

IMÁGENES CONTEMPORÁNEAS

Poesía y cine

por María Antonieta Pereira

(tanta violência, mas tanta ternura)
Mário Faustino

o povo é o inventalinguas na malícia
da mestria no matreiro da maravilha
no visgo do improviso tentando a
travessia azeitava o eixo do sol
*Haroldo de Campos/
Caetano Veloso*

Hasta donde se llegó a investigar, se descubrió que el más antiguo sistema de escritura fue desarrollado en la Mesopotamia alrededor del 3.300 a. C.. Esta escritura rudimentaria ya permitía registrar almacenamientos de alimentos, leyendas, mitos y transacciones comerciales. La escritura pictográfica -o, más precisamente, ideográfica- usaba señales para expresar palabras aisladas o conceptos. Aun después de que las pictografías fueran sustituidas por los signos alfabéticos, que buscaban expresar sonidos en vez de ideas, la escritura continuó siendo un diseño que, obediente a una convención, permitía el intercambio de informaciones. Pictográfica o alfabética, la escritura se desarrolló como imagen -signo del orden de lo visible que, al evocar una realidad sonora, siempre presenta un efecto sinestésico. Así, en la base de cualquier texto escrito, encontramos una imagen basada en convenciones, que ocupa un microespacio y excita la visión y, enseguida, una especie de "audición interna" que, reconociendo la cadena gráfico-sonora, desenvuelve un proceso de significación, al establecer un vínculo entre lo leído y la memoria de lo vivido.

Frente a estas consideraciones y ya que toda escritura es visual, es casi una redundancia hablar de poesía visual. Pese a esto, la expresión busca definir un tipo de creación que se opone tanto a la poesía primordial, hecha de respiración cadenciada, de habla y canto, como a la poesía que usa solamente recursos gráficos

de la lengua escrita. Aunque, históricamente, el ritmo sea el alma del poema, la poesía visual intenta ampliar las posibilidades del lenguaje al exceder sus aspectos fónicos, y por lo tanto temporales, a través de la exploración de propuestas espaciales. En este caso, a partir de la base visual corriente de la lengua escrita, en el que se presentan las figuras convencionales de cada letra, palabra o expresión, se desenvuelve una visualidad secundaria, en el que esas letras, palabras y expresiones componen imágenes -muchas veces icónicas- del objeto al que se refieren. Como ejemplos clásicos de este fenómeno en Occidente, podemos citar el famoso poema "Un tiro de dados" de Stéphane Mallarmé, o el cubista "La paloma apuñalada y la fuente de agua" de Guillaume Apollinaire. La superficie en la cual se inscribe el poema deja, así, de ser un mero soporte y pasa a dialogar con el texto que recibe. Los vacíos de la página en blanco, al murmurar un lenguaje sutil cuyo desciframiento exige un conocimiento de iniciado, acaban por crear un receptor capaz de leer lo que no está escrito. Vencida la dualidad, representada por un adentro y un afuera del texto, se crea un proceso de simultaneidad entre lo que se escribe o lee y lo que se deduce o ve, hecho que recuerda la criptografía de la antigua Mesopotamia. Recrudece, así, la operación traductora de la poesía visual pues sus trazos, aunque ya sean una imagen del orden de lo simbólico, son utilizados para la conformación de otras imágenes que funcionan como íconos inspirados por el mismo lenguaje con el cual está hecho el poema. En este caso, en un movimiento de pliegue sobre sí, el poema multiplica las voces intra-textuales cuando se apropia de las formas icónicas extra-textuales por él mismo evocadas, pasando, así, a navegar en el universo simulado de la imagen sobre la imagen. En el mundo contemporáneo, uno de los factores que possibilitan esa redundancia visual es la relación establecida entre producciones textuales, videográficas, televisivas y cinematográficas. Con todo, mucho antes de que el cine inaugurara el universo en expansión de las pantallas, ya se desplegaba la plasticidad del lenguaje poético¹.

La máquina de metáforas del Barroco

Según Melo e Castro, hubo cuatro apariciones consistentes de poesía visual "en la historia del arte occidental: en el periodo alejandrino, en el renacimiento carolingio, en el periodo barroco y en el siglo XX."² A los fines de nuestra argumentación, nos interesa pensar en el mundo de imágenes del Barroco y del siglo XX, ya que los mismos están situados en el inicio y en el fin de la denominada modernidad. Dislocando el concepto de *anamorfosis* de la biología para el arte y utilizándolo en el análisis de la pintura y de la literatura, Severo Sarduy percibe la

estética barroca como el espacio, por excelencia, de la simulación. En ese caso, demuestra cómo Góngora, “que elabora metáforas de metáforas, y no metáforas del lenguaje informativo directo” está en estrecha relación con el flamenco “Rubens [que] pinta modelos de modelos, figuras al cuadrado”.³ El pincel rabioso de Rubens, cuando provoca la anamorfosis del círculo y lo transforma en elipse, también devela un cuerpo erotizado bajo la escena del catolicismo. Sin embargo, para Sarduy, la capacidad barroca de transformar la norma en espectáculo no se despliega plenamente en la vieja Europa sino en el “espacio a la vez lateral y abierto, superpuesto, excéntrico y dialectal de América: borde y denegación, desplazamiento y ruina de la superficie renaciente española, éxodo, trasplante y fin de un lenguaje, de un saber”.⁴ En cuanto artificio retórico, también en la literatura la anamorfosis provoca deformaciones en las imágenes e impide que las mismas signifiquen algo preciso, ajustado, único. El barroco latinoamericano supera, por estas vías, su matriz europea, ya sea a través de los profetas de Aleijadinho o de las capillas de Puebla, en México. A partir de un código mundial, el estilo se desenvuelve en cuanto lenguaje local y, por eso mismo, se presenta como un arte de crisis, en un continente hecho de crisis permanentes.

Teniendo a la crisis como su factor constituyente, el barroco manierista elaboraba un discurso crítico que percibía -en el saqueo de Roma, en el fin del Renacimiento, en la ascensión del protestantismo y en las innumerables guerras religiosas- las profundas modificaciones político-económicas que llevarían a la muerte a la Europa medieval. La larga agonía del viejo continente -profundizada por el descubrimiento del Nuevo Mundo y por la convivencia con tierras y costumbres desconocidas de Asia y África - estimulaba un pensamiento apocalíptico que veía, en el fin del feudalismo, el fin del mundo. Una razón melancólica, combativa, obstinada y perpleja intentaba preservar la cultura, que se desvanecía bajo las embestidas de la Reforma, y al mismo tiempo buscaba avanzar rumbo al futuro que el recién nacido pensamiento burgués aclamaba. Hecho de marchas y contramarchas del sentido, el barroco percibe el mundo como una realidad apocalíptica, siempre al borde del caos, de la condena, o de la redención.

Por estas razones, el pensamiento barroco desenvuelve una fisonomía dilemática y ambivalente, donde la asimetría y el contraste superponen diferentes sistemas semióticos, causando frecuentes mezclas de imágenes y texto escrito. Un ejemplo de esto es la tipografía barroca portuguesa, desarrollada en el período que va de 1640 a 1765, donde se encuentran viñetas decorativas que abren y cierran los capítulos de las obras de ficción con un pequeño ornamento: la rosácea, el

cesto de frutos y flores, los frisos y, a veces, un emblema. La página de la portadilla también siempre es adornada con un pequeño diseño alegórico o un escudo de armas relativo al patrocinador de la obra (principalmente cuando se trata de libros de poesía).⁵

También en una obra editada en 1732 y titulada *Itinerário geográfico com a verdadeira descrição dos Caminhos, Estradas, Rossas, Citios, Povoações, Lugares, Villas, Rios, Montes e Serras, que ha da Cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro até as Minas do Ouro*, se encuentran figuras que ornamentan las páginas introductorias, en cuanto los subtítulos y ciertos pasajes son destacados por el uso de diferentes tipos de letra.⁶ Este trabajo visual, que recuerda la jugada de dados de Mallarmé, también está presente en la portadilla de obras como el *Triunfo Eucharístico*, editado en Vila Rica en el año de 1733, o el *Compendio narrativo do Peregrino da America*, publicado en Lisboa de 1728. Con todo, en el barroco brasileño, una de las más perfectas manifestaciones del arte de mezclar texto e imagen se encuentra en los profetas de Aleijadinho. En lo alto del Santuário de Congonhas do Campo y observando la historia del porvenir, los profetas desdoblán sus letras de piedra en las que se anuncian las tortuosas líneas que llevan a los hombres a la divinidad. Señores del futuro, ellos vaticinan, en el transcurso de los siglos, acontecimientos probables que, esculpidos en lengua culta y extranjera, desafían el entendimiento y resisten a la desaparición de un pasado de oro, violencia y conspiración. Lectores de ese texto, reconocemos en él nuestro rostro mestizo e inconfidente, al mismo tiempo en que también constituimos -como los soñadores de las ruinas neobarrocas de Borges- el texto futuro, preanunciado en las profecías.

Una extensa red -formada por palabras mágicas, máquinas grotescas, monstruos y demonios inteligentes- poblaba el imaginario barroco e indicaba que la revolución burguesa en curso intimidaba al pensamiento con figuras diabólicas: síntesis visual y contradictoria de la relación entre la máquina y los valores espirituales de la Edad Media. En cuanto factor que desagregaba el medievalismo y proponía un mundo regido por la precisión de técnicas y racionalidades, la máquina desarrollaba la hipertrofia de las habilidades y de los sentidos humanos. Favoreciendo la observación de cuerpos celestes o la realización de largos viajes marítimos, el mismo maquinismo que inauguraba la modernidad también colaboraba en la transformación de Europa en un Norte fijo, firme, para donde el navegante podía siempre retornar y a partir del cual practicaba la lectura de la intensa movilidad de mares y culturas.

Poderoso, a medida que intensificaba su dominio sobre la naturaleza, el hombre también se sentía inseguro, ya que todos los mecanismos de los que disponía funcionaban como un monstruoso desdoblamiento de sus propias atribuciones y capacidades. Una gran variedad de producciones artísticas e intelectuales presenta, durante el manierismo barroco, la hibridación del hombre con la máquina, a través de mecanismos y diseños de robots y autómatas primitivos. A medida que la máquina ejecuta tareas y desenvuelve características que antes estaban reservadas a los hombres, ella también funciona como una extraña criatura, que disputa con su propio creador la transformación de la naturaleza y de la sociedad. Desdoblándose a sí mismo, contra sí mismo, el hombre crea en la máquina un inesperado rival que, contradictoriamente, le da poder y reduce su omnipotencia. Poco a poco, los fantasmas del irracionalismo medieval van siendo sustituidos por otros monstruos -precisos, repetitivos, maquinicos- frente a los cuales el sujeto no pasa de ser un lilliputense.

En un curioso relato, Gustave R. Hocke discute cómo “en la aurora de los tiempos modernos, las máquinas prueban que existe un mundo espiritual ‘autónomo’, capaz de rivalizar con la naturaleza bajo una forma animada y ‘dinámica’”.⁷ Al describir la *máquina de metáforas* del jesuita alemán Athanasius Kircher (1601-1680), Hocke informa cómo, a través de un juego de imágenes, el individuo que se contempla en un espejo pasa a verse como si fuese esqueleto, planta, animal, piedra, sol. En esa visión engañosa de sí mismo, el sujeto se sabe presa de la seducción de un artificio pero también se sorprende de su autosignificancia delictiva, forjada por imágenes falsas y dispares. Las contradicciones de una máquina de espejos revelan e intensifican la angustia barroca, que inventaba los límites y, al mismo tiempo, la forma de burlarlos.

Para Hocke, en el período inmediatamente posterior al apogeo del Renacimiento, la metáfora del espejo se transforma casi en una obsesión y en el sustrato de la angustia, de la muerte y del tiempo [...] En los inicios del período moderno el espejo se transforma, de algún modo, en el símbolo del espíritu pos-medieval, de lo “moderno” y de toda su “problemática”.⁸

Frecuentemente explorado en todas las formas artísticas, el laberinto óptico del espejo reflejaba o deformaba al hombre pero, principalmente, cometía contra él la violencia de multiplicarlo, como ya señaló Borges.⁹ Para este escritor, ésa era la razón principal por la cual los espejos tenían algo de monstruoso. El proceso de anamorfosis que se origina en el espejo se va desarrollando a lo largo de los siglos hasta la sociedad moderna, en la que el abundante uso del vidrio, en la arquitectura y en los artefactos industriales y domésticos, amplía los espacios es-

peculares y vuelve lugar común el espectáculo de la imagen humana y de su mundo.

Neobarroco contemporáneo en trance

En la sociedad actual, las variadas formas de pantalla funcionan como espejos en las que el sujeto se busca y se proyecta. Desde la gran superficie del cine hasta las micropantallas utilizadas en delicadas operaciones, el mundo de la posmodernidad intensifica su capacidad de promover relaciones mediadas por láminas de vidrio. En tanto espejo, la pantalla permite al rostro contemporáneo mirarse a sí mismo, en un proceso de simulación en el que se confunde con muchos otros. Frente a tal complejidad, el antiguo rostro de Narciso se revela sorprendentemente ingenuo ya que, hoy, se encuentra multiplicado por una infinidad de imágenes superpuestas y concurrentes.

Esta cuestión es abordada por Ricardo Piglia en su novela *La ciudad ausente*, a través de dos personajes que comparan el espejo a una televisión “que se guarda las caras”: que “las tiene todas adentro y cuando uno se mira ve la cara del otro” (p. 94). En la misma novela, en su clínica-*shopping*, uno de los personajes, Elena, ve en el espejo “el rostro de su madre en la casa de Olavarría”.¹⁰ El sujeto que se contempla percibe la realidad de su rostro como visiones personales, alucinaciones, ilusión óptica. Al mirarse a sí mismo como si fuera otro, el individuo proyecta sus deseos en imágenes ajenas que acaban por denunciar el estado catastrófico e indiferenciado de su propia imagen. Imposibilitado de reconocer su propia mirada, el hombre actual se ve de forma tangencial, a través de la mirada oblicua de aquel que lo expulsa de la lámina del espejo y que, paradójicamente, es él mismo. Como la máquina de metáforas de Athanasius Kircher, la superficie clara del espejo acaba por devolver a aquel que se busca una imagen monstruosa e multifacética.

En este sentido, podríamos decir, siguiendo nuevamente a Piglia, que “el secreto está a la vista y es por eso que no lo vemos”. O sea, la realidad simulada de la pantalla, a medida que remite a la realidad factual, también se propone como algo exterior al telespectador. Entre tanto, al funcionar como contexto en el cual el sujeto interviene para obtener un objeto cultural, ya sea a través de la mera contemplación, o del uso de procedimientos como el *zapping* (en el caso de la televisión), el telespectador desarrolla siempre algún tipo de actuación psico-motora y, como mínimo, proyecta en la pantalla sus deseos y secretos. Viéndose en el

otro, sin tener conciencia de que se está viendo, él expone su intimidad en la pantalla que mira. Al no percibir el carácter secreto y personal de lo que contempla, el sujeto se confunde, o no se reconoce, en la profusión de imágenes en las que se representa y aliena.

Esta situación conflictiva y agónica, típica del sujeto contemporáneo, es abordada en el film *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha, donde también se reitera la tradición barroca de mezclar imagen y texto escrito. Si se la piensa a partir de los presupuestos del lenguaje poético y del concepto benjaminiano de alegoría, la película puede ser insertada, siguiendo el estudio de Jair Tadeu da Fonseca, en la tradición barroca brasileña. Según este autor, lo poético se instaura como organización estructural del film a través del trance, que, más que el tema, es el motivo conductor de la obra. El fragmentarismo, de carácter alegórico, como un proceso que arranca pedazos del mundo y los reelabora en un contexto de circularidad, repetición y suspensión, es favorecido en la película por la conciencia alterada que genera una visión de la realidad de la cual es inseparable.¹¹

Alrededor de su protagonista, el poeta Paulo Martins, la película utiliza el lenguaje de los versos para narrar la realidad del territorio latinoamericano, metaforizado bajo el irónico nombre de Eldorado. Desarrollándose como un libro, en una de sus primeras escenas el film presenta, como una especie de epigrafe, los versos de Mário Faustino:

*não conseguiu firmar o nobre pacto
entre o cosmo sangrento e a alma pura
.....
gladiador defunto, mas intacto
(tanta violência, mas tanta ternura)*

[no llegó a firmar el noble pacto
entre el cosmos sangriento y el alma pura
.....
gladiador difunto pero intacto
(tanta violencia y también tanta ternura)]

La imposibilidad de “firmar el noble pacto” entre política y poesía zambulle a Paulo Martins en una indecisión de tal naturaleza que él se presenta, al mismo tiempo, como “gladiador” y “difunto”. Al rechazar la “fiesta de medallas” de Eldorado, el poeta lucha para colocar su oficio al servicio de una política que

emancipe al pueblo. Sin embargo, él mismo se muestra incapaz de comprender el lenguaje de las calles, y su muerte, al finalizar la historia, también significa el fin de una utopía política. En tanto gladiador, Paulo Martins se desplaza, con armas y palabras, entre la izquierda y la derecha, la monarquía y la república, el palacio y la plaza pública, Silvia y Sara, la metrópolis y Alecrim. Enseguida, la oscilación épica del intelectual, que se ve comprometido con una misión redentora, intensifica la heroicidad de la narrativa, momento en que su discurso poético tensiona y contamina el habla de todos los personajes. El resultado es la creación de escenas excesiva e intencionadamente teatrales, donde la representación se muestra como tal reforzando el carácter de puesta en escena de la obra, presentándola como si fuese la declamación colectiva de un largo poema épico.

De esta forma, la dramatización del yo lírico se viabiliza en la medida en que se produce, justamente, por un proceso de refracción del poeta en los otros personajes. Al identificarse como un loco, romántico y anarquista, Paulo Martins también propone un juego de espejos en el cual los demás personajes se enredan. Al final, todos parecen cumplir un destino ineluctable, cuyo presagio ya se encontraba en los versos y en las escenas que inician -y encierran- el film y en las cuales, solitario aunque armado, su silueta negra contra el cielo nublado, el poeta constituye un excelente blanco para dictadores y policías de una nación sumergida en golpes de Estado, asesinatos políticos e insurrecciones. La crítica ideológico-estética desarrollada por *Terra em transe* adquiere dimensiones continentales cuando los nombres propios de políticos e industriales -como Porfirio Díaz, Julio Fuentes, El Redentor y Pancho Morales- remiten a la América hispánica y a la conocida práctica del caudillismo. De la misma manera, la política de resistencia poética se presenta como una forma de transnacionalismo, al inspirarse en los versos del *Martín Fierro* de José Hernández:

Es el pobre en su *orfandá*
de la fortuna el desecho,
porque *nai*des toma a pecho
el defender a su raza.
Debe el gaucho tener casa,
escuela, iglesia y derechos.¹²

Apropiarse de la lengua extranjera se vuelve, así, una forma de internacionalizar la función del poeta y de la poesía, en la sociedad latinoamericana de Eldorado. Los diálogos entre Paulo Martins y otros personajes -especialmente Sara y el gobernador de izquierda, Felipe Vieira- se expresan cada vez más poéticamente

pero no por eso hay menos desilusión y crueldad, incluso porque son conflictivas con las actitudes de esos mismos personajes. En este sentido, la cita del verso de Castro Alves -"la plaza es del pueblo como el cielo del cóndor"- es contrariada por la acción de Paulo Martins quien agrede físicamente a campesinos y sindicalistas, en nombre de un supuesto Estado democrático. Indignado con el pueblo, que confuso y atemorizado no se encuadra en su utopía, el poeta resuelve expulsarlo de su República imaginaria. De esa forma, él acaba remitiendo a la biografía del mismo Glauber Rocha, que desgarrándose entre discursos conflictivos, buscó conciliar los opuestos, en una auténtica perspectiva neobarroca en la que poetizar lo cotidiano también significaba despoetizar la poesía.

En la pantalla en trance de la película, determinados letreros recuperan las formas usadas por el cine mudo y, simultáneamente, funcionan como títulos de capítulos de un esmerado libro cinematográfico. Los dichos de la propaganda política, el aviso del romántico "*Aurora Livre* - jornal independente e noticioso" o el informe relativo al "encuentro de un líder con el pueblo" son textos que, más allá de interferir en la organización de las imágenes, también presiden la acción de los actores e iluminan, con la agudeza de la literatura de cordel, el escenario sombrío y trágico del film¹³.

Otro texto que afecta la linealidad y exacerba el conflicto narrativo es el discurso autocrítico de Paulo Martins. Convencido de lo justo de sus ideas pero de la imposibilidad de concretarlas, el escritor se decepciona con frecuencia consigo mismo y revisa, enmienda, deshace y amplía su propio *yo* como si él fuese un texto en proceso de redacción. Representando a los intelectuales en general e inclusive al mismo cineasta que lo creó, el poeta muestra los conflictos político-estéticos del pensamiento latinoamericano que, según Sales Gomes, "se desenvuelve en una dialéctica rarificada entre el no ser y el ser otro"¹⁴.

Para el personaje-poeta y el director Glauber Rocha, el guión del film se basa en esa permanente interpelación de sí mismo cuyo resultado es la modificación incontrolable del sujeto del discurso que, usando un "lenguaje en trance",¹⁵ amenaza las perspectivas de continuidad de la narrativa. De esta forma, una alteridad extrema anarquiza las nociones de progreso y organización que subyacen al concepto de dialéctica, estimulando, así, los vaivenes ideológicos que denuncian, a cada momento, la existencia de una nueva voz narradora emanando del mismo sujeto que narra. En tanto función textual desdoblada en la pantalla cinematográfica, Paulo Martins recuerda la naturaleza de cierta tradición brasileña que, orientada por la incertidumbre barroca, afirma negando y responde preguntando. También

para el cineasta, participante de principios estéticos que valorizan el pliegue discursivo, el torneo verbal, la torsión de las imágenes y la burla decorativa, se impone la necesidad de reiterar, declamar, vociferar, convencer. En este caso, Glauber Rocha tiene como precursores a Gregório de Mattos Guerra y a Antônio Vieira. Heredero de la musa malecidente gregoriana que critica desde el esclavo hasta el gobernador de Bahía y de los sermones de Vieyra en que lo maravilloso y lo sobrenatural viabilizan la legislación profética y política, el director de *Terra em transe* defiende una estética presidida por la ilusión, la racionalidad y el desengaño. La Historia patria de Eldorado se confunde, así, con las biobibliografías de escritores del pasado y del presente, en tanto la narrativa filmica se transforma en la historia de la muerte del poeta. Comenzando por el final, *Terra em transe* es el lirismo armado, reiterativo, público y privado, que habla de una nación imaginada y al mismo tiempo real, de un Eldorado que bien podía ser el infierno de Dante pero que es Brasil y América Latina.

Por estas vías, Paulo Martins, sujeto baudelaireano de las barricadas, se construye como conspirador profesional: héroe desposeído y destinado a la decadencia, que se dedica a provocar la rescisión del contrato social. Pero, al revés de lo que ocurre con el *flâneur*, la masa de la gran ciudad deja de ser el refugio del protagonista y se transforma en heroína cruel, lugar de frustración y pérdida de las utopías. Si, por un lado, delante del líder campesino asesinado, el espectáculo de la multitud en trance remite a las tomas de la escalinata de Odessa, en *El acorazado Potiemkim* de Eisenstein (y ambas escenas recuerdan el arrebataamiento lúcido de la tragedia shakespeariana), por otro lado, las aclamaciones al populismo de izquierda o de derecha denuncian la teatralidad exacerbada de un discurso político que funciona como un desfile de carnaval -portentoso, fulgurante y dionisiaco- pero con un tiempo marcado para terminar. Siendo así, la masa constituye un Eldorado utópico que el poeta, en vano, busca alcanzar. Entre él y la multitud, está el típico caudillismo latinoamericano, representado por la figura épico-mitológica de D. Porfirio Díaz, con su bandera negra y su Cristo en la cruz.

En un momento en que la modernidad del continente construía sus héroes para responder a sus dictaduras, América Latina parecía funcionar, para el intelectual brasileño, como una leyenda: espacio utópico, lugar siempre postergado, situado en la pampa, en los Andes, en Bahía o en Amazonas, en el que había conspiraciones, tango y artesanado indígena, punto de macumba, *tropicália*, *bossa nova* y *Cinema Novo*. En esa geografía, muchas veces desconocida pero formando el imaginario de una generación, la conciencia de la fraternidad latinoamericana estimulaba la rebelión y la actitud del poeta, de auscultar su tiempo y abandonar la

torre de marfil que lo separaba del pueblo. El deseo de intervenir, a través del saber, se convertía en un deseo de poder: voluntad épica traducida por el heroísmo de la resistencia y de la muerte, respuesta romántica a la violencia del continente. Responsable por llevar las masas al poder, la poesía, en fin, encontraba un sentido fuera de sí misma. Expulsado de la República y creyéndose liberado de la torre de marfil, el escritor pasará entonces a erigir su torre de Babel, de la cual no escapará con vida.

En las vísperas del tercer milenio, son otros los discursos sociales que se enhebran con el lenguaje poético. Acosado especialmente por los medios masivos, el poeta, como respuesta, los invade. Si, como dice Compagnon, una de las paradojas de la modernidad fue mantener la distinción entre arte de elite y arte de masas,¹⁶ tal vez la poesía contemporánea esté consiguiendo inventar algunas formas de reducir tal distanciamiento. En el mercado brasileño del CD-ROM, pueden ser encontradas innumerables producciones¹⁷ en las que, apoyadas por la música, por el canto o por la declamación cadenciada, la poesía recupera su antiquísima forma de lenguaje oral, tal como ya lo observó Octavio Paz. Al lado de la tradición poética de la oralidad, ciertas *performances*, como las realizadas por los poetas concretos brasileños, pueden ser consideradas como verdaderos shows multimedia, en los cuales la poesía se transforma en objeto rítmico y visual. Cercana a esta experimentación, la producción de videopoemas -que muchas veces son filmaciones de *performances*- también ofrece al lector otras perspectivas de recepción poética¹⁸ y, generalmente, conduce a la práctica metalingüística.

El cine de Glauber Rocha, que puede ser pensado como un precursor de la videopoesía y de los espectáculos poéticos multimedia, contribuyó para que se desenvolvesen nuevas habilidades de lectura, en cuya pauta estaba la formación de un lector de pantallas, sensible a los efectos sinestésicos de esa nueva producción y conciente del carácter multicultural del objeto que consumía. Fruto del mercado y de las tecnologías finiseculares, esa perspectiva multimedia prefiere estimular una sensibilidad basada en la recepción colectiva, crítica y reflexiva del discurso poético, en vez de provocar la emoción ingenua y solitaria, que tantas veces funcionó como *clisé* reductor de la lectura de la poesía. Pertencientes al linaje barroco brasileño, el cineasta y sus pares de la poesía arremeten con la composición de obras que trafican en el trance de las naciones y de los lenguajes. En ese trayecto, inventan nuevos géneros y formas, y demuestran que hay una relación directa entre la productividad de la tradición literaria brasileña y su apertura al diálogo con otros objetos culturales.

Traducción: Gonzalo Aguilar

NOTAS

- ¹ Sobre los vínculos entre cine y literatura puede consultarse: César Guimarães, "Algumas aproximações entre cinema e literatura", en: *Imagens da memória: entre o legível e visível*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1997, pp. 109-142. Sobre las imágenes cinematográficas véase: Wim Wenders, *A lógica das imagens*. Trad. Maria Alexandra A. Lopes. Lisboa, Edições 70, 1990. Para una original reflexión sobre la historia del cine que no omite estas cuestiones, véase: Jean-Luc Godard, *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. Trad. Antônio de Padua Danesi. São Paulo, Martins Fontes, 1989.
- ² E. M. de Melo e Castro, "Uma rede intersemiótica", en: *O fim visual do século XX*, São Paulo, Edusp, 1993, p. 217.
- ³ Severo Sarduy, *La simulación*, Caracas, Monte Ávila, 1982, p. 74.
- ⁴ Severo Sarduy, ob. cit. p. 77.
- ⁵ Heitor Martins, "Tipografia barroca portuguesa: vinhetas em obra de ficção", en: *Barroco*, 2 (1970), p. 157.
- ⁶ Hélio Gravata, "Bibliografia Mineiriana - Período Colonial I, 1711-1753", en: *Barroco*, 4 (1972), p. 91-118.
- ⁷ Gustav R. Hocke, *Maneirismo: o mundo como labirinto*. Trad. C. R. Mahl, São Paulo, Perspectiva, 1986, p. 193.
- ⁸ Gustav R. Hocke, ob. cit., p. 14.
- ⁹ Cfr. el cuento "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", en: Jorge Luis Borges, *Ficciones*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo, Globo, 1989, p. 1-19.
- ¹⁰ Ricardo Piglia, *A cidade ausente*, São Paulo, Iluminuras, 1993, pp. 75 y 58.
- ¹¹ Jair Tadeu da Fonseca, *Lenguaje-transe: uma aproximação a Glauber Rocha* (Dissertação, Mestrado em Teoria da Literatura), Belo Horizonte, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 1995, pp. 44-45.
- ¹² José Hernández, *Martin Fierro*, en: Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares (Comp.), *Poesía gauchesca*, I, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, p. 745.
- ¹³ Se llama literatura de cordel, en Brasil, a los folletos populares que se venden en las ferias del Nordeste y que cuentan en verso historias de personajes populares. Su realización es artesanal, su tamaño oscila entre los 10 y los 15 centímetros de largo, y la cantidad de páginas puede variar, siendo doce su número más frecuente. Obras de producción y circulación popular, el tono de estas obras suele ser satírico y se nutre de los cantadores nordestinos.
- ¹⁴ Paulo Emilio Sales Gomes, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, São Paulo, Paz e Terra, 1996. p. 90.
- ¹⁵ Jair Tadeu da Fonseca, ob. cit., p. 75.
- ¹⁶ Antoine Compagnon, *Os cinco paradoxos da modernidade*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 1996.

- ¹⁷ En Brasil, son frecuentes las colaboraciones entre poetas y músicos en la composición de obras que responden tanto al gusto popular como a la cultura de elite. Pueden encontrarse algunos ejemplos de esto en la obra de Chico Buarque, Paulo Leminski y Vinícius de Moraes, entre otros. En algunas producciones, como en las obras *pop-rock Monte Castelo* y *Love song* de Legião Urbana, se utilizan versos de Camões, pasajes de la "Espístola de Pablo a los Corintios" y cantigas de amor del siglo XIII. El espectáculo *Poesía é risco*, de Augusto de Campos y Cid Campos, también circula en el mercado del CD-ROM mientras versos barrocos de Gregório de Mattos son grabados bajo el título *Boca do inferno*. Ya en *Circuladô*, Caetano Veloso graba su versión musical del poema "Circuladô de fulô", de Haroldo de Campos.
- ¹⁸ El espectáculo multimedia *Ouver*, dirigido por Walter Silveira, y los videopoemas *Nome*, de Arnaldo Antunes, e *O visto e o imaginado*, de Dileny Campos sobre texto de Affonso Ávila, ofrecen un panorama actual de las poesías concreta y visual en Brasil. Una función semejante cumple el video *Um coração de poeta*, en homenaje a Paulo Leminski.

MODELOS DE LECTOR

por Martín Kohan

La pretensión de contar con un “lector modelo” comienza a tornarse un tanto ambiciosa, a medida que la literatura va penando, cada vez más, en procura de un lector, de un lector simplemente, sin mayores especificaciones (un lector como el que podría desear la poesía: que sea lector de poesía, sin ser necesariamente poeta; un lector como podría desear buena parte de la narrativa: que sea nomás un lector, sin ser necesariamente un crítico). La idea de un lector modelo, que coopera con el texto, que contribuye a hacer funcionar ese “mecanismo perezoso” que es un texto, tiende a resultar *fabulosa* o *fabulada*, antes que *in fabula*¹. En lugar de constituir una figura que la literatura sea capaz de generar, va resultando una figura que existe, más que nada, en la literatura, y no tanto fuera de ella.

Don Quijote de la Mancha, por lo pronto, sí era un lector modelo: lejos de toda pereza, para él la lectura de novelas se convirtió en acción, en pura acción. La premisa de la “fusión de horizontes”, de una fusión entre el horizonte de expectativas del texto y el horizonte de experiencias del lector, se produce en él con tal plenitud, que ya no hay distinción alguna entre la literatura y la vida (por eso puede decirse que “Don Quijote lee el mundo para demostrar los libros”²). No habrá tampoco distinción posible para Annie Wilkes, la feroz enfermera de *Misery* de Stephen King, quien superpone igualmente en un mismo plano *lo que lee y lo que vive*. Lee con tal intensidad que es como si estuviera viviendo (y en este momento de identificación compensatoria, bien podría ser como Madame Bovary); pero luego vuelve a la vida y ya en la vida actúa como si estuviera leyendo (y cuando el mundo es para ella un signo, al igual que la literatura, es a Don Quijote a quien se asemeja).

En la fábula del lector modelo, entonces, en la ficción de la fusión de horizontes, la vida y la literatura se articulan o se imbrican (ya sea por identificación, ya sea por contraste). Se produce una especie de continuidad, una continuidad igual a la que se verifica en la famosa cinta de Moebius, donde incluso lo inverso

IMÁGENES CONTEMPORÁNEAS

Poesía y cine

por María Antonieta Pereira

(tanta violência, mas tanta ternura)
Mário Faustino

o povo é o inventalinguas na malícia
da mestria no matreiro da maravilha
no visgo do improviso tentando a
travessia azeitava o eixo do sol
*Haroldo de Campos/
Caetano Veloso*

Hasta donde se llegó a investigar, se descubrió que el más antiguo sistema de escritura fue desarrollado en la Mesopotamia alrededor del 3.300 a. C.. Esta escritura rudimentaria ya permitía registrar almacenamientos de alimentos, leyendas, mitos y transacciones comerciales. La escritura pictográfica -o, más precisamente, ideográfica- usaba señales para expresar palabras aisladas o conceptos. Aun después de que las pictografías fueran sustituidas por los signos alfabéticos, que buscaban expresar sonidos en vez de ideas, la escritura continuó siendo un diseño que, obediente a una convención, permitía el intercambio de informaciones. Pictográfica o alfabética, la escritura se desarrolló como imagen -signo del orden de lo visible que, al evocar una realidad sonora, siempre presenta un efecto sinestésico. Así, en la base de cualquier texto escrito, encontramos una imagen basada en convenciones, que ocupa un microespacio y excita la visión y, enseguida, una especie de "audición interna" que, reconociendo la cadena gráfico-sonora, desenvuelve un proceso de significación, al establecer un vínculo entre lo leído y la memoria de lo vivido.

Frente a estas consideraciones y ya que toda escritura es visual, es casi una redundancia hablar de poesía visual. Pese a esto, la expresión busca definir un tipo de creación que se opone tanto a la poesía primordial, hecha de respiración cadenciada, de habla y canto, como a la poesía que usa solamente recursos gráficos

de la lengua escrita. Aunque, históricamente, el ritmo sea el alma del poema, la poesía visual intenta ampliar las posibilidades del lenguaje al exceder sus aspectos fónicos, y por lo tanto temporales, a través de la exploración de propuestas espaciales. En este caso, a partir de la base visual corriente de la lengua escrita, en el que se presentan las figuras convencionales de cada letra, palabra o expresión, se desenvuelve una visualidad secundaria, en el que esas letras, palabras y expresiones componen imágenes -muchas veces icónicas- del objeto al que se refieren. Como ejemplos clásicos de este fenómeno en Occidente, podemos citar el famoso poema “Un tiro de dados” de Stéphane Mallarmé, o el cubista “La paloma apuñalada y la fuente de agua” de Guillaume Apollinaire. La superficie en la cual se inscribe el poema deja, así, de ser un mero soporte y pasa a dialogar con el texto que recibe. Los vacíos de la página en blanco, al murmurar un lenguaje sutil cuyo desciframiento exige un conocimiento de iniciado, acaban por crear un receptor capaz de leer lo que no está escrito. Vencida la dualidad, representada por un adentro y un afuera del texto, se crea un proceso de simultaneidad entre lo que se escribe o lee y lo que se deduce o ve, hecho que recuerda la criptografía de la antigua Mesopotamia. Recrudece, así, la operación traductora de la poesía visual pues sus trazos, aunque ya sean una imagen del orden de lo simbólico, son utilizados para la conformación de otras imágenes que funcionan como íconos inspirados por el mismo lenguaje con el cual está hecho el poema. En este caso, en un movimiento de pliegue sobre sí, el poema multiplica las voces intra-textuales cuando se apropia de las formas icónicas extra-textuales por él mismo evocadas, pasando, así, a navegar en el universo simulado de la imagen sobre la imagen. En el mundo contemporáneo, uno de los factores que posibilitan esa redundancia visual es la relación establecida entre producciones textuales, videográficas, televisivas y cinematográficas. Con todo, mucho antes de que el cine inaugurara el universo en expansión de las pantallas, ya se desplegaba la plasticidad del lenguaje poético¹.

La máquina de metáforas del Barroco

Según Melo e Castro, hubo cuatro apariciones consistentes de poesía visual “en la historia del arte occidental: en el periodo alejandrino, en el renacimiento carolingio, en el periodo barroco y en el siglo XX.”² A los fines de nuestra argumentación, nos interesa pensar en el mundo de imágenes del Barroco y del siglo XX, ya que los mismos están situados en el inicio y en el fin de la denominada modernidad. Dislocando el concepto de *anamorfosis* de la biología para el arte y utilizándolo en el análisis de la pintura y de la literatura, Severo Sarduy percibe la

estética barroca como el espacio, por excelencia, de la simulación. En ese caso, demuestra cómo Góngora, “que elabora metáforas de metáforas, y no metáforas del lenguaje informativo directo” está en estrecha relación con el flamenco “Rubens [que] pinta modelos de modelos, figuras al cuadrado”.³ El pincel rabioso de Rubens, cuando provoca la anamorfosis del círculo y lo transforma en elipse, también devela un cuerpo erotizado bajo la escena del catolicismo. Sin embargo, para Sarduy, la capacidad barroca de transformar la norma en espectáculo no se despliega plenamente en la vieja Europa sino en el “espacio a la vez lateral y abierto, superpuesto, excéntrico y dialectal de América: borde y denegación, desplazamiento y ruina de la superficie renaciente española, éxodo, trasplante y fin de un lenguaje, de un saber”.⁴ En cuanto artificio retórico, también en la literatura la anamorfosis provoca deformaciones en las imágenes e impide que las mismas signifiquen algo preciso, ajustado, único. El barroco latinoamericano supera, por estas vías, su matriz europea, ya sea a través de los profetas de Aleijadinho o de las capillas de Puebla, en México. A partir de un código mundial, el estilo se desenvuelve en cuanto lenguaje local y, por eso mismo, se presenta como un arte de crisis, en un continente hecho de crisis permanentes.

Teniendo a la crisis como su factor constituyente, el barroco manierista elaboraba un discurso crítico que percibía -en el saqueo de Roma, en el fin del Renacimiento, en la ascensión del protestantismo y en las innumerables guerras religiosas- las profundas modificaciones político-económicas que llevarían a la muerte a la Europa medieval. La larga agonía del viejo continente -profundizada por el descubrimiento del Nuevo Mundo y por la convivencia con tierras y costumbres desconocidas de Asia y África - estimulaba un pensamiento apocalíptico que veía, en el fin del feudalismo, el fin del mundo. Una razón melancólica, combativa, obstinada y perpleja intentaba preservar la cultura, que se desvanecía bajo las embestidas de la Reforma, y al mismo tiempo buscaba avanzar rumbo al futuro que el recién nacido pensamiento burgués aclamaba. Hecho de marchas y contramarchas del sentido, el barroco percibe el mundo como una realidad apocalíptica, siempre al borde del caos, de la condena, o de la redención.

Por estas razones, el pensamiento barroco desenvuelve una fisonomía dilemática y ambivalente, donde la asimetría y el contraste superponen diferentes sistemas semióticos, causando frecuentes mezclas de imágenes y texto escrito. Un ejemplo de esto es la tipografía barroca portuguesa, desarrollada en el período que va de 1640 a 1765, donde se encuentran viñetas decorativas que abren y cierran los capítulos de las obras de ficción con un pequeño ornamento: la rosácea, el

cesto de frutos y flores, los frisos y, a veces, un emblema. La página de la portadilla también siempre es adornada con un pequeño diseño alegórico o un escudo de armas relativo al patrocinador de la obra (principalmente cuando se trata de libros de poesía).⁵

También en una obra editada en 1732 y titulada *Itinerário geográfico com a verdadeira descrição dos Caminhos, Estradas, Rossas, Citios, Povoaçoes, Lugares, Villas, Rios, Montes e Serras, que ha da Cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro até as Minas do Ouro*, se encuentran figuras que ornamentan las páginas introductorias, en cuanto los subtítulos y ciertos pasajes son destacados por el uso de diferentes tipos de letra.⁶ Este trabajo visual, que recuerda la jugada de dados de Mallarmé, también está presente en la portadilla de obras como el *Triunfo Eucharístico*, editado en Vila Rica en el año de 1733, o el *Compendio narrativo do Peregrino da America*, publicado en Lisboa de 1728. Con todo, en el barroco brasileño, una de las más perfectas manifestaciones del arte de mezclar texto e imagen se encuentra en los profetas de Aleijadinho. En lo alto del Santuário de Congonhas do Campo y observando la historia del porvenir, los profetas desdobl原因 sus letras de piedra en las que se anuncian las tortuosas líneas que llevan a los hombres a la divinidad. Señores del futuro, ellos vaticinan, en el transcurso de los siglos, acontecimientos probables que, esculpidos en lengua culta y extranjera, desafían el entendimiento y resisten a la desaparición de un pasado de oro, violencia y conspiración. Lectores de ese texto, reconocemos en él nuestro rostro mestizo e inconfidente, al mismo tiempo en que también constituimos -como los soñadores de las ruinas neobarrocas de Borges- el texto futuro, preanunciado en las profecías.

Una extensa red -formada por palabras mágicas, máquinas grotescas, monstruos y demonios inteligentes- poblaba el imaginario barroco e indicaba que la revolución burguesa en curso intimidaba al pensamiento con figuras diabólicas: síntesis visual y contradictoria de la relación entre la máquina y los valores espirituales de la Edad Media. En cuanto factor que desagregaba el medievalismo y proponía un mundo regido por la precisión de técnicas y racionalidades, la máquina desarrollaba la hipertrofia de las habilidades y de los sentidos humanos. Favoreciendo la observación de cuerpos celestes o la realización de largos viajes marítimos, el mismo maquinismo que inauguraba la modernidad también colaboraba en la transformación de Europa en un Norte fijo, firme, para donde el navegante podía siempre retornar y a partir del cual practicaba la lectura de la intensa movilidad de mares y culturas.

Poderoso, a medida que intensificaba su dominio sobre la naturaleza, el hombre también se sentía inseguro, ya que todos los mecanismos de los que disponía funcionaban como un monstruoso desdoblamiento de sus propias atribuciones y capacidades. Una gran variedad de producciones artísticas e intelectuales presenta, durante el manierismo barroco, la hibridación del hombre con la máquina, a través de mecanismos y diseños de robots y autómatas primitivos. A medida que la máquina ejecuta tareas y desenvuelve características que antes estaban reservadas a los hombres, ella también funciona como una extraña criatura, que disputa con su propio creador la transformación de la naturaleza y de la sociedad. Desdoblándose a sí mismo, contra sí mismo, el hombre crea en la máquina un inesperado rival que, contradictoriamente, le da poder y reduce su omnipotencia. Poco a poco, los fantasmas del irracionalismo medieval van siendo sustituidos por otros monstruos -precisos, repetitivos, maquinicos- frente a los cuales el sujeto no pasa de ser un lilliputense.

En un curioso relato, Gustave R. Hocke discute cómo “en la aurora de los tiempos modernos, las máquinas prueban que existe un mundo espiritual ‘autónomo’, capaz de rivalizar con la naturaleza bajo una forma animada y ‘dinámica’”.⁷ Al describir *la máquina de metáforas* del jesuita alemán Athanasius Kircher (1601-1680), Hocke informa cómo, a través de un juego de imágenes, el individuo que se contempla en un espejo pasa a verse como si fuese esqueleto, planta, animal, piedra, sol. En esa visión engañosa de sí mismo, el sujeto se sabe presa de la seducción de un artificio pero también se sorprende de su autosignificancia delictiva, forjada por imágenes falsas y dispares. Las contradicciones de una máquina de espejos revelan e intensifican la angustia barroca, que inventaba los límites y, al mismo tiempo, la forma de burlarlos.

Para Hocke, en el período inmediatamente posterior al apogeo del Renacimiento, la metáfora del espejo se transforma casi en una obsesión y en el sustrato de la angustia, de la muerte y del tiempo [...] En los inicios del período moderno el espejo se transforma, de algún modo, en el símbolo del espíritu pos-medieval, de lo “moderno” y de toda su “problemática”.⁸

Frecuentemente explorado en todas las formas artísticas, el laberinto óptico del espejo reflejaba o deformaba al hombre pero, principalmente, cometía contra él la violencia de multiplicarlo, como ya señaló Borges.⁹ Para este escritor, ésa era la razón principal por la cual los espejos tenían algo de monstruoso. El proceso de anamorfosis que se origina en el espejo se va desenvolviendo a lo largo de los siglos hasta la sociedad moderna, en la que el abundante uso del vidrio, en la arquitectura y en los artefactos industriales y domésticos, amplía los espacios es-

peculares y vuelve lugar común el espectáculo de la imagen humana y de su mundo.

Neobarroco contemporáneo en trance

En la sociedad actual, las variadas formas de pantalla funcionan como espejos en las que el sujeto se busca y se proyecta. Desde la gran superficie del cine hasta las micropantallas utilizadas en delicadas operaciones, el mundo de la posmodernidad intensifica su capacidad de promover relaciones mediadas por láminas de vidrio. En tanto espejo, la pantalla permite al rostro contemporáneo mirarse a sí mismo, en un proceso de simulación en el que se confunde con muchos otros. Frente a tal complejidad, el antiguo rostro de Narciso se revela sorprendentemente ingenuo ya que, hoy, se encuentra multiplicado por una infinidad de imágenes superpuestas y concurrentes.

Esta cuestión es abordada por Ricardo Piglia en su novela *La ciudad ausente*, a través de dos personajes que comparan el espejo a una televisión “que se guarda las caras”: que “las tiene todas adentro y cuando uno se mira ve la cara del otro” (p. 94). En la misma novela, en su clínica-*shopping*, uno de los personajes, Elena, ve en el espejo “el rostro de su madre en la casa de Olavarría”.¹⁰ El sujeto que se contempla percibe la realidad de su rostro como visiones personales, alucinaciones, ilusión óptica. Al mirarse a sí mismo como si fuera otro, el individuo proyecta sus deseos en imágenes ajenas que acaban por denunciar el estado catastrófico e indiferenciado de su propia imagen. Imposibilitado de reconocer su propia mirada, el hombre actual se ve de forma tangencial, a través de la mirada oblicua de aquel que lo expulsa de la lámina del espejo y que, paradójicamente, es él mismo. Como la máquina de metáforas de Athanasius Kircher, la superficie clara del espejo acaba por devolver a aquel que se busca una imagen monstruosa e multifacética.

En este sentido, podríamos decir, siguiendo nuevamente a Piglia, que “el secreto está a la vista y es por eso que no lo vemos”. O sea, la realidad simulada de la pantalla, a medida que remite a la realidad factual, también se propone como algo exterior al telespectador. Entre tanto, al funcionar como contexto en el cual el sujeto interviene para obtener un objeto cultural, ya sea a través de la mera contemplación, o del uso de procedimientos como el *zapping* (en el caso de la televisión), el telespectador desarrolla siempre algún tipo de actuación psico-motora y, como mínimo, proyecta en la pantalla sus deseos y secretos. Viéndose en el

otro, sin tener conciencia de que se está viendo, él expone su intimidad en la pantalla que mira. Al no percibir el carácter secreto y personal de lo que contempla, el sujeto se confunde, o no se reconoce, en la profusión de imágenes en las que se representa y aliena.

Esta situación conflictiva y agónica, típica del sujeto contemporáneo, es abordada en el film *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha, donde también se reitera la tradición barroca de mezclar imagen y texto escrito. Si se la piensa a partir de los presupuestos del lenguaje poético y del concepto benjaminiano de alegoría, la película puede ser insertada, siguiendo el estudio de Jair Tadeu da Fonseca, en la tradición barroca brasileña. Según este autor, lo poético se instaura como organización estructural del film a través del trance, que, más que el tema, es el motivo conductor de la obra. El fragmentarismo, de carácter alegórico, como un proceso que arranca pedazos del mundo y los reelabora en un contexto de circularidad, repetición y suspensión, es favorecido en la película por la conciencia alterada que genera una visión de la realidad de la cual es inseparable.¹¹

Alrededor de su protagonista, el poeta Paulo Martins, la película utiliza el lenguaje de los versos para narrar la realidad del territorio latinoamericano, metaforizado bajo el irónico nombre de Eldorado. Desarrollándose como un libro, en una de sus primeras escenas el film presenta, como una especie de epígrafe, los versos de Mário Faustino:

*não conseguiu firmar o nobre pacto
entre o cosmo sangrento e a alma pura*

.....
*gladiador defunto, mas intacto
(tanta violência, mas tanta ternura)*

[no llegó a firmar el noble pacto
entre el cosmos sangriento y el alma pura

.....
gladiador difunto pero intacto
(tanta violencia y también tanta ternura)]

La imposibilidad de “firmar el noble pacto” entre política y poesía zambulle a Paulo Martins en una indecisión de tal naturaleza que él se presenta, al mismo tiempo, como “gladiador” y “difunto”. Al rechazar la “fiesta de medallas” de Eldorado, el poeta lucha para colocar su oficio al servicio de una política que

emancipe al pueblo. Sin embargo, él mismo se muestra incapaz de comprender el lenguaje de las calles, y su muerte, al finalizar la historia, también significa el fin de una utopía política. En tanto gladiador, Paulo Martins se desplaza, con armas y palabras, entre la izquierda y la derecha, la monarquía y la república, el palacio y la plaza pública, Sílvia y Sara, la metrópolis y Alecrim. Enseguida, la oscilación épica del intelectual, que se ve comprometido con una misión redentora, intensifica la heroicidad de la narrativa, momento en que su discurso poético tensiona y contamina el habla de todos los personajes. El resultado es la creación de escenas excesiva e intencionadamente teatrales, donde la representación se muestra como tal reforzando el carácter de puesta en escena de la obra, presentándola como si fuese la declamación colectiva de un largo poema épico.

De esta forma, la dramatización del yo lírico se viabiliza en la medida en que se produce, justamente, por un proceso de refracción del poeta en los otros personajes. Al identificarse como un loco, romántico y anarquista, Paulo Martins también propone un juego de espejos en el cual los demás personajes se enredan. Al final, todos parecen cumplir un destino ineluctable, cuyo presagio ya se encontraba en los versos y en las escenas que inician -y encierran- el film y en las cuales, solitario aunque armado, su silueta negra contra el cielo nublado, el poeta constituye un excelente blanco para dictadores y policías de una nación sumergida en golpes de Estado, asesinatos políticos e insurrecciones. La crítica ideológico-estética desarrollada por *Terra em transe* adquiere dimensiones continentales cuando los nombres propios de políticos e industriales -como Porfirio Díaz, Julio Fuentes, El Redentor y Pancho Morales- remiten a la América hispánica y a la conocida práctica del caudillismo. De la misma manera, la política de resistencia poética se presenta como una forma de transnacionalismo, al inspirarse en los versos del *Martín Fierro* de José Hernández:

Es el pobre en su *orfandá*
de la fortuna el desecho,
porque *naiades* toma a pecho
el defender a su raza.
Debe el gaucho tener casa,
escuela, iglesia y derechos.¹²

Apropiarse de la lengua extranjera se vuelve, así, una forma de internacionalizar la función del poeta y de la poesía, en la sociedad latinoamericana de Eldorado. Los diálogos entre Paulo Martins y otros personajes -especialmente Sara y el gobernador de izquierda, Felipe Vieira- se expresan cada vez más poéticamente

pero no por eso hay menos desilusión y crueldad, incluso porque son conflictivas con las actitudes de esos mismos personajes. En este sentido, la cita del verso de Castro Alves -"la plaza es del pueblo como el cielo del cóndor"- es contrariada por la acción de Paulo Martins quien agrede físicamente a campesinos y sindicalistas, en nombre de un supuesto Estado democrático. Indignado con el pueblo, que confuso y atemorizado no se encuadra en su utopía, el poeta resuelve expulsarlo de su República imaginaria. De esa forma, él acaba remitiendo a la biografía del mismo Glauber Rocha, que desgarrándose entre discursos conflictivos, buscó conciliar los opuestos, en una auténtica perspectiva neobarroca en la que poetizar lo cotidiano también significaba despoetizar la poesía.

En la pantalla en trance de la película, determinados letreros recuperan las formas usadas por el cine mudo y, simultáneamente, funcionan como títulos de capítulos de un esmerado libro cinematográfico. Los dichos de la propaganda política, el aviso del romántico "*Aurora Livre* - jornal independente e noticioso" o el informe relativo al "encuentro de un líder con el pueblo" son textos que, más allá de interferir en la organización de las imágenes, también presiden la acción de los actores e iluminan, con la agudeza de la literatura de cordel, el escenario sombrío y trágico del film¹³.

Otro texto que afecta la linealidad y exacerba el conflicto narrativo es el discurso autocrítico de Paulo Martins. Convencido de lo justo de sus ideas pero de la imposibilidad de concretarlas, el escritor se decepciona con frecuencia consigo mismo y revisa, enmienda, deshace y amplía su propio yo como si él fuese un texto en proceso de redacción. Representando a los intelectuales en general e inclusive al mismo cineasta que lo creó, el poeta muestra los conflictos político-estéticos del pensamiento latinoamericano que, según Sales Gomes, "se desenvuelve en una dialéctica rarificada entre el no ser y el ser otro"¹⁴.

Para el personaje-poeta y el director Glauber Rocha, el guión del film se basa en esa permanente interpelación de sí mismo cuyo resultado es la modificación incontrolable del sujeto del discurso que, usando un "lenguaje en trance",¹⁵ amenaza las perspectivas de continuidad de la narrativa. De esta forma, una alteridad extrema anarquiza las nociones de progreso y organización que subyacen al concepto de dialéctica, estimulando, así, los vaivenes ideológicos que denuncian, a cada momento, la existencia de una nueva voz narradora emanando del mismo sujeto que narra. En tanto función textual desdoblada en la pantalla cinematográfica, Paulo Martins recuerda la naturaleza de cierta tradición brasileña que, orientada por la incertidumbre barroca, afirma negando y responde preguntando. También

para el cineasta, participante de principios estéticos que valorizan el pliegue discursivo, el torneo verbal, la torsión de las imágenes y la burla decorativa, se impone la necesidad de reiterar, declamar, vociferar, convencer. En este caso, Glauber Rocha tiene como precursores a Gregório de Mattos Guerra y a Antônio Vieira. Heredero de la musa malecidente gregoriana que critica desde el esclavo hasta el gobernador de Bahía y de los sermones de Vieyra en que lo maravilloso y lo sobrenatural viabilizan la legislación profética y política, el director de *Terra em transe* defiende una estética presidida por la ilusión, la racionalidad y el desengaño. La Historia patria de Eldorado se confunde, así, con las biobibliografías de escritores del pasado y del presente, en tanto la narrativa fílmica se transforma en la historia de la muerte del poeta. Comenzando por el final, *Terra em transe* es el lirismo armado, reiterativo, público y privado, que habla de una nación imaginada y al mismo tiempo real, de un Eldorado que bien podía ser el infierno de Dante pero que es Brasil y América Latina.

Por estas vías, Paulo Martins, sujeto baudelaireano de las barricadas, se construye como conspirador profesional: héroe desposeído y destinado a la decadencia, que se dedica a provocar la rescisión del contrato social. Pero, al revés de lo que ocurre con el *flâneur*, la masa de la gran ciudad deja de ser el refugio del protagonista y se transforma en heroína cruel, lugar de frustración y perdición de las utopías. Si, por un lado, delante del líder campesino asesinado, el espectáculo de la multitud en trance remite a las tomas de la escalinata de Odessa, en *El acorazado Potiemkin* de Eisenstein (y ambas escenas recuerdan el arrebato lúcido de la tragedia shakespeariana), por otro lado, las aclamaciones al populismo de izquierda o de derecha denuncian la teatralidad exacerbada de un discurso político que funciona como un desfile de carnaval -portentoso, fulgurante y dionisiaco- pero con un tiempo marcado para terminar. Siendo así, la masa constituye un Eldorado utópico que el poeta, en vano, busca alcanzar. Entre él y la multitud, está el típico caudillismo latinoamericano, representado por la figura épico-mitológica de D. Porfirio Díaz, con su bandera negra y su Cristo en la cruz.

En un momento en que la modernidad del continente construía sus héroes para responder a sus dictaduras, América Latina parecía funcionar, para el intelectual brasileño, como una leyenda: espacio utópico, lugar siempre postergado, situado en la pampa, en los Andes, en Bahía o en Amazonas, en el que había conspiraciones, tango y artesanado indígena, punto de macumba, *tropicália*, *bossa nova* y *Cinema Novo*. En esa geografía, muchas veces desconocida pero formando el imaginario de una generación, la conciencia de la fraternidad latinoamericana estimulaba la rebelión y la actitud del poeta, de auscultar su tiempo y abandonar la

torre de marfil que lo separaba del pueblo. El deseo de intervenir, a través del saber, se convertía en un deseo de poder: voluntad épica traducida por el heroísmo de la resistencia y de la muerte, respuesta romántica a la violencia del continente. Responsable por llevar las masas al poder, la poesía, en fin, encontraba un sentido fuera de sí misma. Expulsado de la República y creyéndose liberado de la torre de marfil, el escritor pasará entonces a erigir su torre de Babel, de la cual no escapará con vida.

En las vísperas del tercer milenio, son otros los discursos sociales que se enhebran con el lenguaje poético. Acosado especialmente por los medios masivos, el poeta, como respuesta, los invade. Si, como dice Compagnon, una de las paradojas de la modernidad fue mantener la distinción entre arte de elite y arte de masas,¹⁶ tal vez la poesía contemporánea esté consiguiendo inventar algunas formas de reducir tal distanciamiento. En el mercado brasileño del CD-ROM, pueden ser encontradas innumerables producciones¹⁷ en las que, apoyadas por la música, por el canto o por la declamación cadenciada, la poesía recupera su antiquísima forma de lenguaje oral, tal como ya lo observó Octavio Paz. Al lado de la tradición poética de la oralidad, ciertas *performances*, como las realizadas por los poetas concretos brasileños, pueden ser consideradas como verdaderos shows multimedia, en los cuales la poesía se transforma en objeto rítmico y visual. Cercana a esta experimentación, la producción de videopoemas -que muchas veces son filmaciones de *performances*- también ofrece al lector otras perspectivas de recepción poética¹⁸ y, generalmente, conduce a la práctica metalingüística.

El cine de Glauber Rocha, que puede ser pensado como un precursor de la videopoesía y de los espectáculos poéticos multimedia, contribuyó para que se desarrollasen nuevas habilidades de lectura, en cuya pauta estaba la formación de un lector de pantallas, sensible a los efectos sinestésicos de esa nueva producción y conciente del carácter multicultural del objeto que consumía. Fruto del mercado y de las tecnologías finiseculares, esa perspectiva multimedia prefiere estimular una sensibilidad basada en la recepción colectiva, crítica y reflexiva del discurso poético, en vez de provocar la emoción ingenua y solitaria, que tantas veces funcionó como *clisé* reductor de la lectura de la poesía. Pertencientes al linaje barroco brasileño, el cineasta y sus pares de la poesía arremeten con la composición de obras que trafican en el trance de las naciones y de los lenguajes. En ese trayecto, inventan nuevos géneros y formas, y demuestran que hay una relación directa entre la productividad de la tradición literaria brasileña y su apertura al diálogo con otros objetos culturales.

Traducción: Gonzalo Aguilar

NOTAS

- ¹ Sobre los vínculos entre cine y literatura puede consultarse: César Guimarães, "Algumas aproximações entre cinema e literatura", en: *Imagens da memória: entre o legível e visível*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1997, pp. 109-142. Sobre las imágenes cinematográficas véase: Wim Wenders, *A lógica das imagens*. Trad. Maria Alexandra A. Lopes. Lisboa, Edições 70, 1990. Para una original reflexión sobre la historia del cine que no omite estas cuestiones, véase: Jean-Luc Godard, *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. Trad. Antônio de Padua Danesi. São Paulo, Martins Fontes, 1989.
- ² E. M. de Melo e Castro, "Uma rede intersemiótica", en: *O fim visual do século XX*, São Paulo, Edusp, 1993, p. 217.
- ³ Severo Sarduy, *La simulación*, Caracas, Monte Ávila, 1982, p. 74.
- ⁴ Severo Sarduy, ob. cit. p. 77.
- ⁵ Heitor Martins, "Tipografia barroca portuguesa: vinhetas em obra de ficção", en: *Barroco*, 2 (1970), p. 157.
- ⁶ Hélio Gravata, "Bibliografia Mineiriana - Período Colonial I, 1711-1753", en: *Barroco*, 4 (1972), p. 91-118.
- ⁷ Gustav R. Hocke, *Maneirismo: o mundo como labirinto*. Trad. C. R. Mahl, São Paulo, Perspectiva, 1986, p. 193.
- ⁸ Gustav R. Hocke, ob. cit., p. 14.
- ⁹ Cfr. el cuento "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", en: Jorge Luis Borges, *Ficciones*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo, Globo, 1989, p. 1-19.
- ¹⁰ Ricardo Piglia, *A cidade ausente*, São Paulo, Iluminuras, 1993, pp. 75 y 58.
- ¹¹ Jair Tadeu da Fonseca, *Lenguaje-transc: uma aproximação a Glauber Rocha* (Dissertação, Mestrado em Teoria da Literatura), Belo Horizonte, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 1995, pp. 44-45.
- ¹² José Hernández, *Martín Fierro*, en: Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares (Comp.), *Poesía gauchesca*, I, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, p. 745.
- ¹³ Se llama literatura de cordel, en Brasil, a los folletos populares que se venden en las ferias del Nordeste y que cuentan en verso historias de personajes populares. Su realización es artesanal, su tamaño oscila entre los 10 y los 15 centímetros de largo, y la cantidad de páginas puede variar, siendo doce su número más frecuente. Obras de producción y circulación popular, el tono de estas obras suele ser satírico y se nutre de los cantadores nordestinos.
- ¹⁴ Paulo Emilio Sales Gomes, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, São Paulo, Paz e Terra, 1996. p. 90.
- ¹⁵ Jair Tadeu da Fonseca, ob. cit., p. 75.
- ¹⁶ Antoine Compagnon, *Os cinco paradoxos da modernidade*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 1996.

- ¹⁷ En Brasil, son frecuentes las colaboraciones entre poetas y músicos en la composición de obras que responden tanto al gusto popular como a la cultura de elite. Pueden encontrarse algunos ejemplos de esto en la obra de Chico Buarque, Paulo Leminski y Vinícius de Moraes, entre otros. En algunas producciones, como en las obras *pop-rock Monte Castelo* y *Love song* de Legião Urbana, se utilizan versos de Camões, pasajes de la "Espístola de Pablo a los Corintios" y cantigas de amor del siglo XIII. El espectáculo *Poesía é risco*, de Augusto de Campos y Cid Campos, también circula en el mercado del CD-ROM mientras versos barrocos de Gregório de Mattos son grabados bajo el título *Boca do inferno*. Ya en *Circuladô*, Caetano Veloso graba su versión musical del poema "Circuladô de fulô", de Haroldo de Campos.
- ¹⁸ El espectáculo multimedia *Ouver*, dirigido por Walter Silveira, y los videopoemas *Nome*, de Arnaldo Antunes, e *O visto e o imaginado*, de Dileny Campos sobre texto de Affonso Ávila, ofrecen un panorama actual de las poesías concreta y visual en Brasil. Una función semejante cumple el video *Um coração de poeta*, en homenaje a Paulo Leminski.