

Figura 4

Luis Nunes Tinoco: «Anagrama Aritmético, Orthographico e Mathematico» y «Anagrama Architectónico». Lisboa, Biblioteca Nacional da Ajudada, MS. 52-VIII-37.
Cf. Ana Hatherly, *cit.*, figs. 58 y 62, págs. 272 y 275.

Planta do Anagrama Architectónico, em que se mostram as 16. Colunas signaladas com as 16. Letras dos Nomes Reais.

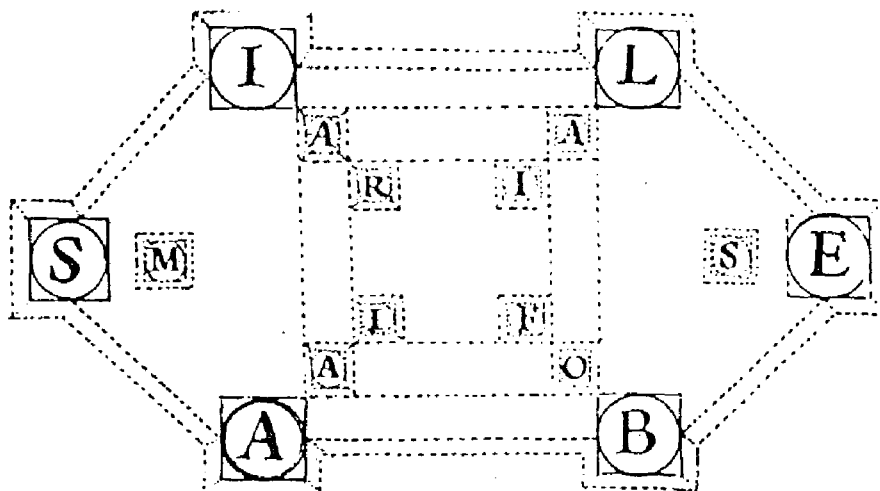


Figura 5

Augusto de Campos: «Lygias fingers»; separata de *Poetamenos*. São Paulo, Ed. Invenções, 1973 (2.^a ed.).

tan de dos a once sílabas en estrofas consecutivas y *viceversa*, disminuyendo desde las dos estrofas centrales de once sílabas hasta la última de dos sílabas, en concordancia perfecta con los movimientos descritos en la tempestad. De esa forma, Gonçalves Dias consiguió una representación icónica de la tempestad: las estrofas imitan el flujo del agua, la estructura misma es una metáfora, y cada una de las letras se vuelve la señal de una gota de agua. La tempestad es *vista* en la superficie del papel cuando el poema es leído; el poema entero asume la forma de un caligrama *avant-la-lettre*. Lo nervioso del lenguaje —que evoluciona de una especie de sensibilidad a lo *hai-ku* en la primera y última estrofas a una sonoridad central semejante a la de la prosa en las estrofas centrales— es equilibrado por la delicadeza de la concepción. Una razón barroca, indudablemente, inspira esta impresionista geometrización de un fenómeno natural. «A Tempestade» es un poema demasiado largo para ser reproducido aquí; fragmentarlo sería despreciar su organicidad. Aunque la creación de Gonçalves Dias representa, desde mi punto de vista, el mejor ejemplo de la consciencia de la visualidad en la poesía brasileña del XIX, por lo menos otros dos nombres deben ser citados.

El primero de ellos es Sousândrade, seudónimo de Joaquim de Sousa Andrade (1832-1902), que ocupa un papel bastante excéntrico en la poesía brasileña y que vivió en el extranjero por muchos años, principalmente en Nueva York, donde en 1874 publicó su «épica» experimental *O Guesa Errante* por primera vez. El poema está compuesto de trece cantos y su título indica la capacidad de Sousândrade de mezclar distintos niveles de referencia y lenguajes de una forma muy concentrada: la palabra quechua «guesa» proviene de una leyenda andina de la tribu muisca, para la que el «guesa» —el niño errante— era la representación del sol y cuyo sacrificio era necesario cada quince años para propiciar el inicio de un nuevo ciclo solar. El «guesa errante» es, entonces, como lo señalaron Haroldo y Augusto de Campos¹³, la «persona» de Sousândrade, quien, como Rimbaud en su país, no pudo ser reconocido entre sus semejantes mientras vivía y partió a un largo peregrinaje. La operación textual del poema revela —siguiendo los pasos de Haroldo y Augusto de Campos— una tendencia al barroquismo (a través del hibridismo, del neologismo, de elipses, de alusiones y elisiones), y asimismo una inclinación a algunos procedimientos caros al «Imagismo» poundiano, tales como el impacto de muchas imágenes verbales, libres de intelectualismo, «en la retina del lector» (Pound). En términos visuales, el poema inventa una anotación diacrítica particular, capaz de acompañar a los choques violentos de significados que, verso a verso, palabra a palabra, están dispuestos a lo largo del texto. El Canto X, significativamente llamado «el infierno de Wall Street», repite un patrón de 176 estrofas de cinco versos en el que los primeros cuatro disminuyen de tamaño y el último recupera el metro del primero; esta forma, asistida por la anotación diacrítica singular y las torrenciales citas en lenguas extranjeras, hechas con distintos tipos de letras, dan al texto un movimiento aparentemente anárquico que ayuda a volver más clara la intención de tornar visible la diseminación de referentes.

¹³ Augusto y Haroldo de Campos. *Revisão de Sousândrade. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982 (447 págs.)*. Cf. especialmente págs. 27-28 y 40-41.

Si en Sousândrade nosotros podemos observar el ejercicio de una forma estética diseminativa de sus mismos principios autoinventados, el poema «Profissão de Fé» («Profesión de Fe»), publicado en 1888 por el poeta parnasiano Olavo Bilac (1865-1918), obedece a un conjunto muy estricto de reglas limitantes y bien establecidas. Los parnasianos brasileños —que imitaban a sus inspiradores franceses— produjeron numerosos libros de versos frecuentemente desiguales. Bilac, quien más tarde se volvería uno de los objetos de escarnio preferidos de los modernistas deseosos de librar al Brasil del tono pedantesco y altisonante de los parnasianos, fue el mejor artesano de la escuela. Sus poemas son leídos hoy como productos de una mente inteligente y un tanto gélida, siempre lista para considerar los detalles menores de la composición en un mismo nivel de importancia con los rasgos más auténticos de un poema; sin embargo, en estos tiempos postmodernos, su valor como construcciones verbales cuidadosas puede ser apreciado a pesar de las reservas ideológico-estéticas que durante muchas décadas impidieron su tránsito en la cultura brasileña más allá de las áreas restringidas dominadas por los especialistas y los libros escolares.

En las 31 estrofas del poema mencionado —cada una de cuatro líneas, agrupadas de dos en dos—, una metáfora central organiza todo el discurso: la del poeta como un orfebre, siguiendo los pasos de *Emaux et Camées* («Esmaltes y camafeos») de Théophile Gautier. El poema llama la atención del lector por su forma de la misma manera que le llama la atención sobre su proceso. En este sentido, aunque «Profissão de Fé» (en el que la «fe» quiere decir «estilo») es un poema contenido y bien acabado en el que la burguesa noción decimonónica de «perfección» juega un papel preponderante; el texto se abre a una noción básicamente contemporánea, la de la «obra-en-progreso». Cada estrofa está verdaderamente esculpida; cada efecto formal o sonoro que el poeta exhibe es narcisísticamente «traducido» en palabras. Las palabras se vuelven piedras preciosas; la sintaxis, hilos de oro; los sonidos, sus reflejos. La superficie ultrarrefinada del poema mantiene una exacta correspondencia con su contenido, y la intención metafórica de Bilac llega a su nivel de totalidad cuando el lector se da cuenta de que está, de veras, leyendo una joya.

La preocupación por los recursos visuales en la poesía brasileña en el presente siglo puede dividirse en dos períodos: antes y después del surgimiento de la poesía concreta. Antes de los años 50 el patrón secuencial-lineal era un rasgo común entre distintos, si no opuestos, escuelas y poetas. Los poetas premodernistas raramente arriesgaron una interacción metalingüística entre el soporte y el contenido de la palabra poética. El mismo Augusto dos Anjos, la mente más singular entre los premodernistas, quien se preocupó de seguir el virtuosismo de las bellasletras e intentó con ahinco transcribir para sus versos algo schopenhauerianos los conceptos biológicos y filosóficos de fin de siglo, privilegió formas «seguras» como el soneto. La podredumbre del cuerpo y la aniquilación del yo, sus tópicos preferidos, jamás están trabajados en forma analógico-visual en sus poemas. En ellos una superficie continua y controlada contrasta agudamente con las nociones de interrupción que son manejadas.

El abandono de las formas usuales en favor del verso libre se vuelve una tendencia general para los poetas de la generación modernista. Manuel Bandeira, el decano del modernismo brasileño, escribe versos excepcionalmente largos que, como en su poema «Poética», ejemplifican el *topos* desarrollado a los ojos del lector: el de la poesía como una fuerza liberadora, completamente adversa a cualquier tipo de control métrico o formal. Sin embargo, es Oswald de Andrade (1890-1954), el más importante «traductor cultural» entre los modernistas, gracias a su extensa exposición y comprensión de la vanguardia europea, quien por primera vez busca una forma extremadamente condensada de comunicación poética, en la que las palabras o versos, alterando la sintaxis, se yuxtaponen en un clima de plurisignificación para crear un impacto nuevo sobre el lector. Tanto en su poesía como en su prosa (ambas con procedimientos semejantes), Andrade reforzó la idea de fragmentación textual como un vehículo propio para un contenido continuo, aunque imprecisamente definido. El ingenio, la economía y la limpieza trabajan junto con la parodia, el collage y el montaje. Por muchas razones, él fue el precursor de los poetas concretos que lo han señalado como su mentor literario tres décadas después de su *debut* sonoro en la «Semana de Arte Moderna», de São Paulo en 1922, entre otros motivos porque fue Oswald de Andrade quien acuñó la expresión «concretistas» en uno de los fragmentos-axiomas de su importante «Manifiesto Antropófago» de 1928.

La idea de «concretismo» que Andrade expuso en el «Manifiesto» denuncia todas las formas de idealismo y de nociones abstractas, en favor de una aprehensión directa de la realidad, por lo tanto constituyéndose en una especie de defensa de la intuición. El «Manifiesto» —inspirado en el «Manifeste Cannibale», de Francis Picabia, de 1923— proponía un programa intelectual ambicioso para dar a la cultura brasileña los instrumentos éticos e ideológicos necesarios para que pudiese superar su condición de marginación en la escena mundial. En la «digestión» ritualística del otro (del colonizador, económico o cultural, quien insistentemente trajo a Brasil el patriarcalismo, el logocentrismo, el monoteísmo y la culpa occidentales), en la invocación metafórica de un canibalismo prelusitano (pre cristiano, prehistórico), el «Manifiesto» basaba su bienhumorado y quizá cruel argumento en un intento de reivindicar una cultura mestiza noreprimida y norepresora. Aunque Oswald de Andrade no se estaba refiriendo a la poesía ni a ninguna forma lingüística específica cuando en el «Manifiesto» escribió su *motto* «somos concretistas»¹⁴, su sentido del pragmatismo y de lo lúdico, su inclinación al minimalismo y a la experimentación pueden ser observados en el movimiento concreto de los años 50 y 60. Además de estos rasgos, fue Andrade quien primero dijo a los poetas brasileños que escribiesen una forma de poesía que no solamente pudiese ser leída, sino también considerada innovadora en el extranjero: ya en 1924, en su primer manifiesto llamado «Pau-Brasil» («Palo-de-Brasil»), sacado del nombre del árbol que bautizó a Brasil, Oswald abogaba por un nuevo producto brasileño, la «poesía de exportación». De una vez por todas, afirmando un abierto y tal vez agresivo nacionalismo, el poeta minaba la idea de una especificidad regional que

¹⁴ En el «Manifiesto Antropófago» el fragmento citado se lee en portugués: «Somos concretistas. As idéias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as idéias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas.»