

impediría el surgimiento de un discurso cosmopolita en la poesía brasileña. Indudablemente, su aproximación desmitificadora a la creación y su relación de igualdad con otras culturas también pueden ser consideradas como precursoras de algunas de las posiciones sostenidas por los poetas concretos.

Para regresar a nuestro objeto de estudio, los dos ejemplos que siguen (del libro *Pau-Brasil*, de 1925) quizás ilustrarán la importancia de la conciencia de los recursos visuales en la poesía de Oswald de Andrade:

«escapulario»

No Pão de Açúcar

De cada día

Dai-no Senhor

A Poesia

De Cada Día

«longo da linha»

Coqueiros

Aos dois

Aos três

Aos grupos

Altos

Baixos

Aunque avanzados para su tiempo, la concisión y el fragmentarismo de Oswald de Andrade permanecieron en un estilo aislado entre los primeros modernistas que, como Bandeira, privilegiaron el versolibre como una reacción contra el poderoso culto decimonónico de la forma y de la retórica pesada, al menos en la primera parte de sus carreras. Ciertamente, para poetas como Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes y Cassiano Ricardo, tres de los nombres más importantes de la poesía brasileña del presente siglo, la preocupación por la forma visual de sus poemas no es algo innato, sino una «importación» atrasada. No deseo aquí formular ningún juicio negativo de valor sobre este punto, ya que tal proceso atestigua claramente en favor de su ecumenismo y disposición para incorporar nuevas formas expresivas a sus lenguajes poéticos, ya magistrales, como veremos más adelante. Según dije, el punto de inflexión definitivo, cuando consideramos la operación visual en la poesía brasileña contemporánea, lo da el movimiento concreto de los años 50; ya es hora de esclarecer algunos aspectos relativos a este movimiento.

Por un lado, para comprender la importancia de la poesía concreta debo recordar dos lineamientos conceptuales que organizan este trabajo. En mi opinión, como dije antes, la poesía concreta brasileña se encuentra en correspondencia directa con la tradición de la que aquí hablamos, como una floración renovada de fuerzas que permanecieron profundamente arraigadas en nuestra herencia, algunos de cuyos pasos he intentado resumir aquí. Por otro lado, este continuo cultural encontró un medio ambiente sociohistórico especialmente receptivo hace treinta años, cuando el Brasil estaba sufriendo su cambio más importante en la historia, con su definitiva transformación en un sistema urbano industrial. De esa forma los ejes sincrónico y diacrónico se cruzaron, y la poesía visual concreta concientemente intentó absorber algunas señales emblemáticas de la nueva etapa que el país empezaba a experimentar, relaciona-

¹⁵ Plano Piloto Para a Poesia Concreta. Ed. original noigandres 4, São Paulo, 1958.

¹⁶ Yumna Simon y Vinicius Dantas: Poesia Concreta. São Paulo, abril 1982 (110 págs.). Pág. 6. La cita se lee en portugués: «Uma utopia de signos que olham os homens vivendo suas vidas.»

¹⁷ En el «Plan Piloto» (véase nota 15), el fragmento citado se lee en el original: «renunciando à disputa do 'absoluto', a poesia concreta permanece no campo magnético do relativo perene, cronomicrometragem do acaso, controle, cibernética o poema como un mecanismo, regulando-se asi próprio: 'feed-back' a comunicação mais rápida (implícito um problema de funcionalidade e de estrutura) confere ao poema um valor positivo e guia sua própria confecção.»

«poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem, realismo total contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística, criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível, uma arte geral da palavra, o poema-produto: objeto útil.»

¹⁸ Mary Ellen Solt: «A World Look at Concrete Poetry». In: Artes Hispánicas/Hispanic Arts número especial doble (vol I, nos. 4 y 4, Invierno/Primavera 1968; ed. por Mary Ellen Solt) Pág. 7. Así corre la cita en inglés:

«Generally speaking the material of the concrete poem is language: words reduced to their elements of letters (to see) syllables (to hear). Some concrete poets

dos con el *pathos* industrial (búsqueda de una forma de comunicación más rápida, de la objetividad, de la reproducibilidad objetual y del efecto de lo nuevo). Este proceso demuestra cómo la consciencia de los recursos visuales adquirió una nueva significación en la poesía brasileña, cómo ella se desarrolló a partir de una fuerza latente, que emergía esporádicamente a lo largo de la historia para ocupar una posición destacada en el contexto del debate cultural brasileño contemporáneo.

La poesía concreta desde sus inicios propuso un nuevo status de la palabra poética en relación a la cultura brasileña. En el «Plan Piloto para la Poesía Concreta» —cuyo título indica la historicidad del movimiento, ya que el mismo parodia el «Plan Piloto» urbanístico que organizó la construcción de Brasilia—, los tres firmantes (Haroldo y Augusto de Campos y Decio Pignatari) renunciaban a «la lucha por lo absoluto» y declaraban que «la Poesía Concreta permanece en el campo de la relatividad perenne». ¹⁵ Esta opción por una distinta conceptualización ontológica del fenómeno poético estaba basada en una radical («realista», decían) percepción de la *quiditas* del lenguaje —en la que un fenómeno poético transitorio, a través de una posición de «responsabilidad lenguaje» era visto como una contingencia que llevaba a un «arte general de la palabra»— antes que en una masa de más o menos nebulosas nociones «espirituales». Asimismo, la poesía concreta contradecía frontalmente el discurso semirromántico del yo, que caracterizó algunos de los mejores poemas de los poetas modernistas y que, particularmente, se reflejó en el discurso de la «Generación de 1945» (cuyos rasgos delicuescentes fueron abiertamente chazados por el movimiento concretista, con la única excepción de la dicción seca y geométrica de João Cabral de Mello Neto).

La operación intelectual de la poesía concreta levantaba «una utopía de signos que miran a los hombres viviendo sus vidas», como lo señalaron los críticos Yumna Simon y Vinicius Dantas. ¹⁶ Además de los rasgos generales que fueron mencionados en el principio de este ensayo, señales barrocas pueden ser vislumbradas también aquí; la noción del «poema-producto» como un «objeto útil», ¹⁷ como algo programado y proyectado y asimismo independiente, donde la estructura se vuelve parte del contenido, donde la superficie gráfica es tan agente del discurso como el mismo poema, era tan barroca como es «concreta». No deseo repetir puntos de vista ya mencionados, pero pienso que algunos de ellos deben ser ahora reexaminados.

Mencioné anteriormente que en la poesía concreta la alegoría y el ideograma coinciden para crear un discurso poético profundamente consciente de los recursos visuales, el cual puede ser considerado como un nuevo momento diacrónico dentro de una sincrónica tradición barroca en la poesía escrita en portugués. Como dije, esta posición ha de ser considerada de manera *inclusiva*, porque por supuesto, yo no me he olvidado de la contribución de movimientos no relacionados con el barroco, tales como el formalismo ruso o el Bauhaus, para la formación del «lenguaje concentrado», término usado por Mary Ellen Solt para definir la poesía concreta. ¹⁸ Si una tendencia no-verbalista es el rasgo más fuerte entre los poemas visuales barrocos y concretos, la metáfora juega un papel distinto en los dos momentos. En el barroco histórico,

la «lógica» metafórica estaba absolutamente unida a la operación alegórica (un hecho que, como mencioné, era fundamental para la descodificación del texto); en la poesía concreta, la devaluación de la metáfora —especialmente de la metáfora *narrativa*— y el concomitante aumento de importancia de la analogía (como la garantía de una razón paralógica), hace posible una percepción más libre y más rápida de los signos visuales. Sin embargo, la analogía y la metáfora comparten más de un aspecto semántico pues la primera es una forma reducida y más inmediata de la última; en este sentido, se podría decir que la analogía actúa como el «correo» en el proceso de alegorización en la poesía concreta. Si en el barroco histórico la alegoría apuntaba hacia esferas exactas del conocimiento que daban las claves del objeto visual (la religión o la cábala, las artes o la mitología), la alegoría en la poesía concreta apunta hacia un interlocutor desenfrenado: la Ciudad (considerada no sólo como un tema preferencial, sino también como la fuente de una percepción diferenciada). Así, los poemas concretos pueden ser vistos como alegorías ideogramáticas de la experiencia y de la naturaleza urbanas, como una forma de *lenguaje* urbano (que, por cierto, se medita a sí mismo como tal). La Ciudad (no la premodernista *ville tentaculaire*, de Emile Verhaeren, sino el teatro contemporáneo de una intuitiva comprensión del espacio-tiempo) y la noción postmallarmeana del lenguaje (como un espejo cósmico en el que los polos de diseminación y de concreción están simultáneamente reflejados) constituyen, entonces, los *Topoi* centrales de la poesía concreta.

Naturalmente, en un espacio tan corto es imposible cubrir los diferentes estados de la poesía concreta en el Brasil, y mucho menos exhibirse sobre los patrones evolutivos relacionados a la producción individual de cada uno de los poetas del movimiento. Por lo tanto, me referiré a un número muy limitado de textos visuales. Empezaré con Augusto de Campos (1932-) quien desarrolló temas y lenguajes de distinta naturaleza con una plasticidad equilibrada a lo largo de su carrera, y a quien se podría considerar como el poeta que supo presentar la mayor conciencia de los recursos visuales entre los fundadores del concretismo. «Lygias fingers», el primero de sus textos que aquí incluyo, reunido en su libro *Poetamenos*, escrito en 1953, fue inspirado en la *Klangfarbenmelodie* («Melodía de sonidos y colores»), de Anton Webern. Este poema fue proyectado no sólo para ser leído (o visto), sino también para ser ejecutado por un grupo de cantores, cuyos timbre vocales varían de acuerdo a la reverberación de los instrumentos musicales, consiguiendo un efecto sinestésico total. Los dos ideogramas que lo siguen, «pluvial-fluvial» (publicado en el antológico quinto número de la revista *noigandres* en 1962), que recuerda el poema «A Tempestade», de Gonçalves Dias en una versión enteramente «mínima», y «Código», de *Enigmagens* (*Enigmágenes*, 1973), dan una buena idea de su tendencia a una forma ultraconcisa, aunque semánticamente rica.^{19 y 20}

En el trabajo de Haroldo de Campos (1929) los polos de concisión-diseminación asumen un carácter nítidamente barroco. En el presente contexto es interesante observar que la concisión de elementos visuales, cuando es empleada en sus poemas, siempre

stay with whole words, others find fragments of letters or individual speech sounds more suitable to their needs. The essential is reduced language».

¹⁹ Véase Fig. 7.

²⁰ Véase Fig. 8.

se relaciona con la polisemia. Dicha en otros términos, la diseminación de significados se constituye como una tendencia general en sus textos, aunque la palabra poética esté concentrada. La interpretación de su poesía lleva, de esta manera, a la identificación de referentes «estallados»; su poesía rigurosamente concebida busca la unificación de la reflexión con la textura visual en partes iguales. No nos puede sorprender, entonces, que la noción visual y mental de la «constelación» haya sido una constante en sus operaciones textuales.

El poema «nacemorre» («nacemuere»), de *fome de forma* («hambre de forma»), escrito en 1958, presenta un *motto* que realiza una meditación existencial «incandescente» que, de modo ejemplar, sigue la fórmula de Oswald de Andrade «en píldoras, momentos de poesía» (citada en el «Plan Piloto»); «Alea I-Variações semânticas», definida por Haroldo de Campos como una «épica bufa», también aquí incluida, a pesar de tener su origen en un *modus* poético distinto, a través de la combinatoria y de la parodia connota una aproximación seria y altamente crítica al lenguaje oficial, a partir de reverberaciones semánticas aparentemente «aleatorias», como lo indica el título mismo del poema. Estos dos textos señalan la tendencia constitutiva del poeta a la polisemia y a la reflexión. Esta tendencia se volvería aún más evidente si la considerásemos junto a sus «poemas»-«ensayos»-«fragmentos» o, más sencillamente, «textos» *Galáxias* (escritos entre 1963-1973 y publicados en el año siguiente; aquí no incluidos por razones obvias). En *Galáxias* un pulso joyceano controla —o borra— la narración, pero al mismo tiempo facilita la emergencia de significados plurales en la escritura lineal.^{21 y 22}

El primero de los tres últimos textos que incluyo aquí fue escrito por Décio Pignatari (1927). «Beba coca-cola» se lee como una «anti propaganda», como una crítica condensada a la sociedad de consumo y al *mass-media*. Ciertamente, la fascinación de la poesía concreta con el *ethos* industrial nunca fue servil; el texto de Pignatari ilustra la voluntad «antropófaga» de apropiarse y transformar el discurso del Otro —en este caso, el discurso capitalista internacional— a través de una capacidad camaleónica de la mímica y el escarnio, característica bastante «carnavalesca» y, por lo tanto, quintaesencialmente brasileña. Escrito en 1957, este poema fue publicado en la antología *noigandres*. Si la crítica de Pignatari se basa en el juego con un referente todopoderoso, el «logograma» «Zen», de Pedro Xisto (escrito en 1966) es una representación ideográfica de un impulso necesariamente abstracto, el de la religiosidad; los elementos visuales *se transforman* en el texto, asimilando el volátil referente virtual. «Velocidade» (de *noigandres* 4), poema de Ronaldo Azeredo (1937) parece haber sido inspirado en los lenguajes de los caligramas y de los laberintos barrocos; en este objeto visual podemos percibir la sugestión del encuentro del futurismo con antiguas técnicas de representación visual.^{23, 24 y 25}

Como mencioné anteriormente, la poesía concreta provocó una fuerte reacción en el medio cultural brasileño, y algunos de sus procedimientos recibieron el aval de poetas pertenecientes a las generaciones modernistas. Cassiano Ricardo (1895-1974)

²¹ Véase Fig. 9.

²² Véase Fig. 10.

²³ Véase Fig. 11.

²⁴ Véase Fig. 12.

²⁵ Véase Fig. 13.