por una crítica "militante", esto es: por sus propios creadores, quienes —por lo general— actúan movidos, entre otras cosas, por prejuicios o rivalidades de escuela, impidiendo, muchas veces, una visión objetiva del fenómeno.

Es posible que la elección de las cuatro formulaciones enumeradas pueda parecer, en un principio, arbitraria, sobre todo si se piensa que, en otros lugares de América Latina, han existido experiencias de corte vanguardista, ya sea efectivizada por artistas que trabajaron en forma individual como en forma grupal.

Pero ocurre que las cuatro formulaciones en cuestión desarrollaron una fuerte y abundante fundamentación teórica de su

praxis que no tiene parangón entre otras experiencias de intención o corte vanguardista de la época. Y esa sólida y abundante fundamentación teórica de su praxis constituye un hecho que, de ninguna manera, se puede obliterar en el tratamiento de las vanguardias porque ese es, precisamente, uno de sus principales trazos característicos. Sin duda, a través de esa fundamentación teórica, que implica una actitud programática conforme a lo que observa MENDONÇA TELLES (1987, p. 10), "acabaron fundando un género nuevo, ni poesía ni ficción ni crítica, sino un discurso mixto de lenguaje y metalenguaje (...) para presentar y divulgar ideas teóricas y críticas sobre las artes y la literatura..."

Nuestro trabajo apunta a proponer una interpretación de esa vanguardia y cae fuera de nuestros objetivos la reflexión previa sobre la naturaleza y función de la vanguardia así como el examen de las diferentes teorías en torno al tema —procedimiento frecuente en otros estudios— porque ello implica, principalmente dos cosas: por un lado, hacer encajar las tendencias tratadas en un molde, lo cual, obviamente, limita la tarea crítica y hermenéutica del investigador; y, por otro, discutir en abstracto teorías o modelos que han sido elaborados en base a la praxis de movimientos diferentes a los aquí estudiados.

Por lo expuesto, decidimos operar de una manera similar a como se procede, por ejemplo, en *Lingüística Textual*, donde las dificultades para llegar a una definición del texto no impiden que se lo pueda identificar, describir y explicar. Sabemos que las propuestas aquí tratadas son de vanguardia y las estudiamos como tal, habiendo sido posible su identificación y demarcación por las alteraciones en la interacción pragmática de los individuos que las producen o las reciben, es decir: de acuerdo con la situación de comunicación.

Partimos de la hipótesis de que la vanguardia aquí estudiada es un *continuum*, una especie de cadena, dentro del cual cada una de las formulaciones referidas sería un eslabón, y decidimos organizar nuestro trabajo en función de ese hecho.

Así, en el capítulo 2, abordamos la Poesía Concreta brasileña; en el 3, el movimiento Poema/Proceso; en el 4, la Poesía para y/o a Realizar; y, en el 5, la Poesía Inobjetal.

Se trata de ofrecer una descripción sincrónica de cada una de esas propuestas y, a través de esos cortes sincrónicos sucesivos, hacer un trazado diacrónico de la vanguardia poética latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX.

2. LA POESÍA CONCRETA BRASILEÑA

2.1. La Poesía concreta (aspectos generales)

La Poesía Concreta fue un movimiento fundado, casi simultáneamente, en Sudamérica y Europa, por el grupo Noigandres de San Pablo y el poeta suizo-boliviano Eugen Gomringer, con la participación de otros poetas latinoamericanos y europeos.

La primera muestra del movimiento fue la brasileña, llevada a cabo en el Museo de Arte Moderno de San Pablo, del 4 al 18 de diciembre de 1956, bajo el nombre de **Exposição Nacional de Arte Concreta**, y, en ella, participaron en calidad de poetas, Ronaldo Azeredo, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Wladimir Dias Pino, Ferreira-Gullar y Décio Pignatari.

La denominación "poesía concreta" fue propuesta, originalmente, por el poeta brasileño Augusto de Campos (integrante del grupo Noigandres), en un artículo titulado "Poesía Concreta", que fue publicado, por primera vez, en el No. 3 de **Forum**, órgano oficial del Centro Académico "22 de Agosto", de la Faculdade Paulista de Direito aparecido en octubre de 1955, en el cual su autor escribe:

"En sincronización con la terminología adoptada por las artes visuales y, hasta cierto punto, por la música de vanguardia (concretismo, música concreta), yo diría que hay

una poesía concreta. Concreta en el sentido en que, dejadas de lado las pretensiones figurativas de la expresión (con lo cual no quiero decir: dejado de lado el significado), las palabras, en esa poesía, actúan como objetos autónomos. Si, en el entendido de Sartre, la poesía se distingue de la prosa por el hecho de que para ésta, las palabras son signos, en tanto que para aquélla, son cosas, aquí esa distinción de orden genérica se transporta a un estadio más agudo y literal, por lo cual los poemas concretos se caracterizarían por una estructuración óptico-sonora irreversible y funcional, y, por así decir, generadora de la idea, creando una identidad todo-dinámica, «verbivocovisual» — es el término de Joyce — de palabras dúctiles, moldeables, amalgamables, a la disposición del poema" (In: DE CAMPOS, PIGNATARI & DE CAMPOS, 1987, p. 40)

La denominación fue aceptada, posteriormente, por Gomringer, entre otras cosas, porque ello constituía un homenaje a los pintores concretos de Zurich, que ejercieron gran influencia en la producción de sus poemas, aunque él conservó la denominación "constelaciones" para sus experiencias particulares, del mismo modo en que otros poetas acuñaban sus propios nombres para las suyas.

A partir de entonces, el nombre "poesía concreta" logró una gran difusión a nivel internacional, habiendo sido utilizada en importantes antologías internacionales como, por ejemplo, en la de Mary Ellen Solt, *Concrete Poetry: a world view* (1968), que agrupa un tipo de poesía coincidente, en mayor o menor grado, con los postulados y resultados prácticos del grupo Noigandres y de Gomringer. Aunque también corresponde señalar que, muchas veces, también se la empleó para hablar de experiencias, tendencias o autores que poco o nada tenían que ver con su significación original.

En términos generales, la poesía concreta —según la caracterización de DE CAMPOS, PIGNATARI & DE CAMPOS

(1987)—, dando por cerrado el ciclo histórico del verso en cuanto unidad rítmico-formal, pretende ser "el producto de una evolución crítica de las formas" (DE CAMPOS, PIGNATARI & DE CAMPOS, 1987, p. 56).

Ella incorpora al espacio gráfico como un elemento de la composición y crea una sintaxis espacial en vez del simple desarrollo temporístico-lineal.

De acuerdo a la caracterización de GOMRINGER (1968), en su aspecto visual, se trata de presentar la estructura del poema al desnudo: "la forma visible de la poesía concreta es idéntica a su estructura, como en el caso de la arquitectura" (GOMRINGER, 1968, p. 67).

En el plano del contenido, "ella no servirá de válvula de escape de toda suerte de emociones e ideas: el contenido es interesante para el poeta concreto solo si su estructura espiritual y material prueba ser interesante y puede ser manejada como lenguaje" (GOMRINGER, 1968, p. 68).

Por último, hay que señalar el rasgo "internacional-supra-nacional" destacado por GOMRINGER (1968, p. 68), visible en el hecho de que la poesía concreta apareció casi simultáneamente en Sudamérica y Europa, manifestándose en ambos lugares la actitud que posibilitó la creación de tales estructuras.

La Poesía Concreta, debido a la solidez de su planteo, se constituyó, sin duda, en la corriente de poesía de vanguardia más trascendente e influyente de la segunda mitad del siglo XX, encontrándose presente en gran parte de las corrientes y autores que le sucedieron.

2.2. Los precursores

Cuando se procede al tratamiento del problema de los precursores de la Poesía Concreta, el analista se encuentra con que los propios poetas concretos ya han establecido un elenco básico de precursores. Los poetas paulistas mencionan, por ejemplo, a Mallarmé, Apollinaire, Joyce, Cummings, etc. Gomringer, por

su parte, que también partía del mismo grupo básico de autores, en vez de Pound cita a su discípulo Williams Carlos Williams y agrega, además, a dos autores alemanes: Arno Holz y Kurt Schwitters.

Una ligera referencia a ellos nos ayudará a comprender por qué los autores citados se encuentran en la base de la Poesía Concreta.

Stéphane Mallarmé (1842-1898) intentó, en "Un coup de dés", realizar el poema en función del espacio en blanco de la página, observándose el empleo de caracteres tipográficos variados y palabras dispuestas con el fin de formar ideogramas. En esa obra, el blanco de la página deja de ser un simple soporte gráfico y pasa a ser un elemento de la composición, quebrándose su estructura sintáctico discursiva.

Guillaume Apollinaire (1880-1918) usó una forma poética a la cual llamó "caligrama". El caligrama, en virtud de una determinada disposición gráfica, le da un tono figurativo a la idea central del poema; pero en él no se llega a romper la linealidad del discurso, el cual apenas es fragmentado por medio de la disposición de letras y palabras en la página, y no se incorpora el blanco como elemento de la composición.

Arno Holz (1863-1929) trató, en su poesía, de interferir en la organización del lenguaje y se preocupó minuciosamente, de la organización visual y sonora del poema. En el plano sonoro de sus poemas, se destaca, por ejemplo, la reunión, en una misma línea, de palabras interrelacionadas rítmicamente. En lo que tiene que ver con lo visual, se observa que "los poemas se distribuyen en la página regidos por el «eje medio» (donde está la expresión «Mittelachsenpoesie») —columna vertebral, virtual, tipográfica— con que el poeta intenta responder en el plano óptico al carácter oral de su poesía, preservando el tono único de las palabras, los sorbos y aspiraciones de la poesía hablada" (DE CAMPOS, 1977a, p. 162).

Kurt Schwitters (1887-1948), aparte de su actividad plástica, aportó, en el campo de la invención poética, importantes

logros. Schwitters era un "poeta preocupado con la invención tipográfica, con la desarticulación de la palabra, con el aspecto visual de los vocablos, sus posibles disposiciones en el horizonte espacial y sus reacciones y transformaciones recíprocas cuando son puestos en presencia simultánea" (DE CAMPOS, 1977a, p. 37). En sus poemas, especie de "collages verbales", se destaca también la abolición de las palabras consideradas "poéticas".

Ezra Pound (1885-1972) partió del ideograma chino —que había sido estudiado por el signólogo Ernesto Fenolosa en su libro *La escritura china como medio de poesía*— para estructurar sus Cantos, resaltando su importancia poética. Así, del mismo modo que el chino adopta la yuxtaposición precisa de imágenes en vez del discurso o de las generalizaciones abstractas, cada "Canto" es un ideograma yuxtapuesto a otros, formando un todo unitario y global, con una información estética nueva para Occidente.

James Joyce (1882-1941) también trabajó mucho con el montaje de palabras, cuya base está en el proceso ideogramático, y con la subversión sintáctica, buscando evitar y romper el discurso tradicional.

E.E. Cummings (1894-1962) le dio gran importancia al aspecto físico de la palabra, observándose, en muchas de sus composiciones, junto a la abolición del verso, el uso de letras mayúsculas en el medio de las palabras con el fin de lograr una visualización más objetiva de lo creado.

Ahora bien, más allá de reconocer, en esas fuentes de contacto comprobable y directo, antecedentes de la Poesía Concreta que, sin duda, ponen al descubierto la actualidad que el pasado tiene en el presente, nos interesa destacar —siguiendo la línea de pensamiento presente en los ensayos "La tradición y el talento individual" y "Kafka y sus precursores", de ELIOT (1975) y BORGES (1974) respectivamente— cómo la Poesía Concreta revaloriza y le da sentido a toda una tradición anterior desvalorizada por la crítica literaria hasta ese momento, modificando el

orden existente al alterar nuestra comprensión de la misma y, en consecuencia, del pasado literario.

Nos referimos a aquella que se inicia con los textos visuales de la época alejandrina y se prolonga, en la Antigüedad, con algunos poetas latinos; que continúa, en la Edad Media, con poemas anagramáticos, palindrómicos y permutacionales; con los emblemas del Renacimiento; y con los más diversos poemas de tenor semejante cultivados por diferentes poetas en los siglos siguientes. Tradición estudiada, entre otros, por Armando Zárate, en su libro *Antes de la vanguardia*, donde manifiesta un pensamiento similar al nuestro cuando escribe que "la múltiple experiencia de la poesía contemporánea (...) ha traído a la vigencia actual" (ZARATE, 1976, p. 55) a los poetas inscriptos en esa tradición, y abordada, en cierto modo, por TODOROV (1981) en su libro *Os gêneros do discurso*, específicamente en el capítulo titulado "Os jogos de palavras", donde el autor muestra el escaso valor que la crítica le atribuía a esas realizaciones.

Parecería que, entre los poetas de la llamada época alejandrina de la Antigüedad grecolatina, **Teócrito de Siracusa** (308-240 a.c.) fue el primero que realizó poemas visuales, atribuyéndosele el texto conocido con el nombre de "La Siringa".

Sin embargo, el autor más citado de este período es **Simias de Rodas**, quien posee diversos poemas de esa naturaleza, entre los cuales se destaca, por lo general, su poema "El huevo", que propone un interesante modo de lectura, pues ésta puede hacerse a partir del primer verso seguido del último y de éste pasar al segundo y así, alternadamente, hasta llegar al centro, o también en espiral (del centro a la periferia) siguiendo el desplazamiento óptico sugerido por su redondez y su relieve.

De todas maneras, de los poemas visuales de esa época, el "Altar de Jasón", del poeta **Dosiadas**, de quien muy poco se sabe, fue el que tuvo mayor influencia en diferentes épocas y lugares. "Su relieve inspiró, sin duda, el alter-acróstico de Julius Vestinus en la época del emperador Adriano, El «Ara Pythia»

ΘΕΟΚΡΙΤΟΥ ΣΥΡΙΓΞ

Οἰδετόν, εὐνάειρα Μακροπόλειμοι δὲ μάτηρ
μαίης ἀντιπέτροιο θεῶν τέκεν ἰθνητήρα,
οὐχὶ Κεράστῃ, ὅν ποτε θρέψατο ταυροπάτῳ,
ἀλλ' οὐ πελειπὲς αἶθε πάρος φρένα τέρμα σάκου
οὔνομ' Ὀλυμ δίζωι, ὅς τῆς μέροπος πόθον
κούρας γηγρυγίας ἔχε τῶν ἀνεμώδεος,
ὅς μοῖσαι λιγὴ πάξεν ἰσογεφάνωι
ἔλκος, ἄγαλμα πόθοιο περισμαράγου,
ὅς ἀρέσει ἀγορέαν ἰσαυδέα
παπποφύτου Τυρίαν τε . . .
ὡς τότε τυφλοθύρων ἐρατόν
πῆμα Πάρις θέτο Σιμηΐδας·
ψιχὴν αἰ βροτοβάμων
στήτας οὔτρε Σαίττας
κλωποπάτῳ ἠπάτῳ
λαρτακόγει χαρεῖς
ἄδῃ μελισσοῖς
ἔλλοπι κούρας,
Καλλιόπαι
ηὐλειύστωι.

Teócrito: "La siringa"

Κατὰ δὲ
 τῆ τῶδ' ἄρμον ἴεν
 πρὸς ἡμῶν εἴς τε δὴ γὰρ ἄγχι
 τὸ μὲν οὐκ ἰσθῆας Ἐρμῆς ἰαίρι κάρη
 ἄνωγε δ' ἐκ μίση μοιοδύμενος μίγαν παρῶ
 αἴζηεν
 θοῶς δ' ἔσπερον κῶ λήχεον φέρων νεῖμα ποῶ
 σποράων κίτριον
 θοαίς ἰσ' αἰελαίσι τέρων κῶ ἀλλὰ σὺν ορειπῶδ' ἐλάφον
 τίεσσιν
 πᾶσαι κραιπνοῖς ἰσὶν ἄκων ἰμενοι ποσὶ λάρων κατ' ἀδρήϊας
 ἴχθους τισίνας
 καὶ τι ἠρόδημος ἀμφιπάλτοι αἰψ' αὐτῶν θῆρ ἐν κέλευθ' αἴζη
 μενος θαλασσῶν μεγαίεσσι
 αἰτ' ἔκαθ' ἄκουσ' ἀκούσ' ἄκουσ' ἄκουσ' ἄκουσ' ἄκουσ'
 ἄκουσ' ἄκουσ' ἄκουσ' ἄκουσ' ἄκουσ' ἄκουσ'
 ταῖς δὴ εἰρήνη κλιτὶ ἴση θοαίς τ' ποσὶ θοαίς πολυέλεον
 μέγιστον ἰσὶν ἄκουσ' ἄκουσ' ἄκουσ' ἄκουσ' ἄκουσ'
 ἄκουσ' ἄκουσ' ἄκουσ' ἄκουσ' ἄκουσ' ἄκουσ'
 βλαχῆ δ' οὐκ ἔστιν ἄκουσ' ἄκουσ' ἄκουσ' ἄκουσ' ἄκουσ'
 ταυσοῦρον (ἴση) ἄκουσ' ἄκουσ' ἄκουσ' ἄκουσ' ἄκουσ'
 ταί δ' ἄκουσ' ἄκουσ' ἄκουσ' ἄκουσ' ἄκουσ' ἄκουσ'
 μεθ' ἰμεροῦσσι καζῶ
 ἴχθους θείων γὰρ (πορδῆων) κατὰ ἴσην Παι
 ρῶν ἠμύνησιν αὐτῶν
 ἀριθμῶν ἰσὶν ἄκουσ' ἄκουσ' ἄκουσ' ἄκουσ' ἄκουσ'
 κοσμοῦ ἰσὶν ἄκουσ' ἄκουσ' ἄκουσ' ἄκουσ' ἄκουσ'
 φῶλ' ἰσὶν ἄκουσ' ἄκουσ' ἄκουσ' ἄκουσ' ἄκουσ'
 πτεροῖσι ματρῶν
 λήχεον κῶ ἀμφὶ ματρῶν κῶ
 Δωριῶν ἀπόδοσι
 ματῶν.

Simias de Rodas: "El huevo" (300 a.c.)

ΔΩΣΙΑΔΑ ΔΩΡΙΕΩΣ ΒΩΜΟΣ

Εἰμῆρμενός με στήνας
 πάσις, μέρψ' αἰσῆμος.
 τεύξ', οὐκ ὑποδύνας ἴσις Ἐμπούνας μόρου
 Τεύκρου βροῦτα κῶ κῶν τικῶματος,
 Χρύσας δ' αἴτας, ἄμους ἰψύδηρα
 τῶν γελοῦσιν οἰμοῖ ἔρρασις,
 ἄρ' ἀπατων οἰνεύας
 μύγῃσι ματροῦπιτος
 ἰμῶν δὲ τεύγ' ἀβήσας
 Θεοκρίτου κῶ τῆς
 τρενπέμοσι καύσας
 θῶνισιν τῶν ἰσὶν
 χύλεψε γὰρ ἐν ἰσὶν
 σύργαστρος ἰσὶν γῆρας
 τῶν δ' ἴσην ἰσὶν ἰσὶν ἰσὶν
 Πηγῶν τε ματρῶν ἰσὶν φῶρ
 οἰσῆσιν ἰσὶν ἰσὶν ἰσὶν ἰσὶν ἰσὶν
 ἰσὶν ἰσὶν ἰσὶν ἰσὶν ἰσὶν ἰσὶν

Dosiadas: "Altar de Jasón"

O I I V I S I A P I E X I C I A I R I N I E E P P I G I A H S G E I M E T I A L I I A I L I M I
 V I I T A I E L I T I E R A A E I C I O N I P I N I G I T S A I N I G I V I N E I C I L I V I T I E M
 L I V C I T I E R A I X I A I V R I A S I A N I M A N T E S I A P P L I V I T I E L I E I C
 C I O N I D I I T I V I R I E N I I X I A N I S I A I D A I M F I A I C T O C R I S I A S I I N I S I T I A I R
 E I X I I L V I I T I P I R I O I T O P L A I S I M A S O L I O B E S I N O B I L I T I S I V I S I V
 D I V E I S I I N I A I R I D I I T I R I O I R A D I I A N T I I L V I M I N E I D I E H I N I C
 E X I M I E M D R I I S I A I D A I E I V A I S I F I I T T V I M V E I R C I N I S I I V I V I A I E
 C A I R I N I E I C I R I E I A I T A I V I I R I I D I E H I I M C I C O P P V L A I T V I R E I I D I E M
 V T I P I A I R A I D I Y I S I S I I A I C I O B I R I N I E I L A I E I T A R I E T V R I I N I O R T I O
 S I E I D I D I S I E I D E I P I I A I P I E I P I V I L I I T I T I E M Z R I A D I L I E I G Y T I V I A
 S I E I A P I E N I T I I S I S I V I A I S V I P O M I S I S I V I C I O A I T R A P I N O P I I N I A I N I E
 I N I S I A T I I A I T R I I C I I M I O R I T I P I A M E I S A I C I C I O I T I L L I I N I C
 G I A I V I I S I V I R I S I S I O B I N I O C I A I E L I I P I L I V I I S I A I R C I I I O C I A I O I R
 N I A I S I C I I P I R I O N I O B I I S I M I I B I E I R I A P R I S I E I T V I L C E I R E C I L I A I V I
 I N I C I R V I C I C O I N I P I I G I I T I A L I I M A L S A G I M A T E I I N I V I N I C I T I I S
 V I N I A I S A I L V I S I N I O B I I S I L I I G I N O A I G N I S I A N G Y I N I E I V I N I T I T
 I I V I C I V I N D I A I S I P I E C I I E I S I I N I T E I P I I A B R A I C C M I A I C R I S I S I T I
 A I P I I I X I A I S I T I E T R I V I N I T I E I T P I A L M A B E A B I L I I S I I N I A C
 C I A I R A I C I A R I O I P I O I E N A I S I I N I M I I T I E S I S V S T V L L I T I H A I V I S I T V
 A R I B I O I R I S I V I A I V I I S I A I G R I I T I E C I V I M I N I O V A I V I T I A P I A R I A I T V R
 E I L I E I C I T I A I Y T I V I I S I V I S I I C I R I C I V I C I S I S O R D I N E I P I V I C I M A A
 L V I M I E N I S P I E I S I S I C I V T V I M I G E R I E I R I S I L I V O I R I S I A B I I C I T I V
 I N I M I O R I T I A L E I D I E I C I V I S I N I E I C I E I I V I S I T I L A I E T I A P I A I R A I S I T I
 V I N A I O I M N E I M I V I I T I A I M S I I C I C I R I V I X I T I V I A C I A V S I A R I I G I A I V I I T
 I I M I R I E I C I R I V I E N T I A P I I O I V E I L I I S I D I A I S I N A I V I I T A I P I O I R I T V M
 T I R I I S I T I I A I S I V I M M E R I S I O M I V I N D I A I S I T I I V I L I N E I R A I C I L A I V O
 A R I B I O I R I D I V I L I C I I S I A I G R I T I R I O R I A I N S I E I C I O X T I I C E I N E I C I T A R
 R I A I M I S I D I E I C I V I I V I S V I I T A L I I A I C A I I S I M I A I T A I F R A I G R I A I N T
 E I X I C E L I E N I S I C V I L T V I D I I V I A I O I R T V I F I V I L I G I I D I A I F R I V I C T V
 D I E L I I C I I O I S I A I C I I B I O I R T P I E I P I O M A I S V I A I V I S I I N I V M I B I A J A
 E I N I R I E G I I S I M A I G I N I I G I M M I A I N I T I E I M I E T I N I O B I I E I S I I G I N I V I M
 M I V R I V I S I E I T A I R M I A V I I R I S V I I R I T I V I S I L V X I A R I A P I R I E I C I A I T V
 P I A I N I D E I B I C I N I I G I M A I V I I A M I V I I V A I X I E I T F I E I R T I I L E I L V I M I E M
 T V M I N I E I M I O R I A I D I F E I R I O P I E I M I N I O B I I S I Z I G I E R I M I N I E I D I A I V I I O
 I M I C R I V I C I E I R I X I P I I X I V I S I I V I D I E I X I C I V I M I P I R A I E I E A I I T I O I R I B I

Texto de Venancio Honorio Clementiano (530-609)

ducción de poemas visuales así como de otros tipos (anagramáticos, permutacionales, etc.) que conforman esta tradición.

Solo nos interesa señalar, para terminar con esta visión que estamos ofreciendo, que esta tradición europea se trasladó a América, siendo asimilada por algunos poetas del continente. En este sentido, corresponde destacar el trabajo del poeta uruguayo Francisco Acuña de Figueroa (1790-1862), quien, además de cultivar los poemas visuales y anagramáticos, posee un texto permutacional, titulado "Salve Multiforme", incluido en sus *Obras Completas* (1890), cuyo número de lecturas posibles ha sido fijado en la cantidad expresada por 63 cifras numéricas: 95464 seguida de 58 ceros.

En síntesis, pues, la Poesía Concreta y los diversos experimentos posteriores en el ámbito poético muestran la actualidad que el pasado tiene en el presente; revalorizan y le dan un nuevo sentido a las producciones a las que nos hemos referido y, al unificarlas dentro de una tradición, en cierta manera, la están creando, alterando nuestra comprensión del pasado.

Esa alteración de la comprensión del pasado aparece clara también en la relectura de la poesía brasileña anterior a la poesía concreta, relectura hecha por los propios poetas concretos en varios de sus trabajos críticos. Para constatarlo, alcanza con recordar lo hecho por Haroldo de Campos en algunos artículos de su libro *Metalinguagem*, en los cuales el autor relee la poesía de Carlos Drummond de Andrade, Murilo, João Cabral, Oswald de Andrade y Manuel Bandeira a la luz de la poesía concreta.

Lo que se propone DE CAMPOS (1976:40) no es hacer una "reivindicación de posibles áreas de influencia o contagio", ya que —como él bien lo dice— fue la poesía concreta la que asumió las consecuencias de cierta línea de la producción de esos poetas, sino que su intención es ver las "confluencias y puntos-de-encuentro sin perjuicio de la autonomía de las opciones individuales".

En "Drummond, Mestre de Coisas", artículo publicado ori-

ginalmente en el Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, el 27.10.62, Haroldo de Campos realiza una relectura de Carlos Drummond de Andrade tomando como referencia dos libros del poeta publicados en el año que cumplió sus sesenta años: *Lição de Coisas*, una coletánea de sus poemas más recientes hasta ese momento, y *Antología Poética*, una selección de sus poesías a la fecha.

Al inicio del mismo, DE CAMPOS (1976:39) observa que Drummond, con *Lição de Coisas*, se sitúa "en la problemática de la poesía brasileña (y/o internacional) de vanguardia", enfrentando y replicando "en términos de alta y personalísima creación" los problemas planteados por el movimiento de poesía concreta, esto es: "sus demandas en pro de un nuevo lenguaje poético apto para reflejar la civilización contemporánea".

DE CAMPOS (1976-41:2) ve, en ese libro, una "insatisfacción con el repertorio formal fijado por la tradición", una "reapertura a las nuevas formas" provocadas por el presente y a un Drummond que construye poemas abiertos a "todas las investigaciones que constituyen el inventario de la nueva poesía: (...) incorporando lo visual, fragmentando la sintaxis, montando o desarticulando vocablos, practicando el lenguaje reducido".

También en la *Antología Poética*, DE CAMPOS (1976:43-4) encuentra puntos de confluencia entre la poesía de Carlos Drummond de Andrade y la poesía concreta, visibles, sobre todo, en la "organización no lógica, sino analógica, que CDA da a las producciones extraídas de sus varios libros", cuyo "total genera, para quien se dispusiera a meditarlo, un ideograma crítico de la obra de CDA".

La relectura de la poesía de Murilo Mendes es hecha por Haroldo de Campos en un artículo que fuera publicado por primera vez en enero de 1963, en el Suplemento Literário de O Estado de São Paulo bajo el título de "Murilo e o Mundo Substantivo".

DE CAMPOS (1976:55) comienza citando una frase de O Discípulo de Emaús (1945), de Murilo, en la cual estaría con-

tenido su programa estético: "Pasaremos del mundo adjetivo al mundo sustantivo". Para el citado crítico, "el itinerario del poeta, a culminar en *Tempo Espanhol*, de 1959, ha sido un largo empeño en el sentido de transfundir esa posición teórica en la práctica de su poesía".

Según DE CAMPOS (1976:55), entre los libros anteriores de Murilo Mendes, *Poesia Liberdade* (1947) —en el cual aparecería la "introducción de la disonancia en el campo de la imagen" como el dato más significativo de la poética muriliana de entonces—, es el más representativo de ese intento sustantivador. Y, entre los posteriores, *Tempo Espanhol* (1959) representaría el ápice del aludido itinerario poético muriliano.

La sustantivación que Haroldo de Campos observa en la poesía de Murilo es interpretada por el crítico como la conversión de "la actitud metafísica en lo que Bachelard llamó «ontologie directe». Lo que quiere decir, en otras palabras (...), una reducción de la metafísica a sus motivos concretos" (DE CAMPOS, 1976:57-58). La frase "O universo é um vasto signo concreto em movimento" de O Discípulo de Emaús y "Minhas idéias abstratas/De tanto as tocar/tornaram-se concretas", que aparece en *Poesia Liberdade*, son citadas por el crítico para apoyar sus afirmaciones.

Después de tales observaciones, DE CAMPOS (1976:59) se centra en el análisis de *Tempo Espanhol*, "un libro que es como el término de llegada en un itinerario poético programáticamente caracterizado por la demanda del mundo sustantivo". Y, en ese análisis, destaca un aspecto "microestético" de *Tempo Espanhol* para comprobar lo que afirmó, su "semántica concreta", "sustantiva", caracterizada por la alta frecuencia en el uso del término "concreto": "O símbolo em valor concreto já se muda"; "O aqueduto indica/Sempre a matéria concreta"; "Fundidos na espessura concreta"; "Já que o artista concreto o planifica"; "Tuas imagens concretas enfrentando/As harpias subterráneas"; "Quevedo, a angustia do tempo/Informa tua visão concreta"; "O tempo se medirá, concreto,/Depois de esgotada a clepsidra";

"Pelas mãos alternativas, do irreal e do concreto"; "No espaço de quadro concreto"; *Córdova concreta*"; "A força do irracional concreto/Suspende curvas com o valor de retas".

El estudio concluye diciendo que Murilo "siempre fue, en lo esencial de su producción, un poeta, inexorablemente de vanguardia. Una vanguardia que, en su último libro — como la de João Cabral — (...) es capaz de interiorizar su propia radicalidad y verticalizarla en la prospección profunda de los «ciernes y médulas» del lenguaje: objetivo primero y empeño fundamental de la verdadera vanguardia poética de nuestro tiempo" (DE CAMPOS, 1976:63-64).

João Cabral —un autor especialmente importante para la poesía concreta, puesto que aparece citado como uno de sus precursores en el "Plano-Piloto para Poesía Concreta"— es abordado por Haroldo de Campos en "O Geômetra Engajado", texto de una conferencia pronunciada en 1963, en la UFRGS y, en 1964, en el "Studium Generale", anexo a la "Escuela Superior Técnica", de Stuttgart, Alemania.

El primer punto tratado allí es «João Cabral y a Geração de 45». En él, DE CAMPOS (1976:67-68) critica la posición que incluye a João Cabral dentro de esa generación, ya que, a su entender, solo criterios cronológicos pueden justificar tal actitud; pero no coincidencias en el ideario estético. Esa generación no instituyó "un nuevo orden poético" y "encarnó, sobre todo, una nostalgia restauradora de cánones pre-modernistas", en tanto que la poesía de João Cabral continúa una constante estilística que viene desde el 22: "es la vertiente de la poesía-minuto de Oswald de Andrade —la poesía «pau brasil»—, que pasa a informar ciertos poemas del primer Drummond y va a encontrar su lugar natural en el lenguaje reducido de la poesía cabralina".

En segundo lugar, DE CAMPOS (1976: 69-71) se ocupa de dos libros de Cabral: *O Engenheiro* (1945) y *Psicologia da Composição* (1947). En el primero, se asiste a "la instauración, en la poesía brasileña, de una poesía de construcción, racionalista y objetiva, contra una poesía de expresión, subjetiva e

irracionalista". En *O Engenheiro*, además, "la vertiente crítica del autor se intensifica: el poeta se ocupa obsesivamente de la mecánica de la creación", intentando desmistificar el poema, empresa que es llevada a su auge en *Psicologia da Composição*, libro en el cual se percibe que "la realidad del poema es ahora la realidad de su texto": el poeta redefine la flor como la flor dentro del poema.

DE CAMPOS (1976: 71-72) pasa luego a considerar el problema de la participación poética en João Cabral, a través de dos poemas: *O Cão sem Plumas* y *O Rio*, que introducen la temática del Nordeste (pobreza y subdesarrollo agudo de la región). Según él, *O Cão sem Plumas*, poema en el cual el poeta asume el punto de vista del humilde, es un primer paso en esa dirección, y *O Rio ou Relação da viagem que faz Capibaribe de sua nascente a cidade de Recife* es una obra en la que Cabral logra dar "categoría estética a mucho de aquello que, en la llamada novela nordestina, tenía apenas categoría documental".

Finalmente, DE CAMPOS (1976: 72-76) se refiere a las siguientes obras de Cabral: *Duas Aguas*, *Quaderna*, *Dois Parlamentos* y *Serial*. Sobre *Duas Aguas*, antología publicada en 1956, escribe: "Poesía crítica y poesía que pone su instrumento, pasado por la criba de esa crítica, al servicio de la comunidad. A *Quaderna* (1960), la vincula con la estética neoplasticista de Mondrian, pues, al igual que en el neoplasticismo, se intenta allí expresar lo variable y lo invariable en forma simultánea y en equivalencia. De *Dois Parlamentos* (1961) dice que es una obra que lleva el compromiso hasta la sátira política, logrando rehabilitar un género que Cabral consideraba injustamente expulsado de la llamada buena literatura. Y, por último, al referirse a *Serial* (1961) destaca el principio de composición en serie.

El estudio concluye con la afirmación de que la obra de João Cabral es una obra que honraría cualquier literatura, la cual traduce inmejorablemente y en forma sintética la opinión de Haroldo de Campos.

Las referencias a Oswald de Andrade las encontramos en "Lirismo e Participação" y "Estilística Miramarina", artículos publicados originalmente en el Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, el 6.7.63 y el 24.10.64 respectivamente.

En el primero de ellos, a partir de una reflexión en torno al film *Hiroshima mon amour*, en el cual DE CAMPOS (1976:79) constata la cristalización isomórfica de lo individual y colectivo en un mismo y reversible objeto estético, se trata el problema "de la posible coincidencia, en poesía, del yo-lírico (aquel yo-lírico integral, desalienado, no yugulado por conceptos previos) y del yo-participante en un mismo lugar estético". Y ese tratamiento es hecho a través de dos poetas que, en opinión de Haroldo de Campos, resolvieron el problema de forma admirable: Vladímir Maiakóvski y Oswald de Andrade. Este último, en "Cântico dos Cânticos para Flauta e Violão" (1942), hace coincidir la vivencia amorosa (yo-lírico) con la convivencia política (yo-participante).

En el segundo, "Estilística Miramarina", Haroldo De Campos intenta caracterizar la prosa de *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, como una prosa cubista en el sentido en que, en esa novela, se observa, al igual que en la pintura cubista, una orientación metonímica.

Así, de la misma forma en que el texto cubista —según Max Bense— es aquel "cuya realización no se refiere inmediatamente a la representación de un objeto del mundo exterior al texto, sino sí al texto en sí mismo, como su propio objeto estético, en el sentido de la realidad del mundo que le es privativo" (cit. por DE CAMPOS, 1976:89-90), "en la prosa miramarina la actitud metonímica es asumida en sí misma: lo que interesa, en última instancia, en esa prosa, es el proceso metonímico por el cual los datos de una realidad trivial (irrelevante en su versión estilística originaria, convencional) son reelaborados, rearticulados, reordenados para adquirir condición estética". Por eso, "cuando Oswald escribe «um cão ladrou a porta barbuda em mangas de camisa», prestándole a la puerta las cualidades del portero que

la fue a abrir y definiendo el todo por la parte (esto es, el portero por sus barbas y por sus mangas de camisa), está en plena operación metonímica, seleccionando elementos proporcionados por la realidad exterior y transformándolos en dígitos, para después recombinarlos libremente y jerarquizarlos en un nuevo orden, dictado por los criterios de su sensibilidad creativa" (DE CAMPOS, 1976:91).

Finalmente, en "Bandeira, o Desconstelizador", artículo publicado originalmente en el Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, el 16.4.66, Haroldo de Campos intenta explicar el interés "episódico" de Manuel Bandeira por la poesía concreta, interés que resultó en la producción de algunos poemas concretos, los cuales fueron reunidos bajo los títulos de "Composições e Pontes" e incluidos, posteriormente, en su libro *Estrela da Tarde* (1963).

Tal actitud —según DE CAMPOS (1976:100)— radicaría "en una constante de la cual (...) sale tal vez lo mejor de la poesía bandeiriana": la desconstelización. Por "desconstelización" DE CAMPOS (1976:102) entiende la "manifestación de aquello que el crítico formalista ruso Víctor Schklovski llamaba «desautomatización» o «efecto de extrañamiento» (ostranienie), principio que consiste en liberar el objeto que nos es familiar del automatismo perceptivo y verlo como si fuera por primera vez".

Para demostrar su afirmación DE CAMPOS (1976:100-103) menciona, entre otras cosas, un poema del libro *Libertinagem* (1903), de Manuel Bandeira, que dice: "estou farto do lirismo comedido/do lirismo bem comportado/do lirismo funcionário público...", y un texto titulado "O nome em si", que el poeta enviara para publicar en la revista *Invenção*, con la siguiente aclaración previa: "Cuando los concretos surgieron, juzgué que ellos querían sobre todo restituir a la palabra su virginidad de las palabras. Le mando aquí un poema que no pasa de un ejercicio de desconstelización del nombre Gonçalves Dias". Ese poema concreto que —según DE CAMPOS (1976: 103)—

"pulveriza el «aura» del nombre célebre, lo restituye a un estado de disponibilidad anterior a la conceptualización y arrastra en su curso toda una situación lingüístico-literaria reificada", concreta una intención anunciada por Bandeira en su artículo "Poesía Concreta", de 1957, donde decía: "¿Ustedes ya intentaron ver los nombres de nuestros grandes románticos como nombres cualesquiera? ¿Gonçalves Dias, Castro Alves, Fagundes Varela, Alvares de Azevedo? Desde la infancia oímos hablar de ellos de suerte que sus nombres se tornaron como palabras viejas de la lengua, tienen su música propia, su dibujo, su olor, derivados de todo lo que sabemos de esos poetas y de su poesía (...). Ahora, muy bien, yo tenía la voluntad de componer un poema concreto en el que partiría del nombre Gonçalves Dias y disociaría los dos apellidos y los combinaría con otros y forjaría firmas comerciales (Dias Gonçalves, S.A., Dias Leiloeiro, Gonçalves, Dias & Cia., etc.), en fin, haría el diablo, de manera que al final del poema, el lector viera el nombre enteramente disociado de la imagen del poeta" (cit. por DE CAMPOS, p. 101).

Las relecturas de Drummond, Murilo, Cabral, Oswald y Bandeira hechas por Haroldo de Campos, que nosotros reseñamos con el fin de mostrar la alteración de la comprensión del pasado poético provocada por la poesía concreta, se inscriben dentro de las operaciones de la **poética sincrónica** reivindicada por el autor en sus artículos "Poética Sincrónica", "O Samurai e o Kakemono", "Apostila: Diacronia e Sincronia", incluidos en *A arte no horizonte do provável*, y en "Texto e História", incluido en *A operação do texto*.

Según DE CAMPOS (1977: 205), hay dos formas de abordar el fenómeno literario: el criterio histórico o diacrónico y el criterio estético-creativo o sincrónico.

La **poética diacrónica** intenta "reconocer, a lo largo de un determinado período, cuyas características son extraídas de la historia —el Clasicismo o el Romanticismo, por ejemplo—, las varias manifestaciones no necesariamente coincidentes del mismo fenómeno, estableciéndoles las concordancias y discordan-

cias, sin la preocupación de jerarquizarlas desde un punto de vista estético actual" (DE CAMPOS, 1977: 205).

Si bien es importante su tarea, fundamentalmente en lo que se refiere a la búsqueda y colección de datos, al no jerarquizarlos desde un punto de vista estético actual y aceptar sin cuestionamientos lo que la tradición le proporciona, atribuye, muchas veces, mayor importancia a un hecho de significación meramente documental que a uno estéticamente relevante o se rige por patrones fijos y juicios ya establecidos.

Por eso la tarea de la **poética sincrónica** es leer críticamente lo aportado por la **poética diacrónica**, con el fin de rectificar sus juicios, actuando con criterios estéticos del presente. "Se trata —como bien señala DE CAMPOS (1977:214)— de una operación (...) cuyo primer objetivo es sacudir viejos prejuicios en relación al discurso literario y permitir su revisión".

JAKOBSON (1974: 128) se refiere a ella en los siguientes términos:

"La descripción sincrónica considera, no solo la producción literaria en cualquiera de sus niveles, sino también aquella parte de la tradición que ha permanecido vital o ha sido revivida durante una determinada etapa. Así por ejemplo, Shakespeare por una parte y Donne, Marvell, Keats y Emily Dickinson por otra, tienen presencia viva en el actual mundo poético inglés, mientras que las obras de James Thomson y de Longfellow, por ahora, no pertenecen a valores artísticos viables. La selección de los clásicos y su reinterpretación por una tendencia nueva es un problema fundamental que se le plantea a los estudios literarios sincrónicos. La poética sincrónica, al igual que la estilística sincrónica, no debe confundirse con la estática; cualquier fase discrimina entre las formas más conservadoras y las más innovadoras y cualquier etapa contemporánea es experimentada en su dinámica temporal, y por otra parte, el acercamiento histórico, tanto en la poética como en la lin-

güística, se preocupa de cambios y también de factores continuos, permanentes y estáticos. Una amplísima poética histórica o historia del lenguaje es una superestructura capaz de basarse en una serie de descripciones sincrónicas sucesivas".

Como se ve, existe una relación dialéctica. Por un lado, los elementos de la dicotomía diacronía/sincronía están en relación dialéctica en dos niveles: "a) la operación sincrónica se realiza contra un telón de fondo diacrónico, esto es, incide sobre los datos recogidos por la mirada histórica, dándoles relevancia crítica-estética actual; b) a partir de cortes sincrónicos sucesivos es posible hacer un trazado diacrónico renovado de la herencia literaria..." (DE CAMPOS, 1977: 215). Por otro, hay que tener en cuenta que la poética sincrónica "está inserta en la historia: solo puede asumirla un hombre fechado e inscripto en un determinado tiempo histórico, el presente. De ahí también su estatuto relativo, pues al contrario de lo que se podría imaginar, es el valor relativo, funcional, y no el eterno, canonizado, que preside una Historia Literaria Estructural, montada sobre cortes sincrónicos" (DE CAMPOS, 1977: 16). Las lecturas de la poética sincrónica, pues, serán funcionales hasta que otros enfoques que, respondiendo a los nuevos estadios de la creación y la crítica, la pongan en desfunción.

2.3. La Poesía Concreta brasileña

La Poesía Concreta brasileña, cuyos orígenes se remontan a los primeros años de la década del '50, agrupó, en sus inicios a una serie de poetas, entre quienes se cuentan Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos (fundadores del Grupo Noigandres), Ronaldo Azeredo, Ferreira-Gullar y Wladimir Dias Pino, que exponen su producción en forma colectiva, por primera

vez, en el año 1956, en la Exposição Nacional de Arte Concreta.

Si bien el germen de la Poesía Concreta se encuentra en los experimentos del grupo Noigandres, cuyo protagonismo y hegemonía dentro del movimiento es innegable, con el transcurso del tiempo se irán haciendo visibles las diferencias entre los miembros de dicho movimiento, diferencias que nos obligan a tratar por separado las contribuciones de cada uno de ellos.

Así, examinaremos, en primer término, la contribución del grupo Noigandres; luego, pasaremos por la experiencia de Ferreira-Gullar, quien si bien se nutrió del contacto con los miembros del grupo Noigandres, se fue paulatinamente distanciando y marcando sus diferencias con ellos hasta desembocar en el Neoconcretismo; y, por último, abordaremos la contribución de Wladimir Dias Pino, quien también tuvo una fase concreta, sabiendo abrir, por su lado, nuevos caminos.

2.3.1. El grupo Noigandres

El grupo Noigandres se formó en 1952, año en que apareció la revista *Noigandres 1*, y estaba integrado por los poetas Augusto de Campos (1931), Décio Pignatari (1927) y Haroldo de Campos (1929).

Con ellos, "se creó en Brasil, por primera vez en términos históricos, un movimiento de vanguardia, de tránsito nacional e internacional, no subsecuente a movimientos europeos análogos", que "se divulgó simultáneamente en las principales capitales brasileñas (San Pablo y Río) y así también en la Suiza alemana, en Austria y en Alemania. Hoy, puede decirse que tiene una presencia actuante en las letras brasileñas y en las alemanas, habiéndose extrapolado con carácter transnacional hacia varios

países, de Japón a Checoslovaquia, de Italia e Inglaterra, sobre todo por obra del grupo brasileño" (DE CAMPOS, 1977a, p. 156-7).

2.3.1.1. Evolución del grupo

Los hermanos Campos y Pignatari, antes de formar el grupo Noigandres y fundar la revista del mismo nombre, publicaron sus primeros poemas en la *Revista de Novísimos* y, en 1949, aparecen colaborando en la *Revista Brasileira de Poesía*, que era el órgano de la llamada "Generación del 45" en San Pablo.

Según MENDONÇA y SÁ (1983), ellos "se iniciaron dentro de las directrices de la misma, buscando la depuración de formas, la nitidez de expresión, la metáfora de imágenes brillantes y sorprendentes (...) y la economía verbal (MENDONÇA & SÁ, 1983, p. 113).

En 1952, fundan el grupo Noigandres y editan la revista *Noigandres I*, en la cual aparece una antología de sus poemas, pero se trata de una antología preconcreta, en la cual aún hay poemas en verso de Augusto, Décio y Haroldo; poemas en los que todavía se puede ver —en opinión de BOSI (1981)— cierto punto de contacto con el formalismo del 45. "Preciosismo verbal, amplio uso de los metros tradicionales, imaginaria frondosa son los trazos de *O Carrossel* (S. Pablo, 1950), de Décio Pignatari, de *Auto do Possesso* (1950), de Haroldo de Campos y de *O Rei menos o Reino*, de Augusto de Campos (1951); en todos, sin embargo, una desenvoltura autoirónica y un mayor desembarazo en el tratamiento de motivos eróticos ya hablaban de sus diferencias en relación a la poética del 45" (BOSI, 1981, p. 528).

Estas diferencias se hacen mucho más profundas cuando el grupo se radicaliza y comienza a investigar en una línea de sintaxis espacial, abandonando el verso, tal como se aprecia en

las antologías de Noigandres N° 2 (1955), Noigandres N° 3 (1956) y Noigandres N° 4 (1958), edición en la cual aparece el famoso "Plano Piloto para Poesía Concreta".

2.3.1.2. La teoría

El "Plano-Piloto para Poesía Concreta" (1958) puede ser considerado el texto teórico más completo y definitivo del grupo, a través del cual es posible apreciar su poética.

Sin duda, la parte más sustanciosa que posee y que nos permitirá analizar y develar la teoría de la poesía concreta del grupo es la siguiente:

"poesía concreta: producto de una evolución crítica de las formas, dando 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 temporístico-lineal, de ahí la importancia de la idea de ideograma, desde su sentido general de sintaxis espacial o visual, hasta su sentido específico (fenológica-pound) de método de componer basado en la yuxtaposición directo-analógica, no lógico discursiva de elementos. «Il faut que notre intelligence s'habitue a comprendre synthético-ideographiquement au lieu de analytico-discursivement» (apollinaire)" (DE CAMPOS, PIGNATARI & DE CAMPOS, 1987, p. 156).

El grupo Noigandres, al abolir el verso, se centra en la palabra, la cual es explorada en sus diversas dimensiones: sonora, semántica y gráfica, y busca una nueva sintaxis (visual), en la cual el espacio es el elemento relacional de la estructura (poema).

La palabra funciona en el poema concreto como una palabra cosa, esto es: no está en lugar del objeto, sino que es el propio objeto representado, y el blanco que separa las palabras, también

las une, siendo un elemento fundamental de la estructura del poema, formando parte de él.

El poema se organiza en el espacio gráfico de acuerdo al aspecto óptico-acústico de las palabras. De esta manera, se genera una tensión de proximidad y semejanza (visual y sonora) entre ellas. De ahí que el "Plano-Piloto para Poesía Concreta" defina esta poesía como una "tensión de palabras-cosas en el espacio tiempo" (DE CAMPOS, PIGNATARI & DE CAMPOS, 1987, p. 156)

Además de abandonar el verso, los poetas concretos intentan romper con el sistema discursivo representado por el lenguaje verbal, en el cual se apoya la estructura del pensamiento occidental, y para ello recurren a las lenguas orientales, concretamente: al ideograma. Trataremos de explicitar esto y mostrar el pensamiento que subyace en el fragmento primeramente citado del "Plano-Piloto para Poesía Concreta".

Sabido es que los enunciados lingüísticos obedecen a una lógica discursiva, lineal, de causa y efecto, de principio-medio-fin, la cual se basa en la estructura fundamental de las lenguas occidentales: la predicación.

✓ Esos enunciados (los lingüísticos) se forman de acuerdo al principio de la predicación (sujeto-predicado-atributos), con el verbo **SER** dominando todo el sistema.

Ese sistema lógico-discursivo tiene una forma predominante de organizar las oraciones, la subordinación, que divide al discurso en partes: oración principal-oraciones subordinadas-etc.

Ahora bien, cuando leemos una frase del tipo "Pedro corre, saluda, se lastima, se cae", tenemos la sensación de estar viendo todas las acciones de Pedro como si estuvieran ocurriendo al mismo tiempo y la idea de linealidad aparece perturbada porque

esas oraciones están organizadas por parataxis: hay una yuxtaposición de elementos, los cuales aparecen con el mismo grado de importancia.

Para mostrar cómo la yuxtaposición provoca una sensación global de todo junto al mismo tiempo, pongamos como ejemplo la siguiente yuxtaposición de elementos:

florero, silla, mesa, cenicero
cigarrillo, caja, vaso, reloj

Esta visión de conjunto puede acrecentarse agregando el espacio no-lineal de la página, el cual crea también un tiempo no-lineal:

florero
silla mesa
caja vaso
cigarrillo

Aquí, además de leer, estamos viendo las palabras en el espacio como si fueran cosas concretas.

Obsérvese la diferencia entre decir "Las campanas se agitan y suenan" y mostrar las campanas agitándose y sonando:

camPANA
 camPANA
camPANA
 camPANA
camPANA
 camPANA

O, para poner un ejemplo más claro aún, véase la diferencia entre decir "el espejo refleja la luna" y mostrar el espejo reflejándola:

luna
espejo
luna

en donde el espejo es el espejo mismo, la palabra cosa o la cosa concreta.

En las lenguas orientales, en cambio, se busca mostrar las cosas y no decir cómo son (en ellas no existe el verbo SER).

La escritura tradicional de la China y el Japón es el ideograma. Esa escritura se organiza por parataxis. "En chino, el ideograma para «rojo» está formado por el montaje de cuatro ideogramas (rosa, cereza, herrumbre, flamenco) que designan cosas que todo el mundo conoce y que tienen en común el color rojo. Se trata de una lengua concreta, fundamentada en la analogía. Veamos como Pound ejemplifica la formación del ideograma «Oriente»:

人 hombre

木 árbol

日 sol

東
Sol entre ramas de árboles, como en el amanecer, significando "Este".

42 (PIGNATARI, 1977, p. 19).

En síntesis: mientras que "El pensamiento lógico tiende a dividir las cosas en partes; el pensamiento analógico, a mostrarlas en conjunto, como un todo" (PIGNATARI, 1981, p. 50)

Los poetas concretos muestran una marcada preferencia por el pensamiento analógico. No en balde citan, en el "Plano-Piloto para Poesía Concreta", aquella frase de Apollinaire que dice "il faut que notre intelligence s'habitue a comprendre synthético-ideographiquement au lieu de analytico-discursivement" (DE CAMPOS, PIGNATARI & DE CAMPOS, 1987, p. 156).

Esta preferencia obedece, básicamente, a dos razones. La primera de ellas reside en que, para los poetas concretos, el pensamiento analógico es un tipo de pensamiento más profundo, que posibilita, en consecuencia, un conocimiento más profundo de las cosas. Esto que estamos diciendo encuentra su verificación en aquellas palabras de Paul Valéry de las cuales se hace eco PIGNATARI (1979) cuando se refiere a la "analógica" propuesta por el poeta francés: "nuestro pensamiento tiende a profundizarse, esto es, a aproximarse a su objeto, buscando operar sobre las propias cosas (...) y no más sobre signos cualesquiera que excitan las ideas superficiales de las cosas (...), pensar profundamente es pensar lo más lejos posible del automatismo verbal" (cit. por PIGNATARI, 1979, p. 108).

La segunda razón, está en que los poetas concretos buscan romper con lo que PIGNATARI (1979) llama "la ilusión de contigüidad", ilusión óptica nacida de los sistemas lingüísticos de occidente, que consiste en tomar a la palabra como código central (logocentrismo), lo cual lleva a la idea de que todos los signos solo adquieren "sentido" cuando son traducidos bajo la forma de palabras, esto es: cuando son traducidos al lenguaje verbal (PIGNATARI, 1979, p. 105-6).

En base a lo expuesto, es posible comprender las siguientes afirmaciones de PIGNATARI (1981):

"La poesía y las artes en general son una contradicción dentro de esa lógica (la discursiva). Perturban. Porque uti-

lizan elementos y estructuras de otra lógica" (PIGNATARI, 1981, p. 46).

"La poesía en versos es un cuerpo analógico dentro de un cuerpo lógico representado por la palabra y sus relaciones lógico-gramaticales, que obedecen a un proceso lineal (causa-efecto, principio/medio/fin). La poesía concreta, gráfica, sonora o gráfico-sonora, rompe con ese sistema" (PIGNATARI, 1981, p. 53).

Así como también es posible comprender el "Plano-Piloto para Poesía Concreta", que contiene los fundamentos teóricos básicos de la poesía del grupo Noigandres.

2.3.1.3. Etapas de su producción

De 1956 a 1960, momento de eclosión del movimiento y de intensa polémica nacional, estamos en presencia de lo que los propios poetas concretos llaman el período "áureo" o "heroico" de la poesía concreta, con poemas ya clásicos como "beba coca cola", de Décio Pignatari; "nascemorre", de Haroldo de Campos; y "sem um número", de Augusto de Campos.

Durante ese período es posible observar las dos fases por las cuales atravesó la producción del grupo Noigandres: la orgánico-fisonómica y la geométrico-isomórfica.

En la **fase orgánico-fisonómica**, se observa, en los poemas, una especie de mimesis o figuración. Hay, en ellos, un intento de reproducir la forma del referente de manera semejante a la de los caligramas de Apollinaire. Los poemas "vértebra", de Pignatari; "silêncio", de Haroldo de Campos; y "ovo/novelo", de Augusto de Campos (ver página siguiente) son ejemplos típicos de esta fase.

En este último por ejemplo, observamos cómo, a partir del sintagma **ovo/novelo**, el poeta adopta la configuración visual y analógica para su poema, el cual presenta, por un lado, una

ovo
novelo
novo no velho
o filho em folhas
na savia das joelhas
infante em lousa
letra feita
dentro do
centro

nu
des do nada
ate o hum
ano zero nu
mera do zero
crua criança encru
stada no carne da
carne viva em
las nada

o
p o n t a
onde se esconde
lendo ainda antes
em breventuras
quando queimando
as tetas da
peitos nos
dedos

no
turna noite
em torno em treva
lurva sem condão
more negro no cego
sena do marcego nu
sa sombra que o pren
dia preto letra que
se torna
sol

configuración multicelular (analítica) y, por otro, una configuración unicelular (sintética).

La configuración multicelular, dada por la superposición de formas ovaladas, es también analógica en relación a la multiplicación celular que tiene que ver con la génesis. Esto fue explicado por el propio autor, quien escribió:

"La forma externa (oval) de las estrofas responde a la imagen-embrión ovo, a partir de la cual, en un desdoblamiento de células semejantes (ovo novo - novo no velho) (se llega a la gestación del poema - niño. Hay una correspondencia fisonómica general, de la microestructura (la propia palabra ovo) a la macroestructura estrófica" (cit. por MENDONÇA & SÁ, 1983, p. 163).

En la fase geométrico-isomórfica, en cambio, la estructura visual de los poemas se confunde con su estructura verbal, lo cual posibilita la solución del conflicto entre fondo-y-forma, que aparecen identificados (isomorfía).

Hay una estructura dinámica no-figurativa en los poemas de esta fase, en la cual se destaca el movimiento estructural, y, en ellos, se puede apreciar, además, el predominio de la forma geométrica.

El poema "velocidade" (ver página siguiente) — publicado en el N° 4 de la revista *Noigandres*, editado en 1958 —, de Ronaldo Azeredo, quien se incorporó al grupo y trabajó dentro de sus directrices, aunque no firmó el "Plano-Piloto para Poesía Concreta", constituye un ejemplo inmejorable para comprender no solo las dos fases a las que nos hemos referido, sino también ese texto teórico, pues sintetiza toda la teoría del grupo, como veremos.

El poema en cuestión, que presenta una forma rectangular, está constituido por dos bloques triangulares: el del grafema v y el de los grafemas múltiples: e, l, o, c, i, d, a.

El triángulo formado por el grafema v, que tiene una pre-

VVVVVVVVVVVV
VVVVVVVVVVE
VVVVVVVVVEL
VVVVVVVVELO
VVVVVVELOC
VVVVVELOCI
VVVVELOCID
VVVELOCIDA
VVELOCIDAD
VELOCIDADE

(In noigandres 4, S. Paulo, edição dos autores, 1958)

sencia unitaria, en virtud de su posición redundante, transmite, a nivel informativo, el estatismo.

El triángulo de los grafemas múltiples, en cambio, muestra el dinamismo que resulta, por un lado, del contraste visual con el triángulo de la *v* y, por otro, de la variación gráfica dada por la lectura lingüística.

Se establece en el poema una homología entre el texto visual y lo semántico-verbal, entre el signo no-verbal y el verbal. Y como el poema es icónico, puesto que representa, analógicamente, la velocidad, con una técnica de consumo inmediato, rápido, instantáneo, propia del afiche, permite que el signo verbal escape a su carácter arbitrario desde el momento en que llega a imitar lo real empírico.

Como se ve, pues, "velocidade" nos ayuda a entender, por una parte, la fase fisonómica, ya que es un poema icónico, que imita algo real: el movimiento, la velocidad, y, por otra, la fase geométrico-isomórfica porque se trata de una forma geométrica que establece la igualdad de formas entre el signo verbal (arbitrario) y el signo icónico (analógico), es decir: establece la isomorfía.

Además, ilustra magníficamente las partes del "Plano-Piloto para Poesía Concreta" que se refieren al "conflicto de fondo-y-forma en busca de identificación"; "a la fisonomía (...), movimiento imitativo de lo real (motion)", y al "movimiento estructural (movement)" (DE CAMPOS, PIGNATARI & DE CAMPOS, 1987, p. 157).

2.3.2. Ferreira-Gullar

Si bien Ferreira-Gullar (1930) —cuyo verdadero nombre es José Ribamar Ferreira— publicó su primer libro de poemas, *Um pouco acima do chão*, en 1949, será *A luta corporal*, su segundo libro, publicado en 1954, el que lo muestra poniendo en práctica algunas conquistas de la poesía moderna, visibles en

su arrojamiento verbal, un cierto automatismo psicológico de corte surrealista y un intento de destruir la discursividad del poema, rasgos que los situaban en una posición disonante y rebelde ante la Generación del 45.

Augusto de Campos, quien había recibido de parte del propio Ferreira-Gullar, en abril de 1954, *A luta corporal*, declaró: "El era, fuera del grupo Noigandres, creado en 1952, el único poeta brasileño de vanguardia del que yo tuviera conocimiento" (DE CAMPOS, 1978, p. 57).

Así es como, en 1955, Augusto de Campos entra en contacto con Ferreira-Gullar, quien toma conocimiento de las experiencias del grupo Noigandres, generándose un productivo intercambio entre ambos.

En 1956, Ferreira-Gullar participa de la *Exposição Nacional de Arte Concreta* con algunos afiches del poema "O Formigueiro", en el cual están presentes la fragmentación de palabras y la espacialización gráfica.

Al año siguiente, en el número de marzo/abril de 1957 de la revista MEC, Ferreira-Gullar publica un artículo titulado "Poesía Concreta", donde se muestra siguiendo las directrices del grupo Noigandres:

"La poesía concreta, que acaba de romper las paredes de la experiencia de un grupo para tonarse un acontecimiento, una revolución, se funda en el trabajo sobre el lenguaje poético, es el fruto de investigaciones que, partiendo de las conquistas válidas de la poesía llamada moderna (Mallarmé, Joyce, Pound, Cummings, Oswald de Andrade, Drummond, João Cabral de Melo Neto), rompió con la sintaxis discursiva, unidireccional, trayendo en compensación para el campo de la expresión poética las estructuras pluridimensionales, creadas por la relación visual de los elementos verbales y la exploración de sus cargas sonoras" (cit. por DE CAMPOS, 1978, p. 68-9).

Sin embargo, existen algunos escritos —anteriores y posteriores a este— que muestran ciertas divergencias entre Ferreira-Gullar y los poetas paulistas del grupo Noigandres. Pero esas divergencias quedarán claras en forma definitiva cuando Ferreira-Gullar —después que el grupo Noigandres publica, en 1958, el "Plano-Piloto para Poesía Concreta"— aparece firmando el "Manifiesto Neoconcreto", junto a Amílcar de Castro, Franz Weissmaner, Lygia Clark, Lygia Pope, Reynaldo Jardim y Theon Spamiadis, que fuera publicado en *O Jornal do Brasil*, el 22/03/1959.

Según lo que se establece en ese texto, "La expresión neoconcreto marca una toma de posición frente al arte no-figurativo «geométrico» (neoplasticismo, constructivismo, suprematismo, escuela de Ulm) y particularmente frente al arte concreto llevado a una peligrosa exacerbación racionalista" (In: MENDONÇA TELLES, 1987, p. 406).

Los neoconcretos niegan "la validez de las actitudes científicas y positivistas en arte y reponen el problema de la expresión, incorporando las nuevas dimensiones «verbales» creadas por el arte no figurativo-constructivo" (Ibidem, p. 408).

Ellos conciben la obra de arte "como un «cuasi-corpus», esto es, un ser cuya realidad no se agota en las relaciones exteriores de sus elementos; un ser que, descomponible en parte por el análisis, solo se da plenamente al abordaje directo, fenomenológico (ibidem, p. 408).

Para los neoconcretos, "Escapando a la creación intuitiva, reduciéndose a un cuerpo objetivo, en un espacio objetivo, el artista concreto racionalista, con sus cuadros, solo solicita de sí y del espectador una situación de estímulo y de reflejo: habla al ojo como un instrumento y no como un modo humano de tener el mundo y darse a él; habla al ojo-máquina y no al ojo-cuerpo" (ibidem, p. 409).

Los neoconcretos sostienen que el arte neoconcreto, afirmando la integración absoluta de elementos como tiempo, espacio, forma y color, "cree que el vocabulario «geométrico» que utili-

za puede asumir la expresión de realidades humanas complejas" (ibidem, p. 409).

Por último, concluyen diciendo, con relación, a la poesía, lo siguiente:

"Esa posición es válida igualmente para la poesía neoconcreta que denuncia, en la poesía concreta, el mismo objetivismo mecanicista de la pintura. Los poetas concretos racionalistas también pusieron como ideal de su arte la imitación de la máquina. También para ellos el espacio y el tiempo no son más que relaciones exteriores entre palabras-objeto. Ahora, si así es, la página se reduce a un espacio gráfico y la palabra a un elemento de ese espacio. Como en la pintura, lo visual aquí se reduce a lo óptico y el poema no rebasa la dimensión gráfica. La poesía neoconcreta rechaza tales nociones espúreas y, fiel a la naturaleza misma del lenguaje, afirma el poema como un ser temporal. En el tiempo y no en el espacio la palabra desdobra su compleja naturaleza significativa. La página en la poesía neoconcreta es la espacialización del tiempo verbal; es pausa, silencio, tiempo. No se trata, evidentemente de volver al concepto de tiempo de la poesía «discursiva», porque en tanto que en ésta el lenguaje fluye en sucesión, en la poesía neoconcreta se abre en duración. Consecuentemente, al contrario del concretismo racionalista, que toma a la palabra como objeto y la transforma en mera señal óptica, la poesía neoconcreta la devuelve a su condición de «verbo», esto es, de modo humano de representación de lo real. En la poesía neoconcreta, el lenguaje no se escurre, dura" (ibidem), p. 410).

Ejemplos de lo aquí formulado teóricamente podemos encontrar en los poemas concretos de Ferreira-Gullar que integran su libro *Poemas* (Edições Espaço, RJ, 1958).

"Mar azul" (ver página siguiente), por ejemplo, que tiene como núcleo semántico el adjetivo "azul", cuya función es la de

páginas del libro. Como esas páginas son blancas y transparentes y el poeta puso debajo de ellas una página amarilla con rectas dibujadas, al abrir el libro, el lector se enfrenta, simultáneamente, con las palabras de la primera página y el dibujo de la segunda que gufa las construcciones frásicas. De esta manera, se componen seis frases que se suceden de dos en dos páginas:

- 1 - A AVE VOA DEntRO de sua COr
- 2 - POLIR O Voo Mais que A UM ovo
- 3 - que laTEar é SEU ConTORno?
- 4 - SUA agUda cRistA compLeTA a solidao
- 5 - assim é que ela é teto DE SEU olfato
- 6 - a curva amarGA SEU Voo e fecha UM TempO com SUA fOrma

Las letras mayúsculas posibilitan nuevas combinaciones sobreponeando esos textos y otros dibujos cuyas líneas pasan por las letras, obteniéndose una serie de significados adicionales que forman un único período:

- 1 - A ALTURA
- 2 - DE
- 3 - SEU GOSTO
- 4 - RETO A AVE VOA CO-
- 5 - -MO UM
- 6 - CORTE

En etapas posteriores, es posible obtener nuevas variaciones porque el poeta aplicó páginas perforadas sobre la tabla lexical, que aislan del texto algunos segmentos, los cuales pueden ser combinados de diversas maneras.

Ahora bien, uno de los aspectos más interesantes de *A Ave*, que hacen difícil la tarea de dar una idea aproximada de su efecto gráfico y estético, se encuentra en la intervención de

diversos elementos como las texturas del papel (liso o áspero, opaco o brillante) y sus colores (blanco, amarillo, rosado, verde, etc.) que contribuyen a lograr esos efectos difíciles de transmitir aquí.

La fisicalidad del papel como parte integrante del poema es una de las características fundamentales del libro, que obliga a una exploración de sus diversos aspectos: transparencia u opacidad, textura o dureza, elasticidad o flexibilidad, tapa y contratapa, etc.

De esto se deduce que la intención de *A Ave* es constituir el poema durante el uso del libro, exigiendo, pues, la acción del lector, el cual tiene que manipular y manosear las páginas para constatar el carácter físico del espacio donde se inscribió el poema, razón por la que la lectura no se queda solo en la contemplación o el acto intelectual, sino que exige una acción física por parte del lector.

La concepción del espacio aquí es diferente a la del grupo Noigandres y a la de Ferreira-Gullar: el espacio es físico, social y semiótico; es la realidad o el lugar donde viven los hombres y se da la comunicación entre ellos.

2.4. La ruptura del concepto tradicional de texto poético

No cabe dudas de que uno de los fenómenos más importantes que trajo consigo la Poesía concreta consistió en la ruptura (o modificación) del concepto tradicional de texto poético, aspecto reflejado frecuentemente en la actitud por demás conocida de aquellos receptores (simples lectores o críticos) que dicen "eso no es poesía" cuando se enfrentan a un poema concreto.

Tal actitud es comprensible porque los poemas concretos rebasan los contornos tradicionales de lo que convencionalmente, se acostumbra a designar con el nombre de poema, poesía e, incluso, literatura.

La Poesía Concreta, pues, vino a provocar profundas altera-

ciones tanto en el ámbito de la creación literaria como en el de la crítica.

A la crítica la obliga, en primer lugar, a repensar el concepto de literatura para poder estudiarla como un fenómeno perteneciente a ese campo. A tal efecto, las soluciones adoptadas pueden ser diversas, aunque, básicamente, de tres tipos. La primera de ellas consiste en que el crítico amplíe su concepto de "literatura" y opere con uno que le permita la inclusión de un fenómeno discursivo de esa naturaleza dentro del concepto adoptado. La segunda consiste en considerar la poesía concreta (y otros modos de producción textual similares) como una "contraliteratura", esto es: como una modalidad discursiva que se opone a lo que se ha dado en llamar la "institución literaria", apareciendo la Poesía Concreta como una producción de resistencia al espacio hegemónico. Y la tercera consiste en aceptar "La coexistencia de diversas producciones literarias y diversos espacios o comunidades interpretativas que han terminado por erosionar toda pretensión de coexistencia de una única y absoluta noción de literatura (...), abandonar la pretensión universal de la noción de literatura (...) y hablar de literaturas en plural", tal como lo propone ACHUGAR (1989, p. 164).

En segundo lugar, constatamos que, para poder tratar el fenómeno de una manera adecuada, el crítico se ve obligado "a pasar de los problemas de una semiología restringida (el lenguaje verbal y la literatura en ella basada) a los de una semiología o semiótica general, donde los caracteres que Jakobson llama «pansemióticos» y que el lenguaje verbal comparte con otros sistemas de signos, son metódica y concientemente explorados" (DE CAMPOS, 1977b, p. 50), puesto que el poema concreto es un texto de naturaleza "intermedia", construido con procedimientos y elementos diferentes a los que se venían construyendo los poemas hasta entonces, en el cual confluyen diversos sistemas ségnicos.

Esta modificación del concepto tradicional de texto poético que, obviamente, produce alteraciones diversas en el campo de

la creación literaria también, permiten la inscripción de la poesía concreta en el proceso de ruptura de los géneros literarios.

Este aspecto fue contemplado por Haroldo de Campos en su ensayo *Ruptura dos gêneros literários na literatura latino-americana*.

Allí DE CAMPOS (1977b: 9-14) comienza observando que el Clasicismo, con su concepción reguladora y normativa del lenguaje, trajo como consecuencia la tendencia a delimitar estrictamente los géneros y a elaborar de forma precisa un cánón de éstos. Pero, a partir del Romanticismo, que se rebeló contra la normatividad clasicista, habiendo provocado su crisis, se inició el proceso de disolución de los géneros literarios.

En ese proceso, la poesía concreta constituye una especie de paradigma, pues, como escribe DE CAMPOS (1977b: 47), "Desbordando voluntariamente del campo de la literatura; presentando sus primeros manifiestos en una revista de arquitectura; organizando el libro como un objeto visual, enteramente planeado, una exposición portátil de ideogramas que funcionan como kakemonos japoneses; pasando al poema-afiche y retomando el ejemplo de Maiakóvski, de la época del agit-prop y de las «janelas Rosta»; proponiéndose, en fin, un arte general del lenguaje, la poesía concreta pasa a ejercer su influencia no solo en la evolución literaria, sino, paralelamente, en las técnicas de lay-out y redacción del diario, de la revista y del libro, bien como en los textos de publicidad", aspectos que confirman esa necesidad, en el enfoque crítico, de pasar de los problemas de una semiología restringida a una semiótica general, como señalamos anteriormente.

3. EL POEMA/PROCESO

El Poema/Proceso fue un movimiento lanzado, oficialmente, en diciembre de 1967, a través de dos exposiciones simultáneas en las que participaron veinticinco poetas de nueve estados: una, en la Escuela Superior de Diseño Industrial de Rio de Janeiro, y, la otra, en la Galería Sobradinho de Natal, al tiempo en que aparecía la revista **Ponto 1**, que incluía poemas y teorías.

El movimiento, que se inauguró con un manifiesto: la "Proposição-1967", actuó durante cinco años y luego cerró sus actividades colectivas también con un manifiesto: "Parada - Opção Tática - 1972", en el cual se deja abierta la posibilidad de una futura acción planeada en nuevas condiciones.

El libro de Wladimir Dias Pino, **Processo: Linguagem e Comunicação** (1973), que contiene textos poéticos y teóricos de la tendencia, constituye una muestra representativa de lo que fue el movimiento.

3.1. La lectura de la poesía concreta

Si bien algunos críticos del Poema/Proceso destacan que el movimiento "nació de condiciones históricas y sociales dominantes en el Brasil y en el mundo de la época, que crearon en el

país un lenguaje revolucionario/racional propio de las tendencias de renovación que ocurran, las cuales mostraban la necesidad de una apertura en los diversos caminos de la comunicación brasileña" (MENDONÇA & SÁ, 1983, p. 221), lo más importante, a nuestro juicio, es enfatizar que el Poema/Proceso se originó a partir de una determinada lectura de la Poesía concreta brasileña, realizada por algunos miembros del Poema/Proceso como Álvaro de Sá, Moacyr Cirne y Neide Dias de Sá.

Según DE SÁ (1977, p. 163), la Poesía Concreta brasileña tuvo, desde sus inicios, tres direcciones distintas: la de rigor estructural, representada por el grupo Noigandres; la simbólico-metafísica, encarnada en Ferreira-Gullar, que desembocaría en el Neoconcretismo; y la de lenguaje matemático, representada por Wladimir Dias Pino.

Neide Dias de Sá las caracterizó, sintéticamente, de la siguiente manera:

"Noigandres - el poema informa estructuras/el blanco que une-separa las palabras funciona como agente estructurante/lectura instantánea casi ideográfica/ tensión de palabras-cosas en el espacio-tiempo/ construcciones verbivo-convivenciales/ el movimiento dado por la percepción gestáltica/ tentativa de incorporar una semántica social; Neoconcreta - la información de lo no-dicho del lenguaje/ lectura fenomenológica y existencial, con duración que genera la vivencia/ disposición de las palabras en el espacio, a partir de las necesidades del tiempo de lectura del espacio blanco a ser recorrido/ analogía del recorrido visual de la aprehensión vivenciada de lo real; Espacial - el poema informa su realidad físico-semiológica/ libro-poema/ lectura física a través del acto de manosear el poema/ la lengua funcionando como retardadora de la lectura/ retroacción semiótica de signos redimensionando constantemente el poema/ codificación: signos geométricos en lugar de letras

y palabras/ interpenetración de lenguajes: lengua, aritmética, geometría, visualidad, etc." (DIAS DE SÁ, 1978, p. 20).

De estas tres direcciones, la liderada por el poeta Wladimir Dias Pino, vale decir, la Espacial, será la que resultará directamente en el Poema/Proceso, ya que en sus libros *A Ave* y *Solida* se encuentran las verdaderas raíces de esta tendencia, según nos dice CIRNE (1978, p. 43-44).

El mismo Cirne se encarga de explicar por qué *A ave* fue tan importante para el Poema/Proceso, estableciendo una serie de lecciones que sus integrantes aprendieron de ese libro, a saber:

"a) trabajándose la(s) especificidad(es) del libro o de cualquier otro objeto, se exploran sus potencialidades. De ahí, nuevas posibilidades para cada nuevo material; b) limpiándose el espacio concreto de los signos verbales, se indica una opción icónica a ser llenada cuando fuera útil y/o necesaria para la lógica del poema. De ahí, las imágenes cotidianas transformándose en siglas: poesía para ser vista y sin palabras; c) generándose las series gráficas, se investiga la estructura de la obra en el exterior de su propio proceso. De ahí, la visualización de la estructura/lectura del proceso; d) manipulándose, si fuera el caso, la fisicalidad del producto, se diseña la participación del consumidor en función de nuevos discursos (y no solo de la simple manipulación). De ahí, acto: operación de las probabilidades (Los subrayados indican algunos puntos referentes a la «Proposição» del movimiento, publicada en diciembre de 1967)" (CIRNE, 1978, p. 44).

3.2. La teoría

La teoría del Poema/Proceso puede sintetizarse a través de la exposición de lo que sus teóricos consideran como las principales

"contribuciones totalmente nuevas" (DE SÁ, 1977, p. 51) que el movimiento proporcionó a la práctica artística, a saber: el **proceso**, entendido como núcleo de la creación; las **versiones**, consideradas una solución para el consumo; el **proyecto**, que permite el pasaje de lo individual a lo colectivo; y el **contraestilo** catalogado como una estrategia de soluciones.

Ahora bien, antes de entrar al tratamiento de cada uno de estos cuatro puntos, resulta necesario aclarar, para comprender mejor por qué los procesistas hablan de "contribuciones totalmente nuevas" que ellos proporcionan a la práctica artística, el concepto de vanguardia con el cual se manejan, el cual fue expuesto y desarrollado por Álvaro de Sá en su libro **Vanguardia: producto de comunicación**.

DE SÁ (1977) entiende por "vanguardia", en el plano artístico, el trabajo experimental a nivel de lenguaje, que amplía artística y culturalmente el repertorio de la sociedad, entendiendo por **repertorio** "el conjunto de informaciones que la sociedad dispone sobre la realidad en un cierto momento histórico" (DE SÁ, 1977, p. 18), que ayudan a comprenderla y transformarla.

En base a esto, la poesía de vanguardia "es aquella que trae un aumento del repertorio en aquello que le es específico" (DE SÁ, 1977, p. 32).

Aclarado esto, pasemos a tratar las contribuciones del Poema/Proceso a la práctica artística.

3.2.1. El proceso

Todas las cosas sufren un cambio o una transformación en el tiempo y, cuando eso ocurre, se habla de la existencia de un proceso.

Los procesistas entienden los procesos como "las relaciones de devenir necesarias inherentes a una dada estructura, a sus componentes, o aquellas que existen entre diversas estructuras. Son la expresión del desencadenarse en el tiempo y del modo en

que los diversos elementos interactúan entre sí por antecedencia y sucesión (DE SÁ, 1977, p. 51).

El proceso abarca, por ejemplo, las transformaciones físicas de los objetos, las acciones a través de las cuales se realiza una operación, etc., y se da en diversos niveles: histórico, cultural, semiótico, etc.

En este sentido, el proceso se opone a la estructura, pues mientras el primero es dinámico, la segunda es estática e inmóvil.

Ahora bien, para los procesistas, la correlación del proceso con el tiempo no implica una linealidad porque cuando percibimos la existencia de un proceso en algo, "observamos también que no hay comienzo, fin o secuencia fija de eventos, pues el mismo se da en diversas direcciones, abriendo a cada instante una multitud de nuevos encadenamientos que se realizan simultáneamente, desarrollándose en casi todas las combinaciones posibles" (DE SÁ, 1977, p. 51).

Lo que el Poema/Proceso se propone es, justamente, a través de sus diversos productos, "traer el conocimiento de este aspecto de lo real" (DE SÁ, 1977, p. 51); traer, por medio de esos productos "la conciencia exacta de que el valor y el núcleo de la invención se sitúan en la creación de nuevos procesos" (DE SÁ, 1977, p. 52). Por eso, para el Poema/Proceso lo más importante es la fundación de probabilidades creativas.

3.2.2. Las versiones

Para tratar este aspecto, lo primero que hay que tener en cuenta es que los procesistas comienzan por plantearse la cuestión del objeto único, de la obra de arte única.

Como es sabido, la obra de arte única, irreproducible y con la firma del autor, posee una de las características esenciales del privilegio (una sola persona la puede tener, por ejemplo) y responde a una estructura social que genera estos privilegios y necesita de ellos.

Si bien BENJAMIN (1983) veía que el fenómeno de la reproducción técnica permitiría acabar con el consumo privilegiado de la obra de arte, los teóricos del Poema/Proceso consideran insuficiente esta solución porque, igualmente, a través de ese fenómeno, permanece "el mito del artista como ser privilegiado, genio, gran personalidad en oposición al espectador contemplativo que tiene que extasiarse con lo bueno de la ideología dominante" (DE SÁ, 1977, p. 55).

Entonces, lo que hace el Poema/Proceso para resolver este problema adecuadamente es aceptar, por un lado, la reproducción mecánica como una solución parcial y, por otro, al crear obras con matrices abiertas, permite que cada "consumidor/participante/creativo" pueda explorar el proceso allí contenido y crear él mismo "versiones" diferentes de esa matriz según el repertorio que dicho "consumidor/participante/creativo" posea.

Si lo importante, pues, es la invención de nuevos procesos, todas las versiones poseen el mismo valor, tanto las del que creó el proceso primero como las de aquellos que, explorando ese proceso, crean otros a partir de él.

En síntesis: lo que los teóricos del Poema/Proceso dicen con todo esto es que a cada uno se le ofrece su opción creativa, opción creativa que, cuando es efectivizada, sustituye los conceptos de "bueno" y "malo" (destrucción del mito de la calidad), lográndose una verdadera cultura de masas en consonancia con los avances de la sociedad.

3.2.3. El proyecto

En virtud de lo anteriormente expuesto, puede percibirse claramente que el creador ya no tiene por qué vehicular sus procesos por medio de estructuras cerradas o acabadas. Para vehicular sus procesos, el creador se vale de un "proyecto" y al consumidor le corresponde la creación de su "versión".

Así, entonces, "Del mismo modo que un arquitecto crea hoy

el proyecto de la obra que será ejecutada, así también será creado el poema" (DE SÁ, 1977, p. 56).

De esta manera es como se opera el pasaje de lo individual a lo colectivo, porque el Poema/Proceso exige un trabajo colectivo.

3.2.4. Contraestilo

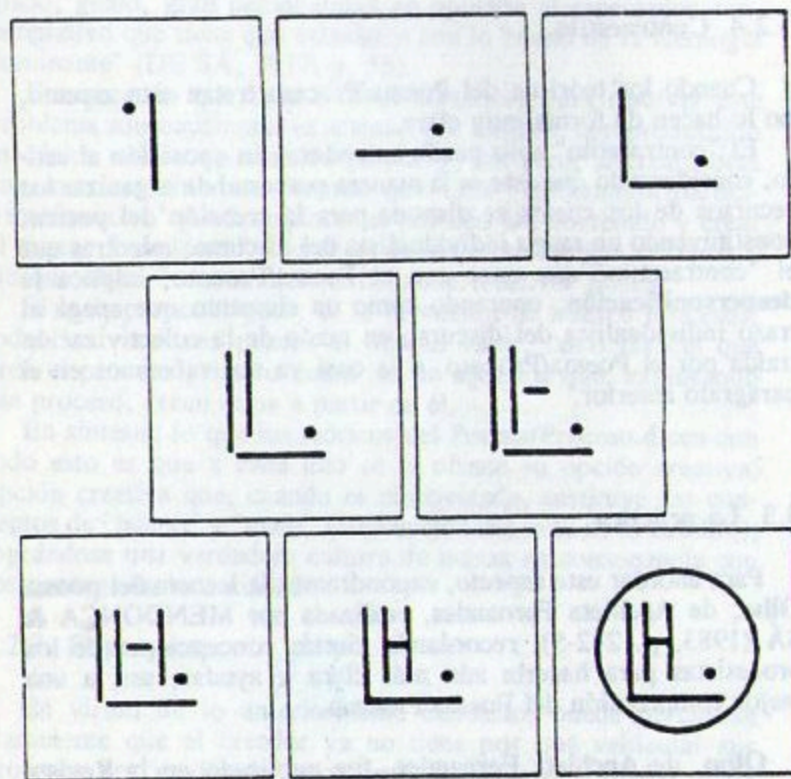
Cuando los teóricos del Poema/Proceso tratan este aspecto, no lo hacen de forma muy clara.

El "contraestilo" solo puede entenderse en oposición al estilo, considerando que éste es la manera personal de organizar los recursos de los cuales se dispone para la creación del poema, constituyendo un rasgo individualista del discurso; mientras que el "contraestilo" que nace con el Poema/Proceso, implica la **despersonificación**, operando como un elemento que apaga el trazo individualista del discurso en razón de la colectivización traída por el Poema/Proceso, a la cual ya nos referimos en el párrafo anterior.

3.3. La práctica

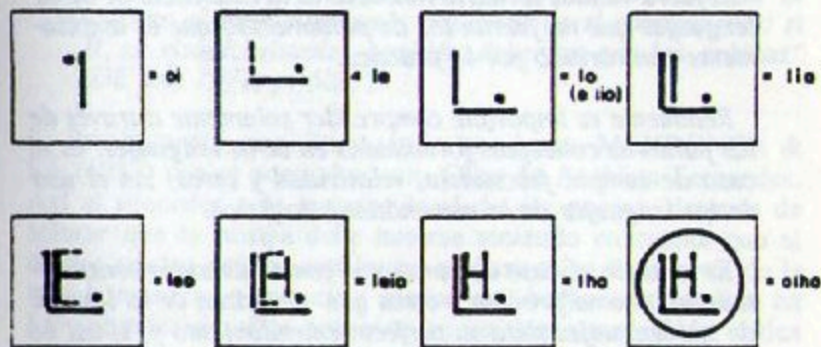
Para abordar este aspecto, expondremos la lectura del poema **Olho**, de Anchieta Fernandes, realizada por MENDONÇA & SÁ (1983, p. 242-5), recordando ciertas concepciones de los procesistas para hacerla aún más clara y ayudar, así, a una mejor comprensión del Poema/Proceso.

Olho, de Anchieta Fernandes, fue publicado en la Revista **Ponto 1**, en 1967 (ver página siguiente). El mismo presenta dos aspectos complementarios el uno del otro: el aspecto verbal-visual y el aspecto visual-verbal.



Anchieta Fernandes: "Olho"

La lectura del aspecto verbal-visual se realiza de la siguiente manera:



Al procederse a una lectura verbal, se obtiene la siguiente secuencia: oi, lo, lio, leo, leio, lho y olho. De aquí "se concluye que hay elementos nucleares en el sintagma que son leio/olho, lo que nos hace concluir por la construcción gráfica del sintagma: leio o olho" (MENDONÇA & SÁ, 1983, p. 243).

Para analizar el aspecto visual-verbal del poema y comprender la lectura postulada por MENDONÇA & SÁ (1983), es conveniente recordar algunas formulaciones de los teóricos del Poema/Proceso. Por un lado, aquellas referentes a las propiedades de un "nuevo comunicante".

"Un nuevo comunicante deberá traer nuevos conceptos de forma, de relacionamiento, de lectura, específicos y que informan a partir de su propio lenguaje, independiente de cualquier representación verbal."

Considerar que ciertos conceptos puedan ser totalmente expresados a través del lenguaje verbal o escrito y que esta

expresión sustituye de modo completo lo que fue formulado en un cierto lenguaje, es también un espontaneísmo.

Si fuera válida, tornaría innecesaria la existencia de otros lenguajes que no fueran los de palabras, lo que es ampliamente contrariado por la práctica.

Realmente es imposible comprender solamente a través de las palabras conceptos formulados en otros lenguajes: es el caso de campo, frecuencia, relatividad y otros, sin el uso de los lenguajes de la matemática y la física.

Es también el caso de conceptos como cubismo, constructivismo, poema/proceso y otros que necesitan de la lectura de sus lenguajes para su perfecto entendimiento y, si así no fuese cualquier comunicante podría ser sustituido por el discurso verbal.

Esta imposibilidad objetiva nos muestra que en comunicación hay conceptos que solo son captados a través de la percepción directa del propio comunicante" (DE SÁ, 1977, p. 31).

Por otro, las que se refieren a la tarea del crítico:

"El mínimo exigido a un crítico es el nivel de repertorio adecuado al ejercicio de su actividad.

Tratándose de la vanguardia, a él le corresponde la tarea de un "traductor" que produce versiones capaces de mostrar a los menos informados exactamente los aspectos del comunicante de vanguardia que representan el aumento del repertorio.

O aún, le compete destacar la información para que ella sea aprehendida y consumida.

Y, en este menester, lo más interesante sería utilizar al máximo el mismo lenguaje empleado en el comunicante: si él es visual, visuales también deberían ser las críticas" (DE SÁ, 1977, p. 68).

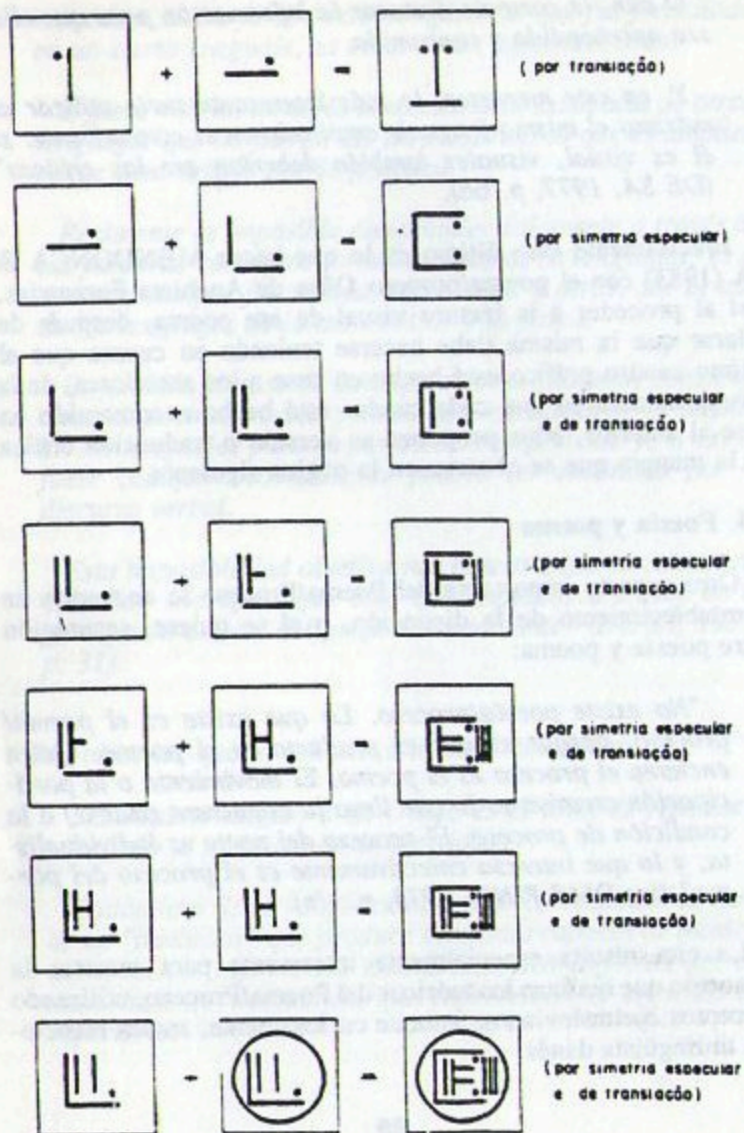
Precisamente esto último es lo que hacen MENDONÇA & SÁ (1983) con el poema/proceso *Olho* de Anchieta Fernandes. Así al proceder a la lectura visual de ese poema, después de aclarar que la misma debe hacerse teniendo en cuenta que el último cuadro gráfico está hecho en base a los anteriores, de la misma manera en que cada cuadro está hecho o construido en base al anterior, ellos proponen su versión o traducción crítica de la manera que se observa en la página siguiente.

3.4. Poesía y poema

Otro aspecto importante del Poema/Proceso se encuentra en el establecimiento de la distinción, o si se quiere, separación entre poesía y poema:

"No existe poesía/proceso. Lo que existe es el poema/proceso, porque el que es producto es el poema. Quien encierra el proceso es el poema. El movimiento o la participación creativa es lo que lleva la estructura (matriz) a la condición de proceso. El proceso del poeta es individualista, y lo que interesa colectivamente es el proceso del poema" (In: DIAS PINO, 1973, p. s/n).

La cita resulta especialmente interesante para mostrar la operación que realizan los teóricos del Poema/Proceso, utilizando conceptos hjelmslevianos, aunque curiosamente, nunca mencionan al lingüista danés.



En efecto, cuando ellos distinguen entre poesía y poema, lo que están haciendo es trasladar la dicotomía sistema/proceso de Hjelmslev (1974) del campo de la lingüística al de la poesía.

Pero, por otro lado, al decir que el poema comporta un proceso ("quien encierra el proceso es el poema") invierten la proposición de Hjelmslev, para quien "todo proceso tiene un sistema subyacente" (HJELMSLEV, 1974, p. 20).

Aparte de eso, la distinción por ellos establecida es de suma importancia como quedará claro al final de nuestro trabajo.

3.5. La ruptura con la poesía tipográfica

En la "Proposiçãõ-1967", manifiesto con el que se inauguró el movimiento, se lee:

"POESIA PARA SER VISTA Y SIN PALABRAS" (In: DIAS PINO, 1973, s/n).

Mientras que la Poesía Concreta daba por cerrado el ciclo histórico del verso y se centraba en la palabra, la cual era explorada en sus diversos niveles; el Poema/Proceso abandona la palabra, no estando ésta en el centro de sus preocupaciones.

Este aspecto se relaciona a la ruptura con la poesía tipográfica a la que se refiere Alvaro de Sá cuando resume la esencia y significado del Poema/Proceso:

"El poema/proceso inaugura una nueva fase a partir de una ruptura con la poesía tipográfica (Oswald, Mario, Murilo, Drummond, Cabral, poetas concretos noigandres, etc.). Se opera la separación definitiva entre lengua (la palabra=estructura: uso de la grafía) y lenguaje (visualización del proyecto=proceso: expresión del material usado) (...) Cumple destacar que, hasta la poesía concreta, la

distinción entre pintores y poetas era necesaria, y el papel de los artistas plásticos en la Semana de Arte Moderno fue relevante; con el poema/proceso esta distinción se torna caduca" (DE SÁ, 1977, p. 163-4).

3.6. La proyección internacional

Moacy Cirne se refiere, en cierto momento a la proyección internacional del movimiento Poema/Proceso, comparándolo con la Poesía Concreta y escribe:

"El movimiento lanzado en 1956 penetraría, sobre todo, en países como Suiza, Alemania Federal, Inglaterra, Japón, Estados Unidos, Checoslovaquia, Francia, Portugal. Ya el poema/proceso repercutiría en países como Uruguay, Argentina, Chile (hasta 1973), Venezuela y, en escala menor, Francia y Portugal" (CIRNE, 1978, p. 17).

En lo que tiene que ver con Argentina y Uruguay, por lo menos, el crítico citado no está errado como podrá verse en los dos capítulos siguientes.

Ciertamente, el paso dado por el Poema/Proceso posibilitó, en gran medida, el surgimiento de la Poesía para y/o a Realizar y también de la Poesía Inobjetal.

4. LA POESÍA PARA Y/O A REALIZAR

La Poesía para y/o Realizar fue desarrollada en Argentina por el artista Edgardo Antonio Vigo, a fines de la década del sesenta.

Su preocupación central es la participación del consumidor en la construcción del poema.

Comencemos por recordar que, al principio, el poema — y la obra de arte en general — "se presentaba como un «objeto intocable», lleno de misterios admirables y fuera del contacto de nuestros sentidos" (VIGO, 1970, p. 0'3), caracterizándose el consumidor por su estatismo contemplativo. Es lo que VIGO (1970, p. 0'3) califica como la etapa de la "participación condicionada".

Posteriormente, las nuevas tendencias intentaron ampliar el campo de la participación. Así es como muchos poemas/proceso, por ejemplo, cuentan "con una serie de elementos cuya disposición final, sin ningún esquema previo (...), deben ser «compuestos» por el público a quien se incita a quitar o agregar elementos no computados —pero sí computables en el resultado final— por el poeta" (VIGO, 1970, p. 0'8).

El Poema/Proceso se ubica en lo que VIGO (1970, p. 0'8) llama etapa de la "poesía para armar". En ella, la conducta del

participante aún está limitada porque "existe la construcción de un objeto poético o poema novísimo determinado por un «programador» de proceso o de poema para armar" (VIGO, 1979, p. 0'8)

En cambio, en la Poesía para y/o a Realizar se da un paso más adelante. Aquí existe un programador que, simplemente, da determinadas instrucciones y el constructor del poema será quien corporice el proyecto.

De este modo, "la posibilidad del arte no está solo en la participación del observador sino en su activación-constructiva" (VIGO, 1970, p. 0'9), con lo cual es posible que el consumidor pase a la categoría de creador.

En efecto, el constructor recibe un "proyecto modificable" en grado sumo (tal como se puede ver en el "Poema a Realizar" incluido en la página siguiente el cual, originariamente, era presentado en un pliego suelto de cartulina), que lo convierte "en un re-creador ilimitado, casi configurando un creador. El proyecto permite cambios, suplantaciones y agregados ya sea de materiales o de estructuras formales en aprovechamiento de lo lúdico. La colectivización no se haría bajo la técnica del múltiple, sino que estaría basada en la participación realmente activa (y no condicionada) del «constructor»" (VIGO, 1979, p. 2'7).

4.1. Un paso más

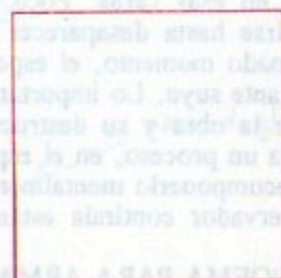
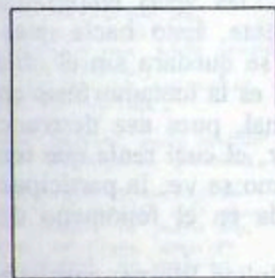
VIGO (1970, p. 0'9) define su propuesta como "un paso más" en una "especie de progresión hacia un logro". El interpretó que una serie de experiencias realizadas en el campo de la poesía experimental iban en dirección a un tipo de poesía como la que propuso. Ellas serían, entonces, pasos previos a su formulación al tiempo que elementos desencadenantes.

En relación a esto, señala que es en el fenómeno de la lectura donde se encuentran "antecedentes importantes de esta poesía en desarrollo y de composición-armada por el observador" (VIGO, 1970, p. 0'3). Entre ellos estarían los MOBILES POE-

POEMA A REALIZAR

Basado en un PLEBISCITO GRATUITO

Instrucciones: Plantéese el interrogante que Ud. quiera. Posteriormente escriba con un elemento gráfico libre (tanto en su técnica como en su color) el "SI" o "NO" (dentro o fuera de los cuadrados impresos) como contestación al mismo. ELIJA UD. SU CASILLERO



TICOS del americano Dennis Williams, las VELAS del canadiense Andy Suknasky y el POEMA PARA ARMAR del francés Julien Blaine como los más representativos.

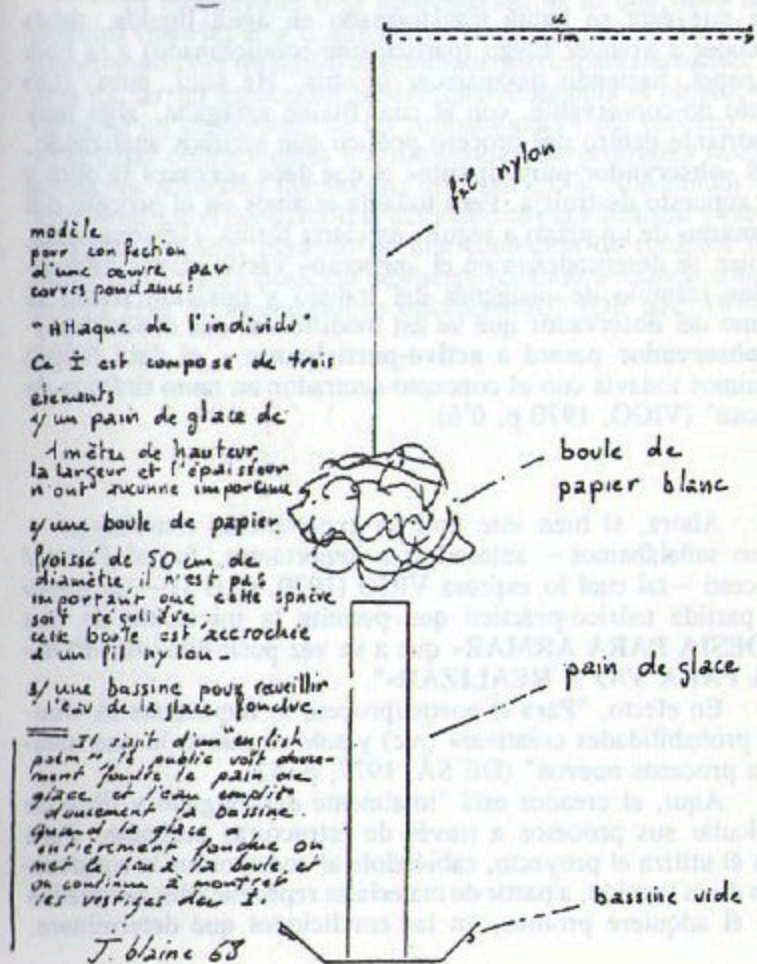
Los MOBILES POETICOS, de Dennis Williams, consistían en una serie de palabras sueltas escritas en placas. Estas placas, colgadas por un hilo del techo, pendían en libertad en el espacio independientemente una de la otra. Debido a la liviandad del material con que estaban hechas las placas, un viento o una leve brisa, un soplo del espectador o un ventilador, las hacía entrar en movimiento, el cual engendraba un cambio de asociación de ideas en el espectador que, detenido, iba leyendo distintas palabras que formaban, en su constante armado, imágenes poéticas diferentes. "La recomposición de las palabras en sus asociaciones limitadas (...), su anejió libre son un interesante ensayo para una contemplación-activada del participante dentro del campo de la lectura", comenta VIGO (1970, p. 0'4).

La experiencia con VELAS, de Andy Suknasky, dirige su acción, principalmente, a la destrucción de la obra. La misma consistía en un conjunto de velas que tenían poemas escritos alrededor de sus panes. Cuando se encendían las mechas de esas velas, sus caras quedaban iluminadas, posibilitando la clara lectura de las palabras o textos realizados con el mismo material (estearina) en esas caras. Poco a poco, las velas empezaban a consumirse hasta desaparecer finalmente. Esto hacía que, en determinado momento, el espectador se quedara sin el objeto-vela delante suyo. Lo importante aquí es la metamorfosis constante de la obra y su destrucción final, pues esa destrucción generaba un proceso, en el espectador, el cual tenía que recordar y recomponerlo mentalmente. Como se ve, la participación del observador continúa estando dada en el fenómeno de la lectura.

EL POEMA PARA ARMAR, de Julien Blaine, consistía en lo siguiente: el poeta enviaba el proyecto que se observa en la página siguiente a un determinado individuo. Este debería armar lo allí descrito. Una vez cumplida esa primera etapa, el

JULIEN BLAINE
"ATAQUE DEL INDIVIDUO"

modelo para confeccionar una obra por correspondencia



constructor observaba como la barra de hielo, a raíz del contacto con el ambiente, comenzaba a consumirse, cayendo su componente —el agua— en el recipiente. Las instrucciones que daba el proyectista decían que, cuando el observador —que cumplía su papel de contemplar la desaparición de la barra de hielo— veía que ésta se había transformado en agua líquida, debía proceder a prender fuego (participante-condicionado) a la bola de papel, haciendo desaparecer la obra. He aquí, pues, otro objeto no-conservable, con el cual Blaine agregaba "algo muy importante dentro del proceso poético que estamos analizando, es el «observador-participante» el que debe «armar» la obra y por supuesto destruirla. Pero todavía estamos en el proceso del «armado» de un plano a seguir, en cierta forma, rigurosamente. Si bien se desencadenan en el «proceso» varias etapas diferenciadas (cambio de imágenes del trabajo y posición frente al mismo del observador que ve así modificadas sus conductas — de observador pasará a activo-participante — el dará fuego) seguimos todavía con el concepto-centrador un tanto tiránico de la cosa" (VIGO, 1970 p. 0'6).

Ahora, si bien este tipo de experiencias constituyen — como señalábamos — antecedentes importantes, fue el Poema/Proceso —tal cual lo expresa VIGO (1970, p. 0'3)— "el punto de partida teórico-práctico que permite la iniciación de una «POESIA PARA ARMAR» que a su vez posibilita una «POESIA PARA Y/O A REALIZAR»".

En efecto, "Para el poema/proceso lo importante es «fundar probabilidades creativas» (mc) y solo es nuevo lo que inaugura procesos nuevos" (DE SÁ, 1977, p. 52).

Aquí, el creador está "totalmente desobligado y libre de vehicular sus procesos a través de estructuras acabadas. Para esto él utiliza el proyecto, cabiéndole al consumidor la construcción de su versión, a partir de materiales reproducibles adecuados que él adquiere prontos, en las condiciones que determinare.

Del mismo modo que un arquitecto hoy crea el proyecto de la obra que será ejecutada, así también será creado el poema" (DE SÁ, 1977, p. 56).

"El movimiento o la participación es lo que lleva la estructura (matriz) a la condición de proceso" (wpd). Así el poema/proceso crea un nuevo consumidor/participante/creativo, que deja de ser un espectador pasivo que contempla el objeto, para tornarse un explorador de las probabilidades del proceso, «sus soluciones operacionales y posibilidades estructurales» (mc). El poema es al mismo tiempo una información al consumidor y un problema que él debe resolver activamente para alcanzar y rebasar esta información, pasando de una condición de receptor (contemplativo) a una posición de fuente (cuando actuando sobre el poema crea el mismo nueva información)" (DE SÁ, 1977, p. 52).

5. LA POESIA INOBJETAL

Las Poesía Inobjetal (también llamada Arte de la Acción) fue desarrollada por el artista uruguayo Clemente Padín (1939) a inicios de la década del setenta.

Padín, un creador marxista-leninista, teniendo en cuenta la tesis de Marx "No se trata de interpretar el mundo sino de transformarlo" y el postulado de Maiakóvski "No hay arte revolucionario sin forma revolucionaria", lanzó su propuesta a través de una obra pública: *Gastou Gastou* (1971) y de cuatro comunicados difundidos en 1971 a modo de manifiestos: *Inobjetal 1, 2, 3 y 4*.

Posteriormente, amplió su fundamentación teórica en el libro *De la representation a l'action* (1975). La estética allí expuesta muestra el intento del autor por conjugar su pensamiento filosófico-político, las prácticas artísticas de vanguardia y los avances en el campo de la semiología.

Padín parte de la idea de que el arte le brinda al espectador un sustituto de la realidad para que éste pueda escapar de ella, cuando debería ser lo que el hombre hace "en relación directa con lo que lo rodea, y no en relación a un sistema representativo de esa realidad" (PADÍN, 1975, p. s/n). Su lenguaje será, entonces, el de los hechos, el lenguaje de la acción, cuyo signo es el acto que, como significante, opera sobre

la realidad, y, como significado, opera sobre la ideología, dependiendo su grado de información de la intensidad de la acción.

Esta propuesta, que se dio junto a otras similares en distintos países, fue, finalmente, criticada por el propio autor, quien —según sus declaraciones— percibió la falacia de un arte que fuera únicamente acción pura.

5.1. De la representación a la acción

La Poesía Inobjetal nace como un cuestionamiento a los sistemas de representación artística.

PADIN (1975, p. s/n), en el capítulo 1 de su libro *De la representación a l'action*, titulado "Pour quoi la représentation?", señala el carácter esencialmente representativo de los diferentes modos de comunicación humana (lenguajes), mostrando a través de diversas maneras de representar el objeto "árbol", de acuerdo a la naturaleza de los distintos lenguajes (verbal, visual, etc.).

En el capítulo 2, "L'imposition des elements déterminés", recuerda que, para articular los mensajes estéticos, el artista utiliza esos conocidos sistemas de representación de la realidad "Así es como la literatura utiliza los signos del sistema de representación lingüística. Del mismo modo, la pintura utiliza las posibilidades combinadas de las unidades de significación plástica: el color y la forma. Pero —y esto es lo más importante del capítulo— tanto en un arte como en el otro —dice— la función representativa, la **determinación** de la obra de representar el mundo exterior, ha sido la preocupación dominante" (PADIN, 1975, p. s/n).

En el capítulo 3, "La représentation des signes", señala que "sobre este modelo —la representación de la realidad como rasgo determinante— nacen las escuelas y las corrientes estéticas (PADIN, 1975, p. s/n). Recién a comienzos de este siglo —observa PADIN (1975, p. s/n)— con Ferdinand de Saussure, el

futurismo, el dadaísmo, el formalismo ruso, etc., es que se dan las condiciones para que el modelo cambie, lo cual se logrará, —en su opinión— con el concretismo, en la década del 50, pues, a partir de ese momento, las nuevas corrientes artísticas son, en general, reflexiones sobre "los medios y signos que permiten la comunicación estética" (PADIN, 1975, s/n).

Ahora bien, aunque el arte comenzó a reflexionar sobre el objeto artístico producido y sobre los materiales empleados, siguió utilizando los sistemas de representación de la realidad. Contra esto está la Poesía Inobjetal. Ella se propone —tal como queda expresado en el comunicado—manifiesto "Inobjetal 3"— "Establecer una relación con la realidad no a través de un sistema representativo como son todos los sistemas por los cuales se expresa el arte actual (la lengua, el color, el sonido, etc.)" (PADIN, 1975, p. s/n), porque los lenguajes representativos establecen una relación falsa, son un sustituto de la realidad utilizados para escapar de ésta.

La Poesía Inobjetal se vuelve contra el objeto y propone un arte sin objetos, de ahí el nombre. Esto porque el objeto estético "se opone a la indisoluble unidad arte/vida, se eleva como un muro entre el hombre y su medio, y le impide una relación directa y adecuada: el que ama debe amar y no expresarlo simbólicamente utilizando para ello uno o varios o todos los sistemas representativos a su disposición. Eliminando el objeto, el arte se transporta al punto de donde no habría debido salir jamás: la «sinapsis» pensamiento-acción, dice el comunicado-manifiesto "Inobjetal 3" (PADIN, 1975, p. s/n).

Para superar esos problemas, entonces, y lograr una relación adecuada con la realidad, que permita actuar sobre ella y transformarla, es que la Poesía Inobjetal propone la utilización del "lenguaje de la acción".

5.2. El lenguaje de la acción

Para explicar el lenguaje de la acción, PADIN (1975, p.

s/n) se vale del modelo lingüístico saussureano. De este modo, luego de establecer que su signo es el acto, analiza su funcionamiento de la siguiente forma: "Por una parte, a nivel del significante, la acción opera sobre la realidad y, por otra, a nivel del significado, opera ideológicamente" (PADIN, 1975, p. s/n).

Intentando clarificar su formulación, pone dos ejemplos acaecidos durante la dictadura militar. Veamos como analiza uno de ellos:

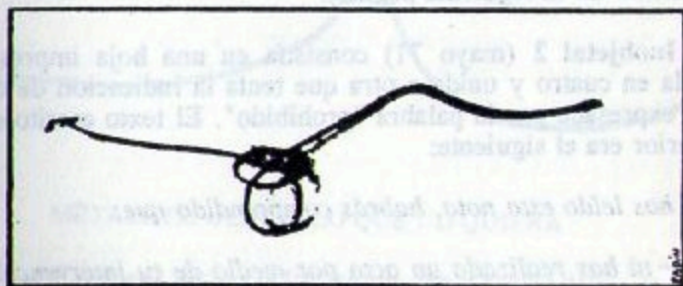
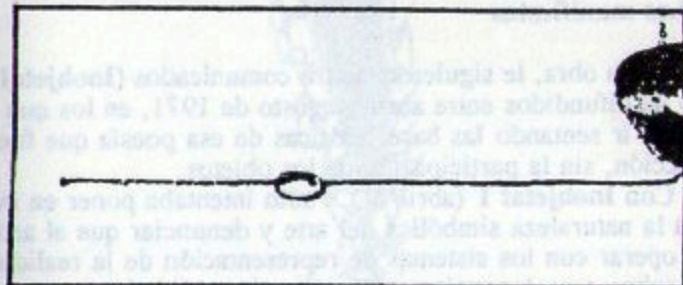
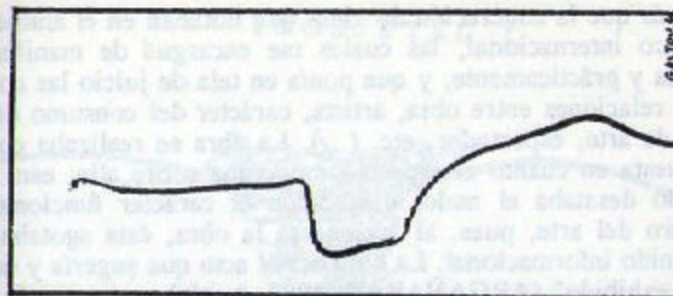
"durante el mes de octubre, el gobierno había decidido abatir dos viejas estructuras en cimientos construidas algunos años antes para instalar un riel aéreo que uniera la playa «Malvín» con una isla muy próxima, y a causa de la impracticidad del proyecto no había llegado jamás a su fin. Aquí, el signo-acto actúa, a nivel del significante, por la real y efectiva demolición de las estructuras en cimientos; y, a nivel del significado, por la idea de que el gobierno «demolerá» todas las estructuras que no le sirven al país" (PADIN, 1975, p. s/n).

5.3. Gastou Gastou

"Gastou Gastou" consistía en un cordón fijado a un panel, que tenía un nudo, el cual debería ser desatado mediante la acción del receptor (ver página siguiente). Junto a él se encontraba este texto:

*"La obra depende del acto del creador/consumidor.
La obra existe en tanto se crea/consume.
Una vez creada y consumida, la obra desaparece.
El proyecto de la obra debe hacer posible un número infinito de versiones según la creatividad del consumidor.
La obra es el acto".*

A propósito de ella, Padín ha dicho: "Gastou Gastou no



THE ARTWORK IS THE ACT "GASTOU, GASTOU"
1971

La obra no es el nudo sino el acto que desencadena

era más que la concreción de ideas que flotaban en el ambiente artístico internacional, las cuales me encargué de manifestar teórica y prácticamente, y que ponía en tela de juicio las conocidas relaciones entre obra, artista, carácter del consumo de la obra de arte, espectador, etc. (...). La obra se realizaba como propuesta en cuanto el espectador operaba sobre ella; esto es: cuando desataba el nudo, destacando el carácter funcional y efímero del arte, pues, al accionarse la obra, ésta agotaba su contenido informacional. La obra era el acto que sugería y no el nudo exhibido" (ARGAÑARAZ, 1982, p. s/n).

5.4. Los manifiestos

A esa obra, le siguieron cuatro comunicados (**Inobjetal 1**, 2, 3 y 4) difundidos entre abril y agosto de 1971, en los que se intentaba ir sentando las bases teóricas de esa poesía que fuera solo acción, sin la participación de los objetos.

Con **Inobjetal 1** (abril/71), Padrón intentaba poner en evidencia la naturaleza simbólica del arte y denunciar que el artista, al operar con los sistemas de representación de la realidad, actúa sobre esos lenguajes y no sobre la realidad misma (ver **Inobjetal 1** en la siguiente página).

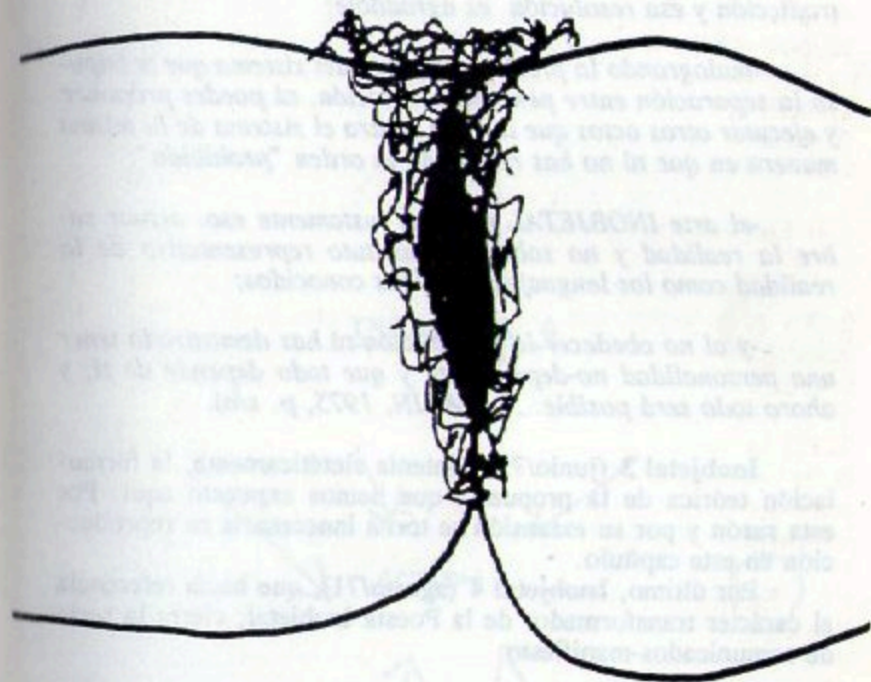
Inobjetal 2 (mayo 71) consistía en una hoja impresa, plegada en cuatro y unida a otra que tenía la indicación de no abrir, expresada por la palabra "prohibido". El texto escrito en el interior era el siguiente:

"Si tú has leído esta nota, habrás comprendido que:

-tú has realizado un acto por medio de tu intervención sobre un objeto que tenía como sola intención la «sinapsis» pensamiento-acción

-tú has resuelto de manera adecuada la contradicción

INOBJETAL 1



MÉTALE EL DEDO O LO QUE UD QUIERA

Y sienta el vacío y la frustración que le espera detrás de la hoja. El arte no opera de otra manera: él le ofrece un sustituto de la realidad para que Ud. pueda escapar de ella. Arte es lo que Ud. hace en relación directa con su entorno y no en relación a un sistema representativo de esa realidad.

supuesta pensamiento-acción o concepción-del acto/ejecución-del-acto

-el acto realizado ha liberado la tensión fruto de la contradicción y esa resolución es agradable;

-malogrando la presión alienante del sistema que te impuso la separación entre pensamiento-acción, tú puedes proponer y ejecutar otros actos que atenten contra el sistema de la misma manera en que tú no has respetado la orden "prohibido";

-el arte INOBJETAL propone justamente eso: actuar sobre la realidad y no sobre un sustituto representativo de la realidad como los lenguajes artísticos conocidos;

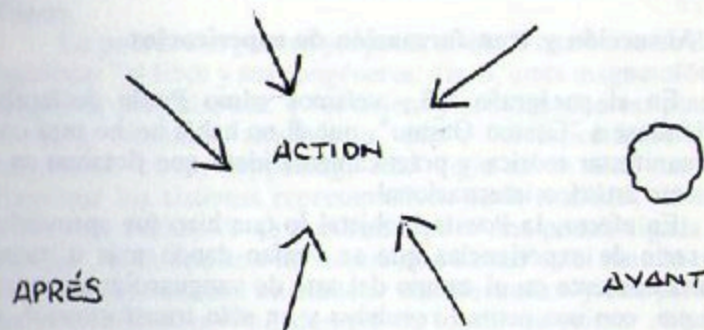
-y al no obedecer la prohibición tú has demostrado tener una personalidad no-dependiente y que todo depende de ti, y ahora todo será posible..." (PADIN, 1975, p. s/n).

Inobjetal 3 (junio/71) contenía sintéticamente, la formulación teórica de la propuesta que hemos expuesto aquí. Por esta razón y por su extensión se torna innecesaria su reproducción en este capítulo.

Por último, Inobjetal 4 (agosto/71), que hacía referencia al carácter transformador de la Poesía Inobjetal, cierra la serie de comunicados-manifiesto:

Entre uno y otro hay un abismo. Una diferencia en cuanto a la calidad, no a la cantidad; el testimonio de un salto, no de un paso. Trasponer el arte a esa zona intermediaria entre los dos momentos —la acción que modifica cualitativamente el «status»— es la intención del arte INOBJETAL. La obra de arte (después) es también un producto diferente del elemento inicial (antes), pero no modifica el "status", sino que lo desarrolla, pues actúa en la «zona de seguridad» del sistema. El arte debe escapar del

INOBJETAL 4



arte, debe escapar de los sistemas representativos de la realidad para volverse sobre la realidad, no transportando sus vicios (la obra en sí y por sí misma, el consumo, la reflexión conceptual sobre sí misma, la representación simbólica de un movimiento del espíritu), sino transfiriendo su capacidad de acción, sus normas de conducta activa de cara al medio, su imaginación inagotable, sus propósitos jamás desmentidos de mejorar las condiciones de vida de todos los hombres.

5.5. Autocrítica

Como ya observamos, el propio Padín critica su propuesta: "Cuando comprendí la naturaleza del signo del lenguaje de la acción, detuve mis búsquedas a causa de la contradicción evidente e imposible de no ver: la información tiene necesidad de un objeto para ser transmitida, ya sea una hoja, un disco, un ambiente o una acción" (PADIN, 1975, p. s/n). De esta manera, la Poesía Inobjetal cierra su actuación.

5.6. Absorción y transformación de experiencias

En el párrafo 5.3., vemos cómo Padín declaraba, refiriéndose a "Gastou Gastou", que él no había hecho otra cosa que manifestar teórica y prácticamente ideas que flotaban en el ambiente artístico internacional.

En efecto, la Poesía Inobjetal lo que hizo fue aprovechar una serie de experiencias que se venían dando más o menos simultáneamente en el campo del arte de vanguardia; experiencias que, con una actitud revulsiva y un afán transformador, se caracterizaban por utilizar la calle como escenario y la acción como arma de lucha.

La frase de Les Levine "los museos y las colecciones están saturados; pero el espacio real aún existe", que VIGO (1971, p. s/n) usa como epígrafe de su artículo "La calle: escenario del arte actual", a la vez que señala un camino,

sintetiza —aunque parcialmente— las razones del cambio que esas experiencias conllevan.

El arte abandona el tradicional escenario del circuito artístico cultural oficial, con su público reducido (élite) y sus obras únicas —que ponen en marcha el concepto de «contemplación» y detienen nuestra dinámica— para trasladarse a la calle, un "ESPACIO REAL, abierto, cotidiano", con un público masivo. En este espacio, "la obra se perime para dar paso a un elemento: la ACCIÓN", que "está basada en despertar actitudes de tipos generales por planes estéticos abiertos". Así se refiere VIGO (1971, p. s/n) a las experiencias de las que hemos hablado, intentando —de un modo general— dar sus fundamentos básicos.

En este marco, una propuesta absorbe y transforma a otra. Tal es el caso, por ejemplo, de la Poesía Inobjetal. Para ampliar esto y hacer visibles las relaciones de la Poesía Inobjetal con esas experiencias, expondremos algunos puntos de los postulados de *La poesía dos puntos*, promovida por el francés Julien Blaine, y de la *Poesía Pública* del belga Alain Arias-Misson.

La poesía dos puntos propone, en su "Plataforma de Base" abandonar "el libro y sus congéneres: disco, cinta magnetofónica, fotografía, película, etc."; "el objeto y sus congéneres: pintura, escultura, máquina, alrededores, etc."; "el espectáculo y sus congéneres: circo, happening, etc." (que no es otra cosa que abandonar los sistemas representativos de la realidad, tal como lo propone Padín). Y se manifiesta por "una poesía ligada a la realidad", solidaria con las luchas que libran en el mundo obreros y estudiantes, con un carácter transformador y una perspectiva revolucionaria. Así, después de lograr un primer objetivo, que consistiría en modificar el medio ambiente, creando anomalías en las zonas urbanas y rurales, y utilizando "los medios de opresión y comunicación que están al servicio del Poder, volviéndolos contra ese mismo Poder", etc., conseguiría "despertar a la gente de su letargo", haciendo que ella misma influya sobre el medio ambiente (BLAINE, 1970, p. s/n).

La **Poesía Pública**, (de Alain Arias-Misson), cuyo producto, el **poema público**, "se escribe sobre la página del espacio circundante" quiere ser una poesía revolucionaria. Según su creador, "una poesía revolucionaria se valdrá de medios de provocación, de acciones violentas. No se trata de una práctica política, pues sus efectos no se miden sobre planes de táctica política, sino de comunicación poética. Es necesario señalar su proximidad con el acto público, tal como, por ejemplo, ensuciar de sangre los expedientes de los centros de reclutamiento de los Estados Unidos. Estos actos dicen más de lo que realizan. La línea de demarcación entre manifestación política y poema revolucionario se vuelve ligeramente borrosa. El campo eléctrico del verbo se cierne sobre el lenguaje público" (ARIAS-MISSON, 1971, p. s/n).

Ahora bien, estas dos formulaciones no son las únicas absorbidas y transformadas por la Poesía Inobjetal. Existen muchas otras; pero consideramos ocioso referirnos a cada una de ellas, entendiendo que la contextualización ofrecida resulta suficiente.

6. CONCLUSIONES

De la precedente exposición, creemos poder extraer las siguientes conclusiones:

1) Cada tendencia de vanguardia de las aquí estudiadas lee a la anterior de la misma manera en que la primera es producto de una lectura del pasado y presente poético-culturales.

Así, como se vio en el capítulo 2, la Poesía Concreta brasileña se autodefine como el "producto de una evolución crítica de las formas" y asume las consecuencias de cierta línea de la poética en desarrollo desde el siglo XIX: Mallarmé, Apollinaire, Holz, Schwitters, Pound, Joyce, Cummings, autores que, en cierta forma, retomaron aquella tradición que se inicia con los textos visuales de la época alejandrina. Por lo que puede decirse que, a través de esas fuentes de contacto comprobable y directo (Mallarmé, Apollinaire, etc.), la Poesía Concreta brasileña leyó esa tradición anterior, reponiéndola en circulación.

También el Poema/Proceso asumió las consecuencias de lo que sus integrantes consideraron, en su peculiar lectura del movimiento que les precedió, una línea del concretismo: la representada por Wladimir Dias-Pino.

En lo que se refiere a la Poesía para y/o a Realizar, vimos, en el capítulo 4, que su teorizador la define como "un

paso más" en una "especie de progresión hacia un logro", después de interpretar que había una serie de experiencias en el campo de la poesía de vanguardia que iban en dirección a un tipo de poesía como la que propuso. Y, entre esa serie de experiencias —según lo dice el propio Vigo— fue el Poema/Proceso el punto de partida teórico-práctico que permitió la iniciación de una "poesía para armar", la cual, a su vez, posibilitó, una "poesía para y/o a realizar".

Finalmente, en el caso de la Poesía Inobjetal, vimos, en el capítulo 5, que ella es, por un lado, el producto de una reflexión en torno a la función de la obra de arte y, por otro, el resultado de la absorción y la transformación de un grupo de propuestas que flotaban y se venían dando en el ámbito del arte de vanguardia (poesía dos puntos, poesía pública, etc.).

Todos estos hechos, a la vez que confirman lo que enunciamos más arriba, demuestran que las experiencias tratadas tienen un carácter fuertemente reflexivo y crítico, apareciendo como la consecuencia de la meditación de la lectura de obras anteriores y siendo —por emplear una expresión de Gaetan Picon— "una conciencia antes de ser una creación" (cit. por BARBOSA, 1986:17).

Las formulaciones aquí estudiadas, pues, constituyen un magnífico ejemplo de lo postulado por João Alexandre Barbosa, quien escribió que "Para el poeta moderno, la conciencia histórica, siendo básicamente social y de clase, es también de cultura", y que lo que hacen el poeta y la poesía moderna es leer las "intersecciones culturales" en una actitud "marcadamente crítica" (BARBOSA, 1986: 15-16).

2) En esa lectura, si bien existe una ruptura con la propuesta anterior, la intención es superarla y rebasarla.

La Poesía Concreta brasileña, además de autodefinirse como el producto de una evolución de las formas, daba por cerrado el ciclo histórico del verso; el Poema/Proceso, tomando en cuenta que el poema de vanguardia es aquel que trae un aumento del repertorio en lo que le es específico, intenta llevar

más allá las conquistas de la Poesía Concreta; la Poesía para y/o a Realizar dice ser "un paso más" con respecto a las propuestas anteriores; y la Poesía Inobjetal quiere conducir el proceso artístico a sus últimas consecuencias.

Se trata, aproximadamente, de aquel mecanismo que Harold Bloom designa con el nombre de *clinamen*, expresión que el teórico inglés tomó de Lucrecio para referirse a la transformación hecha por el poeta de los modelos que absorbe, a través de una corrección disidente. Esto es: el poeta se desvía de su precursor, corrigiendo el poema que lee y orientando ese poema hacia un punto donde debería haber llegado y no lo consiguió (BLOOM, 1973:14).

3) Las propuestas de vanguardia examinadas configuran un *continuum*, dentro del cual puede percibirse una especie de *progresión*.

Así, se observa que la Poesía Concreta escapa del verso y se concentra en la palabra; el Poema/Proceso escapa de la tipografía, buscando una poesía para ser vista y sin palabras, constituyéndose el poema con otro tipo de elementos; la Poesía para y/o a Realizar, preocupándose, sobre todo, por la participación del consumidor en la obra, permite que el soporte del poema no tenga que ser, necesariamente la página, escapando de ella para construir el objeto poético; y la Poesía Inobjetal propone la sustitución de los lenguajes con los que se había manejado el arte hasta entonces por un nuevo lenguaje, el de la acción, conformándose el poema de una manera totalmente diferente.

Esta progresión también puede percibirse en el proceso que va de la modificación de la noción tradicional de texto poético hasta el radical abandono de los lenguajes utilizados por el arte para construir el objeto poético y artístico.

Estas observaciones y las del punto 2) permiten decir que, en las propuestas tratadas, existe la intención explícita de continuar un proyecto.

4) Las propuestas en cuestión, pues, no están desvinculadas entre sí. Al contrario, ellas se encuentran fuertemente entrelazadas como los eslabones de una cadena al punto de que la existencia de una depende de la existencia y perfil de la que la antecedió.

5) Al existir una relación entre cada propuesta y al estar relacionadas por antecendencia y sucesión, la vanguardia poética latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX (conformada por las cuatro formulaciones examinadas) puede ser vista como un constructo diacrónico, como un macroproyecto secuencial. Y esto es lo que la singulariza, le da un perfil diferente a otras experiencias de vanguardia de otras épocas y lugares.

6) El hecho de ver cada una de las formulaciones estudiadas como parte de un constructo diacrónico o macroproyecto secuencial no impide percibir la significación y proyección diferente de cada una de ellas.

Como se pudo ver a lo largo de nuestro trabajo, la Poesía Concreta asumió las consecuencias de cierta línea de la poética en desarrollo desde el siglo XIX; fue un movimiento que procedió a una revisión de la literatura brasileña; fue una propuesta de vanguardia que desbordó el campo de la literatura, abriendo el camino para que surgieran otras formulaciones vanguardistas como el Poema/Proceso, la Poesía para y/o a Realizar y la Poesía Inobjetal; y tuvo una proyección internacional mucho mayor que la de esas propuestas, habiendo penetrado en países como Suiza, Alemania Federal, Inglaterra, Francia, Portugal, Checoslovaquia, Japón, Estados Unidos.

En cambio, el Poema/Proceso, que es una derivación de la Poesía Concreta, repercutió en países como Argentina y Uruguay, hecho visible en las experiencias rioplatenses. Mientras que la Poesía Concreta tiene un lazo más fuerte con la poesía verbal, el Poema/Proceso, que postula una poesía para ser vista y sin palabras, se distancia notoriamente de ella, hecho que obedece a la asunción de esa progresión que implica la vanguardia.

Las propuestas rioplatenses, que continúan esa especie de aislamiento progresivo con respecto a la poesía verbal y mantienen un diálogo con otras experiencias solo dentro del ámbito de la vanguardia, en razón del extremismo de su formulación no tienen continuadores. Esto porque ellas apuntan a completar el proceso evolutivo y conducen al suicidio, a la muerte del arte, como se ve en el caso de la Poesía Inobjetal que propone el abandono de todos los lenguajes con los cuales se había manejado el arte.

La vanguardia latinoamericana, pues, puede ser vista como ejemplo o alegoría de uno de los caminos y destinos del arte de la modernidad.

BIBLIOGRAFIA

1. Bibliografía utilizada en la Introducción

DIAS DE SÁ, Neide. Vanguarda da Latinoamericanidade. **Vozes**, Rio de Janeiro, 72(1): 19-22, 1978.

MENDONÇA TELLES, Gilberto. Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro. 10a. ed., rev. e amp., Rio de Janeiro, Editora Record, 1987.

MILLÁN, Fernando & GARCÍA SÁNCHEZ, Jesús. La escritura en libertad. Madrid. Alianza Editorial, 1975.

2. Bibliografía utilizada en el capítulo 2 (excluidas las obras citadas en 1).

ACUÑA DE FIGUEROA, Francisco. Obras Completas. Montevideo, Vázquez Cores-Dornaleche y Reyes Editores, 1890.

BORGES, Jorge Luis. Obras Completas, Buenos Aires, EMECE, 1974.

BOSI, Alfredo. História Concisa da Literatura Brasileira. São Paulo, Perspectiva, 1981.

CHAMIE, Mario. *A Página Invenção e Eu. Vozes*, Rio de Janeiro, 71(1): 27-30, 1977.

DE CAMPOS, Augusto. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo, Perspectiva, 1978.

DE CAMPOS, Augusto, PIGNATARI, Décio & DE CAMPOS, Haroldo. *Mallarmé*. São Paulo, Perspectiva/EDUSP, 1974.

DE CAMPOS, Augusto & DE CAMPOS, Haroldo. *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo, Perspectiva, 1971.

DE CAMPOS, Augusto. *Poesia Antipoesia, Antropofagia*. São Paulo, Editora Cortez & Moraes, 1978.

DE CAMPOS, Augusto. *Poesia 1949-1979*. São Paulo, Duas Cidades, 1979.

DE CAMPOS, Augusto. *Re-visão de Kilkerry*. São Paulo, Fundo Estadual de Cultura, 1971.

DE CAMPOS, Augusto, PIGNATARI, Décio & DE CAMPOS, Haroldo. *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo, Brasiliense, 1987.

DE CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo, Perspectiva, 1977a.

DE CAMPOS, Haroldo. *A operação do texto*. São Paulo, Perspectiva, 1976.

DE CAMPOS, Haroldo. *Ideograma*. São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1977.

DE CAMPOS, Haroldo. *Morfologia de Macunaíma*. São Paulo, Perspectiva, 1973.

DE CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem*. São Paulo, Cultrix, 1976.

DE CAMPOS, Haroldo. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo, Perspectiva, 1977b.

DIAS DE SÁ, Neide. A I. *Exposição de Arte Concreta. Vozes*. Rio de Janeiro, 71(1): 11-18, 1977.

DIAS-PINO, Wladimir. *A separação entre inscrever e escrever* (Catálogo da Exposição do mesmo nome realizada em 1982). Cuiabá, Edições do Meio, 1982.

ELIOT, T.S. *Selected Prose of T.S. Eliot*. London, Faber & Faber, 1975.

FERREIRA-GULLAR. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.

FERREIRA-GULLAR. *Vanguarda e Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.

FRANCHETTI, Paulo. *Alguns Aspectos da Teoria da Poesia Concreta*. Campinas, Editora da UNICAMP, 1989.

GOMRINGER, Eugen. *Concrete Poetry*. In: SOLT, Mary. *Concrete Poetry: a world view*. Bloomington, Indiana University Press, 1968.

MENDONÇA, Antonio & SÁ, Álvaro de. *Poesia de Vanguarda no Brasil*. Rio de Janeiro. Antares, 1983.

MENDONÇA, Antonio Sérgio. Concretismo - A categoria de Estrutura no Grupo Noigandres. *Vozes*, Rio de Janeiro, 71(1): 55-58, 1977.

PIGNATARI, Décio. *Comunicação Poética*. São Paulo, Editora Moraes, 1981.

PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo, Perspectiva, 1973.

PIGNATARI, Décio. *Información, Lenguaje, Comunicación*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

PIGNATARI, Décio. *Poesia pois é poesia*. São Paulo, Duas Cidades, 1977.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica & Literatura*. São Paulo, Cortez & Moraes, 1979.

SÁ, Álvaro de. Espaço, Linguagem e Tempo na Poesia Concreta. *Vozes*, Rio de Janeiro, 71(1): 71:92, 1977.

SOLT, Mary. *Concrete Poetry: a world view*. Bloomington, Indiana University Press, 1968.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo, Edições 70, 1981.

ZÁRATE, Armando. *Antes de la vanguardia*. Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor, 1976.

3. **Bibliografía utilizada en el capítulo 3** (excluidas las obras citadas en 1 y 2).

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas

de reprodução. In: BENJAMIN, Walter et alrii. *Textos Escolhidos*. São Paulo, Editor: Victor Civita, 1983.

CIRNE, Moacy. *Vanguarda: um projeto semiológico*. Rio de Janeiro, *Vozes*, 1978.

CIRNE, Moacy. O Poema/Proceso e a produção cultural. *Vozes*, Rio de Janeiro, 72(1): 16-19, 1978.

DE SÁ, Alvaro. *Vanguarda: produto de comunicação*. Rio de Janeiro, *Vozes*, 1977.

DIAS PINO, Wladimir. *Proceso: Linguagem e Comunicação*. Rio de Janeiro, *Vozes*, 1973.

4. **Bibliografía utilizada en el capítulo 4**

ARGAÑARAZ, Nicteroy. La poesía experimental rioplatense y su relación con otras propuestas vanguardistas. I *Seminário Latino-Americano de Literatura Comparada*, Porto Alegre, UFRGS, 1986.

ARGAÑARAZ, Nicteroy. Vanguardia en la poesía latinoamericana. *Relaciones*, Montevideo, No. 38, julio de 1987.

VIGO, Edgardo Antonio. *De la Poesía/Proceso a la Poesía para y/o Realizar*. La Plata, Diagonal Cero, 1970.

5. **Bibliografía utilizada en el capítulo 5** (excluidas las obras citadas en 4)

ARGAÑARAZ, Nicteroy. Entrevista con Clemente Padín. *Inédita*, 1982.

ARGAÑARAZ, Nicteroy. *Poesía Visual uruguayana*. Montevideo, Mario Zancocchi Editor, 1986.

PADIN, Clemente. *De la representation a l'action*. Marseille, Nouvelle Editions Pollaires, 1975.

VIGO, Edgardo Antonio. La calle: escenario del arte actual. *Ovum* 10, 6: s/n.

6. Bibliografía utilizada en las Conclusiones

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo, Perspectiva, 1986.

BLOOM, Harold. *The Anxiety of influence*. New York, Oxford University Press, 1973.

7. Bibliografía general

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Torino, Einaudi Editori, 1956.

BAKHTINE, Mikhail. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous La Renaissance*. Paris, Gallimard, 1970.

BAKHTINE, Mikhail. *La poétique de Dostoievski*. Paris, Du Seuil, 1970.

BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris, Seuil, 1970.

BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris, Seuil, 1964.

BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris, Seuil, 1957.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris, Seuil, 1970

BENJAMIN, Walter. *Oeuvres*. Paris, Denoel, 1971, 2 vols

BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México, Siglo XXI Editores, 1989.

BENSE, Max & WALTHER, Elisabeth. *La Semiótica*. Barcelona, Anagrama, 1975.

BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 1987.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1981, 2 vols.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1957.

DORFLES, Gillo. *El devenir de las artes*. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1963.

DORFLES, Gillo. *Símbolo, comunicación y consumo*. Barcelona, Lumen, 1967.

DUCROT, Oswald e TODOROV, Tzvetan. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris, Seuil, 1972.

ECO, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona, Ariel, 1979.

FOUCAULT, Michel. *L'ordre du discours*. Paris, Gallimard, 1971.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo, Martins Fontes, 1981.

FRYE, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1977.

HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid, Guadarrama, 1968, 3 vols.

HAUSER, Arnold. *Sociología del arte*. Madrid, Guadarrama, 1975, 2 vols.

KRISTEVA, Julia. *La Semiótica*. Caracas, Fundamentos, 1981.

McLUHAN, Herbert Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York, Signet Books, 1966.

McLUHAN, Herbert Marshall. *El medio es el masaje*. Buenos Aires, Paidós, 1969.

McLUHAN, Herbert Marshall. *Contraexplosión*. Buenos Aires, Paidós, 1969.

McLUHAN, Herbert Marshall. *La galaxia Gutenberg*. Barcelona, Planeta-De Agostini, 1985.

MARIN, Louis. *Estudios semiológicos (La lectura de la imagen)*. Madrid, Comunicación, 1978.

MOLES, Abraham. *Teoría da informação e percepção estética*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1969.

PAZ, Octavio. *Corriente alterna*. México, Siglo XXI Editores, 1968.

PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral, 1986.

POGGIOLI, Renato. *The Theory of the Avant-Garde*. New York, Harper and Row Publishers Inc., 1971.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo, Cultrix, 1990.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo*. São Paulo, Perspectiva, 1983.

VERANI, Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. Roma, Bulzoni Editori, 1986.

WELLEK, René & WARREN, Austin. *Teoría literaria*. Madrid, Gredos, 1974.

8. Revistas

Diagonal Cero

Hexágono 71

Invenção

Noigandres

Ovum

Ponto

Doc(k)s

