

teoría de Baudelaire y el poema «The Rose», de Blake. El regreso de esta corriente subterránea de la forma visual se desarrolla hacia una percepción icónica más evidente en el lenguaje poético contemporáneo. Sin referirse especialmente a nuestro objeto de estudio, Octavio Paz subrayó la afinidad —que «opera tanto en la esfera intelectual como en el orden de la sensibilidad»— entre las mentalidades barroca y romántico-vanguardista. En un pasaje notablemente claro de su *Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la Fe*, el poeta mexicano dice:

El poeta barroco quiere asombrar y maravillar; exactamente lo mismo se propuso Apollinaire al exaltar la sorpresa como uno de los elementos centrales de la poesía. El poeta barroco quiere descubrir las relaciones secretas entre las cosas y otro tanto afirmaron y practicaron Eliot y Wallace Stevens. Estos parecidos resultan aún más extraños si se piensa que el barroco y la vanguardia tienen orígenes muy distintos: uno viene del manierismo y la otra descende del romanticismo. La respuesta a este pequeño misterio se encuentra, quizá, en el lugar preeminente que ocupa la noción de forma tanto en la estética barroca como en la vanguardista. Barroco y vanguardia son dos formalismos.³

Según las observaciones de Paz, existen tantas diferencias como afinidades en ambos momentos culturales, ya que el carácter «transgresivo» del barroco y la vanguardia en relación al clasicismo conllevó a dos caminos distintos en cada uno de ellos, respectivamente: la afirmación del Objeto y del Sujeto. Asimismo, desde el punto de vista de nuestro tópico, lo que importa es que la equivalencia entre forma y contenido, su indisociabilidad mutua en lo que atañe a la poesía visual, es un rasgo bastante claro que unifica ambos momentos.

Si una relación obvia entre las operaciones textuales barroca y vanguardista es reconocible cuando comparamos el estilo barroco en literatura con los poemas *lineales* de vanguardia (como los de Stevens o Eliot), tal relación se vuelve mucho más aparente aún si comparamos los textos visuales del barroco con los contemporáneos. Ciertamente, un patrón arquitectónico —más que un mero patrón «tectónico»— provee el rasgo más importante entre ellos. La diferencia apuntada no es un juego de palabras: antes de trabajar sobre la superficie visual de un poema (su superficie «tectónica»), la estética básica de los textos visuales barrocos, así como de los contemporáneos, enfatiza la recepción, y esta búsqueda de la recepción es organizada desde una concepción «utilitaria» y «proyectiva» de la palabra poética, esto es, desde su «arquitectura». Como un edificio visitado por sus usuarios, los palindromas, acrósticos y laberintos barrocos, como también los poemas visuales concretos, son visitados por el lector en un amplio ejercicio de interpretación.

El problema mismo de la interpretación necesita de un esclarecimiento, ya que aparentemente implica mecanismos distintos en el barroco histórico y en los textos visuales contemporáneos. Como es sabido, en el siglo XVII los textos frecuentemente estaban sobrecargados de información extratextual, ya que el poema muchas veces apuntaba hacia categorías que pertenecían a la esfera de lo sagrado o lo mítico; siendo así la clave semántica del texto debería de ser buscada fuera de su cuerpo. En el

³ Octavio Paz, *cit.*; pág. 79.

caso de los poemas visuales contemporáneos, la tónica de la objetividad privilegia la inmediatez interpretativa, con el subsiguiente aumento del valor icónico sobre el discursivo. Sin embargo, desde mi punto de vista, esto no viene a contradecir la noción de que los principios alegórico e ideogramático comparten áreas comunes de influencia en el ejercicio de la lectura de los textos visuales contemporáneos.

Todo lo que he acabado de decir se contrapone a las nociones bien establecidas de que el barroco histórico tenía su horizonte hermenéutico final en la alegoría, y que los textos visuales contemporáneos presentan una inclinación acentuada a ideogramatizar su sintaxis verbovisual, y que estos énfasis parciales en la alegoría y en el ideograma alejarían los textos visuales del barroco histórico de aquéllos producidos en el presente. Este esquema demasiado sencillo no nos debe llevar a ninguna compartimentación analítica estricta. El hecho de que la noción de ideograma haya asumido sus actuales implicaciones en Occidente durante las primeras décadas del siglo a partir de las ideas de Fenollosa-Pound, además de que la alegoría goza de una historia muy larga, no nos debe impedir que intentemos una aproximación nueva, que (para regresar a nuestro objeto de estudio) considere el juego vivo de la alegoría y del ideograma en la poesía visual brasileña de nuestro siglo. Tal aproximación, que se relaciona directamente con la amplia visión de un continuo barroco arriba mencionada, parte de la consideración teórica, libre de cualesquiera limitaciones temporales, de que alegoría e ideograma convergen en los tiempos presentes. Como es sabido, la alegoría ha sido tradicionalmente comprendida como una operación mental que se apoya en un establecido orden aristotélico, que daba cohesión a las correspondencias abstractas pero, lógicamente, organizadas, que llevaban a la interpretación; por su parte, el ideograma implica la noción de que un impacto más libre y más puro del signo contamina la lectura con una especie de «lógica poética» (para recurrir a la expresión de Vico), una lógica de la analogía y de la imaginación que puede estar asociada con el otro aspecto de Aristóteles, no el padre del silogismo, sino el teórico de la metáfora, como dijo Haroldo de Campos.⁴

En este proceso de convergencia, una muy crítica alegoría ilumina un muy intuitivo ideograma; de hecho, muchos de los textos visuales brasileños contemporáneos que aparecerán más adelante lo mostrarán por sí mismo. La base para este raciocinio (sin considerar la amplia asunción de un linaje barroco general), puede ser encontrada en otras áreas de la crítica actual. En este sentido, menciono el reciente estudio de historia de Jonathan Spence, *The Memory Palace of Matteo Ricci*⁵, que se explaya en considerar la fusión entre alegoría e ideograma en las actividades de la Contrarreforma en China. De manera semejante, un grupo representativo de críticos de arte norteamericano —como Stephen Melville y Craig Owens⁶— intentaron una aproximación del escenario postmoderno en las artes plásticas, a través de una ambiciosa reconsideración del concepto de alegoría, siguiendo los pasos del Paul de Man de *Allegories of Reading*. Pero antes que siga adelante, debo hacer un último esclarecimiento teórico.

⁴ Haroldo de Campos et. al. *Ideograma-Lógica-Poesía-Linguagem*. São Paulo, *Cultirix*, 1986 (275 págs.); pág. 26. Traduje la cita, que así se lee en el original portugués: «(...) 'lógica poética' (para recorrer à expressão de Vico), uma lógica da analogia ou da imaginação, que, por seu turno, confraterniza com outro aspecto de Aristóteles, agora reintroduzido em cena não como o pai do silogismo, mas como o teórico da metáfora enquanto marca distintiva do gênio poético...»

⁵ Jonathan Spence: *The Memory Palace of Matteo Ricci*; New York, Penguin, 1985 (350 págs.).

⁶ Stephen Melville: «Notes on the Reemergence of Allegory, the Forgetting of Modernism, the Necessity of Rhetoric, and the Conditions of Publicity in art and Criticism». In: *October* 19, 1981, and Craig Owens: «The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism» (en dos partes). In: *October* 12 y 13, 1980.

El concepto de la tradición barroca que he intentado bosquejar aquí podría ser asociado con la teoría del «neobarroco» sobre lo que mucho se ha escrito. No me siento a gusto con este término, principalmente, porque no puedo percibir ningún cambio estructural entre el *modus* barroco en sus orígenes y en el presente que pueda responder por una evaluación diferenciadora entre los dos momentos. Severo Sarduy, probablemente el mejor crítico del barroco y del neobarroco en Latinoamérica, menciona que una «expansión irregular cuyo principio se ha perdido y cuya ley es inenunciable» es la característica del neobarroco, que él describe además como una «explosión», que condiciona sus signos formativos a girar y a escaparse «hacia los límites del soporte, sin que ninguna fórmula permita trazar sus líneas o seguir los mecanismos de su producción»⁷. En este sentido, para el escritor cubano el neobarroco implica la completa pérdida de una referencialidad más o menos clara, que se podría inferir, hubiera reinado durante el barroco histórico; el neobarroco, entonces, significaría la victoria de la dispersión sobre cualquier de los principios organizadores: representaría el punto en el que la razón barroca, como un escorpión suicida en un círculo de fuego, apuntaría sus tenazas en contra de sí misma, propiciando un desvío hacia la entropía y, necesariamente, al silencio y a la desaparición.

Desde mi punto de vista, este proceso, reconocible en muchos de los textos barrocos o los llamados neobarrocos, no es exclusivo de ellos y puede ser percibido, por ejemplo, en momentos como el alto-romanticismo, el simbolismo y la vanguardia, en autores disímiles como Novalis, Mallarmé o Pessoa. Estos tres poetas fueron amenazados —o se dejaron seducir— por una inclinación común a la fragmentación, más o menos trabajada en términos de una estética conciente, que en cada uno de ellos resultó en distintos proyectos literarios y en distintos escenarios lingüísticos para la *mise-en-abyme* del yo. Si esta tendencia onto-poética se vuelve una característica hiperbólica y elástica una vez cargada por el discurso barroco, es porque el barroco mismo encuentra, como encontró, en la hipérbole y en la expansión, algunos de sus rasgos más característicos, así como amenaza, como amenazó, toda estabilidad de referencia cuando su fuga especular entre alusión, elisión y concreción es detonada. Como Sarduy explicó brillantemente, la *inestabilidad* forma el paradójico nudo del barroco; si cuantitativamente el principio de la inestabilidad puede estar más presente en los textos barrocos contemporáneos (debido, como teoriza Sarduy, a un interés más acentuado por la cosmología), esta noción, no sólo no es contradictoria con la existencia de una tradición barroca amplia, como de hecho sólo la confirma. Cuando nos enfrentamos a algo tan polifacético como la «tradición», algo «nuevo», la «novedad» misma, tiene que ser puesta entre comillas, porque la idea de tradición contempla una corriente de «nuevos» momentos en una infinita sucesión temporal; tal sería el caso de un neobarroco que infinitamente debería ser seguido de sus homónimos. Habiendo dicho esto, regreso ahora al eje diacrónico antes mencionado.

En el siglo XVII, la poesía brasileña desarrolló un gusto por los juegos visuales y por pequeñas innovaciones formales y, sobre todo, apreció las múltiples posibilida-

⁷ Severo Sarduy: Nueva Inestabilidad. México, Vuelta, 1987 (71 págs.). Pág. 53.

des de lectura. El primer poeta importante brasileño, Gregorio de Mattos (1636-96), conocido como «O Boca do Inferno» por sus sátiras poderosas que no respetaban las jerarquías religiosa o secular, es considerado la primera clara consciencia autónoma en el Brasil colonial, y como la primera voz que constantemente se refirió a las agonías de la nueva sociedad en vez de cantar las maravillas de la tierra y las proezas de sus conquistadores. Sin desconsiderar sus excepcionales posiciones morales (excepcionales cuando son confrontadas con la arbitrariedad de la administración colonial), de cuando en cuando De Mattos buscó elogiar a los poderosos que lo podrían proteger de una sociedad que podría condenarlo por sus supuestos abusos. El siguiente soneto encomiástico, escrito en honor del Jefe de Justicia de Bahía, presenta una forma lúdica y semifragmentaria; además de las terminaciones de las palabras internas que coinciden de dos en dos en versos consecutivos, los cuartetos y los tercetos poseen las mismas terminaciones («-el» para los cuartetos; «-ia» para los tercetos); de esta forma el poeta logra un interesante efecto de paralelismo visual con rima sincopada. En vez de un ritmo secuencial y lineal, tenemos un ritmo roto, enfatizado por la supresión de la puntuación:⁸

La urna fúnebre representada abajo contiene un «anagrama acróstico» en honor del desaparecido Affonso Furtado, virrey de Brasil. Inspirada en las urnas clásicas, cuya forma contenía un elogio de sus ocupantes, éste podría ser considerado como un ejemplo de objeto verbal barroco; algo asintácticamente las palabras dicen «La Fe fue obra en este sublime objeto, forzando (...) trabajosas arquitecturas despertándose obstinadamente». Su autor, posiblemente, fue un poeta español que vivía en Brasil en el siglo XVII, Juan Lopes Cierra.⁹

Durante el siglo XVIII, la vida intelectual brasileña estuvo organizada principalmente en función de algunas «Academias» —que eran asociaciones libres de algunos literatos de la época con miembros de las administraciones religiosa y colonial, en las cuales la poesía representaba un papel más o menos secundario en relación al interés general ocupado por la historiografía, la «musa» de la razón ilustrada—. La «Academia dos Esquecidos» («Academia de los Olvidados»), la primera que se formó en Brasil (en Salvador, en 1724-5), produjo muchos ejemplos de poesía visual; el texto que aquí selecciono es un «Laberinto Cúbico», obra de un poeta desconocido, que firmó su creación con un anagrama (Anastácio Ayres de Penhafiel). Este laberinto fue escrito en latín y dice IN UTROQUE CESAR —«César en dos (o en ambas) direcciones» o, en una lectura figurada, «César (El César, el Emperador) en los dos lugares (Portugal y Brasil)», lo que tiene más sentido, porque el laberinto fue inspirado por un virrey llamado Vasco César de Meneses y constituye, por lo tanto, una especie de panegírico muy condensado y metalingüístico, que puede ser leído al menos de dos maneras, vertical y horizontalmente.¹⁰

Una última mirada a los textos visuales barrocos nos lleva a dos extraños anagramas, uno «Aritmético, Orthographico e Mathematico» y otro «Architectonico». El primero tiene la forma de un disco en el que las veintidós letras del antiguo alfabeto

⁸ Véase Fig. 1.

⁹ Véase Fig. 2.

¹⁰ Véase Fig. 3.