

so, y de la cantante Plevitzkaya **. En esta fiesta Baroja conoció a Sonia, una mujer pálida como un espectro. La madre de Sonia era aristócrata y su padre revolucionario; como no coincidían en su forma de pensar, se separaron, y Sonia se fue a vivir con su madre a Alemania, donde la pusieron en un internado. La madre se divorció del padre de Sonia y se casó con un rico ucraniano. Al acabar la guerra llevaron a Sonia de nuevo a Rusia. Su padre había sido asesinado por los bolcheviques: «Su padre, al parecer, había sido un individualista, afecto a las teorías de Bakunin, y los partidarios de Lenin y Trotsky odiaban a estos hombre tanto como a los conservadores y a los zaristas» (38). Sonia fue a vivir con su madre y su padrastro, y se casó con un joven aristócrata: «El marido de Sonia era conservador y zarista, se mezcló en cuestiones políticas, lo mataron y Sonia quedó viuda con una niña» (39). Sonia continuó viviendo en su finca, con idea de abandonar Rusia cuando la tormenta revolucionaria se calmase. Tenía un administrador judío, Elías Cohen, que parecía un hombre muy fiel. Al empeorar la situación en Rusia, Sonia solicitó el pasaporte para poder emigrar, pero le fue rehusado. «Sonia pensaba que a ella no le harían nada, pues siempre se había mostrado muy servicial con los campesinos y criados de la finca» (40). Baroja añade: «La mayoría de sus amigos habían huido de la aldea; unos escaparon a Alemania, otros marcharon a Austria y a Hungría y otros fueron fusilados» (41). Cuenta Baroja, que Elías Cohen aconsejó a Sonia que viviera recluida en una habitación con su hija, para evitar incidentes desagradables. Sonia fue detenida al descubrirsele un arma bajo el colchón, después de haber declarado que no poseía ninguna: la había escondido allí siguiendo la indicación de Elías Cohen. Un oficial amenazó con matarla en el acto, pero se ablandó cuando ella explicó que tenía que pensar en su hija. Cuando los soldados se disponían a arrestarla, Sonia, sobrecogida de terror, mató a uno de los soldados e hirió a otro. Cuando la llevaban a ser juzgada, rodeada del populacho, consiguió convencer a las hostiles mujeres de que había obrado sin premeditación. Se le permitió, entonces, que abandonara Rusia con su hija, marchó a París, donde su hija

** Plevitzkaya estaba casada con el general N. V. Skoblin, del ejército blanco, que trabajó, en el exilio, para el servicio secreto soviético. En 1937, el general E. A. Miller (en 1917 mandaba el ejército blanco del Norte y tuvo que emigrar) fue secuestrado en París. Skoblin desapareció con él. Plevitzkaya fue acusada de cómplice del crimen, la juzgaron y la declararon culpable. Murió durante la guerra en una cárcel de París (Rocket).

(38) *Idem*, p. 398 (1).

(39) *Idem*, p. 398 (2).

(40) *OC*, vol. VIII, p. 399 (2).

(41) *Idem*, p. 399 (2).

estudió medicina y más tarde se casó. Pero: «Desde entonces Sonia ha quedado como aplastada. Vive como un espectro» (42).

En esta novela, Baroja demuestra, una vez más, un conocimiento extraordinario de la política rusa. Si consideramos todas las novelas y anécdotas mencionadas en este artículo, nos damos cuenta de lo bien informado que estaba sobre Rasputín, Trotzky, Lenin, Stalin, y sobre las *purgas*, los trabajos forzados y otros incidentes de menor importancia, como el de la cantante Plevitzkaya.

En lo que se refiere a los personajes rusos, Baroja se reserva su opinión en cada caso, y no muestra abierta simpatía por ninguno en particular. Sin embargo, al leer las historias de Ana (*Intermedio sentimental*), de la suegra del doctor Haller (*Las veleidades de la fortuna*), de Kitty (*Laura o la soledad sin remedio*), de Niel Niessen (*Un aviador ruso*) y de Sonia (*Sonia y su administrador*), se da cuenta el lector del respeto que siente Baroja por las víctimas de la revolución.—VERA COLIN (16, Howitt Rd. LONDON N.W.3. England).

(42) *Idem*, p. 401.

Nota: La numeración de las páginas de las *Obras completas* de Baroja, varía ligeramente en algunos volúmenes de la misma edición (Biblioteca Nueva, Madrid). Téngase en cuenta para las referencias del artículo.

UNA OJEADA A LA POESÍA CONCRETA EN HISPANOAMÉRICA, DOS PRECURSORES Y ESCASOS EPIGONOS

El título de este trabajo puede ser discutible, polémico, y tal vez incorrecto en algunos de sus términos. Específicamente, y con vistas a analizarla más en detalle, podemos dividir la formulación inicial en tres partes: 1) la poesía concreta en Hispanoamérica, 2) los precursores, 3) los continuadores.

Como adelantamos desde el comienzo, ésta será sólo una aproximación panorámica a formas de expresión poética que han alcanzado difusión y prestigio de escuela en varias literaturas contemporáneas (sin ir más lejos, y con respecto a Hispanoamérica, la del geográfica y lingüísticamente muy cercano Brasil).

La primera dificultad surge al tratar de decidir los alcances y propiedad del término *poesía concreta*. Junto a él encontraremos toda una serie de nombres como *concretismo*, *espacialismo*, *ideogramas*,

constelaciones, poema gráfico, poema cinético, letrismo, poesía objetiva, poesía cibernética. Pero la denominación de poesía concreta parece ser la más generalizada y amplia, y la que permite ordenar bajo ella a todo un conjunto de diversas manifestaciones y experimentos poéticos surgidos después de la Segunda Guerra Mundial.

Sin embargo, el adoptar este título no significa precisar su contenido. Por el contrario, las diferencias de opinión acerca de qué es poesía concreta se multiplican. Mary Ellen Solt, en la Introducción al volumen *Concrete Poetry: a World View* (1) enumera la distinción que el crítico inglés Mike Weaver hizo de tres tipos de poesía concreta: la visual (u óptica), la fonética (o sonora), y la cinética (o de movimiento en una sucesión visual). Nos dice que esta clasificación ayuda a clarificar el concepto en general, pero frente a casos particulares se torna confusa o ambigua. No obstante, según esta misma crítica, hay ciertos principios en los que coinciden la mayoría de los autores. Los fundamentales serían: a) la necesaria concentración en la materia física con que está hecho el poema o texto; b) la convicción de la ineficacia de las antiguas estructuras sintáctico-gramaticales en relación con los adelantados procesos de pensamiento y comunicación de nuestro tiempo; c) el afirmar al poema como un objeto o realidad en y por sí mismo. «It is a reality in itself and not a poem about something or other», según declara el Manifiesto de Gomringer de 1954.

En el proceso de composición de un poema concreto, el autor utilizará el lenguaje reducido a palabras, a elementos de palabras (letras, sílabas), a fragmentos de letras, o trozos del habla individual. En ocasiones apelará a materiales u objetos no-lingüísticos (por ejemplo fotografías, *collage*), aunque presentados en forma relacionada con el carácter semántico de las palabras.

Además, el poeta se preocupará por establecer los materiales lingüísticos en una nueva relación con el espacio (la página o sus equivalentes) y/o el tiempo (con el abandono de la antigua medida lineal).

Hasta aquí este resumen de las principales ideas acerca de la poesía concreta expuesta en la obra de algunos de los críticos o cultores del género.

(1) Mary Ellen Solt, ed., «Concrete Poetry: a World View» (Bloomington, Indiana University Press, 1968), p. 7. Como obras generales acerca de la poesía concreta véase: Augusto de Campos; Décio Pignatari, Haroldo de Campos: «Teoría da Poesia concreta.» São Paulo, Invenção, 1965; Garnier, Pierre: «Spatialisme et poésie concrète». París, Gallimard, 1968; Bory, Jean-François: «Once again» Translated by Lee Hildreth. Nueva York, New Directions, 1968; Wildman, Eugene, ed. «The Chicago Review. Anthology of Concretism». Chicago, The Swallow Press, Inc., 1967.

En cuanto a la historia de la poesía concreta, su nacimiento como forma reconocida mundialmente se fija en la época de la aparición de las obras de Eugen Gomringer, y las del grupo *Noigandres* en Brasil, o sea alrededor de 1952-53.

Eugen Gomringer nació en Bolivia, en 1925, pero el centro de su formación y trabajos es desde un comienzo Suiza. En Berna y Zurich se familiariza con las obras de pintores concretos. También influyen sus lecturas del poeta prusiano Arno Holz, y de Mallarmé. Sin embargo, hasta 1950 se mantiene dentro de las líneas de la poesía tradicional, y redacta usando la forma métrica más estricta: el soneto. Por esa época se une con dos artistas gráficos en la empresa de publicar una revista (*Spirale*) que abarcaría temas de poesía, artes plásticas, arquitectura y diseño industrial. En 1952 escribe «avenidas», su primer poema concreto al que denomina *constelación* (nombre que proviene de *Un coup de dés* de Mallarmé). Significativamente, lo escribe en español, su lengua materna, y concede a este hecho suma importancia. Para él es la prueba de que la poesía concreta demanda adentrarse en lo que constituye las bases de la existencia, del lenguaje, y de la expresión.

En 1953, Gomringer publica su primer volumen de *Constelaciones*, y al año siguiente el primer manifiesto, *De la línea a la constelación*. En este último explica que la constelación es la forma más simple de configuración poética, que tiene como unidad básica a la palabra, y que abarca una serie de palabras dibujadas juntas, para formar un grupo. En éste y otros escritos encarece la concentración y simplificación, el deseo de dar a la poesía una función orgánica en la sociedad, de considerar el poema como una realidad en sí mismo, de alcanzar el ideal de una poesía universal y a través de ella lograr mayor flexibilidad y libertad de comunicación. (Dice, por ejemplo, que los poemas deben ser de comprensión tan rápida y directa como las señales de tráfico). Gomringer logra muestras depuradas del uso del espacio gráfico como elemento de estructura; por ejemplo, en su poema «Silencio»:

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

y también de lo que él llama «inversión», o sea alterar, a veces en una sola palabra, el procedimiento habitual de lectura de izquierda a derecha para permitir una lectura en cualquier dirección. Considera