



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

A

De la antropofagia al tropicalismo: el signo concreto de una cultura en formación.

Autor:
Iribarren, María T.

Revista
Filología

1997, N°30 1/2, pp. 209-233.



Artículo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

DE LA ANTROPOFAGIA AL TROPICALISMO: EL SIGNO CONCRETO DE UNA CULTURA EN FORMACIÓN

“Leer y escribir”, dos disyuntivas que fundan el gesto cultural que recocemos como “Occidente”. Lo supo Barthes en Francia, aquí lo sabía Borges y hoy podemos cifrarlo en los signos de Homi Babha: “Occidente” es el resultado de una escritura (política) cuya lectura (religiosa) está obligada a confirmar la “verdad” en esas creaciones (bajo el régimen necesario de la trascendencia). Aún es frecuente, en este lado del mapa, que cierta crítica literaria lea las producciones de principio de siglo en arreglo a categorías culturales adecuadas a la manufactura europea sin evaluar el peso específico de lo realizado aquí y allá y su proyección (hacia atrás y hacia adelante) en la experiencia histórica de América Latina. Luego, el concepto de “vanguardia histórica” surge de un corpus que no excede ni el estilo ni los rasgos étnicos ni las fronteras del mapa del “Viejo Mundo”.

En los asuntos culturales del Brasil, desde el año 22 hasta el presente, los poetas mutaron en constructores de una “historia” que primero imaginaron y luego llevaron a la práctica a través de acciones en verso y “reverso”. Su método y su objeto fueron los “recorridos”: la embestida contra toda forma cristalizada de sometimiento. A partir de los manifiestos “antropófagos”, el intelectual brasileño fue tentado de movimiento y desde entonces interrogó hasta los pliegues más arrugados de su tránsito histórico, desenvolviendo aptitudes y fracasos, ideas de extraña subversión y belleza. “El deseo de buscar uno por uno y pronunciar el escándalo”, según resume un verso de Ana Cesar.

Lo que sigue es una suscita reflexión sobre cierta poesía producida en el Brasil a lo largo del siglo XX y es, además, el fruto de una voluntad: la de no restablecer las formas de manipulación consagradas contra la diferencia cultural para homologarlas luego, en el campo de los estudios literarios.

SEGUIMOS NOSSO CAMINO: ANTROPOFAGIA, ANTITRADICIÓN DIALÓGICA

Desde el punto de vista programático, el Modernismo brasileño no fue un movimiento homogéneo ni en los antecedentes que reconoció ni en las consignas que supo elaborar. Al igual que otras vanguardias, los brasileños cantaron a la máquina, al vértigo y al desenfado apropiándose del espacio urbano como horizonte en el cual, a partir de ese momento, pondrían en práctica sus acciones. En el discurso de apertura de la segunda noche de la Semana de Arte Moderno (San Pablo, 1922), Menotti del Picchia, orador oficial, declara:

A nossa estética é de reação. Como tal, é guerreira. [...] Queremos luz, ar, ventiladores, aeroplanos, reivindicações obreiras, idealismos, motores, chaminés de fábricas, sangue, velocidade, sonho, na nossa Arte. É que o rufo de um automóvel, nos trilhos de dois versos, espante da poesia o último deus homérico, que ficou anacrônicamente, a dormir e a sonhar, na era do jazz-band e do cinema, com a fruta dos pastôres da Arcádia e os seios divinos de Helena! (Bosi 380)

La proclama celebrará, además, el advenimiento de “um arte genuinamente brasileira, filha do céu e da terra, do Homem e do mistério” (Bosi, 381). No obstante, si en la ponderación programática de la vanguardia europea se pueden trazar redes de filiación estética y/o ideológica divergentes, lo mismo ocurrió con los brasileños que, con posterioridad a la Semana se reagruparon según estas divergencias: el grupo *Anta* -ultranacionalista, ufanista-, el *Verde-amarelo* -de extracción nacionalista popular- y *Antropofagia* -de filiación izquierdista-. Cada una de las facciones produjo materiales de calidad diversa aunque emparentados en un sentimiento que adquirió estatus nacional: la conciencia de que Brasil había ingresado (o que debía hacerlo) al campo de la Modernidad.

¿En qué se diferencian los planteos de Oswald de las otras propuestas vanguardistas? En primer lugar, es válido pensar que la elaboración de manifiestos (Oswald produjo dos: “Poesía Pau Brasil” -1924-, y “Antropófago” -1928-), supone una formulación teórica más o menos orgánica. En segundo lugar, dichos manifiestos, no sólo ordenaron significativamente la serie de ocurrencias estéticas, sino que diseñaron un perfil de intelectual al cual los artistas brasileños ya no podrían ser indiferentes. En el Postfacio de su edición de los Manifiestos Antropófagos, Gonzalo Aguilar (86) comenta: “La invención de la antropofagia reformula la vanguardia y, como práctica viene a resolver la inserción de la cultura y el arte nacionales en la modernidad cosmopolita, de un modo crítico y novedoso.”

En este sentido pueden leerse las líneas que siguen: “...hubo un estallido en los aprendizajes. Los hombres que todo lo sabían se deformaron como látex inflado. Reventaron.” (“Manifiesto Poesía Pau Brasil”, en De Andrade 1993, 16). O estas otras:

Tupí or not tupí that is the question. [...] Queremos la Revolución de los indios Caribes. Mayor que la Revolución Francesa. La unificación de todas las revueltas eficaces en la dirección del hombre. Sin nosotros, Europa ni siquiera tendría su pobre declaración de los derechos del hombre. (...) Contra las historias del hombre que comienzan en el Cabo Finisterre. El mundo sin fecha. Sin firma. Sin Napoleón ni César (“Manifiesto Antropófago”, en De Andrade 1993, 31).

Ya puede inferirse el centro neurálgico al que Oswald remite el dato histórico ocupado, sobre todo, en la cuestión indígena. También, el hecho evidente de que la exhortación revisionista que articula programáticamente ambos manifiestos, se entrama con la cuestión estética y no como un dato ajeno a ella.

Otra distancia que se abre entre Oswald y las demás facciones modernistas, es lo que podríamos llamar (sólo provisionalmente de acuerdo con Gonzalo Aguilar) *la utopía antropófaga* en virtud de la cual la creación y el desarrollo de la identidad cultural brasileña estarán íntimamente ligados a una práctica estética sostenida por la voluntad de operar sobre la historia social como estrategia de ingreso a la modernidad.

En este plan, el nombre del grupo no resulta una invención caprichosa. Oswald escoge el término “antropofagia” para designar su ecuación estético-conceptual ya que

como acto religioso, pertenece al rico mundo del hombre primitivo. Su sentido armónico y comunal se opone al canibalismo, que viene a ser la antropofagia por gula y también la antropofagia por hambre, conocida a través de la crónica de las ciudades sitiadas y de los viajeros extraviados.

La operación metafísica que se relaciona con el rito antropofágico es la de la transformación del tabú en tótem. Desde el valor opuesto, al valor favorable. La vida es devoración pura. En ese devorar que amenaza cada minuto la existencia humana, al hombre le corresponde totemizar el tabú (De Andrade 1981, 177).

Se comprende ahora en qué medida los antropófagos se inscriben en una línea de reflexión histórica y cultural para reclamar una síntesis que impugne la lógica oficial. Esta resituación en la “tradicición” resulta necesaria ya no para homologar el canon estético burgués -proveniente de una versión histórica que se pone en cuestión-, sino para reestablecer, en los objetos y en los discursos producidos a partir de la “Conquista”, los rastros de una cultura anterior a la irrupción europea. En otras palabras, lo que se juega aquí es el nombre, el origen, la paternidad y, como propone Haroldo de Campos, en este caso “tradicición” debe entenderse como *antitradición*.

Mientras el dilema de la vanguardia europea fue el grado de ruptura con las ofertas estético-formales del pasado pero, al mismo tiempo, su inobjetable filiación con aquéllas, la Antropofagia postulará la negación absoluta de

conceptos tales como “Descubrimiento/Conquista” en tanto ecuación que data el origen histórico de América. Es que, así concebida la historia, dicha noción legitima la violencia ejercida contra la diferencia cultural y, en esos términos, la ruptura del diálogo posible entre Occidente y el “Nuevo Mundo” homologará, más tarde, categorías tales como “civilización”, “barbarie” o “subdesarrollo”.

Desde este punto de vista, los antropófagos pueden ser concebidos como “artistas orgánicos” dispuestos a ganar un espacio hegemónico; para ello, toda categoría cultural positiva (la “Verdad”), será puesta a contraluz con la noción de “antropofagia” tal como la describe Haroldo de Campos (1982):

...el pensamiento de la devoración crítica del legado cultural universal elaborado no a partir de la perspectiva sumisa y reconciliadora del “buen salvaje” (...), sino según el punto de vista irrespetuoso del “mal salvaje”, devorador de blancos, antropófago. (Antropofagia) no supone una sumisión (una catequesis), sino una transculturación: aún mejor, una “transvaloración”, una visión crítica de la historia como función negativa, susceptible tanto de apropiación como de expropiación, desjerarquización, deconstrucción. Todo pasado que nos es “otro” merece ser negado. Vale decir: merece ser comido, devorado.

Al cabo, la lógica del catecismo y la lanza, protagonista de la voz histórica oficial, devienen travestidas en el diálogo carnalesco-nutritivo imaginado por Oswald.

VÍCIO NA FALA: ANTROPOFAGIA, POÉTICA Y LENGUAJE

En cuanto a los procedimientos, Oswald desarrolla la experimentación formal en todos sus aspectos sin desestimar técnicas ni materiales. Un recurso impuesto por los modernistas, y que la Antropofagia explotó de manera ejemplar, fue la confección de textos en trama con fragmentos de crónicas históricas. Aplicando la técnica del montaje se ensamblan, con los propios versos, párrafos, sintagmas o palabras hasta componer una poesía de alto contenido sustantivo (concentración significante), que resultará el antecedente más firme del Concretismo de los años 50. Estos montajes, pues, serán formalizados bajo el esquema de la ironía y la parodia, los recursos antropófagos por excelencia, como consecuencia de lo cual la poesía oswaldiana resultará fragmentaria, de escasa adjetivación y rica en juegos fonéticos.

En tanto procedimiento, la Antropofagia trasvasó la época de experimentación de la vanguardia y a sus propios actores. Como si hubiera decidido una cruzada contra el silencio, desde entonces, la poesía de Brasil reavivó en sí misma su energía significante, su voluntad de nombrar, la amistad de una métrica dispuesta a otorgar la palabra para que el diálogo no cese.

No podía estar ausente de este programa la reflexión acerca de la lengua, que también tiene sus antecedentes. En el año 1896 se funda la Academia Nacional de Letras de Brasil que declara el Portugués peninsular como la lengua nacional. Veinte años más tarde, los modernistas incluían entre sus urgencias programáticas la ampliación del diccionario a los vocablos provenientes de lenguas indígenas y africanas, y la normatización y unificación de la fonética (que, por entonces y durante mucho tiempo después, mantuvo registros orales diversos), la acentuación y la ortografía.

Acerca de esta cuestión, los antropófagos van a plantear: “La lengua sin arcaísmos, sin erudición. Natural y neológica. La contribución millonaria de todos los errores. Como hablamos. Como somos” (De Andrade 1993, 16).

Será en el año 1971 cuando, efectivamente, se logre la tan esperada reforma y la gravitación de este acontecimiento puede medirse en términos de inversión de la ecuación colonial: el Portugués que se habla en el mundo es el del Brasil y no el peninsular.

En resumen: sugerimos un primer plano de conceptualización en el que “Antropofagia” se articula negativamente en tanto concepto que viene a refutar la tradición histórico-cultural; y un segundo plano que refiere a la cuestión estético-lingüística, en donde “Antropofagia” funciona como procedimiento poético y como norma lingüística. Desde cualquiera de estos puntos de vista, sutil y fatalmente como el hilo de Ariadna, la “utopía antropófaga” desenvuelve su burla al escepticismo constatando en cada uno de estos actos la medida de un verso *cargado de futuro*.

È SE VAE COM ELLE PERA SUAS TERRAS: RECORRIDOS

Es tiempo de mencionar lo que aparece como el punto de renovación radical de la poética de Oswald y que, según intentamos demostrar, fue el legado que recogieron las generaciones posteriores. Dos líneas llaman la atención en sus manifiestos: “Una única lucha -la lucha por el camino” (Pau Brasil); y “Recorridos. Recorridos. Recorridos. Recorridos. Recorridos. Recorridos. Recorridos.” (Antropófago).

“Camino” y “recorridos” comparten un buen porcentaje de su campo semántico. El sustantivo “recorrido” (*percurso*) deriva del verbo “recorrer” (*percorrere*) derivado, a su vez, del verbo latino *percurro*. Los diccionarios latino, portugués y español apuntan varias acepciones: “Atravesar corriendo/ Recorrer con los ojos, con el pensamiento, con la imaginación/ Pasar por los puntos de un camino/ Leer un escrito rápidamente para ver qué contiene o buscar algo/ Correr a un lado y otro cosas que están en fila para que ocupen más o menos espacio.” El movimiento, la indagación y la aventura podrían ser la cifra semántica del verbo (*recorrer*) y su sustantivo derivado (*recorrido*).

Es allí donde queda expuesta la gran operación metonímica de Oswald, su sueño magnífico: un antropófago devora a su enemigo con el objetivo de apropiarse (y conservar) lo mejor de él. Lejos de malograr su sustancia, aquel otro devorado se transforma en objeto de nutrición de su devorador. A partir del contacto de esos dos cuerpos, esos dos lenguajes, esas dos culturas, la Antropofagia opera su síntesis: desde ahora, la “lucha por el camino” diversifica sus signos para establecer el “recorrido” virtual de todo antropófago:

Bárbaros, crédulos, pintorescos y cordiales. Lectores de diarios. Pau-Brasil. La selva y la escuela. El Museo Nacional. La cocina, el mineral y la danza. La vegetación. Pau Brasil.

Sólo la Antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente. Unica ley en el mundo. Expresión enmascarada de todos los individualismos, de todos los colectivismos. De todas las religiones. De todos los tratados de paz. (...) Somos concretistas. Las ideas vigilan, reaccionan, queman gente en las plazas públicas. Suprimamos las ideas y otras parálisis. Por los recorridos. Creer en las señales, creer en los instrumentos y en las estrellas. ("Manifiesto Antropófago", en De Andrade 1993, 35-6).

Se juega, sí y cada palabra concreta un disparo después del cual “la realidad” deberá correr sus anhelos: la utopía de Oswald (cualquier utopía), como la literatura, midieron su eficacia en el tamaño de su esperanza.

ONDE QUER QUE VOCE ESTEJA: LA POESÍA CONCRETA EL ESPACIO

Los primeros diseños concretos fueron realizados por el grupo *Noigandres* integrado por Augusto y Haroldo de Campos y Décio Pignatari, alrededor del año 1952. El grupo se propone indagar la sintaxis espacial hasta llegar al escandaloso abandono de la frase verbal.

La poética concreta se afirma así en las antípodas de la lírica intimista y estetizante que caracterizó a la década del '40 cuyas manifestaciones exceden el mapa del Brasil (por ejemplo, Ungaretti y Montale). De hecho, los concretos retomarán las formas experimentales y temáticas de la vanguardia del '22, en particular, los postulados de Oswald de quien se imponen herederos “por antropofagia directa”. Abiertamente antiimpresionista, la Poesía Concreta también reestablece los procedimientos estructurales del futurismo (en su versión rusa e italiana) y del dadaísmo. A partir de allí, el grupo *Noigandres* inicia la exploración de la materialidad del significante: el sonido, la letra impresa, la línea, la superficie de la página, eventualmente, el color y la espesura tipográficas.

Comprender la estética concreta importa, antes que nada, la consideración del contexto político-social en el cual se desempeñaron sus poetas y,

fundamentalmente, el protagonismo que, paulatinamente, adquieren los medios y la publicidad en la comunicación de masas. En manos de un nacionalismo de derecha (las libertades democráticas están restringidas, el P.C.B. proscrito), Brasil navega las aguas de una sinuosa e irregular modernización iniciada en 1937 por Getulio Vargas (Estado Novo), y que será acompañada por un enérgico desarrollo industrial —en 1953, Vargas crea Petrobras “instituyendo así el monopolio estatal de extracción y refinamiento de petróleo” (De Andrade 1981, 407).

Así pues el universo de los concretos no está impregnado de futuridad como el de las vanguardias del '22. A los desvelos de Oswald por establecer el concepto de “antitradición” como punto de partida (para la renovación estética) y campo que resignifique la ubicación cultural del Brasil, se corresponden los intentos de Augusto, Haroldo y Décio por posicionarse en el mapa (histórico y literario) de posguerra con el cual establecerán un diálogo singular. Augusto declara: “la poesía concreta comienza por asumir una responsabilidad total frente al lenguaje: aceptando el presupuesto del idioma histórico como núcleo indispensable de comunicación, se niega a absorber las palabras como meros vehículos indiferentes, sin vida sin personalidad sin historia tumbas-tabúes con que la convención insiste en sepultar a la idea”. (*De Campos*, 1994, 105).

NADA É PERDIDO: UNA POESÍA MENOR

¿De qué modo opera (puede operar) una vanguardia a mediados del siglo XX?
 ¿Qué orden de asuntos provee sustento a la economización de la poesía bajo la perspectiva del ocaso de la aptitud comunicativa del lenguaje? Luego, si la medida de toda vanguardia es su resistencia a una tradición, ¿cuáles serían, en el caso de la Poesía Concreta brasileña, las impugnaciones y las homologaciones pertinentes? ¿Qué tipo de exploración se propone, cuál será el horizonte de sus recorridos? En un texto publicado en 1978 Augusto (7) explica:

Assim como há gente que tem medo do novo, há gente que tem medo do antigo. Eu defenderei até a morte o novo por causa do antigo e até a vida o antigo por causa do novo. O antigo que foi novo é tão novo como o mais novo novo. O que é preciso é saber discerni-lo no meio das velhacas velharias que nos impingiram durante tanto tempo.

Ya no se trata, por lo visto, de discernir en atención a historicismos grandilocuentes. Además, aun en estas latitudes, la didáctica de la guerra pulverizó la urgencia y la nostalgia: la consigna será, de ahora en más, preservar el presente y su enunciado. Para que la literatura recupere un territorio de participación entre los sucesos culturales deberá desplazar sus signos, articular su mirada (y sus requiebros) políticamente, colectivizar su repertorio tecnológico.

Veinte años antes de las formulaciones de Deleuze y Guattari, la Poesía Concreta pone en acto (y conjetura la antología para) una “poesía menor”:

mallarmé (un coup de dés, 1897), joyce (finnegans wake), pound (cantos -ideogramas), cummings y, en un segundo plano, apollinaire (calligrammes) y las tentativas experimentales futuristas-dadaístas están en la raíz del nuevo procedimiento poético, que tiende a imponerse a la organización convencional cuya unidad formal es el verso (libre inclusive). (De Campos 1994, 106).

Sumergidos (y emergentes) en una sociedad ya industrializada (la Poesía Concreta vio la luz en San Pablo), estos poetas se reconocen en (desde y hacia) un arco de tradición “tecnicista” cuyo inicio histórico-estético habría emprendido Mallarmé. En la medida en que el material significante asume en esta estética un primer plano verbal y visual, la innovación atravesará aspectos que comprometerán diversos campos: el semántico (ideogramas, polisemia, juegos de palabras); el sintáctico (ruptura o atomización de las partes del discurso, yuxtaposición, redistribución de elementos, ruptura de la sintaxis proposicional); el lexical (sustantivos concretos, neologismos, tecnicismos, palabras extranjeras, siglas, términos plurilingües); el morfológico (desintegración del sintagma en sus morfemas, separación de los prefijos, las raíces y los sufijos, uso intensivo de ciertos morfemas); el fonético (recurrencia a figuras de repetición sonora: aliteración, asonancias, rimas internas, preferencia por los grupos consonánticos); y el topográfico (abolición del verso, ruptura de la linealidad, uso constructivo del blanco, ausencia de signos de puntuación, constelaciones, sintaxis gráfica).

El principio lingüístico general que subyace a la poética concreta es la sustitución de la estructura oracional por otras nominales, relacionadas espacialmente en dirección horizontal y vertical. Mediante el recurso del juego, el enigma y la sorpresa se proponen desautomatizar el lenguaje, sacarlo de su campo de acción y hacerlo operar en el espacio más allá de la lógica gramatical a la que está habituada el lector (cfr. Bosi, 530). Habría que agregar que la exploración de las semejanzas sonoras sugiere el presupuesto de que habría relaciones no arbitrarias entre el significante y el significado, criterio que los concretos toman de Jakobson y también de Saussure.

Palabras, sonidos, colores, el horizonte de correspondencias que los concretos habilitan es, según define Gonzalo Aguilar, la destrucción de “los hábitos de lectura obligando a un desplazamiento que transforma al receptor en un productor” (De Campos, 1994, 125). La especificidad literaria, entonces, no sólo debe buscarse en las condiciones de producción sino, en virtud de aquella ilusión que caracteriza los empeños de la literatura, en las reglas y condiciones de la recepción de una obra. En donde “obra” y “autor” desplazan (no anulan) sus competencias habituales:

funciones-relaciones gráfico-fonéticas (“factores de proximidad y semejanza”) y el uso sustantivo del espacio como elemento de composición implican una dialéctica simultánea de ojo y respiración que, aliada a la síntesis ideogramática del significado, crea una totalidad sensible “verbivocovisual”, yuxtaponiendo palabras y experiencia en un estrecho flujo fenomenológico, antes imposible. (*De Campos*, 1994, 106).

CORAÇÃO CABEÇA: CRÍTICA Y VERDAD CONCRETAS

Parece oportuno acudir a Blanchot para dilucidar cuál es la relevancia de la Poesía Concreta en tanto proyecto que, elaborado en la periferia, restablece un círculo de tradición que recorre desde Mallarmé (y su concepción de símbolo) a Valéry para cerrarse sobre el propio Blanchot (101):

Mediante el símbolo, pues, hay salto, cambio de nivel, cambio brusco y violento, hay exaltación, caída; no se pasa de un sentido a otro sentido, sino a otra cosa, a lo que parece distinto a todos los sentidos posibles. [...] Todo símbolo es una experiencia, un cambio radical que ha de vivirse, un salto que ha de cumplirse. Por lo tanto, no existe símbolo, sino experiencia simbólica. El símbolo nunca es destruido por lo invisible o lo indecible a que pretende apuntar; al contrario, alcanza, en ese movimiento, una realidad que nunca le otorgaría el mundo corriente, tanto más árbol cuanto que es cruz, y tanto más visible a causa de esa esencia velada, más parlante y más expresivo por lo inexpresable en cuya proximidad nos hace surgir mediante una decisión instantánea.

La versión de Valéry (115) no difiere demasiado: “símbolo [...] pobre palabra [...] no contiene sino lo que uno quiera; si alguien le atribuye su propia esperanza, en ella la encuentra”.

Lo que se juega en estos conceptos es la competencia representativa del lenguaje. Que no está negada sino, caso contrario, “haciendo máquina” en una otra conciencia: el lector. Lo que sí se cancela (o por lo menos queda en suspenso), es su atribución de verdad: el lenguaje sólo puede ser una representación de otra representación. Entonces el imperativo de trascendencia queda pulverizado para dar lugar al devenir. En cada palabra, en cada verso, en cada sonido sucede la inauguración de una voluntad desplazada (desdoblada y dispersa), que le otorgará sus propios rasgos e ilusiones.

En este sentido, no sería justo coincidir con los detractores de esta poética, según los cuales la técnica concreta banaliza el poema y provoca en el público el azoramiento y la indiferencia. Es evidente el uso intensivo del lenguaje que se propone aquí, pero también la extenuación a la cual la propia lengua se expone en su ordenamiento gramatical (piénsese en un Góngora o en un Whitman) y que es aprovechada en toda su magnitud por la retórica concreta: “poesía de dar el

nombre / nombrar es dar el nombre" (*Dossier Brasil, Diario de Poesía* 5). Como aclara Augusto:

En cuanto a la acusación de que yo descarto la palabra a causa de la preocupación por la imagen, es más que nada un preconceito, en este caso de índole literaria. Son raros los poemas en que no uso palabras. Con los recursos visuales y la concisión en el vocabulario, creo, por el contrario, valorizarlas, restituirles su valor original, en vez de diluirlas en vano palabrerío. Mi poesía es -si así lo quieren- una poesía de palabrotas. LUXO LIXO. (*De Campos*, 1994, 97)

El círculo se abre, dijimos, en Mallarmé: "Todo ocurre, en resumen, por hipótesis: se evita el relato" (Baudelaire 33). A mitad de camino entre los sueños de Oswald y las ruidosas correspondencias del Tropicalismo, la Poesía Concreta retoma los términos a partir de los cuales Valéry (131) interroga a la obra de Mallarmé:

¿Qué queremos, si no es producir la impresión portentosa, y durante algún tiempo continua, de que entre la forma sensible de un discurso y su valor de cambio en ideas existe no sé qué unión mística, qué armonía, gracias a las cuales participamos de un mundo enteramente distinto del mundo donde las palabras y los actos se responden?

En ese mismo texto, unas páginas más adelante, Valéry (139) sostiene que la letra mallarmeana "hacia suponer imperiosamente todo un sistema de pensamiento referido a la poesía, tratada, ejercida y reanudada sin cesar como una obra esencialmente infinita, para la cual las obras realizadas o realizables no son más que los fragmentos, los ensayos, los estudios preparatorios." O como escribió Augusto De Campos (1978, 8): "A poesia é uma família dispersa de naufragos bracejando no tempo e no espaço".

En este contexto, podemos establecer una línea de "tradición" fundada por la Antropofagia que abrió el juego de un nuevo ciclo cultural cuyos imperativos debían ser la revisión histórica, la determinación lingüística y la libertad estética. A mediados de siglo, un grupo de poetas embiste contra la opacidad del lenguaje, el aislamiento de la poesía y la pastoral del autoritarismo, todo eso junto y de una sola vez. Se llamaron Poetas Concretos (como Oswald) y se devoraron lo mejor del pasado para *trans(h)istorizarlo* y devolverlo hecho imagen y sonido en un anuncio multimediático que dejó perplejo a su propio entorno. Como recuerda Haroldo (1982): "La poesía concreta representa el momento de sincronía absoluta de la literatura brasileña. No sólo puede hablar la diferencia en un código universal [...] sino que también, metalingüísticamente, repensó el propio código, la propia función poética (o la manipulación de ese código). La diferencia (lo nacional) pasó a ser con ella el lugar operativo de la nueva síntesis del código universal."

MAS TUDO É MUITO MAIS: LA METONIMIA TROPICALISTA

Estamos en los años sesenta. Si algo caracterizó a los jóvenes de esa época, en cualquier punto del planeta, fue la gravedad de sus enunciados: la muerte impregnó sus papeles, sus ruidos y sus prácticas (públicas y privadas). La contrapartida de esto no superó el fundamentalismo ingenuo del *flower power*. De todos modos, proliferaron las fórmulas binarias cautivando fieles en uno y otro extremo: lo viejo o lo nuevo, subdesarrollo o tecnología, libertad o dependencia, la guerra o la paz. Sometida, inadvertidamente, a una nueva versión maniqueísta, la década del '60, en general, no alcanzó a producir una síntesis que superara la estrategia fundante de la cultura occidental. La guerra, también en este caso, contaminó las prácticas culturales en tanto dato histórico (pasado) y acontecimiento-marco de producción (presente) de las mismas.

Como en todo el mundo, en Brasil las consignas de los jóvenes parecen admitir un formato "agremiado" y de doble signo: reaccionarios ("joven guardia") y revolucionarios ("M.P.B.").¹ País de indígenas, africanos y blancos, la historia de sus ritos y creencias revelará (disuelta, extenuada y hermosa), la secreta intimidad entre la música y la poesía. En resumen, la música popular será el escenario de la disputa y también el campo donde germinará una experiencia estética cuya dimensión e intensidad no registran antecedentes.

Sonidos electrónicos, yuxtaposiciones rítmicas, caos gramatical, parodias y absurdos conjeturales, leyendas míticas y la actualidad de los periódicos, son algunos de los materiales que reunió el Tropicalismo en el desmesurado tejido de sus versos. La técnica será igualmente diversa a los elementos: la *bossa nova* con pie en João Gilberto, el *pop* a partir de las dilucidaciones de Stevie Wonder, las notaciones musicales afrobrahianas heredadas de los cultos religiosos, la rítmica inquietante del carnaval de Salvador.

"O Tropicalismo [...] era um movimento sincrético, sem estilo, sem forma. Era um antimovimento, uma ação para libertar as pessoas da obrigação de participar desse ou daquele movimento" (Luccessi 248). La base del Tropicalismo es sencilla, vital y procaz: la vida puesta en movimiento, corcheas y metáforas cohabitando el film cotidiano. Y sobre todo eso: la conciencia de un sujeto cuyo devenir cinematográfico es irrefutable. La masa y el individuo, la prosa y la poesía, el tiempo histórico y el tiempo emocional, el paraíso y el desierto, pueblos nordestinos y metrópolis futuristas se corresponden en los ambientes carnavalizados y tan salvajemente reales que describe la estética tropicalista: una detonación de risa contra el oxímoron de su generación.

Situando-se desde logo no grupo dos inventores. isto é. dos artistas vocacionados para a descoberta de territórios inexplorados. Caetano não

¹ M.P.B. = música popular brasileira.

se limitou a impelir a música popular, até então contida numa dinâmica cultural acanhada, a participar ativamente da renovação da linguagem artística. Baiano e estrangeiro, ele foi o nosso grande sincretista. Um novo antropófago, bárbaro e doce, capaz de ligar, em sua música aberta, em sua poesia-qualquer-coisa, as pontas das mais diversas poéticas potencialmente vivas, de Gregório a Pastinha, de Gil a Sousândrade, do rock a Smetak, do concreto ao Xingu. Puxada por Caetano, a poesia-música rompeu as barreiras entre o popular e o erudito. E se expôs, radicalmente, com todos os riscos, às largas e despreparadas platéias do consumo, levando a um extremo limite a tensão comunicativa entre a informação nova e o repertório coletivo de redundâncias. Vivas e vaias".²

Todo y mucho más.

AVANÇANDO ATRAVÉS DOS GROSSOS PORTÕES: EL CULTO ANTROPÓFAGO

A principios de siglo, está dicho, la Antropofagia sentó las bases de una estética radical que propiciaba la revisión de la historia y la norma lingüística como acrobacias imperativas para una reafirmación cultural auténticamente brasileña e innovadora. La poética de los recorridos formulada por Oswald, definió la simpatía antropófaga hacia toda y cualquier manifestación cultural (local y foránea), eliminando de su diccionario las conjunciones disyuntivas. El banquete oswaldiano no impugnó el exceso, la sensualidad ni la irreverente cercanía de las formas cultas y las populares. Y así abrió los límites de la constelación poética hasta las lógicas (o ilógicas) fronteras del universo concebible.

En un punto, este sistema hace puente con la máquina de guerra deleuzeana y las discontinuidades discursivas que Foucault planificó para imaginar la historia de Occidente. En ese punto, la vanguardia antropófaga recorre el mismo sinuoso camino de abominar del documento histórico que despachó los asuntos del Brasil a fuerza de una sangrienta transculturación.³

Pero si Oswald echó a rodar una piedra fatídica para Drummond o para Augusto, cuando ellá misma irrumpe en los cuadernos de Caetano se pulveriza y, transformada en *poemacanción* recupera su forma de erizo. Es el momento en que el Tropicalismo establece su coartada:

² Augusto de Campos citado por Hebert Fonseca en *Caetano. esse cara*. Editora Revan. 145.

³ "En suma, la historia del pensamiento, de los conocimientos, de la filosofía, de la literatura parece multiplicar las rupturas y buscar todos los erizamientos de la discontinuidad: mientras que la historia propiamente dicha, la historia a secas, parece borrar, en provecho de las estructuras más firmes, la irrupción de los acontecimientos" (Michel Foucault, *La arqueología del saber*. México, Siglo XXI, 1987).

- I Nada de novo sob o sol. Mas o sob o sol.
- II Evitar qualquer coisa que não seja qualquer coisa.
- III Cantar muito.
- IV Soltar os demônios contra o seco dos anjos.
- V A subliteratura. A subliteratura e a superliteratura. E até mesmo a literatura.
- VI Por que não?
- VII Jazz carioca. Samba paulista. Rock baiano. Baião mineiro.
- VIII Jazz carioca feito por mineiros. Samba paulista feito por baianos. Baião mineiro feito por cariocas. Rock baiano feito por paulistas.
- IX E até mesmo a música, por que não?
- X Mas sob o sol.
- XI A década e a eternidade, o século e o momento, o minuto e a história.
- XII Exemplos: a obra de Jorge Mautner. A pessoa de Donato. O papo de Gil. O significante em Maria Bethânia. O significado em Elis Regina. Baiano e os Novos Caetanos etc.
- XIII Fama e cama. Sempre de novo deitar e criar.
- XIV Salvador Dali no Fantástico.
- XV O show da vida.
- XVI Bob Dylan Live.
- XVII Qualquer coisa é radicalmente contra os radicalismos e, paradoxalmente, considera ridículo tal paradoxo. Ridiculamente, não vê nenhum paradoxo nisso. Decididamente a favor do advérbio de modo.
- XVIII A televisão está melhor do que o carnaval. Insistir no carnaval.
- XIX E de novo sob o sol. E sempre.⁴

Sin embargo, la declaración de guerra fue anterior y, paradójicamente, se llamó *Alegria, Alegria*,⁵ *la marchinha* que evoca en su introducción los primeros acordes del himno nacional brasileño. Éste no es un dato menor, porque *Alegria, Alegria*, pone en primer plano la voluntad de desfigurar el documento sobre el cual se reconoce la versión oficial de la historia:

Caminando contra o vento
Sem lenço sem sem documento
No sol de quase dezembro
Eu vou...

Si en el despojo del documento (que, no obstante, se repone musicalmente), podemos leer una advertencia sobre el marco de interpretación del pasado, en los lugares que describí el recorrido del sujeto podemos reponer el presente de sus enunciados, las condiciones en que los mismos son producidos:

⁴ Caetano Veloso. "Manifiesto del Movimiento Cualquier Cosa" en *Qualquer Coisa*. Philips/Phonogram. 1975.

⁵ En *Caetano Veloso*. Philips. 1968.

...O sol se reparte em crimes
 Espaçonaves, guerrilhas
 Em Cardinales bonitas
 Eu vou
 Em caras de presidentes
 Em grandes beijos de amor
 Em dentes, pernas, bandeiras
 Bomba e Brigitte Bardot...

Como Baudelaire, Caetano mira la ciudad con la avidez de quien la quiere poseer. Y la posee y hace de ella un monumento que colisiona, conceptualmente, con el glosario documental. A la anquilosis característica del relato histórico, se la carea aquí con la movilidad incesante de un sujeto que se instaura a partir de su propia experiencia (sobre este particular volveremos más adelante), recapitulando la visión que resulta de sus propios recorridos.

Contemporánea a *Alegria, Alegria* (que fue cantada por primera vez en San Pablo, en el año 1967), es una canción de Chico Buarque de Holanda cuya propuesta se ubica en las antípodas:

...O homem sério
 Que contava dinheiro
 Parou
 O faroleiro
 Que contava vantagens
 Parou
 A namorada
 Que contava as estrelas
 Parou pra ver
 Ouvir e dar passagem...
 Minha cidade
 Toda se enfeitou
 Pra ver a banda passar...⁶

Sea cual fuere la interpretación que hagamos del poema en su conjunto, es evidente que el sujeto que narra y los que participan en los hechos narrados, escogen una actitud pasiva: se paran para ver pasar (la tradición, el presente o lo que sea). Esta inmovilidad resulta inversamente proporcional a la movilidad que expone el sujeto de *Alegria, Alegria* y sobre la cual insistirá Caetano, una y otra vez (*Tropicália, Os Argonautas, Paisagem útil, Podres poderes, Língua*).

La voluntad de movimiento, sumada a la descripción de un mundo presente y real con referencias sutiles al pasado, son algunos de los gestos que

⁶ Chico Buarque de Holanda. *A Banda*.

formatean la poética de Caetano Veloso en los márgenes de la estética vanguardista antropófaga de la cual heredará sus cauces.

Lá (se refiere a *Alegria, Alegria*), como aquí, em *Tropicália*, há uma presentificação da realidade brasileira -não a sua cópia- através da colagem criativa de eventos, citações, rótulos e insígnias do contexto. É uma operação típica daquilo que Lévi-Strauss denomina de bricolage intelectual: a construção de um conjunto estrutural não com uma técnica estereotipada, mas com uma técnica empírica, sobre um inventário de resíduos e fragmentos de acontecimentos. Em suma, embora ainda se utilize da linguagem discursiva, Caetano não a usa linearmente, mas numa montagem de “fotos e nomes”, numa justaposição de frases-feitas ou numa superposição de estilhaços sonoros. Essa linguagem -que é a linguagem própria da poesia- não entra, é claro, na cabeça dos que querem reduzir tudo a esquemas, perdão, a “estruturas” quadradas e slogans bifidos, do tipo alienação/participação, ainda que, por uma estranha ironia, Caetano seja um dos nossos compositores mais “participantes”, como o comprova este disco (Augusto De Campos 1993, 163).

Esta forma narrativa trastoca la norma cronológica de la historia, para la cual el pasado está “atrás” y el futuro “al frente”. Queda también impugnado el sujeto romántico canónico: imagen de una mente colectiva, observador solitario y abstraído que sobrehabita al resto de los mortales. Si aceptamos el diseño de Caetano como una “poética de la inclusión”, será oportuno considerar que lo primero que queda incluido es el sujeto, quien, apropiándose de los mecanismos de enunciación y de los objetos pertenecientes a campos de saber diversos, desproporciona en ese acto, el canon formal de aquellos saberes. Esto es: comete antropofagia, devoración y transformación, totemiza el tabú como pedía Oswald, trastoca *los gruesos portones*.

OLHOS ABERTOS: SUJETO Y DIFERENCIA CULTURAL

Si la Antropofagia hizo de la diferencia cultural uno de sus ejes programáticos, el Tropicismo retoma esa tesis y la replica. Es interesante en este punto volver la mirada sobre las formulaciones teóricas de Deleuze acerca de lo que él entiende como una literatura menor.⁷ Dejando el aspecto de la lengua para más adelante, nos vamos a centrar en la concepción y la enunciación del conflicto. La relectura del poema-canción *Tropicália*⁸ iluminará algunas curiosidades.⁹

⁷ En *Kafka. por una literatura menor*. Gilles Deleuze puntualiza las condiciones para que una literatura sea tal: 1) la lengua debe estar afectada por un alto coeficiente de desterritorialización. 2) el conflicto es político y 3) se enuncia colectivamente el drama individual.

⁸ En *Caetano Veloso*. Philips. 1968.

⁹ Caetano compuso *Tropicália* (1967) desconociendo por completo la obra de Oswald de Andrade a la cual accede gracias a Haroldo de Campos.

Se trata de un texto cuya técnica de composición es el montaje (el collage) a partir del cual quedan establecidas relaciones con la historia (la fundación de Brasilia en la región del Planalto Central, la industrialización), la literatura (alusiones a Alencar, Drummond, Guimarães Rosa y Cassiano Ricardo), los diarios de la época, el cancionero popular (Vinícius, Chico Buarque, Milton Nascimento, Carmen Miranda y Roberto Carlos) y el folklore regional (el carnaval, el samba, la negritud).

En la versión musicalizada del poema (cuyas cuatro primeras notas reproducen una vez más la secuencia musical de un fragmento del himno nacional brasileño), se incluye el recitado de un par de líneas de la *Carta*,¹⁰ contextualizando la red de referencias mencionadas líneas arriba. Luego el texto acude a distintos registros de lengua que actualizan percepciones también diversas (generacionales, sociales, geográficas). Por ejemplo, la comparación del pensamiento popular brasileño con un monumento *pop* (“O monumento é de papel crepom e prata / Os olhos verdes da mulata / A cabeleira esconde atrás da verde mata / O luar do sertão”), expuesto desde lo que podría entenderse como una mirada dotada de infantil perplejidad (“O monumento não tem porta / A entrada de uma rua antiga estreita e torta / E no joelho uma criança sorridente feia e morta / Estende a mão”).

Pero tal vez lo más llamativo de este texto es la manera en la que se articula la instauración del *yo*. Es frecuente, en la poética de Caetano, la explicitación de la primera persona, pronominalidad que, de hecho, el Portugués no requiere. Sin embargo, esta cercanía entre la subjetividad y la objetividad del texto poético contribuye con un efecto singular:

1) afecta los límites del género ya que desproporciona la relación sujeto/objeto esperable para un poema y, consecuentemente, funde los bordes prosa/poesía;

2) si bien la enunciación queda a cargo de una primera persona del singular, en varios tramos del texto esa voz se sitúa como objeto de sus propios enunciados lo que redundará en una suerte de pluralización del sujeto de la enunciación;

3) el tramado de referencias extratextuales, acentúa el efecto de una enunciación colectiva a partir de la revisión de un saber común (la historia brasileña) razón por la cual, además, puede eludir la prolijidad cronológica;

4) la pluralización del sujeto es solidaria con la pluralización del objeto y cada cosa es otra y dos al mismo tiempo: lo que se narra aquí, en última instancia, es el desarrollo de la cultura brasileña, desde su primer texto hasta el presente de la enunciación;

¹⁰ Texto enviado por Pero Vaz de Caminha a Don Manuel, rey de Portugal, a propósito del desembarco en Puerto Seguro y que es considerada, por cierta crítica literaria, el “acta” de fundación de la literatura brasileña.

5) por último, la escena particular de lectura de un poemacanción (el espectáculo y su repetición), amplía el dominio del presente de enunciación: no se trata sólo de un presente virtual, desde el punto de vista de la disposición de los elementos retóricos (escritura), sino que tiene el valor agregado de una enunciación nuevamente realizada (reescritura o lectura), en voz alta, frente al “lector” real.

También en este poema, Caetano parece jugar con la cámara, privilegiando el foco sobre determinados objetos y generando cuadros donde lo que se ve en primer plano es un conjunto de elementos heterogéneos que esperan su resignificación, su transformación y que, por eso mismo, alcanzan una estabilidad apenas formal.

Contra todos os ventos, o movimento tropicalista, a cada investida, ousava mais, disseminando atitudes capazes de assustar os segmentos bem-comportados. Tratava-se de virar o “bom senso” e o “bom gosto” pelo avesso, transformando o Tropicalismo -para citar uma vez mais Max Bense- numa “consciência espermática predisposta e dirigida para aproximações, contatos, penetrações”, capaz de semear novas percepções da realidade, ora através das músicas, ora das declarações à imprensa, bem como do comportamento no palco e do vestuário -um somatório de signos instituidor de um corte profundo no discurso oficial (Lucchesi 41).

El ojo abre sus contornos para ensayar miradas transversales sobre el presente. El sujeto deviene multitud desempeñándose en el infinito planetario. Luego, el presente no es presente ni el planeta infinito ni el sujeto un pronombre imaginable de carne y huesos de un solo color. Aquí no se invierte la historia para contarla al revés y éste es el ángulo en el que la narración se impugna a sí misma, explota desterritorializada. No se trata de un recurso estético sino de una voluntad política. Lo que se narra (el objeto), la narración misma (el acontecimiento, el sujeto que lo realiza y los recursos materiales que emplea) y las formas en que ésta debería ser percibida (la recepción), conforman el punto de tensión de la estética tropicalista cuyo argumento global actualiza una violencia histórica que aún espera ser reparada: *la llegada de los bárbaros*.

O QUE PODE ESTA LINGUA?: ACTOS DE HABLA

La lengua del Brasil, dijimos, supo invertir el mapa colonial. Luego de abrir su diccionario a voces tupías y africanas, lució más universal y más brasileña. Lengua negra, roja y blanca. Lengua que actúa desde la cumbre de su propio nombre el viaje por la conquista del espacio. El ser de una lengua se expresa a través de una voluntad ahistórica e inestable. No le basta nombrar y renovar en ello la ilusión de la existencia. Sino que toma material esa ilusión inaugurando

la virtualidad del acontecimiento lingüístico. Puro acto, puro acontecimiento que se difunde mediante la voz y la mano. El ser del hombre es un ser lingüístico, pero todo ser lingüístico es, antes que nada, un ser en trance de acontecimiento, un ser en acto y desorden.

La lengua de Caetano¹¹ extenua su potencia, sospecha sus atributos, los interroga con insistencia porque aspira a resolver (constatar) otras afinidades: con la historia, con el presente, con la música, con el cine. La lengua con la que Oswald soñó encuentra su materialidad en la poética tropicalista: lengua menor que en su guerra por legitimarse históricamente impugna la hipótesis del origen, desterritorializando su matriz mayor:

Gosto de sentir a minha língua roçar
 A língua de Luís de Camões
 Gosto de ser e de estar
 E quero me dedicar
 A criar confusões de prosódia
 E uma profusão de paródias
 Que encurtem dores
 E furtem cores como camaleões¹²

Lengua que se inscribe en una tradición y en ella reconoce a Camões y a Pessoa (los poetas de Portugal), para inmediatamente establecer su amistad con Guimarães Rosa y Mangueira,¹³ el carnaval, la filosofía (que no puede sino ser en lengua alemana) y el cine (que no puede ser sino en lengua americana) y haciendo bisagra con todo eso, la Poesía Concreta como referencia verbivocovisual del presente.

¹¹ “Desde o início, sempre considerei meus desejos de mudar o mundo como sinal de um movimento interno da história do Brasil, e cada pensamento ambicioso meu, um esboço de aventura da própria língua portuguesa”; fragmento de un texto inédito de Caetano Veloso leído en una conferencia realizada durante el evento Enciclopédia da Virada do Século/Milenio en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro en octubre de 1993. El texto completo se reproduce en el libro publicado por el *Museu Aberto do Descobrimento - O Brasil renasce onde nasce*, bajo el auspicio de la Fundação Quadrilátero do Descobrimento, 1994, São Paulo.

¹² Fragmento de “Língua”, en *Velô*. Philips, 1984.

¹³ Estação Primeira de Mangueira. Scola de Samba fundada el 29 de abril de 1928 cuyos colores característicos son el verde y el rosa. Su carta astral señala: “Na Mangueira predomina o elemento Terra: Sol em Touro e Lua em Virgem. retrato típico de uma comunidade que faz da coesão sua principal referência. É uma Escola que assume toda sua identidade. indissociável do morro do qual toma o nome emprestado. como um quesito a seu favor. É o elemento Terra que a torna auto-suficiente. de acordo com os interesses e necessidades de sua comunidade. A nova geração de mangueirenses. por exemplo, está sendo formada em sua própria vila olímpica. A força da Mangueira é tal que não perde sua autenticidade mesmo quando seu enredo deixa de explorar os temas cariocas, pois a paixão que desperta está além de sua fronteira”. Suplemento Especial de Carnaval *Abre-Alas. Revista Oficial da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. 1993.

Este complejo sistema de señales e indicios hilvanados en la trama vertiginosa del poemacanción, denuncia la indiferencia democrática que lo fundamenta: las palabras se rebelan a una limitación de sentido. Todo aquí respira en la expansión, en la proliferación, en el desvío.¹⁴ El sintagma se pone de pie y deviene paradigma, retornando a la infancia de la palabra.

Desde el punto de vista de la teoría de la enunciación que subyace a estos textos, habría que señalar varias filiaciones: ya mencionamos la Antropofagia, luego la Poesía Concreta.¹⁵ Podríamos incluir las descripciones del neobarroco latinoamericano emitidas por Sarduy, fundamentalmente, como marco de producción de la poética tropicalista. Desde aquí, no se hace difícil establecer parentescos con Lezama Lima o Borges, cuyas textualidades se caracterizan por la desestabilización del significante, la descentralización genérica y la proliferación caótica de sentidos. Atento a estas estéticas, el Tropicalismo produce textos en los cuales los elementos internos y los extratextuales están extrañados (o por su registro o por el contexto en el que irrumpen) y lo que los reúne es una voluntad de transformación incesante.¹⁶

Desde otro punto de vista, recupera ejemplarmente la didáctica antropófaga de los recorridos. Y crea entidades vigorosas que se resisten a los imperativos de la representación. Valéry imaginó muchas veces la secreta contigüidad entre la poesía y la música que Baudelaire habría confirmado en el *Tannhäuser* de Richard Wagner. Aquí también letra y música deponen sus especificidades para crear una nueva sintaxis cuyo acontecimiento imita la gramática cinematográfica:¹⁷ sucesiones, discontinuidades, devenir otra cosa, imágenes, sonidos, palabras, gestos de un lenguaje que no quiere cristalizar. Actos de habla.¹⁸

¹⁴ En *Utopía de un hombre que está cansado*, Jorge Luis Borges señala que “a nadie le importan los hechos. Son meros puntos de partida para la invención y el razonamiento. En las escuelas nos enseñan la duda y el arte del olvido. Ante todo el olvido de lo personal y local. Vivimos en el tiempo, que es sucesivo, pero tratamos de vivir sub specie aeternitatis. Del pasado nos quedan algunos nombres, que el lenguaje tiende a olvidar. Eludimos las inútiles precisiones. No hay cronología ni historia. No hay tampoco estadísticas. [...] Ya no nos quedan más que citas. La lengua es un sistema de citas.”

¹⁵ Un capítulo especial merece la musicalización de poemas concretos como *O Pulsar* (Augusto de Campos, en *Velô*, Philips, 1984) y *Circuladô de fulô* (Haroldo de Campos, en *Circuladô vivo*, Philips, 1992), en los cuales la correspondencia de la notación musical con la fonética de los textos es extrañamente mágica.

¹⁶ En referencia a este aspecto, puede consultarse el manifiesto Poesía Concreta reproducido por Gonzalo Aguilar en *Augusto de Campos - poemas* (1994), en el cual Augusto afirma: “el poeta concreto ve la palabra en sí misma -campo magnético de posibilidades- como un objeto dinámico. una célula viva, un organismo completo, con propiedades psico-físico-químicas, tacto antenas circulación corazón: viva. [...] el poema concreto o ideograma pasa a ser un campo relacional de funciones.”

O AVESSO DO AVESSO DO AVESSO: LA ÉPICA TROPICALISTA

En el prefacio a *Las palabras y las cosas* (México, Siglo XXI, 1988), Foucault alude a un texto de Borges¹⁹ abriendo el espacio de una posible sospecha:

Hay un desorden peor que el de lo incongruente y el acercamiento de lo que no se conviene; sería el desorden que hace centellear los fragmentos de un gran número de posibles órdenes en la dimensión, sin ley ni geometría, de lo heteróclito; y es necesario entender este término lo más cerca de su etimología: las cosas están ahí “acostadas”, “puestas”, “dispuestas” en sitios a tal punto diferentes que es imposible encontrarles un lugar de acogimiento, definir más allá de unas y de otras un lugar común.

Este mismo espacio fue homologado por el concreto Décio Pignatari como la “luta pelo avesso”²⁰ y Caetano potenciará la frase en *Sampa*²¹, poema que es considerado uno de los “maiores momentos da obra de Caetano”. Según Lucchesi y Korff Dieguez (151-2) “mais que uma homenagem à cidade que o acolheu e onde se deram as primeiras e expressivas emoções de conquista, “Sampa” é rememoração épico-lírica de toda a “viagem” artístico-existencial do eu.”

¹⁷ Según Arnold Hauser (*Historia Social de la Literatura y el Arte*, Madrid, Guadarrama, 1976, Tomo 2, 91-6), “la disolución de la forma plástica y lineal en algo movido, palpitante e inaprensible; el borrarse los límites y contornos para dar la impresión de lo ilimitado, inconmensurable e infinito; la transformación del ser personalmente rígido y objetivo en un devenir, una función, un intercambio entre sujeto y objeto, constituye el rasgo fundamental de la concepción wölffliniana del Barroco. [...] La intención artística del Barroco es, en otras palabras, ‘cinematográfica’; los sucesos representados parecen haber sido acechados y espiados; todo signo que pudiera delatar interés por el espectador es borrado, todo es representado como si fuera aparente voluntad del acaso.”

¹⁸ Desde la pragmática inglesa, pero también desde el lacanismo. En *Matemas II*, de Jacques-Alain Miller (Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1988, 12-14), leemos: “Lacan localizó en la experiencia analítica el operador maravilloso que permite que el significante que no significa nada se ponga a significar cualquier cosa. Ese operador es lo que llamó el sujeto supuesto al saber. el que no sabe nada, pero basta con que opere en la experiencia analítica para que, milagrosamente, cuanto menos algo significa algo, más significa algo. Esta es una operación propiamente lógica en la que se verifica que el significante crea por sus permutaciones. como dice Lacan, el significado. [...] Todo un esfuerzo, que se cree filosófico en Lacan, consiste en extender en forma metódica el dominio de los objetos admitidos en psicoanálisis. precisamente porque la experiencia con la asociación libre, con el significante, determinó el surgimiento de objetos imposibles. nuevos. absurdos respecto a los criterios de la experiencia. Hizo surgir, por ejemplo, un sujeto que se identifica y no a una única cosa sino a veces a muchas.”

¹⁹ *El idioma analítico de John Wilkins*. en *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. Buenos Aires. Emecé. 1974

²⁰ “La disputa por el revés”.

²¹ En *Muito (Dentro da estrela azulada)*. Philips. 1978.

Desde el título, *Sampa* nos hace guiños antropófagoconcretos para que leamos allí “samba+são paulo”. Luego, el texto se irá poblando de desvíos referenciales: el verso “teus deuses da chuva” es una alusión a la primera novela de Jorge Mautner, *O deus da chuva e da morte* (1962); en “túmulo do samba”, se evoca la expresión con la que Vinícius de Moraes caracterizó San Pablo en 1965; “somos mutantes” nombra la banda que acompañaba los recitales de Gil y Caetano, Os mutantes; “kilombo de Zumbi”, recuerda la resistencia negra más prolongada de la historia del Brasil. Liderada por Zumbi, la rebelión se localizó en Palmares (Estado de Alagoas), en el transcurso del siglo XVII y duró setenta años; por último, se nombra a Rita Lee y se alude al mito de Narciso.

Si bien desde los primeros versos el sujeto localiza la enunciación en el cruce de las avenidas Ipiranga y São João (pleno centro de San Pablo), a través del pegote de citas, nombres y referencias irá ampliando el espacio de su acontecimiento hasta ser superado por el acontecimiento mismo: el poema deviene poética. Y lo que declara es la voluntad de constatar una realidad múltiple en la que, de hecho, conviven elementos ilusoriamente opuestos: el pueblo oprimido, el poder del dinero, el humo de las chimeneas industriales tanto como los hermanos De Campos o Jorge Mautner, Vinícius de Moraes y Luis Gonzaga. La realidad como “revés” en potencia y en su doble designación (“lo contrario” y “el contratiempo”).

Una vez más, la subjetividad es atraída por la constelación de objetos/sujetos que enuncia hasta quedar atrapada por esos significantes. Luego, los presupuestos explotan dinamitados por la potencia del acontecimiento y la existencia presente que se le consagra:

1. *E foste um difícil começo*
2. *Afasto o que não conheço*
3. *E quem vem de outro sonho feliz de cidade*
4. *Aprende depressa a chamar-te de realidade*
5. *Porque é o avesso do avesso*
6. *Do avesso do avesso*

El pasaje del pasado perfecto (en 1) al presente del indicativo (en las cláusulas siguientes), y de la primera persona singular (en 2) a la segunda (en 5) con una interrupción en el uso impersonal (en 3 y 4) conforman la apoyatura formal de la instancia de presentización que mencionamos líneas arriba. Este tratamiento temporal se repite en otras zonas del texto.

Así, la épica del Tropicalismo dibuja y desdibuja los márgenes de su propio canon. Objetos o sujetos aparecen y desaparecen en su devenir discursivo y, en conjunto, nada es lo que podría ser fuera del texto. Esto es relevante en la medida que compromete un cambio en el punto de vista: a partir de ahora, “lo real”, no debe ser indagado más allá de la palabra sino a riesgo de quedar subrogado a los discursos de origen de los que fue capturado. “Lo real” fue

devorado y transfirió su existencia al revés de su revés enunciándose desde una voz plural y errante que se establece y discute “no para llegar a la verdad sino para vencerla” (Foucault 1983). Se sabe, la épica siempre cumple sus propósitos.

NAVEGAR É PRECISO: PERCEPCIÓN Y MOVIMIENTO

Cada vez que una nave se hace al mar, una porción de la vida reclama otro verbo. En efecto, “vivir” es insuficiente para designar “el vivir” y, al cabo, ese acontecimiento (ser y transcurrir) queda transferido al verbo “navegar”. Al menos eso creían los marinos portugueses.²²

Verbos y poética de movimiento, delatan una y otra vez, la fuente en la que abrevó el Tropicalismo para construir su sistema de signos. Augusto de Campos (1993, 286) señala en este sentido: “Um ponto de aproximação entre os dois grupos (se refere al Tropicalismo y la Poesía Concreta) é, sem dúvida, Oswald de Andrade. O antropófago indigesto do Modernismo estava morto e amordaçado à espera de que as novas gerações recolhessem o seu legado revolucionário. Os poetas concretos lutaram por muito tempo sozinhos pela sua ressurreição, em manifestos e artigos polêmicos... Oswald, básico para os concretos, passou a sê-lo também para Caetano... E a Antropofagia oswaldiana é a própria justificação da Tropicália. Como se sabe, Oswald contrapõe ao que denomina a cultura “messiânica”, fundada na autoridade paterna, na propriedade privada e no Estado, a cultura “antropofágica”, correspondente à sociedade matriarcal e sem classes, que deverá ressurgir com o progresso tecnológico, devolvendo ao homem a liberdade primitiva.”

La travesía tropicalista no conoce horizontes donde pueda alcanzarse el horizonte. La dulce invasión bárbara no cesa quizás porque los bárbaros fueran una solución después de todo:

Tudo ainda é tal e qual
E no entanto nada igual
Nós cantamos de verdade
E é sempre outra cidade velha²³

Este poema repone de manera invisible un precepto pessoano: “O mito e o nada que é tudo”.²⁴ Como en otras ocasiones, la máquina antropófaga metamorfoseó los elementos, revirtualizando las percepciones, sesgando la

²² La frase que se repite en el poemacanción *Os Argonautas*. “*navegar é preciso / viver não é preciso*”. fue extraída por Caetano del poema “Palavras de Pórtico” de Fernando Pessoa. Sin embargo, su origen se remonta a la inscripción que ostentaba la insignia de la Escola de Sagres. en la época del Infante Don Henriques.

mirada: nada es igual a nada y, no obstante, erramos con la ilusión de capturar alguna certeza. Fuera del sol y la luna, aquí no hay otras: sólo símbolos mágicos cumpliendo su ciclo circular.

Palabra-erotizada, palabra-forma, palabra-estructura: la impronta bárbara se opone a la quietud, a la verdad y a la razón. Robada a Dionisos y Apolo, trazará la órbita que recorrerán su flecha y su lira, entre luces y sombras, bajo la noche del carnaval o en el vértigo de un cinematógrafo.

El Tropicalismo se asomó a la literatura brasileña desde la música popular. Es un primer dato. Otro: el sujeto que a veces emerge de esos textos, cumple una doble función: recorta y pega, luego, atrae hacia el presente sus objetos y los pone en movimiento. Estatuye el adverbio de modo. Tercero: el movimiento es de rotación y de traslación imitando el recorrido de los planetas y sus satélites, la cámara fija y el plano secuencia. Saltos verbales, cambios de registro, literatura culta y literatura popular, papel y celuloide. Cuarto: pluriligüismo radical. Quiere decir, inclusión de enunciados provenientes de saberes diversos/dispersos recontextualizados: montaje, gráfica verbal (el cine, la TV). Retenida su inestabilidad en el presente, la percepción de esos saberes no es ponderable sino en términos de percepción realizada. El acto impugna la verdad: contra la metafísica del ser, los recorridos. Quinto: la lengua desconoce el diccionario y la gramática. Lengua culta y vulgar, Portugués y Tupí, Jesús y Olodum. Devenir paradigma del eje sintagmático. El todo que es la nada, lenguaje y silencio. Sexto: solemos interrogar a las vanguardias acerca de la tradición. Cuando las vanguardias responden refutan, inadvertidamente, su atribución. Tropicalismo es disociación: del tiempo, de los materiales, de las formas. No hay un antes y un después, lo viejo y lo nuevo son lo mismo en el plano del devenir. Entonces, lo Otro. Antropófagos, concretos, tropicalistas: hombres bárbaros y errantes, míticos y reales, indios o astronautas. Poetas de un Brasil cósmico y folklórico que derrama sus cauces en el corazón de América del Sur.

No sería simpático a la naturaleza tropicalista, terminar esta aproximación a su estética con una conclusión definitiva, a menos que la misma fuera desmentida de antemano. En cambio, ofrecemos un mapa, es decir, un texto que sólo se sostiene en la ilusión del infinito: “Uma das vantagens da nossa abominável situação é podermos pensar que tudo ainda está por fazer. Dito assim, isto parece um lugar-comum estéril. E, pior, pode trazer a seguinte pergunta como complemento: e se justamente o Brasil tivesse sido uma grande oportunidade que se perdeu irremediavelmente, deixando-nos apenas com a degradação social que é demasiadamente complexa para servir de papel em

²³ Fragmento de *Os Mais Doces Bárbaros*. en *Circuladô vivo*. Polygram. 1992. Brasil.

²⁴ “El mito es la nada que lo es todo”. primer verso del poema “Ulisses” en *Mensagem* (hay ediciones en español).

branco ou ponto de partida, ou seja, se estivermos diante da mera entropia e não do caos inicial de onde se pode extrair uma ordem bela?

“O fato é que tanto nas minhas canções tropicalistas como nas de agora o que eu vejo é a tensão entre esses dois últimos termos. Entropia/caos. Mas eu, eu mesmo, não o mero escravo das canções, penso os aspectos entrópicos como problemas a superar -deveres severos: temos que começar por ler com singeleza os sinais de trânsito nas cidades. Por outro lado, amo o caos; não apenas como caldo de onde se destilará a nova ordem bonita, mas como desordem atual. O adjetivo “bonita”, escolhido para qualificar a futura ordem desejada, me parece revelar que o colorido do caos -o desequilíbrio onde viceja a violência e a perversão e também o talento excepcional e a inventividade, os caprichos e os relaxos, as vanguardas estéticas e os exotismos sexuais-, o colorido desse caos, dizia, é absolutamente indispensável à composição da nação sonhada.”²⁵ En suma, los soñados recorridos.

MARÍA T. IRIBARREN

Universidad de Buenos Aires

OBRAS CITADAS

- Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud - Poesía francesa del siglo XIX.* 1978. Buenos Aires, C.E.A.L. Estudio preliminar y traducción: Raúl Gustavo Aguirre.
- BLANCHOT, MAURICE. 1992. *El libro que vendrá.* Caracas, Monte Avila.
- BOSI, ALFREDO. 1970. *Historia Concisa da Literatura Brasileira.* São Paulo, Cultrix.
- DE ANDRADE, OSWALD. 1981. *Obra escogida* (Selección y prólogo de Haroldo de Campos). Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- _____ 1993. *Oswald de Andrade - Escritos Antropófagos* (Selección, cronología y postfacio de Alejandra Laera y Gonzalo Aguilar) Buenos Aires, El cielo por asalto.
- DE CAMPOS HAROLDO. 1982. “De la Razón Antropofágica (diálogo y diferencia en la cultura brasileña)”, *Vuelta*, 68 (México: Julio).
- DE CAMPOS, AUGUSTO. 1978. *Verso, Reverso Contraverso.* São Paulo, Perspectiva.
- _____ 1993. *Balanço da bossa e outras bossas.* São Paulo, Editora Perspectiva.
- _____ 1994. *Augusto de Campos. Poemas.* 1994. (selección, traducción y estudio crítico de Gonzalo Aguilar). Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana. Serie del Sinsonte. UBA.

²⁵ Caetano Veloso en *Museu Aberto do Descobrimento - O Brasil renasce onde nasce.*

Dossier Brasil, Diario de Poesía, 5 (Buenos Aires: invierno de 1987).

FOUCAULT, MICHEL. 1983. *La verdad y las formas jurídicas*. México, Gedisa.

LUCCHESI, IVO Y GILDA KORFF DIEGUEZ. 1993. *Caetano. Por que não?: Uma viagem entre a aurora e a sombra*. Río de Janeiro, Leviatã Publicações.

VALÉRY, PAUL. 1940. *Política del Espíritu*. Buenos Aires, Losada.