

La poesía visual brasileña

Hace unos treinta años Brasil presenció el surgimiento del más importante movimiento de poesía visual en nuestro siglo: la Poesía Concreta. Desde entonces, la poesía concreta brasileña ha sido muy discutida, frecuentemente citada o imitada, pero no tan frecuentemente estudiada con profundidad por aquellos que la citaron o imitaron. Sin embargo, la crítica, al tratar de la poesía concreta brasileña, normalmente suele olvidar que existen, en el «archivo» de la poesía escrita en portugués, muy profundas raíces de conciencia de los valores visuales en la palabra impresa desde el siglo XVI. En mi opinión, la consistencia y la persistencia de esta conciencia puede ser considerada como una rama específica en la tradición poética brasileña. Mi finalidad en el presente estudio es discutir algunos de los problemas que esta posición crítica implica y bosquejar algunas ideas en el proceso.

Pero este no es el espacio para llevar a cabo un inventario minucioso. En vez de enumerar una lista totalizadora de fuentes y documentos para demostrar mi hipótesis, en vez de seguir un sendero claramente historicista que no necesariamente incluiría una aproximación literario-crítica, prefiero trabajar sobre dos ejes conceptuales, considerando aspectos sincrónicos y diacrónicos al mismo tiempo. El primero de estos aspectos presupone la distribución de un *modus* barroco en la tradición poética; el segundo envuelve la elección, según un orden histórico, de un número limitado de poemas que guardan un cierto nivel de conciencia o de preocupación con su aspecto visual, escritos por distintos autores a lo largo de consecutivos períodos culturales. Muchos de los textos a los que me referiré enseguida, según tengo entendido, no han sido aún tomados como pertenecientes a ninguna tradición barroca. Antes de seguir adelante, tengo que explicar lo que entiendo por los términos «tradición» y «barroco».

Como es sabido, el uso del término «tradición» puede llevar a confusiones. Puede levantar muchas connotaciones conservadoras cuando es insertado en un discurso crítico, ya que el uso corriente en el lenguaje cotidiano tiende a asociarlo más con las fuerzas represivas o muy experimentadas, antes que con las liberadoras o experimentales en un campo cultural. Por esta misma razón, «tradición» usualmente connota monolitismo, un cuarto cerrado repleto de altares en el que un sentimiento sublime de atemporalidad es preservado. Para un observador despistado, la tradición puede

asociarse a la ortodoxia o, al menos, a la *exclusividad*; como fuente de una auto-afirmación reverencial, puede convertirse en un instrumento del poder para afirmar únicamente lo mismo y transformarse en un bastión en contra de lo Otro.

Sin embargo, desde un punto de vista opuesto, en la tradición la flexibilidad en la selección (o en la lectura) se alía a la posibilidad de diferenciar la percepción, el pluralismo se alía a la identidad. En un cuerpo tan vivo como es la cultura misma, la tradición es un espacio en el que impulsos o discursos disímiles coexisten en movimiento, en el que valores afines se cohesionan para formar secuencias fluidas de eventos. En suma, es el espacio por excelencia de la floración de la heterodoxia, porque es donde, ya decantadas por el paso del tiempo, tanto la alteridad como el tiempo mismo pueden ser comprendidos integralmente. Este concepto *inclusivo* de la tradición, implícitamente metahistórico, refuerza la sincronía arriba mencionada, al tiempo que mantiene, en el eje diacrónico, la especificidad de cada uno de los textos, de los movimientos culturales, de las voces. Entre las ventajas favorecidas por esta amplia visión de la tradición, señalo la posibilidad de superar o relativizar muchas categorías analíticas comunes que se refieren a la materia que tratamos —como, por ejemplo, «vanguardia» o «experimentalismo»— que me parecen demasiado limitadas por la historia. Difícilmente podríamos utilizar tales categorías para estudiar textos escritos hace cuatro siglos en un contexto cultural totalmente diferente; sin embargo es posible reconocer en ellos un cierto gusto, una inclinación estética que los agrega muy de cerca a una familia de conceptos que se afirmaron después, dando origen, por lo tanto, a una «tradición».

Ciertamente, como el lector ya se habrá percatado, esta aproximación, basada en un libre ejercicio de interpretación, conlleva una operación intelectual más o menos peligrosa, a través de la movilización de categorías que son difíciles de definir como «gusto» o «inclinación estética», que son virtualmente imposibles de esclarecer más allá de la tautología, y que ya se encuentran desprovistas de una significación hermenéutica verdadera en el campo presente del discurso crítico. Sin embargo, lo que puede ser visto como una inoportuna apelación a lo irracional o como un intento romántico-retórico de llenar el vacío de ideas sólidas con tentadoras palabras, es aquí considerado dentro de un continuo cultural que, bien planteado, puede asumir una nueva dimensión y volverse operacionalmente capaz de figurar en un discurso crítico que rehusa tanto la imprecisión conceptual como una terminología gastada. El continuo al cual me refiero es de naturaleza barroca.

No tengo el espacio aquí para discutir en mayor profundidad el concepto de barroco. En vez de citar las abundantes autoridades en el asunto —que de Wölfflin a d'Ors, y Tapiè, Francastel o Hatzfeld a Sarduy, en el caso del barroco mismo, y de Huizinga a Hauser o Hocke, en el caso del manierismo, han desarrollado un tesoro teórico irreducible a unas cuantas citas—, yo prefiero formular algunas observaciones sintetizadoras bastante deudoras de los nombres antes mencionados.

Antes de nada, y continuando con lo dicho, entiéndase que no considero el barroco como un período históricamente limitado, sino una categoría central en la cultura de occidente, cuyo peso específico ayudó a forjar las formas actuales de las culturas ibérica e iberoamericana. No tengo la intención de procesar aquí una lectura plana de categorías que son normalmente consideradas importantes cuando se habla de dicha teoría, como la del «inconsciente colectivo», que sencillamente no tiene lugar en el presente ensayo. Tampoco propongo, cuando hablo de un continuo barroco, atribuir a éste valores morales cualesquiera, como si estuviese desarrollando algo como un elogio post-nietzscheano de un estilo que, claro está, no necesita de tales planteamientos.

Como la visión de la tradición aquí expuesta, el barroco también implica una totalizante habilidad de ser inclusivo antes que exclusivo de categorías que no sólo pueden estar distantes unas de las otras, sino que pueden ser contradictorias entre ellas. Además, el barroco se relaciona fundamentalmente con un principio de teatralidad, menos limitado al dramatismo (como muchas veces se considera), que a la performatividad y a la inestabilidad semánticas, más allá de cualesquiera afiliaciones genéricas. A través de una tensión presente en un espacio de elementos polivalente, la razón barroca tiende a sumar la dispersión de los significados con la condensación de los medios, privilegiando de esta forma el significante sobre el significado, y el lenguaje barroco tiende a ser tanto *representacional* como *presentacional*, ya que implica que el lector es el último portador del significado de la obra. En este sentido, el barroco señala la apertura hacia lo infinito, la descentralización, la alusión y la elisión. Si su meollo ontológico debe tanto a la sutileza como a la pasión, su textura presenta el control de su innata inclinación a la entropía en las manos de un productor de lenguaje epistemológicamente ordenado. Ciertamente, la maquinaria de ciframiento y desciframiento del barroco es friamente concebida —y frecuentemente también *formulada*— en un contexto de utilización magnificada de todos los recursos retóricos. Y ya que la persuasión es su motor quintesencial, se vuelve bastante aceptable que, juntamente con la razón barroca, también exista un *proyecto* barroco: un proyecto que dosifica cuidadosamente la opacidad y la transparencia como una metáfora todopoderosa del territorio de la comunicación.

La reducción o el manejo de tópicos «sublimes» o «absolutos», aliados a una propensión para lo lúdico, ambas características notables del sistema barroco, son las responsables de la frecuente acusación de que el barroco contamina el lenguaje de banalidad e impureza, cuando, sin embargo, lo que mejor puede definir su *modus* es la idea misma de sincretismo (lo que algunos detractores del barroco llaman hibridismo).

En más de un sentido, una profundización en la concreción aumenta su carácter abstracto. Como veremos enseguida, dejando de lado la teoría y aproximándonos más a nuestra materia, esta vertiente sincretizadora facilitaría la fusión —o, por lo menos, la magnificación de la tensión dialógica— entre la apariencia visual y el mensaje escrito en el nivel de la palabra impresa. El aspecto formal de ahí originado atestiguaría el impacto de la primera sobre el segundo o aún, si se me permite utilizar una

imagen barroca, la ritualización de las nupcias de la forma y el significado en el altar del Signo.

Ciertamente, la conciencia de los recursos visuales en la palabra poética siempre ha jugado un papel importante en la literatura occidental. El aspecto puramente formal de algunos moldes fundamentales basados en convenciones métricas y estrofas más o menos estrictas, como el soneto, establecieron un patrón reconocible que cruzó diferentes regiones culturales y lingüísticas y períodos histórico-estéticos, volviéndose una especie de vocabulario visual internacional por derecho propio. Sin embargo, el juego combinatorio del significado y del aspecto visual de un poema se fortalece en la poesía del final del Renacimiento hacia adelante, a tal grado que formas poéticas de la antigüedad (como la escritura ropálica, de inspiración griega), junto con elementos visuales elaborados, fueron reciclados y el pensamiento cabalístico o hermético experimentó una nueva expansión.

En su excelente *A Experiencia do Prodigio* («La experiencia del prodigio»)¹, la poeta y crítica portuguesa Ana Hatherly enumera algunos de los libros básicos cuya aparición enriqueció la poesía barroca con una nueva sensibilidad. El manuscrito de la *Hieroglyphika* de Horapolo, escrito cerca del siglo IV de nuestra era, en un intento de interpretar la escritura jeroglífica egipcia por primera vez, y cuya influencia entre la gente culta no cesó hasta Champollion, fue impreso en Venecia en 1505; algunas décadas antes, en Florencia, Marsilio Ficino tradujo al latín, juntamente con las obras de Platón, el legendario *Corpus Hermeticum* de Hermes Trismegisto; aunque presentando una orientación mágica o iniciática, estos libros seminales de muchas maneras señalaban la correspondencia entre el signo escrito y una forma de conocimiento muy abstracta y organizada. Juntamente con la «revolución» de Gutemberg, la difusión de estos libros llevó a la afirmación de una sensibilidad nueva que, a partir del *Emblematum Liber* de Andrea Alciati (1531) —en el que los «emblemas» buscaban ofrecer un equivalente «moderno» a los jeroglíficos— encuentra su plena expresión sea en el concepto crítico de la «agudeza» de Baltasar Gracián (*Arte de Ingenio, Tratado de la Agudeza*) o, asimismo, ya en un sentido más bien científico-delirante, en las obras muy influyentes de Athanasjus Kircher, S.J., quien, al traducir e interpretar los principios cabalísticos a sus contemporáneos (*Artis Magnae Sciendae Sive Combinatoria*, 1619), ayudó a forjar la noción que los signos tenían «la dignidad del ser; no eran un trasunto de la realidad, eran la realidad misma», como lo dijo Octavio Paz.²

Esta noción de dependencia mutua o, al menos, de interpenetración abierta de forma y significado en la palabra escrita, enraizada en corrientes religioso-culturales antiguas, afectó profundamente la estética barroca. No obstante, el reforzamiento de la linealidad y una subsiguiente disminución en la preocupación sobre el aspecto visual en la poesía que acompaña la afirmación de la racionalidad «científica» en el iluminismo, el romanticismo y su derivación, la vanguardia, revaluaron la operación poética como la percepción de una *correspondencia* entre distintos, sino opuestos, fenómenos; en este sentido, existe un rasgo epistémico profundo entre la archiconocida

¹ Ana Hatherly: *A Experiencia do Prodigio*. Lisboa, Casa da Moeda, 1983. Incluye un largo ensayo (281 págs.) y una antología de 100 textos visuales barrocos.

² Octavio Paz: *Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la Fe*. México, Fondo de Cultura Económica, 1983 (658 págs.). Pág. 221.