

RAE

RODOLFO ALONSO EDITOR S. R. L. / FLORIDA 671 / BUENOS AIRES / ARGENTINA

"La nuestra es una cultura de crisis y mutación —afirma el autor, al prologar este volumen, donde rastrea los antecedentes históricos de la experimentación visual desde la poesía clásica hasta la moderna poesía concreta—. Pero el hombre cuenta, como siempre, con el mayor instrumento que gestó su destino: el lenguaje. No es éste sólo un medio de comunicación oral. Es, además, una suerte de signo estético y real, una materia de formación mental e imaginaria. El conocimiento de sus posibilidades formales y simbólicas, corresponde al porvenir de la especie, y sus creaciones, análogas o transferibles a las que operan en la ciencia."

Armando Zárate, cordobés, de quien esta misma editorial ha publicado anteriormente dos libros de poesía: *El corazón cae fuera del camino* y *O dulce espontáneo*, viene cumpliendo desde hace muchos años tareas docentes en universidades de México y los Estados Unidos, desempeñándose actualmente como profesor de letras en la Universidad de Vermont.

Otros títulos recientes de la misma colección: *EL LENGUAJE COMO TRABAJO Y COMO COMERCIO*, de F. Rossi-Landi; *INTRODUCCION A LA POETICA*, de Paul Valéry; *LINGUISTICA Y ECONOMIA POLITICA*, de Serge Latouche; *LA GRAMATICA GENERATIVA Y LA CONCEPCION DE LAS IDEAS INNATAS*, de Adam Schaff.

COLECCION "PLANTEOS ESTRUCTURALES"

ANTES DE LA VANGUARDIA · Armando Zárate

ARMANDO ZARATE

Antes de la vanguardia

Historia y morfología de la experimentación visual:
de Teócrito a la poesía concreta

RODOLFO ALONSO EDITOR



armando zárate

ANTES DE LA VANGUARDIA
HISTORIA Y MORFOLOGÍA DE LA EXPERIMENTACIÓN VISUAL:
DE TEÓCRITO A LA POESÍA CONCRETA

RODOLFO ALONSO EDITOR

COLECCIÓN PLANTEOS ESTRUCTURALES

A
Louis Ugalde
y
Alberto Blasi

Diseñó la portada
Jorge Canale

Impreso en la Argentina
Queda hecho el depósito
que previene la ley 11.723
© 1976, *Rodolfo Alonso Editor S.R.L.*,
Florida 671, Buenos Aires

PRÓLOGO

Tal vez sea lícito pensar que la poesía concreta de los últimos años, en su más amplio sentido teórico y literario, contiene una revelación. Pero no bastan el concretismo y otras especies semejantes, para entender el fondo, los nervios del fenómeno. La poesía, como el tiempo, tiene una honda lejanía, y es preciso también mirar el pasado con espíritu nuevo.

La nuestra es una cultura de crisis y mutación. Pero el hombre cuenta, como siempre, con el mayor instrumento que gestó su destino: el lenguaje. No es éste sólo un medio de comunicación oral. Es, además, una suerte de signo estético y real, una materia de formación mental e imaginaria. El conocimiento de sus posibilidades formales y simbólicas corresponde al porvenir de la especie, y sus creaciones, análogas o transferibles a las que operan en la ciencia.

El encuentro con el problema del lenguaje es, pues, algo que viene a iluminar la conciencia. Parte de esta conciencia consiste en acudir con prontitud a la cita que nos propone el universo cósmico y humano. Sólo con esta disposición de ánimo la poesía puede ser fecunda. Tendrán los poetas, en consecuencia, que llegar a una ciencia espiritual del lenguaje. No podrá ser ésta una retórica parodia del habla, sino por el contrario, una poética capaz de actualizar los nuevos modos de pensar y de sentir. Este problema concierne a los filósofos, a los lingüistas, a los científicos y, desde luego, a los poetas.

La visión del mundo no tiene cerrado su círculo. Se inventa y se descubre por todas partes. En esta edad nuestra de sutiles medios informativos y electrónicos, los códigos y señales de una urbe moderna llegan casi a superar el lenguaje escrito y hablado. Esto mucho quiere decir para la poesía. También para una semiología del arte, todavía en el umbral de sus posibilidades nuevas. O se adelanta junto a los códigos colectivos o, por el contrario, la poesía se reducirá a un pasatiempo de vacaciones en el curso de la historia.

A. Z.

Vermont

Cerro de las Rosas (Córdoba), julio, 1976

I

RETROSPECTIVA

Según una leyenda china, el lenguaje fue revelado a los hombres en forma de signos escritos en el lomo de una tortuga sagrada. La creencia, superficial en apariencia, sugiere una realidad mucho más viva y rica que el fenómeno sobrenatural: el lenguaje habría derivado de las gráficas representaciones dirigidas a los ojos. Noah Jonathan Jacobs (*Naming-Day in Eden*, 69) acude a esta leyenda para inferir la teoría gesticular del lenguaje, de evidente referencia visual, que se basa en el empleo de las manos, los gestos o las posturas del cuerpo. Este supuesto, sin embargo, viene de más lejos. En el siglo XVIII, el filósofo sensualista Etienne de Condillac conjeturó que los gestos habían sido los primeros componentes del lenguaje humano. Darwin, Bergson, y recientemente L. H. Morgan, han postulado tesis análogas. MacDonald Critchley, que dedica un libro entero a este problema, advierte además: "No podemos dudar que los gestos primitivos fueron precursores inmediatos del lenguaje escrito. La escritura pictográfica de los aztecas, egipcios y chinos muestra clara-

mente que son el resultado de ideogramas miméticos" (*The Language of Gesture*, 121-22).

Según este concepto, ligada la escritura a un desarrollo previo de comunicación no verbal, postularía un lenguaje sintomático en el que subyace como germen o energía un contenido fisonómico de representación. Tal parecer cho-ca, naturalmente, con el signo meramente fónico. En efecto, a causa de su carácter limitado, la expresión verbal por sí misma dista de ser una prueba eficaz de la realidad estética. La palabra hablada es un signo, pero también lo es el canto de un ave o el sonido de una campana. Un signo, en cambio, como manifestación humana opera mejor en un espacio óptico-formal. *Signum* era, para poner un ejemplo, el pendón o estandarte que los soldados romanos llevaban para identificar sus unidades militares. Se explicaría así que la influencia icónica de la escritura sobre el complejo orgánico del hombre es mucho más sutil. He aquí en pocas palabras el alcance psicobiológico que supone el acto de escribir. Dice el conocido lingüista Edward Sapir: "El más importante de todos los simbolismos lingüísticos visuales es, por supuesto, el de la palabra manuscrita o impresa, al cual, desde el punto de vista de las funciones motoras, corresponde toda la serie de movimientos exquisitamente coordinados cuyo resultado es la acción de escribir, a mano o a máquina, o cualquier otro método gráfico de representar el habla" (*El lenguaje*, 27).

Conforme este principio taxativo, no cabe asombrarse que en todos los tiempos se haya magnificado la escritura,

al punto que podía justificarse con fe que los valores divinos no admitían engaño porque estaban allí sustancialmente encarnados. El arte de la escritura fue, así, de sabiduría viva. No era distinta en lo tocante a otras manifestaciones simbólicas. La idea de creación, entendida como hecho de intención reveladora, como fenómeno de la vida trascendente, no ha variado respecto a géneros y especies. En el arte existen más bien cuerpos de tensiones y estructura, y no tamaño o extensión. De otra manera sería más bella o vigorosa la ciudad incaica de Machupicchu que la *Comedia* de Dante. Un poeta puede poner tanto entusiasmo, fantasía y juicio estético en un haikú como el arquitecto construye una catedral. Como para los físicos que suponen que las órbitas del átomo repiten las del cosmos, en el *Zohar* se lee que lo grande y pequeño, lo que sube y desciende, son iguales. De modo quizá análogo operan las letras y los números. Sin embargo, ambos valores son distintos; la función cognoscitiva confiere a las letras un sistema simbólico sensible. En un libro admirable (*La lettre et l'image*, 18) J. Massin observa que la vista es diez veces más sensible que los otros sentidos y sólo veintiséis letras del alfabeto pueden alcanzar 620 448 401 733 239 439 360 000 combinaciones posibles. Por este medio la humanidad pudo renovarse a sí misma, y desde luego iniciar la marcha dentro de la jurisdicción de las técnicas científicas.

Esta aventura comenzó quizá antes que el hombre articulara los sonidos, construyera una casa o un templo. En el curso del tiempo la pictografía primitiva, por intui-

ción intrínseca de cada profesión, se desarrolló en dos direcciones: hacia el arte pictórico, por el cual se trataba de reproducir el mundo independiente del lenguaje, y hacia la escritura, cuyos signos acentuaron gradualmente la importancia del orden lingüístico. Pero como acontece hoy en la ciencia o la tecnología, la escritura no fue una creación de las masas; requirió la simplificación conceptual de los calígrafos, cuyo prestigio fue después imitado. La representación gráfica, en cualquier parte del mundo, significó una selección de diseños formales, que derivaron de la observación de las cosas o, como es probable, también del gesto. En la versión griega del alfabeto semítico, *Aleph* significa buey, y la letra *A* representó primero la cabeza de un buey; *Beth* correspondía a casa, y la *B* original había sido el dibujo de una casa. Las últimas diecisiete letras poseen connotaciones parecidas. Sólo después de muchas operaciones, los signos pudieron resumir ideas, fijar una serie de sonidos, y ulteriormente un simple sonido o grafema. Esta labor pertenecía a la religión y a las sectas, pero se inició un nuevo destino para la humanidad. Pudo el hombre, al mismo tiempo que se servía de los signos como medio de comunicación, proyectar las imágenes de su memoria, abarcar la realidad y sus abstracciones, los fenómenos de la naturaleza y sus símbolos. El libro vino a ser después el objeto creado más memorable. El porvenir quedará fundado en este claro concepto de Georges Gusdorf: "El hombre había dejado de ser un ser que habla, para ser alguien que escribe y lee, transformándose así la faz del mundo" (*La palabra*, 89).

MITOLOGÍA DE LA LETRA

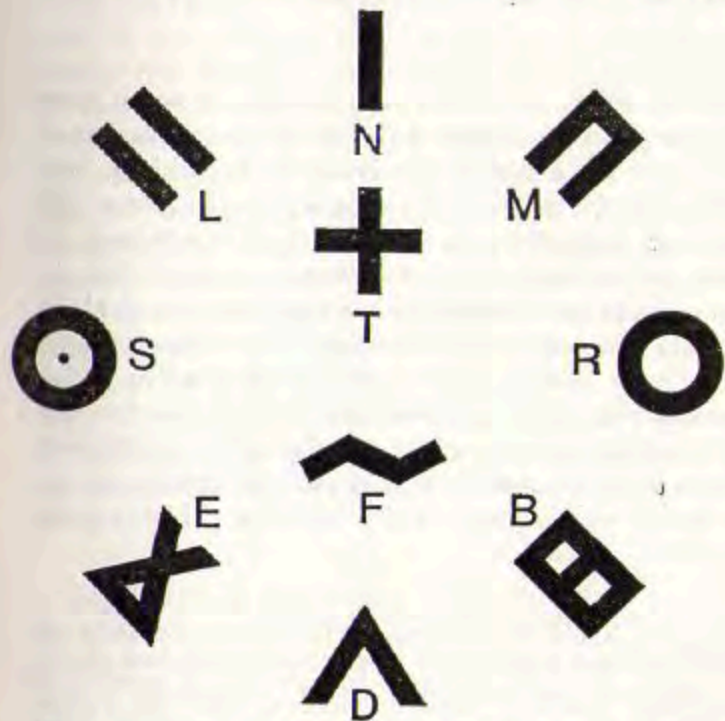
La antigua tradición de que las letras consignaban símbolos virtuales de la divinidad, es algo que se ha repetido casi por entero en la cultura universal. En "El culto de los libros", de *Otras inquisiciones*, Borges propone este famoso pasaje del *Safer Yetsirab*: "Veintidós letras fundamentales: Dios las dibujó, las grabó, las combinó, las pesó, las permutó, y con ellas produjo todo lo que es y todo lo que será."

Maravillosas, eternas y ocultas, las letras compendaban el universo, contenían lo ignorado o aquello que sólo los profetas podían descifrar. Bien sabemos el vuelo que tomó en la mística oriental este sistema. El principio divino había conferido al Verbo, además de poder seminal, la acción: "El Verbo era Dios. Todas las cosas por Él fueron hechas, y sin Él no se hizo nada de cuanto ha sido hecho" (*Juan I*: 1-3). Asimismo Dios había concedido

a los hombres su ciencia directa. Adán, iniciado por su creador, dio nombre a los seres vivientes y las cosas, se situó en el mundo y fue el testigo sapiente de lo creado. La aptitud de poseer la palabra prueba que el jardín original no era sólo un lugar de pecado y castigo. Adán había entrado en él como segundo creador. Cuando lo deja, privado de sus nupcias con el origen, inicia otro destino, el destino teleológico de la cultura escrita.

Es curioso también observar que la Biblia había divulgado ciertos hechos que, independientes de la ficción o la fe, exponen el sentimiento, diríamos, muy a flor de piel del mensaje divino. Dios, además de existir, tenía que hablar; además de hablar, actuar; y además de actuar, escribir. Para la mente hebrea (Israel quiere decir "el que ve a Dios") el "Soy el que Soy" de la zarza ardiente que roturó el Decálogo, dio prueba gestual al escribir en el palacio del rey Belsasar: "En aquella misma hora salieron los dedos de una mano de hombre que escribían delante del candelero, en el revoco de la pared del palacio real, y el rey veía la palma de la mano que escribía. Y la escritura que esculpió es: *mené, mené, teqel, ufarsin*" (Daniel, 5: 5-25). Que sepamos, Dios no volvió a escribir según esta técnica verbovisual que le tocó descodificar a Daniel. Jesús, sin embargo, escribió indignado frente a una muchedumbre algo que nadie puede saber, pero al hacerlo puso la letra del espíritu sobre la letra de los doctores de la ley que, según el comentarista, habían cercado el reino de los cielos (Juan, 8: 1-18).

El mundo bíblico no era en realidad de intención ambigua o confusa. Resumía, en cambio, cifras ignoradas y misterios, pero éstos debían tener una precisión calculada hasta los últimos pormenores de la fisonomía gráfica. Los traductores de la Biblia hebrea al griego (llamada de los Setenta) tuvieron enormes dificultades para



Tijnagh: una mutación de letras, una inversión, una adición o un cambio, inflúa seriamente en la significación del mensaje (Cf. R. M. Gattefossé, *Les sages écritures*, Lyon, 1945).

encontrar en griego un signo equivalente a las cuatro letras que forman el nombre de Dios o *Jhwe*, puesto que se creía que el significado gráfico escondía un hechizo impenetrable o temible. Jacobs refiere que en esa Biblia la sigla fue omitida o se escribió *kyrios* o *theos*. El último intento de traducirla se debió a Lutero que, de acuerdo a una distinción visual, escribió *heRR* por *Jhwe* y *HErr* por *Adonai*.

Por lo demás, la importancia crítica que se asume sobre el signo y el símbolo, que define ahora una nueva actitud intelectual (la semiótica que invade la lingüística), bien justificaría el temor antiguo, cuyo argumento central sostenía que el sonido, siempre convencional o arbitrario, no podía retener la forma y el contenido original. Este aspecto es sólo una parte de las investigaciones actuales.¹ La escritura, quizá más importante que el descubrimiento del fuego o la rueda, seguirá teniendo el atractivo de su creación y sentido. Obra del espíritu humano más que de la técnica, los *tifinagh* o símbolos gráficos prehistóricos, la escritura cuneiforme o el alfabeto fenicio, son antecedentes que todavía pueden modificar el significado ulterior de la cultura.

¹ Los experimentos audiovisuales de Brown, Black y Horowitz en diversas lenguas, utilizando individuos que las desconocían, mostraron que puede confirmarse la teoría fisonómica del lenguaje. Se llegó así a la conclusión de que existen conexiones intersensoriales que estimulan un conocimiento "sinestésico universal". También se postuló que el origen del habla pudo haber sido arbitrario, pero que el simbolismo fonético había sido posible gracias a una actividad humana de selección y representación simbólica. Cf. Harold J. Vetter, *Language Behavior and Communication*, 103 y ss.

Mucho más todavía puede decirse de las letras, de los números que se le adhería, de los libros gnósticos o cabalísticos. Así, la curiosa mística de las letras, que además de forma y sonido contenían color, número, virtudes o claves de conocimiento, generalmente se debía a las perspectivas que suscitaban los abismos del tiempo, del espacio y del espíritu. Muchos símbolos, que venían de Egipto, de Babilonia, evocaban letras o guarismos: la Cruz significada por la X o la T, el Alfa y la Omega que nimbaban la cabeza de Cristo, o el famoso 666 apocalíptico. El mismo Dante, tan dado a la geometría simbólica, vio en los rasgos del rostro humano la palabra OMO, es decir, las dos O para los ojos y la M para la nariz y los pómulos (*Purgatorio*, XXIII, 31-33). También como puntos luminosos, como letras, han imaginado muchos poetas el pitagórico diagrama del cielo. En el *Zohar* o *Libro del esplendor* de los rabinos españoles, registra esta teosofía lírica que traduce Menéndez y Pelayo: "En toda la extensión del cielo hay signos, figuras y letras grabadas y puestas las unas sobre las otras. Estas formas brillantes son las de las letras con que Dios ha creado el cielo y la tierra" (*Historia de las ideas estéticas*, I, 363).

Más impresionante que la naturaleza, el símbolo escrito se creyó un sorprendente legado de los dioses. En Egipto se tuvo a Thot por dios de los escribas; en Babilonia a Nebo; en Atenas a Hermes; entre los mayas, a Itzamna. En los códices prehispánicos, la escritura y la pintura significaban prácticamente lo mismo. En un poema azteca

recogido por Sahagún, se compendia así esta idea: "Libro de pinturas es tu corazón." Entre los cristianos, en cambio, hubo un concepto ecuménico del libro. La sangre era la tinta de los mártires, y por eso muchas veces se escribía con rojo. Cristo, vinculado a los prodigios del

A B R A C A D A B R A
 A B R A C A D A B R
 A B R A C A D A B
 A B R A C A D A
 A B R A C A D
 A B R A C A
 A B R A C
 A B R A
 A B R
 A B
 A

Abracadabra: esta palabra fue muy utilizada en la Edad Media con fines mágicos, y proviene de la frase hebrea *abraq ad hábra*, que significa "envía tu rayo hasta la muerte".

Verbo, se representaba con un rollo de papel en la mano. La profecía "sellada" del mundo que ha de venir, según el Apocalipsis, se encuentra escondida en un libro escrito "por dentro y por fuera". Más atrevidos, los comentaristas del *Alcorán* suponían a éste anterior al alma del mundo y a la especie humana. Más discreto, declara Martín Fierro en el último canto: "No se ha de llover el rancho / En donde este libro esté." En *Revelaciones de la Meca*, de Mohyiddin ibn Arabi, que Dante consultó, se lee: "El universo es un inmenso libro; los caracteres de este libro están escritos, en principio, con la misma tinta y transcritos en la tabla eterna por la pluma divina. Por eso los fenómenos esenciales divinos escondidos en el 'secreto de los secretos' tomaron el nombre de letras trascendentes" (cf. Cirlot, 289). Como otros tantos símbolos conferidos al libro, en el siglo V Macrobio formulaba la creencia de que la estructura de la *Eneida* y la del cosmos eran semejantes. Tales ideas epifánicas tendían a explicar el supuesto, siempre recurrente, del Logos inefable. Agotada la creencia, se puso después el acento en la teoría. Por una especie de operación decantada, se llegó con el tiempo a la realidad autónoma de la obra literaria. No fue otra la ambición simbólico-estética de Mallarmé: "Tout, au monde existe pour aboutir à un livre."

El "espíritu" de ciertos libros fue, sin embargo, muchas veces puesto en tela de juicio. Heráclito y Jenófanes habían enjuiciado a los poetas. Platón, siéndolo él mismo, también los proscribió de su *República*, pero realmente los dardos del filósofo iban dirigidos contra los que prac-

ticaban la apariencia (*Fedro*, 274c, 276a). Aquello que Platón negaba no era el supuesto anagógico o imaginario, sino el peligro de utilizar la ambigüedad o el equívoco del lenguaje para oscurecer la conciencia. Recuerda Salvador Pániker (*Los signos y las cosas*, 271) que Epicteto había dicho, antes que Kant y Cassirer, que lo que perturba al hombre no son las cosas, sino sus figuraciones sobre las cosas. No es por accidente que el problema venga exigiendo a la mente contemporánea una definición más completa de los signos para aliviar positivamente muchas de las discordias que plantea la civilización tecnológica. Asimismo, esto es algo que los lingüistas, volcados sobre el hecho estético, parecen indagar cada vez mejor. No puede pasársenos por alto que en el fondo se trata de salvar la dicotomía, lo ilusorio, lo aparente, a cambio de un sistema integrativo, o como diría Husserl, el "darse" de los fenómenos, de signos que se muestren por sí mismos. Ciertamente, la poesía de vanguardia de la segunda mitad del siglo XX no puede ser más convincente en ejemplos. Frente a la difícil coincidencia del lenguaje con la magia, los nuevos poetas prefieren trabajar la función emotiva del espacio escrito. Al martillar, al laminar, al establecer el dominio fisonómico de la palabra con nuevas herramientas críticas y conceptuales, se pretende establecer el destino del signo presentativo. No sin razón observa Max Bense que el mundo de los anuncios es una prueba de la estética contemporánea y donde mejor se resume la intensidad, el *shock* o la provocación del signo. "En el mundo de las mercaderías y los anuncios —dice— todo descansa en la presentación y no en la representación, en

los signos y no en la apariencia, en la propaganda y no en la ilusión" (*Estética*, 158).

En la práctica se trata de un método. Diríase que no se asume aquí nada en términos de dualidad. Por el contrario, la síntesis imaginaria corresponde a la fusión de materia y temática, escritura e imagen. Este orden tiene que ser constructivo, de resistencias y relaciones en un campo de liberación total de la letra. De la misma manera, la poesía moderna parece enderezar su estro, por así decirlo, amputando las convenciones del *epos* o discurso para articular un ritmo óptico diferente. No cabe aquí el método "automático" de la escritura. Es esta la tarea del poeta que construye y reflexiona sobre el mismo instrumento que utiliza.

Se ha de tener presente que este mundo de signos presentativos, según la terminología de Bense, no es un hecho totalmente nuevo de la expresión humana. Entre la multitud de escrituras que existen en el mundo, la alfabética es una de tantas, y ninguna idéntica a las demás. Hay, por cierto, inmensas comunidades humanas que escriben de derecha a izquierda o en columnas verticales. La pictografía ha dejado en ellas honda secuela. En Egipto, los jeroglíficos permanecieron más de cuatro mil años rigiendo la vida religiosa. De los pueblos orientales, los chinos fueron los más pertinaces en el uso del ideograma. Como éste se crea conforme a un gesto, acto o presencia real de una cosa, la composición escrita tiene que ordenar jerárquicamente sus elementos visuales. Ezra Pound, cuyo

argumento tocante a la escritura proviene de las ideas germinales de Ernest Fenollosa, opina así: "Los egipcios usaron diseños abreviados para representar sonidos, pero los chinos emplean todavía diseños abreviados COMO diseños, es decir que el ideograma chino no quiere ser el diseño de un sonido, sino que sigue siendo el dibujo de una cosa; una cosa en posición o relación dada, o de una combinación de cosas. Significa la cosa, o la acción o situación o cualidad inherente de las varias cosas que representa" (*ABC of Reading*, 21). Pound, al colocar los caracteres chinos primitivos en una columna, y nuestros signos convencionales en otra, muestra el desarrollo del ideograma para "hombre" o "árbol" o "amanecer", y cómo éste fue reducido por analogía plástica a partir del primer dibujo de un hombre, un árbol o un amanecer:

人	hombre
木	árbol
日	sol
東	el sol entre las ramas de un árbol, el amanecer, que ahora significa el Este.

Pound resume en estos términos la teoría lírica del signo gráfico: "El idioma, escrito de esta manera simple, TIENE QUE SEGUIR SIENDO POÉTICO; sencillamente, no puede dejar de ser y de permanecer poético de la misma manera que una columna de inglés impreso no puede ser ya poética" (*Ibid.*, 22).

La escritura china es, en otras palabras, un mundo sígnico y simultáneo, pero no puede recurrir, como la escritura fonética, a la onda emisora de la voz, la permutación fácil o las afinidades gráfico-verbales. En ambos casos, a pesar de las disparidades visibles, ninguna consiste en un lenguaje artificial de sonidos, sino de signos. Un signo escrito puede explicarse como un fonema o un número, pero difícilmente como una nota, puesto que tiene límites de registro o altura. La expresión poética puede ser rítmica, pausada, grave, intensa o emotiva, pero raramente musical, ya que la música no inventa —salvo en su campo— un hecho artístico. La música ostenta mayor riqueza sonora que la palabra, pero es inferior en cuanto a símbolo, contenido y código informativo. Tanto valdría suprimir para la poesía las posibilidades últimas de la música, como aquello tan debatido del pensamiento de Saussure: "El signo lingüístico no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica" (*Cours de linguistique générale*, 128). Esta limitación, la "imagen acústica", fue sometida a juicio por Dámaso Alonso y recusada por Jacques Derrida.² Frente a la teoría consecuente de Saussure sobre la arbitrariedad del signo, Jakobson o Benvé-

² Dámaso Alonso (*Poesía Española*, 22): "Un 'significante' (una imagen acústica) emana en el hablante de una carga psíquica de tipo complejo, por súbitas querencias, por oscuras, profundas sinestesias (visuales, táctiles, auditivas, etc.)." Por su parte, Derrida niega la escritura puramente fonética (espaciamento, puntuación, funcionamiento de gramemas, etc.). Durante mucho tiempo, dice, toda la lógica fonologista y etnocéntrica basaba sus conocimientos en el privilegio de la sustancia fónica, temporal, dejando a un lado, paradójicamente, la sustancia gráfico-espacial (en *Essays in Semiotics*, 17-21). Léase además: *L'écriture et la différence* (París: Seuil, 1967).

niste, entre otros, han expresado con lucidez aquello que lo niega: la capacidad selectiva de la conciencia humana, la potencia reductora de la lengua, las reparaciones semánticas. Puede sospecharse también que, en el fondo, las atenciones demasiado exageradas del fonetismo esconden un grueso error biogenético. Cassirer, al definir el hombre como "animal simbólico", confiere así la clave o capacidad de éste para concebir representaciones, entre las cuales los sonidos configuran sólo una parte de la función nuclear. La solución al conflicto bien pudiera fundarse en este juicio de Susanne Langer: "La función decisiva en la formación del lenguaje proviene de un sector que no es el de los complejos auditivo-vocales que están al servicio de la expresión normal. Este otro sector es el aparato de la vista, en el cual se produce casi con certeza la imagen visual, paradigma de lo que denominamos imaginación" (*Esquemas filosóficos*, 50).

En consecuencia, los factores psicossomáticos que permitieron la gran mutación de los hominidos, bien pudo ser el desarrollo de imágenes visuales cada vez más cerebralizadas. He aquí algo que, fuera de toda metafísica, bien pudiera sintonizar con la conciencia evolutiva o la ansiedad de vida de la poesía. Su análisis sólo sería una extensión de lo que se vincula hoy a la estética del signo o a la emoción espontánea, en cierto modo explosiva del *slogan* o el *graffiti*. El signo es, se diría, el impulso que delata el dominio del espíritu. Sin el signo, sin la letra, la civilización, tal como la conocemos, hubiera sido imposible.

eeeeeeeee
 eeeeeeeea
 eeeeeella
 eeeeeella
 eeereella
 eetrella
 estrella
 estrella
 estrelaa
 estreaaa
 estraaaa
 estaaaaa
 esaaaaaaa
 eaaaaaaa
 aaaaaaaa

Armando Zárate
 (1972)

¿LA LUCHA DE CLASES
 NO TERMINARÁ JAMÁS?

los que están arriba
 los que están abajo

los que están abajo
 los que están arriba

los que están abajo
 los que están arriba

los que están arriba
 los que están abajo

¿LA LUCHA DE CLASES
 NO TERMINARÁ JAMÁS?

Rodolfo Alonso
 (1969)

LOS TEXTOS VISUALES DE LA ÉPOCA ALEJANDRINA

En la poesía china, tiempo y acción de la escritura se reducen a lo esencial: los signos nos remiten a las "cosas" antes que a la inflexión de la voz. Como el mensaje equivale a la imagen pintada, los nexos sintácticos se eliminan casi por entero. El tránsito integrativo entre uno y otro signo, lo determina la virtud del entendimiento que une los hilos subterráneos del bloque expresivo. El ideograma, cuyas raíces se remontan al arte pictográfico y jeroglífico, llevado a las posibilidades de la escritura fonética, exigiría una alteración o disposición nueva de los signos en el texto. Paul Claudel, en un ensayo que explica la diferencia, dice sumariamente así: "El ideograma chino es sintético, posee la verosimilitud del retrato, de la cosa representada. El ideograma occidental, en cambio, es analítico, un concepto engarzado por una serie de secuencias" (*Oeuvres Complètes*, XVIII, 311).

Lo más llamativo quizá, desde cierto punto de vista histórico, es que tal inquietud estética fue curiosamente practicada en la Antigüedad. Correspondió, en efecto, a los poetas alejandrinos, quienes descubrieron la posibilidad de crear un poema dibujado a base de recurrencias gráficas y sonoras. En esta época, recordemos, la cultura espiritual de Grecia se había desplazado al Asia Menor, Italia y Egipto. Alejandría, sobre el delta del Nilo, conservó la primacía y el vigor hasta bien entrado el cristianismo. Como es natural, la poesía se dedicaba a otros menesteres. Pierde la espontaneidad de los tiempos heroicos, pero se empeña en la elegancia, en el matiz, en el diseño verbal. Nos cuesta suponer, para aquella época, el desenfado de un Dionisio de Halicarnaso en su estudio sobre *La composición de las palabras*: el lenguaje como algo externo a la pasión o a la idea, algo que puede ser trabajado aparte, y alcanzar belleza propia, independiente del pensamiento. Menéndez y Pelayo, que lo comenta, le llama "primor filológico", y deplora que se perdieran los inmensos trabajos de los gramáticos alejandrinos. Sin embargo, no todo se precipitó al fuego. La *Technopaegnia* es una sección de poemas de figuras que contiene la *Antología Griega*, y que se ha conservado. En el siglo I antes de Cristo, la compiló el poeta sirio Meleager de Gadara, y mil años después la recogió y divulgó Constantino Cefalas. Máximo Planudes la volvió a editar en 1301.

Se considera que Teócrito de Siracusa (308-240 a.C.), protegido de Ptolomeo Filadelfo y creador de la poesía bucólica, fue el primero en consagrarse a escribir esta

clase de poemas. De éstos, ninguno ha sido tan debatido como "La siringa" o zampoña. Anthony Holden, en un libro reciente, duda que el autor sea el poeta siracusano.

ΘΕΟΚΡΙΤΟΥ ΣΥΡΙΓΞ

Οὐδενὸς εὐνάτετρα Μακροπολέμοιο δὲ μάτηρ
μαίας ἀντιπέτροιο θοδὸν τέκεν ἰθυιτήρα,
οὐχὶ Κεράστει, ὃν ποτε θρέψατο ταυροπάτωρ,
ἀλλ' οὐ πελιπέδ' αἶθε πάρος φρένα τέρμα σάκουο
οὔνομ' Ὀλον δίζων, ὃς τᾶς μέροπος πόθον
κούρας γηρυγόνας ἔχε τᾶς ἀνεμώδεος,
ὃς μοῖσαι λιγὴν πᾶξεν ἰοστεφάνωι
ἔλκος, ἄγαλμα πόθοιο περισμαράγου,
ὃς σβέσειν ἀνορέαν ἰσαυδέα
παπποφόρου Τυρίαν τε . . .
ᾧ τότε τυφλοφόρων ἐρατὸν
πῆμα Πάρις θέτο Σμιχῶδας·
ψυχῆν ἄι βροτοβάμων
στήτας οἴστρε Σαέττας
κλωποκάτωρ ἀπάτωρ
λαρρακόγυιε χαρεῖς
ἄδῃ μελίσσοις
ἔλλοπι κούραι,
Καλλιῶται
μηλεύσται.

Teócrito: "La siringa"

Supone que debió redactarse tiempo después, no sabemos quién, puesto que recuerda la fístula, de origen etrusco; la flauta griega, dice, tenía en cambio tubos de igual longitud (*Greek Pastoral Poetry*, 222). No es ésta una

prueba absoluta. Teócrito pudo haber visto ese tipo de flauta en Italia, o en su tierra natal, donde al fin murió; y además, la inserción de su apodo en el poema "amable posesión de los conductores ciegos Paris Simíquida", es el mismo que aparece en su "Idilio VII". El autor se vincula a Paris porque Teócrito, literalmente, significa "Juez entre dioses", y alude, en efecto, a lo que Paris —héroe troyano— hizo en un concurso celebrado en el Olimpo.

Huelgan detalles. La sintaxis es limpia, pero el contenido es complejo, heterogéneo. J. M. Edmonds lo vincula a los enigmas o charadas (*The Greek Bucolic Poets*, 500). En verdad, "La siringa" es un texto difícil, huido, envuelto en bruma, pero nadie dejaría de pensar que en el centro mítico del poema se alude al erótico Pan

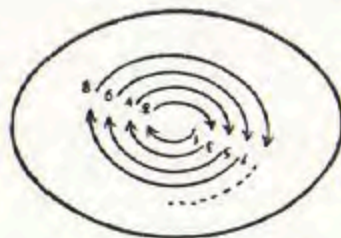
que encendió el amor de voz distinta en la doncella
aguda y vanidosa, que fabricó a la Musa coronada
una sonora llaga, alegría del deseo inflamado.

La doncella viene a ser, pues, Eco, que el dios pastoril convirtió en caña. Enigmas hay varios, como "la mujer de Ninguno" (Penélope, esposa de Ulises, puesto que éste se nombra a sí mismo "Nadie" en la *Odisea*), o el "Hijo de ladrón", el propio Pan (hijo de Hermes, dios de los ladrones). Dos sentimientos, los amores del fauno y la evocación mitológica descansan en la atmósfera y en el relieve del poema. Al fin, en la soledad queda Pan que sopla su caramillo. Las últimas notas, las palabras, se

adelgazan como la figura de la flauta, en tanto que Eco perdura en su condición de musa:

snave canta con
la núbil muda
de la bella
invisible
voz.

Quizá más ambicioso aun de intenciones que Teócrito, sea Simias de Rodas. Contemporáneo de Calímaco y Euclides, figura en la *Technopaegnia* con un poema vertido en forma de huevo, y dos según los símbolos del hacha y las alas. Lo admirable es como Simias logra insinuar una especie de certidumbre exquisita del objeto. Con este fin, el texto del "Huevo" debe leerse a partir del primer verso



seguido del último, y de éste pasar al segundo, y así alternadamente, hasta llegar al centro. Algunos críticos se han inquietado por la incomodidad de la lectura. Sin embargo, P. E. Legrand, en el capítulo dedicado a estos poemas, advierte que su disposición propone una lectura

en espiral que va del centro a la periferia. Así entendida la composición orgánica del poema —al modo como en la naturaleza se ligan las leyes del ser y del formarse—, es posible invalidar el orden plano de la lectura, en favor

Κοιδες
τῆ τίδ' ἄτριον εἶναι
πρόφρονι ἐν θεμῷ δέξο δὴ γὰρ ἀγνοῖ
πὸ μὴν εἶπεν ἱερὸς Ἑρμῆς ἑῖθε κάρμ' ἄνωγε
ὅ' ἱε μῆτραι μοσεβόμενος μέγα πάρρηθ' αἰξίου
θεῶς δ' ὑπερβίη ἀπὸ λίχριν φέρου νεῖμα ποδῶν
σποράδην πύφασκεν
, θααῖς ὑπ' αἰθέρι νεβροῖς κἄλ' ἀλλάσσου ἐροιστόν τε ἰλάφου
τέκτοσιν
πάσαι κραιπνοῖς ὑπὲρ ἄερων ἔμναι ποσὶ λόφου κατ' ἀρθμίας
ἔχουσι τὸ θεῖον
καὶ τις ὠμόθυμος ἀμφὶ πάλτον αἰψ' αὐτῶν θῆρ' ἐν κέλευθον δεξιά-
μενος θαλαμῶν μηχανιστάφω
κατ' ἄκα θεῶς ἀκοὴν μεθέτω δ' ἄφαρ λάσσιον νεφοβόλου ἀν'
ὄριον ἔσσεται ἄγγελος
ταῖς δὴ θαύμαζον κλυτὸς ἴσα θεῶν ἢ ποσὶ δουρῶν πολύσλοκα
μεθεῖ μέτρα μελῶν
ἄμφοι πετρόκοιτες ἰαχέων ἔρωσι ἰσθῶν ματρὸς πλαγκτῶν
μαυόμενος βαλαῖς ἐλεῖν τίκος
βλαχῆ ὅ' εἰὼν πελαβότω ἀν' ὄριον νορὸν ἔβαν
ταυροσφῆρον (ὕπ') ἀτρα Νυμφῶν
ταὶ δ' ἀμβρότια πύφω φίλας ματρὸς ῥοῖον αἰψα
μεθ' ἱερῆντα μαζῶν
ἔχει θεῶν γὰρ (περθίνου) παραίλου Πτε-
ρίδων ὀμβροπον αὐτῶν
ἀριθμὸν ἑῖς ἄκραν δεκάδ' ἔχοντων
κόσμον νέμοσθα μὲθ' ἡμῶν
φῆλ' ἐς βροτῶν ἐπὶ φίλας ἑλῶν
πετροῖσι ματρὸς
λίγα δ' ἄν κάμ' ἀμφὶ ματρὸς ὄδῳ
Αυρίας ἀηδότος
ματῆρος.

Simias de Rodas (circa 300 a.C.): "Huevo"

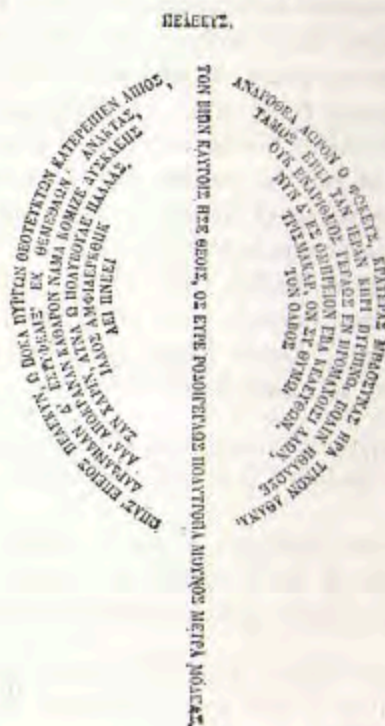
de un desplazamiento óptico sugerido por la redondez y su relieve. Y aquí es donde el poema merece la sospecha de la idea que lo inspiró. Según una creencia pródiga entre griegos y egipcios, el huevo o globo resumía el misterio de la vida, del ser que gestado en su encierro nacía al fin a un nuevo destino. El huevo de Pascua, símbolo de la perpetua creación, confiere todavía esa creencia. Asimismo, en el comienzo de la mitología griega, Eros tomaba la forma del huevo de la noche que flotaba sobre el caos. Los egipcios, por su parte, le agregaban dos alas que lo mantenían suspenso en el aire. También puede pensarse que el huevo verbal de Simias nació de la idea *sub especie aeternitatis* de la poesía, puesto que la antigua Hélade incluía a los poetas en el círculo de los hombres divinos. En efecto, el poema puede referirse al huevo del ruiseñor, ave por cierto nada insólita entre poetas. Así la declaración previa: "Tiene hilos de plata esta fibra . . . que labró un ruiseñor dorio." Desde luego, el autor es el pájaro, a quien le ocurre el irremediable designio:

Hermes, heraldo de los dioses, lo tomó de su amorosa madre y lo condujo a la tribu de los mortales.

La composición configura al fin lo dicho y lo proyectado. El motivo de unos ciervos que huyen corresponde al acto vivo de ritmo y actitud ante el mensaje:

De pies tan veloces como los suyos hicieron los dioses la fuga de este poema de medida compleja y metro sonoro.

El estilo de estos poemas es profuso. Hay en ellos teogonía, fábula y alegoría pastoril. Sin embargo, algunos carbonos épicos sobreviven, pero al modo mesurado del tono alejandrino. Tal es el caso del "Hacha" o segur, cuya lectura debe hacerse también alternadamente, es decir, siguiendo su orden cóncavo hasta llegar al mango que



"Hacha" o segur de Simias de Rodas

pasa por el centro. Al parecer se compuso para inscribirse en una copia votiva, que el astuto inventor del caballo de Troya consagró a Minerva:

A la viril Atenea, Egeo focense, a cambio del pujante consejo, donó la segur que derribó las altas torres construidas por los dioses.

Semejante al hacha de dos filos o hacha doble, emblema o símbolo del poder y la destrucción, las alas eran atributos de la perfección ideal del espíritu, de la imaginación o el pensamiento. Hermes o Pegaso son ejemplos ostensibles. Lo mismo el Amor. Doce versos o "plumas" tiene el poema "Alas", cuya voz pone Simias en labios del adolescente pero singularmente barbudo dios del Em-píreo. Eros aquí, con más orgullo que lujuria, declara quién es: "Mírame, oh Señor de la Tierra, que yo derroté al hijo de Acmon." Desde luego, el hijo de Acmon es el Cielo que fecunda con la lluvia la Tierra, pero imposible sin el Amor que regenera. La fama de Eros, divulgada por Hesíodo, Platón y el orfismo, había sido, originalmente, cosmogónica. Para entender su sentido basta este pasaje de Aristófanes en *Las aves*: "En un principio existían el Caos y la Noche, el tenebroso Erebo y el vasto Tártaro; ni la Tierra, ni el Aire, ni el Cielo existían aún. Entonces la Noche de negras alas creó un huevo en el inmenso seno de Erebo, del cual nació en el tiempo prefijado el hermoso Eros adornado de alas de oro tan ligeras como los torbellinos del viento." Anotemos, de paso, las analogías simbólicas del huevo y las alas y sus vinculaciones en los dos poemas de Simias. Eros, dios del Amor,

que reunió después del caos todas las partes disgregadas por la discordia, pudo dominar los otros elementos memorables, la tierra, el agua y el aire, reservándose quizá para sí el fuego, pero sin decirlo. Su culto, sin embargo, no

Λεῖσσέ με τὸν Γᾶς τε βαθυστέρνον ἀνακτ', Ἀκρονίδαν τ' ἄλλουβις ἐδράσαντε,
μηδὲ τρίσης, εἰ τόσος ἂν δάσκια βίβριθα λάχυσ γένεια·
τᾶμος ἐγὼ γὰρ γενέμην, ἀνιδέ' ἔκραιν' Ἀνάγκα,
πάντα δὲ τᾶς εἴκε φραδαῖσι λυγραῖς
ἔρπετά, πάνθ' ὅσ' εἶρπε
δι' αἰθρας.
Χάους δέ,
οὔτι γε Κύπριδος παῖς
ᾠκυπέτας ἤδ' Ἄρειος καλεῖμαι,
οὔτι γὰρ ἔκρανα βία, πραινύφω δὲ πειθοῖ·
εἴκε δέ μοι γαῖα, θαλάσσας τε μυχοί, χάλκειος οὐρανός τε·
τῶν δ' ἐγὼ ἰκνοσφισάμαν ἀγέγιον σκάπτρον, ἔκρινον δὲ θεοῖς θέμιστας.

Simias de Rodas: "Alas"

ha sido siempre el mismo. Con el paso del tiempo, Eros se convirtió en el rapazuelo de ojos vendados y provisto del famoso arco. No es éste, por cierto, el dios alejandrino. La deformación posterior, el frívolo Cupido, fue obra de Ovidio y de los poetas latinos.

De los textos visuales, el "Altar" de Dosiadas ha sido el que mayor influencia tuvo en épocas y lugares diversos. Su relieve inspiró, sin duda, el altar-acróstico de Julius Vestinus en la época del emperador Adriano, el "Ara Pythia" de Optaciano Porfirio, el de Julius Hyginus, los de George Herbert y Robert Herrick. En cuanto al poe-

ma, asombrosamente, el yo poético es el altar, y según éste refiere, fue dedicado por Jasón a Palas Atenea después de la aventura del Vello cino de Oro, ya libre de la vengativa Medea. El poema tiene el encanto hábil y somero de los recuerdos mitológicos enigmáticos. El fin evidente de la sutileza verbal parece ser el de ennoblecer su sentido, ya que el autor destaca el hecho saliente de cada personaje, pero elimina su nombre en beneficio de la sugestión poética. Su caso equivale a la operación sistemática de la perífrasis tabú. Jasón, por ejemplo, es el "mancebo dos veces joven"; Medea, la "hechicera traves-

ΔΩΣΙΑΔΑ ΔΩΡΙΕΩΣ ΒΩΜΟΣ

Εἰμάρσευός με στήτας
πόσις, μέραψ' ἴσαμβος,
τεῦξ', οὐ σποδεύρας ἴσις Ἐμπούσας μῆρος
Τεύκροιο βοῦτα καὶ κυνὸς τεκνώματος,
Χρύσας δ' αἴτας, ἄμος ἐψάνθηρα
τὸν γαιόχαλκον οὐρον ἔρραισεν,
ὄν ἀπάτων ἰσέειως
μόγησε ματρώριπτος·
ἐμὸν δὲ τεῦγμα' ἀθρήσας
Θεοκρίτοι κτάτας
τρισεπέροιο καύστας
θώλξεν ἑάνιόξαστ,
χάλεψε γάρ νιν ἰῶι
σέργαστρος ἐκδύε γήρας
τὸν δ' ἑταῖ λευεῖντ' ἐν ἀμφικλύστῳ
Πανός τε ματρός εὐνέτας φῶρ
οἰζώσιος ἴσις τ' ἀνδροβρωῆτος Ἰλιωραιστᾶν
ἦρ' ἀρδίων ἐς Τευκρῶ' ἀγαζου τρίπορθον.

Dosiadas (circa 300 a.C.): "Altar de Jasón"

tida"; el "hijo de las cenizas de Empusa", Aquiles; el que "incendió la triple noche", Heracles; el "esposo de la madre de Pan", Ulises. Poema, en verdad, para los que están en el secreto de la mitología, al modo como para leer a Góngora, hace falta una mínima brújula de viajero para no perderse en el laberinto.

Acerca de la vida del autor, poco y nada se sabe. Se cree que conoció a Alejandro, que nació en Creta, y que compuso una historia de la isla, de la cual sobreviven algunos fragmentos.

TRANSFERENCIAS MEDIEVALES

Rubén Darío, refiriéndose a los escritores de la Edad Media, escribió en *Los raros*: "Para aquellos corazones únicos, para aquellas mentes de excepción, la cruz se agiganta de tal manera que casi llena todo el cielo." Dios no era un proceso mental; era una creencia común, algo que estaba escrito en los textos sagrados. Un libro religioso no vino a ser sólo el sostén de la memoria; vino a ser una emanación de la palabra divina o su reflejo.

En los primeros siglos de la era cristiana, por ejemplo, la tarea de la apologética consistió en definir, para no descuidar el culto perfecto de Cristo, la relación entre las letras paganas y la Escritura. La lucha ideológica fue cruenta. Tertuliano predicó que el cristianismo no debía tener cultura literaria. Peor pensaba Justino, para quien los poetas paganos habían sido inspirados por el demonio. El problema, después, se resolvió falsamente. Se dijo que

los filósofos griegos habían aprendido la ciencia en los libros de Moisés y que la cosmogonía platónica partía del Génesis. Homero, Píndaro, Virgilio o Séneca, se contaron entre los profetas testigos de la Revelación. La resis, ahora inconcebible, fue obra de los filósofos alejandrinos Clemente y Orígenes. El prestigio de la Antigüedad contaminó así la Edad Media. A Orfeo se le confirió la divinidad de Cristo. El *Logos* vino a ser el *Verbo*, y aquello que dictaminó Platón de los poetas (*Ion*, 533), semejante a la inspiración divina (*Juan*, 3:8). También prosperó la idea de que el alma, purificada por el conocimiento y el arte, era más susceptible de fe. Clemente, en el prólogo a su *Cohortatio ad Gentes*, hace este cumplido universal: "Las puertas del Verbo están abiertas para todos." La fraternidad universal del cristianismo primitivo suscitó un torrente de enigmas metafísicos y doctrinas. Circularon libros de origen alógeno, evangelios apócrifos o gnósticos, destinados a la práctica de los ritos sacramentales. La crisis se acentuó cuando la idea del Milenio o fin del mundo suponía inmediata la vuelta del Mesías o cumplimiento de la Redención. Se aplicaban "palabras de pases", sellos, fórmulas mágicas y signos que las sectas pretendían haber heredado, por vía cifrada, de Jesús. Sorprendente es, por ejemplo, la fórmula que se encuentra en muchas iglesias europeas y permanece en el misterio:

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

ACCIDEPICITANOVISELEGIISLVXAVREAMVNDI
CLEMENTISPIASIGNADEIVOTVMQVEPERENNE
SYMMEYAVETE TOTAROGATLEBSGAUDIARITE
ETMERITANCREDITOCVMSERVATIVSSATI MORE
AVGVSTOETFEI DEICHRISTISVBLEGEPROBATA
GLORIAIANSACLDPROCESSITCANDIDAMITI
ADCVMLIANSOORTVSETTOTAOBNATA SERENIS
MVNERIDVSPRAESTANSNATISVTLAVREA VOTA
VIRTVTVMFITVLOSFRIMISIAMDEBEATANNIS
PROGENIETALIGENVITQVOSNOBILESACLVM
HISDECVSAPPROAVOETVERAECONSUCIAPROLIS
ROMACLIVITPRINCEPSINYICTIMILITISALMA
OTIAPACISAMANSUAECSVNTMITISSLMADONA
HOCATAVMERITVMVOTISPOSTEDITVSORRIBS
ERVMPENSDOCVITNENORINTFRANGEREFFIDEI
OPTINAVRAPARES CVRISVBMARTISINIQUI
NVLLESLAESAPIDESHINCIVGTSTAMINEFATA
VOBISFILALEGVNTPLACIDAPIETATESECVTA
ETRECONSTANTINVNCEXERITINCLITAFAMA
AVCTASTIRPEPIAVOTOACCVMVLATAPERENNI
SANCTASVASSEDESADMENTISGAUDIAMI GRAT
AETHERIGRESIDENSPELININCARDINEMVNDI
LAMPATRIAENVIRTVTISOPVSBELLINELABORE
ANIVSTIMERITISDICAMMENTISQVE SERENAE
ETPIADONACANAMPECVNDAQVEPECTORANOTO
RITEDEOSICMENTEVIGENTCVIOAVDIACASTA
CLAVDIVSINVICTVSBELLISINSIGNIAMAGNA
VIRTVTVMVLERITGOTHICODEMILITEPARTA
ETPIETATEPOTENSCONSTANTIVSOMNIAPACE
ACIVSTISAVCTVSCOMPLERITSAECVLADONIS
HAEC POTIOREFFIDEMERITISMAIORIBVSBORTA
ORBIDONATVOPRAESTASSVPERASQVEPRIORA
PERQVETVOSNATOSVINCI SPRAECONIAMAGNA
ACTIDPLEGEDEIVSSISQVEPERENNIAFIENT
SAECLAPLISCEPTRITECONSTANTINISERENO

Texto de Publio Optaciano Porfirio (circa 324 d.C.). En letras más oscuras destaca el poeta el símbolo de las catacumbas o monograma de Cristo. Nótese la fragmentación de la palabra *Jesús* entre la X y la P.

Anagrama y palíndromo de la lógica más pura. Si se lee de izquierda a derecha, de arriba abajo o de derecha a izquierda, se obtienen las mismas palabras. TENET, que puede leerse indistintamente en todos los sentidos, forma una cruz. Se conjetura que significa la visión que tuvo Ezequiel de la rueda llena de ojos que gira hacia adelante y atrás (I, 4-21). Como el viento y la rueda, esta inscripción sería el esquema gráfico de la eternidad y el infinito, es decir, de Dios (Hocke, 24).

En esta época, como muchas veces ha ocurrido, la imaginación poética no estaba limitada por la realidad. Dada la tradición numerológica, sería casi imposible pasar por encima de advocaciones y misterios. De este ámbito proceden los poemas anagramáticos de Publio Optaciano Porfirio, poeta latino de la primera mitad del siglo IV. Desde luego, algunos de estos poemas tienen una fuente previsible: el "Ara", semejante en lo formal al altar de Dosidadas, y la "Fístula", a la siringa de Teócrito. Sin embargo, Optaciano Porfirio fue un poeta original y ponderado. San Jerónimo lo recuerda en sus *Crónicas*, y además escribieron sobre él Fabio Fulgencio, Beda el Venerable, Alcuino y Álvaro de Córdoba. Vivió en Roma; fue *praefectus urbi* (329-333), y en el exilio, quizá cristianizado, recibió el perdón de Constantino. De él sobreviven tres *Idyllias*, una epístola al emperador y veintiséis poemas de figuras reunidos en la admirable *Patrologia Latina* de Migne (xix, 395-450). En uno de estos poemas, por ejemplo, se destaca el símbolo de las catacumbas o monograma de Cristo, que Constantino, después de su visión (*in hoc*

signo vinces) y el triunfo sobre Majencio, mandó bordar en sus estandartes.

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

Esta práctica fue recogida y divulgada; sobre la misma, San Agustín en su epístola LV se refería con agrado, puesto que en lo referente al Verbo —decía— los símbolos eran portadores de mensajes espirituales. Puede así entenderse que en el siglo VI, Venancio Honorio Clementiano, nacido en Italia, educado en Ravena y elevado a la magistratura de Poitiers, fuera célebre por sus caligramas, emblemas y laberintos. En el fondo de estas operaciones debía latir una consigna o clave. Pero no tenían que ser aleatorias. Eran, si se quiere, móviles de iluminación o conocimiento; enigmas que, prestigiados por la gnosis de Bizancio y Alejandría, contaban con la tradición bíblica, según la cual la verdad divina se velaba para que los dignos la encuentren (*Isaías*, 6: 9-10; *Mateo*, 13: 13). Quizá en apoyo de estas presunciones pudo el poeta ravenés componer sus poemas. En uno de ellos, en el que destaca el emblema de la cruz teutónica, la serie caligráfica configura un mosaico o tapiz que reúne letras, símbolo y clave (Migne, LXXXVIII, 91). La composición en forma de "cuadrícula" puede leerse de izquierda a derecha, de arriba abajo, o seguir el diseño de la escritura en sobrerrelieve. La cruz entre rejas, la naturaleza redentora, es el sujeto del enigma.

El propósito de materializar el contenido y la virtud del signo, de escenificar el "espíritu" de la letra, bien pudiera completarse con la teoría etimologista que la Edad Media heredó de los antiguos: de la palabra a la cosa, del *verbum* a la *res*. Siendo la escritura el arte de Dios, la apariencia misma del signo era esencia de la esencia de

la cual partía. No es otro el sentido de las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla, cuyo título indica la intención fundamental. Redactada en el siglo VII, particularmente en el tratado de las figuras o *schematibus*, señalaba el sabio que la poesía era la creación de cierta *forma quaedam efficitur*, y negaba a Lucano el título de poeta porque "no compuso poesía, sino historia" (*Libro III*, cap. 7).

Mientras Isidoro exaltaba el valor analogista de la escritura y la profesión de los calígrafos, la poesía carolingia hacía también lo suyo. Alcuino, teólogo y poeta inglés, con beneplácito de Carlomagno, estableció en Francia una escuela dedicada al arte de la escritura. Escribir, decía uno de sus axiomas, era copiar la palabra de Dios. La leyenda de que Jehová roturó con fuego el Decálogo, indujo a su discípulo Rabano Mauro, monje de Fulda, a sostener la primacía ética de la escritura sobre la pintura. Mauro era poeta. En su *Liber de laudibus sanctae crucis*, destinado a exaltar la cruz, reúne veintinueve poemas de figuras (Migne, CVII, 133-246). Escrito en negro y rojo, el efecto simultáneo del poema se lograba mediante la superposición de dos textos en uno. Querubines, losanges, cruces, círculos, y las figuras de Cristo y Ludovico Pío, hijo de Carlomagno, se combinaban también con el empleo de otros símbolos.

Maestros de este orden filigráfico los hay, además, famosos. Según J. Massin (*op. cit.*, 172), el antecedente más claro de los caligramas de Apollinaire es el libro *Los*

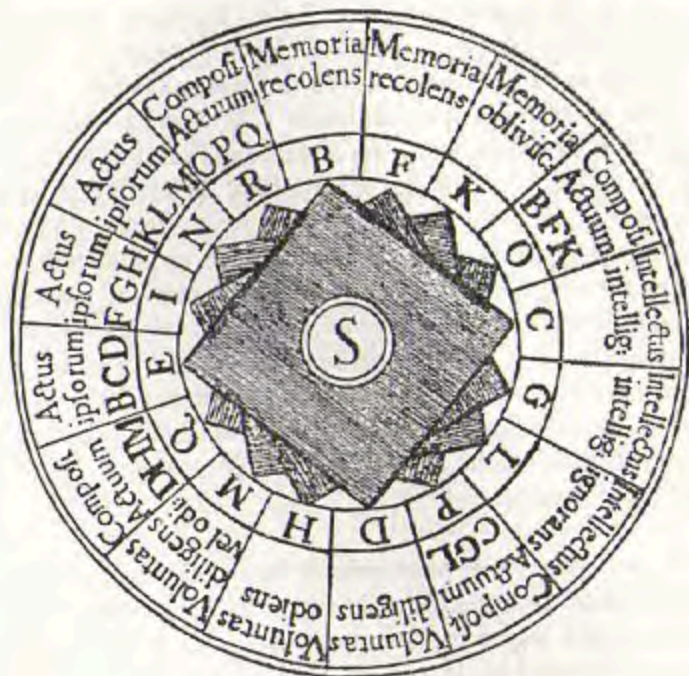


Rabano Mauro: "Imagen de Ludovico Pío"

fenómenos del poeta griego Aratus, que en el siglo X ilustró Julius Hyginus. Otra variedad poético-silogista son los textos ingeniosos de Raimundo Lulio, que en el siglo XIII trató de probar o de agotar las combinaciones de un verbo quintaesenciado. Lulio, heredero de Aristóteles y Pedro Hispano, que escribió en catalán, en latín y también en árabe, se propuso un *Ars generalis ultima* guiado enteramente por la lógica y la estética. Mediante una serie de artefactos de su invención, ideó una mecánica de discos fijos y móviles susceptibles de establecer relaciones verbales. Pudo así combinar letras, triángulos, polígonos y estrellas, según un método de permutación, totalmente silogístico, cuyo fin último era resolver todas las posibilidades del conocimiento. Leibniz, siglos después, propuso un lenguaje que tuviera la extensión y el funcionamiento de los números. La palabra-máquina de Descartes, como la lingüística matemática de Louis Hjelmslev, pertenecen de alguna manera a los fervores y experimentos del poeta catalán.

Si la teología y el pensamiento medieval se conservaron por animación arquetípica de los símbolos cristianos, muchos de esos rasgos tuvieron significación a través del arte y la literatura. Nada fue en realidad un obstáculo para que durante el Renacimiento el fenómeno prosperara conforme a las circunstancias. La madurez empírica se aplicó a las artes apologéticas del príncipe, la religión y los negocios nacientes. Floreció la epopeya nacional, la lírica profana, y además la didáctica, puesto que se juzgaba imprescindible para el hombre nuevo que aspiraba el Hu-

manismo. Nacieron así los ejemplos ilustrados que la invención de la imprenta secundó poderosamente. En cada caso, para robustecer el texto, se agregaba un dibujo que



Ramón Lull: Del alma racional y sus potencias

resumía un proverbio, un lema o un poema. Este procedimiento, cuya antigüedad se remonta a la epigrama, se llamó *emblema*. Hubo autores famosos en su tiempo:

Francesco Colonna, Andrea Alciato y Saavedra Fajardo. Con penetración onírica, el género perduró con éxito hasta William Blake.

El emblema renacentista era, sin embargo, un poema ilustrado. Los valores plásticos o visuales no participaban del mecanismo formal del lenguaje. Diríase que constituye todo lo contrario de un poema de figura, que presenta, en cambio, una sola entidad icónica. O, más exactamente, lo que Northrop Frye llama "visión emblemática", es decir, la asimilación sintomática del poema a la forma de su contenido o signo-símbolo de su imagen (*Anatomy of Criticism*, 299 y ss.).

El carácter de estas últimas invenciones tuvo, mejor que en los emblemas mediterráneos, una fuerte acogida entre los poetas ingleses del período anglicano. Muchos siglos después de las "alas de Simias", estos poetas encontraron en el Ave Fénix, símbolo de la corte letrada de Isabel, un nuevo motivo para sus creaciones. En 1509, Stephen Hawes publicó un libro de poemas, *Conversion of Swearers*, tal vez cumplidamente, el mismo año de la coronación del cismático Enrique VIII. Sin embargo, el único *pattern poem* que allí figura se hizo famoso, dejó secuela y fue imitado. En este poema, que se conserva en la tinta de su primera edición, Jesús, en la agonía del Calvario, habla y recuerda su pasión y muerte. El tono es de súplica, para "conversión de perjuros", según la figura de dos alas verticales que al final, como si se tratase del último suspiro,

deshilan un lirismo rígido y fragmentado. El parecido con las fantasías sintácticas de E. E. Cummings es irrecusable:

I so
 In wo se se
 Deyde go
 I
 Crye
 Hy
 (the

Lo cierto es que, al promediar el siglo, Richard Willis interpoló —ya más avenido a la nueva consigna— ocho poemas de figuras en su *Poematum Liber*. Con alarde de novísima *technopaegnia*, surgen altares, columnas, pirámides, círculos, rectángulos, losanges. Caen dentro de la órbita: Francis Quarles, William Browne, Edward Benlowes, Robert Herrick, Thomas Traherne. No eran éstos poetas místicos al modo de los grandes poetas españoles. Eran, si se quiere, poetas de basilica, fruto de la delicada musa litúrgica.

En tal clima brotó asimismo la crítica. A fines del siglo XVI, George Puttenham —presunto autor de *Arte of English Poesie*— destacaba en el capítulo "Of Proportion in figure" todos los testimonios formales ensayados por los poetas ingleses de su tiempo. Sin embargo, el crítico isabelino no recuerda la influencia de los autores griegos y medievales sobre los ingleses. Injustificadamente, establece el origen chino y tártaro de estos poemas, y la

variedad de su forma, a rubíes, diamantes, topacios y esmeraldas.

Muchos de estos poetas, hagiógrafos unos, cronistas u oradores otros, han pasado por inteligencias oscuras o difíciles, pero la múltiple experimentación de la poesía contemporánea los ha traído a la vigencia actual. Sin embargo, sería flagrante olvidar aquí a dos estrellas de primera magnitud, de cuyos textos no pueden prescindir la poesía y la novela. Se trata de George Herbert y Francisco Rabelais.

Para Herbert, el anglicanismo fue un problema más complejo que el cuerpo litúrgico, y durante toda su vida meditó el modo de reconciliar la exégesis y la moral protestante con las teorías artísticas de su época. Sus apuntes de estética se han conservado. La poesía era para él un acto de santificación del hombre por la gracia divina. Esta justificación tenía que ser formal, al modo como Dios urdía sus símbolos en el reino de este mundo. El Dios de la Biblia, según lo deja entender, era un *architec*, un constructor, un artista o un músico. Dios debía ser adorado en la belleza de su beatitud. El ser del universo, decía, ha mostrado en los libros de su Revelación que la disposición de los "objetos de los sentidos", cosas o palabras, como modelos simbólicos de orden divino, es el método que más le place (cf. Summers, 74). El sentimiento religioso de Herbert bien pudiera resumirse en tres poemas de figuras que incluyó en *The Temple*: "Easter", "Easter-wings" y "Broken Altar". Su importancia halló pleno vigor en el

siglo xx. Como algunos críticos han dicho, Dylan Thomas y James Joyce son los últimos deudores de su obra.

EASTER WINGS

MY tender age in sorrow did beginne;
And still with sicknesses and shame
Thou didst so punish sinne,
That I became
Most thinne.
With thee
Let me combine,
And feel this day thy victorie;
For if I imp my wing on thine,
Affliction shall advance the flight in me.

THE ALTAR

A BROKEN ALTAR, Lord, thy servant reares,
Made of a heart and cemented with teares;
Whose parts are as thy hand did frame;
No workman's tool hath touch'd the same.
A HEART alone
Is such a stone
As nothing but
Thy pow'r doth cut.
Wherefore each part
Meets in this frame
To praise thy name;
That if I chance to hold my peace,
These stones to praise thee may not cease.
O let thy blessed SACRIFICE be mine
And sanctifie this ALTAR to be thine.

George Herbert

A Rabelais, por el contrario, no le gustaban los clérigos y hasta les hizo la guerra. Rabelais fue un astrólogo, un médico sin título, cuya maligna sonrisa aprendió más de la cábala, de la *carmína figurata* medieval y de los juegos

O
Bouteille
Pleine toute
De misères,
D'une oreille
Je l'écoute:
Ne différez
Et le mot profères
Aujourd'hui mon cœur!
En la tant divine liqueur,
Qui est dedans tes flans reclose,
Bacchus, que fut d'Inde vainqueur,
Tient toute vérité enclose.
Vin tant divin, loing de toy est forclosé
Toute mensonge et toute tromperye,
En joye soit l'âme de Noë close,
Lequel de toy nous fist la tempérye.
Souve le beau mot, je t'en frye,
Qui me doit ôster de misère.
Ainsi ne se perde une goutte
De toy, soit blanche, ou soit vermeille,
O Bouteille
Pleine toute
De misères!

conventuales, que de la Biblia en sí. Sin embargo, el secreto de su obra consiste en haberle dado vuelta al tópico de su época, conservándolo. Antes de él habían escrito poemas de figuras, en Francia, Claude Auberi, Robert Angot y Jean Grisel. Rabelais quizá conoció también los procedimientos de los poetas ingleses, pero cambió la gra-

vedad de púlpito por la fantasía, y el recato, por la broma escatológica. Que sepamos, es el primer escritor que introduce en una novela un poema de figura. En el libro V del *Pantagruel*, Panurgo, que ignora su destino, emprende un largo viaje y llega por fin al oráculo de la divina botella. Y ésta no es algo sólo referido por el texto. Está allí en forma de *épilénie* o himno báquico, que la imaginación del poeta remite como un objeto materializado por la escritura.

II

CONCRETISMO

En uno de los axiomas de su *Adagia*, Wallace Stevens escribió: "Toda poesía es poesía experimental." Frase oportuna aquí, puesto que la fe experimental es una de las mayores virtudes o incentivos del arte contemporáneo. Pero no debe creerse que los métodos de exploración artística residen únicamente en lo nuevo. Simplemente, es experimental una poética cuando es más tenaz, más persistente en el anhelo de sus hallazgos que en el pasado.

Estas consideraciones, implícitas desde luego en los testimonios óptico-gráficos aducidos en la parte retrospectiva, permitirían pensar que sus posibilidades y principios han crecido. En efecto, dadas las circunstancias presentidas y cada vez más operantes del signo y la percepción del lenguaje sobre nuestra conciencia, no pocos son los poetas que han contribuido a definir su sentido en el orden estético o de la auténtica emoción. Los concretistas brasileños indican estas obras precursoras: *Un Coup de Dés* de Mallar-

mé, *Calligrammes* de Apollinaire, *Finnegans Wake* de Joyce, *Cantos* de Ezra Pound, *Is 5* de Cummings o *Pedra*

LE MOT

maisonnette

On le trouve souvent
dans les annonces des journaux
dans les chansons

<i>Il a des rides</i>	<i>Il a un dé au doigt</i>
C'EST UN	C'EST UN
VIEILLARD	PERROQUET
TRAVESTI	M Û R

Paul Éluard: *Quelques-uns des mots*

do Sono de Cabral de Melo Neto. Podemos agregar, además, entre otros: *L'amiral cherche une maison à louer* de Tristán Tzara, *Horizonte cuadrado* de Vicente Huidobro,

Ledentu le phase de Ilia Zdánavich, *Quelques-uns des mots* de Paul Éluard, *Tavole visuali* de Carlo Belloni, *Cinco elegias* de Vinicius de Moraes.

салавьЕдивядя
любилюбилыЮтяфика
Е бляюк
эюзЮ

запъридУхьяя шVл фV хvбV

пиридвИжъник

фЕнь пилибЕнь бюбюбЕнь шЛЯпик
луЕрик михнЮтик

плюфЯк

хрЮЯ пярясЕк

бзютЮк

пупизЕняй тютЯрь

стърилЯит
взапъридУхьяя
лялЕния 18
лидантЮ
фхОдит

блись

клизи

ухлОпвзлит
пиридвИжъника

Ilia Zdánavich: "Ledentu le phase, un acte en zaoume"

La tendencia, pues, no carece de credenciales al respecto. Su proyección ya no se manifiesta a saltos de la historia, sino de un modo simultáneo, poniéndose, por así decirlo, a tono con el aire de los tiempos. No se trata de un movimiento estridente, parabólico, puesto que la época de la vanguardia de choque y sorpresa ha pasado. El concretismo es un movimiento que ha tocado por igual a las antenas más sensibles, en todas partes del mundo. Muchas son las consecuencias teóricas que pueden deducirse de la realidad notoria y operante de la nueva poética, cuyo fondo auténtico ha de buscarse en la gravitación cualitativa de su evolución. En este sentido importa pensar dos cosas: los propósitos de "ruptura" que entran en el conjunto de sus postulados y, además, los fines de un método de "apertura" que se define en término de objetos culturales. Con este ánimo y nuevos elementos de juicio, ha vuelto a re-crearse el magno problema del lenguaje que sabemos ligado virtualmente al hecho social y poético. Nos hallamos sumergidos en un mundo de signos y símbolos. El estado psicológico de las sociedades está determinado por la calidad y la intensidad de estas manifestaciones. Asimismo, entendido el lenguaje como materia y energía, éste no sólo expresa y representa, sino que, en virtud de su función física, real, factiva, puede ajustarse, como ocurre en ciertas reacciones cibernéticas, a un orden significativo de estructura, de información estética o de objetivación por el canal físico de la escritura.

Tal espíritu no se define *sub specie aeternitatis*. Por el contrario, corresponde ahora, y en palabras profanas, a una

función de los signos, tan técnica como estética, tan necesaria como contingente. Si nuestra época, al cabo de un movimiento de universal ruptura iniciado por el *reino de aquí*, vino a tomar conciencia de un verbo espacio-temporal, es por médula ideológica, conforme a una nueva visión del mundo, y no por motivaciones hermenéuticas o de mera evasión. Aleccionados como hemos sido por la pirotecnia verbal de un Huidobro en *Altazor*, no caben dudas que la poesía tiende a construir un nuevo código, revolucionario, dentro del organismo lingüístico. El lenguaje puede transformar nuestra visión de las cosas. Pero también las cosas han transformado las operaciones del lenguaje. No tenemos otro medio que aprender esas reglas inexorables de nuestras actividades orgánicas y espirituales. Estas reglas afectivas, dirigidas a un destinadorio. El obstáculo que detiene a un hombre, valga el caso, al comunicarse con otro, se traduce en gestos, ruidos, signos, silencios o en símbolos no sospechados. Se explica así la definición de Malinowski: "La principal función del lenguaje no es expresar el pensamiento, sino más bien poner en juego una activa parte de la conducta humana" (*Coral Gardens*, II, 7). Saussure admite, no obstante su principio fonologista del signo, que éstos pueden ser reducidos a símbolos escritos eficientes, ya que es imposible fotografiar los actos verbales del hablante (*Cours de linguistique*, 59). En esta curiosa cita puede encontrarse el hecho de fondo, como ya lo estableció Jacques Derrida, que no existe una escritura puramente fonética. Por lo tanto, ese ámbito no puede ser más que constructivo. La lectura de un periódico de alta magnificación gráfica lo demuestra. El

espacio ocupado por los signos, la disposición de letras y colores, dan vida a una realidad visible y ponen en evidencia una presentación más intensa de los mensajes sensoriales. La posibilidad de meditar sobre tal entidad operativa ha traído, desde luego, a considerar la índole y comportamiento de las lenguas inflexivas. Recordemos otra vez que Ezra Pound, basándose en los trabajos de Fenollosa, había teorizado sobre el ideograma y las propiedades de la escritura china como medio poético. La yuxtaposición de componentes gráficos, la eliminación de la sintaxis lógico-discursiva o el poema-montaje, son derivaciones de esta idea.

No es dable aquí reunir las piezas ideológicas de Husserl, Sartre o Umberto Eco, para establecer los entornos de una poética que, por el mismo peso de sus circunstancias inherentes, ha desembocado en el estadio en que estamos. En lo básico interesan los mecanismos, los modos de composición. Nada tiene de común un poema concreto con la inspiración tradicional o el automatismo, cuyo refugio en el alma primitiva con sus tabús y hechicerías, al decir de Juan Larrea en su implacable *Surrealismo entre viejo y nuevo mundo*, trataba Breton de elevar el brujo a la categoría de poeta. Lo más íntimo, lo más visible y lo más cuerdo de un poema concreto es totalmente distinto. Su fin corresponde al dominio autónomo de su sentido, a una necesidad del objeto que se estructura de manera orgánica y funcional. Tal creación no es ni puede dejar de ser lúcida, operante. En este sentido, un poeta concreto no le atribuye al lenguaje, como pensaba Ortega y Gasset, el

valor único de *medium*. El lenguaje es, más bien, todo o nada, medio y fin al mismo tiempo. Sus valores no son incontrolables. Estos valores son visuales, sonoros, espaciales, morfológicos, sobre los que se medita y escribe al modo de una ecuación estética. Más que el sentir subjetivo interesa el objetivo. Más que la proyección, el proyecto. Cuando se dice que la poesía es canto, es difícil que por eso renuncie a ser escritura. Pese a la diligencia oficiosa de los recitadores, la poesía que se escribe parece revelar o recordar que ésta nació también como una forma de la pintura. Esta palabra escrita, que hace milenios entró en el círculo de lo mágico, de lo sagrado, del número, del jeroglífico, vuelve a ser, curiosamente, la palabra que se fragmenta, que se ausculta y se reintegra a su naturaleza elemental, profana de *cosa*, pero en tanto que es materia y acto vivo. Su último propósito puede ser mítico o científico, probable o inverosímil, pero en definitiva nada más que un hecho gramatológico y estético que fundamenta la lengua misma.

UNA CONSTELACIÓN DE OLVIDO

Lo más inquietante quizá del caso, desde el punto de vista de la teoría literaria, es que a la mente moderna no le ha sido siempre fácil formarse ideas precisas sobre lo que pudieran significar sus propias experiencias. Una de éstas, ciertamente paradójica, es un arte cuyo desarrollo lo llevó a postular su negación. Más aún: la entificación de un hecho creador cuyo significado inherente fue negar los medios y procedimientos que el mismo lenguaje había instituido.

Este proceso requirió siglos antes de alcanzar la poesía la agresividad o la osadía de la primera mitad de la presente centuria. El recelo, sin embargo, frente a la cosa y su designación, o el vínculo del símbolo y lo simbolizado, fue una de las tantas polémicas de la Antigüedad. Quien, dado el caso, ha leído el *Cratilo* de Platón, sabe de la célebre discusión filológica: los analogistas, partidarios del valor etimológico de la palabra, frente a los anomalistas,

que les acometían con la arbitrariedad del signo respecto de la cosa. Pero estas disparidades en nada comprometieron o mitigaron el supuesto tradicional de la poesía. Ya sea a causa del conformismo siempre imperante de la voz verbal sobre la literatura o del orden lógico sobre el instintivo (tan bien emparejado a la *mimesis* aristotélica), la referencia, es decir, el correlato subjetivo del objeto, nunca fue puesto en tela de juicio. Pero he aquí que las cosas cambian. Más profundamente que el manierismo o el barroco, sino más bien en el supuesto mecánico de la creación, cuyo justo título de *Agudeza y arte de ingenio* se debe a Gracián, a partir del siglo XVII el lenguaje merodea otros valores. La metáfora se convierte en el método más elevado de la composición. Góngora, por ejemplo, transforma el lenguaje en algo mucho más real, complejo y fecundo, aun cuando sabe que falla como espejo, como certidumbre objetiva de la realidad real. El acto maravilloso de apoderarse de los hechos creadores con el mismo instrumento que pulsa, confiere ya esa ausencia, esa onda extraatmosférica de un mundo autónomo, de unidad y proporciones válidas. Pero el fenómeno poético de Góngora no fue ontológico. Este será un concepto que, para entenderse en su radical fisonomía, habrá que esperar hasta Mallarmé. Así se entiende que el movimiento simbolista aparece cuando el racionalismo estaba en crisis. Es evidente que Rimbaud fue producto de esa inteligencia. Pero sus propósitos fueron visionarios, donde la carne tiembla por iluminación de los sentidos. Su poética, como la de Góngora, es difícil distinguirla de la ilusión. Supuso que el mundo cambiaría si cambiaba el lenguaje. Pero topó con

el infierno y calló. Era ésta una contienda derimida de antemano: acometido el lenguaje en términos de Absoluto, no le quedaba más que el silencio. De este silencio, o mejor, de este fracaso, parte Mallarmé. Así, convencido de la fatalidad última del lenguaje, llega a decir: "El Verbo es el principio que se desarrolla a través de la negación" (*Oeuvres Complètes*, 854). Habiendo supuesto, sin embargo, la posibilidad legítima de la poesía dentro de su insuficiencia, trató de ubicarla en un campo de ruptura que disolviera el discurso continuo-temporal como modo de alcanzar un nuevo conocimiento a través de la negación. Concibe entonces un poema objetivo y dinámico que sea un micro testimonio del cosmos. *Un Coup de Dés* significa, pues, una suerte de azar o echada de dados en el "abismo blanco" (la página, el universo), donde el poeta arroja una "constelación de olvido" (las palabras, las estrellas), tal como los puntos brillantes de los dados dejan la cuenta consagrada sobre una mesa de apuestas.

Mas he aquí que Mallarmé descendió o quiso descender a explicar su procedimiento en el prefacio. Argumentó, y no temió decirlo, que la segmentación se cumplía bajo la 'influencia extranjera de la música'. Así, declara que la entonación no debía entenderse, siguiendo la costumbre, según "trozos sonoros o regulares o versos", sino más bien por las "subdivisiones prismáticas de la Idea". La música aludida se refería al parentesco con la partitura visual, a un espacio y tiempo gráficos. Por lo demás, el uso de mayúsculas, que no remite a ningún valor acústico, había sido ya ensayado por Poe, Nerval y Corbière. Asimismo

ocurre con el verso articulado o suelto. Su tradición se remonta a Guido Cavalcanti ("Donna mi Prega"), Jean Marot o Charles Nodier en *Histoire du Roi de Boheme*.

riant	fus	n'agueres
En		pris
t D'une o		affettée
u tile s		
espoir		haitée
Que		vent
		ai

Mais fus quand pr s'amour is
ris

Car j'apper ses mignards
que
traits

Etioint d'amour mal as
ée
riant
En

L'oeil
Ecus de elle a pris
moi
manière rusée
te me nant
Et quand je veux chez elle e faire e
que

Me dit to y us mal appris
riant
En

Jean Marot (siglo XVI): fragmento

Lo que realmente Mallarmé transmitió al futuro fue la visión simultánea de la página (o de la doble página), tanto como el uso sustantivo y consciente del espacio. Su poema fue émulo de la sentencia de Plotino: "Las estrellas son como las letras que se escriben en el cielo" (*Enneadas*, I, 93: 8).

Se infiere así que la misión renovadora que en parte legó Mallarmé, cuyo concepto de negación llena la poesía contemporánea, no puede ser un simple método teratológico o de anarquía. El fenómeno entra en las corrientes nuevas del pensamiento especulativo, donde se mezclan, junto a la alteración de los valores, la revolución social y el absurdo existencial. La fórmula de Tzara, "Dadá no significa nada", del manifiesto de 1918, ejemplifica el supuesto de vaciado que se hacía de la misma antinomia poética, porque no podía definirse ésta más allá de un estado de emergencia, como lo dejó escrito también su autor. De emergencia y hasta excluyentes del problema del lenguaje fueron los defectos visibles de muchos *ismos* que parecían suscitar sólo la apariencia. Con excepción quizá del creacionismo de Huidobro, empeñado en otra tónica de posibilidades, no todos prolongaron más de algunos años su existencia. Pero debe advertirse, no obstante, que por obra de estas inquietudes, surgieron poetas preclaros que aprovecharon los impulsos para nutrirse o tomar el camino de una dimensión nueva. Por fortuna, los términos que se esgrimían: anti-poesía, anti-arte, no fueron tan absolutos como para no renovar el género por el camino que se lo negaba.

Tal estado de crisis o de autocondena no podía ser menos que transformativo. En el fondo prosperaba un afán legítimo, inconsciente, se diría de mutación o de antítesis. El surrealismo, esa costilla de Dadá según se dijo, quiso cumplir un cometido de síntesis, pero valiéndose de un fundamento pseudocientífico, algo ritual y medio freudiano. Desde luego, el lenguaje quedaba subordinado al método automático, especie de préstamo o sueño despierto de la libidine, sin más gravitación que las asociaciones insólitas de la metáfora o los estados prelógicos de la mente. Poetas de muy subido valor se valieron de este recurso, incluso entre aquellos que no se vinculaban al cenáculo de Breton o desertaron: Dylan Thomas y Gertrude Stein, Artaud y Joyce, Neruda y García Lorca. Pero el surrealismo dejó, como en campo abierto, una serie de inquietudes para los que llegaron después. Pudo verse, ya de vuelta de los buceos caóticos, un lenguaje no contaminado por el semantismo, la métrica o la lógica discursiva. Como consecuencia, cobró fervor el signo fonético, operación que había dejado a medio hacer el dadaísmo. "El pensamiento se forma en la boca", del antedicho manifiesto de Tzara, fue el axioma que los "letristas" hicieron suyo para proscribir el surrealismo.

Como nadie ignora, el valor de los sonidos, en tanto que puramente energéticos o gestuales, se remonta a fuentes lejanísimas o rituales. En el interesante volumen *Technicians of the Sacred*, Jerome Rothenberg reúne innumerables cantos mágicos y primitivos, cuya única virtud reside en el sonido de las palabras, vacías éstas de contenido. No

menos curiosos habían sido los textos pangramáticos del poeta latino Quinto Ennius, o asimismo el son sin *nome* del romancero español. A propósito, este trozo que don Francisco de Quevedo interpola en *El entrometido y la dueña y el soplón*:

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

No es otro el caso, pero de órbita más estudiada, el ruidismo de Raoul Hausmann, el jerguismo eslavo de Velemir Khlebnicov o la jitanjáfora antillana, que bien conciertan con las exploraciones lingüísticas de Saussure, Grammont y, muy particularmente, con los *Principes de phonétique expérimentale* de Rousselot. Pero esta vez se trataba, en cambio, de sacar el lenguaje a la superficie, aun cuando fuera por la voz humana visceralmente animada. Precisamente, la poesía fonética abría una vertiente en momentos que el surrealismo ya no suscitaba los grandes escándalos. Es ilustrativo, por cierto, que en los años crepusculares de la escuela de Breton, Nicolás Guillén publica *Sóngoro Cosongo* (1931), en el que constan onomatopeyas, y junto a la imprecación social, el canto negro del bongó y el rito de matar una serpiente:

Mayombe-bombe-mayombé!
Sensemayá, la culebra...
Mayombe-bombe-mayombé!
Sensemayá, no se mueve...

Mayombe-bombe-mayombé!
Sensemaya, la culebra...
 Mayombe-bombe-mayombé!
Sensemaya, se murió!

Además, no podemos olvidar que si bien el texto fonético puro da por ineficaz el símbolo, la metáfora o el contenido, la "caligrafía sonora" de Pierre Albert-Birot, práctica conocida desde 1924, aspiraba a una poesía de organización fonostética. Los letristas, al parecer, lo han excluido voluntariamente, pero el resultado último de este ejercicio de François Dufrêne es casi el mismo:

Vli Zlideline
 Vli Zlideline
 Djilce, djilce, djilce, djilce
 Jalce, jalce, jalce, jalce
 Dolce, dulce
 Yaase folce...
 Dolce... Dolce
 Dolce

Este fragmento, el quinto de "Danse de Lutins", intolerable para algunos, acredita no obstante la preocupación por ascender al alma de "dolce" conforme a la organización de las imágenes sonoras (gemidos, balbuceos, suspiros). Ciertamente, no habría en el texto nada de falso, como puede ser, en su ámbito, el canto de un hotentote o un navajo. Pero es evidente que se trata sólo de un rasgo del lenguaje, elementalmente psíquico, emocional. Sin embargo, el poeta letrista tiene que acudir —paradójicamente— a la tipografía, como única posibilidad racional de

indicar intensidad, altura, posición o duración de sonidos. Puede así desprenderse, de semejante contradicción, según lo indica su teórico, Isidore Isou —autor de *Bilan letriste* (1947)—, que se trata de un "arte" que, en definitiva, no es poesía, ni lenguaje, ni música. Como he aquí algo no exento de contrasentido, el hecho básico humano de hablar o escribir se atrofia, convertido, en pleno siglo XX, en un remedo de los primates en lengua articulada.

El letrismo, pues, no ha tenido más significación que abrir los ojos, sólo en algunos aspectos infrahumanos de la comunicación, cuya secuela podría tomarse en cuenta, por ejemplo, con respecto al "beast language" del reciente Michael McClure. En otros términos, sin embargo, puede hablarse de Cummings, que si bien utiliza recursos parecidos (letras sueltas, paréntesis, signos de puntuación), entiende el complejo problema del lenguaje según una dimensión caligráfica común a todos: densidad óptica, sintáctica, acústica, semántica.

Tal sentido poético consiste también en buscar las prioridades efectivas de ese dominio. Sólo en nuestros días comenzó un análisis riguroso de la percepción del signo estético. Pero, al parecer, la palabra no puede alcanzar una acción práctica si no comparte virtualmente su destino con otros sistemas de signos. Esto no significa, en rigor, renegar del lenguaje ni estar contra la lengua. Tiene ésta, por el contrario, que abrir puertas y mostrar al máximo, como única forma de rebeldía, sus posibilidades sensibles frente a la tiranía y obsecuencia del discurso tradicional. La

poesía viene a ser, indefectiblemente, un arte de la lengua. Su significación consiste en restituir el vocablo escrito, no obstante sus contrariedades vagas, a su materia funcional de cosa, de modo que se articule en el encanto libre, espacial, de la composición. Una poesía que sea meditación del trabajo estético. Este supuesto, intuido en un principio al divinizarse la naturaleza escrita, para alcanzar el ámbito científico en el que hoy se encuentra, ha necesitado siglos de evolución. Se diría, por lo pronto, que tal concepto poético no está circunscrito a una sola región del planeta, y que la mayor virtud de la vanguardia artística es haber suscitado los mismos problemas conforme a una dimensión de espacio-tiempo internacional. En mayor o menor grado, he aquí algunos de los procedimientos que han venido operando en su evolución: verso suelto, ideograma, espacio gráfico, montaje, fragmentación, transposiciones temporales, permutación, creación de estructuras lingüísticas, de movimiento, de organización. Su lema, su recatada realidad de síntesis, bien pudiera ilustrarlo este poema semántico-visual de José Lino Grünewald:

f o r m a
 r e f o r m a
 d i s f o r m a
 t r a n s f o r m a
 c o n f o r m a
 i n f o r m a
 f o r m a

REDUCCIÓN Y COMBINATORIA

La revisión crítica que asume la poesía contemporánea corresponde también al desarrollo del conocimiento natural. El sentimiento poético podrá ser siempre el mismo en el fondo, pero siempre tendrá cambios con referencia a las estructuras psicológicas y científicas. Federico García Lorca, que hemos de citar más de una vez, escribe sobre la lucha entablada entre la realidad científica y el mito imaginativo: "La imaginación de los hombres ha inventado los gigantes para achacarles la construcción de las grandes grutas o ciudades encantadas. La realidad ha enseñado después que estas grandes grutas están hechas por las gotas de agua. Por la pura gota paciente y eterna. En este caso, como en otros muchos, gana la realidad. Es más bello el instinto de la gota de agua que la mano del gigante. La verdad real vence a la imaginación en poesía, o sea la imaginación misma descubre su pobreza. La imaginación estaba en el punto lógico al achacar a gigantes lo que parecía obra de gigantes; pero la realidad cientí-

y la combinación de significantes. En un poema concreto, en cambio, el sintagma no constituye una necesidad ulterior de la expresión. Según un concepto nuevo de estructura y de temporalización del espacio, la palabra no siempre requiere el flujo discursivo. El lenguaje puede entrar así en un campo simbólico de relaciones, estableciendo, como instantes de lo uno y lo múltiple, un orden discontinuo, simultáneo o posicional de conjunciones verbales. La palabra, libre de las presiones del tiempo de la lectura y de sus ambigüedades concomitantes, queda desnuda, descubre su gesto, su fisonomía, brillando en la plenitud de su evidencia concreta. De ahí también el valor que asume el espacio que la rodea y se entremezcla a un mundo de resonancias sustantivas.

Naturalmente, este proyecto se vería justificado por la índole convencional de cifra que muchas veces asume el lenguaje, al punto que lingüistas como Hilbert o Hjelmslev han considerado los signos matemáticos como esquemas simbólicos de expresión, y al revés, el lenguaje reducible a fórmulas. Hace ya tiempo escribía Rojas Paz, aventurando una perspectiva nueva: "El mecanismo del lenguaje humano ha simplificado sus relaciones con la realidad al convertirlas en grafismos de la misma categoría mental que cuando Einstein nos habla de masa, velocidad, infinito usando una N, una V o un ocho acostado" (*Lo pánico y lo cósmico*, 25).

Un poeta podría lograr así contornos exactos para su imaginación; podría, dado el caso, lograr una suerte de

lenguaje para simbolizar relaciones o conceptualizar ciertas cualidades formales de la belleza escrita. De ahí que el concretismo no busca su resonancia en los temas —aun cuando los tenga—, sino en las operaciones, tanto como puede ofrecerlo el diagrama sensorial de una cruz o un triángulo. Se trata, en otras palabras, de pasar de una conciencia subjetiva, mística, ideativa, a una conciencia cósmica y social de relaciones y consecuencias dinámicas de comunicación. Entendidos, en consecuencia, los hechos comunicados como una especie de proceso mecánico, el poeta brasileño Décio Pignatari construye un meta-poema o poema de un poema, que explicaría lo que es y de cómo se comporta un texto cibernético:

ra terra ter
 rat erra ter
 rate rra ter
 rater ra ter
 raterr a ter
 raterra terr
 araterra ter
 raraterra te
 rraterra t
 erraraterra
 terraraterra

Se observará que utilizándose una sola palabra —*terra*— o núcleo generador, se inicia un movimiento que crea su propio campo relacional. El poema, cuyo proceso reside en articular sus mismas necesidades de funcionamiento,

introduce de pronto en la séptima línea un elemento nuevo, una suerte de error, *feedback* o realimentación negativa: la sílaba *ra*, que forma *ara* al desligarse *a* de *terr*, inserta *rara*, que pasa a rectificar por error el proceso del poema hasta la culminación de *terraterra* (cf. Haroldo de Campos, *Teoría de poesía concreta*, 73-78).

Una palabra puede ser, en efecto, un centro lingüístico denso, con vigor de contenido móvil y radio semántico. La poesía restituye para sí, por medio de reducciones sucesivas o simultáneas, los hechos mismos del lenguaje: lengua y lingüística. Ligada como está la palabra escrita a un campo posible de fenómenos, cabe al poeta descubrir los valores que dinamizan su significación, sus analogías o combinaciones de valor perceptivo y estético. Léase, dado el caso, el vasto mundo de emociones que le deparraba a Ricardo Güiraldes una palabra por sí sola: "Trayendo siempre las cosas a mi camino, hago matemáticas con los conceptos de mis palabras... La que prefiero entre todas las palabras es *Infinito*. Las tres primeras sílabas en *i* me sugieren una eterna fuga de fracción periódica pura; la *to* final redondea con su última letra, que exige de los labios el gesto del asombro, me detiene en el misterio del círculo inacabable y me sujeta en el concepto de unidad que dentro de su imprecisión se basta a sí misma" (*Obras Completas*, 637).

Sin duda, ya hemos visto, la tradición metafísica en este sentido es enorme. No ocurre esto ahora. Sus valores, que antes fueron orientados por la mística, la oscuridad o lo

indefinible, corresponden a una simple materia requerida por los esquemas simbólicos o funcionales que bien caben en la psicología de la *Gestalt* o en la teoría de los conjuntos. Puede entenderse así que Sartre, para diferenciar el escritor del poeta, diga que el último trata más bien las palabras como *cosas* (*Situations*, II, 64). Pero estas microcosas pueden ser increíblemente inmensas. Para un poeta urgido por estas inquietudes, un vocablo es primeramente simple y, en segundo lugar, complejo, de gran poder asociativo y visible. Encontrar una palabra que tiene proyección, como decía Güiraldes, es ascender a una experiencia del conocimiento o de los sentidos. La palabra se enriquece en el momento que constituye una prenda inaugural, como una célula para la biología. Esta célula o palabra, como todo organismo, puede dividirse en dos o en tres, y tal vez alcanzar innumerables reducciones si no la controlarán el ojo y el proceso natural de sus relaciones. Un poema concreto es un mecanismo de signos. Estos signos poseen una *energeia* que retiene su contenido o lo irradia. Elocuente aquí es el postulado poético de Williams: "Say it, no ideas but in things" (*Paterson*, 6). El lenguaje puede ser un acto que ocupa un lugar en el mundo, una reunión de signos durativos, no de ideas. Como asimismo subraya Pierre Garnier en su manifiesto espacialista: "Si yo escribo *sol* o *agua*, es el universo aquello que yo toco" (*Spatialisme et poésie concrète*, 131).

La poesía había sido hasta ahora prioridad del sujeto, del que nombra, algo inferido totalmente de la voluntad subjetiva, particular y connotativa del *yo*: el punto de par-

tida es ahora el poema-objeto, que se construye y se autorregula, pero cuya última función corresponde al destinatario. Esta poesía se escribe, no por medio del lenguaje, sino a partir de él. Su orden pudiera ser el de su paradójica verdad. Como en Tlön, planeta fantástico de Borges, donde existían "poemas compuestos de una sola palabra" (*Ficciones*, 21), estos hechos serían ejemplos de un sucinto y aplicable idioma universal. El planeta de Borges es una ficción. Pero demuestra que es posible pensar, que ya omitida la literatura, cuando ya no era factible recordar un breve trozo de Homero o unos cuantos nobles versos de Góngora, ¿no era acaso que perduraban sólo algunos poemas concretos?

Lo evidente, sin embargo, es que no estamos dentro de la ficción. Si se tiene en cuenta la crisis que acusa el arte contemporáneo, la situación puede definirse en términos de ruptura, de recomposición y horizontes nuevos. Lo último constituye por el momento la experiencia piloto del concretismo que aspira, después de una recomposición sintética de la poesía, llegar a un concepto más lúcido de la materia que se trabaja. Como el pintor que indaga el color más bien que el objeto que pinta, la lengua poética postula el orden de su propia realización. El poeta no intenta registrar una anécdota o una idea moral, sino que, basándose en datos positivos de colaboración estética o científica, se limita a construir un poema que, al modo isomórfico, cristalice dentro del sistema.

Nadie ha negado, pongamos por caso, las palabras de

Rubén Darío en el prefacio a *Prosas profanas*: "Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal." Tal enunciado no incomoda a un poeta concreto, pero optaría por otra colaboración de la música; es decir, optaría por recursos rítmico-gráficos, como los ya ensayados por Mallarmé, Maikovski o Cummings, y no conforme a la tradición "métrica" según ésta entiende la imitación de la música.

Así también, en la medida que los medios de registro o la transmisión electrónica de la palabra han modificado las técnicas de comunicación, la poesía, como entidad de significación entre la vida y el mundo, se ve obligada a asumir una inteligencia especial, de interdependencia cultural. Es preciso admitir que al convertirse el lenguaje o los lenguajes en una parte de la situación teórica, y además en una condición de la civilización, la poesía no puede contentarse con mensajes que a esta altura no tienen ninguna significación. En este caso, sin más atuendo que la efusión sentimental, veríase descolocada, en actitud de desposeída ilustre, hasta tanto no pruebe la vindicación de un lenguaje a nivel de los códigos modernos de expresión.

El análisis de la poesía y de sus procedimientos sigue siendo un tema permanente. Hoy resulta casi aventurado pensar que la diferencia fundamental entre la poesía clásica y la contemporánea se debe a la involución de un "desvío" del significante frente al significado, como lo establece Jean Cohen en su *Estructura del lenguaje poé-*

tico. Es la única y gran decepción que nos causa un hermoso libro conceptual. Lo más generoso del analista pudiera refutarse con estas breves líneas de Paul Éluard en *Donner à voir*: "Los poemas tienen siempre grandes márgenes blancos, grandes márgenes de silencio" (III, 123).

No tiene, pues, mayor importancia el desplazamiento calificativo de los epítetos, como única causa de los cambios radicales de la poesía, puesto que corresponde, al decir de Genette, más bien a la prosa, a la *oratio soluta* (*Langage poétique*, 427). La nueva palabra, si cabe enunciarlo así, comienza cuando se compromete incluso la ausencia de ésta en esa otra categoría de su presencia que es el texto. Tales elementos congruentes, espacio y palabra, no pueden ser omitidos. Precisamente, la poesía concreta o espacial —y sus polos opuestos, la poesía fonética y semiótica— se funda en un lenguaje de signos palpables, que transforman el lenguaje en arte perceptible, más precisamente, en un tratamiento psicológico de la visión dentro del pensamiento visual que hoy prospera. Este sistema tiene que ofrecer una transmisión técnica mucho mayor que las convenciones verbales. Toda lectura depende, mucho más que antes, de una proyección imaginativa formal. "Colocada en el centro de problemática literaria —dice Barthes—, la escritura es, por lo tanto, esencialmente la moral de la forma" (*Le Degré zéro de l'écriture*, 21). El primer paso de esta condición no puede ser el recurso sonoro, puesto que la sensación meramente emocional (la onomatopeya, el grito), no pone de relieve el aspecto visual o simbólico ni la riqueza textual de

los signos gráficos. Esto fue tan elemental que vale otra vez recordarlo. Cuando una palabra se pronuncia —pensaban los poetas cabalistas—, queda libre, se evapora; cuando se escribe, pierde su sonido, pero se redime, permanece y toma una forma (Jacobs, *op. cit.*, 49). Todo esto supone que la poesía no descansa sólo en la teoría lingüística de la expresión sino además en una lingüística de la percepción, de cuya atracción se tiene cada día una nueva conciencia. García Lorca, en quien pueden advertirse algunos ejemplos poéticos típicos para la historia del concretismo, dijo así: "Ningún ciego de nacimiento puede ser un poeta plástico de imágenes objetivas, porque no tiene idea de las proporciones de la Naturaleza. El ciego está mejor en el campo de la luz Mítica, exento de los objetos reales y traspasado de largas brisas de sabiduría. Todas las imágenes se abren, pues, en el campo visual" (*op. cit.*, 72).

Tal supuesto no debería asombrarnos, habiendo iniciado el lenguaje una ofensiva de estímulos complejos dentro de una cultura familiarizada con los "lenguajes sin lengua", como son de alguna manera el cine, la televisión y la publicidad. Es posible también juzgar que las teorías de la inspiración del sueño que el romanticismo ayudó a despertar vienen ahora como a dar paso al estudio lúcido de la percepción, la metalingüística y la función *pática* que consiste en fascinar en la medida que las imágenes están pegadas a su significado pragmático. Sin embargo, puede decirse sin temor que, ya absorbidas las materias primas y los nuevos postulados, la poesía es capaz de convertirse

otra vez en una aventura espontánea y activa. Sólo importa que el poeta tenga conciencia de una realidad reguladora, que no evite la comunicación y que reduzca el contenido a las oportunas libertades de un texto de estructura espacio-temporal. Derogadas las atmósferas herméticas o la expresión de una sensibilidad interesada en un poema sobre "algo", el poeta, por el contrario, tiene que convertirse en un proyectista de secuencias autónomas, como quien habiendo insertado un número restringido de elementos lingüísticos en un caleidoscopio, trabaja con un material susceptible de aplicación transformativa. El proceso creador queda, así, demistificado. La capacidad de discernir sobre las relaciones de la lengua, la potencia de ciertos signos, exige la observación estética, la necesaria conexión de una estructura aceptada como tal y no como un producto de energías desconocidas. Un poeta tan libremente imaginativo como Vicente Huidobro advertía que la poesía es un fenómeno que se legitima en el terreno mismo de sus procesos funcionales. En uno de sus ensayos de estética, *La creación pura*, escribió: "El artista toma sus motivos y sus elementos del mundo objetivo, los transforma y los combina, los devuelve al mundo objetivo bajo la forma de hechos nuevos, y este fenómeno estético es tan libre e independiente como cualquier otro fenómeno del mundo exterior, tal como una planta, un pájaro, un astro o un fruto, y tiene como éstos su razón de ser en sí mismo." Lo que es objetivo, lo que entiéndese por "mundo objetivo", no es otra cosa que las funciones orgánicas a las que puede llegar un lenguaje hecho de contingencias inherentes. Al entenderse que no hay más allá dentro de

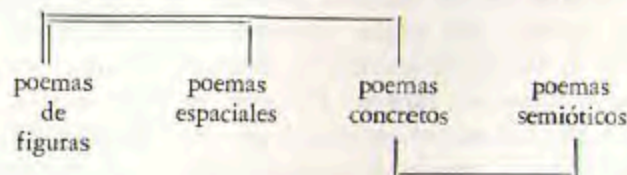
estas unidades materiales, la condición poética alcanza su expresión de la misma manera que se forman los procesos de la naturaleza. Lo interesante es que el concretismo, como fruto también de las circunstancias históricas, acepta los nuevos procesos y leyes de la ciencia. La ausencia de tales conocimientos sería inverosímil, ya que ineluctablemente somos parte del universo cósmico. Para conocer el sentido estético que adquiere el mundo que nos rodea, se requiere que los poetas lo demuestren en términos verbales. De ahí que, junto a poetas que ensayan un arte permutacional, se advierte que otros se acercan a la ciencia o a las otras áreas para codificar sus problemas personales de creación. El valor de "serie", el método contrapuntístico o el atonalismo de los músicos de vanguardia, tales como Schönberg o Webern, se encuentra a menudo aplicado en poesía. No se trata, en efecto, de sumar o restar sílabas. La palabra tiene ahora otro sentido cabal del espacio. En el mismo orden de las matemáticas o de una sola cuerda musical, un número limitado de elementos lingüísticos puede corresponder a una serie de mensajes de enormes variaciones formales. La sensibilidad puede hallar, en un signo, un ideograma, en una ordenación de palabras, un grado de plasticidad insólito. Este arte propone, en suma, nuevas categorías, nuevas combinaciones, para conseguir una mínima grandeza probable. Su eficacia aceptaría por principio el axioma de Archibald MacLeish que se lee en las líneas finales de "Ars Poetica":

A poem should
not mean
But be.

SÍNTOMA DEL CONCRETISMO

El poema escrito, con más ventaja que el oral, proporciona siempre una visión sensorial rica y excitante. El mundo de los signos gráficos se convierte así en el mundo de la imaginación formal. Bécquer, en la quinta de sus *Rimas*, escribió que el espíritu de la vida "sujeta el mundo de la forma al mundo de la idea". Platón usó el término "idea" para designar la forma de una realidad o su imagen inmutable. Por eso era frecuente en el filósofo que la visión de una cosa fuera equivalente a la visión de su forma. De aquí puede inferirse también que el pensamiento metafísico conduce a enunciados, a supuestos acerca de las relaciones entre las cosas y el lenguaje que es una invención formal. Desde luego, sabemos que la palabra no es la cosa, ni el símbolo es lo simbolizado. La palabra *lápiz* no es un lápiz. En castellano se dice *lápiz* y en inglés *pencil*. Pero *lápiz*, originalmente significaba *piedra*, y en inglés, *cola*. El lenguaje no siempre expresa lo que es una cosa, sino materialmente lo que significa para el hombre

su contenido psicológico, su forma referencial. Con un poema puede ocurrir lo mismo. La idea de presentar algo por la forma de su contenido, corresponde al deseo sustantivo de engendrarlo, de iconizar el objeto mismo. Este pensamiento tiene su remota antigüedad, pero la nueva poética parece indagarlo con más profundos propósitos. No hay que olvidarse que existen diversas formas de comunicación que no requieren palabras, como ocurre con las señales de tránsito, los gestos del cuerpo, la fotografía y otros dominios extralingüísticos. Para aclararlo, comencemos por establecer un esquema simple de la ubicación del concretismo con respecto a otras tendencias homólogas:



Poemas de figuras

En la época alejandrina o en la medieval, hemos visto, Simias o Clementiano escribieron ingeniosos poemas simultáneos y visuales. Sin embargo, el verdadero campo de acción de la escritura era una especie de ropaje figurativo que remitía a la imagen directa o simbólica de un objeto. Como este procedimiento fue diversamente perpetuado, sería torpe pensar que muchos poetas modernos, inclinados como estaban a los territorios "raros" de la literatura, no conocieran al menos los poemas de Herbert

o la "botella" de Rabelais.¹ No obstante, a principios de siglo, la intención formal de los movimientos literarios era bastante compleja. Junto a los enunciados de destrucción absoluta, se gestaba la necesidad ultraexpresiva de la poesía, que buscaba reasumir el acto estético, ubicar a éste en un espacio firme y autónomo. Muchos de estos principios y rasgos esenciales fueron obra de poetas y pintores, que de un modo u otro compartían la manera de ver y expresar la realidad del mundo. La idea de que el poema debe ser concebido como el obrero hace una pipa o un sombrero, es evidente ya en los primeros libros de

Ave
Canta
suave
que tu canto encanta
sobre el campo inerte
sones
vierte
y ora-
ciones
llora.
Desde
la cruz santa
el triunfo del sol canta
y bajo el palio azul del cielo
deshoja tus cantares sobre el suelo.

¹ Hay otros novelistas que insertaron criptogramas en las obras de ficción: Lewis Carroll en *Alice in Wonderland*; Ramón Gómez de la Serna en *El Circo*; Enrique Jardiel Poncela en *La "tourné" de Dios*; Federico García Lorca en "La degollación del Bautista"; Miguel A. Asturias en "La leyenda del volcán"; Guillermo Cabrera Infante en *Tres tristes tigres*.

Vicente Huidobro. El poeta chileno, que seguramente conocía los antiguos poemas visuales, incluyó cuatro de este tenor en su libro *Canciones en la noche* (1913). En "La capilla aldeana", del cual reproducimos un fragmento, Huidobro asocia las imágenes del ave que canta en la cruz mediante la presencia objetiva de la escritura. Esta síntesis, que se realiza por la imagen y la forma, corresponde al procedimiento similar que utiliza Dylan Thomas en la serie de losanges de *Vision and Prayer*.

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

Hay, en ambos casos, una coincidencia estética en la que no caben equívocos respecto de las fuentes de procedencia. Pero estos poemas, en cuanto a la dicción se refiere, no dejan de ser felizmente modernos. A la manera helénica, medieval o particularmente isabelina, según se

mire, tanto la realidad imaginativa (Huidobro) como la ontológica (Thomas), resumen la misma intuición acerca de la validez de la escritura como diseño, como representación de una cosa o figura. En estos poemas no existe, por cierto, el descoyuntamiento o articulación de los signos convencionales de la lectura. Ocasión, sin embargo, que vendrá muy pronto.

Poemas espaciales

Para el sentido estético del Renacimiento, tiempo y espacio eran entidades separadas. La supuesta dualidad de las leyes euclídeas no confería que las artes plásticas, espaciales por excelencia, invadieran el fuero de la poesía, que sólo podía determinar símbolos en el tiempo. Únicamente el teatro, género híbrido, ligaba los tiempos narrativos y los espacios de la acción.

El artista moderno, en cambio, sabe que puede operar de manera muy distinta. Naturalmente, puede usar con más libertad recursos de estructura y movimiento, porque las dimensiones de espacio y tiempo, unidas por su misma contingencia, están ya incorporadas a la conciencia social y cósmica. Un cambio empírico es un cambio real en el arte. Equivale a reconocer lo que el mundo *es* y revela hasta ahora por virtud de la ciencia y la filosofía. Asimismo, y no como se imaginaba, el espacio no contiene cosas. El espacio está hecho de cosas, de luz, de aire, de átomos, de sonidos, de silencios. Para la poesía este conocimiento es tan asertivo como excitante. De ahí que un

texto espacial comienza por transferir la palabra al lugar sustantivo donde ésta se inscribe o se crea. Esta palabra puede compararse a las ondas aparecidas en un aparato de control de frecuencias. Estará hecha de volúmenes, de texturas, de balances energéticos, de encuentros y distancias, de centros de tensión, de signos corpusculares, ondulatorios y visuales. La aplicación del espacio, de los blancos, fue la operación decisiva de Mallarmé al dilatar la "duración" del flujo poético. Salvo la ingenuidad abultada y las extravagancias, en parte puede decirse lo mismo de las "visiones tipográficas", las "palabras en libertad" y la sustitución de la puntuación por los signos matemáticos, que entre otras apologías destacó Marinetti en el *Manifiesto técnico de la literatura futurista* (Milán, 1912). Muchos poetas no pudieron escapar a esta influencia. Maikovsky y otras grandes figuras fueron futuristas sin saberlo. Pero también los embriagó el pasado. Según Pascual Pia, el mismo Apollinaire —que había firmado manifiestos con Marinetti, Carrá y Boccioni—, no obstante su declaración "Suppression de l'histoire", conocía los poemas de Simias de Rodas y Optaciano Porfirio (*Apollinaire par lui-même*, 174). El poeta utilizó la grafía manual como la tipográfica, y al conjunto de estos poemas, sin hacer diferencias, tituló *Calligrammes*. Sin embargo, testigo de su época, vaticinó: "Los artífices tipográficos dotados de una gran osadía tienen la ventaja de crear un lirismo visual que era casi ignorado antes de nuestra época. Estos artífices pueden ir más lejos y consumir la síntesis de las artes, de la música, de la pintura y de la literatura" (*Ibid.*, 174).

Ninguna otra figura que pudiéramos completar en este resumen alcanza la talla de Vicente Huidobro, que se dio a experimentar con todas las posibilidades formales y líricas de su tiempo. El poeta creacionista, ya aludido como autor de poemas de figuras, avanzó hasta resolver textos puramente espaciales, sin recurrir a nexos o metáforas. En una de las páginas de *Horizon carré* —año de 1917— se resume así el título y, según el mismo autor, la teoría creacionista:

	S	o	l	e	i	l	
I							S
	i						o
	e						l
	l						e
	o						i
S							l
	I	!	o	,	I	o	S

Mas no es menos interesante que, junto a las preferencias metafóricas de las que hacían gala los ultraístas, ganara simpatías el orden espacial. Poemas de verso suelto y tipogramas escribieron Gerardo Diego, Juan Larrea, Oliverio Girondo, José Juan Tablada, y el mismo César Vallejo en *Trilce* LXVIII. Sin embargo, el espíritu inquieto y renovador se perdió, momentáneamente, por falta de bases ideológicas. El hecho ridículo consistió después en echarlo todo a la bolsa del surrealismo. Hay, no obstante, en nuestro tiempo un aire que no pertenece únicamente

Douces figures poi^{gn}^a^r^d^é^e^s **C**hères lèvres fleuries
 MIA MAREYE
 YETTE LORIE
 ANNIE et toi MARIE
 où êtes-
 vous
 jeunes filles
 MAIS
 près d'un
 jet d'eau qui
 pleure et qui prie
 cette colombe s'extasie

Tous les souvenirs de Billy Dalire
 O mes amis partis en mer ?
 Jaillissent vers le haut
 Et vos regards en l'eau
 Meurent mélancolique ment
 Où sont-ils braque et Max Jacob
 Derain aux yeux gris comme l'aube
 Où sont Raynal Billy Dalire
 O mes amis partis en mer ?
 Jaillissent vers le haut
 Et vos regards en l'eau
 Meurent mélancolique ment
 Où sont-ils braque et Max Jacob
 Derain aux yeux gris comme l'aube
 Où sont Raynal Billy Dalire
 O mes amis partis en mer ?
 Jaillissent vers le haut
 Et vos regards en l'eau
 Meurent mélancolique ment
 Où sont-ils braque et Max Jacob
 Derain aux yeux gris comme l'aube

CE QUI SONT PARTIS A LA GUERRE AU NORD SE BATTENT MAINTENANT
 Le soir tombe **O** sanglante mer
 Jardins où saigne abondamment le laurier rose fleur guerrière

Guillaume Apollinaire: *Calligrammes*

al distraído juego visceral. En efecto, tan pronto como el formalismo, la semiología o el estructuralismo pusieron alerta otros procesos más rigurosos, se volvió a los pre-origenes modernos. Fue posible así que los poetas exploraran las posibilidades empíricas del espacio literario con incentivos más profundos que en el pasado. Más aún: la conciencia poética no respondió al ambiente científico por medio de un esfuerzo dirigido contra él. Por el contrario, la realidad espacial se presenta como un lugar de práctica y actuación, donde la escritura, libre de su destino lineal, se combina como un fenómeno autónomo de la lengua. Traído aquí el conocido ejemplo de Saussure, la lengua es un sistema de signos que procede como el juego de ajedrez. El espacio es el tablero. El signo es una pieza, con figura y contenido, naturalmente significativo en las leyes de juego. Éste es un principio que parece haber animado el libro del poeta suizo-boliviano Eugenio Gomringer *Die konstellationen*, en cuyo prefacio se expresa así: "Como estructura poética basada en palabras, la constelación es la forma más simple. Se dispone de un grupo de palabras cual si fueran éstas un puñado de estrellas. La constelación es un sistema y también un espacio de juego con fronteras definidas. El poeta es quien lo dispone. Él organiza ese lugar como un campo de fuerzas y sugiere una posible acción. El lector, el nuevo lector, acepta las reglas de juego y participa. Cada constelación trae algo nuevo al mundo. Cada constelación es una realidad en sí y no un poema acerca de alguna otra cosa."

El memorable concepto de "constelación" proviene, sin duda, de Mallarmé, ya que Gomringer lo deja así expreso con un epígrafe que encabeza el prefacio. Pero hay también una diferencia con respecto al maestro francés. Las constelaciones de Gomringer están gestadas con vocablos, no con versos. El campo verbal de la escritura se diseña en relación con las sugerencias complementarias que crean sólo unas pocas unidades sustantivas. Paradójicamente, en uno de sus poemas, el elemento ausente —el silencio— es además el espacio en potencia rodeado de "silencio":

silencio silencio silencio
 silencio silencio silencio
 silencio silencio silencio
 silencio silencio silencio
 silencio silencio silencio

Cabe advertir, sin embargo, que las direcciones del espacialismo parecen ser muy amplias. Pierre Garnier designa, como parte de este movimiento internacional, la poesía concreta, la poesía visual, la poesía objetiva, la poesía mecánica (o permutacional), la poesía fónica, la poesía fonética (*op. cit.*, 46). El volumen de Emmett Williams *An Anthology of Concrete Poetry* incluye también todas las tendencias, y entre éstas, los poemas espaciales. No sabemos cuál de los antólogos tiene razón en cuanto al rótulo general que cabría aplicársele. Claro que en este orden de simpatías, más bien que discrepante, no siempre es posible deslindar un proceso poético que viene pujando tanto sobre la entidad de la *letra* como sobre la del *espa-*

cio. El caso se presenta de tal manera universal, que es imposible hacer distingos de escuelas. Como se confiere al lenguaje un valor de *praxis* espacio-temporal, puede decirse que no sólo se ofrece un sentir lícito, sincrónico y actual, sino la convicción de una poética que quiere asegurarse un sitio imprescindible en el mundo de hoy.

Ha de tenerse en cuenta también que ciertos sistemas culturales, antiguos o lejanos, pueden entrar ventajosamente en la nueva poesía como circunstancias o mecanismos de especulación y fantasía. Se trata, después de todo, de expresar un lenguaje, es decir, un sistema. Los lingüistas, pongamos por caso, utilizando el método estructural, han comentado la moda (Barthes) o el arte culinario (Lévi-Strauss), para destacar así el funcionamiento etnológico de ciertos códigos de la civilización. De la misma manera, una ideología, un mito o un símbolo, pueden ser útil a los poetas. A Octavio Paz, por ejemplo, le ha servido el pensamiento indio o las estructuras mandálicas. Sin embargo, no es el extenso poema *Blanco* el que nos resulta aquí ejemplar. *Blanco* es, a nuestro juicio, un peculiar retorno al poliplanismo cubista del lejano vanguardista Nicolas Beauduin, cuyo subtítulo del libro publicado en 1921 habla por sí mismo: *Signes Doubles* (poèmes sur 3 plans). El poema que ahora nos interesa es el que en mayor escala nos aproxima a la síntesis de un espacio dinamizado por un lenguaje recreativo, según la idea clave y fecunda de Paz de los "signos en rotación". El poema "Cifra", el cuarto de sus *Topoemas*, es algo así como un palimpsesto que puede ser borrado

para escribirse otra cosa. El lector puede cambiar de palabras al mudar el enunciado de los signos, siempre que la estructura sea la misma. "En este poema —dice Paz en sus *Notas*— la rotación de las palabras dibuja la cifra cero. Las palabras *colmo* y *calma* pueden sustituirse por cópula y cosmos, cúmulo y cueva o por cualesquiera otras, a condición de que no tengan más de seis letras y no menos de cuatro, comiencen con *c* y entablen entre ellas una relación análoga a la del texto, tal como la describe esta

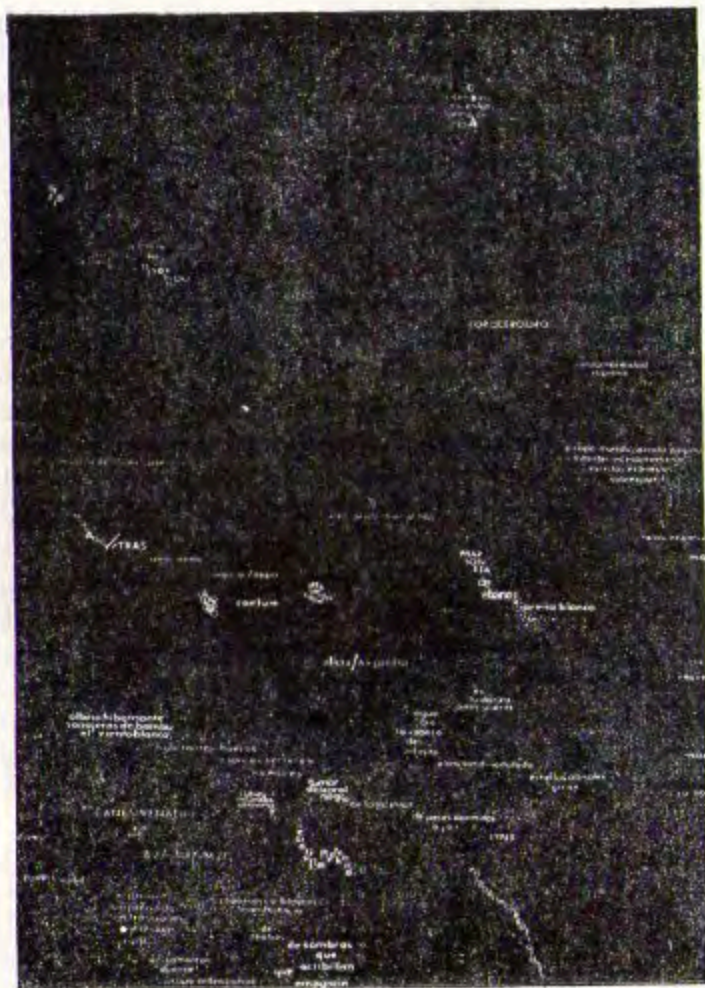


fórmula: Cifra (vacío-lleño) → Calma." (*La centena*, 255).²

² A título de curiosidad, recordemos que Ramón Lull había reducido los símbolos verbales a una serie de cifras y figuras geométricas que se inscribían en círculos. Joaquín Xirau comenta así el *Art invenendi* del poeta catalán: "Uno de los procedimientos más primitivos —el que se halla en la raíz misma de la idea de una Combinatoria y aun en la base de todos los demás— es la de 'formar cámaras'. Las denominadas cámaras son unas tablas construidas mediante una serie de encasillados en los cuales se ordenan y agrupan todas las combinaciones posibles de letras simbólicas fundamentales." (*Ramón Lull*, 153-54.)

El problema del espacio puede ser, teóricamente, igual para el pintor, el escenógrafo o el poeta. Se trata de un estímulo serio, estético. Pero a veces sólo es la oportunidad para poner un poco de efectismo, de limpia agresividad. Tal es el caso de Nicanor Parra. Si en general no es un poeta de rigurosa exploración espacialista, ha sido capaz de hallar en él una especie de cosmología publicitaria y caligramática. Sus *Artefactos*, publicados en 1972, constituyen por ahora una agudeza de olfato, por no decir su reflexología espacial. Su mundo es una cuota de buen humor, de ironía y parodia, antes de ser la invención de una estructura nueva. Pero la proyección de su palabra es potente, verdadera. Sus antipoemas renuncian a ser "conjuros" o idealismos inconscientes. Empero, ese lenguaje a flor de epidermis y antiprotocolar sigue siendo sintagmático, una mixtura tradicional y moderna en la mayoría de los casos. De no ser así, le impediría concebir una comunicación visual, cuyo recurso es más bien un género de conversación ingeniosa, a nivel de cartel, de *graffiti*, de retrete o de póster, el cual fuera de todo prejuicio echa a andar la chispa de un lenguaje marginado, hiriente y consumista. He aquí este tipograma, de oposiciones paradigmáticas, para rótulo pintoresco de semental de cuadra:

TORO
VACA
DE
SEXO
MASC
ULIN
O

Arturo Carrera: *Momento de Simetría*

Si para Nicanor Parra la antipoesía es un modo de destronar la poesía de la liturgia ya denunciada por Huidobro, para otros poetas, los caracteres típicos de la nueva síntesis contienen efectos de estallido cósmico, conforme a la idea de reducción-expansión del lenguaje. Por ejemplo, en *Momento de Simetría*, un poeta cosmográfico, Arturo Carrera, inscribe lejanas galaxias, virtuosismos nebulares. La mística antigua de los signos en el cielo se convierte en un código de estrellas, en cualidades del espacio atópico. Como muchos poetas nictálopes, Carrera siente en la noche el universo que se expande. No sabemos hasta dónde puede llegar esta ensoñación lírica del cielo. No sabemos tampoco si se habrá iniciado, o tal vez como siempre, la epopeya que resume Dom Sylvestre Houéardard: "El cosmos es un hermoso poema concreto" (cf. Garnier, 38).

Poemas concretos

El adjetivo *concreto*, que divulgaron Van Doesburg y Kandisky, como un arte de objetos pictóricos que no fuese abstracción de nada figurativo, vino a ser un término del que los músicos de vanguardia y un núcleo de poetas brasileños hicieron uso legítimo. En la revista *Noigandres* de marzo de 1958, Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos firmaron el manifiesto *Plano-piloto para la poesía concreta*, cuyo objetivo era, además de la constitución de una nueva poética, la aceptación de todos los recursos artísticos de idéntica significación y finalidad.

Se ha dicho ya que la poesía concreta se vincula a un proceso de conciencia poética, en cual intervienen también circunstancias históricas y científicas. Uno de estos propósitos consiste en destacar la virtualidad pertinente de la escritura, que lingüísticamente entendida debe proveer un mínimo de información estricta sin "residuos" y, además, no llevar a remolque supuestos subjetivos que pudieran adherirse al contenido. En segundo lugar, no puede concebirse la palabra sin la categoría implícita del espacio, concebido éste como agente de estructura. En este espacio actúa la realidad gráfica que lo modifica, y que a la vez es modificada al incorporarse el espacio como cualidad del contenido. Por último, la virtud genésica de la palabra, plana en el texto, establece una situación que no puede limitarse al lenguaje hablado, a la vieja preceptiva o a la sintaxis rítmico-formal erigida por la tradición.

Los poemas concretos no se forman con discursos referentes a ideas ambiguas o abstractas. La escritura es un esquema, un mecanismo formativo, depurado y riguroso. La poesía tiende así a convertirse en el *indicio* de su propio ser inmanente, a instaurarse como un código investido de una nueva dimensión diagramática. En estos casos, un autor incluso tiene a su alcance medios técnicos capaces de acentuar sus propiedades. Por ejemplo, las palabras pueden ser fotografiadas y ampliadas de tal manera que, proyectadas sobre la página o una pantalla, descubran intensidades y texturas, aspectos morfológicos y fisionómicos de la escritura, imposible por los medios tipográficos comunes a la prosa. Desde luego, a la poesía concreta le

interesa menos el signo arbitrario que el acento informativo y directo que de éste se desprende. Décio Pignatari, en uno de sus ensayos, dice así: "La poesía concreta realiza una síntesis crítica, isomórfica: jarro es la palabra jarro y también el jarro mismo en cuanto contenido, esto es, en cuanto objeto designado. La palabra jarro es la cosa de la cosa, el jarro del jarro, como la mer dans la mer" (*Nova poesía: concreta*, 40).

Desde este punto de vista, la palabra juega un papel tan vital como el objeto mismo referido. Una de sus principales funciones es instalarse con todo el vigor específico de la grafía en un campo de relaciones *verbo-vocovisuales*, para decirlo con la expresión conocida de Joyce. Pero no presumen los concretistas de no haber despertado a la luz de otros llamados o contagios poéticos. Su método está hecho de experiencias y de resultados. La mayor parte de éstos se ligan a exploraciones anteriores que les ayudaron grandemente. La verdad es que hace ya tiempo venían destacándose procedimientos de los cuales no prescindían. He aquí algunos que figuran en el manifiesto de *Noigandres* y que aceptaron con plenitud: de Mallarmé, las "subdivisiones prismáticas de la idea"; de Pound, el método ideogramático; de Joyce, la palabra-ideograma, la interpretación espacio-temporal; de Cummings, la atomización de palabras o lexemas; de Apollinaire, la visión más bien que la práctica; de Oswald de Andrade, la economía, "minutos de poesía"; de Joao de Melo Neto, la arquitectura funcional; de Eisenstein, el montaje; de Weber, la música atonal y el contrapunto.

Según los concretistas, el mejor o el más normal comportamiento de un poema lo constituye la estructura situacional del mensaje. Éste es el primer principio del "contenido". Estos niveles de percepción del contenido se hallan en la operación reductora de los textos sociales cotidianos, en la actividad productiva y en las prácticas posibles de la comunicación. En este sentido, la reivindicación de la propaganda comercial que postuló Maiakovsky, para fundar en cambio poemas de "agitación" (cuando el poeta se hallaba vinculado a la agencia soviética de informaciones *Rosta*), le sirvió a Décio Pignatari para inventar un nuevo anuncio antipublicitario. Adviértase cómo en este caso el poeta brasileño hace un anagrama concreto formado por seis letras:

beba	coca	cola
babe		cola
beba	coca	
babe	cola	caco
caco		
		clocca
cola		

De modo quizá análogo a otros estímulos, podemos agregar poemas seriales, cinemáticos o de permutaciones. Más lejos todavía: poemas de comunicación no-verbal, espaciales y constructivos, donde únicamente los signos señalan o indican. Poesía de la nueva corriente concreta, o neoconcreta quizá, que merodea los dominios paralin-

güísticos o extralingüísticos. Las posibilidades de esta extensión pertenecen al examen que sigue.

Poemas semióticos

La poesía no tiene más fronteras que los alcances de su ejecución. Sus propósitos pueden ser tan diversos como las formas que utiliza. En ciertas culturas, la indoamericana por ejemplo, el verso aplicado no existió nunca, y hasta el día de hoy subsisten prácticas literarias puramente pictóricas. Los Libros de *Cbilam Balam* y el *Popol Vuh* debieron haber sido primero jeroglíficos y dibujos antes de que los fonemas de la lengua maya se adaptaran a caracteres del alfabeto latino.

Sentimientos e ideas adquiridos por el individuo en el curso de su vida no se transmiten sólo por el lenguaje verbal. Gracias a otros sistemas, somos capaces de expresar emociones o comunicarnos con nuestros semejantes. La semiótica, que se basa fundamentalmente en la antropología cultural y en el estudio comparativo de los códigos simbólicos, ha vislumbrado que la vida entera conduce a un vasto repertorio de signos —sistemas y reglas de juego— que esperan ser leídos, vistos, oídos y hasta palpados. De esta manera, las organizaciones sociales se forman o se conducen según propósitos sensoriales, gráficos, verbales o no-verbales, siempre que se ofrezca una comunicación, es decir, un encuentro del hombre en un campo semántico global. Al convertirse así la semiótica en la

ciencia que absorbe las disciplinas parciales, el signo, el índice, el icono o el símbolo, no pueden limitarse a las creaciones puramente alfabéticas.

Un poeta semiótico podría garantizar que no hace nada distinto de aquello que induce de la realidad. Sus hallazgos son de concepción, de actualismo y hasta de rebeldía. En efecto, la poesía occidental de los últimos cien años ha tenido un vigor espléndido, pero actuó oscuramente sobre nuestra conciencia. Parte de la oscuridad fue creer en la realidad de sus abstracciones y considerar el mundo material y mental como cosas distintas. Como no importaban tales relaciones, la literatura persistió en su actitud crónica, digamos, por ingestión de un lenguaje privado, que podía existir sin lectores y escribirse sin decir nada. Gran parte de ésta, al poner en función únicamente los supuestos aparentes del habla, no pudo más que ahondar la dicotomía de los signos y los objetos. Sólo cuando la poesía pierde sus sentidos nuevos de orientación, puede decirse que está en pugna consigo misma. He aquí un juicio de Sosa López que resume la situación: "Hasta ahora el lenguaje ha sido nuestro mejor instrumento de relación con el mundo. Pero observemos que él mismo puede cosificarse, volverse *literatura* y distanciar así nuestro ingreso al futuro. Sólo la literatura que paradójicamente se niega a serlo, que sólo aspira a la no-literatura, que exige del lenguaje una constante y renovada integración con las cosas del mundo, para evitar lo tautológico y perogrullesco, puede denunciar esta hipóstasis" (*Literatura e información*, 34).

El supuesto de que el lenguaje era algo así como una ilusión o un simple azar de los vínculos sociales (a su ambigüedad efectiva se sumaba la actitud ambigua), la sensibilidad se educó en el uso y abuso del caos. En cambio, un poeta semiótico tiene otras perspectivas. Si bien



la imagen y el gesto se adelantan a la palabra, no se coloca a ésta fuera de la revolución permanente de las ciencias. Como no quieren postergar ese "ingreso al futuro", tienen ellos conciencia de los nuevos medios de comunicación, humanos y técnicos, y aspiran a suscitar estímulos semejantes de los que dispone un conductor que entiende de señales de tránsito o recibe respuestas de un computador. Esta necesidad de integrar la poesía a una cultura e ideología del signo, deriva únicamente de las condiciones que impone la vida contemporánea. Para Luiz Angelo Pinto y Décio Pignatari, estos conocimientos tienen sentido y alcance conforme a la Teoría de los Signos fundada por el filósofo y matemático Charles Sanders Peirce y desarrollada por Charles W. Morris. En un ensayo escriben: "Entendemos por *lenguaje* cualquier conjunto de signos y el modo de usarlos, esto es, el modo de relacionarlos entre sí (sintaxis) y con referentes (semántica), usado por algún intérprete (pragmática). Dentro de esta definición se encuadran no sólo los idiomas, sino también cualquier proceso de señalización de tránsito (terrestre, marítimo, aéreo, espacial); lenguaje de esquemas y diagramas (diagrama de bloque, diagrama de Venn, etc.); lenguaje de computadores electrónicos; lenguaje matemático y de lógica simbólica; lenguajes audiovisuales tales como el cinematógrafo, etc." (*Nuevo lenguaje, nueva poesía*, 261).

En definitiva, aun cuando esta poesía borra las palabras —especie de "lenguaje sin palabras", como probablemente pensó T. S. Eliot en *Ash-Wednesday*—, las usa no obs-

tante como referente o clave para entender el contenido de los signos. Esto confirma la premisa: un signo es el signo de otro signo.

En los textos semióticos de Ronaldo Azeredo o Luiz Angelo Pinto, no existe metafísica o algo parecido al panteísmo, la mística o la ontología. Esta disciplina está basada en señales, en datos funcionales y calificativos, kinomórficos o transculturales. Difícilmente se toleran atmósferas indiferenciadas. No hay más principios que los hechos que remiten a la realidad perceptiva o a la idea de un código franco y enfático. Esta fantasía no tiene género. Su dominio es el ritmo del signo. Sus atributos: intensidad, rango y duración. Tanto pudiéramos remontar esta práctica a las primeras actividades de la ideografía, a los quipus peruanos, como a la comunicación electrónica, del código Morse para acá. Este aspecto es sólo una pequeña parte de la aventura de la poesía de hoy, cuya preocupación parece ser la urgencia de ponerse a la altura de la realidad ineluctable o de una estética de importancia nueva para el mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Dámaso, *Poesía española*. Madrid: Gredos, 1962.
- Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*. París: Seuil, 1953. Trad. esp. *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.
- Beauduin, Nicolas, *Signes Doubles*. París: Jacques Povolozky, 1921.
- Bense, Max, *Aesthetica*. Stuttgart: Deutche Verlags-Austalt, 1954. Trad. esp. *Estética*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.
- Bombaugh, C. C., *Oddities and Curiosities of Words and Literature*. New York: Dover, 1961.
- Borges, Jorge Luis, *Otras Inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1960.
— *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1961.
- Campos, Augusto; Pignatari, Décio y de Campos, Haroldo, *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Invenção, 1965.
- Carrera, Arturo, *Momento de simetria*. Buenos Aires: Sudamericana, 1973.
- Cirlot, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1969.
- Claudiel, Paul, *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1961.

- Cohen, Jean, *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Gredos, 1966.
- Critchley, MacDonald, *The Language of Gesture*. Londres: Folcroft Press, 1970.
- Darío, Rubén, *Los raros*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1952.
— *Prosas profanas*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1964.
- Derrida, Jacques, "Sémiologie et grammatologie", en *Essay in Semiotics*. The Hague-Paris: Mouton, 1971.
- Edmonds, J. M., *The Greek Bucolic Poets*. Londres: William Heinemann, 1916.
- Éluard, Paul: *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1968. Trad. esp. *Obras escogidas*. Buenos Aires: Platina, 1962.
- Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism*. New York: Atheneum, 1968.
- García Lorca, Federico, *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1955.
- Garnier, Pierre, *Spacialisme et poésie concrète*. Paris: Gallimard, 1968.
- Gattefossé, R. M., *Les sagues écritures*. Lyon: P. Derain, 1945.
- Genette, Gérard, "Langage poétique, poétique du langage", en *Essays in Semiotics*. The Hague-Paris: Mouton, 1971.
- Gomringer, Eugenio, *The Book of Hours and Constellations*. New York: Something Else Press, 1968.
- Güraldes, Ricardo, *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1962.
- Gusdorf, Georges, *La palabra*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1971.
- Hawes, Stephen, *The Minor Poems*. Londres: Oxford University Press, 1974.
- Herbert, George, *The Works of George Herbert*. Oxford: F. E. Hutchinson, 1941.
- Hocke, Gustav René, *Manierismus in der Literatur*. Hamburg: Rowohlt, 1959.

- Holden, Anthony, *Greek Pastoral Poetry*. Middlesex: Penguin Books, 1973.
- Huidobro, Vicente, *Antología*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1945.
— "La creación pura", en *L'Esprit Nouveau*. Paris: abril, 1921.
- Jacobs, Noah J., *Naming-Day in Eden*. New York: Macmillan, 1959.
- Langer, Susanne K., *Philosophical Sketches*. New York: A Mentor Book, 1953. Trad. esp. *Esquemas filosóficos*. Buenos Aires: Nova, 1962.
- Larrea, Juan, "Surrealismo entre viejo y nuevo mundo" (1944), en *Del surrealismo a Machupicchu*. México: J. Mortiz, 1967.
- Legrand, P. E., *Bucoliques grecs*. Paris: Collection des Universités de France, 1953.
- MacLeish, Archibald, *The Collected Poems of Archibald MacLeish*. Boston: Houghton, 1962.
- Malinowski, Bronislaw, *Coral Gardens and their Magic*. Londres: Allen and Unwin, 1935.
- Mallarmé, Stéphane, *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1945.
- Massin, J., *La lettre et l'image*. Paris: Gallimard, 1970.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Obras Completas*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962.
- Migne, Jacques Paul, *Patrologia Latina*. Leipsic: L. Muller, 1877.
- Pániker, Salvador, *Los signos y las cosas*. Barcelona: Kairós, 1969.
- Parra, Nicanor, *Artefactos*. Santiago de Chile: Ed. Nueva Universidad, 1972.
- Paz, Octavio: *La centena*. Barcelona: Barral Editores, 1972.
- Pia, Pascual, *Apollinaire par lui-même*. Paris: Seuil, 1957.
- Pignatari, Décio, "Nova poesia: concreta", en *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Invenção, 1965.
- Pinto, Luiz A. y Pignatari, Décio, "Nuevo lenguaje, nueva poesía", en *Revista de cultura brasileira*, III, 10 (Madrid: octubre, 1964).

- Pound, Ezra, *ABC of Reading*. New York: New York Directions, 1960.
Trad. esp. *El ABC de la lectura*. Buenos Aires: De la Flor.
- Puttenham, George, *The Arte of English Poesie*. Londres: Eduard Arber, 1969.
- Rojas Paz, Pablo, *Lo pánico y lo cósmico*. Buenos Aires: Losada, 1957.
- Rothenberg, Jerome, *Technicians of Sacred*. New York: Doubleday, 1968.
- Sapir, Edward, *El lenguaje*. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.
- Sartre, Jean-Paul, *Situations*. Paris: Gallimard, 1948.
- Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot, 1916.
Trad. esp. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada, 1975.
- Sosa López, Emilio, *Literatura e información*. Córdoba (Argentina): Universidad Nacional de Córdoba, 1972.
- Stevens, Wallace, *The Collected Poems of Wallace Stevens*. New York: Alfred A. Knopf, 1954.
- Summers, Joseph, *George Herbert*. Londres: Chatto and Windus, 1954.
- Vetter, Harold J., *Language Behavior and Communication*. Itasca (Illinois): Peacock Publishers, 1969.
- Williams, Carlos Williams, *Paterson*. New York: New Directions, 1963.
- Williams, Emmett, *An Anthology of Concrete Poetry*. New York: Something Else Press, 1967.
- Xirau, Joaquín, *Ramón Lull*. México: Editorial Orión, 1946.
- Zárate, Armando, *O dulce espontáneo*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso, 1973.

ÍNDICE

<i>Prólogo</i>	9
I. RETROSPECTIVA	11
Mitología de la letra	17
Los textos visuales de la época alejandrina	31
Transferencias medievales	43
II. CONCRETISMO	59
Una contelación de olvido	69
Reducción y combinatoria	79
Síntoma del concretismo	93
<i>Bibliografía</i>	119