



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

P

Poesía concreta brasileña

Las vanguardias en la encrucijada modernista

Autor:

Aguilar, Gonzalo

Tutor:

Jitrik, Noé

2000

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

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



Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista
Tesis de doctorado
(Facultad de Filosofía y Letras - UBA)

Gonzalo Aguilar

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

Director de tesis: Noé Jitrik

ÍNDICE

Introducción	1
Razones de una investigación	1
La poesía concreta y el trauma cultural	4
Puntos de partida	6
La organización de la tesis	12
Cronología del movimiento de poesía concreta	16
I. Formas de las vanguardias	36
Un campo localizado	37
Modos de intervención	41
La antitradición	45
Razones del cosmopolitismo	47
Un caso: la poesía concreta	51
II. Nuevos espacios para las vanguardias de mediados de siglo	54
1. De la Bienal a Brasilia	55
Poesía en el museo	59
La repetición como desvío	66
Vanguardia y diseño	73
Modernismo y voluntad de Estado	83
2. Poesía en tiempos de agitación	88
Por un espacio propio	91
Entre la forma y la política	95
Cuatro modos de hacer política con la palabra poética	99
La necesidad del nacionalismo	106
Nuevas estéticas: popcretos, galáxias, poemas semióticos	108
El último tiro de dados	116
3. Concretos en el trópico	118
El estallido tropicalista	126
De la distancia de la mirada al contacto de los cuerpos	129

El oído concreto	134
El cuerpo como lugar	143
Poetas en la selva salvaje	152
4. Fin del concretismo	155
III. Crisis del verso	159
1. Poetas nuevos, nuevos signos	160
2. Poesía después del verso	174
Historia (evolutiva) del verso	176
Lecturas críticas: el ideograma	183
La espacialidad: el recorrido de la buena forma	189
Hacia la retícula	194
3. Una imagen es una imagen es una imagen	201
Imágenes artificiales	204
El resto es poesía	210
4. Dinámica del ideograma	218
5. Retorno al verso	227
IV. El laberinto transparente (Poesía concreta en la ciudad)	231
1era. entrada. San Pablo, Brasilia, Oswald de Andrade, la poesía concreta	232
2da. entrada. A la sombra de los carteles luminosos	244
V. Augusto de Campos: hacia una poesía mínima	252
Metamorfosis entre animales	259
Metamorfosis entre discursos heterogéneos	263
Mira quién habla	273
Poesía espectral	278
VI. Haroldo de Campos: la transpoética	280
Comienzos	284
La acción restringida en las Galaxias	289
La triada	295
VII. Conclusiones	302
Bibliografía	308

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

Razones de una investigación

Esta tesis tiene como tema el movimiento de poesía concreta que surgió en Brasil a mediados de los años 50 y la obra y trayectoria de sus integrantes más destacados: los hermanos Augusto y Haroldo de Campos y Décio Pignatari. Leídos en el marco del modernismo que, con diferentes inflexiones, predominó durante esos años en el panorama internacional, analizo el funcionamiento de su actuación como grupo de vanguardia y su producción poética y crítica.

A veces me pregunto cuáles fueron las razones que me llevaron a elegir la poesía concreta como objeto de estudio. Sin duda, la apertura artístico-cultural que me provocaron las obras de Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari y el impacto que me causaron sus poemas están en el origen de esta opción. Pero esta respuesta, que sólo explica mi interés inicial, apenas alcanza a dar cuenta de un trabajo que lleva casi seis años. No es tanto la elección lo que me intriga, entonces, sino la continuidad de una investigación que comenzó con la publicación de la antología *Poemas* de Augusto de Campos en 1994. Cinco años después, esta tesis y la edición de la antología *Galaxia concreta*, resumen y cierran mi trabajo crítico y de difusión de la poesía concreta.¹

La explicitación de las sucesivas elecciones que se hacen en una investigación ayuda a comprender esa relación de a tres que se produce entre el crítico, el objeto y los lectores. En mi caso, la elección del tema estuvo determinada –en su primer momento– por una formación literaria en la que toda operación de vanguardia estaba investida por un aura de prestigio y distinción. Esta valoración se basaba en la inclinación por concebir al texto como espacio exclusivo de la significación y en el papel dinámico y preeminente que se le asignaba a la renovación de los procedimientos literarios. A medida que mi investigación fue

¹ El libro *Poemas* de Augusto de Campos fue publicado en 1994 (Augusto de Campos: *Poemas*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1994). *Galaxia concreta* fue una antología que compilé con poemas, traducciones y ensayos del grupo brasileño y que fue editada en 1999 por la revista *Poesía y poética de México* (*Galaxia concreta (antología de Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari)*, México, Universidad Iberoamericana, 1999). A partir de ahora citaré ambos libros solamente por el título.

avanzando, el lugar central de la renovación de los procedimientos y del prestigio de lo vanguardista comenzó a incomodarme, sobre todo cuando advertí que era eso lo que compartía con el objeto y, a la vez, lo que no me permitía una lectura más distanciada, en discrepancia sin dejar de ser productiva. La fascinación es buena para iniciar una investigación pero muy perniciosa para sostenerla. También influyó en esta incomodidad, la idea –cada vez más persistente– de que el contexto cultural de los poemas podía ofrecerme las claves para hacer de ellos una lectura en contrapunto que los pusiera bajo una nueva luz.

A partir de allí, y ya en la mitad de mi investigación, comencé un desplazamiento hacia una zona de difícil definición: la de las *prácticas culturales*. Tuve que enfrentarme, otra vez, a mi formación y a la creencia –forjada en mis lecturas teóricas– de que en el texto estaba *todo*. Al abandonar la perspectiva textualista, pasé de la *lectura* a la *investigación*: trataba de comprender cómo las vanguardias creaban una zona poderosa de sentido que no tenía que ver exclusivamente con la escritura sino con los procesos de recepción, negociación, manipulación y exhibición. Podría argumentarse que eso vale también para otras textualidades y, aunque esto es así, encarar de este modo la investigación me permitió redimensionar el vínculo que las vanguardias establecieron con el entorno y que constituye uno de sus rasgos centrales. También la categoría de *prácticas culturales* me sirvió para recuperar la historicidad de los artefactos vanguardistas y comprender su modernismo no en términos absolutos sino en vinculación con las condiciones específicas de producción: creo que ésta es una manera más efectiva de liberarlos del historicismo que imponiéndoles una lectura textual guiada por las determinaciones o las libertades del presente.

Estos cambios me llevaron a estructurar la parte central de la tesis en dos extensos capítulos que cuentan la misma historia pero desde dos perspectivas diferentes: “Nuevos espacios para las vanguardias de mediados de siglo” (cap.2) y “Crisis del verso” (cap.3). En aquél, me ocupo de los orígenes y las transformaciones del programa concretista en sus sucesivas articulaciones sociales, y en éste, de cómo los poetas concretos concibieron el signo poético y su especificidad en diferentes ocasiones históricas. Sin embargo, una misma modulación recorre ambos capítulos: “Nuevos espacios para las vanguardias de mediados de siglo” no deja de hablar del signo poético y “Crisis del verso” coloca al signo, constantemente, en su entorno histórico y cultural. Mantuve los capítulos separados porque

considero que cada uno tiene una dinámica específica, pero mi objetivo fue escribirlos como partes de un relato crítico único: signo poético en la historia e historia del signo poético.

La poesía concreta: un hecho traumático

Una de las cosas que más me sorprendió, durante el curso de mi investigación, fue la resistencia y los rechazos que los poetas concretos (ex-concretos, en realidad) siguen todavía causando en el campo intelectual y literario brasileño. A diferencia de lo que sucede con otros autores (tanto anteriores como posteriores), la valoración de la obra de los escritores paulistas suele estar acompañada de opiniones a menudo impregnadas de cierta violencia y distribuidas dicotómicamente: o se está a favor o en contra.² Esto no debería sorprender en un medio como el brasileño, tan vigorosamente atravesado por la polémica. Sin embargo, no deja de ser llamativo que en libros académicos –en los que predomina el análisis distanciado y el tono cortés– se produzca, inesperadamente, una refutación llena de ironía y violencia como la que despliega João Adolfo Hansen en *A sátira e o engenho* contra un texto de Augusto de Campos.³ O el modo en que Heloisa Buarque de Hollanda, en su inteligente tesis doctoral *Impressões de viagem*, se refiere al “experimentalismo de vanguardia”: “Fui una fanática intransigente del concretismo con la misma fuerza extraña que, más tarde, me llevó a rechazarlo”.⁴ Esta frase resume la trayectoria de más de un intelectual brasileño que pasó de la adhesión a la condena, de la defensa encendida al ataque sin contemplaciones.

Este tipo de referencias no pasarían de ser ocasionales si no me hubiese encontrado, a lo largo de mi investigación y de mis estancias en Brasil, con frecuentes ataques de ese tenor.⁵

² Renato Poggioli, en su libro *The theory of the avant-garde*, señala el “antagonismo con el público y con la tradición” como uno de los rasgos más evidentes de la postura vanguardista (Cambridge, Belknap Press, 1968, p.30). De todos modos, lo que me interesa señalar es la persistencia de este rasgo una vez concluido el ciclo vanguardista.

³ *A sátira e o engenho (Gregório de Matos e a Bahia do século XVII)*, São Paulo, Companhia das letras, 1989, p.488a. Sin reflexionar sobre los diferentes niveles de producción, Hansen también ‘ataca’ la adaptación que hizo Caetano Veloso de un poema de Gregório de Matos en su disco *Transa* (Philips, 1972). No critico aquí, por supuesto, la postura polémica de Hansen sino que me interesa poner de relieve el brusco cambio de tono cuando se refiere al ensayo de Augusto de Campos.

⁴ *Impressões de viagem (CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970)*, São Paulo, Brasiliense, 1981.

⁵ Otro de los ejemplos que vale la pena consignar, la constituye el paso por el concretismo de Ferreira Gullar quien, en los años sesenta, fue uno de los más importantes autores de poesía militante y comprometida. En diversas semblanzas biográficas de Gullar se omite su paso por el concretismo (como lo hace Carlos

De todos modos, no me interesa aquí salir en defensa de la poesía concreta ni de su papel histórico-cultural en el campo literario brasileño; más bien quiero simplemente señalar cómo las actitudes faccionales entorpecen el acercamiento al fenómeno de un modo más comprensivo y no por eso menos crítico. Casi podríamos hablar de un *trauma* de la poesía concreta que se agudiza con el estilo de intervención de los mismos poetas, en quienes la actitud defensiva de camarilla se mezcla con una posición de vanguardia permanente (y se sabe que las vanguardias son, para bien o para mal, intransigentes).⁶ Es como si la presencia de los poetas concretos trajera a escena la persistencia del ciclo modernista que la crítica académica intenta cerrar y que ésta, por lo tanto, no pudiera leer esta obstinación sino como un capricho.

Pero así como hay hostilidad en ciertos sectores (sobre todo en el campo académico), en otros me he encontrado con una devoción absoluta por la labor de los poetas concretos. El efecto de esta actitud fue la proliferación de una serie de textos apologéticos que repiten, casi indefectiblemente, los mismos conceptos que pusieron en circulación los poetas del grupo. Esta defensa que puede tener o no buenos resultados en el campo de la creación poética, dificulta la constitución de un discurso crítico que se guíe por sus propias opciones conceptuales y no por esquemas heredados.

Tal vez estas dos actitudes se expliquen por una de las características más sorprendentes del desempeño cultural de los poetas que alguna vez formaron el concretismo: la *continuidad* de su estilo de intervención cultural en los últimos treinta años (hecho que se podría comparar con el carácter efímero del movimiento en Argentina). Una de las razones podría estar en la relativa estabilidad de las instituciones culturales que, en Brasil, comparado con otros países de Latinoamérica, asume un carácter de garantía de continuidad que excede los vaivenes políticos. Otra explicación podría radicar en el hecho de que el género lírico, como lo han demostrado Benedito Nunes y Charles Perrone, ocupa en Brasil un lugar clave en las prácticas culturales. Como dice acertadamente Nunes, la poesía es el

Guilherme Mota en su libro *Ideologia da cultura brasileira 1933-1974*, San Pablo, Atica, 1998, p.230) como si eso solucionara el problema de la colaboración intensa de Gullar con los poetas "alienados" (p.230n.).

⁶ Los mismos poetas hablan a menudo de su "marginalidad" aunque —al menos para una mirada extranjera— la posición de los concretos en el campo intelectual no resulte nada marginal (sobre todo si la comparamos con la situación de los poetas argentinos).

El interés por las prácticas culturales me exigió un acercamiento a los diversos contextos en los que se fue desempeñando el grupo de poesía concreta. Traté, sin embargo, de relevar las diferentes coyunturas epocales eludiendo en todo momento el historicismo. Por éste, entiendo la justificación encubierta de las relaciones de poder en el pasado y la idea de la necesidad de los acontecimientos históricos tal como se produjeron: leer el fracaso de las vanguardias, por ejemplo, como si no hubiese existido otro posible desenlace o poner el esfuerzo de los actores históricos bajo una ignorancia que sólo puede enunciarse desde nuestra ventaja temporal (o, complementariamente, juzgar los errores como determinados por la 'época'). Para evitar estas determinaciones, no desarrollé una lectura textual inmanente (que considero un historicismo del presente⁸) sino que traté de exponer una comprensión histórica que incluyera las relaciones de poder de un modo contingente y sin congelarlas o justificarlas. Es por estas razones que inicio el estudio del movimiento de poesía concreta no a partir de sus manifiestos ni de sus poemas sino de sus vínculos con el panorama urbano e institucional de San Pablo en los años 50. Estas condiciones no determinan las características del movimiento sino que proporcionan una serie de opciones y actitudes que se devuelven, reformuladas, en las primeras prácticas del grupo. Aun decisiones en apariencia meramente textuales, como la conformación del signo poético, implican una serie de opciones políticas y culturales que se comprenden mejor en su articulación con el entorno.

Para entender el vínculo entre poema y entorno he utilizado el concepto de *forma* entendido como el sentido que surge de la disposición de los materiales en una obra: se trata de la *apariencia* estética que no se recorta sobre un supuesto fondo de profundidad sino que trae en sí misma su propia singularidad. Creo que este concepto de forma, que ha entrado en crisis en las configuraciones culturales de los últimos años, es sin embargo fundamental para

⁸ Por "historicismo del presente" entiendo la falta de regulación de las condiciones históricas de nuestra lectura y la imposición indiscriminada de categorías del presente que se proyectan sobre el pasado. Esto no significa imponer una restricción absoluta sobre una lectura que no puede sino pensarse desde un presente determinado. Creo que, como señala Walter Benjamin, "no se trata de presentar a las obras literarias en correlación con su tiempo, sino en el tiempo que han nacido presentar el tiempo que las conoce, es decir el nuestro" (citado en Susan Buck-Morss: *The dialectics of seeing (Walter Benjamin and the Arcades project)*, Cambridge, MIT Press, 1991, p.338). En definitiva, es tan necesario liberar a los textos de un historicismo del pasado como del presente. Traté este tema en el ensayo "Construir el pasado (Algunos problemas de la Historia de la Literatura a partir del debate entre Antonio Candido y Haroldo de Campos)", *Filología*, año

comprender las prácticas de vanguardia. Lo que define a éstas es la *no conciliación* que se basa, justamente, en una radicalización de la forma que, en disposiciones no tradicionales ni convencionales, desafía hábitos y prácticas culturales. Es por esto que en mis análisis le presto una atención particular a esta dimensión de la escritura poética: la forma como lugar de encuentro de la poesía con las fuerzas sociales.

Forma literaria, prácticas de vanguardia y transformaciones históricas son los vértices del triángulo por los que me muevo permanentemente. Si en algunos momentos me apoyo con más fuerza en el vértice de la forma, en otros me inclino más hacia las prácticas vanguardistas del concretismo contadas desde los cambios de la historia. Para establecer los pasajes entre estas instancias heterogéneas, me he servido de una serie de conceptos como los de museo, archivo, repertorio, diseño y moda, entre otros, con los que quise poner de relieve las características peculiares de la aventura modernista en Brasil.

El concepto de *museo* es central, y al utilizarlo mi objetivo fue despojarlo de las valoraciones negativas que son de rigor sobre todo cuando se habla de las vanguardias. En oposición a esta creencia, sostengo que sólo una concepción dinámica de la institución del museo permite visualizar los avatares de las diversas estrategias vanguardistas. Hacia mediados de siglo, la ampliación históricamente comprobable del *museo imaginario*, así como el crecimiento de los medios masivos de reproducción, hizo que, por momentos, la institución tradicional del "museo" se convirtiera en un *lugar* efectivo y hasta deseable de enunciación. Podríamos imaginar otras perspectivas para comprender el papel ambiguo de los museos a partir de los años 50. En el contexto de la sociedad capitalista puede considerarse al museo –sin que esto signifique borrar sus formas de dominio– como una institución pública que repara el trauma de la obra entregada a las fuerzas del mercado. La situación difiere sensiblemente de la que encararon las vanguardias históricas, las cuales debieron –en líneas generales– constituir un nuevo mecenazgo fuera de las instituciones tradicionales.⁹ También habría que tener en cuenta la destrucción de los archivos materiales

XXX, 1-2. Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" (UBA), número especial sobre "Literaturas comparadas" coordinado por Daniel Link, 1998.

⁹ En el caso de Latinoamérica, las vanguardias imaginaron una estrategia para fortalecer, conjuntamente, las formas del mecenazgo, del museo y de la ruptura. Trato este tema en los siguientes artículos: "El lugar de Latinoamérica en la Teoría de la Vanguardia" (*Fronteras literarias en la literatura latinoamericana (Actas de las XI Jornadas de Investigación)*), Instituto de Literatura Hispanoamericana, Buenos Aires, 1996 y "El

que significó la Segunda Guerra Mundial y cómo este hecho hizo irrisorios o absurdos ciertos postulados de las vanguardias como el futurista “destruir los museos”. Al mismo tiempo, en un contexto tecnológico que puso en crisis la noción de *lugar*, el museo se convirtió en el espacio material (y público) en el que se desarrollaron diferentes estrategias de espacialización o de construcción de un lugar (como sucedió, tiempo después, con las *instalaciones*). Estas entradas conducen a una comprensión más flexible e historizada de la función del museo y de sus relaciones con las obras.

El museo es el espacio histórico en el que surgen las prácticas de vanguardia del grupo de poesía concreta: a partir del *archivo* que los precede en un momento dado, los poetas actúan ejerciendo selecciones, ampliaciones y jerarquizaciones; es decir, construyen un *repertorio* distintivo. La diferencia entre archivo y repertorio establece el pasaje entre la cantidad de información y prácticas que están a disposición de los actores culturales y la selección que éstos hacen y que les sirve para posicionarse.¹⁰ Esta relación dinámica está dada por las transformaciones históricas de las tecnologías de reproducción y de la instituciones del museo que establecen, hacia mediados de siglo, nuevas condiciones de acceso al archivo.

El pasaje entre el archivo y el repertorio se produce, en las prácticas vanguardistas del grupo, mediante lo que denomino *criterios modernistas*: éstos son los de *autonomía, evolución y homogeneidad*. La evolución, para los poetas concretos, no es estrictamente un dato histórico sino que se cumple en la apariencia estética o en la autonomía de la forma. Como la evolución es intrínseca y avanza según los términos de la forma, la idea de que debe existir una homogeneidad en los materiales se impone por sí sola. Con estos criterios, los poetas concretos construyeron un repertorio que tuvo un sentido polémico y que sirvió de base para la enunciación de su poética.

cuerpo y su sombra (Los viajeros culturales en la década del 20)” (*Punto de Vista*, núm.59, diciembre de 1997).

¹⁰ También me refiero a ‘archivo’ en el sentido que adquiere en la informática, como texto del cual pueden extraerse ciertas partes sin necesidad de aceptar sus nexos conceptuales. El acceso a los archivos depende de cuestiones históricas, sociales y tecnológicas. Tomo además el siguiente aspecto de la definición de “archivo” dada por Michel Foucault: “En su totalidad, el archivo no es descriptible, y es incontorneable en su actualidad [...] su umbral de existencia se halla instaurado por el corte que nos separa de lo que no podemos ya decir, y de lo que cae fuera de nuestra práctica discursiva” (*La arqueología del saber*, México, FCE, 1983, pp.221-222).

En cuanto al uso que hago del término 'modernista' en este texto, debo señalar dos cosas. En primer lugar, la construcción del objeto *modernismo* no debe ser una simple traslación de la situación peculiar que tuvo esta tendencia (si se la puede denominar así) en EEUU y en Inglaterra. Ejercer este desplazamiento sin un exhaustivo análisis del papel que desempeñaron las vanguardias en Latinoamérica puede llevarnos a borrar ciertos momentos decisivos de nuestra formación cultural. En segundo lugar, la dificultad de delimitar claramente el fenómeno modernista en la crítica literaria latinoamericana se vio acentuada por un hecho que podríamos considerar relativamente casual. La denominación "modernismo" le corresponde, en nuestra lengua, al movimiento literario de fines del siglo XIX. En Brasil y en EEUU, "modernismo", en cambio, se refiere a los vanguardistas pero también a todos aquellos artistas que se comprometieron con la renovación cultural que se inició a fines del siglo pasado y continuó –por lo menos– hasta fines de los años 60. El uso que le doy al término en esta tesis –a no ser una salvedad explícita– se acerca más al uso que se le da en Brasil que al que estamos acostumbrados en nuestra lengua y la razón es muy simple: con este uso del término, se aclaran mucho mejor las polémicas críticas de los últimos años.¹¹

El modernismo de los poetas concretos fue variando con las nuevas situaciones que planteaban sus propios procesos de experimentación y los cambios sociales e históricos. Para hacer los cortes que me permitieran periodizar mi objeto de estudio, me basé en las transformaciones (ampliaciones, cuestionamiento, disolución) de los criterios modernistas, que se producían alrededor de la emergencia de lo que denomino *ideologemas de debate*.¹² Éstos pueden ser el "diseño", la "revolución" o la "moda", según los casos, y lo que los

¹¹ Considero, complementariamente, que la ausencia de un término tan aglutinante y fuerte como el de "modernism" o "modernismo" en la crítica hispanoamericana dificultó la comprensión y la recepción del debate alrededor de lo "posmoderno" que se inició en los años 80.

¹² Tomo el término 'ideologema' de la definición que hacen, a partir de las elaboraciones de Mijail Bajtin, Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo: "El ideologema es la representación, en la ideología de un sujeto, de una práctica, una experiencia, un sentimiento social. El ideologema articula los contenidos de la conciencia social, posibilitando su circulación, su comunicación y su manifestación discursiva en, por ejemplo, las obras literarias [...] Parte de la realidad social y, en tanto representación, elemento del horizonte ideológico, el ideologema es un significante, una forma de las ideologías sociales. Incluido en el texto como contenido, conserva su carácter social [...] incorporando, al mismo tiempo, una función estructural textual" (*Literatura/Sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983, p.35). Por 'ideologemas de debate' entiendo esos significantes que suscitan luchas y apropiaciones y permiten definir las diferentes posiciones de los actores culturales.

define, además de sus diversas funciones, es que los diferentes grupos luchan por apoderarse de ellos y desean convertirse, por decirlo así, en sus propietarios o depositarios naturales. Lo que me resultaba interesante de estas palabras (además de la fluidez que establecen entre textos y prácticas) era que marcaban una oposición a la vez que una exclusión. Los contendientes que se oponen (pese a que conciben sus posiciones como irreconciliables) comparten mucho más entre sí que con aquellos a los que esos ideogramas no les interesan. La aceptación del "diseño" como ideograma de debate en la primera fase de la poesía concreta, por ejemplo, implicaba un abandono de los debates literarios para asumir conflictos tradicionalmente ajenos al campo de la creación poética (a la vez que se ingresa en los dominios de las artes plásticas y visuales).

Las diferentes articulaciones polémicas son las que me guiaron, entonces, para hacer la periodización del movimiento de poesía concreta. El primer periodo, que va de 1956 a 1960, es el de la imposición del modernismo, movimiento amplio y no articulado que, en Brasil, se caracterizó por su voluntad de Estado. La construcción de Brasilia señala el fin de este periodo y pone de relieve las contradicciones y los diferentes grados de participación y de éxito de los protagonistas de la empresa modernista. En el capítulo 2, "De la Bienal a Brasilia", analizo esta fase, a la que me refiero, en relación con el grupo poético, como "fase ortodoxa".

El segundo periodo se extiende desde 1960 a 1966 y se caracteriza por el ideograma de la "revolución" y por el cuestionamiento o la ampliación de los criterios modernistas que habían orientado la fase precedente. Este periodo incluye la "fase participante" o militante del grupo (tal como ellos mismos la denominaron) y la publicación de la revista *Invenção* entre 1962 y 1966. Lo curioso es que la ampliación de los criterios modernistas (por la incorporación de materiales no-artísticos o antipoéticos) no se produce tanto en relación con la política como con la publicidad y los nuevos lenguajes del diseño. El reconocimiento del triunfo (en el lenguaje modernista urbano) de un nuevo tipo de cultura traída por los medios masivos de comunicación cierra este segundo periodo que analizo en "Poesía en tiempos de agitación".

El tercer y último periodo del concretismo como grupo de vanguardia es desarrollado en "Concretos en el trópico" y se ocupa del lapso que va de 1967 a 1969. La polémica que

define esta etapa está suscitada por el afianzamiento de los medios masivos de comunicación como lenguaje ya instalado en el espacio social. En cierta medida, y sobre todo para los grupos más activos políticamente, la revolución seguía siendo el ideograma de debate fundamental, pero el cambio que hicieron los nuevos grupos (principalmente, los tropicalistas) fue tan original que traté de dar cuenta de su intervención por medio de una categoría que no era central en los textos de la época pero que me permitía revelar diferentes aspectos de su práctica: la moda. Pese a no ser un ideograma de debate en términos estrictos, creo que se puede entender como tal en la medida en que distribuye y define posiciones. El ciclo vanguardista del concretismo finaliza con el endurecimiento del régimen militar en 1969, el pasaje de la "revolución" a la "tradición" y el exilio de los líderes del tropicalismo, Caetano Veloso y Gilberto Gil. A partir de entonces, la actividad grupal se continúa, con diferentes inflexiones, en las trayectorias individuales de los poetas concretos.

La organización de la tesis

En la organización de este trabajo he privilegiado el armado crítico antes que la exposición informativa. De todos modos, para proporcionarle al lector una enumeración exhaustiva de las principales actividades del grupo y de cada autor por separado, coloco al principio de esta tesis una cronología bastante completa.¹³ Si no conoce en detalle la historia del concretismo brasileño, el lector podrá encontrar ahí los acontecimientos más importantes, algunos de los cuales son analizados en los seis capítulos que conforman esta tesis.

En los capítulos que siguen me ocupo de la poesía concreta como parte integrante de las vanguardias latinoamericanas y como una inflexión particular del modernismo internacional en Brasil. En el primer capítulo, expongo qué entiendo por *vanguardia*, cuáles son sus tendencias dominantes, dónde coloco al concretismo y en qué consistió su potencial crítico en la cultura latinoamericana.

A partir de caracterizar a las vanguardias como movimientos dislocatorios y de no conciliación, sostengo que sólo un análisis de las prácticas históricamente situadas puede ayudarnos a comprender este fenómeno. La no conciliación como una actitud variable según

el estado del campo es el elemento a partir del cual puede articularse una identidad de las vanguardias. De allí que, en mi lectura de estos movimientos, el valor de lo *nuevo* esté subordinado al de *no conciliación* y no al revés, como sucede en muchas lecturas del fenómeno. Mi hipótesis básica es que las vanguardias cuestionan el estatuto tradicional de la obra de un modo integral y que este rasgo implica modificaciones en la circulación, producción y recepción de los productos artísticos. Esta modificación no necesariamente significa deshacerse de la apariencia estética o de la autonomía de la obra: ésta es sólo una de las posibilidades; la otra –que es la que asume el concretismo– es el reemplazo del rasgo distintivo de una obra por otro radicalmente novedoso.

En el segundo capítulo desarrollo la idea de que las instituciones cumplieron en el Brasil de los años 50 un papel modernizador y hasta, en algunos casos, vanguardista. La categoría de museo no sólo me permite cuestionar algunos tópicos con los que se ha analizado a los movimientos de vanguardia, sino también dar cuenta del proceso de formación de los poetas concretos y de varias características de su programa artístico. En “Poesía en tiempos de agitación” me detengo en el viraje que se produce a principios de los años 60, cuando los poetas concretos se propusieron politizar su posición con el “salto participante”: en este reposicionamiento, lo que más me interesa es la tensión entre la inmanencia de la forma y la participación inmediata que exige la política. La dificultad con la que se encuentran aquí los poetas concretos revela los límites de su propuesta pero, también, sus elementos más dinámicos. Finalmente, “Concretos en el trópico” analiza la tercera y última fase del grupo como movimiento de vanguardia. Es el periodo que comienza a mediados de la década del sesenta con la explosión de los medios masivos de comunicación y la aparición de nuevos actores culturales, principalmente los músicos populares del movimiento *Tropicalista* que incorporaron algunas características del concretismo a sus obras. Los ejes de esta parte son la mirada modernista que los poetas concretos utilizan para interpretar el movimiento, el choque entre cultura de elite y cultura popular (y la original resolución de los jóvenes músicos) y el concepto de *moda* como llave de comprensión del fenómeno tropicalista. Asistimos, en este periodo, a la desintegración de los criterios modernistas que habían orientado las prácticas del grupo y a su incorporación, de la mano de

¹³ Esta cronología fue publicada, por primera vez, en el *Diario de Poesía* (número 42, invierno de 1997,

los tropicalistas, al repertorio de la cultura masiva. Finalmente, me detengo en el retorno al verso, cuya muerte se había anunciado en la fase ortodoxa, y en el pasaje del ideograma de debate de “revolución” al de “tradición” (“Fin del concretismo”).

El tercer capítulo se remonta a un momento anterior al surgimiento del concretismo: el debate de los poetas paulistas con la denominada Generación del 45 y la creación del grupo *Noigandres* en 1952. Para leer su emergencia como grupo, propongo cuatro estrategias que son comunes a todo intento por establecer una identidad distintiva y un espacio propio en el campo literario: la deslegitimación de los consagrados, la reorganización del archivo mediante la postulación de un repertorio característico, la individuación por la diferencia –en la que ocupa un lugar central la inscripción del nombre– y la construcción de un ‘nuevo’ objeto. Me interesa ver, en este pasaje, cómo se llega al objeto “poesía concreta” que les permite superar la posición de antagonismo con la generación precedente y los lleva a un cuestionamiento más totalizador: el del verso como rasgo invariante de lo poético. El concepto que sintetiza los esfuerzos por lograr un tipo de escritura que reemplace al verso es el de *ideograma* que, básicamente, opone al lenguaje discursivo-analítico que se organiza sintácticamente según el modelo de la línea, un tipo de disposición sintético-ideográfica que implica una nueva concepción de la materialidad poética y de las relaciones entre escritura y espacio.

El espacio como agenciamiento y el signo como nudo material de relaciones son las dos instancias a partir de las cuales organizo la lectura de la conformación de este ideograma poético: mediante la combinación de ambas instancias, los poetas concretos acceden al poema como entidad perceptiva (espacial y visual). Una vez establecida la “prehistoria” de esta operación, expongo las diversas resoluciones que se fueron produciendo en diferentes momentos de la producción del grupo: en un primer momento, en una libre organización de los signos sobre la página según relaciones aleatorias; posteriormente, a través de un modelo de distribución uniforme según la figura de la retícula, forma modernista por excelencia. “Retorno del verso”, última parte de este capítulo, hace espejo con el “Fin del concretismo” del capítulo anterior y analiza la imposibilidad de suplantarlo por otro tipo de escritura.

CRONOLOGÍA DEL MOVIMIENTO DE POESÍA CONCRETA

CRONOLOGÍA DEL MOVIMIENTO DE POESÍA CONCRETA

1950

Dos jóvenes poetas, Haroldo de Campos (1929) y Décio Pignatari (1927) editan su primer libro en el Club de Poesía, agrupación literaria nacida de la generación del 45, de orientación clasicista y gusto por las formas regulares. En *Auto do possesso*, Haroldo de Campos despliega un lenguaje barroco y preciosista de claro linaje mallarmeano del cual el crítico e historiador Sergio Buarque de Holanda destaca su "inconformismo promisorio". En *O Carrusel* de Décio Pignatari, poemas datados entre 1947 y 1949, se incluye "O Jogral e a prostituta negra" ("El Juglar y la Prostituta Negra") en el que, utilizando tmesis (intercalar una palabra en otra) y cortes abruptos, se aparta de la poética de la generación del 45: "La legión de los ofendidos demanda / tus piernas en M, / silenciosa moledora del crepúsculo". En este poemario, ya se vislumbra el desvío de Décio en relación con el panorama predominante:

"La contención de Eliot, el aparente desbordamiento de Pound en los *Cantares*, las aventuras silábicas de Marianne Moore, el suave laberinto lingüístico de Fernando Pessoa, etc., más la música, la pintura y el cine, ponen en jaque las formas más o menos aceptadas" (Décio Pignatari; "Depoimento" en *Teoria da Poesia Concreta*, San Pablo, Invenção, 1965).

1951

Se realiza por primera vez en San Pablo un evento que, por su continuidad e

importancia, se convierte en una de las grandes escuelas de los movimientos de vanguardia del siglo XX: la Bienal de San Pablo. En la primera, ganan Le Corbusier y sus discípulos brasileños Oscar Niemeyer y Lúcio Costa en arquitectura y Max Bill en escultura. La obra de este último, *Unidad Tripartita*, de tendencia abstracta y geométrica, será una de las obras más influyentes en el arte brasileño tanto para las artes plásticas como para la poesía. Marca, además, la preferencia de las neovanguardias brasileñas por los movimientos vanguardistas del norte de Europa (la *Bauhaus*, Theo Van Doesburg, Kandinsky, la Escuela de Ulm).

"La denominación *arte concreto* acuñada en 1930 por van Doesburg, utilizada por Max Bill en sus escritos de 1936, por Arp, por Kandinsky en 1938, es la que más puede aproximarnos a la estimación de la verdadera índole de esta nueva tendencia artística." (Tomás Maldonado: *Max Bill*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1955).

Haroldo de Campos escribe su poema largo *Thálassa, thálassa*: "Nada sabemos del Mar [...] Pantera de espuma que las mujeres domesticar / En sus redes de látex / Rey de unguento y bizancio que entre esposas agita / Las manos maquilladas" (trad. Antonio Cisneros). Augusto de Campos (1931), hermano de Haroldo, publica en la pequeña editorial Maldoror su primer libro de poemas *O Rei Menos o Reino*: "Donde Angustia royendo un no de piedra / Digiere sin saber el brazo izquierdo, / Me situó labrando este desierto / De arena arena arena cielo y arena". Poesía de impregnación metafísica, ya se observa en estos poemas uno de los rasgos del grupo: la indagación material sobre el acto de la escritura poética. Este rasgo se acentúa en el poema *O sol por natural*, fábula sobre el sentido, que Augusto

* Se traducen del portugués sólo los títulos que pueden ser de difícil comprensión.

de Campos escribe ese mismo año y dedica a la poetisa Solange Sohl, seudónimo de Patricia Galvão, "Pagu"

1952

Centro de las actividades vanguardistas de los años 20, San Pablo es otra vez escenario de las vanguardias. Se forma el grupo *Noigandres* (Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari) con el lanzamiento de la revista-libro de poemas, en noviembre. La enigmática palabra está tomada del poeta provenzal Arnaut Daniel y remite al pasaje de los *Cantares* de Ezra Pound: "¡Noigandres! ¡NOIgandres! / hace seis meses ya / todas las noches cuando me voy a dormir, que digo para mí: / "Noigandres, eh, *noigandres*, pero ¿qué diablos quiere decir esto?" (Cantar XX). "Ahuyentar el tedio" ha sido una de las posibles soluciones a esta "palabra de color oscuro". El primer número incluye poemas de los tres miembros del grupo. "Rumo a Nausicaa" ("Rumbo a Nausicaa"), de Décio Pignatari muestra, pese a su título estilo generación del 45, los perfiles bufonescos e iconoclastas de Décio: "el exilio del exilio al margen del margen". La serie *Os sentidos sentidos* de Augusto de Campos avanza con la experimentación que, en este autor, tendrá tres características: la fragmentación, la dimensión espacial-visual y el trabajo con las formas breves. En *Ad augustum por angusta*, Augusto de Campos comienza su asedio al nombre sagrado (augusto) del poeta: "Dios-oh-dios, ¿dónde estoy? / En qué leyenda? ¿En qué hombre / estoy, Dios desusado? / Ya cansé mi nombre".

"La amenaza de que el nombrar sea un hecho augusto, literal, ungido en la grandiosidad de la fatal coincidencia entre nombre, autor y persona, es seguramente el motor que impulsó a nuestro Augusto hacia el concretismo

[...] bosquejar una sombra de un nombre es una gran lección de despojaniento lírico" (Tamara Kamenszain: "La poesía concreta después de todo" en *La edad de la poesía*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1996).

Entre otros poemas, Haroldo de Campos publica su "Teoria e prática do poema": "Pájaros de plata, el poema / ilustra la teoría de su vuelo [...] mensurado geometra / el poema se piensa / como un círculo se piensa en su centro" (trad. Carlos Pinto)

"En esta reivindicación luciferina de la superioridad del arbitrio consciente del acto poético frente a la naturalidad de lo creado, está el trazo más persistente de la poética de Haroldo de Campos" (Aldo Tagliaferri en el número de que le dedicó la revista italiana *Baldus* -número 5, 1996- a Haroldo de Campos)

Haroldo de Campos se gradúa en Derecho (como lo harán también los otros integrantes del grupo). Comienzan los contactos con pintores concretos, liderados por Waldemar Cordeiro y con los músicos de la "Escola Livre de Música"

1953

Segunda Bienal de San Pablo: se realiza la retrospectiva más completa que se haya hecho hasta ese entonces de los movimientos de las vanguardias históricas (más de 60 pinturas de Paul Klee y Picasso -entre ellas el *Guernica*- Mondrian, Kokoschka, Walter Gropius, Calder, De Kooning, Torres García, y un panorama completo del cubismo y del futurismo italiano). Predominan, entre los contemporáneos, la pintura y la escultura concretas: Lygia Clark, Cicero Dias, Luiz Sacilotto, entre los brasileños, y Alfredo Hlito y Tomás Maldonado entre los argentinos.

Se inicia la correspondencia con Ezra Pound quien los alienta. "Bright BRazilians, blasting at bastards" ("Brillantes BRasileños, blasfemando a los bastardos").

La destitución del lugar del poeta, tema de Augusto de Campos, encuentra sus primeros nombres: "poetamenos" y "expoeta". Su poemario *Poetamenos*, escrito con letra de colores "aspirando -como dice su autor- a la esperanza de una *Klangfarbenmelodie* (melodía-de-timbres) con palabras, como en Anton Webern", es un hito en la poesía lírica amorosa brasileña de este siglo y abre el camino para la posición vanguardista del grupo. Superación del verso y borramiento del sujeto son dos de sus características.

1954

Con Damiano Cozzella y otros músicos, Décio Pignatari promueve una lectura a varias voces de los *Poetamenos*, para refutar las críticas centradas en su imposibilidad de oralización. Los poetas responden con un *portemanteau* joyciano: la poesía es *verbivocovisual*. Otra nota musical: Pierre Boulez visita San Pablo y es contactado por los poetas del grupo. Los acerca la compartida admiración por Stéphane Mallarmé y Anton Webern, y el interés por la idea de estructura de la Gestalt (el todo más que la suma de las partes) y los desarrollos y variaciones que pueden extraerse de ésta.

Pignatari viaja a Europa donde establecerá contactos con Boulez, John Cage, Edgar Varèse y, en 1955, con la *Escuela Superior de la Forma* en Ulm, en la que enseñan el argentino Tomás Maldonado y el poeta suizo-boliviano Eugen Gomringer, entonces secretario de Max Bill.

1955

Sale *Noigandres 2* con *Ciropédia ou a Educação do Príncipe* de Haroldo de

Campos y *Poetamenos* de Augusto de Campos.

La poesía del grupo se radicaliza en la experimentación: *Bestiário para fagote e esófago*, poemas minimalistas de Augusto de Campos sobre las metamorfosis animales del poeta. Haroldo de Campos escribe *O ô mago do ô mega*, poema constelar blanco sobre negro que, por sus afinidades con Oliverio Girondo, podría traducirse *La médula de la o mega*. Mago del omega, es decir del límite, Haroldo dijo que de haber conocido *En la masmédula* (1954) en el momento de su aparición hubiese viajado a Buenos Aires; lamentablemente, sólo conoce este texto en 1972, en USA.

Haroldo, Décio y Augusto publican sus primeros textos críticos. En octubre, Augusto de Campos lanza el término "poesía concreta". En estos textos se perfilan los conceptos que serán el eje de la poética concreta: serie (vinculado con los músicos Schoenberg, Webern, Boulez, Stockhausen), estructura dinámica (tomado de la *gestalt* y aplicado posteriormente a las relaciones poéticas y culturales), "tipografía funcional", "ideograma" (en las concepciones de Mallarmé, Pound y Eisenstein) y "paideuma" (término de Pound que se opone a "espíritu de época" y que designa al elenco de autores cuyas ideas todavía pueden renovar la tradición). Con estos conceptos, critican la preeminencia del sujeto y la poesía confesional e introspectiva. En "Pontos - periferia - poesía concreta", Augusto de Campos señala los referentes claves del movimiento y hace una crítica de las vanguardias mediante una nueva periodización para la renovación poética: todo comenzó en 1897 con *Un Coup de Dés* de Mallarmé (este movimiento revisionista de los concretos los diferencia de la actitud de rechazo de la generación del 45 e impugna el postulado de que las neovanguardias son una mera repetición de las vanguardias

históricas). Cuatro autores forman el *paideuma* inicial: James Joyce y su amalgama de palabras, e.e.cummings y sus fragmentaciones microscópicas; Stéphane Mallarmé y sus disposiciones espaciales y prismáticas de la idea, y Ezra Pound, tanto por su elaboración de las tradiciones y de la tarea del traductor como por su teoría del ideograma como presentación directa de las imágenes. Pese a que descartan los caligramas de Apollinaire por considerarlos un retroceso figurativo frente a la experiencia diagramática de Mallarmé, toman una frase de Apollinaire para establecer una distinción fundacional: "es necesario que nuestra inteligencia se habitúe a comprender sintético-ideográficamente en lugar de analítico-discursivamente". Como el verso les parece insuficiente para acceder a esa dimensión (tanto en sus esquemas regulares como en el verso libre), los poetas concretos proponen el fin de la era del verso.

En los ensayos comienza a definirse el estilo de cada autor del grupo: Haroldo es el más historicista y teórico, Augusto se centra, generalmente, en los aspectos técnicos de las poéticas y Décio es el *designer* del grupo, el estratega de "la guerrilla artística".

El poeta carioca Ferreira Gullar, conocido por su poemario *A luta corporal*, se relaciona con Augusto de Campos impactado por *Poetamenos*.

"La poesía es *concreta* porque en esa poesía las palabras actúan como objetos autónomos. Si, tal como lo entiende Sartre, la poesía se distingue de la prosa por el hecho de que para ésta la palabras son signos mientras para aquella son *cosas*, aquí esta distinción de orden genérico se transporta a un nivel más agudo y literal: los *poemas concretos* se caracterizarían por una estructuración óptica-sonora

irreversible y funcional y, por así decirlo, generadora de la idea, creando una entidad totalmente dinámica, "verbivocovisual" —según el término de Joyce— de palabras dúctiles, moldeables, en amalgama, a disposición del poema." (Augusto de Campos: "Poesía concreta" en *Teoria da Poesia Concreta*, San Pablo, Invenção, 1965).

1956

Proyectan con Eugen Gomringer una "Antología Internacional de Poesía Concreta". Comienzan a participar en el *Jornal de Brasil* por intermedio del crítico-poeta Mário Faustino. Correspondencia con e.e.cummings, quien participa en la edición bilingüe que prepara Augusto de Campos: "Absolutamente nada —le dice cummings en una carta—, ni siquiera la profunda apreciación por el extraordinario trabajo que le dieron sus traducciones, puede persuadirme de no revisar las pruebas". Está en la calle el número 3 de *Noigandres*, ya con el subtítulo de "poesía concreta" y con experiencias visuales y espaciales como los poemas de *Vértebra* de Décio Pignatari.

Publican sus textos programáticos en *ad: arquitetura e decoração*, que se convierte durante dos años en una de las revistas que da más cabida al movimiento. Salen allí los primeros tres *manifestos* (en el sentido tradicional del término) del grupo, firmados individualmente. Los poetas declaran el fin del verso y la llegada del ideograma. Postulan una tradición de rigor y un arte constructivo, y reconocen al referente brasileño vivo más importante: João Cabral de Melo Neto (el poeta-ingeniero, quien reconoció su mayor deuda poética en Le Corbusier).

"Contra la poesía de expresión, subjetiva. Por una

poesía de creación, objetiva. Concreta, sustantiva" (Décio Pignatari). "Poesía concreta: tensión de palabras-cosas en el espacio-tiempo" (Augusto de Campos). "La *poesía concreta* es el lenguaje adecuado a la mente creativa contemporánea, permite la comunicación en su grado más rápido, prefigura para el poema una reintegración en la vida cotidiana semejante a la que *Bauhaus* propició para las artes visuales, sustituye lo mágico, lo místico y lo 'maudit' por lo *util'*" (Haroldo de Campos).

Diciembre: *Exposición Nacional de Arte Concreta*. Carteles-poemas del grupo son exhibidos en el Museo de Arte Moderno de San Pablo. Participan los poetas Ferreira Gullar y Wladimir Dias Pino. Y al grupo *noigandres* se suma Ronaldo Azeredo. Reacciones diversas: "Veó que me estoy volviendo viejo -dice Drummond de Andrade- todavía uso las conjunciones, admito la existencia del ABC y obedezco a la gramática". Otros poetas de la generación modernista -en Brasil, vanguardista-, como Cassiano Ricardo y Manuel Bandeira, se interesan por las experiencias del grupo.

En una entrevista, Décio, quien en julio regresa de Europa, dice: "En primer lugar -y me refiero a las obras ya plenamente realizadas dentro de la nueva concepción y que no son todas, aun en nuestra reciente publicación *noigandres 3*- 'eso' no fue hecho nunca en parte alguna, y mucho menos en Brasil, porque es la primera vez que las experiencias pasadas tendientes a la poesía-sin-verso son traídas a un examen crítico, a los efectos de un redimensionamiento y con

propósitos de continuidad y enriquecidas de nuevas invenciones y posibilidades estructurales" (Décio Pignatari: "A Exposição de Arte Concreta e Volpi" en *Teoria da Poesia Concreta*, San Pablo, Invenção, 1965).

1957

Lúcio Costa gana el concurso de proyectos urbanos para la nueva capital (Brasilia), lo que significa un triunfo de la arquitectura modernista y de los lineamientos del CIAM (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna). El título del proyecto de Costa, "Plano Piloto", será usado por los poetas concretos en su manifiesto de 1958.

La Exposición Nacional de Arte Concreta es trasladada al zaguán del Ministerio de Educación y Cultura de Rio de Janeiro, célebre edificio, hito de la arquitectura de vanguardia en Brasil, realizado según planos de Lúcio Costa y su grupo con la participación de Le Corbusier. Mário Faustino escribe una nota sobre el movimiento en su célebre página "Poesia-experiencia".

Cada vez más, los textos críticos definen a la poesía concreta como un arte general del lenguaje y de la visualidad contemporánea, "un cierto tipo de *forma mentis* contemporánea: aquel que imponen los carteles, los 'slogans', las revistas, las dicciones contenidas en el anecdotario popular, etc." (Haroldo de Campos). Se amplían los referentes del grupo: Haroldo de Campos inicia contacto con Oriente y con la poesía japonesa de vanguardia: se contacta con Kitasono Katsue de la revista *VOU*: "Durante casi dos años tuvimos sesiones matinales yo y mi mujer con el sensei bahiano José Sant'Anna do Carmo, los domingos, en su departamento de calle Fortunato, en el

barrio de santa Cecilia en San Pablo. Fue entonces cuando comencé a hacer mis primeras traducciones" (Haroldo de Campos en "En la ruta de las especies de la vanguardia occidental", *Tokonoma*, número 4, 1996). En los artículos y manifiestos, se rescatan el "poema-minuto", la actitud iconoclasta y la teoría de la antropofagia cultural de Oswald de Andrade (1890-1954), y a Vladimir Maiakóvski, de quien se destaca su interés por una poesía de propaganda de alta calidad y sus reflexiones sobre el lenguaje poético.

Comienza la época más dura, disciplinada y cerrada del concretismo. "La poesía concreta camina hacia el rechazo de la estructura orgánica en favor de una estructura matemática" (Haroldo de Campos): los poemas se programan en base a fórmulas o mecanismos previos. Rechazando esta postura, los poetas Olivera Bastos, Ferreira Gullar y Reinaldo Jardim rompen con el grupo *noigandres* y forman el Neoconcretismo. Para los paulistas, las posiciones sustentadas por estos significan un retorno al subjetivismo.

Criticas a los grupos argentinos *Madi* y *Nueva Visión* por su tendencia surrealista, tendencia que nunca tuvo gran repercusión en Brasil y que fue rechazada por *noigandres*.

1958

Noigandres número 4 en una edición de gran formato diseñada por el pintor concreto Fiaminghi. El número contiene poemas-carteles sin firma ("la desaparición elocutoria del yo", Mallarmé) y el manifiesto colectivo "Plan piloto para la poesía concreta". Los poemas están escritos en letra *futura bold*, una letra sin serif y sin adornos, que privilegia la economía y la transparencia en relación con otras tipografías; tiene lo mínimo para ser entendida, tiene lo básico para funcionar: la tipografía del poema es

parte significativa, existencia activa y no mundo inerte. Figuran los siguientes poemas: "terra", "hambre", "coca cola", "LIFE" de Décio Pignatari; "uma vez", "eixofixo" y "sem um numero" de Augusto de Campos; "fala clara", "branco" y "mais e menos" de Haroldo de Campos; y "velocidade", "lesteoeste" y "ruasol" de Ronaldo Azeredo (excepto "terra" que es de 1956, todos fueron compuestos en 1957). En una hoja separada, se incluía el "Plano-piloto".

El grupo se aleja del *Jornal do Brasil* (RJ) con el artículo: "Poesia concreta: pontos nos ii", en el que responsabilizan de este alejamiento al grupo neoconcreto. Los poetas J.L. Grunewald (quien se suma al grupo *noigandres*) y W.D. Pino –rompiendo con esta falsa dicotomía San Pablo-Río – se solidarizan con el grupo. Haroldo de Campos y, posteriormente, Augusto comienzan a participar con artículos sobre poesía en el "Suplemento literario" del *Estado de São Paulo*.

"El poema "nascemorre" es una figura que abarca y define toda esta producción –en su progreso rumbo a la concreción– como un mundo total de objetiva actualidad, aprehendido en un instante –como se capta un ideograma–, y no en una serie de lecturas analíticas, propias del tiempo discursivo y de su equivalencia en la sintaxis tradicional" (Severo Sarduy; "Rumo à concreção" en Haroldo de Campos, *Signantia quasi coelum signancia quise céu*, San Pablo, Perspectiva, 1979).

1959

Haroldo de Campos viaja a Europa. Contactos con Ángel Crespo, Francis Ponge, Tomás Maldonado, Karlheinz Stockhausen, Mary Vieira, Gomringer y Max Bense, un

crítico que tendrá gran importancia para el movimiento y en su difusión en Europa. En agosto Haroldo visita a Ezra Pound en Rapallo: "a esa altura el viejo ez ya empezaba a callarse / y sus ojos rubios chispeaban en la inútil / búsqueda de *punti luminosi*" ("Meninos eu vi", traducción de Victor Sosa para la revista mexicana *Poesía y poética*, número 23, 1996). Ese año Haroldo de Campos cierra el ciclo *Fome de forma*, iniciado en 1957, donde incluye sus poemas de la fase más ortodoxa del movimiento.

1960

Exposiciones en varios lugares del mundo: Max Bense realiza "konkrete texte" en Stuttgart, se organiza otra en el Museo Nacional de Tokio. Se editan en libro las primeras traducciones —las más programáticas—: *Cantares de Ezra Pound* (traducción en equipo) y *Poemas de e.e.cummings* (traducción de Augusto de Campos). "En Cummings, como en Mallarmé, la grafía se hace función" (Augusto de Campos). "Pound puede ser considerado un poeta espacial. La disposición de los bloques de ideas (con especial intensidad a partir de los *Cantares pisanos*) responde a una función rítmica también visual: contribuye para la fijación sensible de la estructura ideográfica [...] El ideograma tiene un futuro propio, que no se agota en el edificio "mayor" de los *cantos*. Es el lenguaje adecuado para la mente contemporánea" (Haroldo de Campos).

Décio Pignatari publica el poema-libro *Organismo*.

Se forma el equipo *Invenção* (*Invención*), con el grupo *noigandres* y la colaboración de Pedro Xisto, Edgard Braga, Mário Chamie y Cassiano Ricardo (estos dos últimos abandonarán el grupo en 1961 y 1962). El primer espacio en el que actúan colectivamente es la página *Invenção* del periódico *Correio Paulistano* con el objetivo

de "organizar, en nuevas bases, el consumo de la obra de arte". La página semanal *Invenção* dura en el *Correio Paulistano* de enero del 60 a febrero del 61. Allí publican los primeros textos sobre Sousândrade (1853-1902) que desembocarán en el trabajo de "ReVisão" ("ReVisión"). Las ReVisões consisten tanto en la reivindicación de figuras desvalorizadas por la crítica (como Sousândrade) o ignoradas por la historia literaria (caso Pedro Kilkerry)

"La contemporaneidad, antes que sujeta a posiciones próximas dentro de un mismo trayecto lineal, pasa a subordinarse a un parentesco de lenguajes. En el caso de los concretos, a un programa dedicado desde su inicio a resaltar la función poética del lenguaje. Por eso mismo, a este programa no podría sino corresponder la relectura radical de la poesía del pasado" (Luiz Costa Lima: "A releitura do passado", en *Folha de São Paulo*, 5 de diciembre de 1986, número dedicado a los treinta años de la poesía concreta).

"A fines de los años 50, en pleno optimismo desarrollista, se inició uno de los diálogos más provechosos entre poesía, tecnología y espectáculo en Brasil. Porque, sin miedo de mirar de frente la publicidad, *outdoors*, televisión, fueron los poetas concretos paulistas quienes, en el cambio de década, redefinieron el libro en cuanto objeto, buscaron modificar la mirada del lector de poesía, ahora también un espectador del poema. Y trabajaron y recrearon logotipos, objetos industriales, recursos de los mass-media. A

veces hasta comercialmente, como el nombre LuBRax que es, como se sabe, creación de Décio Pignatari" (Flora Sussekind, *Papéis colados*, Rio de Janeiro, UFRJ, 1993).

1961

Décio Pignatari es designado "relator" de la sección poesía del II Congreso Brasileño de Crítica e História Literaria realizado en Assis, San Pablo. En su trabajo plantea la "cuestión participante": por *lirismo participativo* los poetas concretos entienden una poesía comprometida pero que no por eso abandona las conquistas de las vanguardias y la experimentación. En polémica con los CPC (Centros Populares de Cultura), —liderados entre otros por el ex-concreto Ferreira Gullar—, quienes postulaban la utilización de formas populares sin mediación, los concretos agregan, citando a Maiakóvski, una posdata a su "Plano piloto": "sin forma revolucionaria no hay arte revolucionario". Haroldo de Campos comienza a traducir al poeta ruso:

"Cuando me dispuse a traducir un poema de Maiakóvski, poco después de más de tres meses de estudio del idioma ruso, conocía mis limitaciones pero también tenía presente el problema específico de la traducción de poesía que, a mi ver, es una modalidad que se incluye en la *categoría de la creación*. Traducir poesía ha de ser crear —re-crear—, bajo pena de esterilización y petrificación, lo que es peor que la alternativa de 'traicionar'" (Haroldo de Campos: "O texto como produção: Maiakóvski" en *A operação do texto*, San Pablo, Perspectiva, 1976).

1962

En continuidad con la experiencia en el *Correio Paulistano*, sale la revista *Invenção (Revista de arte de vanguarda)*, número 1 (se planea como revista trimestral): "Como la página del periódico, la revista —dice el editorial— no estará filiada a una tendencia determinada [...] el punto de encuentro es la invención". Pese a esto, la revista tendrá un claro carácter de grupo y la selección estará hecha con los criterios de la poesía espacial y visual. Además de estos criterios poéticos y de los celos con los que el grupo reseña detalladamente cada mención que se haga de su poética en otras partes del mundo (en la sección "Móvil", única permanente), la revista plantea la posibilidad de un nacionalismo crítico (cuyo símbolo más claro es Brasilia) contra el nacionalismo ontológico. En el primer número, se publican dos textos programáticos de Cassiano Ricardo (participante de las vanguardias del 20) y de Décio Pignatari. El número 2 contiene los primeros "poemas participativos": *Cubagrama*, poema cartel de 1960-1962, de Augusto de Campos, *Servidão de Passagem* de Haroldo de Campos y *stèle pour vivre*, n°3 de Décio Pignatari, poema mural. Paralelamente, el grupo inicial edita *Antologia Noigandres —Do verso á poesia concreta (Noigandres 5)*, último número de la revista.

Acercamiento al grupo minero *Tendência*: poesía experimental y nacionalismo crítico. Augusto de Campos comienza la ReVisión del poeta simbolista bahiano Pedro Kilkerry (1885-1917), poeta del linaje de Mallarmé y Corbière: "Es el silencio, es el cigarro y la vela encendida / Me mira el estante en cada libro que mira" ("El cigarro" de Pedro Kilkerry).

El trabajo teórico sobre la traducción se hace cada vez más denso. Haroldo de Campos escribe "Da tradução como criação

e como crítica" en el que recupera al "padre rococó" de la traducción brasileña, el vituperado Odorico Mendes (1799-1864), y propone rebautizar a la traducción como *transcreación*. Sale en libro *Panorama do Finnegans Wake de James Joyce*, fragmentos traducidos por Augusto de Campos y Haroldo de Campos:

"Cada entidad "verbivocovisual" que Joyce crea es una especie de espejo instantáneo de toda la obra, cuyo estilo se basa en el "principio del palimpsesto" como señala Edmund Wilson. Este paradójico trabajo de miniaturista en larga escala ("panorama of all flores of speech") exige del traductor un esfuerzo paralelo de reinención minuciosa" (Haroldo y Augusto de Campos en *Panorama do Finnegans Wake de James Joyce*, San Pablo, ed. Perspectiva, 1971).

1963

Número 3 de *Invenção*, con un dossier dedicado a la nueva música brasileña: Rogério Duprat, Damiano Cozzella, Willy Correia de Oliveira, Gilberto Mendes, Régis Duprat y Júlio Medaglia. Editorial: "la poesía nueva -de *Invenção*- se destina a los productores del pueblo. De la revolución. Contra el pragmatismo y el empirismo de consumo en arte y contra toda forma de 'revolución' que vaya por los canales competentes de la poesía burocrático-formalista". Manuel Bandeira envía poemas a la revista. Se publican 25 poetas entre nacionales y extranjeros. Dos eventos redefinen la estrategia vanguardista del grupo de *Invenção*: el Festival de Música Nova de Santos, SP (en el que Willy Correia de Oliveira presenta "movimiento" basado en el poema de Décio Pignatari, Gilberto Mendes "nascemorre" de Haroldo de Campos y

Koellreuter musicaliza "haicais" de Pedro Xisto) y la "Semana Nacional de Poesía de Vanguardia" en Minas Gerais: se suman a la poesía concreta, los poetas Affonso Ávila y Laís Corrêa de Araujo y los ensayistas Luiz Costa Lima y Benedito Nunes (el grupo *Actitud*, de Buenos Aires, también establece contactos a partir de la Semana).

Rio Grande do Sul: Haroldo de Campos da conferencias sobre Sousândrade, Oswald, João Cabral, Poesía Concreta y sobre "El arte en el horizonte de lo probable", ensayo que dará el título a un libro. *Cidade*, poema de Augusto de Campos que será incluido en todas las antologías de poesía concreta, es un exponente, como "Acaso", del poema programado y realizado en base a una serie de reglas.

Geraldo Ferraz, integrante de la *Revista de Antropofagia* (2ª dentición), (1929), revela el nombre de la mujer que se escondía tras el seudónimo Solange Sohl que provocó el poema *O Sol por natural*: se trataba de Patricia Galvão (Pagu), musa del movimiento antropófago y antigua pareja de Oswald de Andrade.

1964

Golpe de Estado en Brasil y radicalización de los sectores de izquierda. El optimismo tecnológico y desarrollista adquiere con el gobierno militar un sentido muy diferente al de los tiempos democráticos.

Haroldo de Campos viaja a Stuttgart como "lector invitado". Contactos con la Escuela de Ulm, Pierre Boulez y, en Italia, con los poetas experimentales y Giuseppe Ungaretti.

"The Times Literary Supplement", en los dos números que le dedica a la poesía de vanguardia, destaca a los poetas brasileños y reproduce varios de sus poemas.

Espectáculo concreto en la Galería Atrium de San Pablo: *happening* musical de

Damiano Cozzella: *Popperetos*, cuadros-objetos de Waldemar Cordeiro, y poemas de Augusto de Campos, poemas que combinan imágenes e iconos extraídos "en lo aleatorio del ready-made" del mayor parque gráfico y tipográfico del mundo: los diarios y las revistas. "Pop en parámetros concretos: construcción, intencionalidad crítica", anuncia el catálogo de la muestra.

Lanzamiento de *ReVisão de Sousândrade* de Augusto y Haroldo de Campos, con la colaboración de Luiz Costa Lima y Erthos Albino de Souza. José Joaquim de Sousândrade, poeta romántico, es rescatado de la incompreensión y convertido en contemporáneo literario de Baudelaire y en precursor de Ezra Pound y Arno Holz.

En la Semana que se organiza a diez años de su muerte, comienza la rehabilitación de Oswald. *Invenção* (número 4, diciembre) se hace eco de este evento y dedica el número a Oswald de Andrade. Se suma la nueva generación: José Paulo Paes, Sebastião Uchoa Leite, Paulo Leminski (quien afirma "yo soy más concreto que los concretos: ellos se hicieron, yo nací concreto"). En este número de la revista, Haroldo de Campos comienza a publicar las *Galáxias*, conjunto de textos que borran la diferencia entre poesía y prosa y en los que, en palabras de Severo Sarduy, "su soporte funcional es la diferencia y su motor la repetición". También se incluyen los poemas semióticos sin palabras o poemas-código en los que iconos (con claves léxicas) reemplazan a las palabras: la experiencia va acompañada del texto de Décio Pignatari y Luiz Angelo Pinto: "Nova Linguagem, Nova Poesia".

"Recuerdo la visita que le hicimos a Oswald de Andrade poco antes de morir. Al oír algunos poemas de los hermanos Campos y un fragmento de prosa (mío), nos preguntó a nosotros

-a los Campos y a mí-, en su departamento de la calle Ricardo Batista, en Bixiga. "¿Sólo esto?" A cada uno de los imberbes le dio de regalo un ejemplar de las *Poesias Reunidas*, la primera obra gráfico-poética hermosa que veía en mi vida. Ya no tenía interlocutores, se acercaba a los jóvenes" (Décio Pignatari, "Tiempo: invención e inversión", en Oswald de Andrade: *Um homem sem profissão (Sob as orden de mamãe)* [*Un hombre sin profesión (Bajo las órdenes de mamá)*], San Pablo, Globo/Secretaria de Cultura, 1990).

1965

Décio Pignatari, interesado en la teoría de la información, comienza a acercarse a la cultura masiva: escribe su columna "Tercer tiempo" sobre fútbol.

La revista argentina *Cormoran y Delfin* publica, en su número 7, poemas de *Noigandres* (traducciones de Ariel Canzani). Se realiza una exposición de poesía concreta en Oxford que es destruida por los estudiantes conservadores.

Las dificultades económicas crecen y la revista *Invenção* no puede salir ese año.

1966

Augusto de Campos comienza la serie de *Perfilogramas* (perfil o profeta + grama) en la que, a partir del montaje, realiza asociaciones polémicas y significantes: Pound y Maiakóvski, Cage y Webern, Webern y João Gilberto, Sousândrade y la Bolsa de Wall Street.

A fin de año sale el último número de *Invenção* 5. Se suman al equipo Erthos Albino de Souza y Luiz Angelo Pinto. Poemas de Murilo Mendes, Edgard Braga,

Haroldo de Campos, Augusto de Campos y otros. Publican un manifiesto sin firma. "¿lo bello si existe sólo existe útil [...] Oswald mostró que es posible radicalizar los mass-media con Sócrates & Tarzán ¿qué son revoluciones sino radicalizaciones de los medios?". Ya se anuncia la estrategia tropicalista de espectacularizar el arte para criticar la dictadura militar. Este número, sin embargo, puede considerarse, en un sentido estricto, el fin del movimiento de la poesía concreta. Haroldo de Campos continuará con sus "galaxias", que ya anunciaban, en 1964, una continuidad desviada de los postulados del movimiento. En Haroldo de Campos, el momento de la materialidad poética concretado en microestructuras, será el rasgo que enlace las diversas experiencias. Augusto de Campos continúa experimentando con la poesía visual y espacial mientras Décio Pignatari agudiza la crítica de la cultura (brasileña) y se dedica a la experimentación en prosa.

Los tres poetas de *noigandres* visitan Buenos Aires para dar unas charlas en el Instituto Di Tella. Discusiones con Luigi Nono (también invitado) y contactos con Vigo y otros poetas argentinos.

1967

Metalinguagem, ensayos críticos de Haroldo de Campos, reúne su artículo sobre traducción y sobre los autores brasileños: Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Manuel Bandeira, Murilo Mendes, João Cabral de Melo Neto y Oswald de Andrade (de quien edita, además, una selección en *Oswald de Andrade - trechos escolhidos*, Rio de Janeiro, Agir, 1967.). En colaboración con Boris Schnaiderman, Augusto y Haroldo de Campos publican *Poemas de Maiakóvski* y *Poesia Russa Moderna* (que va desde Blok y Biéli hasta Guenádi Aigui haciendo especial hincapié en Khlébnikov).

Surge el *Tropicalismo* en la música popular brasileña con la presentación de "Alegria, alegria" de Caetano Veloso y "Domingo no parque" de Gilberto Gil en el Festival de la Record. El uso de instrumentos eléctricos, de códigos del rock y de una imaginería pop, oponen a este grupo a las tendencias folklorizantes del CPC (Centros Populares de Cultura) y lo acercan al concepto de "nacionalismo crítico" esgrimido en la revista *Invenção*. Augusto de Campos escribe artículos elogiosos sobre los autores y destaca la destreza técnica y la modernidad de sus composiciones.

Haroldo de Campos reseña elogiosamente *Rayuela* de Julio Cortázar ("O jôgo de amarelinha", Rio de Janeiro, *Correio da Manhã*, 30 de julio de 1967) y comienza una amistad que durará hasta la muerte del escritor argentino en 1984.

1968

Traduzir e Trovar (poetas dos séculos XII a XVII) de Augusto y Haroldo de Campos abre el espectro del *paideuma* a un corpus más amplio: de los provenzales a Dante Alighieri, Marino y los "metafísicos ingleses". Se trata, mediante la traducción, de relevar el trabajo con la materialidad poética de todos los grandes "inventores" (en la clasificación de Pound): "Traducir & Trovar son dos aspectos de la misma realidad. Trovar quiere decir encontrar, inventar. Traducir es reinventar". En Lisboa, se edita *Antologia Poética de Ezra Pound* con versiones de Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari, J.L. Grunewald y Mário Faustino. Sale *Exercício Findo [Exercício Terminado]* de Décio Pignatari, con ideogramas verbales y la parodia "mallarmé vietcong".

Con los artículos "João Gilberto e os novos bahianos" y "É proibido proibir os bahianos", Augusto de Campos comienza la defensa del grupo tropicalista. Reúne estos

artículos y otros (de su autoría y también de Brasil Rocha Brito, Julio Medaglia y Gilberto Mendes) en *Balanço da bossa* [*Balance de la bossa*]: "Alegria, alegria de Caetano Veloso me parece asumir, en este momento, una importancia semejante a la de *Desafinado* de Jobim cantada por João Gilberto: la expresión de una toma de posición crítica frente a los rumbos de la música popular brasileña". Músicos del grupo *Invenção* participan en el disco *Tropicalia: panis & circenses*, aventura iconoclasta en la cultura brasileña, al modo de Oswald de Andrade. Se trata de espectacularizar la música popular y disputarle el lugar al discurso dictatorial en los medios masivos mediante la parodia y el pop. Los militares encarcelan a Caetano y a Gil y al año siguiente los músicos deben exiliarse (eligen el *swinging* London en el que serán visitados por Haroldo de Campos).

Con *Topoemas* y *Discos Visuales*, Octavio Paz se suma a las experiencias espaciales del grupo brasileño. Comienza la correspondencia (y la amistad) entre Haroldo de Campos y el poeta mexicano, que se recopilará en *Transblanco*, libro que incluye las cartas y la traducción de "Blanco".

1969

Haroldo de Campos reúne sus ensayos programáticos sobre poesía de vanguardia, poesía japonesa, alemana y otros temas en *Arte no horizonte do provável* [*El arte en el horizonte de lo probable*].

"En una serie de ensayos que presentó bajo la forma de sucesivas 'poéticas' y que van desde la poética del aleatorio hasta la de la sincronía, pasando por la brevedad y la vanguardia, Haroldo de Campos proporcionó una visión aguda sobre los elementos que componen el sustrato vanguardista del medio

siglo [...] El grupo *noigandres* representa la vanguardia más fundamentada y coherente que conoció a mediados de siglo América Latina, lo que de algún modo define el papel de la cultura brasileña paulista de hoy en el concierto continental" (Ángel Rama en "Haroldo de Campos teórico", revista *Poesia*, números 19-20, julio-octubre de 1974, Caracas).

1970

Haroldo de Campos comienza a enseñar teoría literaria en la PUC (Universidad Católica de San Pablo). Augusto de Campos edita un poemario de tiraje reducido: *Equivocábulo*. Junto con Pedro Xisto muestran el lado joyciano y el valor experimental de Guimarães Rosa en *Guimarães Rosa em Três Dimensões*.

"Hablamos de una *temática de timbres* [...] No se trata, sin embargo, de un expediente puramente lúdico. Como sucede con Joyce, en Guimarães Rosa nada o casi nada es gratuito. Las más osadas invenciones lingüísticas están siempre en relación isomórfica con el contenido" (Augusto de Campos, "Um lance de 'dês' do Grande Sertão").

Augusto de Campos traduce el *ABC da Literatura* de Ezra Pound con José Paulo Paes.

1971

ReVisão de Kilkerry de Augusto de Campos continúa el proceso de revisión. Además, Augusto de Campos publica la plaquette *Colidouescapo* [*Caleidoescapo* o *Chocoescapo*]: poema desplegable y

combinable, y sus versiones de Mallarmé en *Mallarmagem*.

1972

Augusto de Campos dedica su ideograma *Viva viva* a Caetano Veloso, en ese entonces en el exilio londinense. Año de tesis: Haroldo de Campos presenta su tesis de doctorado en Letras: *Morfologia do Macumaima de Mário de Andrade*, tesis de corte estructuralista, dedicada a Antonio Candido (editada como libro en 1973). Décio Pignatari escribe la tesis de doctorado *Semiótica e Literatura* también bajo la orientación de Antonio Candido. Con su ensayo "Superación de los lenguajes exclusivos", Haroldo de Campos participa en el tomo colectivo *América Latina en su literatura* (Unesco/SXXI, México) coordinado por César Fernández Moreno.

1973

Contracomunicação, coletânea de ensayos polémicos de Décio Pignatari. Edición de lujo de *Poetamenos* de Augusto de Campos conmemorando los veinte años de la primera edición.

1974

Comienzan las "intraducciones" de Augusto de Campos, traducciones intersemióticas en la que interfieren criterios visuales ajenos al original con el fin de acentuar valores icónicos del texto: William Blake, Ausonius, e.e.cummings y otros. Sale *Poemóviles*, un libro de formato no tradicional con poemas-objetos de Augusto de Campos y Julio Plaza, artista multimedia español.

Haroldo de Campos escribe la serie de poemas *Lacunae*: desde el oriental y talismánico "Poemandala" a los poemas de su estada en Austin. Haroldo de Campos recupera el vocabulario raro y extrañado de

sus primeros poemas tamizados por la experiencia concreta.

El cuadrivio del *paideuma* originario se cierra con la edición de *Mallarmé* (ya habían publicado las traducciones de Joyce, e.e.cummings y Pound). Contiene la traducción de "Un Coup de Dés" realizada por Haroldo de Campos, versiones de Augusto de Campos y la "triducción" (tres versos por cada verso del original) de *L'après-midi d'un faune* por Décio Pignatari. Además, se reproducen las ilustraciones de Odilon Redon, materiales documentales, una obra de Erthos Albino de Souza y las versiones originales.

"Uno de los libros más gloriosos de estos tiempos –y más escamoteado, si, por el mercado del libro, por sus *servicios* de promoción y *publicidad* masivos" (Arturo Carrera: "Los inventores visuales", suplemento cultural del diario *La Opinión*, febrero de 1978).

John Cage se contacta con el grupo: "Conozco algunas obras de Augusto de Campos –dice en una entrevista– y las admiro mucho. Pienso que la importancia de la poesía concreta está en que libera al lenguaje de la sintaxis dejando a los lectores libres para volverse, a sí mismos, poetas y, como quería Marcel Duchamp, completar la obra de arte".

1975

Con los "Stelegramas", Augusto de Campos se vuelca definitivamente a la poesía visual tomando la página como unidad espacial. Edita algunos de ellos en la *Caixa Preta*, un libro-valija al estilo Duchamp, en colaboración con Julio Plaza.

1976

Reduchamp de Augusto de Campos, con iconogramas de Julio Plaza, expone en verso —o en “prosa porosa”— la poética de Marcel Duchamp. En la revista *Qorpo Estranho*, Haroldo de Campos y Augusto de Campos traducen poemas de *En la marmédula* de Oliverio Girondo.

Con un título extraído de los sermones del barroco Padre Vieira, Haroldo de Campos publica su obra poética: *Ajedrez de estrelas, percurso textual, 1949-1974. A operação do texto* de Haroldo de Campos, libro de ensayos críticos, se detiene en Poe, Hoelderlin, Maiakóvski, el Saussure de los anagramas y en la “arquitectura del barroco” traduciendo a Góngora y a Lezama Lima. En marzo, Haroldo de Campos escribe la última galaxia y cierra la serie iniciada en 1963: texto imaginado en los límites, es considerado por el autor, “retrospectivamente, como una insinuación épica que se resolvió en una epifánica”. El poemario es un viaje por el lenguaje y un libro de ensayos en el sentido experimental: “Geografía y lexicografía, viaje y lenguaje” (João Alexandre Barbosa). Se perciben en las últimas galaxias la transcreación de Haroldo de los cantos del “Paradiso” de Dante. Estas traducciones serán editadas en 1978: *Dante-Paraiso* (seis cantos).

“Un drama, una pieza o libro laberíntico es *Ajedrez de estrelas*, integrado por textos poéticos que, en el nivel micrológico de los vocablos están a su turno integrados por palabras que, como dice Mallarmé, “por sí mismas se exaltan en más de una faceta reconocida como la más rara y válida para el espíritu (centro de suspensión vibratoria) que las concibe” (Andrés Sánchez

Robayna en “A micrológica da elusão” en *Signantia: quasi cochum*, San Pablo, Perspectiva, 1979.)

1977

La cantante Gal Costa graba dos canciones del repertorio de Billie Holiday (“Crazy He Call’s Me” y “Solitude”) para su disco *Caras & Bocas* en versiones de Augusto de Campos. “Antilope / alga / melicanora / Gal”, escribió Haroldo en un poema sáfico (incluido en *La educación de los cinco sentidos*).

Haroldo de Campos publica *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*, libro en que analiza el estado de la literatura en América Latina, e *Ideograma*, donde compila los ensayos clásicos sobre el tema: Pound, Fenollosa, Eisenstein y S.I. Hayakawa.

“El problema del ideograma es, antes que gráfico, icónico, pero no en el sentido usual de iconología como representación imitativa, sino en el de iconicidad semiótica, comportando grados de convencionalidad [...] El ideograma en tanto proceso relacional, en tanto metáfora estructural” (Haroldo de Campos: “Ideograma, anagrama, diagrama (Uma Leitura de Fenollosa)” en *Ideograma*, San Pablo, Cultrix, 1977).

1978

Augusto de Campos publica dos libros de ensayos: *Poesia, antipoesia, antropofagia* (artículos polémicos de diversas épocas sobre João Cabral, Guimarães Rosa, la *Revista de Antropofagia* y Gregório de Matos, entre otros), y *Verso, Reverso, Controverso*, ensayos y traducciones sobre los poetas provenzales, los poetas nordestinos,

Giambattista Marino, Ovidio y Tristan Corbière. Incluye traducciones de John Donne (una de ellas musicalizada por Pericles Cavalcanti y cantada por Caetano Veloso en su LP *Trilhos urbanos*) a quien dedica ese año su *John Donne, o Dom e a Danação* [*John Donne, el don y el daño*].

Décio publica un libro didáctico sobre la poesía: *Comunicação poética*, y participa en la dirección de la revista *Através*, la cual, junto con otras de esos años (*Código, Arteria, Bahia-invenção, Poesia em Greve* – título inspirado en “Greve” (“Huelga”) de Augusto de Campos–, *Corpo estranho* y otras) reúne mucha de la producción poética en la estela del grupo *Noigandres*.

Arturo Carrera publica “Los inventores visuales” en el suplemento cultural del diario *La Opinión* (febrero):

“El libre albedrío y el goce de la producción en equipo y ante todo, la expansión en *parhelios*, en todos los sentidos del campo visual [...] En fin, la torre de marfil no existe para *noigandres*. Si, por excelencia, la torre de filmar: por su erección significativa; por su apertura de campos; por su movimiento para un despejo ‘animado’ de las imágenes”

Augusto de Campos sobre Gregório de Matos: “Sin la boca de infierno de nuestro primer antropófago, ese bahiano y extranjero que deglute y vomita el barroco europeo y lo recondimenta en la mulatalia y en el sincretismo tropical, no hay formación –por más bien intencionada que sea– que informe lo que hay de vivo detrás de esa cosa graciosa llamada literatura brasileña” (*Poesia, Antipoesia, Antropofagia*, San

Pablo, ed. Cortez & Moraes, 1978).

1979

VIVA VAVA (Poesia 1949-79) reúne la obra poética de Augusto de Campos y va acompañado por un disco con dos poemas musicalizados por Caetano Veloso: “O pulsar” de *Stelegramas* y “Dias, dias, dias” de la serie *Poetamenos* (“O pulsar” será grabado por Caetano tres veces más: en *Velô*, 1984, en *Caetano Veloso* de 1985 y en *Fina Estampa ao Vivo*, 1996).

Signantia: quasi coelum, poemario de Haroldo de Campos con ensayos críticos de João Alexandre Barbosa, Severo Sarduy, Sánchez Robayna y Benedito Nunes. “la luna / entre dos / dragones // como un asta / de bambú / pasa / entre lianas / sin desenredarlas” (5, *Signantia: quasi coelum*, trad. de Eduardo Milán y Manuel Ulacia). Haroldo de Campos se transforma en un personaje de Cortázar en *Um tal Lucas* con su transcreación del “Zipper sonnet”

1980

Décio Pignatari escribe poemas para el Calendario Philips alrededor del tema del artesanato: “Oiga / las manos / tejiendo la lengua / y su lenguaje / Es la lengua / textil / El texto / que sale de las / manos / sin palabras”.

1981

Deus e o diabo no Fausto de Goethe, título que remite al filme de Glauber Rocha (*Deus e o diabo na terra do sol*), de Haroldo de Campos, contiene la traducción de las escenas finales del *Fausto Parte II* y extensos estudios en los que se desarrolla “la teoría de la plagiotropía” en la que la tradición es leída en un sentido no rectilíneo ni teleológico.

1982

Augusto de Campos comienza a investigar las relaciones creativas entre poesía y tecnología: expone su poema *Quasar* en un cartel luminoso en Anhangabaú (con la colaboración del artista Julio Plaza). Dos ReVisiones de Augusto de Campos: la edición facsimilar de la *Revista de Antropofagia y Pagu: Vida-Obra*.

La revista argentina de poesía *Xul* (agosto, número 4), ligada a las experiencias visuales y espaciales, publica "Aportes renovadores en la poesía brasileña" de Nahuel Santana, en el que se publican poemas concretos de Décio Pignatari, Augusto de Campos y Haroldo de Campos.

1983

Ezra Pound: Poesía, edición ampliada de los *Cantares* (1960) con material gráfico, nuevas traducciones, las cartas de Pound al grupo y un testimonio de la visita de Haroldo de Campos al poeta en 1959.

"La *poesía concreta* brasileña le debió mucho a Pound, menos como influencia poética directa —ya que esta poesía, aboliendo lo discursivo, tendió a una radicalización de métodos que se apartaban por completo de las perspectivas de un poema "épico"— que como instigación crítica y ético-estética. La gran contribución que los poetas concretos vislumbraron en Pound, desde el punto de vista de la evolución de las formas poéticas, fue la aplicación del método ideogramático, como un proceso consecuente de superación de la linealidad lógico-discursiva del verso" (Augusto de Campos, "Pound made (new) in Brazil" en *A margem da margem*, San Pablo, Companhia das Letras, 1989).

1984

Augusto de Campos reescribe a Valéry. En *Paul Valéry: A Serpente e o Pensar*, compone un libro a partir de los *Cahiers* del poeta francés. Publica, además, un libro de traducciones: *John Keats: Ode a um Rouxinol & Ode sobre uma Urna Grega*.

Haroldo de Campos comienza a traducir fragmentos de los textos bíblicos con el fin de revelar su carácter poético. De esta experiencia surgirán *Qohélet O-que-sabe* (traducción del *Eclesiastés: Qohélet El-que-sabe*) en 1990, y *Bere'shith (A cena da origem)*, traducción de fragmentos del *Génesis* y del libro de *Job*, en 1993.

"Es mejor, aun para el creyente, tener una versión viva del original hebreo en la que todos los valores fónicos, sintácticos y morfológicos del original (incluso los prosódicos) estén preservados bajo la forma de la *transcreación*, que tener en sus manos un himnario kitsch" ("La escritura del asombro (entrevista a Haroldo de Campos)" en *Espacios*, primer semestre de 1997).

1985

A educação dos cinco sentidos, libro de versos de Haroldo de Campos cuyo título se inspira en la frase del joven Marx: "La educación de los cinco sentidos es el trabajo de toda la historia universal hasta ahora". Incluye la *Oda (explícita) en defensa de la poesía en el día de San Lukács* (ver *Diario de poesía XXX*), los poemas escritos en Austin y poemas sobre artistas plásticos afines al movimiento: Mary Vieira, Volpi, Hélio Oiticica.

Augusto de Campos revisa y prologa la traducción de *De segunda a um ano* de John Cage. Reúne parte de su producción poética

visual en *Expoemas* (1980-1985), serigrafías en colores de gran tamaño (40 cm x 36cm., realización gráfica de Omar Guedes). En enero publica el poema "Pós-tudo" en el suplemento literario de *Folha de São Paulo*. El crítico brasileño Roberto Schwarz hace una lectura del poema en "Marco histórico" y desata la polémica. Augusto de Campos le responde con su "Dialética da maledicência" y las participaciones se suceden: lo que está en juego es la polémica entre los poetas concretos y los críticos de orientación sociológica (continuadores de la labor de Antonio Candido) y su desempeño en los años de la dictadura y de la reapertura democrática.

Vocogramas, poema semiótico de Décio Pignatari.

1986

Es el año de Décio: en *Poesia, pois é poesia (1950-1975)* *Poética (1976-1986)* divide su obra poética en dos partes y las reúne en un solo libro, en *O rosto da memória [El rostro de la memoria]* compila su prosa experimental y en *Informação, linguagem, comunicação* analiza la teoría de la información y la semiótica, la cultura kitsch y los pases de Pelé. Caetano Veloso presenta su polémico largometraje *Cinema falado* en el que, entre varias referencias a la poesía concreta, realiza una versión del poema "Organismo" de Décio Pignatari.

O anticrítico de Augusto de Campos reúne traducciones de Lewis Carroll, Emily Dickinson, John Donne, Oliverio Girondo, Vicente Huidobro, John Cage, entre otros, presentados en textos críticos de una "prosa porosa" que corroe las diferencias entre verso y prosa, entre poesía y crítica. En *A margem da margem*, compila ensayos de las últimas décadas: desde Flaubert a Butor, de Belli a Vozniessiénski, de Zukofski a Bob Brown, de Ronaldo Azeredo a Oswald como Homem do Povo (título de su periódico de

los años 30). Con *40 poema(s) - e.e.cummings*, Augusto de Campos aumenta los poemas traducidos en la edición de 1960 (para este año prepara otra edición con más traducciones).

Augusto de Campos y Décio Pignatari realizan poemas holográficos en cooperación con el hológrafo Moyses Baumstein y participan en dos exposiciones: *Triluz* y *Ideologia*, realizada esta última en 1987.

1987

Linguaviagem, viaje en el lenguaje, lengua en viaje: libro de traducciones de Augusto de Campos a partir de un "arte de los rechazos" basado en el rigor, en la selección y en la autocrítica: Mallarmé, Valéry, Keats, Yeats y Blok ("non multa sed multum"). *Mais Provençais*, primera traducción completa al portugués de los poemas de Arnaut Daniel, el "miglior fabbro" en palabras de Dante, un "inventor" según la clasificación poundiana. Además, presenta en la Bienal de San Pablo una de sus primeras incursiones en el mundo informático: "Cidade/city/cité".

Sale en México *Transideraciones* (recopilación y traducción de Eduardo Milán y Manuel Ulacia), primera antología exhaustiva de Haroldo de Campos en castellano.

1988

Stockhausen visita Brasil: encuentro con Haroldo de Campos, quien escribe "Stockhausen: rigor, amor, humor, furor".

1989

O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos de Haroldo de Campos polemiza con un crítico que es toda una institución en Brasil: Antonio Candido. Discute allí la exclusión del poeta barroco en el texto hoy clásico *A formação da literatura brasileira*.

Bia Lessa realiza el video *Cena de Orígem* sobre las traducciones bíblicas de Haroldo de Campos.

Porta-retratos: Augusto de Campos traduce a Gertrude Stein. Otra intervención tecnológica: se proyectan en laser, en la avenida Paulista de San Pablo, sus poemas: *Risco* [Riesgo], *Rever* y una versión de "El tigre" de Blake.

La Universidad de Florida monta la exposición "Poesía Concreta & Visual brasileña" a partir de los célebres archivos de Ruth y Marvin Sackner, la colección más importante de poesía visual del mundo.

1990

Augusto de Campos escribe *Não*, poema nihilista de circulación restringida.

Haroldo de Campos escribe su poema *Finismundo: a última viagem*, tomando a Odiseo como personaje: "osar / desmemoriado de Ítaca –el / más-allá-de-la-memoria –el / revés: Ítaca al reverso: / la no-pacificada / vigilia del guerrero" (trad. Sánchez Robayna), y participa (como Décio Pignatari) en la edición de las *Obras Completas* de Oswald de Andrade (ed. Globo/Secretaria de Cultura de SP) con varios prefacios. Andrés Sánchez Robayna traduce al castellano *La educación de los cinco sentidos* de Haroldo de Campos:

"es un libro síntesis. Aunque no puede hablarse, en rigor, de una actitud post-concreta (muchos de los rasgos formantes del concretismo permanecen aquí invariables, y aun intensificados), sí puede, en cambio, hablarse de una precisa fase de esta obra en que aparecen unificadas y armonizadas en la escritura nuevas conquistas formales y expresivas alcanzadas con posterioridad a la formación del "canon" concreto de los años 50

y 60" (Barcelona, editorial Àmbit Serveis).

1991

Augusto de Campos publica el libro *Hopkins: Cristal Terrível* (primera coletânea de traducciones que se acrecentará este año con la edición de *Hopkins: A Beleza Difícil*) y la *plquette* titulada *Pré-lua e pós-lua* [*Pre-luna y pos-luna*] que incluye el lunograma de Vozniessiênski, la "Balada para la luna" de Alfred de Musset, "El faro" de Tristan Corbière y un poema de Augusto.

Caetano Veloso musicaliza un fragmento de las *Galáxias* de Haroldo de Campos que da título a su LP *Circuladô*.

La prestigiosa crítica Marjorie Perloff, en su *Radical artifice (Writing poetry in the age of media)* (Chicago, Chicago University Press), realiza una clasificación de las poéticas por su actitud crítica frente a la imagen: descartando los movimientos que se preocupan por la prosodia, destaca a los que muestran a la imagen como falaz o ilusoria (O'Hara, Ashbery), a los que arriban a la imagen mediante la sintaxis (los herederos de Zukofsky y Stein) y, finalmente, a los que toman a la palabra como imagen (Augusto de Campos, Eugen Gomringer, John Cage), dedica también un capítulo al movimiento concreto brasileño.

1992

Décio Pignatari publica *Panteras*, novela con uso de imágenes, que se lee alternativamente desde el principio y desde el final hasta concluir en sus dos páginas centrales. La novela (género al que se está orientando la actual producción de Décio Pignatari) es una autobiografía experimental y "una zambullida –en palabras de Nelson Ascher– en los orígenes del amor y del erotismo, en su mecánica y dinámica". Como dijo Décio, "creo haber hecho media-revolución en la

poesía, ansio hacer la otra media-revolución en la prosa".

Augusto de Campos reencuentra a Rimbaud en *Rimbaud livre* (libro de traducciones) y arma una familia imaginaria de poetas alemanes en las traducciones de *Irmãos Germanos* [*Hermanos Germanos*] (de Paul Fleming a Kurt Schwitters).

Metalinguagem & outras metas amplía *Metalinguagem* de Haroldo de Campos con nuevos artículos sobre Mário de Andrade, Paulo Leminski, la relación con la música, la razón antropofágica y otros temas. *Isto não é um livro de Viagem* [*Esto no es un libro de viaje*] es un CD en el que Haroldo lee 16 fragmentos de las *Galáxias* (el inicial y el final acompañado por un sitar): los poemas son – dijo Haroldo de Campos – “una partitura de lectura [...] de múltiples tradiciones del canto y del habla: el recitativo rapsódico, homérico; la cantilena bíblica, massorética, la cantilena búdica de sutras... y también el lado cabaretero del texto, coloquial-irónico, bufotrivial-populareesco”. Sale una antología de la poesía de Haroldo de Campos (*Os melhores poemas*), organizada por Inês Oseki-Dépre, de amplia circulación en Brasil.

Dos eventos: *The Renaissance of material poetry*, exposición en Harvard (EEUU) con activa participación de los poetas paulistas, y *Poetas de campos e espaços*, programa especial sobre Poesía Concreta dirigido por Cristina Fonseca para la televisión paulista.

1993

Haroldo de Campos escribe una introducción crítica a la traducción de José Elói Ottoni del *Libro de Job* (de la *Vulgata*). Suma así otra figura a la ReVisión de la traducción en Brasil.

30 años de la Semana Nacional de Poesía de Vanguardia en Minas: los poetas presentan un espectáculo multimedia en el teatro Alterosa de Belo Horizonte: *Ouver*

(oir + ver, como dijo Décio “el ojoido vescuca”).

Décio Pignatari participa con varias composiciones en el CD *Temperamental* de Livio Tragtenberg y Wilson Sukorsky.

1994

Despoesia reúne la obra poética de Augusto de Campos desde los años 80: “Espero, al menos, ser un ‘despoeta’ útil”. Además, edita sus traducciones de Rilke (*I like Rilke*, declara en el prólogo) interesado en el poesía-cosa. Un espectáculo realizado a partir del CD se presenta en Brasil, EEUU y Holanda. Sale en Argentina *Poemas*, la primera antología exhaustiva en castellano de la obra poética de Augusto de Campos (edición a cargo de Gonzalo Aguilar).

Haroldo de Campos y Trajano Vieira traducen el Canto I de la *Iliada*: *MIHNE, A Ira de Aquiles* (con ilustraciones de Roberto Aguilar). Conrado Silva musicaliza fragmentos de las *Galáxias* en su CD *Espaços habitados*.

Dos polémicas: a partir de unas versiones de Augusto de Campos de Hart Crane se desata una polémica sobre la traducción y Haroldo de Campos es atacado por la crítica literaria lumna Maria Simon a causa de su poema de apoyo a Lula como candidato a presidente del PT (Partido de los Trabajadores). El artículo es publicado en una revista paulista y reproducido en nuestro país por *Punto de Vista*. El texto desencadena una serie de reacciones y polémicas: Boris Schnaiderman, Nelson Ascher y el mismo Haroldo de Campos.

1995

En *Letras, artes, mídia*, Décio Pignatari practica un género de gran tradición en Brasil: la crónica periodística. Como siempre, se mueve entre lo alto y lo bajo, entre Pierre Boulez y *Dallas*, entre Kafka y la telenovela *Roque Santeiro*: “Fui el primero en Brasil en

defender la televisión (lo que no volvería a hacer)" (Décio Pignatari)

Plaquette: "Tres (re)inscripciones para Severo Sarduy" de Haroldo de Campos en homenaje al escritor cubano.

Augusto de Campos edita su CD: *Poesia é risco* [*Poesia es riesgo*], realizado en colaboración con Cid Campos sobre sus poemas y traducciones. Este disco origina varias presentaciones multimedia en diferentes partes del mundo.

1996

João Cabral de Melo Neto (el poeta vivo más importante de Brasil) dice en una entrevista: "si usted insiste en la cuestión del heredero, yo diría que siento una extensión de mi trabajo en Augusto de Campos, aunque crea que él ha hecho, como sus compañeros, una obra original estupenda".

Haroldo de Campos trabaja la teoría de la traducción centrándose en las versiones al castellano de *Un Coup de Dés* de Mallarmé y en la figura de Walter Benjamin, y publica *Escrito sobre Jade, poesía clásica china reimaginada por Haroldo de Campos*. Comienza a trabajar, además, en la poeticidad de la prosa de Hegel. Augusto hace un movimiento similar con la prosa parnasiana de Euclides da Cunha y compone falsos sonetos utilizando pasajes de *Los Sertones*. En una *plaquette*, agrega otro poeta simbolista, Ernani Rosas (1886-1954), al proceso de ReVisión (*O enigma Ernani Rosas*).

Homenaje a Haroldo de Campos en la Universidad Católica de San Pablo en la que se leen textos de Cabrera Infante, Jacques Derrida, Octavio Paz y João Cabral de Melo Neto.

"¿Cuándo volveré a ver a Haroldo de Campos? Nos encontramos tan raramente, la primera vez en París hace décadas y fue para mí una

revelación (este hombre es un inmenso poeta-pensador que sabe todo, pensé enseguida, ¿cuál es el secreto que detenta?)" (Jacques Derrida). "Haroldo de Campos domina todos esos idiomas pero además domina el lenguaje, como lo ha probado en sus poemas donde no sólo la palabra sino hasta la letra significa [...] Sólo su hermano Augusto, un caballero paulino, está a su altura en América" (Cabrera Infante).

Desexp(los)ignição

(*Desexp(los)ignición*), la poesía concreta entra en la internet: <http://www.dialdata.com.br/casadasrosas>.

1997

Décio Pignatari publica el libro de traducciones *34 poetas 214 poemas*.

Los poetas, "mantener la entelequia activa", continúan trabajando en varios proyectos. Augusto de Campos publica más traducciones del poeta jesuita en *Hopkins: A Beleza Difícil*.

Haroldo de Campos prepara junto a Trajano Vieira una edición de traducciones de Esquilo al portugués. Junto con Augusto editan estudios sobre *Los Sertones* de Euclides da Cunha en *Os Sertões dos Campos (Duas vezes Euclides)*.

1998

Augusto de Campos publica *Musica de Invenção*, libro que reúne ensayos sobre Nono, Cage, Nancarrow, Antheil, Ustvólskaia, Varèse y Webern, entre otros músicos.

Haroldo de Campos publica el poemario *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*, con un CD.

I
FORMAS DE LAS VANGUARDIAS

I FORMAS DE LAS VANGUARDIAS

Un campo localizado

El surgimiento de los movimientos artísticos de vanguardia a principios del siglo XX provocó una transformación cultural que afectó a todos los órdenes de la producción simbólica. Desde entonces, el calificativo “vanguardista” ha servido para referirse –como legitimación o denuesto– a una serie tan diversa de fenómenos, que su eficacia como concepto definitorio terminó por disolverse en las aguas de la vaguedad o de la inoperancia. Como movimientos o formaciones, las vanguardias participaron activamente durante periodos relativamente cortos, pero los procedimientos artísticos vanguardistas han perdurado a lo largo del siglo. ¿Cómo definir, entonces, una práctica tan diseminada y ubicua? ¿Cómo construir una teoría que dé cuenta de las diversas singularidades?

Durante los años ochenta, el libro *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger se convirtió en una referencia ineludible para los estudios críticos sobre las vanguardias y se impuso como una fuente bibliográfica indispensable.¹ En su ensayo, el crítico alemán propone definir a las vanguardias a partir de un criterio único: *la superación de la institución arte*. Según su argumentación, la oposición entre “praxis vital” e “institución arte” es el rasgo básico de las “vanguardias históricas” –tal como él las denomina–, y esta tensión se expresa en la supresión de la autonomía de la obra. Mi objeción básica a la propuesta de Bürger consiste en que la utilización de un criterio único, pese a su capacidad de síntesis, lo lleva a exclusiones injustificadas y a borrar las relaciones contingentes sobre las que se recorta cada movimiento de vanguardia. Todo sucede como si una finalidad monótona atravesara a todos los movimientos y no existiera la singularidad, las diversas situaciones, la discontinuidad.

Como Bürger ofrece muy pocos análisis específicos se hace difícil discutir una teoría que, pese a su gran coherencia argumentativa, se ocupa casi exclusivamente del dadaísmo y del surrealismo y no hace ningún análisis histórico o particular.² Desde el momento en que

¹ Peter Bürger: *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 1987.

² “El concepto de los movimientos históricos de vanguardia que aquí aplicamos se ha obtenido a partir del dadaísmo y del primer surrealismo”, *Teoría de la vanguardia*, op.cit., p.54n.4.

construye su objeto a partir de un criterio único, Bürger se ve obligado a excluir del corpus movimientos –como el futurismo ruso o el cubismo– que siempre habían sido considerados de vanguardia.³ Complementariamente, al colocar este criterio como un a priori universal, los entornos específicos, contingentes y particulares nunca se transforman en elementos decisivos o condicionantes a la hora de determinar los límites de lo vanguardista. En una genealogía que se deriva de las especulaciones hegelianas, el momento contextual no tiene lugar o poco puede agregar al criterio establecido de antemano: no hay, en *Teoría de la Vanguardia*, ningún análisis histórico.⁴

En oposición a este modelo, me propuse pensar las vanguardias como prácticas vinculadas con el entorno a partir de relaciones específicas y contingentes. Invertí el planteo de Bürger e inicié mis investigaciones con la siguiente propuesta: toda vanguardia es *relacional* y es necesario localizarla históricamente para comprender sus características.

Considero que al historizar y localizar los movimientos puede mostrarse cómo en un campo determinado puede surgir una vanguardia y que semejante denominación es posible por las *relaciones* que establece en ese campo. Esto vale no sólo para movimientos como el de la poesía concreta brasileña o los *happenings* de los años 60 sino también para ciertas formaciones de principios del siglo XX (como el *martinferrismo* argentino) o para algunos aspectos particulares (como “la teoría de la traducción” de Ezra Pound) que, aunque en otros contextos no hubiesen sido considerados de vanguardia, si lo fueron en el espacio en el que intervinieron. Para comprender la *dislocación* en los fenómenos de vanguardia (sea en el nivel de las formaciones como en el de los procedimientos) es necesario considerar las

³ En una nota al pie, Bürger realiza una serie de discriminaciones a partir del criterio de la supresión de la autonomía del arte (ver *Teoría de la vanguardia*, op. cit., p.54n.4). Fiel a este criterio, periodiza el arte ruso de principios de siglo en un movimiento pre-revolucionario (no vanguardista) y “la vanguardia rusa posterior a la Revolución de Octubre” (subrayado mío). Según esta periodización, ni el futurismo ruso ni el suprematismo ni las obras de Malévitch, Khlébnikov o del primer Maiakovski serían vanguardistas. Sin embargo, estos artistas y sus grupos utilizaron modos de intervención típicamente vanguardistas como, por ejemplo, el manifiesto futurista “Bofetada al gusto del público”, anterior a la Revolución. En cuanto al cubismo, Bürger escribe: “Por lo que toca al cubismo, éste no ha perseguido el mismo propósito [la superación de la institución arte], pero cuestionó el sistema de representación de la perspectiva central vigente en la pintura desde el Renacimiento. En esta medida, puede considerarse entre los movimientos históricos de vanguardia, aunque no comparta su tendencia fundamental hacia la superación del arte en la praxis vital”. No veo, en todo caso, la productividad de aplicar criterios *a priori* que excluyen movimientos tradicionalmente considerados de vanguardia y cuyas obras se comprenden mejor si se las incluye en el corpus vanguardista.

⁴ Bürger aísla a las vanguardias de sus vinculaciones con el pasado (apenas hay menciones de Baudelaire y de Lautréamont o Rimbaud, por nombrar sólo a dos ‘precursores’ del surrealismo) y quiebra su proyección hacia el futuro mediante los conceptos de *fracaso* y *repetición*. Desde un principio, su análisis excluye las llamadas neovanguardias por considerarlas un intento fraudulento de repetición de las “vanguardias históricas”.

relaciones contingentes de poder y no –como lo hace Bürger– contruir una teoría que unifica, simplifica y aísla un corpus complejo en función de un criterio único de discriminación (“la superación de la institución arte”). No una lógica unificada, sino una práctica que –según modos de intervención relativamente estables como la radicalización de la forma o el manifiesto– interactúa con condiciones contingentes determinadas. Para esto es necesario describir el *estado* de un *campo* y el modo en que los *agentes* que actúan en él instauran estrategias de dislocación y ruptura.

Por estas razones me aparto de la posición de Bürger, a quien *antes* que las relaciones le interesa determinar si el movimiento o la obra responden a ese criterio, y me aproximo más a la propuesta de Pierre Bourdieu quien sostiene lo siguiente:

No es necesario decir que no constituye en esencia trans-histórica una noción que, como la noción de vanguardia, es *esencialmente relacional* (del mismo modo que la de conservadurismo o de progresismo) y definible apenas en la escala de un campo en un momento determinado.⁵

Pero el hecho de que Bourdieu considere estas relaciones como “esenciales”, lo lleva a oscilar entre lo relacional y lo posicional, al punto que llega a definir a las vanguardias *exclusivamente* por su posición, descartando aspectos intrínsecos supeditados a un determinado tipo de obra o de práctica. El sociólogo francés reduce el fenómeno a las posiciones de mayor autonomía en el campo de la producción cultural sin importarle los momentos históricos específicos ni los aspectos immanentes de las obras. De allí que se refiera a Flaubert como un autor de vanguardia o que concluya sus análisis en el fin del siglo XIX, como si allí las posiciones en el campo artístico fueran dadas de una vez y para siempre.⁶ Las relaciones están vaciadas o limitadas a un periodo que se extiende, sin grandes modificaciones, desde aproximadamente 1860 hasta el día de hoy.⁷ Pero si no queremos vaciar a las vanguardias de contenidos, la definición *posicional* no es suficiente para determinar qué cosa son las vanguardias. Si sólo se tratara de eso, el *Hernani* de Victor

⁵ En *As regras da arte*. San Pablo, Companhia das Letras, 1996, p.412.

⁶ Ver op.cit., pp. 140, 144. Expuse una interpretación de los análisis de Pierre Bourdieu en mi artículo “Todos los juegos el juego (Una lectura de *Las reglas del arte* de Pierre Bourdieu)”, *Causas y azares (Los lenguajes de la comunicación y la cultura en (la) crisis*), número 7, invierno de 1998, pp.45-54.

⁷ Pese a su insistencia en considerar las variantes históricas, Bourdieu propone, en *As regras da arte*, que “el siglo XIX inventó nuestra estética” (p.351) y en *Razones prácticas (Sobre la teoría de la acción)* que “en la década de 1880, es decir cuando se establece la estructura de este campo tal y como la conocemos en la actualidad” (Barcelona, Anagrama, 1997, p.65).

Hugo, Flaubert o Van Gogh serían de vanguardia. Esta oposición oscurece el hecho de que sólo a principios del siglo XX el uso generalizado del término "vanguardia" sirvió para definir determinadas obras, actitudes y posturas.⁸ Y algo más aun: que estos movimientos se expliquen por sus vínculos históricos, no debe suprimir su relación singular con la obra de arte y con el tiempo modernista.

Esto significa que las relaciones a partir de las cuales se define una vanguardia son variables pero no vacías: en primer lugar, es necesaria la concurrencia de profundos trastornos tecnológicos y urbanos con un campo literario o artístico relativamente constituido. La consecuencia más inmediata de esta conjunción es la transformación de lo moderno en un motivo de disputa cultural y política. En segundo lugar, la autoridad intrínseca de la que están investidas las posiciones en el campo entra en crisis y la redefinición de la figura del artista se hace en función de esta nueva exterioridad. Finalmente, en el dominio de lo artístico, las relaciones vanguardistas implican siempre un cuestionamiento del estatuto de la obra porque es su legitimidad como forma la que está en juego.

El entorno urbano moderno y el progreso tecnológico que acompañan a todas las vanguardias no las explican pero son componentes necesarios que se interrelacionan con sus programas. La tensión entre novedad y no conciliación (dos conceptos centrales para definir las prácticas de vanguardia) encuentra en el entorno urbano-tecnológico la experiencia a partir de la cual se distribuyen los movimientos de vanguardia: la novedad de la mercancía en la metrópolis y las innovaciones tecnológicas son las fuerzas con las que las vanguardias se mimetizan para, después, separarse y retornar al arte dotadas de nuevas fuerzas. Si la novedad es el componente mimético (el mundo-mercancía y el mundo-máquina), la no conciliación intenta reconducirla hacia relaciones liberadas. Las vanguardias encuentran la no conciliación en la forma, es decir, en cómo la obra se presenta fenoménicamente a la experiencia social y sus programas pueden ser entendidos como la búsqueda de una *legitimidad original* de la producción artística en ese entorno que se

⁸ El término "vanguardia" se utilizaba, en el siglo XIX, para referirse a fenómenos sociales y políticos y comienza a ser usado con más frecuencia en literatura y arte hacia el final de siglo (Paul Verlaine, por ejemplo, lo utiliza en *Los poetas malditos* para referirse a Rimbaud); sin embargo, el uso que se hace de esta denominación o equivalentes a principios del siglo XX lleva a pensar no sólo que tenía un alto poder heurístico sino que se estaba tratando de dar cuenta de un nuevo fenómeno.

transforma velozmente.⁹

En cuanto a la forma artística, la *obra de arte* fue el núcleo sobre el que se produjeron las disputas y las tomas de posición. La crisis de la obra de arte se remonta sin duda a los “salones de los rechazados” y a las intrigas de Baudelaire y su prole, pero es solo con las vanguardias que la *obra como tal* es investigada e impugnada. Los “rechazados” del siglo pasado, en última instancia, no excedieron –en las artes plásticas, por ejemplo– los límites tradicionales impuestos por el marco y por el pigmento, lo que sí hacen los rechazados del siglo XX: Bracque, Picasso, Duchamp, Boccioni. Es decir que las vanguardias se definen porque cuestionan la obra de arte como tal, pero aquello que cuestionan en ella varía según los movimientos: en el dadaísmo, el cuestionamiento de la obra de arte es total al extremo de –por momentos– desintegrarla como práctica diferenciada; en otros, como en el cubismo, se anulan instancias immanentes de la obra que se consideraban componentes esenciales del hecho artístico (por ejemplo, la individualidad del creador).

En estas transformaciones, la reubicación del artista y la crítica de la obra son las dos caras de un fenómeno en el que no hay estrictamente ni interioridad ni exterioridad: en la crisis de los lugares, las prácticas vanguardistas son programas abiertos cuya última forma está en su inserción en lo real. Es justamente su especial articulación con ese *fluir* del tiempo modernista, abierto y contingente, lo que marca a la obra de vanguardia. Una vez que cae “esta estructura de temporalidad que –en palabras de Andreas Huyssen– marcó a la era de la modernidad con su celebración de lo nuevo como utópico, como alteridad radical e indestructible”¹⁰, las prácticas de vanguardia pierden uno de los soportes que las dotan de sentido.

Modos de intervención

Los movimientos de vanguardia se distinguen por un modo particular de intervención cultural que se configura orgánicamente en la primera década del siglo XX. El 19 de febrero de 1909, el italiano Filippo T. Marinetti publica en *Le Figaro* de París el

⁹ Los espacios tradicionales se apropian de la obra y la someten a dos nuevos procesos de sujeción complementarios entre sí: el museo la relocaliza en un mundo aurático (la obra tiene un valor eterno); el mercado le impone las leyes de la sociedad capitalista (la obra tiene un precio transitorio). Fue sobre todo en las artes plásticas que este conflicto se expresó claramente como los dos destinos posibles de la obra: el museo o el mercado.

¹⁰ Andreas Huyssen: *Twilight Memories: making time in a culture of amnesia*. New York, Routledge, 1995.

“Manifiesto futurista”, que instaura una modalidad imitada y redefinida por casi todos los demás movimientos de vanguardia. Entre el hacer del hábito (reproducción de las sujeciones de la tradición) y la promesa de una práctica desvinculada de las reglas, se produce un *intervalo* que sólo puede ser anulado por un género fundacional y de emancipación como el *manifiesto*. Corte con la tradición y producción de *nuevas* condiciones de trabajo se inauguran en un tipo de texto que se escribe en columnas (a favor y en contra), que distribuye fuerzas antagónicamente y que es atravesado por el tiempo (antes y ahora, lo viejo y lo nuevo). El manifiesto pone las condiciones de la experimentación (de lo que todavía no es) y aspira a destruirse en ese mundo en que su lógica ya no será posible. En algunos casos, el manifiesto recorre todas las etapas de la obra vanguardista, tal como ocurre con el cuadro *Manifiesto Intervencionista* de Carrà, en el cual la realización de sus postulados lo destruye como discurso lógico u organizado sintácticamente.¹¹ En este sentido, se cumple lo propio del manifiesto, que es ser destruido e integrado en la práctica.

La estrategia de Marinetti se basó, en primer lugar, en una *acto dislocatorio* que, en términos territoriales (un manifiesto de italianos publicado en París), ya puede detectarse –aunque con una menor violencia gestual– en el *Salón de los rechazados* del siglo pasado o en los viajes estratégicos de Rubén Darío (y los puntos de vista poético-literarios que ponían en juego).¹² Sin embargo, la lógica de la dislocación vanguardista es diferente, ya que no se concibe en términos espaciales (la marginalidad, la bohemia, los “raros”) sino temporales (el enfrentamiento y la intervención en la categoría de *lo nuevo*). Lo característico de las formaciones de vanguardia es hacer estas articulaciones de modo violento, a través de negaciones y destrucciones, por acciones de enfrentamiento y

p.6.

¹¹ Puede verse un comentario crítico del cuadro en *Futurism* de Angelo Bozzolla y Caroline Tisdall, Londres, Thames and Hudson, 1977, p.176. Reproduzco el cuadro-manifiesto en la Ilust.0.

¹² Este desplazamiento *migratorio* es clave en Rubén Darío pero en las vanguardias el encuentro con la metrópolis tiene una forma bastante diferente de la que tuvo en el *fin-de-siècle*. Parafraseando a Raymond Williams, Tom Pinkley sostiene que “las formaciones de vanguardia y sus formas distanciadas y ‘enajenadas’ tienen su matriz en una generación de inmigrantes ‘provincianos’ a las grandes capitales imperiales” (ver “Introducción” al libro de Raymond Williams, *La política del modernismo (contra los nuevos conformistas)*, Buenos Aires, Manantial, 1997, p.33). Apollinaire, Picasso y Cendrars son los ejemplos que esgrime Williams. Podrían agregarse el del italo-egipcio F.T. Marinetti y el de aquellos artistas argentinos o brasileños que pasaron los años decisivos de su experiencia de formación en Europa: Xul Solar, Pettoruti, Borges, Girondo, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti y tantos otros. No es un desplazamiento necesario ni suficiente, pero se detecta con frecuencia en los integrantes de las vanguardias.

separación. De allí que la *no conciliación* sea un aspecto central en todo movimiento de vanguardia: no conciliación con los hábitos del público, la tradición, las formas recibidas, las instituciones, el mercado, los museos o los otros artistas.

La no conciliación actúa en términos de recepción de dos maneras: en el *shock* de los hábitos del receptor y mediante el anuncio de algo que todavía no es pero que será en un futuro (*lo nuevo*). Estas dos formas sólo pueden reconocerse como *prácticas*, y en ello radica la necesidad de establecer un estudio de localización del espacio en el que opera una vanguardia. Así, el receptor puede ser considerado en términos de espectador contemplativo (como sucede en el cubismo) o de "hombre común" (como en el dadaísmo y en el surrealismo), y el *shock* puede exigir una mirada diferencial en relación con la historia del campo (como sucede en el cubismo y en el suprematismo)¹³ o interpelar los hábitos sociales del receptor (como lo hacen el constructivismo ruso, la *bauhaus* y el dadaísmo). La eficacia de un acto dadaísta o de algunas performances futuristas está, más que en su relación con otras obras, en su inserción violenta en el entorno social.

Esta *lógica de la exclusión y del enfrentamiento* como modo de definir a los sujetos culturales también se produce en América Latina, como lo muestra el manifiesto de *Klaxon* (1922) redactado por Mário de Andrade:

Y KLAXON no se quejará jamás de no ser comprendido por Brasil. Es Brasil el que se deberá esforzar por comprender a KLAXON.

O en la presentación que escribieron Couto de Barros y Alcántara Machado para la revista *Terra Roxa e outras terras* en 1926:

Los trabajos publicados obedecerán a una línea general denominada espíritu moderno, que aunque no sabemos bien lo que es, está patentemente delineada por sus exclusiones.¹⁴

La *no conciliación* y el *acto dislocatorio* se combinan con una tercera operación que

¹³ La "mirada diferencial" (concepto que tomo de Pierre Bourdieu, *As regras da arte*, op.cit.) se refiere a la necesidad de conocer la historia o las características de cierto "arte" o lenguaje para poder percibir su forma. No puede apreciarse un cuadro cubista, por ejemplo, si no se cuenta con la incorporación de los principios básicos de la representación pictórica. Sin embargo, esta mirada apenas es exigida, por ejemplo, en las obras surrealistas o en los *happenings*. Obras como las cubistas tienden a basar su eficacia en la historia autónoma del campo en el que intervienen: lo *nuevo* es aquí una opacidad de la obra respecto de todas las que le preceden.

¹⁴ Ambas citas están extraídas de la antología de Jorge Schwartz, *Vanguardias latino-americanas (Polémicas, manifiestos e textos críticos)*, São Paulo, Edusp/Iluminuras/Fapesp, 1995, pp.215, 225.

consiste en *extender* las fronteras del campo artístico. Otra vez, las características que asume esta operación varían según el entorno, aunque su característica general persiste: el lenguaje artístico se extiende a los ámbitos más diversos con la pretensión de ser una salida a los problemas más heterogéneos. El futurismo italiano recurrió, para dar a conocer sus postulados, al género del manifiesto, de una larga tradición política de lucha y sublevación, y aunque se presentaba como un movimiento artístico, sus principios pretendían ser integrales: valían para la vida cotidiana y promovían el cambio social.

La paradoja de este movimiento de extensión consiste en que está posibilitado por la autonomía del campo: la bohemia, aunque signo de la precariedad material del artista en la sociedad capitalista, fortalece una conciencia de grupo que desconoce fronteras y obligaciones (con las vanguardias, el reconocimiento mutuo de los artistas supera, como nunca, al de las nacionalidades y al de otro tipo de pertenencias tradicionales).¹⁵ Hay, en muchos casos, un intento de fusionar arte y vida, pero es siempre el artista el agente privilegiado o el lugar de esta fusión. Según sostiene Gaëtan Picon, es con los movimientos de vanguardia que la “experiencia (artística) se erige en su propia autoridad”.¹⁶ El modo de vida de los artistas que, en el siglo pasado, era diferencial y se caracterizaba por la distancia que establecía con los otros campos, es cuestionado en las vanguardias por medio de diferentes estrategias de extensión. El artista se transforma en un *ingeniero* en el constructivismo ruso y en un *designer* en la poesía concreta. El futurismo se postula como una solución de los problemas nacionales y el surrealismo quiere ser un programa vital, político y artístico a un tiempo. La paradoja se torna evidente, y sólo se resuelve si se supone la existencia de un campo literario o artístico investido de una autoridad intrínseca para los grupos de ruptura: si fuera de las fronteras de su disciplina el vanguardista no deja de ser un artista, hacia su interior actúa siempre como un forastero.

Este acto de extensión supone un cambio integral que constituye el componente utópico o emancipador de las vanguardias, sobre todo en aquellos casos en los que este objetivo alcanza una dimensión política general de crítica del estado de cosas, como sucede con el constructivismo ruso o la antropofagia brasileña (también existen movimientos que

¹⁵ Sobre la bohemia y su vinculación con la vanguardia y sobre sus primeros ejemplos en los que todavía no se diferencia vanguardia de vida bohemia (como en el grupo de *Lapin Agile* de Montmartre), puede leerse: *The Banquet Years* de Roger Shattuck (Vintage Books, New York, 1968, edición revisada; hay traducción al castellano).

¹⁶ Citado por Jean Clair en *La responsabilidad del artista*. Madrid, Visor, 1998.

no atraviesan ese umbral, como el martinfierrismo argentino o el cubismo). La cuestión decisiva en esta encrucijada es de dónde extrae su legitimidad la nueva obra, es decir, qué componente mantiene su rasgo diferenciador (no conciliador) una vez que se integra en las relaciones sociales. Nos encontramos ante una aporía: la obra se desintegra en la vida cotidiana pero lucha por mantenerse como una fuerza diferenciada. Esta aporía, sin embargo, no se resuelve en términos abstractos: en cada contingencia se resuelve de un modo diferente alrededor del común denominador de una experiencia (¿artística?) que busca nuevas formas de legitimación.

La antitradición

Apenas uno termina de agrupar una serie de obras de vanguardia, se encuentra con objetos tan diferentes entre sí, que parece sumamente extraño que todos puedan caber bajo una misma denominación. Haciendo provisoriamente a un lado la discusión sobre lo específico vanguardista que los une, pueden detectarse en el corpus dos *tendencias* básicas en el proceso de la obra. Nikos Stangos, en la introducción a *Conceptos de arte moderno*, propone clasificarlas en “racional e irracional” aunque “ambas *unidas* contra la tradición y el autoritarismo”.¹⁷ Pese al interés que tiene considerar la unión de estos objetos por una actitud general que comparten (lo que hace que artistas que entran en polémica y en antagonismo abierto puedan ser considerados vanguardistas), la oposición racional vs. irracional arrastra los prejuicios de una división que casi nunca se produce tajantemente en el terreno del arte. De hecho, todos los agentes –aun los supuestamente más “irracionales”, como los dadaístas– actúan con cierta dosis de racionalidad sea en la actividad de escribir, en las especulaciones sobre sus intervenciones en el campo o en las previsiones sobre la recepción de su obra. Tampoco se trata de determinar grados de racionalidad, porque no es éste el criterio adecuado para clasificar obras en las que la racionalidad no es el factor determinante (como si lo puede ser en ciencia). En fin, la doble orientación señalada por Stangos parece correcta pero no la denominación que le da a cada una de ellas.

Lo decisivo en este proceso es el modo en que la obra de vanguardia se relaciona con la tradición y cómo se postula la necesidad de suspender las reglas recibidas para investigar el alcance de la génesis de la obra de arte. Cuando las reglas convencionales de la forma ya

¹⁷ Nikos Stangos (comp.): *Conceptos de arte moderno*. Madrid. Alianza Forma, 1991, p.10.

no anteceden a la obra que es cuestionada en su integridad, se vuelve fundamental el hecho de que se establezcan o no procesos regulatorios que orienten la composición. Azar o planificación, poéticas de lo aleatorio o de lo constructivo, dejar que el poema venga de las zonas de lo no conciente o producirlo según un mecanismo previo de relojería. Las múltiples líneas que surgen de este problema son una marca de agua del arte por lo menos desde fines del siglo XIX. Desde este punto de vista, *Un coup de dés* de Mallarmé constituye un *umbral* de las poéticas *constructivas* y los poemas de Rimbaud y Lautréamont de las *poéticas de lo aleatorio*. Se trata de dos modos de considerar el proceso de experimentación al que denomino 'tendencias' porque no siempre se ofrecen como procesos puros y porque hasta hay obras que pueden participar de ambas o combinarlas entre sí (el ejemplo más contundente son, por su alto grado de indeterminación, las obras de Marcel Duchamp).¹⁸

Como el surrealismo fue el movimiento más poderoso de las vanguardias a fines de los años 30, hubo una tendencia a considerar a las vanguardias solamente en función de lo aleatorio y del predominio del azar, de la escritura automática, de la irrupción del inconciente, del ritmo del juego. Las vanguardias de la década del 50 invirtieron esta lectura y propusieron como alternativa un *corpus constructivo* que consideraron en oposición a la tendencia aleatoria.¹⁹ En este gesto de rechazo del surrealismo como *el* movimiento vanguardista por excelencia, se ubican los poetas concretos brasileños quienes –impregnados por las Bienales de San Pablo, la polémica figurativismo-abstracción, las especulaciones de Max Bill y Pierre Boulez– rechazaron el *automatismo* y sus derivados, característicos del surrealismo. A la afirmación de Breton en sus manifiestos de que "cualquier forma de expresión en la que no se recurra, aunque sea clandestinamente, al automatismo, corre un grave riesgo de alejarse de la órbita surrealista", se le opone un corpus en el que la relación con los materiales es siempre distanciada y clarificada (en

¹⁸ Esto se produce porque en las obras de Duchamp, por primera vez, no se eligen objetos o imágenes por la fascinación que ejercen sino porque son *indiferentes*. La elección, entonces, estaría motivada por el azar, aunque el *ready-made* –como concepto– por la planificación: ambas dimensiones se potencian mutuamente en el momento de la recepción.

¹⁹ Este corpus constructivo de los años 50 giraba alrededor de las vanguardias centroeuropeas, principalmente *De Stijl* y la escuela *Bauhaus*. Estas dos tendencias (la constructiva y la aleatoria) proveen el marco en el que surgen las neovanguardias y ofrecen el andamiaje conceptual básico de sus debates. Y aunque en ciertos manifiestos los antagonismos vanguardistas son tajantes y claros, fue también la tarea de las neovanguardias, con sus obsesiones taxonómicas y sus homenajes a las figuras-faro, la que acentuó esta incisión en el corpus vanguardista.

términos de racionalidad sensible, planificación o conciencia). Lo definitorio es aquí la idea –propia de las vanguardias constructivas– de que *la inexistencia de mediaciones sólo logra reproducir el sistema dominante*: en la obra surrealista no es el inconsciente el que habla, es el lugar común (por ejemplo, el signo que instaura la búsqueda en *L'Amour Fou* es una cadena de zapatillas, emblema del folletín finisecular más que del mundo inconsciente). Lo que se discute, en definitiva, es cómo se cumple en la práctica el principio de no conciliación: según los surrealistas, es el inconsciente el que hace saltar a la sociedad por los aires; para la tendencia constructiva, sólo un manejo conciente y programado de los materiales puede limitar la reproducción del sistema dominante.

Estas dos tendencias toman posiciones, entonces, alrededor de la cuestión de los procesos de la creación artística, y aunque las soluciones que ofrecen son diferentes y hasta opuestas, a ambas les preocupa liberar a los hábitos heredados de la reproducción. Pero esta reacción de los vanguardistas ante aquello que heredaron no se basó en una “destrucción del pasado” (paradigma que erróneamente las ha definido), sino en una serie de discriminaciones que les permitían, desde los intereses del presente, renovar ese legado. La discriminación decisiva fue *entre pasado y tradición* y una de las operaciones vanguardistas que tuvo más fortuna fue la de exonerar al pasado de las tradiciones dominantes, con todo su peso homogeneizador y su complicidad con el poder. Las vanguardias no niegan la tradición, simplemente la transforman de sujeto en objeto, de diacronía reverenciada en sincronía estratégica, de historia necesaria en invención artificial. “Sólo el contraste nos enlaza con el pasado”, escribieron los dadaístas en el “Manifiesto Dada 1918”. El trabajo de *contraste* que hicieron las vanguardias tuvo como efecto una modificación profunda de los archivos artísticos y culturales. Sus repertorios se componían a contrapelo de las tradiciones consagradas y disponibles, rescatando obra y autores del pasado que estaban en los márgenes, eran desconocidos o habían sido mal valorados. Cada formación tuvo su propio repertorio y éste les sirvió no sólo como marca de distinción sino también para desarrollar una concepción de la historia en la que la categoría de *actualidad* era fundamental. No es que las vanguardias destruyeran el pasado sino que –en su pragmatismo y antihistoricismo– les interesaba del pasado aquello que pudiera liberarlas de las sujeciones del presente.

Razones del cosmopolitismo (vanguardias en Latinoamérica)

Una de las dificultades para la teorización de las vanguardias en América latina radica en el predominio del insuficiente modelo bürgeriano y de las elaboraciones que se han hecho en EEUU en torno al fin del modernismo, dominadas por la reacción anti-Greenberg.²⁰ Mientras en las vanguardias europeas predominó –en este debate– el tema de la institucionalización y de los grandes relatos y en las norteamericanas el rechazo de la autonomización, en Latinoamérica, *el centro de su problemática estuvo en la vinculación de las formaciones vanguardistas con la modernización.*

Integrarse a la modernización de un modo crítico ha sido –en términos culturales o políticos– uno de los objetivos de las vanguardias de los años 20 y también de las vanguardias de mediados de siglo. No fue, por supuesto, el único modo en que los escritores y artistas han intentado modernizar las relaciones culturales: también hay que tener en cuenta los diversos intentos que no fueron vanguardistas, como las renovaciones del realismo, la recuperación de las culturas orales, la literatura comprometida. Este imperativo modernizador y de actualización artística, que fue un rasgo distintivo de los movimientos desde fines del siglo XIX, dejó lugar –desde la década del setenta– a una lógica cultural de otro tipo.²¹ Desde entonces, todo intento que quiera recuperar el impulso crítico de las vanguardias, debe dar cuenta de este cambio de condiciones que hace, no solo que las vanguardias como formaciones ya no sean posibles, sino que su potencial crítico deba ser observado bajo una nueva luz. En definitiva, ¿cuál es el potencial crítico de las vanguardias en un contexto en que el ‘cosmopolitismo’ se presenta bajo una nueva forma, una suerte de condición global que prescinde de la voluntad o los programas de los sujetos? ¿Y cómo releer su esfuerzo modernizador, una vez que el ciclo modernista y su tiempo están clausurados?

Para ver la dinámica de estas operaciones, puede pensarse la cultura letrada latinoamericana en las relaciones simbólicas y materiales que surgen de la interacción de

²⁰ Fue el debate norteamericano, pese a la importancia que tuvo el aporte teórico de Jean-François Lyotard, el que impuso las líneas básicas de la cuestión posmoderna en el debate artístico, sobre todo a partir de la compilación de Hal Foster, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Washington, Bay Press, 1983) que, en nuestro país, se conoció con el título de *La posmodernidad* (Buenos Aires, Kairós, 1988). Una característica que atraviesa muchos de los textos de este debate es la equiparación entre ‘modernista’ y ‘elitista’, observación que adquiere todo su sentido como reacción a la postura de Clement Greenberg y del elitismo que predominó en los años 50 en la crítica norteamericana.

²¹ No es este el lugar para avanzar en las nuevas lógicas que se imponen desde esos años y que dejaron en un lugar secundario los modos de intervención vanguardistas. Simplemente, señalo que ese cierre se produce –en el caso de la poesía concreta– a fines de los años 60, aspecto que retomaré posteriormente.

tres tendencias. La primera está conformada por las fuerzas de inercia y de dominación que se articulan en el Estado y en los grupos dominantes. Las otras dos tendencias, que denomino –siguiendo a Ángel Rama– ‘cosmopolita’ y ‘transculturadora’, son las fuerzas de oposición y resistencia que se articulan, en el primer caso, en una vanguardia urbana y, en el otro, en el conflicto entre las culturas letradas y orales.

La dificultad del cosmopolitismo para pensar los desniveles y sincretismos culturales parece haber quedado en evidencia hacia fines de la década del 60, cuando los movimientos de resistencia y crítica estaban a la búsqueda de una alternativa a la tradición modernista y cuando la preocupación por las divisiones estamentales de la sociedad desplazaban a un segundo plano la necesidad de acercamiento a los centros metropolitanos. Este es un proceso lento que se produjo entre 1969 y mediados de los años setenta y que la trayectoria crítica de Ángel Rama muestra como ninguna otra. En un artículo escrito en 1973, “Las dos vanguardias latinoamericanas”²², Rama se propone forjar una “vanguardia” alternativa a la modernista pero pronto advierte que el proyecto lo conducía a un callejón sin salida en la medida en que seguía utilizando conceptos (como el de “vanguardia”) de raigambre cosmopolita.²³ Ante estas dificultades, Rama se vio obligado a deshacerse de este prestigioso y en última instancia legitimador término, y a buscar un concepto alternativo, que convocara otra constelación teórica y que no estuviera tan vinculado a la tendencia cosmopolita. Solo un año después, Rama publica los primeros avances de *La transculturación narrativa en América Latina*, donde opone vanguardias *cosmopolitas* a movimientos *transculturadores*.²⁴ Más allá de las jerarquizaciones que hace el mismo Rama, su clasificación resulta bastante adecuada para construir las dos grandes tendencias de la cultura latinoamericana de la modernidad. Mientras los transculturadores se preocupan por las dificultades de plasmar literariamente a las *culturas otras*, los vanguardistas se orientan a pensar en qué condiciones ingresa nuestra literatura en la cultura universal. A diferencia de la corriente transculturadora que se ubica

²² Publicado en *Maldoror*, número 9, 1973, págs.58-64.

²³ En su compilación *Más allá del boom: literatura y mercado* (Buenos Aires, Folios, 1984), Ángel Rama se enfrentó con este tipo de crítica que celebró la modernización de la narrativa latinoamericana en el *boom* literario y que utilizó los términos de “vanguardia”, “ruptura”, “revolución”, “tecnificación narrativa”. El mismo Rama había participado, con sus escritos, en la consagración del *boom*.

²⁴ El ensayo “Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana” se publica por primera vez en la *Revista de Literatura Hispanoamericana*, abril de 1974. Este texto da origen a los capítulos introductorios del libro que Rama publicó en 1982.

estratégicamente en los límites de la cultura letrada, las vanguardias trabajan en su seno: sus interlocutores (aquellos a los que interpelan) son los habitantes de una urbe que se enfrentan a su momento metropolitano. El *otro*, en los textos de vanguardia, se define en la encrucijada cosmopolita.²⁵ Cuando los vanguardistas se ocuparon de las culturas *otras* de su propio país no lo hicieron focalizando las prácticas contemporáneas ni partiendo de un trabajo etnográfico de campo, sino que utilizaron fuentes escritas y las mediatizaciones del imaginario cultural. *Macumaima* de Mário de Andrade o la “antropofagia” de Oswald tienen poco que ver con un movimiento transculturador, ya que su objeto no son los indios ni el encuentro etnográfico, sino el indio tal como fue representado y concebido en la historia cultural de Brasil (y más según fuentes escritas que orales).²⁶ Sin embargo, esta dimensión imaginaria y urbana no le resta carácter crítico a estas manifestaciones como tiende a hacer aquella concepción que sólo rescata las prácticas una vez que ‘salen’ de la ciudad letrada (las comillas ponen de relieve que esta salida también tiene un carácter parcialmente imaginario). Las vanguardias se apoyaron en las nuevas condiciones tecnológicas para cuestionar el devastador peso de las tradiciones e impugnaron el “gabinete” (emblema de la ciudad letrada) para refundar la legitimidad de la obra y del arte.

Esta tendencia cosmopolita encuentra sus límites cuando, en determinadas situaciones, termina desempeñando un papel subordinado al de la tendencia dominante debido a su dificultad para procesar las relaciones de sujeción internas (sus límites están demarcados por las fronteras de la ciudad letrada). En cambio, en la tendencia transculturadora estas imposibilidades surgen cuando –al desplegarse en la cultura letrada de la cual, en última instancia, forma parte– se transfigura en la imagen de una América latina que no tiene derecho a la modernidad (o en el que toda modernidad es importada o postiza). En ambos casos son ‘víctimas’ de unas relaciones materiales que la literatura no siempre está posibilitada para superar (aunque imaginariamente pueda hacerlo) y sobre las que se apoya

²⁵ El cosmopolitismo les sirvió a las vanguardias para redefinir el espacio local (urbano) y polemizar con el nacionalismo dominante de principios de siglo. El “nacionalismo sin xenofobia” (Noé Jitrik) es el marco abierto en el que se desenvuelven las prácticas de vanguardia en Latinoamérica. Cf. Noé Jitrik: “Papeles de trabajo: notas sobre la vanguardia latinoamericana” en *La vibración del presente*, México, FCE, 1987. Desarrollé este problema junto con Alejandra Laera en el “Postfacio” a Oswald de Andrade: *Escritos antropófagos* (Buenos Aires, Imago Mundi, 1993), pp.87ss.

²⁶ Con acierto, Martín Lienhard ubica a *Macumaima* de Mário de Andrade en un corpus que denomina de “etnoficción” (ver *La voz y su huella*, La Habana, Casa de las Américas, 1990). Pese a que no estoy de acuerdo con la valoración negativa que Lienhard hace de estos textos, creo que el término de “etnoficción” puede extenderse a otras obras de vanguardia como las del portorriqueño Luis Palés Matos o la poesía de raul

la tendencia dominante que, no hay que olvidarlo, nunca deja de producir textos y prácticas. Con este esquema, lo que me propongo es recuperar el carácter crítico del gesto cosmopolita en el pasado modernista.

Un caso: la poesía concreta

El movimiento de poesía concreta surgió en la ciudad de San Pablo, a mediados de la década del cincuenta (sus primeros manifiestos datan de noviembre de 1956). En su programa, los concretistas sostuvieron los postulados modernistas durante más de una década, hasta que el ciclo modernista se cerró –y con él las prácticas de vanguardia– hacia fines de los años 60. Las experimentaciones con la forma artística tal como la concibieron las vanguardias se fueron restringiendo cada vez más a medida que estas renovaciones formales eran apropiadas velozmente por los medios masivos de comunicación (aunque fuera con un nivel de densidad más bajo) y que las posibilidades de una transformación social integral o revolucionaria se clausuraban. En Brasil, esto ocurrió aproximadamente a fines de 1969, cuando el régimen militar dictó los edictos represivos que frustraron toda posibilidad de cambio. Esto explica que Andreas Huyssen haya afirmado que el concretismo fue el *último* movimiento modernista, aunque lo diga –presumiblemente– refiriéndose al movimiento alemán.²⁷

Sin embargo, el hecho de que el concretismo poético se haya desarrollado en Alemania y en Brasil y en que en ambos casos valga la denominación de “último” movimiento de vanguardia, no debe oscurecer o suprimir la inflexión latinoamericana del grupo brasileño y su inserción en una tendencia modernista mundial que –sin dejar de corresponderse con los rasgos transnacionales del periodo– tuvo una fisonomía propia.

En el caso específico de la poesía concreta, su aparición en la escena cultural brasileña fue independiente de su surgimiento en Alemania, y esto se explica tanto por el alto grado de organicidad que había adquirido la perspectiva modernista en Brasil como por el fortalecimiento –en términos institucionales pero también de elaboraciones discursivas– de los criterios de *homogeneidad, evolución y autonomía*. Lo vanguardista, en este caso,

Bopp.

²⁷ Así lo considera Andreas Huyssen en *Twilight Memories: making time in a culture of amnesia* (op.cit.) refiriéndose a los poetas concretos alemanes. Siguiendo esta misma idea, aunque de manera independiente a la propuesta de Huyssen, al dossier sobre poesía concreta que hicimos con Ricardo Ibarlucía para *Diario de poesía* (número 42, invierno de 1997) lo titulamos “La última vanguardia”.

radica en el hecho de que el movimiento de poesía concreta extremó estos criterios y los llevó a una posición diferenciada (de dislocación y no conciliatoria) dentro del ámbito de la modernización brasileña de mediados de siglo. La *evolución* se cumplía en la constitución de un repertorio que se construía según el postulado de la crisis terminal del verso que tuvo lugar –según los manifiestos– en 1897 con *Un coup de dés* y que se acentuó con las vanguardias históricas y las operaciones literarias de James Joyce, e.e.cummings y Ezra Pound. El cierre de este ciclo exigía una *homogeneidad* de los materiales (según un punto de vista temporal) y establecía una interdicción que hacía que todo retorno al verso fuera visto como regresivo. Para explicar este despliegue histórico, es necesario convocar al concepto de forma como un proceso de experimentación, desgaste y renovación que los concretos interpretaron como un proceso autónomo y propio de la dinámica del material (de allí el sintagma, en palabras de Haroldo de Campos, de la “crítica impersonal de formas”).²⁸

Recortar una forma, imponerla como campo de acción, significa otorgarle una autonomía relativa. Lo radical de la intervención concreta, en este caso, consiste en postular como rasgos de esta autonomía aquellos que *no* son tradicionalmente considerados como tales (el verso, por ejemplo, fue siempre un rasgo distintivo que permitía reconocer a simple vista un texto poético). Pero ir en contra de esta *apariencia estética* tradicional no puede leerse como un ataque a la apariencia estética en sí. De hecho, los poetas concretos han expuesto sus poemas en museos y en galerías y su estrategia fue la opuesta a la de los dadaístas: lo que ellos hicieron fue darle apariencia estética a objetos que tradicionalmente no la tienen. Los poetas concretos mostraron la reificación del verso pero lo hicieron con el fin de encontrar instancias inmanentes más novedosas y reveladoras de la forma poética y más afines a las transformaciones tecnológicas, urbanas y sociales. El distanciamiento y la actitud deliberada del creador que exigen estos tres criterios, coloca a los poetas concretos en la tendencia constructiva de las vanguardias que tuvo, después de su actuación en las primeras décadas del siglo XX, una segunda eclosión en los años 50.

Evolución homogénea de la forma: en esta línea pueden leerse la dinámica y las limitaciones del programa concreto. Cuando la vinculan a un cambio social inevitable, la evolución pierde su carácter dinámico para convertirse en una esencialización del progreso. Este tema, que recorre una y otra vez los escritos del grupo, configura la tensión central de

²⁸ “Evolução de formas: poesia concreta”, *Teoria da poesia concreta*, San Pablo, Duas Cidades, 1975, 2a. ed.

toda práctica de vanguardia. Su apertura al momento y a la contingencia convivía difícilmente con una postulación de una teoría esencialista del progreso que generalmente se cubría bajo la noción de lo nuevo. En la oscilación entre una teoría esencialista del progreso (articulada alrededor de lo nuevo) y una concepción estratégica, localista y contingente de lo artístico (que actúa por no conciliación), la práctica vanguardista construyó su espacio posible. Ella misma se internó en la cárcel del ahora, para poder vislumbrar –aunque sea sólo por un instante– el movimiento de su emancipación.



Ilust. 0: *Manifiesto Intervencionista* de Carrà.

II
NUEVOS ESPACIOS PARA LAS VANGUARDIAS DE MEDIADOS DE SIGLO

I. DE LA BIENAL A BRASILIA

I. DE LA BIENAL A BRASILIA

Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer.

Charles Baudelaire, *Salon de 1859*

Los museos, desde su fortalecimiento como institución durante el siglo pasado, fueron los intermediarios de las obras de arte. En sus salas, hospedaron a los objetos, los aislaron y preservaron, los sacralizaron y exhibieron. Enfrentadas a esta apropiación, las vanguardias de principios de siglo erosionaron el lugar privilegiado del museo mediante prácticas de dislocación experimentales y no conciliatorias. Para lograr sus objetivos, escribieron manifiestos, organizaron banquetes y acciones efímeras y se sirvieron del carácter ubicuo y desacralizante de la *reproducción*. Esta tecnología, que cuestionaba el carácter artesanal del artefacto artístico y su unicidad, tuvo aplicaciones en los más diversos niveles: en los medios de producción (collages, fotografías, cine, revistas), en la difusión de las obras (vulgarización de éstas mediante reproducciones, muchas veces con carácter satírico) y en los procedimientos de composición (uso de máquinas en música, técnicas de letras estarcidas en artes plásticas, iconización y registro directo en poesía). Esta alianza entre formaciones de vanguardia y aparatos tecnológicos reproductivos ocasionó un impacto cultural que pensadores como André Malraux y Walter Benjamin procesaron conceptualmente en la década del 30.

La idea de "museo imaginario" fue forjada por Malraux en los mismos años en que Benjamin escribía su artículo "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica".¹ Aunque ambas propuestas se articulan alrededor de un objeto común (la reproducción), la valoración que hacen de él es opuesta. Mientras para Benjamin es una promesa de la pérdida del aura y de sus características de lejanía e inaccesibilidad, para Malraux la reproducción no sólo confirma la dimensión aurática sino que constituye su cumplimiento más cabal: el "museo imaginario" dota a las obras de arte de un nuevo tipo de autoridad,

¹ Malraux comienza a escribir "El museo sin paredes" –primer antecedente del museo imaginario– en 1935, mientras el ensayo de Benjamin es de 1936. Extraigo el dato sobre Malraux de "The Archive without Museums" de Hal Foster, cuyos ensayos me han sugerido esta línea de trabajo (en *October*, 77, Summer 1996, MIT Press).

más poderoso porque es más ubicuo y difícil de apresar. Para Malraux, la reproducción es, antes que una amenaza para el arte aurático, la posibilidad de la difusión y el fortalecimiento a escala casi universal de esas obras que la tradición había separado de los objetos comunes, dotándolas de un valor casi sagrado. Mediante la reproducción fotográfica y los avances tecnológicos, plantea Malraux, la obra puede ser extraída de su entorno (sea religioso, político o específicamente artístico) e incorporada a una galería de imágenes cuyo valor predominante es el estético. El mismo libro *Le Musée Imaginaire* de Malraux sirve de ejemplo: en sus páginas, conviven una pintura de Botticelli (originalmente en la National Gallery de Londres), *El éxtasis de Santa Teresa* de Bernini (ubicada en un altar de una iglesia romana), un *Bodhisattva* de la región de Gandhara y un retrato de una cortesana de Nattier que se puede ver hoy en Versalles. Todas estas obras pierden la función que tenían en un contexto determinado (museo, iglesia, templo, palacio) y se transforman en *obras de arte* independientemente de su entorno (ilust. 1).

Esta ampliación de lo *estético* significaba para Malraux la apertura a una experiencia inédita, la del mundo como museo, la del museo imaginario como superación de la espacialidad del museo decimonónico y de sus clasificaciones epocales. Pero esta superación se produce en términos dialécticos: en su proyecto, lo que se preserva es el gesto de clasificación y de aislamiento (mediante el marco fotográfico) que rige la constitución del museo decimonónico. Convencido de que el museo tradicional nos da “la más alta idea del hombre”,² Malraux utiliza la reproducción para construir una historia del arte aurática y antivanguardista. Una historia en la que la veneración se amplía a las reproducciones y a un eclecticismo universal y atemporal.

La posición, si bien es antivanguardista, no es antimoderna: sus objetivos son democratizadores y sus argumentos se sirven de las más novedosas tecnologías de reproducción. Con su proyecto, Malraux se propuso difundir las obras de arte y posibilitar el acceso a ellas de un público virtual y potencialmente infinito (se trata de democratizar el elitismo y no de criticarlo o destruirlo). Pero, contrariamente, su noción de obra de arte está investida de una autoridad casi sobrenatural que solo es moderna en el sentido paradójico de que el desencantamiento que afectó a todas las esferas de la vida social mantuvo al arte en el ámbito de lo inefable, de lo aurático y de lo espiritual.

² *Le Musée Imaginaire*. Paris. Gallimard, 1965, p. 13.

La intuición de Malraux –contrapuesta a la de Benjamin– de cómo la reproducción podía fortalecer esta concepción moderna y aurática, nos permite reflexionar sobre esa experiencia tan propia de este siglo provocada por el crecimiento incesante de las tecnologías de reproducción. En este sentido, el museo imaginario designa una nueva espacialidad cuyo despliegue no tiene lugar, o tiene tantos como lo permite la tecnología. Ante esta nueva distribución, el museo tradicional deja de cumplir la función que se le había asignado. Como institución, y esto es más evidente a fines de los años 40, preserva y resguarda las obras de arte (los originales) pero no logra aislarlas ni, mucho menos, hacerlas inaccesibles.³ El museo ya no es el lugar privilegiado o único en que la obra de arte encuentra su destino.

Más allá de la lectura ideológica que hace el propio Malraux, lo que me interesa aquí es cómo la idea convencional de que las vanguardias sólo pueden existir fuera del museo (idea que en rigor tampoco puede ser aplicada indiscriminadamente a las vanguardias históricas)⁴ no tiene sentido en los años de la posguerra. La relación de privilegio y, en cierto modo, de exclusividad que el museo tenía con las imágenes artísticas (y que lo hizo una de las instituciones más atacadas por las vanguardias) se pierde con el crecimiento de la reproducción técnica y con este nuevo tipo de aura. Una de las primeras consecuencias es, entonces, un cambio en la función del museo, que ya no puede ser considerado como el espacio físico en el que se resguardan (o se momifican) las imágenes artísticas.

Dos características del arte del siglo XX se desarrollan en diálogo con estas transformaciones: el establecimiento de posiciones de acuerdo con los diferentes usos de la reproducción y la definición de las prácticas en función de un espacio de exposición más

³ De hecho, los museos le otorgan a la reproducción (y a su valor económico de cambio) un papel clave, como puede comprobarse por el lugar que ocupan las tiendas de venta de artículos del museo (remeras, posters, postales, libros), ubicadas, generalmente, en las zonas de ingreso o salida.

⁴ Esta idea generalizada de que las vanguardias atacaron la institución museo ha quedado como una de sus acciones más célebres pese a que, históricamente, no es del todo exacta o no se aplica a todas las vanguardias por igual. Basta pensar en que varios “ready-mades” de Marcel Duchamp se presentaron en un museo, o en la postura de las vanguardias latinoamericanas o de los constructivistas rusos durante la época de la revolución del 17. También habría que tener en cuenta la importancia de algunas instituciones norteamericanas como el Museo de Arte Moderno (MOMA) de 1929. En su libro *The Avant-Garde in Exhibition (New Art in the 20th Century)* (New York, Abrams, 1994), Bruce Altschuler analiza diversas exposiciones realizadas por las vanguardias, algunas de ellas en el espacio del museo. Otro proceso similar (aunque en el marco de una sociedad en plena revolución social) puede observarse en las vanguardias soviéticas que, durante la primera etapa de la Revolución, realizaron la I Exposición de San Petersburgo, organizaron treinta museos en el interior y adquirieron varias obras nuevas para estas salas. Cf. Lodder, Christina: *El constructivismo ruso*, Madrid, Alianza, 1988, p.51.

Du plus transfiguré des portraits de Titien ou de Rembrandt au plus médiocre portrait de Nattier, nous ne regardons pas sans surprise les figures désencadrées : elles nous semblent amputées ou transformées. (Je me souviens des conservateurs français et américains, à qui les restaurations sont pourtant familières, devant *la Joconde* sans cadre.) L'« aura » religieuse du cadre du retable nous fait découvrir l'aura romanesque des cadres profanes. Depuis les petites façades architecturales de la Renaissance, dont les pilastres amenuisent et embellissent le retable comme la peinture d'alors amenuise et embellit la foi ; jusqu'aux écrasantes torsades qui accordent les tableaux au catafalque imaginaire qui obsède l'Espagne ; jusqu'à la profusion de rinceaux fleuris qui semble susciter les portraits de Mesdames de France plutôt que les orner, le cadre joue un rôle de médiateur. Bien entendu, il accorde le tableau, toujours confusément tenu pour un décor, à la décoration du palais, puis de l'appartement ; il fait de l'œuvre d'art un objet d'art. Et il l'annexe au palais comme les stucs du Primatice avaient annexé à Fontainebleau les fresques du Rosso, qui n'apportaient pas seulement à la peinture murale un décor, mais aussi l'orchestre que naguère lui apportait l'église... Pourtant nous retrouvons le cadre sur les murs



158

nus des musées modernes. Il ne semble plus alors accorder le tableau au décor d'un mur qui n'en comporte point, mais suggérer ce décor, rendre la scène figurée, au temps de celui qui l'a peinte. Néanmoins, que nous regardions un portrait de Titien dans un palais de Venise, au Pitti, ou dans la galerie la plus géométrique, comment ne pas voir que son cadre chamarré l'accorde, avant tout, à l'irréel ? Les symbolistes parlaient de certains portraits

157. Le Rosso, *L'Amour châtie par Vénus*.

158. Nattier, *Madame Adélaïde faisant des nœuds*, 1756. Versailles, pavillon de la lanterne.



157

Ilust. 1: La reproducción interviene en la obra, la modifica, le proporciona nuevos marcos y nuevos entornos sin despojarla de su aura. Página perteneciente al libro *El museo imaginario* de André Malraux, edición de bolsillo.

abierto y plural que al que se enfrentaron las vanguardias en los años 20.

La posibilidad de usos divergentes explica que los diagnósticos de Benjamin y Malraux, pese a ser contradictorios entre sí, sean igualmente válidos. La limitación de ambas propuestas radica en que de la reproducción técnica en sí misma no se deriva ni una pérdida del aura ni su difusión generalizada. Más bien se trata de usos de la reproducción en un sentido o en otro en las prácticas artísticas e, incluso, en las de la crítica (ilust.2). Al uso aurático que hace Malraux podemos oponerle el que hace el pop-art en los años sesenta o un crítico como John Berger en *Ways of seeing (Modos de ver)*, donde, gracias a la ductilidad de las técnicas modernas, realiza montajes de pinturas renacentistas y publicidades comerciales, fotos de desnudos y retratos de pintores.⁵ Mediante estas yuxtaposiciones, Berger se propone *shockear* al espectador (el libro se origina en un programa que hizo Berger para la BBC a principios de los años setenta) recuperando técnicas de vanguardia como el collage (ilust.3). Por esa misma época, en julio de 1974, se realizaba, en la Fondation Maeght, la exposición "André Malraux" que fue un homenaje a su trayectoria y una concreción del museo imaginario.⁶ En esta muestra, se expusieron obras de numerosos museos del mundo y de las más diversas épocas, que se combinaron con reproducciones de obras artísticas y fotografías de la vida de Malraux. Esta muestra es la coronación de una carrera de escritor, crítico de arte, activista político y funcionario público: a fines de los años 50, en el mismo momento en que hacia su aparición el tópico de la muerte de las vanguardias en el museo, André Malraux concretaba y difundía el proyecto del *museo imaginario* convirtiéndolo en una *cuestión de Estado*.⁷

El crecimiento del museo imaginario (o si se quiere hablar en términos más generales, de los medios de reproducción masivos) transformó el papel que el *museo* tradicional había desempeñado en los movimientos culturales. Con estas modificaciones, los museos adquirieron *interioridad*. La lucha por la imposición de un programa no se produjo contra éstos sino en su mismo espacio y es allí donde se dirimieron a menudo las posiciones

⁵ *Ways of seeing*. Penguin Books. London. 1977. El ensayo de Berger está inspirado, como él mismo lo señala, en Walter Benajmin (una foto de él se reproduce en la p.34). "What the modern means of reproduction have done is to destroy the authority of art and to remove it –or, rather, to remove its images which they reproduce– from any preserve. For the first time ever, images of art have become ephemeral, ubiquitous, insubstantial, available, valueless, free", p.32. Para Malraux, en cambio, es la *autoridad* del arte la que deviene "ubiquitous, insubstantial, available, valueless, free".

⁶ *André Malraux*. Saint Paul, Fondation Maeght. 1973.

⁷ Del 8 de enero de 1959 hasta 1969, cuando se retira de la vida política, Malraux se desempeña como



Ilust. 2: Con la reproducción, hay nuevos modos de acceder al archivo. *La Gioconda* de Leonardo da Vinci es apropiada por las vanguardias (versión de Duchamp con bigotes y la inscripción L.H.O.Q.) y por el arte mercantil: el kitsch devuelve al mundo de lo aurático a la reproducción aunque sea en una lata de dulce de batata.

artísticas. En un entorno muy diferente al de las vanguardias históricas, algunas neovanguardias de los años 50 y 60 ya no se posicionaron *fuera* del museo sino que consideraron a éste un espacio de negociación y enfrentamiento artístico y cultural.⁸ En el caso de Brasil, no sólo hay que tener en cuenta estas transformaciones sino el papel dinámico y la función modernizadora que tuvieron estas instituciones en una sociedad periférica. En la ciudad de San Pablo de la década del 40, el surgimiento de los nuevos museos era un signo de distinción para una ciudad orgullosa de su modernidad y una clase media urbana que podía tener (ahora sí) acceso a un patrimonio artístico de primer nivel. En este cruce de nuevos espacios institucionales de exposición y de nuevas situaciones para las vanguardias en la época de la reproducción, hicieron su aparición los poetas concretos.

Poesía en el museo

En diciembre de 1956 se realizó la *Exposição Nacional de Arte Concreta* en el Museo de Arte Moderno de San Pablo. En este evento, participaron artistas plásticos y escultores, y los poetas concretos expusieron sus poemas-carteles posicionándose como grupo de vanguardia.⁹ Formaban este grupo los integrantes de *Noigandres* (Augusto y Haroldo de Campos, Décio Pignatari y Ronaldo Azeredo) y los poetas Ferreira Gullar y Wladimir Dias Pino, los últimos tres viviendo, en esa época, en Rio de Janeiro. A principios de 1957, la exposición se trasladó a la explanada del Ministerio de Cultura y Educación en Rio de Janeiro donde tuvo sus repercusiones más polémicas. ¿Cómo explicar el surgimiento de un grupo de vanguardia en el seno mismo de un museo?

Para responder a esta pregunta, hay que detenerse en el San Pablo de fines de la década del 40 y en las flamantes instituciones que, en ese contexto, asumieron una actitud

ministro de Asuntos Culturales y dedica buena parte de sus esfuerzos a la difusión del "museo imaginario".

⁸ Esto es lo que plantea Branded W. Joseph en relación al campo artístico norteamericano donde existirían *dos* posiciones neovanguardistas frente al museo, dentro y fuera de la institución: "Allan Kaprow y Robert Morris están en desacuerdo sobre todo en la estrategia que debe seguir la vanguardia artística: liberación de la institución establecida o crítica dialéctica de ésta". Ver Branded W. Joseph: "Robert Morris and John Cage: Reconstructing a Dialogue" en *October*, Summer 1997, 81, MIT Press. , pp.59-61. Según Joseph, el artista Robert Rauschenberg pertenece a la crítica interna porque se propone "exponer e investigar los límites del museo", p.60.

⁹ El diseño de los carteles de la exposición fue realizado por Hermelindo Fiaminghi. Los artistas plásticos y escultores que participaron fueron: Geraldo de Barros, Auliso Carvão, Lygia Clark, Waldemar Cordeiro, João S. Costa, Hermelindo Fiaminghi, Judith Lauand, Mauricio N. Lima, Rubem Ludolf, César Oiticica, Hélio Oiticica, Luis Sacilotto, Décio Vieira, Alfredo Volpi, Alexandre Wollner, Lothar Charoux, Lygia Pape, Amílcar de Castro, Casimiro Fejer, Franz J. Weissmann.



136



137



137

Ilust.3: John Berger, en su libro *Ways of seeing*, superpone obras de arte y publicidades para demostrar su hipótesis de que la "publicidad es la muerte del arte representativo". ¿Pero no será también la publicidad la muerte de las vanguardias?

modernizadora o, directamente, postulados modernistas. El 2 octubre de 1947 fue fundado el *Museu de Arte de São Paulo* (MASP), proyecto impulsado por el poderoso empresario periodístico Assis Chateaubriand y el arquitecto Pietro Maria Bardi. Y un año después, el 15 de julio de 1948, se instaló en el mismo edificio el *Museu de Arte Moderna* (MAM), auspiciado por Francisco Matarazzo Sobrinho, poderoso industrial de la colectividad italo-paulista.¹⁰

El museo ideado por Assis Chateaubriand y Pietro M. Bardi aprovechó la favorable coyuntura brasileña en la posguerra así como la catastrófica situación europea. Empresario periodístico que había creado las revistas más populares del periodo, como *O cruzeiro*, Chateaubriand mezclaba un estilo paternalista y desprejuiciado que lo convirtió en uno de los personajes del periodo.¹¹ Pero más importante que estas inflexiones personalistas es que, a partir de entonces, se produjo una transformación en las costumbres culturales de la ciudad, que fueron acentuadas con la creación del MAM y, a principios de los años 50, con las bienales internacionales de arte que este mismo museo organizó. Ambos museos estaban ubicados en la sede de Diarios Asociados (la empresa de Assis Chateaubriand) en la calle 7 de abril, fueron focos de intensa actividad cultural y su bar se convirtió en punto de encuentro de la bohemia artística.¹²

En el MASP, las muestras eran muy variadas y recorrían un arco muy amplio: desde el flamante patrimonio constituido por una más que aceptable pinacoteca de artistas ‘clásicos’ (medievales, renacentistas, impresionistas) a la confirmación consagratoria de artistas contemporáneos, desde la atención puesta en agentes cotidianos de la modernidad como la

¹⁰ El MAM se fundó el 15 de julio de 1948 por iniciativa de arquitectos y artistas plásticos pero fue abierto al público recién el 8 de marzo de 1949.

¹¹ Para ver la orientación populista de Assis Chateaubriand y el modo en que armó la colección con la colaboración de Bardi, se puede consultar la biografía de Fernando Moraes: *Cható: o Rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand*, San Pablo, Companhia das Letras, 1994. Según la reconstrucción semidocumental que hace Moraes, estas son las palabras de Assis Chateaubriand sobre su estrategia de adquisición: “¡La nobleza y la burguesía europeas están en quiebra, Bardi, en quiebra! Si nos apuramos, ¡vamos a comprar todo lo que existe entre los siglos XIII y XVII a precio de banana!” (p.480). Los emprendimientos periodísticos de Diários Associados –la empresa de Assis Chateaubriand– fueron los periódicos *O Jornal* (de Río de Janeiro), de 1924, y *Diário da Noite*, de 1925. Con *O Cruzeiro* de 1928 (Revista semanal ilustrada), Assis Chateaubriand dio, según el testimonio interesado de P.M.Bardi, un “nuevo sentido a la unificación del territorio brasileño”.

¹² Años después, en 1969, el MASP se desplazó a su ubicación actual en la Avenida Paulista. El proyecto fue realizado por Lina Bo Bardi en 1959 y su explanada se convirtió rápidamente en un foco de eventos artísticos y políticos. El edificio, radicalmente moderno, colocaba las obras (según planos de la misma Bo Bardi) no en el espacio tradicional de la pared sino sobre vidrios transparentes, dando así una idea de continuidad y yuxtaposición (no un criterio diacrónico sino sincrónico), esta disposición recuerda al concepto de Haroldo de

vestimenta a la auratización de expresiones populares y regionales. Hubo allí no sólo muestras de artistas brasileños como Portinari, Tarsila de Amaral y Brecheret, sino también exposiciones sobre la "Historia de la silla" en 1948, el "Arte popular pernambucano" en 1949, y dos exposiciones liminares: la de Alexander Calder en 1949 y la de Max Bill en 1950. Además, según palabras de Pietro Bardi, "por primera vez se asistió, en una Pinacoteca, a desfiles de moda".¹³ Queda claro, por el carácter de las exhibiciones, el orgullo nacional, popular y urbano que se entrelazaron en esta iniciativa moderna (tamizada por el *populismo* de Assis de Chateaubriand y sus relaciones cordiales con los poderosos).

En la presentación de estos repertorios heterogéneos, el museo tuvo, desde sus comienzos, una definida orientación didáctica. La institución funcionaba también como una 'escuela', y en sus espacios se hacía un uso intensivo de la reproducción técnica (con grandes paneles explicativos) y se ofrecían cursos de primer nivel, como el de Alberto Cavalcanti en cine, por dar un ejemplo.¹⁴ También se utilizaba el flamante medio televisivo (*TV Tupi*), que había sido introducido a Brasil por el mismo Assis Chateaubriand, en el que se pasaban programas artísticos como "Video de Arte", de 1952, con una audiencia estimada de 20000 personas.

Los criterios del MAM fueron más rigurosos y excluyentes que los del MASP, aunque la orientación pedagógica tampoco estuvo excluida: su primer director artístico, Léon Degand, dio una serie de conferencias en 1948 para responder a la pregunta "O qué é arte abstrata?".¹⁵ En la Segunda Bienal, Sergio Milliet montó un gran panel didáctico (con programación visual de Di Prete), "una especie de árbol genealógico del arte moderno", como señala Vera D'Horta, que sirvió como instrumento didáctico. Sin embargo, la significación del MAM difería de la del MASP, entre otras cosas, porque llevaba a cabo una reivindicación y continuidad con lo realizado en la "Semana de Arte Moderna" de

Campos de lo "sincrónico-retrospectivo".

¹³ *A Pinacoteca do Masp de Rafael a Picasso* (prólogo de P. M. Bardi). Banco Safra, Brasil, 1982, p.9. También consulté el libro de P. M. Bardi: *História do Masp*. San Pablo, Instituto Quadrante, 1992.

¹⁴ El cine tuvo una rápida museificación en la cultura brasileña y su incorporación al MAM tuvo como consecuencia el fortalecimiento de la tradición experimental. La Cinematoca (fundada en 1941 por Salles Gomes, Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado como Clube de Cinema) pasó al MAM.

¹⁵ Léon Degand, crítico belga que vivió en San Pablo de 1948 a 1950, recopiló después estas conferencias en su libro *Langage et signification de la peinture*. Tomo este dato y la mayoría de los que vienen a continuación del texto de Vera D'Horta incluido en *Mam, Museu de Arte Moderna de São Paulo* (San Pablo, DBA Artes Gráficas, 1995). Vera D'Horta señala, además, la "vocación didáctica y documental" del museo y su "verdadera misión didáctica a través de una enseñanza activa y una exégesis continua. Busca al pueblo..." (p.25).

1922. La inauguración estuvo a cargo de un músico de vanguardia (H.J. Koellreutter compuso la "Fanfarra de inauguração") y entre los socios fundadores se encontraban los intelectuales y artistas más importantes del campo cultural (algunos de ellos, como Oswald de Andrade, Anita Malfatti y Tarsila de Amaral, participantes activos en las vanguardias de los años veinte).¹⁶ Si el objetivo del MASP era ponerse por sobre todos los sectores y procesar –en clave artística– el pacto populista que se impulsaba desde el Estado –con sus rasgos difusos de nacionalismo, modernización y participación popular–, el gesto nuclear del MAM era el de la *actualización*: rescatar el modernismo del 22 y, también, dar cuenta de las corrientes internacionales contemporáneas. Se establecían así, entre el 22 y la época actual, lazos de continuidad pero también de evolución: no se trataba de una mirada arqueológica sino en polémica con otras tendencias.

En el MAM, fueron los criterios de mediación del *alto modernismo* los que operaron entre el repertorio y el archivo e impusieron sus exigencias de *autonomía, homogeneidad y evolución*. Ya desde la primera exposición, se advierte desde qué perspectiva se organizaban las obras. Su título, "Do Figurativismo ao Abstracionismo", diseña un arco temporal *evolutivo* ("del...al...") en el que la *abstracción* es considerada como el resultado 'natural' de la crítica a la representación –iniciada con el impresionismo y profundizada por las vanguardias– y a la representación *figurativa* que era su marca identificatoria más visible.¹⁷ De este modo, se *autonomiza* la historia del arte (los procesos evolutivos transcurren en su interior y se despliegan según una dialéctica que les es propia), y se impone un criterio de inclusión y exclusión que *homogeneiza* esta historia según sus momentos evolutivos (en esta línea del tiempo, en esta historia acumulativa y sin

¹⁶ Entre los 68 socios fundadores del MAM que firmaron el acta del 15 de julio de 1948 en el Tabelionato Nobre están Anita Malfatti, Antonio Candido, Tarsila de Amaral, Francisco Matarazzo Sobrinho, Gregori Warchavchik, João Baptista Vilanova Artigas, Lourival Gomes Machado, Oswald de Andrade, Roberto Cerqueira César, Sergio Milliet, Victor Brecheret, entre otros.

¹⁷ Nótese cómo desde la perspectiva del título ("Do Figurativismo ao Abstracionismo") la representación es reducida a su aspecto más pictórico, es decir, a su modo de organizar el material (en figuras). Además, al agregar un *-ismo* a los términos, trata a estas tendencias como si fueran movimientos limitados y homogéneos. Entre los autores que participaron en la exposición, se encontraban Jean Arp, Alexander Calder, Waldemar Cordeiro, Robert y Sonia Delaunay, Wassily Kandinsky, Fernand Léger, Joan Miró, Francis Picabia, Victor Vassarely, Nicolas de Stael y Cícero Dias. Según el crítico de arte Mário Pedrosa, en el "museo de arte, conocido como moderno, es donde mejor se puede comprender la naturaleza *intrínseca* de ese mismo arte" ("Arte experimental e museus" en *Política das Artes (Textos escolhidos I)*, San Pablo, Edusp, 1995, p.295, subrayado mío). En este ensayo, publicado en 1960, Pedrosa (uno de los directores del MAM de San Pablo) defiende el museo como "casa de experiencias [...] La función del museo moderno entra ahí: él es el sitio privilegiado donde esa experiencia se debe hacer y decantar".

retrocesos, no se consiente que un pintor recurra al figurativismo en tiempos de abstracción). En sus salas, los espectadores (entre ellos los por entonces jóvenes poetas que formarían el concretismo) pudieron experimentar la transformación de las vanguardias e interiorizar el paradigma modernista. Es que en la formación de aquello que Raymond Williams ha denominado “estructura de sentimiento” de un grupo o de una generación, el museo ha desempeñado un papel muy diferente al que tuvo a principios de siglo.¹⁸ Por eso, si queremos ver la prehistoria del movimiento de poesía concreta no basta dirigirse al legado de las vanguardias históricas, también hay que atender a las formas culturales en que el arte se manifestaba a fines de los años 40, en la ciudad de San Pablo.

A partir de 1951, un acontecimiento de importancia internacional condensó todos estos elementos y acentuó aún más los criterios modernistas del Museo de Arte Moderno: las *Bienales de Arte y Arquitectura de São Paulo*. En éstas, el *espacio* evolutivo del museo se reforzaba con la *temporalidad* de las exhibiciones periódicas. Las bienales, con sus amplias retrospectivas en las que se recuperaban movimientos como el futurismo italiano o la *bauhaus*, convirtieron a las prácticas de vanguardia en *archivo* y las pusieron a disposición de los nuevos artistas.¹⁹ En esta experiencia, ya pueden detectarse algunos rasgos que

¹⁸ En el momento de la creación del MAM, los integrantes del grupo de poesía concreta tenían alrededor de veinte años. Décio Pignatari nació en 1927, Haroldo de Campos en 1929 y Augusto de Campos en 1931. Todos ellos nacieron y crecieron en el Estado de San Pablo. Décio Pignatari en el interior y los hermanos de Campos en la ciudad, en el barrio de Higienópolis, para mudarse, en los años cuarenta, al de Perlicez (tanto uno como otro, barrios de clase media acomodada). En la atenta lectura que Augusto de Campos hizo de este texto, me señaló: “El MASP funcionó, hasta 1968, en el edificio de los Diarios Asociados en la calle 7 de Abril, núm. 230. En el mismo edificio, a partir de 1949, se estableció el MAM [...] Recuerdo que frecuentábamos los dos museos de la calle 7 de abril y especialmente la Cinemateca Brasileña (filmoteca del MAM), donde vimos grandes retrospectivas de los filmes de vanguardia: Eisenstein, Dziga Vertov, el cine expresionista alemán, el surrealista de Artaud y Buñuel, las aventuras abstractas de Fischinger y de otros, más jóvenes, como Norman McLaren, toda una enciclopedia del cine experimental”. Para el concepto de Raymond Williams ver “Estructuras del sentir” en *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980, pp. 150-158.

¹⁹ Las Bienales de San Pablo de la década del 50 fueron *la mejor escuela* para el conocimiento de las vanguardias. En la primera Bienal, realizada de octubre a diciembre de 1951, participaron 19 países y artistas de la importancia de Picasso, Max Ernst, Giacometti, De Kooning, Pollock, Torres García, Portocarrero, Lucio Fontana, Léger, Tanguy, Magritte, Delvaux, Edward Hopper y André Masson. En arquitectura, el primer premio fue para Le Corbusier, y el segundo y cuarto premio para Niemeyer y Lúcio Costa, artífices del proyecto de Brasilia pocos años después. Sin embargo, el artista que tuvo mayor resonancia fue Max Bill con su escultura *Unidad tripartita*, que se distinguió de las otras pinturas y esculturas que se presentaron en esta Bienal. De entre los brasileños, es importante destacar la participación como invitados especiales de los pintores Lasar Segall, Candido Portinari y Emilio Di Cavalcanti. Fuente: *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo (outubro a dezembro de 1951)*, catálogo, San Pablo, MAM, 1951. La segunda Bienal transcurrió entre noviembre de 1953 y febrero de 1954, se presentaron cuarenta países y hubo dieciséis salas retrospectivas. Sus dimensiones superaron ampliamente a las de la primera y, a diferencia de la anterior edición, no necesariamente debían estar vivos los artistas sobre los que se hacían muestras retrospectivas. Entre otros, se expusieron obras de Pablo Picasso (su retrospectiva es de 51 pinturas –incluido el *Guernica*–

vinculan el surgimiento del concretismo con su entorno histórico y cultural. En primer lugar, en las bienales se presentaba, según el criterio de novedad propio de las vanguardias, lo *último* de la producción artística mundial. En segundo lugar, su ritmo periódico generaba la idea o la sensación de que el arte moderno estaba íntimamente ligado con el progreso o las formas en evolución y de que cada bienal debía diferenciarse de la anterior radicalizando los materiales y los procedimientos. En tercer lugar, San Pablo se convertía por varias semanas en uno de los referentes mundiales del arte contemporáneo.²⁰ Cuarto: a través de la idea de modernidad de las obras se accedía a un cosmopolitismo más fuerte que los regionalismos que presentaban entonces otras zonas de Brasil. Y quinto: en estas exposiciones predominaban la plástica, la escultura y la arquitectura, lenguajes que los poetas concretos llevaron a sus teorías y a sus poemas.

La originalidad básica de los poetas del grupo paulista consistió en colocar la actividad poética en un paradigma que le es, histórica y formalmente, ajeno. Es el dispositivo de dislocación el que puso en funcionamiento todas las prácticas que podían derivarse del diálogo entre la poesía y el espacio modernista de las bienales y de los museos. Así, “del figurativismo al abstraccionismo” tiene su correspondencia en el subtítulo de la antología que hizo el grupo en 1962: “do verso à poesia concreta”. Este desplazamiento los ponía, además, en una posición muy curiosa en relación con el archivo: lo que en plástica o arquitectura es elemental (considerar las transformaciones formales en términos visuales), en poesía posibilitaba el hallazgo de una serie de textos (los poemas visuales) que eran considerados o meros entretenimientos, o desvíos marginales de los poetas del pasado

además de las diez obras comprendidas en la muestra de cubismo). Henry Moore (29 obras), Pietr Mondrian (20), Calder (45), Paul Klee (65) y Torres García (4 obras). En arquitectura, así como la primera Bienal giraba alrededor de Le Corbusier, la segunda giró alrededor de Gropius. Hay, además, una importante retrospectiva del futurismo y de la obra de Rufino Tamayo, quien gana el premio internacional de pintura (el Gran Premio es para Henri Laurens). El premio al mejor pintor nacional es compartido por Volpi y Di Cavalcanti. Llama la atención la ausencia del surrealismo (por ese entonces, en muchos países, sinónimo de vanguardia) y la variedad de las propuestas. Fuente: *II Bienal do Museu de Arte Moderna*, San Pablo, edições Americanas de Arte e Arquitetura, 1953.

²⁰ La Prefectura (“Municipalidad”) de San Pablo tuvo, por supuesto, un papel activo en la creación de las Bienales y proveyó fondos, organizó viajes y sacó rédito político de los eventos. Entre los organizadores, desempeñó un papel fundamental la participación de la Fundación de Francisco Matarazzo Sobrinho. En la primera Bienal, el Director Artístico Lourival Gomes Machado denominó a San Pablo “centro artístico mundial” y comparó la importancia de la muestra con su modelo, la Bienal de Venecia, a la que habían asistido los organizadores brasileños para adquirir experiencia (“Introdução” en *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo (outubro a dezembro de 1951)*, op.cit.). En la Segunda Bienal se insistió en esta idea y nuevamente se dice que San Pablo –por la acción de las bienales– se convirtió en el “centro artístico mundial” (*II Bienal do Museu de Arte Moderna*, op.cit., p.XV). La segunda Bienal coincidió con el IV Centenario de la

(Mallarmé, Apollinaire, Marinetti).²¹

Complementariamente, la forma del museo y la significación cultural que tuvo en los años 50 en San Pablo les impone ciertas características a las prácticas, como la investigación sistemática del archivo y la orientación didáctica. Los modos de intervención ya no eran los de las vanguardias históricas, sino una actitud de investigación sistemática y de construcción de linajes en la que no hay que excluir cierta pretensión didáctica que es una marca discursiva de los primeros textos del grupo, solo afectada por la sofisticación de las propuestas: “la presente exposición –escribe Décio Pignatari en el manifiesto de 1956 que acompañó a la muestra– es casi didáctica: transición del verso al ideograma”.²²

Sin embargo, y pese a ser un catalizador de las prácticas modernistas, las bienales fueron también un espacio de discrepancia y enfrentamiento. El cuestionamiento de los jurados que hizo el artista plástico concreto Waldemar Cordeiro²³ o el hecho de que el premio nacional de la Segunda Bienal fuera compartido por Emilio di Cavalcanti, un representante de la vanguardia consagrada (ahora volcada a la pintura social), y por un “precursor” de las vanguardias constructivas como Volpi, muestra también que la Bienal no aplacó las diferencias sino cómo, por momentos, las agudizó.²⁴ Y hasta lo que hoy puede

Ciudad.

²¹ En este desplazamiento, no hay que dejar de lado la importancia del elemento sonoro-musical que tuvo tanta importancia en una de las primeras producciones espaciales de uno de los poetas del grupo: *Poetamenos* de Augusto de Campos, de 1953. Combinando letras de colores, el poemario recurría a la pintura concreta y a sus vibraciones por contraste y complementariedad, pero en su composición a varias voces, el poemario remite, explícitamente, a la *Klangfarbenmelodie* (melodía-de-timbres) de Arnold Schönberg y Anton Webern. De todos modos, las diferentes elecciones que se hacen hacia mediados de la década (la exposición en un museo junto con artistas plásticos, la elección de una revista de arquitectura y diseño para publicar los manifiestos, el acercamiento a Max Bill y a su escuela de Ulm) terminan poniendo en primer término el elemento plástico-visual por sobre el sonoro-musical.

²² “Nova poesia: concreta” en *Teoria da poesia concreta*, op.cit., p.43.

²³ Para ver las críticas de W. Cordeiro al MAM, puede consultarse Aracy Amaral: *Arte para quê? (A preocupação social na arte brasileira 1930-1937)*, San Pablo, Nobel, 1984, p.258. Las actitudes de los agentes y sus discursos no son suficientes para mostrar la relación que tienen con las instituciones. Las bienales y los museos son el ámbito de discusión (por lo tanto, condicionan los debates), más allá de las posiciones que puedan adoptarse en esa discusión. En “Poesia concreta: pequena marcação” de Décio Pignatari, éste critica al director del MAM (Sérgio Milliet) y a las bienales, y sostiene: “los millones del Estado no pueden estar al servicio de la desastrosa política cultural del sr. Francisco Matarazzo y de la obediencia de sus comandados del MAM”. Este artículo fue publicado en la revista *ad – arquitetura e decoração*, número 22 y reproducido en *Teoria da poesia concreta* aunque con la omisión de este pasaje.

²⁴ La posición de Volpi es bastante peculiar en el panorama pictórico brasileño. Décio Pignatari, discípulo de Volpi, lo menciona permanentemente como punto de referencia para el programa de los concretos y lo usa como ejemplo de rigurosidad constructiva y uso de arte popular. En el artículo “A exposição de arte concreta e Volpi” de 1957 (incluido en *Teoria da Poesia Concreta*), Pignatari analiza su pintura según la oposición figurativo/abstracto (p.60). Menciona, además, a Waldemar Cordeiro como uno de los primeros en llamar la atención sobre “el caso” Volpi (p.61).

aparecer como un triunfo del modernismo en su conjunto (los premios a Max Bill²⁵ y a Le Corbusier) fue, en su momento, el reconocimiento de dos posturas que se veían a sí mismas como antagónicas (más allá de que los supuestos que compartían las alejara de las posiciones más conservadoras o anti-modernistas).

El mismo Décio Pignatari, en el editorial que escribió para el número 25 de la revista *ad – arte & arquitetura* (septiembre de 1957), hizo una reseña bastante crítica de la IV Bienal aunque terminaba reconociendo que ésta establecía, en la difusión de obras nuevas, “la condición básica de la cultura visual”. Por “condición básica” hay que entender los criterios modernistas que se habían logrado imponer a nivel institucional en un clima de optimismo desarrollista en el que la modernización parecía un dato cada vez más evidente de esa “cultura visual”.

En el panorama brasileño de la década del 50, la difusión de los criterios modernistas por medios institucionales y la existencia de formaciones de vanguardia que luchaban por imponer estos criterios, generaron la creencia de que la imposición hegemónica y a nivel nacional de estos postulados era posible. Desde su posición poética, el concretismo formó parte del periplo modernista que recorrió Brasil y que tuvo su momento culminante en la fundación de Brasilia.

La repetición como desvío

Los cambios en la función del museo y las transformaciones del entorno sirven, entonces, para responder parcialmente a la pregunta formulada por Hal Foster en “What’s Neo about the Neo-Avant-Garde?”. ¿cómo narrar la relación entre vanguardias históricas y neo-vanguardias?²⁶ En tanto prácticas localizadas en un entorno con el que se proponían interactuar, las neovanguardias emergieron desde su propia diferencia: en el caso de la poesía concreta, los desplazamientos que ésta realizó en las nuevas condiciones culturales brasileñas de los años 50. Pero más allá de las diferencias, y tal como lo expone el mismo

²⁵ El artista que triunfó en la primera bienal fue un modelo –no importa cuán explícitamente– para los poetas concretos durante la década del 50: Max Bill. Presentado por Tomás Maldonado como “arquitecto, pintor, escultor, gráfico, diseñador, publicista y educador”, la formación de Bill en la *Bauhaus*, su participación en el grupo de pintura concreta y su desempeño en la Escuela Superior de Diseño de Ulm (Alemania) –que dirigió después el argentino Tomás Maldonado y que visitó Décio Pignatari en 1956– son datos que se complementan con su presencia en la Bienal y su suceso con “Unidad tripartita” (escultura en acero con cromo y níquel, 1947-8).

²⁶ Hal Foster: “What’s Neo about the Neo-Avant-Garde?” en *October*, Fall 1994, 70. MIT Press, p.29.

Foster, tampoco hay que excluir las similitudes y las repeticiones cuando se quiere narrar esta relación. La frase de Peter Bürger en su *Teoría de la Vanguardia* que sostiene que “la neovanguardia se propone los mismos objetivos que proclamaron los movimientos históricos de vanguardia” y que el gesto de provocación “no puede ser repetido indefinidamente”²⁷ pretende impugnar la significación histórica de las neovanguardias. Para aceptar la proposición de Bürger habría que convenir en que una repetición es meramente eso. Pero la repetición, ¿no abre también lugar a la diferencia, al desvío, a la transformación retroactiva del primer término? Esta línea de la apertura a lo nuevo mediante la repetición fue clave en la práctica neovanguardista y la diferenció del movimiento inmediatamente anterior (en Brasil, la generación del 45), que simplemente negó a la vanguardia (y, por lo tanto, la convirtió en histórica). En la repetición, entonces, el *archivo se convirtió en práctica*.

El postulado que usaron los poetas concretos (y las neovanguardias en general) fue miméticamente vanguardista (lo nuevo y sus modos de intervención), pero los resultados obtenidos por su revisión transformaron radicalmente a sus antecesores. Esta repetición, a la que no le es ajena cierta violencia retroactiva, se comprueba, en el caso del movimiento de poesía concreta, en tres planos: en cómo periodizan a las vanguardias, en los autores que eligen para construir un linaje y un repertorio, y en los modos de intervención con los que operaron en el archivo.

La actividad de periodizar es básica para las vanguardias porque éstas basan sus prácticas en la irrupción de lo nuevo y se autolegitiman a partir de esta categoría (son, además, conocidas las intensas polémicas que enfrentaron a los mismos vanguardistas alrededor de la periodización, como por ejemplo la de Vicente Huidobro y Pierre Reverdy acerca de cuál de ellos había sido el primero en hablar de ‘creacionismo’). En tanto narración de la diferencia en la repetición, las neovanguardias volvieron a *periodizar* la evolución del arte contemporáneo. En uno de sus primeros textos críticos de 1955, Augusto de Campos señaló que “las experiencias a las que se entregaron futuristas y dadaístas estaban lejos de poseer aquellas características de funcionalidad que hacen de *Un coup de dés* una rigurosa e irreprochable constelación de palabras”. El momento de corte, habitualmente datado en la década del 10, se desplaza hacia el fin de siglo:

²⁷ Las citas de Bürger están extraídas de *Teoría de la vanguardia*, op.cit., p.54n..

Todo comenzó –dice Augusto de Campos– con la publicación de *Un coup de dés* en 1897.²⁸

Al hacer este desplazamiento, los poetas concretos trastornaron los lineamientos básicos por los cuales se organizaban las vanguardias en el archivo: destrucción de un criterio cronológico, rechazo de un ordenamiento por “-ismos” o autores (el poema de Mallarmé puede ser considerado de vanguardia pero no su persona) y acentuación de las líneas enfrentadas u opuestas en el seno mismo de las vanguardias históricas. Desde un punto de vista de la referencia a los grupos de vanguardia, los poetas concretos rechazaron el lugar predominante ocupado por los surrealistas, considerados por buena parte de la crítica de esa época –y aun por la actual– los vanguardistas por excelencia.²⁹ “La poesía concreta –escribió Décio Pignatari– es exactamente lo opuesto a todo tipo de surrealismo y expresionismo”.³⁰

Para justificar este tipo de desplazamientos en la periodización, los poetas concretos debieron forjar nuevos criterios (poesía espacial y violencia sobre el lenguaje) y, con ellos, recurrir a la figura mediadora del *repertorio*, que denominaron –según el concepto poundiano– *paideuma* y definieron como “el elenco de autores cuyas ideas sirven para renovar la tradición”.³¹ En la construcción de este paideuma, los poetas paulistas suspendieron la idea del archivo como tradición recibida (sobre todo como tradición

²⁸ “Pontos - periféria - poesia concreta” en *Teoria da poesia concreta*, op.cit., p.20. “Los diversos pugilismos de comienzo de siglo –no obstante su utilidad y necesidad– tuvieron el infortunio de oscurecer la importancia de ese “poema base” [se refiere a *Un coup de dés*], ese “gran poema tipográfico y cosmogónico”, que vale por sí solo *todo el vocerío* de las vanguardias de algunos años después”. Puede confrontarse esta opinión con la del músico Pierre Boulez, cuya visita a San Pablo en 1954 fue tan importante: “Hay que agregar que a nuestro parecer la generación precedente, en su conjunto, ha llevado hasta el frenesi el ‘consumo’ de lo estético: demasiadas ‘Escuelas’ y ‘grupos’ se definieron sólo por vagos principios poéticos, tan sumarios como indigentes. Esta bulimia fue singularmente espantosa entre las dos guerras: desde 1920 a 1940 vimos florecer una profusión de *slogans* –pues no cabe hablar en verdad de fines o proyectos estéticos– que sirvieron para ocultar la pobreza de una inventiva deficiente” (“Maestría y oficio”, fechado en 1961, e incluido en *Puntos de referencia*, Barcelona, Gedisa, 1984, p.17).

²⁹ “Junto a *ismos* que testimonian una estéril negación total del pasado (el futurismo italiano, 1909; el dadaísmo de Tristán Tzara, 1916), otras tendencias muy influyentes y perdurables (el expresionismo alemán, 1911; el imaginismo inglés de Ezra Pound, 1912; el cubismo literario de Guillaume Apollinaire, 1914) siguen caminos desconocidos que avizoran el surrealismo (1924), que viene a ser *la cristalización de los objetivos de la vanguardia internacional*”. Hugo Verani en *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifestos, proclamas y otros escritos)*, México, FCE, 1995 (tercera edición), p.10, subrayado mío.

³⁰ “Poesía concreta: pequena marcação histórico-formal” en *Teoria da poesia concreta*, op.cit., p.65.

³¹ En griego “paideuma” quiere decir enseñanza, aprendizaje, lo que se ha educado. En la terminología de los poetas concretos, tomada directamente de la propuesta poundiana, significa aquellos poetas de los que se puede aprender.

nacional) y escindieron la noción de vanguardia del corpus que supuestamente le es propio. Una vez realizado esto, estuvieron en posición de formar un repertorio que poco o nada tenía que ver con el corpus tradicional de las vanguardias.

La perspectiva que inaugura este concepto puede ser contrastada con la que, por esos mismos años, enuncia Antonio Candido en *A Formação da literatura brasileira*.³² En la introducción, Candido expone el concepto de “*estilo del tiempo*”, que permite [según él] las generalizaciones críticas”. El concepto de *paideuma*, en cambio, se opone –desde su uso inicial– al de “espíritu de época”.³³ Tal como lo utiliza Pound en su *Guide to Kulchur* o los poetas paulistas en sus manifiestos, se establece *en el presente* una diferencia entre las tradiciones que están vivas y las agotadas o exhaustas. El *paideuma*, que actúa por contraste y diferenciación, rechaza la valoración de la tradición literaria según sus líneas dominantes, representativas o estabilizadoras: busca, al modo modernista, las líneas de evolución, pero no las encuentra en la “atmósfera” de un periodo, ni en los “hábitos” de una época, sino en los márgenes, en lo no-representativo, en el trauma de lo inorgánico e inestable (lo representativo y estable aparece, en todo caso, no en la tradición sino en el entorno, en la *cultura visual*).

No importa cuán disimiles sean entre sí los poetas que formen este *paideuma*; la heterogeneidad es un ejemplo, en última instancia, de que el *paideuma* es una creación y actividad de los ‘discipulos’ y no algo que ya viene dado. Lo que une a los escritores elegidos es que todos ellos asumieron una actitud nueva y radical ante el lenguaje. En los textos de la primera época del concretismo, el *paideuma* estaba formado por cuatro escritores extranjeros, lo que muestra la orientación universalista del movimiento en sus primeras manifestaciones. Ellos eran Ezra Pound, Stéphane Mallarmé, James Joyce y e.e.cummings.

Los ejes de selección del *paideuma* giraron alrededor de la superación del verso y de

³² *Formação da literatura brasileira*, 2 vol., 5ª edición, Belo Horizonte, ed.Itatiaia, 1981, tomo 1, p.38. El libro, que Candido comenzó a redactar en 1945, fue “retomado en 1955, para una revisión terminada en 1956, en cuanto al primer volumen, y 1957, en cuanto al segundo” (p.10).

³³ Sobre la oposición entre “*paideuma*” y “espíritu de época”, ver Ezra Pound: *Guide to Kulchur*, New York, New Directions, 1939, p.58. En un principio, Haroldo de Campos utilizaba el concepto, que Pound toma de Frobenius, de “*culturamorfología*”, el cual sostiene que es posible reconstruir una cultura a partir de fragmentos (ver *Teoria da poesia concreta*, op.cit., pág.26, 47, 54). Este concepto cede al más incisivo y excluyente de “*paideuma*”. Una exposición de las vanguardias como deudoras del concepto hegeliano de espíritu de época (posición que no comparto), puede verse en “Padre de la Historia del Arte” de Ernst Gombrich, incluido en *Tributos*, México, FCE, 1993.

la búsqueda de una nueva unidad mínima del poema que reemplazara al verso. De cada autor privilegiaron, en su lectura, el rasgo que servía a su programa: James Joyce y su amalgama de palabras; e.e.cummings y sus fragmentaciones microscópicas; Stéphane Mallarmé y sus disposiciones espaciales y prismáticas de la idea, y Ezra Pound, tanto por su elaboración de las tradiciones y de la tarea del traductor como por su teoría del ideograma como presentación directa de las imágenes. Excepto en el caso de este último, la lectura privilegiaba las relaciones estructurales (en el sentido de composición y *gestalt*) y las manifestaciones visuales cuando éstas aparecían.

La estrategia se ejercía –de un modo típicamente vanguardista– a partir de la suspensión o el hiato: la poesía brasileña producida hasta ese entonces era ‘suspendida’ en beneficio de un criterio de actualización que no consideraba el trabajo con la lengua (pertenencia a una tradición y a un territorio) sino con el lenguaje en tanto universal. Varios interrogantes surgen alrededor de la potencialidad de este hiato o suspensión: ¿supone una reacción contra la tradición dominante heredada o un olvido de su existencia? ¿Se trata de una “tradición de rigor” –como pretenden los poetas concretos– o de estrechez? ¿Hasta qué punto puede este criterio –lingüístico más que idiomático– hacerse cargo de la literatura nacional?

Los tres primeros escritores brasileños que fueron incorporados al paideuma permiten dar una respuesta a estas preguntas: ellos son João Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto y Oswald de Andrade.

El caso de João Guimarães Rosa es un ejemplo de cómo se pone en juego una lectura estructural y cómo el paideuma universal sirve como pasaje y legitimación para la incorporación de un escritor nacional. Su inclusión mostraba, por un lado, la importancia que tenía la experimentación lingüística aun en su interacción con fuentes orales, pero por otro evidenciaba los límites de los criterios modernistas para valorar esta operación en toda su complejidad. El ensayo “Um lance de ‘dês’ do Grande Sertão” de Augusto de Campos coloca la novela *Grande Sertão: Veredas* bajo la luz de las innovaciones joycianas: “puede decirse que Guimarães Rosa no fue tan lejos como Joyce en los experimentos lingüísticos”.³⁴ Sin dejar de ser revelador en el plano de los procedimientos, el rescate

³⁴ Publicado originalmente en *Revista do Livro* (núm. 16. Ano IV. Rio de Janeiro. 1959). “Um lance de ‘dês’ do Grande Sertão” fue incluido en *Poesia, antipoesia, antropofagia* (San Pablo, Cortez & Moraes, 1978) y en *Guimarães em Três Dimensões* (San Pablo, Conselho Estadual de Literatura, 1960), junto con dos ensayos

modernista de Guimarães Rosa no deja de ser limitado e incapaz de establecer *otro* paradigma, en el que el “tan lejos” del escritor minero no corra en el mismo andarivel que el de Joyce. Esta limitación en la lectura de Guimarães Rosa (la *visión* desde el canon modernista del paideuma) es socavada con la inclusión de los otros dos escritores: João Cabral de Melo Neto y Oswald de Andrade.

El primero les proporciona un anclaje histórico-cultural y la viabilidad de un lenguaje constructivo de una gran plasticidad para trabajar con repertorios del alto modernismo y regionales (el caso es similar al de Volpi). “Es la instauración —escribe Haroldo de Campos en 1963— en la poesía brasileña, de una *poesía de construcción*, racionalista y objetiva, contra una *poesía de expresión*, subjetiva e irracionalista. Los poemas de *El ingeniero* están hechos como con regla y escuadra, trazados y calculados en el papel, y su semántica funda coincidentemente un ámbito plástico de referencias”.⁵⁵ Pero además, la figura de João Cabral los llevaba, por contraste, a poner de relieve las limitaciones de la poética de la denominada Generación del 45, en la que se había incluido al poeta de Recife.⁵⁶ La incorporación de João Cabral de Melo Neto fue el eslabón que vinculó a los poetas concretos con las posibilidades de la tradición literaria nacional (nexo que la pintura de Volpi sugería pero que, por tratarse de otro lenguaje, no posibilitaba). Y es por esto que cuando se habla de “tradición de rigor” la figura que se evoca inmediatamente es la de João Cabral: él desplazaba los criterios modernistas de las referencias universales o cosmopolitas, y los hacía avanzar en función de procedimientos, repertorios y temas nacionales.

La incorporación de Oswald de Andrade fue más lenta, pero a partir de 1964 se convirtió en la referencia más fuerte del grupo, en el mismo plano en el que lo habían sido

más, uno de Haroldo de Campos (“A Linguagem do Iauaretê” publicado originariamente el 22 de diciembre de 1962 en el Suplemento Literario del *Estado de São Paulo*) y el otro de Pedro Xisto. Cito de *Poesía, antipoesía, antropofagia*, p.36.

⁵⁵ En “O Geômetra engajado”, ensayo incluido en *Metalinguagem*, San Pablo, Cultrix, 1970. Cito de la traducción en castellano “El geômetra comprometido” de *Galáxia concreta*, op.cit., pp.107-108.

⁵⁶ Sobre las relaciones conflictivas de João Cabral con la Generación del 45 a la cual en un primer momento se lo adscribió, pueden consultarse dos ensayos de Haroldo de Campos: “O Geômetra engajado” y “João Cabral de Melo Neto: un testimonio” (*Continente sul Sur*, Revista do Instituto Estadual do Livro, Porto Alegre, número 3, diciembre de 1996). Para conocer la opinión de João Cabral de Melo Neto sobre los poetas concretos, y especialmente sobre Augusto de Campos, a quien dedicó su libro *Agrestes* en un poema-prefacio, respondido por Augusto de Campos en *Despoesia*. Puede consultarse *Cadernos de Literatura Brasileira* (Instituto Moreira Salles, núm.1, marzo de 1996), donde dice: “si usted insiste en la cuestión del heredero, yo diría que siento una extensión de mi trabajo en Augusto de Campos, aunque crea que él ha hecho, como sus compañeros, una obra original estupenda”.

Mallarmé y Pound: como centro de ideas, posiciones, realizaciones y pensamientos. Durante el periodo 1956-1960, las menciones de Oswald son esporádicas y elogiosas aunque atenuadas porque faltaba todavía el material que permitiera apreciar la obra de Oswald en su conjunto.³⁷ En un texto de 1956, "Kurt Schwitters ou o Júbilo do Objeto", Haroldo de Campos comienza la construcción del caso Oswald, "cuya obra de invención [...] debe ser recogida al azar, por los jóvenes que la quieren estudiar, en las librerías de usados, en las bibliotecas públicas o gracias a los amigos".³⁸ No es casual que esta imagen de búsqueda entre las cosas usadas (las "librerías de usados") aparezca al lado de la de Schwitters y su trabajo con los desechos: Oswald, justamente, va a traer esa dimensión al movimiento y va a socavar los criterios del alto modernismo desde su interior.

De todos modos, durante los primeros años, predomina el paideuma de autores extranjeros en el que no hay que desdeñar su función rupturista. La radicalidad de las elecciones puede verse hasta en hechos marginales, como en el predominio de los poetas en lengua inglesa (en una cultura francófila como la brasileña), en el trabajo de investigación y actualización (yendo a lugares impensados del archivo), y en la reivindicación de ciertos textos o autores que, en ese entonces, estaban lejos de ser canónicos: así, de James Joyce eligen no su celebrado *Ulysses* sino el *Finnegans Wake*, y ponen en el centro de la escena a Ezra Pound, en esos años internado en un hospital psiquiátrico con el cargo de "traición a la patria" por haber apoyado al fascismo durante la guerra.

También sorprende el lugar menor que ocupan en sus elecciones los movimientos de vanguardia, que fueron más un punto de referencia general (menciones al futurismo y al dadaísmo) que un intertexto permanente.³⁹ Aun la idea misma de *repertorio* puede resultar extraña para ciertas vanguardias nihilistas como el dadaísmo o el futurismo. Los poetas

³⁷ A pesar de ser breve, la referencia a Oswald de Andrade en el manifiesto "Nova poesia: concreta" de Décio Pignatari en 1956, fue muy significativa y motivó una referencia a la "resurrección" de Oswald por parte de Mário da Silva Brito en *Ângulo e horizonte (de Oswald de Andrade à Ficção Científica)*. São Paulo, Martins, 1969. Según Augusto de Campos, el interés creció muchísimo durante los años 1957 y 1958. En octubre de 1958, Décio Pignatari publicó "Oswald de Andrade: riso clandestino na cara da burrice" (*Jornal do Centro de Ciências, Letras e Artes*, Campinas, núm.2) lo que es otra muestra del interés suscitado por Oswald durante la etapa ortodoxa.

³⁸ En *A arte no horizonte do provável*. San Pablo, Perspectiva, 1969, pp.51-52.

³⁹ En 1957, para la página *Invenção* de Mário Faustino, los poetas de *Noigandres* —sobre todo Décio Pignatari— traducen textos y poemas futuristas que, de todos modos, no fueron incluidos en las antologías o en las coetáneas posteriores. En el número 24 (julio-agosto de 1957) de la revista *ad – arquitetura e decoração*, Haroldo de Campos publicó un hermoso texto sobre la poesía del neoplasticista Theo Van Doesburg ("Theo Van Doesburg e a nova poesia") que, hasta ahora, no fue recogido en libro.

concretos –como lo hicieron sus antecesores– se reunieron en grupos, escribieron manifiestos, privilegiaron las prácticas colectivas y apostaron por un programa de cambio; sin embargo, sus modos de intervención difirieron drásticamente de los utilizados por los movimientos de principios del siglo XX. La actitud con la que los poetas concretos se acercaron al archivo no se alimentaba de las prácticas del *escándalo* sino de una *crítica sistematizadora* que tenía sus antecedentes en Ezra Pound, en la escuela de vanguardia Bauhaus y en los artistas holandeses Piet Mondrian o Van Doesburg.

Nosotros no nos acercamos al problema de la vanguardia a la manera iconoclasta del futurismo italiano sino a la manera histórico-crítica de Ezra Pound: *vanguardia significa un punto de vista sincrónico y actualizador del pasado, una idea que es tanto de Pound como de Walter Benjamin.*⁴⁰

Se trata del “rigor teórico” del que habla Hal Foster a propósito del lenguaje de los manifiestos de neovanguardia, más conceptuales y argumentativos que el de sus antecesores (desplazamiento que Sanguinetti ha descrito irónicamente como el pasaje del “manifiesto incendiario” al “reglamento burocrático”).⁴¹ Este tipo de lenguaje más circunspecto y taxonómico se explica tanto por la formación de estos artistas (y sus relaciones con los museos) como por la necesidad de diferenciarse en un ambiente que tiende a la mezcla y al borramiento de los límites y las jerarquías. Lo que se lee en estos manifiestos es la necesidad de construir un sistema, lo que hace que el concretismo prolongue o recupere los movimientos constructivos de los años 20 y rechace aquellas vanguardias que se caracterizaron por sus posturas nihilistas o destructivas.

La investigación sistematizadora, la crítica en el interior del museo y la constitución de un repertorio que difiere en la repetición son rasgos de las formaciones de neovanguardia que sólo se explican en función de un campo y una historia determinados. En el Brasil de los años 50, éstas fueron las formas y los modos que adquirieron las flamantes prácticas de vanguardia.

Vanguardia y diseño

1956 puede ser considerado el año clave del grupo. En julio, Décio Pignatari regresa

⁴⁰ Gonzalo Aguilar: “La escritura del asombro (entrevista a Haroldo de Campos)”, *Espacios*, Facultad de Filosofía y Letras - UBA, número 20, 1997.

⁴¹ Hal Foster, op.cit. Edoardo Sanguinetti: *Por una vanguardia revolucionaria*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, p.24.

de Europa después de haber establecido contactos con el poeta suizo-boliviano Eugen Gomringer con quien formaron el concretismo internacional. En diciembre, se realiza la "Exposición Nacional de Arte Concreta". Es también el año en el que Augusto y Haroldo de Campos comienzan a escribir en el "Suplemento Dominical" del *Jornal do Brasil* y a polemizar con otros críticos y artistas. También hacia fin de año, y a propósito de la exposición, publican sus manifiestos y poemas en *ad - arquitetura e decoração*, así como el número 3 de la revista *Noigandres* ahora con el subtítulo "poesía concreta".

Salvo algunas intervenciones esporádicas en periódicos paulistas y cariocas, esta revista había sido hasta entonces la principal actividad pública del grupo. La revista *Noigandres*, de todos modos, no fue una revista de vanguardia (aunque los poemas publicados en ella puedan serlo) y más bien cumplió la función de *sustituir* la publicación de los libros de poesía. Al editarlos bajo un título unificador (ya que ni siquiera el formato se mantuvo similar entre un número y otro), los poetas se servían de la revista para mostrar su producción más reciente y distinguirse como un grupo en disidencia con el "Club de Poesía" (asociación que habían abandonado poco antes de iniciar la publicación).⁴² A diferencia de lo que hubiera sucedido con el formato libro, la revista reunía la producción de los tres poetas de manera *grupal* y abría la posibilidad de ediciones sucesivas con cierta continuidad.

Estas funciones explican que *Noigandres* no haya tenido una aparición periódica fija o regular y que no contuviera las secciones permanentes que le dan homogeneidad a los números sucesivos de una revista. En el número 1, de noviembre de 1952, se publicaron los poemarios *Rumo a Nausicaa* de Décio Pignatari, *A cidade y Thálassa, thálassa* de Haroldo de Campos, y *Ad augustum per angusta* y *O sol por natural* de Augusto de Campos. Figuraban como directores los hermanos Campos y Décio Pignatari, a quien le pertenecía el diseño de la portada, que consiste en la palabra "noigandres" partida en dos y escrita en letras cursivas: "noi" y "gand".⁴³

⁴² El "Club de Poesía" agrupaba a los poetas más importantes de la denominada "generación del 45" y fue el órgano cuya editorial se encargó de publicar, en 1950, los primeros poemarios de Décio Pignatari y Haroldo de Campos: *O carrassel* y *Auto do possesso*, respectivamente. En 1951, los poetas del flamante grupo *Noigandres* envían una carta al organismo expresando su alejamiento de la asociación. Analizo este periodo en la segunda parte de este trabajo ("Poetas nuevos, nuevos signos" en "Crisis del verso").

⁴³ La enigmática palabra "noigandres" está tomada del poeta provenzal Arnaut Daniel y remite a un pasaje de los *Cantares* de Ezra Pound: "¡Noigandres! ¡NOIgandres! / hace seis meses ya / todas las noches cuando me voy a dormir, que digo para mí: / "Noigandres. et. noigandres. pero ¿qué diablos quiere decir esto?" (Cantar

El ritmo de la publicación no puede ser más irregular: al número de 1952 le sigue el segundo tres años después (en febrero de 1955) con la inclusión de *Ciròpedia* de Haroldo de Campos y *Poetamenos* de Augusto de Campos. A fines de 1956 salió el número 3 con motivo de la “Exposición Nacional” y con el subtítulo “poesía concreta”, como si “Noigandres” fuera el “fonema talismánico” que identifica al grupo y “poesía concreta” el programa que lo une con las demás artes y con las prácticas de vanguardia. Este número, al que se sumaba Ronaldo Azeredo, se vendió en la Exposición de 1956 junto con la revista *ad –arquitetura & decoração* (número 20) que hacía a la vez de catálogo (los libros *A Ave* de Wladimir Dias Pino y *O Formigueiro* de Ferreira Gullar fueron anunciados, pero no llegaron a tiempo para su venta). El número 4 salió recién en marzo de 1958. Con un formato mayor que el de los números anteriores, incluía doce planchas o poemas-carteles sin las firmas (aunque éstas se consignan al final) y el poema-secuencia “LIFE” de Décio Pignatari. El diseño integral de este número (portada, formato y poemas) estuvo a cargo del pintor concreto Fiaminghi, el mismo que realizara los carteles de la exposición de 1956. Este fue, sin duda, el número más programático de la revista, y en él, además de los poemas-carteles, se publicó el “Plano-piloto para la poesía concreta”. Sin embargo, como lo demuestra la edición del último número –*Noigandres 5*– cuatro años después, la historia de la revista –dedicada casi exclusivamente a la publicación de poemas– no posibilitaba el tipo de proyecto colectivo que los integrantes del grupo veían como indispensable.⁴⁴ Este número, en el que se incorpora José Lino Grünewald, es una antología de la producción poética del grupo y lleva por subtítulo: “antologia do verso à poesia concreta 1949-1962”. Si se la compara con el primer número, la portada (que “reproduce aproximadamente” un cuadro de Volpi reduciéndolo a formas geométricas mínimas) muestra todo el proceso de cambios y transformaciones que sufrió el grupo: de un diseño artesanal a la serialización de un prototipo volpiano. *Noigandres 5* cierra la etapa de la “poesía concreta”, que se continúa con variantes en la producción que ese mismo año el grupo inicia con la revista *Invenção* (1962-1966), bajo la denominación más amplia de “poesía de invención”.

XX). “Ahuyentar el tedio” ha sido una de las posibles soluciones para la interpretación semántica de esta palabra.

⁴⁴ Posteriormente, y cuando ya estaba funcionando la revista *Invenção*, Augusto de Campos reflató el proyecto de la revista *Noigandres* para editar un número, el sexto, que jamás llegó a ser impreso: la revista estaría dedicada a la oralización de poemas concretos realizadas por músicos eruditos como Julio Medaglia. El objetivo era hacer con la música erudita contemporánea lo que la revista había hecho originariamente con

El alcance de una revista de tiraje reducido como *Noigandres* apenas lograba el impacto que había tenido la inclusión de los poetas en una muestra de artes plásticas. De todos modos, en los medios periodísticos de San Pablo, la Exposição Nacional de Arte Concreta fue recibida con cierta frialdad y, como al pasar, un crítico mencionó la “sección de poesía habrá de suscitar controversias inéditas”.⁴⁵ El traslado a Río de Janeiro, a principios de 1957, si tuvo una recepción que –por efecto retroactivo– puso al grupo en una posición de vanguardia visible, es decir, de escándalo y polémica. La visita de los poetas consagrados (Manuel Bandeira, Drummond de Andrade, Cecília Meireles), la influencia de *O Jornal do Brasil* (donde escribían los hermanos Campos, Gullar, Pignatari y, un poco después, José Lino Grünwald)⁴⁶ y el ambiente más nacionalista y conservador de la ciudad carioca confluyeron en la repercusión de la muestra. Hasta una de las revistas de actualidad más importantes de esa época, *O Cruzeiro*, aprovechó la ocasión para acercarse a este fenómeno de rebeldía poética que comparaban –la exageración era el estilo de la revista– con los movimientos frenéticos de Elvis Presley. Con el título de “O ‘Rock’n Roll’ da Poesia” (número del 2 de marzo de 1957), el semanario reproducía impecablemente “Silêncio” de Haroldo de Campos y un poema que había compuesto Manuel Bandeira inspirado por la exposición: “analieliana”.⁴⁷ Además de un artículo que lleva el sofisticado título de “Desintegração vocabular da Poesia Concreta”, el artículo era ilustrado con unas fotos de los poetas Ferreira Gullar y Haroldo de Campos discutiendo acaloradamente en la UNE (Unión Nacional de los Estudiantes).

Entre 1957 y 1958, los poetas concretos publicaron sus ensayos en dos periódicos de gran circulación: en el “Suplemento dominical” del *Jornal do Brasil* (que abandonaron en abril de 1958 por una pelea con Ferreira Gullar y Oliveira Bastos) y, desde mayo de 1958, en el “Suplemento literário” de *O Estado de São Paulo*. Los artículos escritos para estos medios consistían, principalmente, en presentaciones y traducciones de poetas extranjeros (Gertrude Stein, el japonés Kitasono Katsue, John Donne y los poetas futuristas, entre

la primera producción poética del grupo.

⁴⁵ “Notas de arte” en el *Correio Paulistano*, sábado 1º de diciembre de 1956.

⁴⁶ Quien llevó a los poetas paulistas al periódico fue Mário Faustino quien, pese a no pertenecer al grupo, ejercía una crítica poundiana de alto nivel y ayudó a la difusión del concretismo poético.

⁴⁷ El poema es reproducido en el capítulo “Ponteiros” de la obra poética de Manuel Bandeira, *Estrela da vida inteira*, Río de Janeiro, Livraria José Olympio, 1973, p.285. La estrategia de promoción de la revista *O Cruzeiro* podría estar vinculada con los intereses de la empresa periodística Diários Associados de Assis Chateaubriand y sus vinculaciones con el MAM que se hospedaba en el edificio de esa empresa.

otros). Sin embargo, el medio que sirvió para difundir sus programas, sus posiciones y hasta sus poemas fue la revista *ad –arquitetura e decoração*.

Con las artes de las bienales –la pintura, la escultura, la arquitectura–, los poetas crearon un espacio de diálogo y de *performance*: al sacar a la poesía de su lugar convencional, exigieron que ésta se definiera en relación con las demás artes. La poesía se presentaba como *planificación, diseño y construcción*, categorías que la acercaban a las artes visuales y a la poética de João Cabral de Melo Neto, pero sobre todo a esa disciplina que en Brasil se había convertido en emblema de la tradición modernista: la arquitectura. En estos traslados e intercambios, la categoría de *design* hacía de correa de transmisión e ideograma: es decir, vinculaba a la poesía con las demás artes y, a la vez, con el espacio social. La abstracción modernista, la tendencia a trabajar con líneas simples y el rechazo de la ornamentación, no fue una práctica cuyos resultados sólo pudieran contemplarse en los museos o en los espacios de exposición. Su pretensión era atravesar toda la sociedad, y el concepto que utilizaron los modernistas brasileños para referirse a ello fue el de *diseño* (y, preferentemente, el inglés *design*). Como señaló James Holston, existe en el “plano piloto” de Brasília “una tentativa de transformar a la sociedad brasileña por medio del urbanismo y del *design* arquitectónico”.⁴⁸ Que esto pueda extenderse a la poesía concreta, a su preocupación por la tipografía, los poemas objetos y los poemas-carteles y a su interés por integrar la poesía a la vida cotidiana, habla de una estrategia vanguardista de *dislocación* cuya jugada básica consistió en trasladar a la poesía postulados de las artes aplicadas que le eran tradicionalmente extraños.

El primer número de la revista *ad –arquitetura e decoração* –bastante antes de que los artistas concretos comenzaran a colaborar– había salido a la calle en agosto de 1953 y en su nota editorial reproducía un dibujo de Le Corbusier para Chandigarh. Este número inaugural contenía artículos sobre Di Cavalcanti, Portinari, Burle Marx y Niemeyer (una especie de canon modernista y nacional de las artes visuales).⁴⁹ A partir del número 20, de noviembre-diciembre de 1956 –y a propósito de la Exposición Nacional de Arte Concreta–, los poetas del grupo *Noigandres* y Ferreira Gullar publicaron en ella manifiestos

⁴⁸ James Holston: *A cidade modernista. Uma crítica de Brasília e sua utopia*. San Pablo. Companhia das Letras, 1993, p.86.

⁴⁹ El director de la revista era Expedito Godoy Castro y el equipo estaba formado por Icaro de Castro Mello, Corrêa Gonçalves y Eduardo Corona (quien, posteriormente, fue el nexo con los artistas concretos).

individuales en los que expusieron su programa poético. Décio Pignatari redactó el editorial, "Arte concreta: objeto e objetivo", y el pintor concreto Hermelindo Fiaminghi ilustró la portada que llevaba en grandes letras la inscripción "Exposição Nacional de Arte Concreta".⁵⁰ A partir de entonces y hasta el número 25, de septiembre-octubre de 1957, los poetas del grupo escribieron en la revista y publicaron poemas y ensayos.⁵¹ Sin embargo, y pese a servir como catálogo de la exposición, la revista *ad - arquitetura e decoração* nunca llegó a ser un órgano programático del concretismo. Aunque durante 1956 y 1957 albergó a muchos de los artistas vinculados al movimiento concreto, principalmente a los poetas de *Noigandres* y a Waldemar Cordeiro quien, dicho sea de paso, hacia publicidad de su estudio en la revista, la posición estética de la publicación era más bien ecléctica, componente que se reñía con los criterios de homogeneidad y evolución del concretismo. Su carácter ecléctico se verifica sobre todo en las ilustraciones, que reproducen desde arte abstracto a grabadores populares como Servulo. Además, a propósito de la exposición de arte concreto, la revista publicó una nota sobre la sección de poesía que firmaba Antonio Rangel Bandeira. Allí se decía que el poema "ovo novelo" de Augusto de Campos tenía una "pobreza plástica que dan ganas de llorar", que era de un "primarismo inconcebible" y, en consecuencia, se postulaba la "imposibilidad de que exista una poesía concreta, así como no puede existir una música silenciosa". La crítica, que no suscitó ninguna polémica explícita en el seno de la revista, es una muestra de que *ad - arquitetura e decoração* fue utilizada por los concretos más como plataforma de lanzamiento que como órgano programático.

Lo decisivo era que la poesía concreta legitimaba así su lenguaje apoyándose en otras artes y valiéndose del lenguaje común y general del *diseño*. La Exposición Nacional de

⁵⁰ El cuarto manifiesto pertenece a Ferreira Gullar y se titula "teoria e pratica da poesia". Debido a los enfrentamientos que se dieron entre los poetas que participaron de la "Exposição Nacional de Arte Concreta" (Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Wladimir Dias Pino y Ferreira Gullar), el manifiesto de Gullar no fue incluido en la antología canónica *Teoria da poesia concreta* de 1965. En 1957, Ferreira Gullar firmó un manifiesto junto con Oliveira Bastos y Reinaldo Jardim (por entonces, director del "Suplemento Dominical" del *Jornal do Brasil*) en el que se autodenominaban "neoconcretistas", criticando la "fase matemática" del grupo paulista.

⁵¹ En el número 22, el editorial es de Waldemar Cordeiro y Décio Pignatari publica "poesia concreta: pequena marcação". En el 23, hay varias páginas dedicadas a la poesía concreta en las que se reproducen "beba coca-cola" de Décio Pignatari, "uma vez" de Augusto de Campos, "poesia concreta - linguagem - comunicação" de Haroldo de Campos y "rua" de Ronaldo Azeredo. En el número 24 (julio-agosto de 1957) se publica, como editorial, "Forma, função e projeto geral" de Décio Pignatari y "Theo Van Doesburg e a nova poesia" de Haroldo de Campos. Finalmente, Décio escribe el editorial del número 25 (septiembre-octubre de 1957) sobre la IV Bienal de San Pablo.

Arte Concreta significaba –según proponía Décio Pignatari en la nota editorial– “otra embestida del arte nuevo, que no sólo propone una nueva concepción de arte, sino igualmente una nueva concepción de organización de la cultura”. Y agregaba:

Todas las manifestaciones visuales le interesan [al arte concreto]: desde los descubrimientos inconscientes en la fachada de una tintorería popular, o de un anuncio luminoso, hasta la extraordinaria sabiduría pictórica de un Volpi, el poema máximo de Mallarmé o los objetos diseñados por Max Bill, en la Hochschule für Gestaltung, en Ulm.⁵²

Décio Pignatari describe, con estas palabras, un campo común en el que la forma poética (“el poema máximo de Mallarmé”) se integra como un objeto más. En esta descripción del entorno, la cultura es definida como “visual” o, en términos negativos, señalando que “nuestra época se colocaba bajo el signo de la comunicación no verbal”.⁵³ Las relaciones ópticas prevalecen, entonces, sobre las discursivas, pero no tanto en sus temas o en sus soportes (que es el criterio básico por el que se define actualmente la cultura visual) sino por las relaciones simultáneas entre las partes, las constelaciones de elementos no jerarquizados y la velocidad en la comunicación. En esta cultura tiene lugar (o quiere tener lugar) el poema concreto. La noción de diseño, de importancia decisiva en los movimientos vanguardistas de los años 20 que se preocupaban por la inserción de objetos artísticos en el nuevo mundo maquinico, es recuperada aquí como la *forma* que atraviesa y reúne lo heterogéneo (Mallarmé, Volpi y Bill, pero también los carteles luminosos y la fachada de un comercio). En todo caso, el *diseño* proporcionaba, en una lectura simplificadora, el *stock* de motivos que distinguían al movimiento: consonancia con el entorno moderno, posibilidad de un lenguaje universal, reflexión sobre la forma, y carácter meditado y planificado de la obra frente al caos surrealista y a las efusiones tardo-románticas que todavía predominaban en poesía. Y hacia el futuro, “la obsesión del diseño –en palabras de Leonor Arfuch– como investimento utópico de los objetos”.⁵⁴

⁵² Décio Pignatari en “Arte concreta: objeto e objetivo” en *ad – arte e arquitetura*, noviembre-diciembre de 1956, núm.20. Republicado en *Teoria da poesia concreta*, op.cit., pp.39-40. De los tres poetas del grupo, fue Décio Pignatari quien desarrolló más extensamente esta aplicación del *design* a la producción poética. En sus poemas y en la crítica aplicó la semiótica, la cibernética y la Teoría de la Información y la Comunicación, que introdujo como disciplina dentro de la enseñanza brasileña en la Escuela Superior de Diseño Industrial de Guanabara en 1964: “De ahí que nuestro siglo es el siglo del planeamiento, del *design* y de los *designers* [...] *Designer* del lenguaje es aquel capaz de percibir y/o crear nuevas relaciones y estructuras de signos” (*Informação, linguagem, comunicação*. San Pablo, Cultrix, s.f. (15ª ed.), p.15.).

⁵³ “Forma, função e projeto geral” en *Teoria da poesia concreta*, op.cit., p.109.

⁵⁴ “El diseño en la trama de la cultura: desafíos contemporáneos” en Leonor Arfuch, Norberto Chaves y Maria

El poema deja de ser un discurso que admite cualquier versión tipográfica o reproductiva, y pasa a ser un objeto que ocupa un lugar en el espacio y que visualiza una serie de relaciones estructurales. Como tal, la noción de diseño permite pensar su proceso de composición y su inserción social. En el primer caso, lo central es la defensa de los prototipos poéticos y de una producción en la que lo mecánico desplaza a lo expresivo. En el segundo, los conceptos de “función” y “utilidad” explican la inserción social y cultural del poema: “el poema –dice Haroldo de Campos– pasa a ser un objeto útil, consumible, como un objeto plástico”.⁵⁵ Estos dos usos exigen una mirada más detallada.⁵⁶

En una exposición que realizó en la galería Sturm en 1922, Lazlo Moholy-Nagy –uno de los artistas más importantes de la Bauhaus de los años 20– exhibió tres pinturas de diferente tamaño y con el mismo diseño que, según cuenta en sus memorias, ordenó por teléfono a una fábrica de porcelanas esmaltadas. Según Reyner Banham, en su libro *Theory and design in the first machine age*, “this intrusion of a whole industrial organisation and a telephone service into the accepted conventions of artistic creation has clearly the same kind of Dadaist significance as Duchamp’s elimination of artist and painting from those conventions with the ‘Bottle-rack’, though Moholy was, apparently, more conscious of the positive aspects of his action and the claims they made for the status of mechanical methods”.⁵⁷ La anécdota revela la posición paradójica del artista que quiere hacer objetos útiles en un mundo en el que la utilidad forma parte de las relaciones de dominación. Esta paradoja que resulta inevitable para la arquitectura o el diseño es parcialmente ajena a la actividad poética (cuya paradoja, con más frecuencia, radica en la posibilidad de plasmar experiencias no útiles y liberadoras en un contexto utilitario). Sin embargo, formó parte de las estrategias del concretismo no solo abandonar (y criticar) el terreno de la poesía convencional, sino asumir, como propias, la dificultades de las artes visuales: cómo hacer una poesía útil y funcional.

Ledesma: *Diseño y comunicación (Teoría y enfoques críticos)*. Buenos Aires, Paidós, 1997, p.198.

⁵⁵ “Evolução de formas: poesia concreta” en *Teoria da poesia concreta*, op.cit., p.52.

⁵⁶ Aun el texto de 1967 que abre el último número de la revista *Invenção*, que analizaremos posteriormente, incluye estos dos usos como logros del movimiento: “& esta revolución permanente es prototipo & no tipo” y “lo bello sólo existe útil” (reproducido en *Teoria da poesia concreta*, op.cit., pp.170-171).

⁵⁷ *Theory and design in the first machine age*. Cambridge, MIT Press, 1996, p.313 (“esta intrusión de una organización industrial y del teléfono en las convenciones de la creación artística tuvo claramente la misma importancia que la eliminación dadaista de las convenciones del artista y la pintura que hizo Duchamp con su “porta-botellas”, aunque Moholy fue, aparentemente, más conciente de los aspectos positivos de su acción y las exigencias que estos hicieron para el estatus de los métodos mecánicos”).

Pero desde este punto de vista, la poesía sólo *parcialmente* puede participar de la cultura visual, y su utilidad es siempre relativa porque no tiene finalidades determinadas (como si las tiene la arquitectura). Sin embargo, fue esta imposibilidad, a su vez, la que – paradójicamente– rescató a la poesía concreta de los malentendidos a los que es conducida cuando se la considera bajo las cualidades del diseño. En primer lugar, los poetas concretos participaron –en un gesto típico del alto modernismo– de la reducción de la heterogénea experiencia histórica del diseño a la aplicación del criterio único de la funcionalidad. La frase de Louis Sullivan, “la forma sigue a la función”, que condensó brutalmente esta simplificación, es citada por Décio Pignatari en su artículo “Forma, função e projeto geral”. La formulación de este lema y la conclusión que de él se extrae (la “noción de belleza útil y utilitaria”) lleva a una jerarquización de las actividades artísticas en la que les corresponden a la arquitectura y el urbanismo “las funciones más altas y complejas”. Como ve muy bien el mismo Pignatari, sus propios razonamientos lo conducen a una “diferencia jerárquica de configuraciones e ideogramas culturales” y a la utilidad de una poesía “que, por ser reciente, sólo ahora comienza a entrever las posibilidades utilitarias en la propaganda, en las artes gráficas, en el periodismo”⁵⁸. Ahora bien, ¿por qué la poesía debería correr el riesgo de acoplarse a artes que si pueden ser consideradas con más tradición desde el punto de vista de la cultura visual resultan más problemáticas si se las observa según sus vínculos con el poder o en su capacidad para enunciar dimensiones simbólicas? Una respuesta a esta pregunta debería tener en cuenta el modo en que el intelectual brasileño se veía a sí mismo, en esos años: más como un participante que como un actor crítico del proceso de modernización. En el proceso de euforia de la segunda mitad de la década del 50, la evolución modernista se anunciaba como una fatalidad o una consecuencia inevitable.

La otra posibilidad para investigar los resultados de esta integración consiste en ver los productos que la testimonian, como el logo de Petrobrás o una publicidad de remedios de 1967, ambos de Décio Pignatari (este último incluido en su coletánea de poesía: *Poesia, pois é poesia (1950-1975) Po&tc (1976-1986)* de 1986). Estos objetos dan más bien por resultado una disolución de la poesía que su integración a la vida cotidiana: mezcla de lenguaje y diseño, surgen paralelamente a un nuevo tipo de profesional (el publicista) que trabaja con el lenguaje en sus potencialidades poéticas pero que despoja a éstas del valor

⁵⁸ Publicado en *ad- arquitetura e decoração*, núm. 24, julio-agosto de 1957. Republicado en *Teoria da poesia*

simbólico de la poesía. A su vez, pierden toda opacidad y se convierten en una funcionalización de las relaciones mercantiles o de poder. Por esto, hay que tener en cuenta que en el momento en que se enunció el programa concreto la relación entre expresión lingüística y diseño visual apenas estaba en ciernes y que para los artistas-designers esta encrucijada aparecía como un espacio posible para continuar algunos experimentos poéticos (la Escuela de Ulm, a fines de los años 50, había cerrado el departamento de Bellas Artes y lo había reemplazado por el estudio de la comunicación verbal y visual). Y, en efecto, lo que experimentaron los poetas en sus producciones fue la necesidad de que el poeta definiera su lugar en función de las “nuevas condiciones básicas de la cultura visual” y de las limitaciones que comportaba semejante decisión.

Este salirse del lugar tradicional del poeta y entrar en la búsqueda de un nuevo lugar para él en la sociedad del diseño y de la vida artificial explica la oscilación o polifuncionalidad (“objeto de puro goce”, “vehículo” o “campo de posibilidades”) que se le atribuye a la poesía:

la POESÍA CONCRETA –escribe Haroldo de Campos en su manifiesto de 1956–
 es el lenguaje adecuado a la mente creativa contemporánea
 permite la comunicación en su grado + rápido
 prefigura para el poema una reintegración en la vida cotidiana semejante a
 la q BAUHAUS propició en las artes visuales: sea como vehículo de
 propaganda comercial (diarios, carteles, TV, cine, etc), sea como objeto de
 puro goce (funcionando en la arquitectura, por ej.), como campo de
 posibilidades análogo al del objeto plástico
 substituye lo mágico, lo místico y lo *maudit* por lo ÚTIL.⁵⁹

Uno se pregunta cuál puede ser la utilidad o la aplicación de un poema. No porque no la tenga (esto depende de situaciones históricas determinadas), sino porque pesa sobre la poesía una concepción en la que predominan la inutilidad, lo inefable y lo inaprehensible. Los poetas concretos, sin embargo, extrajeron de esta *dislocación* toda su fuerza: por un lado, cuestionaron a los grupos que basaban su prestigio en hacer de lo poético un espacio alejado de las preocupaciones inmediatas del día a día. Por otro lado, sus poemas, a diferencia de los tradicionales, recurrieron a un formato que es propio de las artes plásticas y fueron colgados en las paredes de los museos opacando el lugar de exposición tradicional

concreta. op.cit., p.109.

⁵⁹ “Ojo por ojo a ojo desnudo”, publicado en la revista *ad – arquitetura e decoração*, noviembre de 1956, núm.20. Reimpreso en *Teoria da Poesia Concreta*, San Pablo, Duas Cidades, 1975 (cito la traducción de *Galaxia concreta*).

y sus convenciones.

Es en este punto, el de la utilidad, donde la postura vanguardista de los poetas concretos adquirió su mayor ambigüedad. Abocada a la aplicación de categorías comunes (como la de "diseño", "utilidad" o "cultura visual") que comprenden los fenómenos más diversos de la vida cotidiana y del arte (sus referencias al cine y a las revistas, por ejemplo), sus prácticas exigían una mirada diferencial y experta que pudiera motivar aspectos immanentes de la innovación como la desaparición súbita del verso, el cual servía de guía y orientación para la valoración de los espacios poéticos. En estas condiciones, el elitismo de los movimientos modernistas de mediados de siglo se vuelve inevitable y muchas de sus categorías, como la de 'utilidad', reducidas a efectos en el seno del campo. Los esfuerzos por salir del campo o por ampliar sus fronteras entran en tensión con la historia en él acumulada: Mallarmé pudo haberse nutrido de la lectura de los periódicos, pero no cualquier lector de periódicos puede leer *Un coup de dés*.⁶⁰ Para salvar la diferencia señalada (entre la producción y el consumo), las vanguardias han recurrido a menudo al intervalo de tiempo que necesita toda obra para ser aceptada. Pero la utilidad no puede incorporar este intervalo sin destruirse como tal. Estas ambigüedades y contradicciones marcarán todos los sucesivos programas concretistas hasta mediados de la década del 60.

Modernismo y voluntad de Estado

El respaldo social e institucional a los criterios modernistas era compartido o consensuado no sólo por arquitectos, pintores, poetas y escultores, sino también por profesionales, funcionarios y políticos. Desde diversas posiciones, la perspectiva modernista se fue imponiendo como la más adecuada para la realización de un Brasil "potencia". En 1956, el presidente Juscelino Kubitschek anunció la construcción de una nueva capital, y en 1957 impulsó el concurso de la NOVACAP (nova capital). Entre los diversos proyectos presentados, el ganador fue Lúcio Costa (1902-1998), uno de los más importantes arquitectos brasileños y figura clave de la arquitectura moderna brasileña. El triunfo del "plano piloto" de Lúcio Costa, por su audacia y su radicalidad, convertía al

⁶⁰ Sobre la lectura de los periódicos en Mallarmé como el anuncio del "Poema popular moderno", puede consultarse "Escaparates" en Stéphane Mallarmé, *Variaciones sobre un tema*, Vuelta, México, 1993, p.75. Este texto fue muy citado por Marshall McLuhan en diversos ensayos: ver "Es curioso que la prensa popular...", AA.VV.: *McLuhan: caliente & frío*, Buenos Aires, Sudamericana, 1973.

Estado en agente de los criterios modernistas.⁶¹ Fundada en 1960, la nueva urbe fue la promesa de la concreción definitiva del Brasil moderno.

Desde el punto de vista objetivo, el grupo de poesía concreta no estaba en una posición de poder ni tenía lazos institucionales tan fuertes como para disputar un lugar en esa constelación interpretativa y de poder que se constituía en torno a la nueva capital. Sin embargo, ya desde el título del manifiesto colectivo de 1958 incluido en *Noigandres* 4, "Plano-Piloto para a poesia concreta", se manifestaba esta voluntad de erigirse en portavoz natural –en el campo de la poesía– del nuevo clima modernista que la flamante ciudad hacía nacional y hegemónico.⁶² Pero la interpretación contemporánea que se hizo de la ciudad no fue necesariamente modernista, y hasta algunas publicaciones masivas, como *Manchete*, resaltaron principalmente el orgullo nacional y el renacimiento de los esplendores del pasado, y se detuvieron más que en las innovaciones formales en el significado religioso-católico que tuvo la fundación (ilust. 5).⁶³ El número especial de la revista, que ni siquiera menciona a Costa o a Niemeyer, si hace mención de la poesía de inauguración que no estuvo a cargo de un poeta concreto sino de Guilherme de Almeida, escritor de la generación del 22, de perfil académico y por entonces muy alejado de sus rebeldías juveniles.⁶⁴ Estos datos, sin embargo, no aminoran el sentido simbólico que, para los poetas paulistas, tuvo la flamante ciudad. Brasilia, dijo Haroldo de Campos en 1960, "presenta las condiciones para la producción y el consumo del arte verdaderamente

⁶¹ Un excelente abordaje de estas relaciones es el que hace Adrián Gorchik en "Nostalgia y plan: el Estado como vanguardia", *Arte, historia e identidad en América (visiones comparativas)*, tomo II, UNAM, México, 1994, pp. 655-670.

⁶² Si bien el título "plano piloto" no es exclusivo del proyecto de Costa y es de uso habitual en los concursos de arquitectura y urbanismo, este nexo fue explicitado por los poetas concretos en diversos artículos y entrevistas.

⁶³ El número del 7 de mayo de 1960 de *Manchete* está íntegramente dedicado a la nueva capital. Los textos subrayan el carácter épico-religioso de su construcción: mientras uno de los títulos es "De la Iglesia de Vila Rica ao Planalto", otro reproduce el saludo de João XXIII: "Brasilia se constituirá en un marco milenar en la historia ya gloriosa de la tierra de la Santa Cruz". Finalmente, se destacan en grandes letras las primeras palabras de Kubitschek: "Bajo la protección de Dios, doy por inaugurada Brasilia, Capital de Brasil". Hay pocas menciones explícitas de la modernidad que –de un modo atenuado– se expresan en ciertos momentos, como en la definición de la ciudad como "meta-síntese" (entre comillas porque es una cita del discurso del presidente) y en la cita del poema de Almeida: "Agora e aqui é a Encruzilhada Tempo-Espaço. Nos versos do Poeta estava a definição" (en el poema dice realmente: "O Centro da Cruz Tempo-Espaço").

⁶⁴ En el momento en que el Estado decidió legitimar la construcción de Brasilia con la participación de las artes, el urbanismo, la escultura y la arquitectura fueron protagonistas, mientras las artes plásticas y en mayor medida la poesía participaron con sus formas más tradicionales. Para la fundación simbólica y literal de Brasilia, el Estado optó por una poesía épica y narrativa. Cf. James Holston: *A cidade modernista. Uma crítica de Brasilia e sua utopia*, op.cit., p.79. Guilherme de Almeida fue también el encargado de pronunciar el discurso de inauguración del *Museu de Arte de São Paulo* (MASP), el 2 de octubre de 1947.

contemporáneo”⁶⁵

Para el grupo de poesía concreta, Brasilia es el avance de una narración utópica (entendida ésta, en términos de Bronislaw Baczko, como el “ejercicio de la imaginación social”), la ciudad transparente e ideal que se configura como un lugar posible de enunciación. El intento de constituir su programa poético como el más adecuado para la arquitectura y el diseño modernistas ya se observaba en el traslado de la Exposição Nacional de Arte Concreta a Rio de Janeiro, cuando fue instalada en el edificio del Ministerio de Educación y Cultura, un hito de la arquitectura modernista en Brasil, construido por Lúcio Costa y su equipo con la participación de Le Corbusier. El predio que se eligió en Rio de Janeiro devela un aspecto clave acerca de cuál es el espacio de exposición de estos poemas: no es sólo un ministerio o un museo, es la modernidad misma, representada por este edificio emblemático.

El *corte* que suponía la exposición de poesía concreta con el entorno era homólogo al que producía el proyecto de Brasilia. Lo vanguardista de esta perspectiva, en relación con un campo determinado, consistía en que ella sólo podía imponerse a partir del hiato y del extrañamiento (la no conciliación como modo de negociar con el receptor). Se trataba de una ciudad que hacía un corte abrupto con las tradiciones, como si su forma sólo pudiera constituirse después de haberse sumergido en las aguas del olvido modernista. La eliminación de la calle como célula de organización urbana, en el “plano piloto” de Lúcio Costa, era homóloga a la eliminación del *verso* en la poesía concreta. Ciudad sin calles, poesía sin versos: los elementos de reconocimiento y de orientación básicos son reemplazados por una espacialidad que exige nuevos preceptos. Hay que hacer aquí, sin embargo, algunas discriminaciones. Como señala Adrián Gorelik, el extrañamiento es una “instancia crítica” que “busca las bases de la ‘verdadera naturalidad’ que en la metrópoli caótica se ha perdido”⁶⁶. En la espacialidad concreta, la naturalidad estaría dada por las leyes gestálticas de percepción, pero éstas no son un medio para reestablecer una

⁶⁵ *Teoria da Poesia Concreta*, op.cit., p.151. En entrevistas realizadas recientemente, Haroldo de Campos reconoció explícitamente las vinculaciones de su grupo con la creación de Brasilia: “El movimiento de poesía concreta [...] nació en un contexto preciso [...] el programa abierto por el periodo de libertades democráticas que caracterizó al gobierno de Juscelino Kubitschek, un liberal progresista que tenía su artista prodilecto en el arquitecto comunista Oscar Niemeyer, creador de Brasilia, verdadera “metáfora epistemológica” de aquel periodo” (“Haroldo de Campos: La experiencia de concreción” en *Diario de poesía*, número 39, primavera de 1996).

⁶⁶ Ver “Tentativas de comprender una ciudad moderna” en *Block*, núm.4, diciembre de 1999.

naturalidad perdida sino un modo de evidenciar el entorno artificial e industrial en el que la poesía tiene lugar. Es que más allá de algunas coincidencias que giran alrededor de una actitud que, a grandes rasgos, comparten las diferentes tendencias modernistas, el proyecto de Costa-Niemeyer está muy lejos de responder al programa concreto de planificación integral. Las formas orgánicas de Niemeyer o la recuperación del gesto artesanal en el plano-piloto de Lúcio Costa (hecho a lápiz y a mano alzada) no congeniaban con las búsquedas de los concretos cuyas formas geométricas borraban la individualidad y la expresión, consideradas ambas residuos románticos.⁶⁷ Lo decisivo, de todos modos, es que a los agentes del proceso parece haberles importado menos esto que la proyección *internacional* de la nueva capital (el orgullo del país periférico que toma la delantera) o su significación claramente modernista, más allá de las diferencias programáticas.

A poco más de cuatro años de su emergencia como grupo de vanguardia, los poetas concretos se encuentran, en 1960, con que uno de los proyectos urbanos más radicales de la historia brasileña había sido concluido y había logrado simbolizar las aspiraciones de los grupos modernistas. Sin embargo, algunas transformaciones políticas afectaron profundamente los valores culturales e ideológicos de la nueva capital y si ésta –una vez terminada– no pudo ser apreciada en sus propios términos de alto modernismo es porque las condiciones de producción y recepción cambiaron radicalmente una vez que finalizó su construcción. La radicalización de la política brasileña, a principios de los años 60, ponía en primer plano la necesidad de realizar las reformas desde abajo y ya no desde el poder o desde la administración y las instituciones. En este sentido, Brasilia comenzó a ser vista, más que como una realización paradigmática de la arquitectura y el urbanismo de punta, como la revelación de los aspectos burocráticos y dirigistas del desarrollismo brasileño y como las dificultades del capitalismo para resolver cuestiones como la propiedad de la tierra (hecho que, con la acumulación inmobiliaria, comenzó a vislumbrarse claramente en la nueva capital ya a principios de la década del sesenta).

El modernismo con voluntad de poder estatal hizo de la variante brasileña algo bastante diferente a lo que se entiende por alto modernismo (definido, generalmente, por la autonomización y despolitización del arte). Pero una vez que el proceso parecía arribar a una hegemonización de las aspiraciones modernistas, los hechos transformaron el escenario

⁶⁷ Debo estas observaciones a Adrián Gorelik en la lectura que hizo de este trabajo.

y el imperativo de la modernización comenzó a mostrar sus resquebrajamientos, a la vez que otro imperativo se abría paso, con una fuerza tan vigorosa que iría a convertirse en el signo de la década que comenzaba: la revolución social.

2. POESÍA EN TIEMPOS DE AGITACIÓN

2. POESÍA EN TIEMPOS DE AGITACIÓN

El comienzo de los sesenta en Brasil estuvo marcado por dos acontecimientos. Uno tuvo una gran carga simbólica y fue el otorgamiento de la orden del Cruzeiro do Sul al "Che" Guevara en 1961. Pese a que la política interna del presidente Jânio Quadros era pusilánime y débil, sus actitudes en política exterior –como el viaje que realizó a Cuba antes de asumir la presidencia– abrieron la posibilidad, después de mucho tiempo, de que la política brasileña tuviera un perfil tercermundista y no pro-norteamericano. Este camino antiimperialista entusiasmó a los intelectuales brasileños que no siempre se detuvieron a preguntarse sobre la congruencia entre esta actitud y las transformaciones internas (la postura, además, fortaleció un nacionalismo difuso que tenía muchos años de existencia en los sectores letrados). El segundo hecho fue más significativo y tuvo su inicio durante la presidencia de João Goulart en 1961: la necesidad de seguir con las reformas modernizadoras pero, a diferencia de lo que se había hecho en el periodo Kubitschek, buscando consenso y participación popular a partir de lo que se denominó "reformas de base". Ambos hechos, que elevaron el grado de participación institucional y social, fueron vinculados entre sí por los sectores de izquierda: el atraso nacional radicaba en el imperialismo y los nuevos tiempos anunciaban un retroceso del capitalismo a gran escala, un debilitamiento de la URSS y el crecimiento inevitable de un nuevo actor: el Tercer Mundo. El razonamiento resultó ser falso pero la época lo hizo verosímil.

Para la literatura ya no se trataba de participar en la actualización de cada campo sino de cooperar en una transformación total que los atravesara a todos ellos. Fue el paso de la modernización, que se concentraba en la especificidad de cada lenguaje, a la revolución, que se proponía cambiarlos a todos integralmente. Este cambio implicó una reubicación de los escritores y una relectura de lo que habían realizado hasta ese momento.

El hecho que, sin duda, emblematizó todo este proceso fue la Revolución Cubana, que significó, por un lado, la posibilidad de regímenes revolucionarios en los países latinoamericanos y, por otro, la reorganización de las posiciones políticas en función de objetivos más radicalizados. Ante esta perspectiva, para muchos escritores el conflicto se

presentó con una paradoja de difícil resolución: cómo responder a la sofisticación evolutiva del campo específico y, al mismo tiempo, dar cuenta de las exigencias socio-políticas. Las demandas sociales (que los escritores rápidamente trataron de incorporar) exigían una inmediatez y una eficacia que la acumulación y la sofisticación del campo no podían ofrecer si antes no se renunciaba a la lógica de su despliegue histórico. Quien sostuvo una posición más coherente en este punto fue Ferreira Gullar, que abandonó el concretismo y el neo-concretismo y comenzó a hacer una *poesía de cordel* inspirada en los cancioneros populares pero con sentido político.¹ Pero esta coherencia con la demanda social era tan limitada que implicaba un abandono de las conquistas del campo y una anulación de todas las tensiones históricas y sociales. La coherencia no incorporaba o superaba las contradicciones sino que simplemente las hacía a un lado.

Sin embargo, hay algo más profundo en el desplazamiento de Gullar: la creencia de que la palabra poética desempeñaría un papel crucial en la formación de esa nueva sociedad cuyo horizonte teleológico era la revolución. Heloisa Buarque de Holanda denominó esta pretensión como el “mito del alcance revolucionario de la palabra poética”.² Este fenómeno ha tenido una dimensión mayor en Brasil que en otros países del resto del continente y explica las fuertes apuestas simbólicas y materiales que hicieron los poetas: algunos, como en el caso de Gullar, iniciando un nuevo estilo creativo; otros, como los poetas concretos, tratando de incorporar el compromiso en una poética que se regía por otros principios. A partir de esta creencia, los diferentes grupos se enfrentaron alrededor de lo que denominé, en la introducción, *ideologemas en disputa*: revolución, pueblo, nacionalismo y compromiso.

¹ 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. Aunque estos textos suelen ser anónimos, hubo algunos de ellos que adquirieron fama como los repentistas (práctica similar a la del ‘payador’ gauchesco) Inácio de Catangueira o Hugolino de Texeira. Los temas son el encuentro con el demonio, los problemas que aquejan a los cornudos o las desgracias de los que beben demasiado; y sus personajes son a menudo legendarios como el célebre Lampião, bandido que asoló la zona a principios de este siglo, o Amarillo, personaje picaresco como el Lazarillo, cuyo nombre responde al color de su piel, amarillo de tanta hambre y miseria. Los adelantos técnicos y el encarecimiento de la producción amenazaron la literatura de cordel que, para enfrentar las nuevas condiciones, ha inventado historias con ídolos masivos como Roberto Carlos, jugadores de fútbol o estrellas de TV.

² Heloisa Buarque de Holanda: *Impressões de viagem (cpc, vanguarda e desbunde: 1960/1970)*, op. cit., p.17.

Por un espacio propio

Hasta principios de los años sesenta, la producción del grupo concreto se distribuía separada en diversos medios: los poemas se publicaban en *Noigandres*, los ensayos en *O Estado de São Paulo* y en el *Jornal do Brasil* y los manifiestos en *ad - arquitetura e decoração*. Había, por supuesto, cruces, pero la dificultad básica de *Noigandres* y de los otros medios radicaba principalmente en que no podían *reunir y articular* la producción del grupo en su integridad.³ El fin de *Noigandres*, en 1962, es también el cierre de un tipo de estrategia de participación pública que comenzaba a evidenciar sus limitaciones. Sólo diez años después del primer número de *Noigandres*, sus miembros (ahora aliados a nuevos integrantes) consiguieron fundar un organismo editorial autónomo y con las pretensiones propias de una revista (diversidad de materiales, homogeneidad de diseño y formato, periodicidad y participación en los debates coyunturales). 1962 es el año de la finalización de *Noigandres* y del primer número de *Invenção (Revista de arte de vanguarda)*.

El camino hasta la revista *Invenção* es largo y comienza cuando los poetas de *Noigandres* se unen a otros artistas, en 1960, para hacer una de las páginas del "Suplemento" del periódico *Correio Paulistano*. En sus ocho páginas, este suplemento subtítuloado "Nas letras e nas artes, no lar e na sociedade" le dedicaba su espacio a la literatura, a la moda y a los comentarios sociales en un estilo que nada tenía que ver con el de los concretistas. Sólo la página 5, durante casi todo el año 1960 (y hasta marzo de 1961), estuvo ocupada por un equipo que actuaba de forma independiente y que estaba formado por Augusto de Campos, Cassiano Ricardo, Décio Pignatari, Edgar Braga, Haroldo de Campos, José Lino Grunewald, Mário Chamie y Pedro Xisto (hasta la organización gráfica era independiente del resto del periódico y corría a cargo de Alexandre Wolner, participante de la *Exposição Nacional de Arte Concreta*). La página se titulaba "Invenção" y allí se publicaron traducciones, ensayos, revisiones (los primeros textos sobre Sousândrade), textos programáticos y se difundieron autores del paideuma como e.e.cummings. El 7 de

³ Esta *incongruencia* entre los espacios de publicación y el desarrollo de una estrategia grupal se evidencia claramente en la publicación de uno de los textos clave del grupo: "Poesía concreta" de Augusto de Campos. Este texto, que según Gilberto Mendonça Teles inaugura el uso del término "poesía concreta", fue editado en la revista *Forum* del Centro Académico "22 de Agosto" de la Faculdade Paulista de Direito (Año I, núm.3, octubre de 1955). La observación de Mendonça Teles en su libro *Retórica do silêncio*, I, Rio de Janeiro, José Olympio, 1989.

febrero de 1960, Décio Pignatari publicó el texto "Una nova linguagem comum" en el que escribía:

De cualquier manera, lo que importa es que la poesía concreta va creando su espacio cultural nacional e internacional, sujeto naturalmente a estos o a aquellas variantes, interpretaciones y debilitaciones personales y hasta regionales, pero no obstante asumiendo las características de un nuevo lenguaje común, o de vanguardia de ese lenguaje, cuyo primer trazo distintivo es ya la aceptación básica de una sintaxis relacional-visual en contraposición al verso y a su principio lineal-discursivo.

Las contradicciones, sin embargo, no podían hacerse a un lado durante mucho tiempo: la página *Invenção*, en el contexto del periódico, se asemejaba más al capricho de un grupo de excéntricos que a un programa que se estuviera imponiendo "nacional e internacionalmente".

Era necesario, entonces, para el grupo de poesía concreta, estar en condiciones de sostener un papel protagónico y poder situarse en el campo literario sin necesidad de depender de los lineamientos de un medio que no controlaban. Se hacía evidente que el grupo no podía mantener esa creencia en el seno de un diario que tenía sus propias posiciones editoriales y en el que la poesía y el arte en general ocupaban el lugar tradicional de lo *suplementario*. El postulado principal de la página *Invenção*, la "organización, en nuevas bases, del consumo de la obra de arte", necesitaba de un contexto más adecuado para adquirir alguna viabilidad cultural.

En marzo de 1961, el grupo "Invenção" abandona el *Correio Paulistano* y un año después hace su ingreso en la escena cultural con la revista *Invenção (Revista de arte de vanguarda)*. Esta es, en rigor, la *primera* publicación del grupo que funcionó como una revista en el sentido convencional y que ya no era –como *Noigandres*– un pretexto para publicar el material nuevo.

La revista *Invenção* se inició en 1962 y dejó de salir a principios de 1967 llegando a editar cinco números. Dirigida por Décio Pignatari, la revista tenía un "comité de redacción" formado, entre otros, por Augusto y Haroldo de Campos, Ronaldo Azeredo, José Lino Grünewald y Cassiano Ricardo. Según señalan desde el primer número, el criterio que orienta la selección del material no es el de la poesía concreta sino el de la poesía de *invención*. La categoría estaba tomada de la clasificación de los poetas que hizo Ezra Pound en "inventores", "maestros" y "epígonos", y anunciaba, en principio, la

apertura del repertorio a otros tipos de propuestas, más allá del concretismo. Sin embargo, la ampliación del repertorio no excedió al de la poesía de vanguardia visual o filiada a los procedimientos concretos. La inclusión de participaciones extra-poéticas fue reducida: el artista plástico Waldemar Cordeiro (integrante del movimiento concreto en los años 50), una incursión por el cine de J.L.Godard por J.L.Grünwald y, principalmente, un interés muy marcado por la música erudita contemporánea. El giro político y la preeminencia dada a la música contrastan con el periodo anterior en el que las correspondencias con el desarrollismo eran fuertes (aunque no siempre explícitas), y en el que los lenguajes privilegiados eran la arquitectura, la pintura, la escultura y, como instancia homogeneizadora, el *design*. La atención prestada a las manifestaciones musicales establecía una alianza en la que el movimiento atenuaba o se despojaba del peso que había tenido el “funcionalismo” en el contexto del llamado concretismo ortodoxo, que se extendió desde 1956 a 1960. Esto no quiere decir que la arquitectura –referencia principal de aquel periodo– debía ser necesariamente funcionalista, sino que la poesía entraba ahora en una constelación más flexible y abstracta y menos pendiente de sus posibles utilidades. Con el discurso musical, los poetas retornan a un espacio más marginal y coherente con la postulación de una poesía militante que ya no encontraba su finalidad en la *función utilitaria* sino en su poder de acompañar a los nuevos movimientos sociales de reivindicación política. Este giro hacia la poesía comprometida, la “poesía-para” como la llamó Haroldo de Campos en su poema “Servidão de passagem” de 1961, se produce –en términos teóricos– en el primer número de la revista, mientras sus resultados poéticos son expuestos en el segundo número.

El primer número (1^{er} trimestre de 1962) se inicia, como los dos que le siguen, con una nota editorial sin firma. El número consiste en las dos ponencias presentadas por Décio Pignatari y Cassiano Ricardo al II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, realizado en julio de 1961 en la ciudad de Assis del estado de San Pablo. Ambos ensayos señalaban la necesidad de utilizar el arsenal poético del concretismo en su potencialidad revolucionaria a través de un cambio que Décio Pignatari denominó “salto participante”. En el número 2, del segundo trimestre de 1962, se creaba la sección “Móbile”, la única permanente de la revista, donde se reseñan las repercusiones de la poesía visual en diferentes lugares del mundo. En este número se publicaron los poemas de la denominada

“fase participante”: “Servidão de passagem” de Haroldo de Campos, “Cubagrama” y “Greve” de Augusto de Campos, “Estela cubana” de Décio Pignatari, “Portões abrem” de Ronaldo Azeredo y poemas de José Lino Grünwald, a los que se agregaban varios poemas y un ensayo del poeta minero Affonso Ávila (además de un artículo de Max Bense sobre Brasilia). El tercer número, de junio de 1963, estaba dedicado principalmente a la música experimental (reproduce el manifiesto del grupo Música Nova), contiene otro ensayo de Max Bense y muchísimos poemas.⁴ El número 4, de diciembre de 1964, estaba dedicado a Oswald de Andrade con motivo de los diez años de su muerte. En este número, además, se incluía una reproducción de la exposición “Popcretos” de Augusto de Campos y de Waldemar Cordeiro realizada en la Galería Atrium, las primeras “Galáxias” de Haroldo de Campos y, nuevamente, otro ensayo de Max Bense. En el quinto y último número, de enero de 1967, se suman al “equipo” Erthos Albino de Souza (quien será el responsable de muchas instalaciones visuales de Augusto de Campos) y Luiz Angelo Pinto (quien crearía, con Décio Pignatari, los poemas semióticos). Este número se abría con un texto sin firma que después fue incorporado a *Teoria da poesia concreta* (a partir de ahora, lo denominaré por su primera frase: “& se não perceberam”) y contenía, además, la partitura de Gilberto Mendes para el poema “Cidade-cité-city” de Augusto de Campos, numerosísimos poemas de poetas consagrados como Oswald de Andrade o Murilo Mendes y también de otros más jóvenes como Paulo Leminski y Silviano Santiago. Si se echa una mirada general sobre la revista, se advierte que sólo los dos primeros números pueden ser incluidos íntegramente en la llamada “fase participante”, mientras los otros tres se preocupan más por el estado de las artes (principalmente poesía y música) y por la integración de nuevos poetas y artistas. Estos tres últimos números, además, poseen dos elementos centrales o articuladores que

⁴ Formaban el grupo de “Música nova” los músicos Rogério Duprat, Damiano Cozzella, Willy Correia de Oliveira, Gilberto Mendes, Régis Duprat y Júlio Medaglia. El poeta Cassiano Ricardo ya no aparece en este número después de la pelea que tuvo lugar a fines de 1962 y que ocasionó el diálogo que los poetas concretos transcribirían en el pasaje final del texto editorial del último número de la revista: “cierta vez un poeta bi-académico y de ‘vanguardia’ nos dijo: el arco no puede permanecer todo el tiempo tenso, un día tiene que alojarse & un día ustedes tendrán que alojar & nosotros: en la jalea (*geleia*) general brasileira alguien tiene que ejercer las funciones de médula y hueso” (la respuesta final pertenece, en realidad, a Décio Pignatari). El poeta Cassiano Ricardo participó activamente en las vanguardias de los años 20 (en el grupo Verde-Amarelo), tuvo también una intervención destacada en la generación del 45, en el movimiento de poesía concreta y varios de sus poemas fueron publicados en la tercera antología de *Viola de Rua* (1963), publicación editada por los CPC. Gilberto Mendonça Teles en *Retórica do silêncio*, I (op.cit., p.195) habla, a propósito de su poética, de una “posición ecléctica”. La “jalea” era un producto muy conocido en esos años, que se publicitaba por sus virtudes casi mágicas (en este contexto, significa algo así como ‘cambalache’, ‘desorden’,

faltaban en los dos primeros: la presencia de la música contemporánea y de Oswald de Andrade.

Entre la forma y la política

Las nuevas condiciones dadas por los cambios históricos, sociales y políticos (en los que convergieron la Revolución Cubana y la radicalización de la política progresista en Brasil) pusieron en el centro de la escena cultural nuevos ideogramas en disputa que desplazaron (aunque no anularon) a los de “modernización” y “desarrollo”: la “revolución” y el “pueblo” se convirtieron en los nuevos términos sobre los que los diferentes agentes del campo comenzaron a definirse. El primer número de *Invenção* reproducía la ponencia “Situación actual de la poesía en Brasil” de Décio Pignatari que, según la interpretación de sus mismos integrantes, marcaba el inicio de una nueva etapa del movimiento que denominaron “salto participante”. Pero los criterios modernistas fueron tan persistentes que resulta mucho más adecuada la figura del *viraje* –antes que la de “salto”– para describir este cambio, ya que los integrantes del grupo no cuestionaron sus supuestos sino que más bien se preocuparon por integrar –desde su poética– los cambios del entorno. El ideograma de la *forma*, definido al principio según criterios autónomos (como “isomorfismo”) y ampliado después como una “forma mentis” de la sociedad contemporánea, fue considerado, en esta etapa, necesario para dinamizar la articulación entre el proceso revolucionario y la poesía.

Ya en el editorial escrito para la revista *ad – arquitetura e decoração* en 1957, el artista plástico Waldemar Cordeiro señalaba la necesidad de desplegar los contenidos potenciales de la forma:

En definitiva, se presenta hoy la necesidad de ampliar y vulgarizar la noción de forma (forma de un gesto, forma de una relación humana, forma de un modo de producir). [La relación arte - vida debe ser encarada] desde un punto de vista humano y no meramente técnico (producto de las relaciones y no de la producción; producto de las relaciones con el mundo exterior y no del mundo exterior). El arte de vanguardia se concentra hoy en una transferencia de valores del dominio de la *contemplación* al dominio de la *contingencia*.³

Y en otro texto de 1957, Haroldo de Campos escribe:

‘vale todo’).

³ Número 26: “Arte, arquitetura & vida”, subrayado del autor.

La poesía concreta responde a un cierto tipo de "forma mentis" contemporánea: aquel que imponen los carteles, los "slogans", los títulos de revistas, las dicciones contenidas en el anecdotario popular, etc. Lo que hace urgente una comunicación rápida de los objetos culturales. La figura romántica, persistente en el sectarismo surrealista, del poeta "inspirado", es sustituida por la del poeta activo, trabajando rigurosamente su obra, como un obrero un muro.⁶

En las elaboraciones teóricas del concretismo, la forma aparece como un cruce de experimentación vanguardista y vinculación con el entorno (con una amplitud que va de la "contingencia" a los objetos populares y masivos). Es esta creencia en las virtualidades casi infinitas de la forma la que hace que el advenimiento de la demanda revolucionaria no produzca un cambio profundo en los fundamentos del concretismo aunque sí lo haga en su orientación. Por estas razones, el *viraje* ideológico hacia la poesía participante no implicó un reescritura del "Plano piloto" ni una modificación de sus supuestos. Los poetas, simplemente, agregaron una "posdata": "*post-scriptum 1961*: "sin forma revolucionaria no hay arte revolucionario (maiakóvski)". La posdata, como sabemos, no modifica el contenido de la carta sino que agrega una información adicional que puede llegar a reorientar el material. El ideologema de la "revolución", que sirve para explicar buena parte de las prácticas de los años 60, y que no había sido utilizado a lo largo de todo el texto, surge como algo que se puede agregar sin que afecte demasiado al conjunto. Los criterios modernistas de homogeneidad, autonomía y evolución (ahora con el agregado de una "posdata") siguen orientando la relación entre repertorio y archivo aunque el horizonte de sentido epocal recolocue –sin suprimir– las figuras de la modernización.

La revolución funciona, entonces, como un desplazamiento en el horizonte de sentido. Así se consolida un nuevo periodo en el que la creencia en la revolución era complementaria al convencimiento de que se habían agotado las formas capitalistas para la organización social y política, doble situación que tuvo las más variadas interpretaciones. En la nota editorial del primer número de la revista *Invenção* se escribe que "en Brasil, el trabajo intelectual responsable, *en situación, revolucionario*, sólo puede colocarse bajo el signo de la producción".⁷ Y en el número 3 de junio de 1963: "la poesía nueva –de *Invenção*– se destina al pueblo-productores. De la revolución. Contra el pragmatismo y el

⁶ "Evolução de formas: poesia concreta" en *Teoria da poesia concreta*, op.cit., p.50. Cordeiro también –en el artículo anteriormente citado– habla de "forma de vivir" y de "forma mentis".

⁷ *Invenção*, núm. 1, año 1, 1 trimestre de 1962, p.2 (subrayado mio).

empirismo de consumo en arte y contra toda forma de 'revolución' por los canales competentes de la poesía burocrático-formalista" (p.4). La comparación metafórica con "el obrero que trabaja en un muro" se pretende *literal*, lo que trae a escena con toda su fuerza las innumerables diferencias y las distancias que existen entre la producción del pueblo y la producción del campo artístico. Este enfrentamiento revela las dificultades de un concepto de forma que, pese a la cita, estaba muy lejos del de Maiacovski. Si bien comparten con éste, además de la postura vanguardista, el hecho de que en sus lugares de origen la lírica es el género más convocante, existe entre el poeta ruso y los brasileños todos los avatares del siglo XX que acentuaron la sofisticación del trabajo específico y el aislamiento social del arte. Por supuesto que, en todo proyecto vanguardista, está la intención de suprimir ese aislamiento sin renunciar a los desafíos inmanentes de la materia artística. A mediados de siglo, la forma modernista sólo podía trabajar en una tensión tal que convertía a la "revolución" en figura artística o literaria (lo que no es una crítica sino, simplemente, la constatación de un problema). El salto participante fue, más que el aporte a una revolución que finalmente no tuvo lugar, la experiencia de la colisión entre los paradigmas del modernismo y de la experiencia política.

Los primeros poemas de la etapa participante que responden al reclamo hecho por Cassiano Ricardo en el primer número, exigiéndole a la poesía concreta "participación y más contenido", se publican en el número 2 de la revista *Invenção* del segundo semestre de 1962. La palabra "revolución" (usada con mucha ambigüedad) marca la línea divisoria desde el primer párrafo del editorial. Los poemas "participantes" o comprometidos de este número, "una poesía formal y contenidísticamente revolucionaria", son "Servidão de passagem" de Haroldo de Campos, "Cubagrama" y "Greve" de Augusto de Campos, "stèle pour vivre nº3 (estela cubana)" de Décio Pignatari, "portões abrem" de Ronaldo Azeredo y varios poemas de José Lino Grünewald (los poemas que siguen –de Cassiano Ricardo, Pedro Xisto, Edgard Braga, el grupo minero "Tendência" y otros– no necesariamente se corresponden con la nueva etapa de los cinco poetas de *Noigandres*). De estos poemas, los de Haroldo de Campos y Décio Pignatari rozan el hermetismo y su lectura exige algo más que una mirada diferenciada: todo un arsenal de técnicas y procedimientos de vanguardia son puestos en escena. En "Servidão de passagem", la lectura oral, encantatoria, suple parcialmente este conflicto. "Stèle pour vivre nº3 (estela cubana)", en cambio, es un poema

visual, y acentúa la contradicción entre poema mural (esta versión, como la de la antología *Noigandres 5*, es desplegable) y niveles complejísimo de lectura. Esto no le quita valor a las obras de los poetas aunque si pone en duda la eficacia de la interpelación. Basta pensar en algunos obstáculos que presentan estos poemas: “stèle pour vivre n°3 (estela cubana)” incluye textos en latín y “Servidão de passagem” elabora una zona del lenguaje preciosista y muy polisémico. En el número 4 de diciembre de 1964, la publicación de las primeras *Galáxias* de Haroldo de Campos mostraría que la “lirica participante” era sólo una vertiente bastante reducida de su trabajo (aunque, paradójicamente y a diferencia de Décio Pignatari y Augusto de Campos, volvería a transitarla con mucha frecuencia en los años 90).⁸

Tal vez quienes logran con mayor fuerza incorporar esta demanda sin renunciar a la innovación formal sean Augusto de Campos y Ronaldo Azeredo, aunque en el poema de este último (“Portões abrem”) el juego de palabras (de “portões abrem” a “patrões abrem”) lo lleva a transmitir un mensaje más bien reformista y conciliatorio antes que revolucionario (aunque no hay que descartar la connotación sarcástica de “abren” como “abrir las piernas”). En el caso de Augusto de Campos, la eficacia de “Greve” depende, en buena medida, de su indeterminación y de la inclusión del poeta como sujeto en conflicto. El otro poema de este autor, en cambio, no fue incluido en *Viva vaia* ni en ninguna otra de sus coletáneas. “Cubagrama 1960/1962” incorpora al modo de los pintores concretos los contrastes entre los colores puros, como en *Poetamenos*, aunque la incidencia semántica se hace sentir en varias zonas, como en el verde de Brasil, con sus connotaciones simbólicas, y el rojo y el azul de los Estados Unidos que también remite a la bandera. Los signos se articulan espacialmente alrededor de la consigna “Cuba sim, Ianque não” que sintetiza varios elementos epocales (antiimperialismo, anticapitalismo) recurriendo a consignas populares. El poema tiene, claramente, dos orientaciones: hacia el pasado, reasegura y reafirma la poesía visual, espacial y gestáltica que distinguía a los poetas concretos, y, hacia el presente, responde de un modo directo a la demanda de compromiso y participación poética que tenía como horizonte teleológico la Revolución Cubana. Pero la presión de la actualidad termina por desequilibrar el poema en favor del contenido semántico una vez

⁸ Haroldo de Campos compuso poemas para diversas campañas del PT brasileño durante la década del 90 dentro –según sus palabras– de la tradición del “agit-prop”, de las vanguardias revolucionarias soviéticas. También en su último libro de poemas, *Crisantempo* de 1997, hay poemas de temática político-social como “O anjo esquerdo da história” dedicado a “los-sin-tierra” y que ya no están compuestos por encargo.

que el poeta incorpora esa demanda: el verde, considerado en *Poetamenos* en su vibración cromática, adquiere connotación nacionalista; la consigna –en función de su poder epigramático– adquiere un tinte antiimperialista pero ni la poesía ni la política terminan ganando mucho al encontrarse.

La falta de una resolución para esta tensión entre situación específica del campo y recepción extraartística hizo que la etapa “participante” no haya tenido la continuidad y la persistencia necesarias en la obra de los concretistas. Ya en el tercer número de la revista, la poesía comprometida parece cosa del pasado, y en el cuarto, la presencia de Oswald de Andrade eclipsa las posiciones anteriores a la vez que las redefine. Más allá de la brevedad de este periodo –que la historia política tampoco acompañó–, en estos textos los poetas de *Invenção* experimentaron con los modos vanguardistas de hacer política con la palabra poética.

Cuatro modos de hacer política con la palabra poética

La actitud de los poetas frente a la función social de la poesía puede dividirse en cuatro posturas: elitista, de vanguardia, visionaria y populista. La primera fue descrita por Pablo Neruda –un visionario, sin ninguna duda– en “Los poetas celestes”, poema perteneciente al *Canto General*, terminado en 1949:

Qué hicisteis vosotros, gidistas
 intelectualistas, rilkistas,
 misterizantes, falsos brujos
 [...]
 No hicisteis nada sino la fuga

La metáfora del “escapismo” les sirvió a los poetas comprometidos –sean vanguardistas, visionarios o populistas– para denostar una actitud que ha tenido su momento emblemático a fines del siglo XIX y en los años de la posguerra, momento en el que Neruda escribe ese poema. Una comprensión más aguda del fenómeno es la que puede encontrarse en los estudios de Jean-Paul Sartre sobre Mallarmé o en los de Edmund Wilson sobre los simbolistas que tienden a ver la repetida imagen de “la torre de marfil” como una forma *negativa* del poeta de relacionarse con la sociedad: no se trata de una evasión sino –como dice Sartre– “de poner el mundo entre paréntesis”.⁹ La reflexión política está, aquí,

⁹ La observación de J-P.Sartre está contenida en su ensayo “Mallarmé (1842-1898)” incluido en *El escritor y*

mediada por la forma literaria que trabaja con los materiales y las convenciones artísticas (o contra ellas). En esta actitud ante el lenguaje y la forma, las posturas elitista y vanguardista (en términos artísticos) se identifican, y esto explica que la conversión política de muchos artistas de vanguardia a una postura militante haya implicado también un rechazo de su anterior periodo vanguardista como sucedió, por ejemplo, con los casos de Pablo Neruda y César Vallejo (o el ya mencionado de Ferreira Gullar). Esta negatividad puede extenderse a las vanguardias pero ahora con otro signo: como un modo de participar en el debate social. A partir de los procedimientos formales renovadores, los vanguardistas establecen una distancia con el público y las convenciones culturales que no anula la intervención. La respuesta de Maiacovski a la recriminación que le hicieron los *populistas* de que el pueblo no entendía lo que él escribía resuena en cada justificación que los artistas de vanguardia hacen de su función social:

El simple "no entendemos" no es un veredicto [...] Si un libro se destina a unos pocos, y no tiene otra función, entonces es innecesario [Maiacovski se distancia, aquí, de los elitistas]. Pero si un libro es dirigido a unos pocos como la energía de Volkhovstrói se dirige a unas pocas estaciones transmisoras, para que estas subestaciones distribuyan por las lámparas eléctricas la energía revalorada, semejante libro es necesario [...] El carácter de masa debe ser el coronamiento de nuestra lucha, y no la camisa de fuerza con la cual nacen los libros felices de algún genio literario. *Es necesario saber organizar la comprensibilidad de un libro.*¹⁰

Mientras la negatividad es un rasgo común de estas dos posiciones (de élite y de vanguardia), las otras dos posturas se distinguen por la búsqueda inmediata de identificaciones, postulados comunes y zonas de contacto e intercambio (bajo esta óptica, la vanguardia se reduce a un juego literario o a un diversionismo de clase). No se trata de "saber organizar la comprensibilidad de un libro" sino de hacer libros comprensibles y de transformar la sociedad para hacerlos accesibles. Para cumplir este objetivo, la posición que denominé visionaria recurre a un repertorio efectivo de imágenes y retóricas que hunden sus raíces en el romanticismo (sobre todo en su configuración del yo lírico) y en la vanguardia (pero buscando siempre una zona de codificación que sin ser obvia no presente excesivas dificultades). La obra más representativa de esta postura es, sin duda alguna,

su lenguaje y otros textos –Situations IX (Buenos Aires, Losada, 1973, p.145). Para consultar los trabajos de Edmund Wilson sobre el simbolismo, ver *O castelo de Axel (estudios sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930)*, San Pablo, Cultrix, 1993.

¹⁰ "Operários e camponeses não compreendem o que você diz" en Boris Schnaidorman: *A poética de*

Canto General de Pablo Neruda, en el que una fuerte primera persona visionaria (el poemario se cierra con “Termino aqui”: “Entre los seres, como el aire vivo”) se combina con una catarata de imágenes sugestivas y un tono de tribuna (rasgo que lo aproxima a Maiacovski). Mientras en esta orientación el poeta es un *mediador*, en la poesía populista – en cambio– la voz lírica tiende a disolverse en función de la *mimetización*. El avance de esta postura es contemporáneo a la revalorización que se produce durante los años sesenta de los acervos folklóricos y populares. Sin embargo, una larga tradición marxista anti-populista no podría menos que arrojar sobre ellos una objeción: su falta de organicidad, de direccionalidad, su ductilidad para ser manipulados por los sectores dominantes. El poeta populista –si adhiere a esta indicación marxista– ingresa en ese archivo y le otorga esa dirección determinada aunque camuflándose con el material utilizado. “João Boa-Morte (Cabra marcado pra morrer)” de Ferreira Gullar (y toda la serie de “romances de cordel” que escribió entre 1962 y 1967) son un buen ejemplo:

Vou contar para vocês
um caso que sucedeu
na Paraíba do Norte
com um homem que se chamava
Pedro João Boa-Morte,
lavrador de Chapadinha;
talvez tenha morte boa
porque vida ele não tinha.

Y el final:

Já vão todos compreendendo,
como compreenheu João,
que o camponês vencerá
pela força da união.
Que é entrando para as Ligas
que ele derrota o patrão,
que o caminho da vitória
está na revolução.

En los versos finales, la *destinación* al “pueblo”, que en los concretos se caracterizaba por la distancia y la no conciliación, asume una posición pedagógica y paternalista. La mimetización continúa en la forma poética, pero el punto de vista ya no es el del pueblo sino el del poeta-letrado que señala un camino.

Este poema hay que leerlo a la luz del trabajo estético-político que hicieron los CPC (Centros Populares de Cultura) en el Brasil de los años 60. La vanguardia política marca aquí todos los pasos y el poeta abandona todo su pasado (Gullar había participado del movimiento de poesía concreta en los años 50) con el fin de mezclarse con los campesinos. Esta tendencia *mimética* configura una suerte de marxismo-populista con todas las dificultades que semejante cruce haya podido comportar, y que tuvo –y todavía tiene– con el género testimonial– manifestaciones en todo el continente. En un influyente discurso pronunciado en la Universidad de La Habana en 1959, al recibir el doctorado *honoris causa* de la Facultad de Pedagogía, el “Che” Guevara propuso el siguiente modelo *mimético* de intelectual: “Y a los señores profesores, mis colegas, tengo que decirles algo parecido: hay que pintarse de negro, de mulato, de obrero y de campesino; hay que bajar al pueblo, hay que vibrar con el pueblo, es decir, las necesidades todas de Cuba entera”.¹¹ Basado en la creencia de la transparencia comunicacional y en la identificación voluntaria entre todos los miembros de una comunidad, este modelo se deslizó inadvertidamente de su estatuto de deseable al de realmente existente. Con el tiempo, este programa iría a comprobar rápidamente las limitaciones de una literatura política basada en la pedagogía, en la objetividad y en la subordinación de la esfera literaria a la eficacia política. ¿Hasta qué punto puede el intelectual liberarse y comunicarse con los otros pintándose de negro y negando su propia historia y sus propias condiciones de producción?

El uso de un género tradicional en el poema de Ferreira Gullar, con sus octosilabos (el metro más cercano a la oralidad y a las formas populares¹²), retóricas y tópicos (interpelación al interlocutor, final con moraleja), no podía ser más opuesto a la propuesta de los concretos de una “lirica participante” que no abandonara las conquistas poéticas del modernismo. A partir de estas posiciones, los contendientes encontraron en un debate de larga data (vanguardia artística y vanguardia política) el espacio conceptual en el que poder dirimir sus luchas.

¹¹ Este discurso es citado como cierre del también influyente libro de Roberto Fernández Retamar, *Calibán (Apuntes sobre la cultura de nuestra América)*, Buenos Aires, La Pleyade, 1984.

¹² El octosilabo es el metro utilizado en los romances y, según Navarro Tomás, se remonta a las “jarchyas mozárabes de los siglos XI y XII, y constituye el metro más antiguo en la península ibérica. Navarro Tomás agrega: “Figura en gran proporción en los hemistiquios del verso amétrico de los cantares de gesta. Constituye asimismo el principal factor en la versificación fluctuante de los primeros poemas líricos” (en *Métrica española (Reseña histórica y descriptiva)*, Barcelona, Labor, 1986, p.71). En la poesía latinoamericana, además, el metro que más se utiliza en las formas populares (poesía gauchesca, payada, literatura de cordel,

En este enfrentamiento, el ideograma "pueblo", con su fuerte apelación a una entidad singular y homogénea, ocultaba a los múltiples destinatarios literales del poema. Así, el poema de Gullar recupera formas nordestinas pero se consume principalmente en las zonas urbanas y céntricas del país. O en el caso de los poetas de *Invenção*, además de dejar afuera (en el planteo ideológico) a buena parte de la población de Brasil, se caracteriza a un "pueblo industrial" pero sin explicar cómo este destinatario participaría en los complejos procesos de consumo de la poesía de vanguardia.

La insistencia que los CPC ponían en la "revolución" estaba mucho más atenuada en los poetas concretos, quienes se distinguían por el ideograma de la "forma" que servía para darle continuidad al trabajo y para criticar toda forma de mimetismo (es decir, de populismo). En la posición vanguardista, el componente definitivo es la consideración de la innovación en el trabajo formal en términos literarios y políticos.

"Servidão de passagem" ("Servidumbre de paso") de Haroldo de Campos utiliza una figura jurídica para dar cuenta del "salto participante".¹³ El poema se divide en dos partes, "proemio" y "poema", y su subtítulo es "forma de fome" ("forma de hambre") que responde e invierte el título con el que Haroldo de Campos había reunido sus poemas de la primera etapa concreta: "fome de forma" ("hambre de forma").¹⁴ Inversión y respuesta son los dos ejes que articulan el diálogo en forma de disticos que se hace con el pasado poético:

mosca ouro?
mosca fosca.

repentistas nordestinos, etc.) es el octosílabo.

¹³ La figura jurídica "servidumbre de paso" es utilizada cuando un propietario está obligado a dar paso a otro en el caso de que su propiedad bloquee el acceso de la otra propiedad al espacio público. Utilizo la traducción que hice para *Galaxia concreta* finalmente no incluida por razones de espacio.

¹⁴ Ambas expresiones recuerdan el epigrafe de Hölderlin que Augusto de Campos utilizó en su primer poemario "O rei menos o reino": "...¿y para qué poetas en tiempos de pobreza?". En "Servidumbre de paso" se lee: "poesia en tempo de fome / fome en tempo de poesia". En su ensayo "Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos", Haroldo de Campos hace, bajo el signo de la pobreza, una relectura de la literatura brasileña en la que incluye una interpretación, muchos años después, del cambio que significó este poema: "De esta economía restringida de la 'poesia pura' se vio, a continuación (en una determinada coyuntura de la práctica poética de la poesia concreta), que se podía pasar a la economía generalizada de la 'poesia para'. Como experiencia dialéctica de los extremos: entre la poesia 'a plenos pulmones' de Maiakovski, que engendra el 'agit-prop' de masas constructivista, y la poesia como 'escenografía espiritual exacta' de Mallarmé, teatro hermético de cámara en las fronteras del silencio, 'cruel' antes de Artaud, no sería ostentoso sorprender el chispear limitrofe de ciertas 'afinidades electivas' (léase Blanchot en *Le Livre à Venir* y Walter Benjamin sobre el "Coup de Dés" en *Eibahnstrasse*). Este texto, fechado en 1981, fue publicado en la revista *Novos Estudos/CEBRAP*, vol. 1, núm. 3, San Pablo, Brasiliense, 1983. Hay una versión en castellano en *Galaxia concreta*.

mosca prata?
 mosca preta.

 mosca iris?
 mosca reles.
 [...]

o azul é puro?
 o azul é pus

de barriga vazia
 [...]

o amarelo é belo?
 o amarelo é bile

de barriga vazia
 [...]

a poesia é pura?
 a poesia é para

de barriga vazia

¿mosca oro?
 mosca bosca.

¿mosca plata?
 mosca prieta.

¿mosca iris?
 mosca soez.
 [...]

¿el azul es puro?
 el azul es pus

de barriga vacia
 [...]

¿el amarillo es bello?
 el amarillo es bilis

de barriga vacia
 [...]

¿la poesia es pura?
 la poesia es para

de barriga vacia]

“proemio” en “Servidumbre de paso”

El exceso es el mecanismo por el cual este poema entrega su significación. Los interrogantes de la tradición (“¿el azul es puro?”, “mosca oro”, “¿el amarillo es bello?”,

“¿la poesía es pura?”) son respondidos en su misma ley (la de la forma: aliteración, paralelismo gramatical, estribillos) pero impregnados por esa dimensión de lo abyecto (“soez”, “pus”, “bilis”) que los excede. Las esperanzas sublimes de la forma poética (la “poesía pura”) son desviadas hacia los restos de un mundo, que ya no son negados sino afirmados por una “poesía en tiempo de hambre” (la “poesía para”). Y si estos disticos marcan el pasaje de la poesía sublime a la poesía de lo abyecto, complementariamente la musicalidad establece un nexo en el que los residuos pugnan por ser reconocidos como precariedad de lo humano y de sus artefactos, ya no en el ámbito de la poesía pura sino en ese tercer espacio (pregunta más respuesta) que es el de una nueva energía liberada. Este “proemio” marca un pasaje y las condiciones en que la poesía política (“poesía para”) se transforma a sí misma y transforma a quienes la escuchan o leen.

“Servidão de passagem” recupera, en este proceso, un aspecto de la poesía de João Cabral que había quedado opacada por el privilegio dado a su componente constructivo y racional: el uso de materiales innobles o abyectos. En 1963, Haroldo de Campos pronuncia la conferencia “El Geómetra Comprometido” en la que enfoca este problema:

En la “Antíoda”, el poeta denuncia la poesía “llamada profunda”, poniendo el dedo en la crisis del lenguaje poético mismo. Al desacralizar a la poesía, João Cabral desahiena al lenguaje poético de sus parámetros nobles, mostrando que la poesía no es “flor” sino “heces” (“Poesía, te escribí: / flor sabiendo que eres heces”). Después de este conocimiento que lo lleva a la materialidad misma del poema como texto, el poeta emerge para renombrar a la flor como flor dentro del poema, no una flor metafórica sino una *flor* que es la *palabra flor*. La realidad del poema es ahora la realidad de su texto. “Flor” y “heces” se equivalen, sin privilegios especiales, en la dialéctica de la composición. La nobleza de la poesía es un rumor solipsista, tan precario como la mosca azul de Machado de Assis bajo el dedo del paria.¹⁵

Lo que se descubre en este proceso es que el ascetismo concreto y la pobreza material pueden compartir un mismo espacio. Y es curioso que en su poesía participante Haroldo de Campos haya preferido acentuar los aspectos sonoros del texto antes que los visuales o espaciales. Como si estos materiales encontraran su redención en la voz humana, en ese “rumor solipsista” que las cadencias repetitivas e hipnóticas de “Servidão de passagem” nos entregan como una rememoración de la condición humana, de una precariedad que pide solidaridad concreta “sem miragem” (sin espejismo).

¹⁵ Este ensayo fue incluido en *Metalinguagem* (op.cit.) y en la antología *Galaxia concreta*. Los versos de Machado a los que alude Haroldo de Campos son los siguientes: “Un paria que la vio, espantado y triste / Un

La necesidad del nacionalismo

El ideologema en disputa del nacionalismo tuvo, paradójicamente, un efecto benéfico en el grupo *Invenção*. Y esto se debe a que el término suscitaba adhesiones fervorosas en casi todos los actores sociales y sospechas en estos poetas que todavía defendían un paradigma universal de producción. Fueron su formación cosmopolita y el reconocimiento de una sociedad tecnificada los dos factores fundamentales que hicieron que este ideologema recibiera un calificativo que atenuaba sus poderes: el nacionalismo, según los poetas de *Invenção*, debía ser “crítico”. Los componentes que este término quiere exorcizar son los de “provincialismo” y “xenofobia”, que no faltaban (para no mencionar a los sectores de derecha) en varios sectores de izquierda. Estos leían el “imperialismo” en clave económica-política y también cultural, lo que los llevaba, a menudo, a una sagaz lectura de las relaciones materiales pero a una reducción de las relaciones simbólicas, desnivel que la tradición marxista comprometida no ayudaba a superar (en tanto instrumento crítico que tuvo una perspicacia notable para develar la dinámica de las relaciones materiales pero que dejó en un segundo plano la dimensión simbólica cultural).¹⁶ Este acercamiento al nacionalismo o a una necesidad de posicionarse frente al problema de lo nacional condujo a los poetas concretos a recuperar figuras modernistas en una nueva constelación y a emprender la búsqueda de escritores brasileños que cumplieran con el postulado de un nacionalismo crítico.

En el primer caso, la operación giró alrededor de Brasilia y de los resultados a los que podía arribar una cultura cuando hacia a un lado sus complejos provincianos. A diferencia de la lectura que habían hecho, en clave, en el manifiesto “Plano piloto para la poesía concreta” (en el que se leía su eficacia constructiva y formal), en este periodo pesa mucho más la dimensión simbólica de la nueva capital. En un gesto estratégico que tenía como fin mostrar el carácter universal de esta obra, los poetas le dejaron la palabra a uno de los teóricos que más los influyó en ese periodo: el alemán Max Bense. Por intermedio de

para le preguntó: / Mosca ese brillar, que más parece un sueño / Dilo, ¿quién fue que te enseñó?”.

¹⁶ Me refiero, por supuesto, a la literatura crítica que se leía en la década del sesenta en Brasil y en Latinoamérica: ciertos textos de Sartre (básicamente *¿Qué es la literatura?*), en una interpretación que se recortaba sobre el machacado concepto de “compromiso”, el “realismo crítico” de Gyorg Lukács y todos los intentos de articular teóricamente las opiniones del “Che” Guevara y de Fidel Castro sobre arte y cultura. Sobre los debates literarios de ese periodo, puede consultarse la tesis de Claudia Gilman, UBA, en prensa.

Haroldo de Campos, quien fue uno de los difusores de su obra en Brasil, Max Bense comenzó a tener una presencia muy fuerte sobre todo en la página "Invenção", convirtiéndose, como lo llamó Mário Chamie, en el "teórico del momento".¹⁷ En 1962, el número 2 de la revista *Invenção* publicó un texto sobre su visita a la ciudad que el editorial describe así: Max Bense "puede ver en Brasilia un ejemplo del antiprovincianismo de la conciencia tropical. Algo que, para nosotros, responde a la idea de un nacionalismo crítico".¹⁸

Pero fue en el otro terreno donde se produjeron los hallazgos más sorprendentes: al buscar escritores de invención en el pasado brasileño los concretistas se encontraron con dos poetas de excepción: Joaquim Pedro de Sousa Andrade (1853-1902) y Pedro Kilkerry (1885-1917). El 18 de diciembre de 1960, la página "Invenção" publicó el primer texto de una investigación que iría a dar por resultado final el libro *ReVisão de Sousa Andrade*. Y en 1962, Augusto de Campos comenzaba la ReVisión del poeta simbolista bahiano Pedro Kilkerry.¹⁹

En principio, las dos actividades (definición de un nacionalismo crítico e incorporación de poetas brasileños al paideuma) no están necesariamente relacionadas, pero esta doble búsqueda es la que explica que la figura de Oswald de Andrade haya tenido tanto impacto en los integrantes del grupo. Había en él algo más que un "ejemplo del antiprovincianismo de la conciencia tropical". Oswald era, también, un crítico de ese provincianismo y la muestra más contundente de las potencialidades del vanguardismo en un país periférico.

¹⁷ El artículo de Mário Chamie es de la página *Invenção*, 13.3.60.

¹⁸ Pág. 2. *Invenção*, número 2, 2º trimestre de 1962. Fue el grupo minero "Tendência" el que planteó con fuerza esta inflexión nacional. Los integrantes de este grupo fueron los poetas Affonso Ávila y Laís Corrêa de Araujo y los críticos Benedito Nunes y Luiz Costa Lima. Del 14 al 20 de agosto de 1963 este grupo realizó (junto a los poetas del grupo *Noigandres* y a otros poetas) la "Semana Nacional de Poesía de Vanguarda". El grupo participó además con textos programáticos y poéticos en la revista *Invenção*. Cf. *30 anos, Semana Nacional de Poesia de Vanguarda (1963/1993)*, Prefeitura de Belo Horizonte, Secretaria Municipal de Cultura, 1993.

¹⁹ El libro *ReVisão de Sousa Andrade* de Augusto y Haroldo de Campos es publicado en 1964, y cuenta con las colaboraciones de Luiz Costa Lima y Ertbos Albino de Souza. Augusto de Campos publica, después, las siguientes revisiones: *Revisão de Kilkerry* en 1971, *Pagu: Vida-Obra* en 1982 sobre la escritora modernista y la *plaque*, de 1996. *O enigma Ernani Rosas* sobre el poeta simbolista Ernani Rosas (1886-1954). También hay que señalar el rescate de traductores del pasado que hizo Haroldo de Campos, entre los que se destacan Odorico Mendes (1799-1864) y José Elói Ottoni (1764-1851).

Nuevas estéticas: popcretos, galáxias, poemas semióticos

En abril de 1964 un golpe militar acabó con el gobierno democrático de João Goulart. El hecho de que el gobierno que se inició entonces fuera modernizador y autoritario y no respondiera a los esquemas tradicionales de lo que era el autoritarismo militar, desorientó a la intelectualidad brasileña a la vez que hizo inviable un proyecto político-cultural (sea de la izquierda cosmopolita o de la popular) que, hasta entonces, creía que nadaba con la corriente. La izquierda se radicalizaba cada vez más, y pese a que en el gobierno comenzaron a implementarse políticas de derecha y antipopulares, en el campo intelectual se vivía un clima de euforia progresista.²⁰

En diciembre de ese mismo año salió el cuarto número de la revista *Invenção* con un homenaje a Oswald de Andrade a diez años de su muerte. Paradójicamente, lo que no había logrado el “salto participante” (esto es, la crítica y el eventual abandono de los supuestos modernistas del movimiento), se cumplió con la lectura de la obra de Oswald de Andrade: su revisión integral quebró desde el interior los atributos modernistas de la homogeneidad, la evolución y la autonomía. A mediados de los años 50, los poetas concretos se habían acercado a la obra de Oswald de un modo fragmentario y ocasional aunque su personalidad los había impactado profundamente cuando lo visitaron en su casa pocos años antes de su muerte.²¹ En 1957, Haroldo de Campos publicó el texto “Oswald de Andrade” en el *Jornal do Brasil* (1º de septiembre) donde reivindicaba la figura del antropófago y pedía una reedición de sus obras (una queja en el mismo sentido se lee en su ensayo “Kurt Schwitters ou o Júbilo do Objeto” de 1956 donde habla de Oswald como un “caso alarmante”). Justamente, les iba a corresponder a los mismos poetas concretos ser protagonistas –junto a

²⁰ Según Roberto Schwarz el golpe del 64 “era proamericano y antipopular, pero moderno” y, observa en otro pasaje, “a pesar de la dictadura de derecha hay una relativa hegemonía cultural de izquierda en el país” (en “Cultura e política, 1964-1969”, *O pai de família e outros estudos*, Rio de Janeiro, Paz e terra, 1978, pp.62 y 72).

²¹ Cuenta Décio Pignatari: “Nos preguntó –a los Campos y a mi– en su departamento de la calle Ricardo Batista, en Bixiga, después de oír algunos poemas de los hermanos Campos y un fragmento de prosa (mío): ‘¿Sólo esto?’. Después leímos, en intercambio de lecturas y conquistado por la pasión de los descubrimientos, una página de *Max y los Fagocitos* de Henry Miller, en la traducción francesa. A cada uno de los imberbes nos dio de regalo un ejemplar de las *Poesías Reunidas*, la primera obra gráfico-poética hermosa que veía en mi vida. Paquetes de ejemplares sobrantes se apilaban encima de un armario: ya no tenía interlocutores, se acercaba a los jóvenes”. En “Tempo: invenção e inversão”, prólogo a *Um homem sem profissão (Sob as orden de mamãe)*, San Pablo, Globo/Secretaria de Cultura, 1990. La visita, que se realizó en 1949, tuvo eco en una de las crónicas que escribía Oswald de Andrade para *Gente do Sul* (25 de agosto de 1953, ver *Telefonia*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976).

Antonio Candido y otros escritores— de ese proceso de reedición y puesta en circulación de la obra de Oswald de Andrade. En 1963, Haroldo de Campos publicó dos ensayos sobre algunos de sus textos en el “Suplemento Literário” del *Estado de São Paulo*: “Lirismo e participação”, del 6 de julio, compara su poema “Cântico dos cânticos” con el montaje cinematográfico y con el poema “Carta a Tatiana Iákovleva” de Maiacovski bajo el concepto de “forma revolucionaria”, y “Estilística Miramarina”, del 24 de octubre, estudia la novela de Oswald *Memórias sentimentais de João Miramar* desde una óptica semiológica definiéndola como “prosa cubista”. Esta novela, reeditada en 1964 con prólogo de Haroldo de Campos (“Miramar na Mira”), inició las reediciones de los libros de Oswald que, en más de un caso, los poetas concretos prologaron y presentaron.²²

El concepto clave —en esta incorporación— fue el de *antropofagia*, pero no en el sentido amplio y cultural en el que se lo ha entendido posteriormente (y en el que los poetas paulistas también han tomado parte) sino en un aspecto muy específico: la capacidad de incorporar los materiales más diversos a la voluntad constructiva propia del concretismo. Con esta apertura, los criterios de homogeneidad, evolución y autonomía entran en una torsión que, ya a mediados de la década, los hace irreconocibles (al menos desde su versión concretista ortodoxa).

En 1963, Augusto de Campos compuso el poema “cidade” y el azar quiso que la última palabra seleccionada —en base a un criterio alfabético e idiomático— fuera “voracidade” (“voracidad” + “ciudad”).²³ Otro poema del periodo, “Luxo/Lixo” de 1965, establecía una relación a partir de un juego fonético: “luxo” (“lujo”) y “lixo” (“basura”). Esta incorporación de lo aleatorio hace que los materiales incorporados ya no estén predeterminados: la voluntad constructiva se abre entonces a los detritos y a los restos. Entre estos dos poemas, se inscribe la serie de los “Popcretos” que, bajo el signo

²² Augusto de Campos, por ejemplo, prologó las dos ediciones facsimilares de la *Revista de Antropofagia* (San Pablo, Abril, 1975) y del periódico *O Homem do Povo* (San Pablo, Imprensa Nacional do Estado / Arquivo do Estado, 1984), y Décio Pignatari, las memorias *Um homem sem profissão (Sob as ordens de mamãe)* (op.cit.). Haroldo de Campos escribió introducciones para *Oswald de Andrade - trechos escolhidos* (Rio de Janeiro, Agir, 1967), la *Obra escogida* en castellano (Caracas, Ayacucho, 1981), *Serafim Ponte Grande* (San Pablo, Globo, 1989), *Pau-Brasil* (San Pablo, Globo, 1990) y *O Santeiro do Mangue e outros poemas* (San Pablo, Globo/Secretaria de Estado de Cultura, 1991). También debemos mencionar la excelente edición facsimilar realizada por Jorge Schwartz de *O perfeito cozinheiro de almas*, diario de Oswald de Andrade y sus compañeros de *garçonnière* a principios de los años 20, con prólogo de Haroldo de Campos.

²³ El poema coloca en una línea todas las palabras que terminen con el sufijo “-cidade” en portugués, “city” en inglés y “cité” en francés.

oswaldiano de la antropofagia, vinculan estas dos nuevas variantes: “devoración” y “basura”. Realizados “en lo aleatorio del ready made / de agosto a noviembre de 1964 / por una voluntad concreta”, estos poemas fueron compuestos en grandes paneles y presentados al público en la Galería Atrium de San Pablo en diciembre de 1964. El protagonista de la exposición fue, en realidad, el artista plástico Waldemar Cordeiro, que había comenzado a hacer un “arte concreta semántica” y que aceptó el título genérico de “popcretos”, inventado por Augusto de Campos. La noche de inauguración, Damiano Cozzella, del grupo *Música nova*, participó de la muestra con un *happening* musical.

Los *Popcretos* son poemas que combinan imágenes e iconos que el poeta extrae de “lo aleatorio del *ready-made*, del mayor parque gráfico y tipográfico del mundo: los diarios y las revistas”.²⁴ *Collages* verbales: la experiencia recuerda a la de Kurt Schwitters quien, en los años 20, realizó *collages* verbales y pictóricos en una suerte de dadaísmo heterodoxo, ya que –a diferencia de Tzara y compañía– el señor “Merz”²⁵ “no disimulaba –como dice Georges Hugnet– su simpatía, si no su inclinación explícita, por el grupo Sturm, los constructivistas rusos y el neoplasticismo holandés”.²⁶ Según Haroldo de Campos, la importancia de Schwitters radica en que “el desperdicio lingüístico –ese amontonamiento residual de frases hechas, locuciones extenuadas, ecos memorizados de anuncios, citas, convenciones sentimentales, expresiones de etiquetas, lugares comunes coloquiales, etc.– también asumía el aspecto de un material a ser reencontrado y devuelto al mundo nuevo del poema”.²⁷ Es con este material que se enfrenta la “voluntad concreta” de esos poemas, aunque en este proceso esta voluntad resulta transfigurada: el postulado de la *hegemonía* es abandonado para enfrentarse a los “detalles-detritos de la realidad”, como los denomina Augusto de Campos.²⁸ Algo en este sentido había intentado Décio Pignatari con su poema “beba coca cola” en el que se desemboca en el término “cloaca”, pero la organización reticular y la forma homogénea y habitual de la tipografía futura mantenían al poema en la esfera del concretismo ortodoxo. También “*Servidão de passagem*” de Haroldo de Campos traía la dimensión de lo abyecto, pero la confrontación era más bien semántica y no

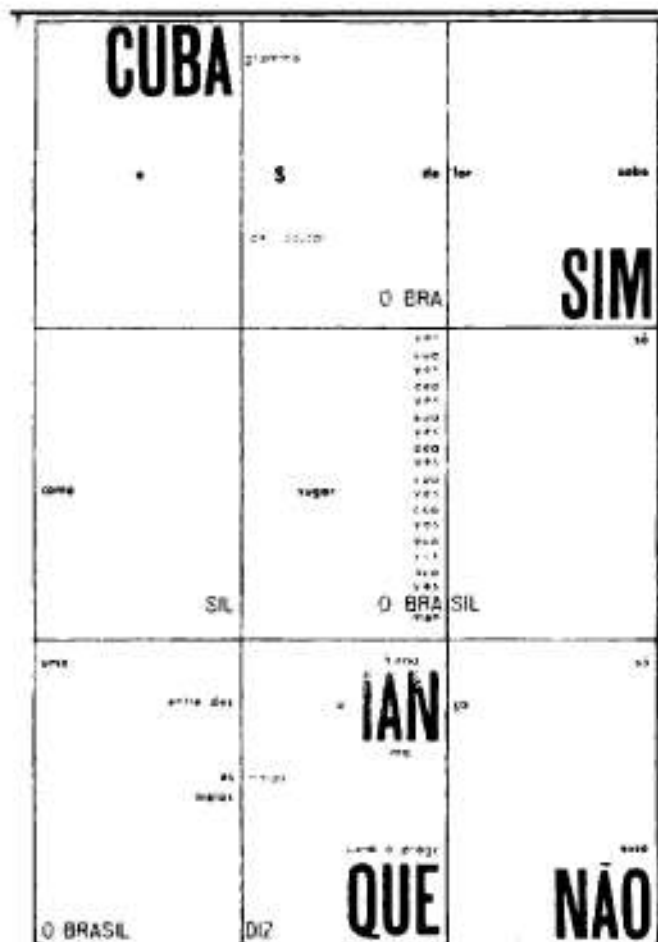
²⁴ Catálogo de la exposición, reproducido en *Viva voia* de Augusto de Campos.

²⁵ Schwitters se bautizó a sí mismo como el “señor Merz” a partir de un collage en que partía en dos la palabra “kom/merz” (“comercio”).

²⁶ Citado por Haroldo de Campos en *A arte no horizonte do provável*, op.cit., p.42.

²⁷ Haroldo de Campos. *A arte no horizonte do provável*, op.cit., p.36.

²⁸ “Breve exposição sobre uma explosão de expoemas” (catálogo de la exposición), reproducido en *VIVA*



Cubagrama (1962) de Augusto de Campos

afectaba la forma del poema, en este caso más convencional que la espacialidad de su poesía anterior. El detritus no es, en los *Popcretos*, semántico sino objetual, un "júbilo del objeto" –para usar la expresión de Haroldo de Campos– que desestabiliza los límites del poema y su autonomía, pero sobre todo el criterio de homogeneidad. Hasta esta experiencia, los poetas concretos habían hablado de ideograma, montaje, diseño y espacialidad, pero estos procedimientos se habían mantenido en el terreno del signo verbal. En definitiva, *todos* los poemas concretos habían utilizado sólo palabras o letras y no habían salido del dominio del alfabeto. De hecho, los poetas del paideuma se definían, sobre todo, por su actitud ante el lenguaje verbal o, si se quiere, la dimensión verbivocovisual pero de las palabras (es decir, la visualidad estaba siempre relacionada con el signo lingüístico). Al incluir imágenes y fotos, la desintegración del vocablo es suspendida por la inclusión de elementos que le son ajenos. El mundo sobre el que se planifica, y sobre el cual el concepto de evolución tenía su línea trazada, se desestabiliza desde adentro con la invención de los "popcretos".

El desequilibrio también se produce en la práctica del *designer* o del *planificador* del lenguaje. No desaparece el impulso constructivo (los poemas poseen formas regulares como un círculo o una pirámide, perfectamente controladas y previas a la entrada del material), pero debe convivir con un elemento anárquico que provee la misma realidad cuando se la encara desde los medios masivos (la revistas y los diarios). El *designer* deviene aquí un "anarquitecto": "el caos antropofágico brasileño destruido por la revistamania de un anarquitecto". A partir de la antropofagia, la poesía concreta incluye a su otro (caos, destrucción, anarquía) y prepara así la transformación de los criterios que estaban en sus orígenes.

El modo en que se organizan los materiales del archivo difieren de los modos en que lo hacía el concretismo de los 50. Mediante la inclusión del pop y lo aleatorio, el trabajo con la experiencia ya no está en función del corte modernista sino de la aglomeración, la superposición y la intermediación de los mass-media. El poema "Psiu", compuesto en 1966, dos años después de la exposición, procesa este nuevo repertorio virtualmente infinito (las palabras de los periódicos) con la conmoción política: el golpe militar de 1964 y las nuevas condiciones represivas que impuso ("ato 13" en el poema) explican y permiten

leer el poema (ilust 4).²⁹ El caos de este texto visual es aparente (hay una voluntad constructiva), pero esto a la vez impide que se pueda afirmar que las relaciones entre las partes sean geométricas (como si lo habían sido en la fase ortodoxa del concretismo). De allí que la funcionalidad de las partes no se explique en relación con otras partes sino con la vinculación que establecen, mediante el poema, con el contexto. La funcionalidad de las partes está, por decirlo de alguna manera, relajada. En “Psiu”, y en los popcretos en general, el concretismo se ubica en el límite mismo entre la práctica y el archivo: permanece como un elemento configurador (“-cretos”) pero debe compartir su lugar con otros estilos (“pop-”). El concretismo pasa de proyecto programático a rasgo diferenciador: “pop –se lee en el catálogo– en parámetros concretos: construcción, intencionalidad crítica”.

En el mismo número de *Invenção* en el que aparecen los “popcretos”, se publican por primera vez algunas *Galáxias* de Haroldo de Campos. El primer texto de la serie fue escrito el 18 de noviembre de 1963 paralelamente a la redacción de un ensayo clave: “A arte no horizonte do provável”, fechado en octubre-noviembre de ese mismo año. En la presentación de la primera serie de *Galáxias* que se publica en la revista *Invenção*, Haroldo redacta un pequeño prólogo titulado “dois dedos de prosa sobre uma nova prosa” en el que establece los puntos de partida:

prever un libro. de cien páginas. o cerca de. no más. la primera y la última
fijas. formantes. las demás sueltas y permutables. la primera y la última hablando
sobre el escribir. el comienzo y el fin de. el fincomienzo de. por lo tanto ni
comenzando ni terminando [...] el fluir de los signos [...] todos los materiales. no
jerarquizados. o una nueva fabulación. un nuevo realismo. clivaje: mente
artesanal de guimarães rosa y mente industrial de oswald.³⁰

²⁹ Entre 1964 y 1978, el gobierno militar dictó diecisiete actos institucionales en los que se suprimían o limitaban derechos constitucionales. En el momento de escribirse este poema, estaban promulgados solamente tres (el del 9-4-1964 suspendió derechos políticos, el del 27-12-1965 extinguió los partidos políticos y el del 5-2-1966 determinó elecciones indirectas para los gobernadores de Estado). El número 13, según testimonio de Augusto de Campos, alegoriza la infelicidad de la situación brasileña de ese entonces. La frase “Saber Viver, Saber Ser Preso, Saber Ser Solto” pertenece a Miguel Arrais, gobernador de Pernambuco e incentivador de las ligas campesinas del Nordeste, detenido en 1964. Liberado en 1965 por un “habeas corpus”, se exilió en Argelia.

³⁰ Este texto programático titulado “dois dedos de prosa sobre uma nova prosa” (“dois dedos” significa, además del literal “dos dedos”, “estar muy cerca de”) fue publicado en la revista *Invenção* (número 4, diciembre de 1964). Una vez concluido el proyecto, este texto fue eliminado de la edición definitiva de *Galáxias* (San Pablo, Ex Libris, 1984). También existe una versión recitada por Haroldo de Campos en CD: *Isto não é um livro de viagem* (16 fragmentos de *Galáxias*). Rio de Janeiro, editora 34, 1992.

Fluir de los signos, las *Galáxias* ponen el signo poético en los límites: se entrometen en la oralidad, recorren el mundo y las lenguas, van en busca de los acontecimientos sociales y artísticos. Estructura *abierta* a la contingencia y a los cambios políticos y personales: el texto se imagina en el flujo de la historia y supone también lo que esta historia puede llegar a ser (al plantearse como épica, imagina un escenario de combate y algunos héroes posibles: aquél sería la lucha por la liberación social, y uno de sus héroes el lenguaje). Como legado de la etapa concretista y del paradigma instaurado por el alto modernismo, este programa se inscribe, en su primer momento, en una *línea evolutiva*. Hay que leer el comienzo de las *Galáxias* a la luz de las notas editoriales de la revista *Invenção* y en correspondencia con una *linealidad evolutiva*, esperanza épica en el horizonte potencialmente revolucionario de 1963. Si los *Popcretos* pusieron en cuestión el principio de homogeneidad y, en menor medida, el de autonomía o apariencia estética, lo que entra en crisis –a lo largo de la composición de las *Galáxias*– es la creencia en la evolución como nexo entre verso e ideograma y entre poema e historia.

En las *Galáxias*, Haroldo declina, por primera vez después del concretismo, la primera persona. Y también, de un modo singular, inscribe el poema en el espacio-tiempo de la historia. En la puesta en escena de un sujeto y de la referencia, el poema se proyecta a partir de postulados diferentes a los del concretismo. La sola presencia elocutoria de un yo es índice de una discontinuidad: el poema quiebra o somete a nuevas condiciones la estrategia colectiva concretista que, en su rechazo del sujeto, cuestionaba la idea de autoridad. Escritura en común, voz plural, los mismos poetas habían suspendido sus estilos para sumarse a una práctica conjunta y anónima desde el punto de vista de la voz lírica. El ascetismo concreto se vuelve en las *Galáxias* devoración y exuberancia, y crea las condiciones para la reaparición de un sujeto ya no como signo de una expresión o de una autoridad externa al texto sino como efecto del lenguaje y de la “ficción”.³¹ Ahora bien, si el sujeto se instala como ruptura desde la primera línea del poema, la relación con la historia se modifica a medida que la escritura de las *Galáxias* avanza. Texto abierto a los cambios históricos, las *Galáxias* son escritas entre 1963 y 1976 e “imaginadas –como dice su autor– en el extremo de los límites de la prosa y la poesía”. Lo que se produce en ese

³¹ Ver el epígrafe de las *Galáxias* tomado del prefacio a *Un Coup de Dés*: “la ficción florecerá y se disipará, muy rápido”.

lapso de tiempo, es un pasaje del paradigma evolutivo que organizaba los materiales en el concretismo a la presencia cada vez mayor de un paradigma sincrónico-retrospectivo que se dispone por constelaciones. El descubrimiento de Soussândrade (en quien encontraron un poeta modernísimo que parecía adelantarse a toda homogeneidad evolutiva) y la misma decisión de escribir en prosa (por lo que se dejaba en plano secundario el problema de la desintegración del verso) anunciaban esta reflexión sobre la línea evolutiva que desembocaría en el concepto de lectura “sincrónico-retrospectiva” expuesto en dos ensayos de 1967, “Poética sincrônica” y “Texto e História”. Esta categoría subordina la idea de evolución a la de *lectura* (y ya no a la escritura), y la independiza del núcleo que, en el concretismo ortodoxo, la había definido: la crisis del verso. Las asociaciones son más libres o arbitrarias y ya no responden a un argumento teleológico como sería el de demostrar el fin de la era del verso.

Finalmente, en estos años, también la autonomía es debilitada o cuestionada en algunos experimentos textuales. Si en la etapa anterior el traslado de la poesía al mundo del *design* había sido el exponente más claro de la dislocación vanguardista, en esta etapa es el estatuto mismo de la poesía y el del poema el que se pone en cuestión. Algo de esto sucede en los *Popcretos*, no solo porque se expusieron en una galería sino porque bien podría denominárselos *collages* u objetos plásticos.³² Pero quien llevó más lejos esta desintegración (en última instancia, los *Popcretos* son por lo menos artísticos) fue Décio Pignatari. En el número 5 de *Invenção* (enero de 1967) publicó “Disenformio”, un aviso publicitario que también incluyó en su libro de poesías *Poesia, pois é poesia (1950-1975) Po&tc (1976-1986)*. Este texto no contiene *ningún* elemento que permita inducir que se trata de un poema y no de una publicidad. En una ampliación de la *experimentación vanguardista*, se renuncia a la apariencia estética que es dada arbitrariamente por el contexto en el que se la ubica (en una revista de actualidades hubiera sido una publicidad más). El contexto (en este caso el libro o la revista) nos obliga a leer como poema un texto que los criterios tradicionales del entorno no considerarían como tal.³³ Tal vez lo que esté

³² Tuve como objetivo subrayar esta dislocación cuando titulé la antología de Augusto de Campos *Poemas*, pese a que incluía obras (profilogramas, popcretos, enigmagens) que no contenían lenguaje verbal.

³³ Palabras de Haroldo de Campos: “El aviso ‘Disenformio’ de Décio Pignatari (reproducido en *Invenção*, n°5) presenta su mensaje publicitario convirtiéndolo en el proceso mismo de la formación del texto: la frase ‘perturbações intestinais’ va siendo comprimida a medida que el nombre del producto farmacéutico recomendado se va articulando y toma cuenta del *display*” (“Vanguarda e Kitsch”, *A arte no horizonte do*

anunciando también este texto es la absorción de los procedimientos vanguardistas por medio de la publicidad y los medios masivos.

La no conciliación está orientada –principalmente– hacia el interior del campo, hacia sus criterios de estabilidad y consenso sobre qué es un poema y qué deja de serlo. “En efecto –escribe Leonor Arfuch– cada género define una serie peculiar de expectativas y demandas, exige de su destinatario ciertas competencias, propone determinados ‘contratos’ de lectura. La idea de que todos los tipos de diseño no se *leen* igual [...] desafía no solamente el propio principio de ‘legibilidad’, fuertemente anclado en el imaginario racional de la armonía, sino también el de ‘claridad’, que deriva de ese carácter *inmediatamente significante* que se le atribuye al diseño, tal vez por cercanía con el campo de la imagen y la percepción”.³⁴ La crítica de Marjorie Perloff a la poesía concreta sobre “el riesgo de producir ‘poemas’ que *sean* signos de tráfico y de aeropuerto”,³⁵ sólo puede tener sentido en un mundo de signos en el que la poesía tuviera un lugar asignado y estable. Como no es esto lo que sucede, una poesía de vanguardia sólo puede trabajar en el límite, en un borde que se define no por su sola presencia sino por lo que incluye y por lo que deja afuera. No importa tanto si esos signos son poemas o signos de tráfico, porque su sentido radica en que nos llevan a preguntarnos sobre la diferencia entre un poema y una señal de tránsito o entre un poema y cualquier otra entidad (sean textos, objetos o acontecimientos).

Pero esta actitud polémica hacia el interior del campo también tiene sus riesgos y pierde toda efectividad cuando se hunde en las relaciones sociales y, como lo hace en este caso, mercantiles. Sólo una creencia en el valor liberador e integrador del consumo, vinculado con un lenguaje publicitario que comenzaba a articularse, pudo llevar a que los poetas de *Invenção* creyeran que un texto como “Disénformio” podía marcar una diferencia, una respuesta no-conciliatoria. Los poetas concretos desembocaron en este punto en una típica aporía vanguardista: en una sociedad dominada, la disolución de la apariencia estética termina confirmando las relaciones de poder. El experimento de “Disénformio” era un punto límite: una vez que experimentaron con él, los escritores de *Invenção* debieron retornar a la poesía.

provável, San Pablo, Perspectiva, 1969, p.197).

³⁴ “El diseño en la trama de la cultura: desafíos contemporáneos” en Leonor Arfuch, Norberto Chaves y Maria Ledesma: *Diseño y comunicación (Teoría y enfoques críticos)*, op.cit., p.180.

³⁵ Marjorie Perloff: *Radical artifice (Writing poetry in the age of media)*, Chicago, Chicago University Press.

El último tiro de dados

El reconocimiento de un nuevo horizonte que vendría a superponerse con el de la "revolución" y, en algunos sentidos, a desplazarlo, coincide con el último número de la revista *Invenção* de 1967: en "& se não perceberam", son los medios masivos de comunicación los que se constituyen como el espacio en el que se definen las posiciones de los sujetos y la lucha por la hegemonía cultural. Este editorial es un texto de frontera: cierra la etapa concreta y anuncia el nuevo escenario cultural de fines de la década.

El texto no lleva títulos ni firmas, lo que sorprende si lo comparamos con los anteriores manifiestos (siempre preocupados en fechar, titular y hacer delimitaciones). Podría ser denominado "manifiesto" si no tuviera algo de acta de defunción, de entierro festivo y provocador. A diferencia del "Plano-piloto para la poesía concreta", este texto resulta algo caótico y privilegia, antes que el rigor expositivo, la asociación polémica de ideas. Mientras el "Plano piloto" tiene ocho párrafos agrupados temáticamente (definición de poesía concreta, precursores o paideuma, el espacio-tiempo, el ideograma, el lenguaje, el isomorfismo, lo constructivo y el concretismo como "arte general de la palabra"), este texto consiste en un solo párrafo con frases vinculadas copulativamente (mediante el signo "&"). Las escrituras también difieren: el "plano piloto" posee una escritura descriptiva, impersonal y en tiempo presente; el texto de *Invenção*, en cambio, interpela al público en general ("& se não perceberam que...") y habla en pasado: "& a poesia concreta nasceu sob os seus narizes por um descuido do sistema". Es la primera vez que un texto programático asume procedimientos que antes eran destinados a la producción de poesía (una tensión muy visible en los años 50 entre la organización lineal y discursiva de los manifiestos y la yuxtaposición sintética de los poemas).

La diferencia más importante con los textos programáticos anteriores consiste, sin embargo, en que la inclusión de la dimensión de los medios masivos no se hace en términos abstractos. Éstos ya no aparecen como una *forma mentis* sino como el escenario material en el que se dirimen las cuestiones artísticas y sociales:

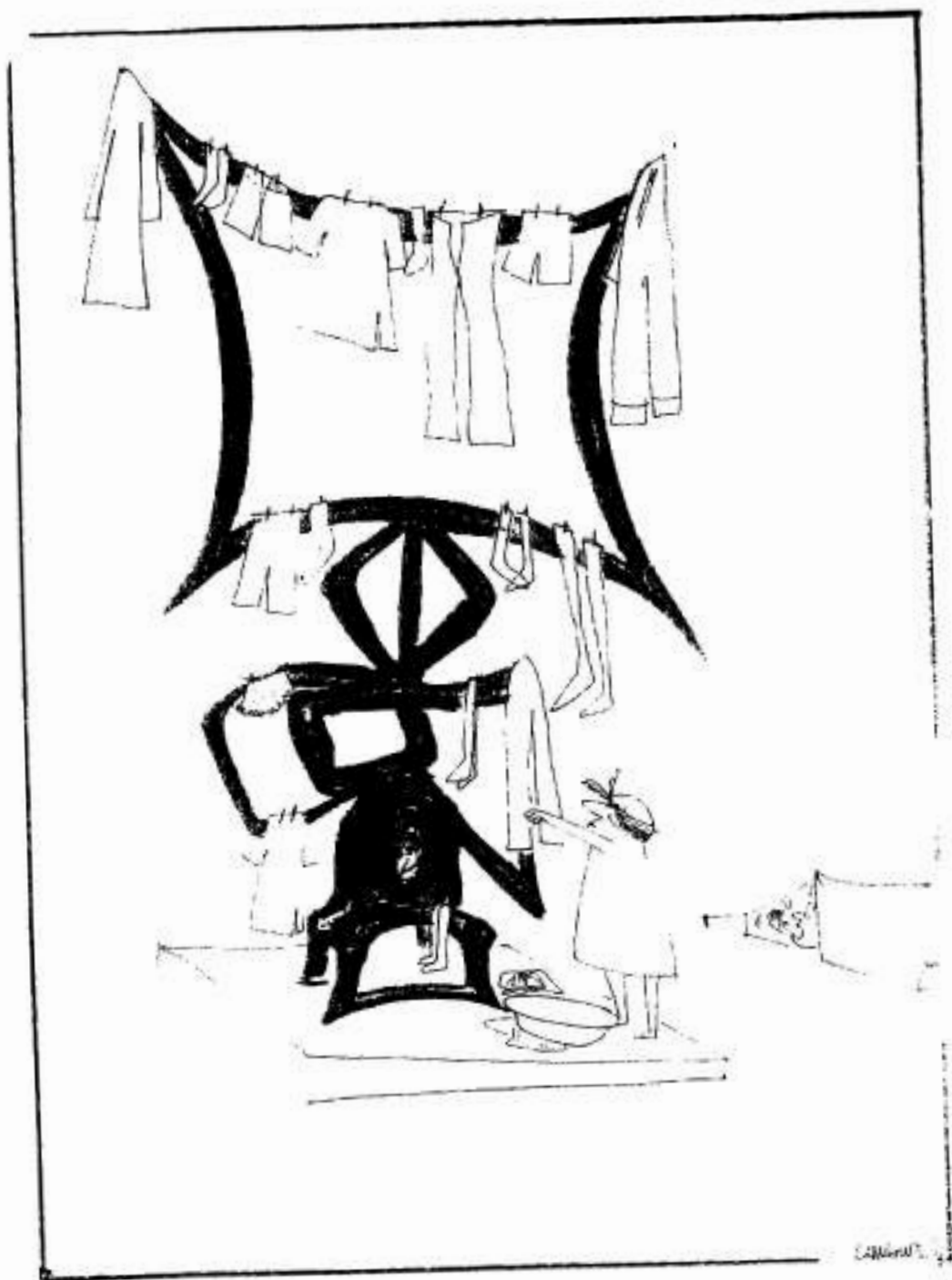
[...] & João Gilberto foi mandado às favas & hoje nos deliciamos com *A Banda & Disparada* é claro que o consumo busca o seu leito natural na *média*

comunicativa & Oswald mostrou que é possível radicalizar-se a mídia com Sócrates & Tarzan & e que são revoluções senão radicalizações da mídia? [...]

[& João Gilberto fue mandado de pasco & hoy nos deleitamos con *A Banda* & *Disparada* es claro que el consumo busca su lecho natural en la *mídia* comunicativa & Oswald mostró que es posible radicalizar la mídia con Sócrates & Tarzan & ¿y qué son las revoluciones sino radicalizaciones de la mídia?]

El ideologema de la “revolución” recibe en “& se não perceberam” una extraña definición que aleja a la revista de los términos tradicionales del debate cultural. La revolución no está definida en términos de “clase”, de “Estado” o de “lucha política”, ella es “radicalizaciones de los medios” (el uso del plural sugiere que la revolución más que un fin es un modo de actuar). En un medio cultural hegemoneizado por la izquierda, la importancia concedida a los medios masivos, a mediados de los años sesenta, no podía menos que descolocar y causar rechazo. Esta concepción se inspiraba, en cierta medida, en una lectura de Oswald de Andrade que iría a imponerse por esos años: pensar a la cultura en términos de consumo y a la cultura brasileña en términos paródicos, festivos y cosmopolitas.

Por primera vez, los poetas concretos citan artistas de la cultura masiva (João Gilberto), productos de esa cultura (“La banda” de Chico Buarque y “Disparada” de Geraldo Vandré) y plantean su práctica en función del horizonte de los medios. La intervención de los poetas concretos en este escenario (sobre todo de Augusto de Campos) nos permitirá establecer el *último* periodo de la poesía concreta como programa vanguardista.



Ilust.5: El humor gráfico es uno de los modos en que los medios de circulación masiva incorporaron al modernismo, tendencia que les resultaba hermética e incomprensible. Al usar una escultura de Brasilia como soga para secar la ropa, el dibujo se ríe de la inutilidad del arte moderno. El tradicionalismo de la mirada se percibe en los roles que le asigna a la mujer y al hombre.

3. CONCRETOS EN EL TRÓPICO

3. CONCRETOS EN EL TRÓPICO

La denominación “década del 60” suele utilizarse para referirse a un periodo de grandes agitaciones sociales que incluye el predominio de las ideas de izquierda y el crecimiento del Tercer Mundo, la lucha por los derechos civiles y el acceso de movimientos progresistas –por medios violentos o electorales– al poder. En Latinoamérica, el rótulo abarca desde la revolución cubana de 1959 a la instalación progresiva de dictaduras militares cuyos casos más dramáticos fueron los golpes militares de Chile, en 1973, y de Argentina, en 1976. Pero si se observan las cosas más cuidadosamente, se detecta –alrededor de 1966 aproximadamente– un cambio bastante abrupto que exige, al menos, una denominación diferente a la del periodo 1959-1966. La radicalización de las opciones políticas se recorta, hacia fines de la década, en un clima de enfrentamientos que llevan a numerosos grupos a optar por la lucha armada. En los casos de Brasil y Argentina, por ejemplo, los golpes militares de 1964 y 1966 respectivamente, habían sido interpretados como el fracaso de una salida democrática tradicional o, como las denominaba un film de la época, de las “salidas democrático-burguesas”.¹ Pero esta lectura no estaba hecha desde la consternación sino desde la euforia: el capitalismo retrocedía, los movimientos revolucionarios avanzaban y los golpes militares eran el último manotón de ahogado del imperialismo.² Hay, además, otro hecho que hace a este periodo diferente del anterior: el crecimiento sostenido de los medios masivos, sobre todo de la televisión, transforma definitivamente a las grandes ciudades latinoamericanas. Mayores inversiones económicas en las cadenas televisivas y un crecimiento del consumo hacen que los discursos mass-mediáticos incidan de una manera novedosa en la vida cotidiana.³ Hal Foster denomina a

¹ Me refiero a *La hora de los hornos* de Fernando Solanas, película de militancia política de circulación clandestina que fue realizada entre los años 1966 y 1968.

² Pese a que esta creencia puede rastrearse en innumerables textos e imágenes de la época, en ningún lugar se evidencia mejor que en la literatura y en las acciones del círculo guevarista. En 1967, año de la ofensiva de Guevara en Bolivia, por ejemplo, Casa de las Américas inicia su importante colección de “Cuadernos del Tercer Mundo” con el libro de Régis Debray, *Revolución en la revolución?*, en el que puede leerse esta concepción (La Habana, Casa de las Américas, 1967).

³ Aunque el crecimiento de la red televisiva en términos nacionales se produjo en Brasil durante la década del setenta, el primer impacto fuerte se produjo en los grandes centros urbanos como San Pablo y Río de Janeiro, a mediados de los años sesenta, donde la proporción de domicilios con televisión creció del 12,44% en 1960 al 38,4% en 1970. Tomo los datos del artículo de Esther Hamburger, “Diluyendo fronteras: a televisão e as novelas no cotidiano”, incluido en *História da vida privada no Brasil: Contrastes da intimidade*

este cambio “la época de la revolución cibernética”, y Fredric Jameson se refiere a ella como la “tercera revolución tecnológica en el oeste (electrónica, nuclear)”, y ambos la ubican alrededor de 1967.⁴

Estos dos hechos (convulsión política y crecimiento de los medios) no están necesariamente vinculados entre sí aunque culturalmente se combinan o se superponen con frecuencia. Para los grupos radicalizados de izquierda, los medios masivos constituían una acentuación de las asimetrías de la escena pública, y uno de los instrumentos más poderosos para alienar a los actores sociales y dominarlos. De modo opuesto, los grupos que provenían del modernismo vanguardista, en cambio, como es el caso de los poetas concretos, no veían a los medios solamente como un instrumento del poder: para ellos, eran un escenario en el que había que intervenir y transformar desde adentro, porque su aparición implicaba una modificación profunda en los mecanismos de la escena pública y en la creación de imágenes culturales. En los concretos y neovanguardistas, este reconocimiento fue el efecto de su tendencia a privilegiar los cambios tecnológicos como procesos de innovación y modernismo antes que como instrumentos de dominación. A diferencia de sectores muy activos políticamente pero que consideraron a los medios exclusivamente bajo el prisma de la alienación, estos grupos pudieron concebir una estrategia en la que los medios no fueran un enemigo exterior sino un escenario de disputa de las legitimaciones culturales en juego.

Cuando los poetas de *Invenção* se preguntaban “¿qué son las revoluciones sino radicalizaciones de los medios?”, proponían que eran las prácticas mismas las que debían cambiar porque era la viabilidad histórica de conceptos como el de “revolución” lo que se había transformado. Para los sectores que desde inicios de los sesenta habían optado por la prácticas de agitación tradicionales, en cambio, se trataba de profundizar un proceso de concientización en el que los medios desempeñaban el papel de la alienación y la penetración imperialista. Esta era la idea de los CPC (Centros Populares de Cultura), los cuales estaban dedicados a la construcción de un circuito parainstitucional exterior a los medios. Como señaló Ferreira Gullar en *Vanguarda e desenvolvimento*, los CPC “se proponían *competir* con los medios de comunicación masivos buscando formas de

contemporânea, coordenador-geral: Fernando Novais, organizador del vol.4: Lila Moritz Schwarcz, San Pablo. Companhia das letras, 1998, p.453-454.

⁴ Ambas referencias están tomadas del libro de Fredric Jameson. *Los sesenta*. Córdoba, Alción, 1996.

comunicación populares y yendo con sus obras a los sindicatos, a las villas miseria, a los suburbios, a los barrios obreros, a las usinas de azúcar, a las facultades”.⁵ Era esta *competencia* la que los poetas concretos encontraban inviable y negadora del nuevo estado de cosas (con el corolario de una visión romántica y populista de los consumidores). Sin embargo, durante la época del gobierno de João Goulart (1961-1964) la visión de los CPC encontró un amplio campo de acción con las “reformas de base” que, en el trabajo con los sindicatos y el campesinado, tendieron a revertir las soluciones desde arriba que, casi siempre, se habían aplicado en Brasil.

Estas condiciones que permitían el afianzamiento del activismo político, cambiaron completamente con el golpe de Estado de 1964: por un lado, el flamante gobierno militar reprimió a la vieja usanza (lo que afectó principalmente a los grupos de izquierda); pero por otro, surgieron novedosas situaciones de cuestionamiento de la legitimidad política (señaladamente con los medios de comunicación) que desorientaron a todos. En el marco del golpe de Estado y del crecimiento desmesurado de los medios de comunicación, esta competencia de la que hablaba Ferreira Gullar se negaba a nuevas lógicas de circulación y consumo que, por más capitalistas o imperialistas que pudieran ser, no por eso dejaban de incidir en la cultura.⁶ De todos modos, esto no debe llevar a la conclusión de que la crítica de la revista *Invenção* la ponía en condiciones prácticas de participar en estos conflictos: la poética de vanguardia y de alto repertorio de los poetas concretos difícilmente se adecuaba a la *lógica espectacular* de los medios. La otra posibilidad mediática, plegarse al mercado del diseño, los ponía frente a la disolución de los postulados centrales del movimiento. En 1967, año en el que salió a la calle el último número de la revista *Invenção*, los poetas paulistas se encontraban ante un *impasse* que sólo se resolvió, de un modo desviado, con la irrupción del movimiento Tropicalista.

Fueron los músicos masivos del Tropicalismo quienes tuvieron la capacidad para incursionar en los medios tanto por su posición como por su trayectoria: su propia experiencia socio-cultural, formada en los medios de comunicación y en las informaciones

⁵ “Introdução” (1969) a *Vanguarda e desenvolvimento (Ensaio sobre arte)*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978, p.22, subrayado mío.

⁶ Predominó en esos años, sobre todo en los grupos más radicalizados políticamente, una lectura de la cultura en clave *colonial*, en el que la “conciencia nacional” funcionaba como núcleo de resistencia y de garantía frente a la injerencia extranjera. Esta concepción llevó a una consideración maniqueísta que politizó todas las esferas de la vida cotidiana en función de este esquema.

que éstos transmiten, los ponía en una posición muy ventajosa ante la nueva encrucijada mass-mediática. Frente a la concepción exterior de los grupos de izquierda, el Tropicalismo trajo como dato la *interioridad* de los medios masivos, la necesidad de comprender su papel preponderante y de provocar –mediante una incursión en ellos– el desvío. Este grupo, y en mucho menor medida el de la revista *Invenção*, concibieron los medios como espacio de negociación y crítica de las imágenes sociales. Los poetas concretos se movieron, conceptualmente, con gran comodidad en este campo, pero en las *performances* debieron mantener una distancia que, a veces, los convertía en referentes del movimiento y, en otros casos, en figuras marginales. El caso de los músicos de *Invenção* (Júlio Medaglia, Damiano Cozzela y, sobre todo, Rogério Duprat), en cambio, fue diferente ya que se les presentó, por primera vez, la posibilidad de trabajar en colaboración con músicos populares en los arreglos de sus discos.

Los músicos de *Invenção*, así como los poetas, ya estaban alejados del repertorio del concretismo ortodoxo y en “& se não perceberam” habían escrito: “Erik Satie realizó al nivel semántico-pragmático lo que Webern realizó en el sintáctico”⁷ La incorporación del humor y la parodia del músico francés preparaba a estos músicos para trabajar en la zona del consumo masivo. Esta apertura en sus criterios (Webern + Satie) los puso en condiciones de entender mejor el bagaje musical del grupo bahiano. Sin embargo, no hay que entender este encuentro como el de los rústicos músicos jóvenes que entregan sus composiciones a los refinados arregladores: por el contrario, lo que se produjo, en esas grabaciones, fue un genuino campo experimental en el que se mezclaron posiciones, formas y actitudes de diversas procedencias. Y si la destreza de los músicos de *Invenção* debe entenderse como corolario de la crítica a la que sometieron a los criterios modernistas, el caso de los bahianos se explica, de un modo semejante al que vimos con los poetas concretos en el capítulo “De la Bienal a Brasilia”, por la mediación privilegiada del contexto urbano y del museo.

Los tropicalistas bahianos (Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé, Gal Costa) se formaron en su infancia y adolescencia escuchando música de repertorio popular en la radio y en las calles.⁸ En 1959 surgió la *bossa-nova*, y la presencia de João Gilberto –por el

⁷ *Teoria da poesia concreta*, op.cit., p.171.

⁸ Habría que sumar a este grupo a Capinam y al poeta Torquato Neto, quienes hicieron muchas de las letras del grupo. Torquato Neto nació en Teresina, pero pasó su juventud en Salvador y en San Pablo. Augusto de

tratamiento renovador y sofisticado de sus interpretaciones— significó un salto cualitativo para los oídos de estos jóvenes que ya eran expertos *amateurs* en música popular y masiva.⁹ Pero otro hecho también fue desencadenante: a principios de la década del sesenta, casi todos ellos se trasladaron a la capital del Estado (Salvador de Bahía) y participaron de una de las experiencias culturales más intensas de la historia brasileña de este siglo.¹⁰

A fines de la década del 50, Edgard Santos, el rector de la Universidade Federal da Bahia, decidió llevar a cabo una modernización de las instituciones artísticas y culturales bahianas y convocó a una serie de artistas para diferentes cargos educativos de formación y difusión. Las elecciones de Santos fueron bastante significativas y estuvieron guiadas por los criterios del alto modernismo: convocó al dramaturgo Martim Gonçalves, al músico Hans J. Koellreutter, a la arquitecta y urbanista Lina Bo Bardi y a Yanka Rudzka para que se ocupara de la danza. Además creó el CEAO (Centro de Estudos Afro-orientais) al frente del cual nombró a Agostinho da Silva, profesor que ejerció una gran fascinación en los jóvenes. Martim Gonçalves fue, entre otras cosas, el director de la puesta en escena de *La ópera de tres centavos* de Bertolt Brecht, un acontecimiento que tanto el cineasta Glauber Rocha como Caetano Veloso consideraron decisivos en su formación. A cargo de la escenografía, estuvo Lina Bo Bardi, quien fue mucho más que una arquitecta o una urbanista; su presencia en Bahía desencadenó una serie de ideas sobre la modernidad en el nordeste que pueden encontrarse hoy en las obras de los artistas jóvenes y en las calles de la ciudad. Protagonista de la creación del MASP, Lina Bo se trasladó a Salvador a fines de los años 50 donde se le encargaron varios proyectos institucionales decisivos. En septiembre de 1959, montó para la V Bienal Internacional de Arte y Arquitectura de San Pablo, en el Parque Ibirapuera, la “Exposição Bahia” que, entre otras cosas, impuso una revalorización de la cultura popular bahiana realizada con criterios modernistas.¹¹ Fue la categoría del

Campos le dedicó el poema “Como é Torquato” en *Balanço da bossa e outras bossas*, op.cit., pp.307-310.

⁹ Las primeras apariciones de Caetano Veloso en la televisión fueron en “Esta noite se improvisa”, un programa que consistía en un concurso sobre música popular en el que el participante debía recordar y cantar una canción a partir de una palabra cualquiera. El entonces jovencísimo Caetano demostró que llevaba en la cabeza un verdadero archivo de música brasileña y una capacidad de asociación sorprendente.

¹⁰ Para ver este tema, es indispensable consultar *Avant-garde na Bahia* de Antônio Risério (San Pablo, Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, 1995). Las memorias *Verdade tropical* de Caetano Veloso (San Pablo, Companhia das Letras, 1997) también son bastante ilustrativas sobre este periodo.

¹¹ Dijo Lina Bo Bardi: “Nuestra reacción no es una reacción romántica. Ni conservadurismo obtuso de momias; ni anti-modernismo. Ni ‘reacción’. Si algún refunfuñador del pasado desplegara nuestra bandera para los fines de la momificación, nosotros nos sentiríamos profundamente ofendidos; si algún amante del color local y del folclore barato se colocase a nuestro lado, estaríamos obligados a pedirle que nos dejara

diseño la que hacía de nexo, una vez más, entre los diferentes niveles culturales. En 1960, Lina Bo Bardi creó el *Museo de Arte Moderna da Bahia*, y poco tiempo después, en 1963, el *Museo de Arte Popular*. Para instalar este museo, Bo Bardi restauró el conjunto edilicio conocido como Solar de Unhão que, por su ubicación clave en la ciudad, redistribuyó su tejido urbano revalorizando una zona céntrica pero, a la vez, de poco movimiento.¹²

Otra presencia fundamental fue la de Koellreuter, músico que, como ya se afirmó, compuso la música de inauguración del MAM de San Pablo, y que fue autor del “Manifiesto de 1946”, que se oponía al nacionalismo predominante en la música erudita. Durante su permanencia en la Universidad de Bahía, se ejecutó un repertorio que incluía obras de los clásicos pero también de George Gershwin, Arnold Schoenberg, Hans K. Stockhausen y John Cage. Caetano Veloso cuenta una anécdota muy significativa sobre la presentación de una obra de Cage a cargo de David Tudor en 1962: “Una de las composiciones preveía que, en cierto momento, el músico prendiese la radio al azar. La voz familiar surgió como si respondiera a su gesto: ‘Rádio Bahia, Cidade do Salvador’. La platea reventó en una carcajada. La ciudad había inscripto su nombre en el corazón de la vanguardia mundial con tal gracia y espontaneidad, de una forma tan descuidada, que el profesor Koellreuter, entendiendo todo, rió aun más que el resto de la platea”¹³

El cineasta Glauber Rocha, que había participado con Lina Bo Bardi en la “Exposição Bahia” de 1959, fue uno de los primeros jóvenes artistas que se formaron en esta experiencia. En uno de sus primeros textos, Glauber escribía:

La guerra que las nuevas generaciones deben abrir contra la provincia debe ser inmediata: la acción cultural de la Universidad y del Museo de Arte Moderno es el tanque de choque [...], los clarines de la batalla fueron tocados por las grandes exposiciones del Museo de Arte Moderno y por la escenificación de la *Opera dos tres Tostões* de Brecht, que provocaron una gran excitación en el pensamiento pequeño-burgués (citado en *Avant-garde na Bahia*, op.cit., p.14).

solos. Somos modernos” (citado en *Avant-garde na Bahia*, op.cit., p.116; ver también pp.118-119).

¹² Las salas del *Museu de Arte Moderna* estaban ubicadas en el modernísimo Teatro Castro Alves en el centro de la ciudad: allí se hicieron exposiciones sobre Degas, Le Corbusier, Petrobrás y, como ya se hiciera en el MASP, una exposición sobre la silla que es el objeto que mejor representa las inquietudes de Lina Bo Bardi: diseño y vida cotidiana, uso de materiales del entorno y cálculo racional. El Museo de Arte Popular estaba ubicado entre la zona baja y la zona alta de la ciudad pero del lado de la costa, y es, aún hoy, un lugar de difícil acceso (actualmente es el Museo de Arte Contemporánea). Es posible que en la elección del predio pesaran la necesidad de redistribuir los núcleos urbanos y la posibilidad de trabajar, en un lugar privilegiado, con la arquitectura colonial en clave moderna (para la escalera, por ejemplo, de un diseño claramente moderno, Bo Bardi utilizó, en palabras de Antônio Risério, un “sistema de encajes de carros de bueyes”).

¹³ La anécdota, relatada en la “Apresentação” al libro de Risério, también es incluida en *Verdade Tropical*, op.cit., p.60.

La mezcla de refinamiento y barbarie con la que trabajan todas sus películas hunde sus raíces en la búsqueda de un lenguaje modernista y en el reconocimiento del atraso regional. El primer cortometraje de Glauber, "O pátio" ("El patio"), participa de una estética concreta (juega con dos cuerpos y la forma reticular de las baldosas), lo que indica su necesidad de salir del provincianismo bahiano.¹⁴ A principios de la década, Glauber, que dirigía el Suplemento cultural del *Diário de Notícias*, realiza *Barravento* (1962), su primer largometraje, narrado con una dialéctica ideológico-formal de tipo eisensteiniano. La estética de este filme resulta, sin embargo, un poco exterior o coreográfica si puede decirse así, como si el director se mantuviese distanciado gracias a este esquema dialéctico. Dos años después, basándose en una investigación sobre el interior bahiano que había realizado para el periódico, hizo *Deus e o diabo na terra do sol*, uno de los hitos del cine brasileño, y en 1967, *Terra em transe*, film que fue decisivo para la conformación del movimiento tropicalista. En *Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber supera esa distancia y es como si se interiorizara en los conflictos y buscara un estilo, ya no concreto ni eisensteiniano, en el que la cámara se involucra y se distancia de los personajes y los materiales con gran violencia. Con esta película, *Os fuzis* de Ruy Guerra y *Vidas secas* de Nelson Pereira dos Santos, se inició el movimiento del "Cinema Novo" brasileño. El movimiento, que apostó por un cine independiente, promovió la reflexión sobre por qué hacer cine en un país subdesarrollado ("una idea en la cabeza y una cámara en la mano" era su lema), abandonó el aislamiento de los estudios y se internó en los problemas rurales y urbanos, utilizando procedimientos vanguardistas y un nuevo tipo de actuación y de puesta en escena. El *cangaço* que nos muestra Glauber en esta película difiere del cowboy folklórico y algo hollywoodense de *O Cangaço* de Lima Barreto, y el pasaje desolado y paupérrimo no se condice con la imagen frutal y paradisiaca de Carmen Miranda (a la vez, algo del Eisenstein rural de *Lo viejo y lo nuevo* se traslada a esta película). En este film, a diferencia de lo que pasaba en *Barravento*, la crítica a los mitos y a la cultura popular se hace *desde adentro*. Con *Terra em transe* (1967), Glauber se aleja de la ortodoxia de izquierda (a la que critica impiadosamente) y se acerca a las vanguardias brasileñas de los años 20 (principalmente a la tendencia "antropofágica" de Oswald de Andrade). Mientras *Deus e o diabo...* es una

¹⁴ Caetano Veloso parece inspirarse en este corto cuando hace una adaptación cinematográfica del poema "Organismo" de Décio Pignatari para su film *Cinema falado* (1986).

película fundacional del "Cinema Novo", *Terra em transe* puede ser leída como un film tropicalista que pone en evidencia las limitaciones de los sectores progresistas en Brasil y la necesidad de utilizar la parodia y la sátira para reflexionar sobre la crisis política y la herencia cultural.

Los conciertos de música de Koellreuter, la trayectoria de Glauber Rocha, la actividad de Lina Bo Bardi, el clima de un modernismo abierto que se vivía en la ciudad de Bahía explican las destrezas de un grupo de jóvenes que se formó en ese clima y cuyo representantes más destacados fueron Gilberto Gil y Caetano Veloso (quienes se habían conocido en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Bahía). Esta familiaridad con el repertorio popular de la música y con el repertorio del alto modernismo, pusieron a Caetano y a Gil en condiciones de establecer pasajes y vínculos entre las culturas alta, popular y masiva. A su vez, la "explosión de los medios masivos", como la denominó McLuhan, hicieron que Caetano pudiera moverse entre estos repertorios diversos ahora despojados de su marca de origen.¹⁵ En su primera etapa, la televisión se caracterizó por su fluidez y por la inclusión de los discursos que provenían de los más diversos niveles: con una lógica que sólo el paso del tiempo permitió visualizar más nitidamente, los medios no prolongaron la cultura popular ni de elite sino que crearon su cultura específica que aquí denomino *masiva*. Apoyados en esta contingencia, los tropicalistas no juntaron o mezclaron niveles culturales diferentes entre sí, sino que se pusieron por *sobre* estas diferencias y, desde esta posición, elaboraron sus obras.

El estallido tropicalista

La historia del grupo tropicalista fue breve pero su intensidad hizo que las vanguardias de la década anterior se vieran revitalizadas y pasaran a formar parte, con diferentes modulaciones, del repertorio de los jóvenes que se incorporaban a la vida cultural.

¹⁵ El repertorio de Caetano sorprende por su heterogeneidad. Además de los casos más conocidos (como la inclusión de una frase de *Les mots* de Sartre en "Alegría, alegría"), hay citas, por ejemplo, muy extensas: todo un párrafo de la canción "Terra" (CD *Muito*, 1978) está tomado de una canción de Ary Barroso, así como "Eu te amo", del mismo disco, extrae versos completos de "Bouca de piche" (también de Ary Barroso con Luiz Iglesias); un pasaje de "It's a long way" (del CD *Transa*, 1972) reproduce otro de una música popular cantada en el exitoso filme *O Cangaceiro* de Lima Barreto (1953); en "Sampa", también de *Muito*, las referencias al San Pablo cultural de los años 60 son innumerables; el cantante Orlando Silva es homenajeado en "Uma festa imodesta" y así siguiendo. Muchas más evocaciones pueden encontrarse en las canciones de Caetano, pero las citadas sirven como ejemplo.

La historia del tropicalismo musical consta de los siguientes acontecimientos. En 1967, se realizó la competencia del tercer festival de Música Popular Brasileña (MPB) de San Pablo, en el que participaron Gilberto Gil con "Domingo en el parque" y Caetano Veloso con "Alegria, alegria" (ubicadas en segundo y cuarto lugar respectivamente). Más allá de las posiciones alcanzadas, estas dos canciones impactaron no solo por el uso de instrumentos eléctricos (en la composición de Gil combinados con un berimbau) sino también por la naturaleza de las letras, sea por su carácter caleidoscópico como por sus referencias mediáticas (Brigitte Bardot, la Coca-cola, la televisión). Según la aguda descripción de Décio Pignatari que cita Augusto de Campos, la composición de Gil se organiza como un "montaje eisensteniano", mientras la de Caetano utiliza un registro "cámara en mano" a lo Godard.¹⁶ Estos festivales eran muy importantes para la música popular y para el mercado discográfico y también llegaban a provocar –sobre todo por las músicas de protesta y por las exigencias de los espectadores comprometidos– discusiones políticas.

En 1968 comienza el movimiento tropicalista con la edición de los discos *Caetano Veloso y Gilberto Gil* (este último reproduce en la portada al músico vestido de académico y con una barba a lo Machado de Assis). En el primer disco participan como arregladores Júlio Medaglia, Sandino Hohagen y Damiano Cozzela y, en el segundo, Rogério Duprat. Unos meses después, sale a la venta el disco *Panis et Circensis* que reúne a varios músicos del movimiento (ilust.6). El tropicalismo estaba integrado, principalmente, por artistas provenientes de la música popular (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa y la ex-bossa nova Nara Leão) y de la música rock (*Os Mutantes*), pero también por integrantes del grupo de vanguardia *Musica nova* como Rogério Duprat (quien aparece en la portada del disco con una pelea, en un gesto digno de Duchamp) y poetas provenientes del movimiento de poesía concreta (Augusto de Campos aparece en la contratapa del disco entrevistando a João Gilberto). Pero no sólo hubo discos: el grupo también tuvo su programa de televisión (*Divino, maravilhoso*), iniciado en octubre de 1968, y realizó varias intervenciones escandalosas en recitales o festivales. Después de diversos conflictos alrededor del

¹⁶ Sobre la colaboración activa de Augusto de Campos y Décio Pignatari en el movimiento puede consultarse mi trabajo "Augusto de Campos y Caetano Veloso: la dimensión verbivocovisual" incluido en *Actas (X Jornadas de investigación)*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras - UBA, 1993.



Ilust.6: *Tropicália: panis et circensis*: La pose provocativa y los trofeos del movimiento: guitarras eléctricas, ropas *hippies*, una pelela. De izquierda a derecha y de arriba hacia abajo: Arnaldo Baptista, Caetano Veloso, Rita Lee, Sérgio Dias, Tom Zé, Rogério Duprat, Gal Costa, Torquato Neto y Gilberto Gil. Los hermanos Dias Baptista y Rita Lee formaban el trío *Os Mutantes*. Rogério Duprat, arreglador del disco, pertenecía a la revista *Invenção*. En los cuadros que sostienen Caetano y Gil, otros dos integrantes del movimiento: Nara Leão y Capinam.



Os Mutantes

Caetano Veloso

Rogério Duprat

Gilberto Gil



Torquato Neto

Gracil Costa



En pocos años, los cuerpos tropicalistas se transforman junto con la necesidad de radicalizar sus posturas. El cuerpo está atravesado por la mercancía, la moda y la espectacularidad.

programa de televisión, la tormenta se desató en el Festival Internacional da Canção de 1968, donde Gilberto Gil fue descalificado y Caetano enfrentó al público que lo abucheaba con un discurso inflamado mientras interpretaba la canción “É proibido proibir”. Acompañado por *Os Mutantes*, quienes vestían ropas plateadas y hechas con desperdicios y materiales baratos,¹⁷ Caetano se enfrentó tanto con los sectores conservadores (que eran tema de muchas de las canciones del grupo) como con sus detractores estudiantiles de izquierda que lo acusaban de alienado:

Vocês são a mesma juventude que vão sempre, sempre matar amanhã o velho inimigo que morreu ontem. Vocês não estão entendendo nada. [...] Mas que juventude é essa? [...] Vocês são iguais aos que foram à *Roda Viva* e espancaram os atores. Você não diferem nada deles [...] Nós fingimos aqui que desconhecemos o que seja o festival. Ninguém nunca me ouviu falar assim, sabe como é? Nós tivemos essa coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? Se vocês em política forem como são em estética estamos feitos! E quanto ao júri: é muito simpático mais incompetente. Deus está solto!

Me dê um beijo meu amor
eles estão nos esperando
os automóveis ardem em chamas

¡Derribar as prateleiras, as estátuas, as vidraças, louças, livros, sim!

[Ustedes son la misma juventud que van siempre, siempre, a matar mañana al enemigo ya envejecido que murió ayer. Ustedes no están entendiendo nada. [...] ¿Pero qué juventud es esta? [...] Ustedes son iguales a los que fueron a *Roda Viva* y golpearon a los actores. Ustedes no se diferencian de ellos [...] Nosotros fingimos aquí que desconocíamos lo que era el festival. ¿Nunca me oyeron hablar así, saben cómo es? Nosotros tuvimos el coraje de entrar en todas las estructuras y salir de ellas. ¿Y ustedes? ¡Si ustedes son en política como son en estética estamos fritos! En cuanto al jurado, es muy simpático pero incompetente. ¡Dios está suelto!

Dame un beso mi amor
ellos nos están esperando
los automóviles arden en llamas

¡Derribar las estanterías, las estatuas, las vidrieras, las lozas, los libros, sí!¹⁸

¹⁷ Carlos Callado, en su libro sobre el tropicalismo, señala: “Los modelos que Regina Boni –la *marchand* paulista, que en esa época era la propietaria de la boutique *Ao Dromedário Elegante*, en la calle Bela Cintra– creó, con la ayuda de Dedé Veloso, eran todos hechos de plástico brillante. Caetano entró en escena con una camisa verde lima y una especie de cuello plateado, además de un enorme collar de dientes de animales y pulseras de metal. Rita lucía un vestidito color rosa y Arnaldo y Serginho, capas anaranjadas” (en *Tropicália. A história de uma revolução musical*, San Pablo, Ed.34, 1997, p.218).

¹⁸ Discurso tomado de la canción “É proibido proibir” (grabación en vivo), reproducida en el LP *A arte de Caetano Veloso. Roda Viva* fue una pieza teatral basada en composiciones de Chico Buarque que se presentó en el teatro Oficina de San Pablo y que debió ser suspendida por los ataques recibidos provenientes de grupos que objetaban su moralidad. La obra fue dirigida por José Celso Martínez Corrêa quien, como veremos, fue fundamental en el nacimiento del movimiento.

Con motivo de este y otros escándalos y con el endurecimiento de la dictadura a fines de 1968, Gil y Caetano fueron encarcelados y obligados a dejar el país al año siguiente después de permanecer unos meses en prisión. Se exiliaron en Londres hasta su regreso a Brasil en 1972. Un estallido más que un gemido, podríamos decir parafraseando a Eliot.

De la distancia de la mirada al contacto de los cuerpos

La *continuidad* entre el modernismo y los movimientos iconoclastas de los años sesenta constituye uno de los aspectos más curiosos de la cultura brasileña del periodo. Ya en la portada del LP *Tropicália, Panis et circensis* se visualiza la superposición que provoca este encuentro: desde un corte de pelo "beatle" a una guitarra eléctrica exhibida como trofeo, desde una joven vestida al estilo hippie hasta un hombre un poco mayor que el resto, con unos anteojos y bigotes *demodé* y una pelela en la mano. Este señor no es otro que Rogério Duprat, arreglador de las composiciones del disco y coautor del manifiesto de la nueva música que se había publicado en el número 3 de *Invenção*. Es en este cuerpo anacrónico, pero con un gesto tan provocadoramente vanguardista, que puede verse el extraño nexo que une a los artistas brasileños provenientes de las vanguardias de los años cincuenta con los jóvenes iconoclastas que llevan adelante la aventura del tropicalismo. O mejor: del alto modernismo con la nueva escena artística brasileña que legítimamente se puede denominar, como ya lo había hecho Mário Pedrosa en un artículo de 1966 a propósito de Hélio Oiticica, "posmoderna". La duchampiana pelela que Duprat sostiene puede ser leída como un emblema del cambio que se había producido en los artistas que provenían del alto modernismo. Desde principios de los sesenta, estos artistas iniciaron un cuestionamiento de los criterios modernistas de evolución, homogeneidad y autonomía por los cuales se habían guiado de un modo tan ortodoxo durante los tiempos del desarrollismo. Basculando alrededor de la figura de Kurt Schwitters, cuestionaron las lustrosas superficies del *design*, se abrieron a la presencia de los desechos, borraron los límites de la obra. Algunos, como Oiticica, abandonaron el modernismo con violencia, mientras otros, principalmente los poetas concretos, se movieron con una cautela mayor que la que habían exhibido en el "plano-piloto [de poesía concreta]" de 1957 y mantuvieron como eje de su

trabajo una intensa presión formalista.¹⁹ En *A arte no horizonte do provável*, Haroldo de Campos recuperó su ensayo de 1956, "Kurt Schwitters ou o Júbilo do Objeto"²⁰, y en 1964 Oiticica sostuvo que "la palabra [parangolé] asume aquí el mismo carácter que para Schwitters, p.ej., asumió la palabra *Merz* [de comercio] y sus derivados (*Merz-bau*, etc.)". Este Schwitters versión brasileña fue el que abrió el camino para trabajar con las experiencias que, anteriormente, se habían clasificado como desechos. Este vínculo, entonces, tuvo lugar no solo por el vigor del alto modernismo en Brasil sino porque fueron los mismos artistas de vanguardia que habían forjado una versión canónica del modernismo quienes, en la actividad de experimentación y evolución de su trabajo, se replantearon los criterios que habían guiado sus programas iniciales. En el caso de los poetas concretos, existió, además, una estrategia de apoyo y alianza con el Tropicalismo que se manifestó tanto en los artículos periodísticos de Augusto de Campos que después integraron su libro *Balanço da bossa*, como en algunas acciones conjuntas (conferencia de Caetano y Gil en la Universidad de San Pablo, entrevistas, intervenciones polémicas).

Uno de los ejemplos más emblemáticos de estos pasajes e intercambios fue el de Hélio Oiticica, cuya crítica al modernismo fue tan contundente que el crítico de arte Mário Pedrosa llegó a hablar, para referirse a su caso, de "arte posmoderno". Pese a que su colaboración directa con los músicos tropicalistas fue tardía, su obra *Tropicália* inspiró el nombre del movimiento y de una de las canciones de Caetano Veloso (ilust.7). Este encuentro fue posibilitado por una serie de transformaciones del modernismo brasileño que la trayectoria de Oiticica ilustra, como ninguna otra, en el uso de los medios masivos, de los *slogans* y de lo corporal. El artista que había pertenecido al concretismo puso en escena muchas de las inquietudes que el tropicalismo y otras tendencias de fines de la década asumirían como propias.

Nacido en Río de Janeiro, Hélio Oiticica participó en la *Exposição Nacional de Arte Concreta* de 1957 y después pasó a formar parte del "Neoconcretismo", la escisión carioca del movimiento liderada por Ferreira Gullar. Alrededor de 1964 se produjo un cambio en la

¹⁹ Escribe Oiticica en su texto "Bases fundamentais para uma definição do parangolé" de noviembre de 1964: "La palabra [parangolé] asume aquí el mismo carácter que para Schwitters, p.ej., asumió la palabra *Merz* y sus derivados (*Merz-bau*, etc.), que para él eran una definición de una posición experimental específica, fundamental para la comprensión teórica y vivencial de toda su obra". En AA.VV.: *Hélio Oiticica*, Río de Janeiro, Rioarte, 1997, p.85 (este libro incluye una entrevista a Haroldo de Campos).

²⁰ Aunque en el mismo libro interpreta el pop como "venganza contra la industria cultural".



Ilust. 7: *Tropicália* (1967) de Hélio Oiticica. Esta obra fue expuesta por primera vez en el MAM de Río de Janeiro y de ella tomaron su nombre de guerra los tropicalistas. La instalación es descrita así por el mismo Hélio Oiticica en marzo de 1968: "El *penetrable* principal que compone el proyecto ambiental fue mi máxima experiencia con las imágenes, una especie de campo experimental con las imágenes. Para esto creé algo así como un escenario tropical con plantas, araras, arena, piedritas... Al entrar en el *penetrable* principal, después de pasar por diversas experiencias táctiles y sensoriales abiertas al participante que crea ahí su sentido imagético a través de ellas, se llega al final del laberinto oscuro, donde un televisor está en funcionamiento permanente: es la imagen que devora entonces al espectador, pues ella es más activa que sus creaciones sensoriales. Además este penetrable me dio la permanente sensación de estar siendo devorado... Es, desde mi punto de vista, la obra más antropofágica del arte brasileño" (cito del libro de Wally Salomão, op.cit., p.62).

obra de Oiticica (y en las de otras dos artistas neoconcretas, Lygia Clark y Lygia Pape) que fue paralelo al que realizaron los artistas paulistas (Waldemar Cordeiro, Augusto de Campos y Damiano Cozzela) con la exposición de los *Popcretos*. Pero si en los concretos paulistas se trató, principalmente, de la apertura de la forma a los materiales que la homogeneización había excluido, las experiencias de Lygia Pape, Lygia Clark y Hélio Oiticica se vinculaban con la apertura del neoconcretismo a los objetos y a la fluidez del tiempo (con ciertas marcas de subjetividad).

La experimentación que se inició con el "Parangolé" integraba la distancia de lo visual y la planificación y racionalidad del proceso de composición, pero la insistencia en los cuerpos, en los restos y en lo aleatorio hacía que esos componentes modernistas se relativizaran en su convivencia con el predominio de las relaciones de contacto. En este rescate de lo corporal y de los restos fue fundamental, como ya vimos en el caso de Haroldo de Campos, el rescate que hicieron los artistas brasileños del vanguardista Kurt Schwitters.²¹ El parangolé (término que Oiticica tomó de la *gíria carioca*) fue presentado por primera vez en el MAM de Rio de Janeiro en la exposición *Opinião 65*, y consiste en una serie de diseños de ropas hechas con materiales encontrados que forman, en palabras de Guy Brett, "estructuras semejantes a ropas, capas, estandartes, tiendas, para vestir, danzar, exhibir: el cuerpo como núcleo central" (ilust. 8).²² Los cuerpos que elegía Oiticica eran, por lo general, de integrantes de la Escola de Samba da Magueira, una de las "escolas" más importantes del carnaval carioca. En su ensayo "Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica" (1966), Mário Pedrosa hace una lectura de todas las modificaciones que implicaba su actitud artística en este "arte ambiental" que se basa no en los "valores propiamente plásticos" sino en la "plasticidad de las estructuras perceptivas y situacionales".²³ Lo situacional y lo ambiental sumados a una corporeidad generalizada (que involucra artista y espectadores) son los elementos que llevan a Mário Pedrosa a hablar de "arte posmoderno" en el sentido en el que se abandonan los criterios modernistas. Este corte, en la obra de

²¹ Escribe Oiticica en su texto "Bases fundamentais para uma definição do parangolé" de noviembre de 1964: "La palabra [parangolé] asume aquí el mismo carácter que para Schwitters, p.ej., asumió la palabra *Merz* y sus derivados (*Merz-bau*, etc.), que para él eran una definición de una posición experimental específica, fundamental para la comprensión teórica y vivencial de toda su obra". En AA.VV.: *Hélio Oiticica*, Rio de Janeiro, Rioarte, 1997, p.85 (este libro incluye una entrevista a Haroldo de Campos).

²² "The experimental exercise of liberty" en AA.VV.: *Hélio Oiticica*, op.cit., p.226.

²³ "Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica", publicado en el *Correio da Manhã* el 26 de junio de 1966 y reproducido en *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília* (San Pablo, Perspectiva, 1981) y en

Oiticica, comenzó con un “verdadero rito de iniciación”: “un día, Oiticica deja su torre de marfil, su estudio y se integra a la Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira” (p.356). En términos teórico-plásticos es el pasaje de una experiencia visual pura a la “frucción sensual de los materiales, en los que el cuerpo entero, antes resumido en la aristocracia distante de lo visual, entra como fuente total de la sensorialidad” (p.357)

Esta puesta en escena del cuerpo y este desfile de anti-moda que es el “Parangolé” fueron leídos en clave massmediática por los tropicalistas, en una apropiación que, en un primer momento, incomodó al artista carioca. En su ensayo “Tropicália” del 4 de marzo de 1968, Oiticica trató de separarse del fenómeno del Tropicalismo (por “volverse la moda actual”),²⁴ actitud que varió a fines del mismo año cuando participó con una obra en uno de los shows tropicalistas: “Hélio Oiticica, que involuntariamente le dio nombre a nuestro movimiento, –escribe Caetano Veloso– estaba presente en ese mismo evento [Caetano se refiere a un show tropicalista en Río de Janeiro] con una obra expuesta cerca del escenario [...] su homenaje a Cara de Cavalo, muerto a tiros por la policía, en la forma de un estandarte en el que se leía, bajo la reproducción de la fotografía del personaje extendido en el suelo, la inscripción SEA MARGINAL., SEA HÉROE” (ilust.7).²⁵ El uso de *slogans* con un carácter político pero siempre acercándose a la ambigüedad y al habla cotidiana, y no desde una ideología previa o un objetivo final externo, es otro aspecto que reciclan los tropicalistas. En el contexto de la dictadura militar, este uso ocasionó censura y persecución.²⁶

Este pasaje a la corporalidad está en una dialéctica permanente con la imagen universal, una dinámica que impidió que la estética de Oiticica se volviera populista (como sucedió con su ex-compañero de grupo Ferreira Gullar). Como en las obras de Lina Bo, el

Acadêmicos e Modernos (Textos escolhidos III), San Pablo, Edusp, 1998, pp.355-366.

²⁴ En su texto, Oiticica se refiere así al Tropicalismo: “(En *Tropicália*) Invoco a Oswald de Andrade [...] antes de que se convierta en una moda, lo que sucedió después de la presentación de *O Rei da Vela*” (AA.VV.: *Hélio Oiticica*, op.cit., p.46). Posteriormente, el artista carioca cambia de actitud (ver, a propósito de este cambio, la carta que le envió a Lygia Clark el 15 de octubre de 1968 en Lygia Clark - Hélio Oiticica: *Carnas, 1964-1974*, Río de Janeiro, UFRJ, 1996).

²⁵ *Verdade tropical*, op.cit., pp.306-307. En esta obra, Oiticica retoma las fotos de su amigo asesinado por la policía, “Cara de cavalo”, un bandido de los morros cariocas. En su primera obra sobre este personaje, Oiticica colocó una foto en una caja y una consigna en la que se reconoce el cuerpo del bandido como un héroe. En esta “bandera”, Oiticica recurre a la iconografía religiosa para convertir al héroe en mártir popular (confrontar la posición del bandido con la crucifixión invertida de San Pedro en “Crucifixión de San Pedro” de Miguel Ángel, ilust.7).

²⁶ Ver Wally Salomão: *Hélio Oiticica: qual é o parangolé?*, Río de Janeiro, Relume-Dumará, 1996, p.46. Y

“parangolé” no hace una celebración ciega o mimética de lo popular, sino que investiga las formas de validez universal de la cultura dominada a partir de nociones como las de juego, placer, movimiento. Y lo que el artista aprende en ese contacto con lo popular es el camino hacia un arte no represivo que, en su irrupción festiva, pone de relieve la ideología dominante en aspectos como, por ejemplo, el contacto físico entre clases (fue lo que pasó con el “parangolé” en su primera presentación en el museo: la entrada de los habitantes de las *favelas* causó un escándalo). La salida del modernismo de Hélio Oiticica se produjo a través del *corpo popular* y fue, desde él, que leyó las posibilidades de la forma, de la cultura y de la política.

En la revisión que hicieron los vanguardistas de los principios modernistas que habían sostenido en la década del 50, una de las figuras claves fue –tanto para los artistas paulistas como para Hélio Oiticica– la de Oswald de Andrade. Sin embargo, el acceso de los tropicalistas a la literatura de Oswald no se produjo por medio de las interpretaciones de Oiticica o de los poetas concretos sino a través de la puesta en escena de la pieza *O Rei da Vela* que hizo José Celso Martinez Corrêa en el teatro Oficina.²⁷ Muchas pueden ser las razones que expliquen el impacto que esta obra tuvo en los jóvenes tropicalistas: el descubrimiento de un artista como Oswald, la libertad y audacia de la puesta en escena, el uso del sarcasmo y la parodia para referirse a la sociedad brasileña y, sobre todo, la crítica demoledora a la que es sometida la burguesía nacional. Mientras la tendencia general en la cultura brasileña de izquierda era la crítica al imperialismo, los tropicalistas apuntaron sus dardos (y en esto *O Rei da Vela* fue fundamental) contra la hipocresía de la clase media brasileña y sus limitaciones morales, estéticas y políticas. En una misma clave podía leerse otro de los films que fue desencadenante para el movimiento: *Terra em transe* de Glauber Rocha.

Entre otros referentes del Tropicalismo, deben contarse el *pop-art*, el *hippismo*, el rock en inglés y, principalmente, la *bossa nova*.²⁸ La revista *Invenção* y la poesía concreta

también el relato de Caetano Veloso en *Verdade Tropical*, op.cit., p.308.

²⁷ En el teatro Oficina se hacía un teatro experimental que investigaba el espacio escénico (transgredía la “cuarta pared”) y la relación entre actores y espectadores generalmente bajo las formas de la agresión. Una comparación con el teatro Arena, puede verse en “Cultura e política, 1964-1969” de Roberto Schwarz en *O pai de família e outros estudos*, op.cit., pp.85-89.

²⁸ En el CD *Tropicália 25 anos* (1993) de Caetano Veloso y Gilberto Gil se recupera y revisa el movimiento de los años 60 en una visión panorámica y enumeradora. “Haití”, composición que abre el disco, recupera el carácter de crítica social del movimiento mientras “Cinema novo” es un homenaje al cine brasileño que



st.8: *Parangolé* (capa 11, 1967) y fotomontaje para el "Subterranean Tropicalia Projects" (Babylonets 81) de Hélio Oiticica. Uso de slogans ("Incorporo a revolta"/"Incorporo la revuelta") y de la corporalidad del nuevo arte. En el fotomontaje: fotos del Nordeste brasileño, del estudio de Oiticica, del líder guerrillero Carlos Lamarca y el poema "Subsisto" de Augusto de Campos.



Seja marginal, seja herói: obra que santifica al bandido e invierte los valores culturales. Basándose en la iconografía cristiana del martirio, Oiticica rinde homenaje a su amigo "Cara de Cavalo". El estandarte fue usado por los tropicalistas y fue motivo de la clausura de la boîte *Sucata* por parte de las autoridades judiciales. Al lado, *La crucifixión de San Pedro* (1546-1550) de Miguel Ángel.

también fueron una de las referencias de los jóvenes tropicalistas, y una de sus canciones-manifiesto más importantes tiene como título "Geléia geral", de Torquato Neto, que es una cita del texto "& se não perceberam" del último número de *Invenção*. La poesía concreta, entonces, formó parte de un repertorio en el que había perspectivas y procedimientos incompatibles con ella. Esto explica que pueda hablarse de una continuidad, aunque en términos estrictos el tropicalismo y la poesía concreta sean dos fenómenos de muy diferentes naturaleza. Sin embargo, los poetas concretos no sólo fueron un punto de referencia; con sus ensayos y con sus estrategias de apoyo y alianza, ellos acompañaron al movimiento y se involucraron en sus acciones.

El oído concreto

El último número de la revista *Invenção*, de enero de 1967, presenta la "partitura-roteiro" *Cidade* de Gilberto Mendes basada en un poema de Augusto de Campos. Por primera vez, un número de la revista menciona –tanto en "& se não perceberam" como en la partitura de Mendes– a intérpretes de música masiva como Elis Regina o Los Beatles. Sin embargo, el lenguaje de esta composición exige una competencia propia de la música de vanguardia. Para Augusto de Campos, se trata de "la incorporación como *dato semántico* de la música popular urbana, en montajes y citas, en el *contexto sintáctico* de la música erudita".²⁹ Mi hipótesis es que esta diferencia entre sintaxis y semántica, entre una organización modernista del material y la emergencia de nuevos datos semánticos vinculados con los medios masivos, desestabilizó los criterios modernistas en el transcurso de los años 1967 y 1969. La explosión de los medios reactualizó, en ese breve lapso, varios postulados de la poesía concreta pero, a la vez, tornó insuficiente a la sintaxis modernista como plataforma desde la cual dar cuenta de un material de archivo heterogéneo,

precedió y acompañó al tropicalismo. La canción "Wait until tomorrow" de Jimi Hendrix pone en escena el *elan vital* de alguien que ofreció su propio *corpo* como símbolo de esos años. Dos canciones hacen referencia a la poesía concreta o se inspiran en ella: "Dada" de Gilberto Gil (que cruza concretismo y misticismo pagano) y "Rap popcreto" de Caetano Veloso, canción hecha con una sola palabra ("Quem?"/"¿Quién?") y construida con *sampleados* de fragmentos de canciones de la música popular. En este cruce de vanguardia y música popular, Caetano marca aquello que lo diferenció del grupo concreto, que es una reafirmación del "yo" o una diferente percepción del sujeto poético (la pregunta es retórica y contiene en sí misma la respuesta: "eu" o "meu" leído al revés en su única palabra).

²⁹ Augusto de Campos: *Balanço da bossa* (com Brasil Rocha Brito, Julio Medaglia, Gilberto Mendes), San Paulo, Perspectiva, 1968. Cito de la 2a. edición ampliada: *Balanço da bossa e outras bossas*, San Paulo, Perspectiva, 1974, p. 13, subrayado mio.

multitemporal y presionado por las fuerzas de la política, del mercado y de los medios masivos (es decir, sometido a una exposición permanente y al juicio de un público mucho más amplio y más diverso). El hecho de que sea en la música masiva donde se dirima la discusión por el repertorio y las luchas institucionales, hace que los criterios de homogeneidad, evolución y autonomía lleguen al umbral de su propia desaparición.

En 1968, Augusto de Campos publicó *Balanço da bossa*, en el que también escribieron los músicos Gilberto Mendes, Brasil Rocha Brito y Júlio Medaglia.³⁰ En este libro, se recogieron artículos que Augusto de Campos había comenzado a publicar en diferentes periódicos durante 1966 (éstos –dato nada desdeñable– no fueron incluidos en la revista *Invenção*). El libro es una *defensa polémica* del tropicalismo e incluye, en las portadas interiores, un montaje fotográfico hecho por el propio Augusto de Campos en el que João Gilberto y Caetano Veloso se miran mutuamente, marcando la continuidad entre sus poéticas (ilust.9).³¹ Y aunque se ha señalado a menudo el carácter de defensa y alianza programática entre concretos y tropicalistas, no se ha subrayado lo suficiente cuáles fueron las *condiciones* discursivas e ideológicas en las que esta defensa se llevó a cabo. En el libro, Augusto de Campos y sus compañeros defienden al tropicalismo sobre todo por la continuidad que perciben con su propio trabajo a la vez que atenúan las diferencias. En la valoración de los aportes de la música masiva o popular, *Balanço da bossa* utiliza cuatro claves interpretativas: la distancia crítica para con el archivo, el isomorfismo para determinar la modernidad de la obra, la homología entre los campos y la capacidad de cuestionar, en el nuevo escenario tecnológico, a las instituciones y al poder.

1. *La distancia crítica.* La implementación de los criterios de homogeneidad, autonomía y evolución implica una actitud constructiva y supone, por lo tanto, una relación de distancia crítica con el archivo. Muy dificultosamente puede establecerse una posición

³⁰ Gilberto Mendes es uno de los músicos contemporáneos más importantes de Brasil y participó en el grupo “música nova” (hizo innumerables adaptaciones de poemas concretos). Brasil Rocha Brito y Júlio Medaglia fueron alumnos de la Escuela Libre de Música de Koellreuter (el segundo participó como arreglador de varias composiciones del segundo disco de Caetano Veloso). El artículo de Brasil Rocha Brito fue publicado en la página “Invenção” del *Correio paulistano*, lo que significaba, como dice el mismo Augusto de Campos, ser “divulgado medio clandestinamente” (p.12).

³¹ El juego entre las fotos ilustra las palabras que João Gilberto le había dicho a Augusto de Campos en una entrevista que fue incorporada en el disco-manifiesto *Panis et circensis*: “¿Qué tengo para decirle a Caetano? Digale que yo lo estoy mirando”. En ediciones posteriores del libro, Augusto de Campos agregó el poema “Viva vaia” (1972) dedicado a Caetano Veloso.



Ilust.9: Montaje de fotografías realizado por Augusto de Campos para *Balanço da bossa* que marcan la continuidad entre la música de João Gilberto y de Caetano Veloso.

evolutiva si no se tiene una conciencia mínima del estado en el que se encuentran los materiales heredados.

Mientras se estaba armando el último número de *Invenção*, Augusto de Campos escribió sus primeros ensayos sobre música popular. En ellos, rescató la figura de João Gilberto, la *bossa nova*, la Joven Guardia y a un músico que por entonces apenas tenía obra, pero cuyas declaraciones en una entrevista habían llamado su atención: Caetano Veloso. En un momento de *impasse* (en el que João Gilberto estaba viviendo en Estados Unidos –había sido “mandado de paseo”, como dice el texto del último número de la revista– y en el que la Joven Guardia emergía como un movimiento sin conciencia de su papel), la seducción que ejerció el discurso de Caetano sobre el poeta vanguardista tuvo su causa en la *distancia crítica* con la que el músico pensaba su inserción en el campo de la música popular. En una entrevista que Caetano Veloso concedió a la *Revista Civilização Brasileira* (número 7, mayo de 1966) sostuvo que:

Sólo la recuperación de la *línea evolutiva* nos puede dar una organicidad para seleccionar y poder juzgar el acto creativo [...] João Gilberto es, para mí, el momento en que eso sucedió: la información de la modernidad utilizada en la recreación, en la renovación, en dar-un-paso-hacia-adelante, de la música popular brasileña. Creo también que la recuperación de la tradición musical brasileña deberá ser hecha en el sentido en que la hizo João Gilberto. A pesar de que artistas como Edu Lobo, Chico Buarque, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Maria da Graça (que poca gente conoce) sugieren esta recuperación, en ninguno de ellos llega a ser entera, integral.²²

Los criterios modernistas que utiliza Veloso para organizar el archivo son homólogos a los de los poetas paulistas: el músico bahiano habla de su “preocupación por lo nuevo”, de la necesidad de retomar “la *línea evolutiva*”, de que esta práctica tenga “organicidad”, de que la revisión debe ser “completa, integral” (esto es, homogénea).

2. *El isomorfismo para valorar la modernidad de la obra.* Para la valoración de las obras y de sus procedimientos, el eje fundamental fue lo que en los manifiestos de los años 50 se denominó *isomorfismo*, definido como el trabajo de identificación entre el contenido y la forma. Desde este punto de vista, la canción “Samba de uma nota só” de Tom Jobim y Newton Mendonça era un “ejemplo de texto funcionalmente reducido” y la interpretación

²² *Balanço da bossa e outras bossas*, op.cit., p.63. Hay que tener en cuenta que, en el momento en que hace esas declaraciones, Caetano todavía no había grabado ningún larga duración propio pese a que era conocido por algunas interpretaciones de sus composiciones. Maria da Graça no es otra que Gal Costa con quien Caetano grabó su primer disco LP en 1967 (*Domingo*) en la línea de la *bossa nova*.

de João Gilberto era funcional porque estaba “despojada” y se negaba a la ornamentación.³³ Este rasgo les permitió autonomizar la historia de la música popular y hacerla correr por carriles paralelos a la evolución en otros dominios, concibiendo a João Gilberto en la misma “tradición de rigor” que João Cabral de Melo Neto (lo que implica, por supuesto, una referencia implícita al proyecto de los concretos de borramiento del sujeto lírico)³⁴

Desde el punto de vista de la composición, las teorizaciones de Augusto de Campos sobre el isomorfismo, si bien se basaban en canciones ya existentes, retomaban a la música popular incentivando ese tipo de concepción en sus integrantes (es decir, haciéndola más constructiva). Es el caso de los músicos del Tropicalismo pero también el de compositores ajenos a este movimiento como Chico Buarque, cuya composición “Construção” es un excelente ejemplo de isomorfismo compositivo donde las palabras funcionan como ladrillos que hacen subir el edificio desde donde el obrero cae. En Caetano y Gil los ejemplos son numerosísimos y no importa tanto que poemas compuestos antes de que Caetano conociera a Augusto de Campos, como “Clara”, sean un ejemplo de tratamiento isomórfico de los materiales.³⁵ Las lecturas que Augusto de Campos hizo de las canciones tropicalistas inspiraron a sus integrantes y hasta el mismo Augusto llegó a participar como colaborador o inspirador (es el caso de “Cademar” de Tom Zé o de “Acrílico” de Caetano que incluye una relectura de su poema “Terremoto” de 1956).³⁶ Los músicos del Tropicalismo encontraron en las teorizaciones de los poetas concretos una clarificación de sus propios procesos de composición.

3. *Homología entre los campos.* Para detectar las transformaciones culturales generales (lo que en sus manifiestos denominaron un “arte general del lenguaje”), los

³³ *Balanço da bossa e outras bossas*, op.cit., pp.38-39.

³⁴ En este punto, las homologías actúan en todos los niveles: el estilo *cool* de João Gilberto minimiza el énfasis que sería característico de la poesía romántica, el surgimiento de la *bossa nova* se da en los mismos años que el de la poesía concreta, etc. Más allá de que estas homologías puedan ser endeble desde un punto de vista teórico, hay que tener en cuenta que ellas también posibilitaron acercamientos productivos cuyos resultados no dependen necesariamente de la arbitrariedad de las relaciones.

³⁵ Cito las palabras de Caetano porque agregan algo sobre la difusión del concretismo a principios de los 60: “Y además, cuando hice ‘Clara’, no conocía la poesía concreta. Dedé [esposa de Caetano], sí: de las clases de Estética de Yulo Brandão en los Cursos de Danza que ella hacía en la Universidad de Bahía” (*Balanço da bossa e outras bossas*, op.cit., p.206).

³⁶ En el disco de Caetano Veloso, *Araça azul* (1972), compuesto después de su regreso del exilio, las referencias a la poesía concreta o a aspectos relacionados con ella son innumerables: “Gilberto Misterioso” está basado en un fragmento de Sousândrade, poeta reeditado y redescubierto por los poetas paulistas, y “De palavra em palavra” está “inspirado por / dedicado a Augusto de Campos” basándose en un pasaje de una entrevista que el poeta le hiciera a João Gilberto e incluida en *Balanço da bossa*, op.cit., p.255.

artistas de *Invenção* establecieron una homología entre diferentes dominios. Escribe Augusto de Campos:

El espectacular "salto cualitativo" de la *bossa nova*, en consonancia con la renovación del arte brasileño en *todos sus campos*, de la arquitectura a la *poesía concreta*, no se explica únicamente por cuestiones pequeñas de liderazgo o de mercía. Tiene raíces estructurales internas [...] que necesitan ser analizadas con objetividad, al lado de factores externos.³⁷

Estas raíces estructurales internas y externas son el rechazo de un nacionalismo cerrado y la postulación complementaria del acceso a un lenguaje universal (el moderno) que la presencia de los medios hacía inevitable. En este argumento, el "nacionalismo crítico" de Brasilia y de la revista *Invenção* tiene correspondencias con la *bossa nova* debido a la capacidad de ésta para procesar datos internacionales (por ejemplo, el jazz) y para recuperar renovadoramente la música brasileña del pasado. En su tarea crítica, los poetas concretos reproducen –en el campo de la música masiva– enfrentamientos que eran de larga data en los debates de la poesía y de la plástica bajo opciones semejantes: nacionalismo frente a cosmopolitismo, formas progresivas frente a regresivas, isomorfismo contra contenidismo.

En esta homologación, los integrantes de *Invenção* subrayan todo aquello que los envía al *repertorio modernista*, destacando desde la "forma geométrica o abstracta" en la "presentación gráfica de los discos", según lo hace Julio Medaglia, a los títulos de los discos: "Novas estruturas", "Evolução", "Movimento 65", "Esquema 64", "Vanguarda", "Opinião", en los que algunos –es verdad– parecen títulos de pinturas concretas.³⁸ Pese a su capacidad para organizar e interpretar la música popular, la homología termina por proyectar características de un campo sobre otro, como sucede cuando interpretan la historia de la *bossa nova* en fases similares a las del movimiento de poesía concreta: "fase heroica" y "salto participativo"³⁹ o cuando despojan al campo de la música masiva de características que le son propias. El "trabajo en equipo" de la *bossa nova* que, según esta

³⁷ *Balanço da bossa e outras bossas*, op.cit., p.53 (subrayado mío). Y Brasil Rocha Brito señala, en su artículo "Bossa Nova" incluido en el mismo libro: "Así las realizaciones y soluciones ofrecidas por la *bossa nova* son semejantes, homólogas a otras ocurridas en las artes contemporáneas o, por lo menos, encuadradas en la misma conceptualización generalizada que ellas establecen", p.27.

³⁸ *Balanço da bossa e outras bossas*, op.cit., pp.98-100. Medaglia llega a señalar también el hecho de que "cada una de las tres firmas grabadoras de la *bossa nova* poseen, como símbolo comercial, una simple figura geométrica".

³⁹ *Balanço da bossa e outras bossas*, op.cit., p.61. En su artículo "Balanço da bossa nova" (17-12-1966), Júlio

interpretación, está en consonancia con el postulado de los manifiestos del grupo concreto (“la *bossa nova* caracterizada como un movimiento musical dirigido contra el ‘estrellato’ y contra el culto del ‘solista’, desarrollaría, por otro lado, el sentido del trabajo de equipo”⁴⁰) es, ante todo, una característica del trabajo *industrial en serie* que impone la cultura masiva contemporánea. La opinión de Medaglia, sin dejar de estar basada en datos concretos (inclusión de la ficha técnica en la que se consignan todos los instrumentistas) fuerza, como se hace en otras partes del libro, las analogías entre los campos. Así, “culto del solista” se lee en clave de culto del poeta y, más ampliamente, del sujeto. Esta analogía, que tiene la virtud de arrasar con las fronteras entre cultura de élite y masiva, no siempre puede resolver el hecho de que muchas de estas características son propias del funcionamiento de la industria y el mercado o de una lógica específica de la cultura masiva a la que no pueden aplicarse los mismo criterios.

Simultáneamente a este movimiento, se opera otro que la misma homología hace necesario: las distinciones entre los campos (la distancia que legitima al artista de vanguardia y que lo mantiene como tal). Para establecer estas diferencias, el aparato conceptual que utilizaron los poetas concretos fue el de la *teoría de la información* que concebía la aparición de *lo nuevo* en los medios de comunicación masiva en su contraste relativo con el predominio de la información redundante. Se produce una tensión, entonces, entre la *invención* como práctica que atraviesa todos los sectores de la producción artística (basada en la noción de homología entre los campos) y la creencia de que el nivel de innovación es mayor en la música erudita que en la música masiva. La música popular – sostiene Augusto de Campos– debe trabajar en la “franja de la redundancia (que, en términos de teoría de la información, es lo contrario de la innovación)”, en tanto la música de vanguardia “trabaja exclusivamente con la información original”.⁴¹ Esta jerarquía explica que las apreciaciones y la defensa de la *bossa nova* y el *tropicalismo* no se hagan en la revista *Invenção* sino en periódicos de amplia circulación (*Correio da Manhã* y *O Estado de São Paulo*), ámbito *natural* para las expresiones de la música popular. “Webern y Lupicínio Rodrigues –dijo Augusto de Campos– pueden estar juntos en mi cabeza pero no

Medaglia divide la música popular en “color local” (con giros coloquiales) y “participante” (op.cit. p.86).

⁴⁰ Júlio Medaglia en “Balanço da bossa nova”, *Balanço da bossa e outras bossas*, op.cit., p.97.

⁴¹ *Balanço da bossa e outras bossas*, op.cit., p.154-155.

son lo mismo".⁴² Pero, además, esta jerarquización servía como *antídoto* a la disolución del proyecto vanguardista del grupo (todavía sostenido por los poetas paulistas) en un movimiento como el Tropicalismo que los poetas y músicos de *Invenção*, por su formación, no podían dejar de ver como ecléctico y algo caótico. Esta *afinidad* que se da a sí misma los elementos para evitar una falsa identificación, permitió que ambos grupos (el de *Invenção* y el tropicalista) mantuvieran un alto grado de autonomía aunque se concibieran como actores históricos de una misma estrategia de ruptura.

Los principios de análisis de la "teoría de la información" le otorgaron continuidad a algunos componentes de la poesía concreta como la novedad (desde una comprobación estadística o, como diría Décio Pignatari, *estetística*) y una actitud científicista que se fusionaba con el uso de esta teoría como instrumento polémico. Esta combinación entre uso polémico y científicismo resulta una manipulación bastante original de la teoría de la información, cuyo rasgo principal durante los años 60 fue el de garantizar una posición distanciada y objetiva.⁴³ Así, en sus cursos académicos, Décio Pignatari utilizaba ejemplos de poesía concreta y construía la "teoría de la guerrilla artística" en la que la teoría de la información ofrecía un mapa para la acción estética y cultural.⁴⁴

Todo esto ocasiona una tensión permanente entre la jerarquización de los campos y el reconocimiento de lógicas propias de cada campo que borran esta jerarquización (o la suspenden). El hecho de que se hayan pronunciado públicamente en materia de música masiva (cosa que se produce hacia mediados de la década) llevó a los poetas concretos (sobre todo a Augusto de Campos y a Décio Pignatari) a abandonar o a flexibilizar el criterio de *homogeneidad* (preservando el de evolución y autonomía), que se reveló profundamente imbricado con la cultura de élite de los años 50. La homogeneidad que el grupo se autoexigía para presentar una posición acorde con las posturas más modernistas tenía una gran dificultad para incorporar la heterogeneidad que era el punto de partida de

⁴² "El pulsar casi mudo del poeta Augusto de Campos" en Augusto de Campos: *Poemas*, op.cit., p.101. Lupicínio Rodrigues fue un compositor y cantante popular brasileño, nacido en Porto Alegre en 1914 y fallecido en 1974.

⁴³ Una buena descripción y crítica del científicismo de la "teoría de la información" es la que hace Jesús Martín-Barbero en *De los medios a las mediaciones (Comunicación, cultura y hegemonía)* (México, GG, 1997, 4º ed.), pp.220-224.

⁴⁴ Ensayo publicado en *Contracomunicação*, San Pablo, Perspectiva, 2da. edición, 1973 (hay una traducción al castellano en *Galaxia concreta*).

los tropicalistas en su consideración de las sociedades periféricas.⁴⁵ El caso de Augusto de Campos es, en este punto, ejemplar: su gusto, en términos privados, iba de la música erudita de vanguardia a la música popular. Sin embargo, su gusto *público* durante los años 50 se distingue por sus afinidades con la música contemporánea (Webern, Boulez, Stockhausen). Recién en los años 60 su pasión por la música popular se vuelve pública.⁴⁶

4. *El nuevo escenario tecnológico de los medios masivos.* Siempre que en el siglo XX hubo una transformación tecnológica, se produjo también un intento de radicalizar sus significaciones y sus prácticas mediante las técnicas vanguardistas del shock y de la no conciliación (“¿qué son las revoluciones sino radicalizaciones de los medios?”, se preguntaron retóricamente en la revista *Invenção*). En esos momentos de cambio, los agentes experimentan un momento tecnológico *abierto* en el que pugnan por imponer ciertas prácticas y puntos de vista: en ese proceso de apoderamiento del sentido de la producción tecnológica, ni el Estado consigue hegemonizar las fuerzas tecnológicas ni los hábitos de productores y receptores volverlas convencionales. También suele suceder que –en consonancia con los hábitos, el mercado y el poder– los procesos tecnológicos llegan a disolver o a anular los efectos de estas prácticas de divergencia.

Ya en la etapa ortodoxa del concretismo, los poetas del grupo habían comenzado a realizar –como parte de su variada experimentación cultural– algunas incursiones en este

⁴⁵ Según Caetano, la palabra clave para definir al tropicalismo es *sincretismo*, término que puede considerarse el reverso de homogeneidad. Cf. Caetano Veloso: *Verdade tropical*, op.cit., p.292.

⁴⁶ La segunda edición ampliada de *Balanço da bossa e outras bossas* (op.cit.) es de 1974 y los últimos textos modifican bastante la visión que Augusto de Campos tenía en 1968, año de la primera edición. En el posfacio “Balanço do balanço” (texto no fechado pero redactado alrededor de 1974), Augusto de Campos sostiene: “Estoy contra la especialización y la compartimentación de la cultura. El especialista. En literatura. En música popular. En música *pop*. En folklore. La invención, sí, sin jerarquias”, p.345. En este texto, además, se pone a la música popular al lado de John Cage, mientras en los ensayos del periodo 66-68 eran más frecuentes las vinculaciones entre la música popular y la línea “césar-franck-debussyana” y Stravinski (ver pp.163, 164, 165), considerada de menor densidad que la de la escuela vienesa de música. Parece haber sido fundamental en este cambio de Augusto de Campos un conocimiento más detallado de la obra de Cage y la experiencia de los *happenings* de los tropicalistas en los que, según el poeta, “tuvieron en cuenta lo que pasó en la primera mitad del siglo, de Stravinski y Webern a Stockhausen y Cage, haciendo explotar en la franja del consumo los *happenings*, los ruidos y los sonidos electrónicos y practicando una poesía no-lineal, no-discursiva, una poesía de montajes viva y llena de humor, poesía cámara-en-mano, modernísima” (p.265, siempre en la segunda parte agregada “E outras bossas”). En 1972, Rogério Duprat comienza la traducción de *A Year from Monday*, supervisada por Augusto de Campos, que sólo sería editada en 1985. La presencia de Cage es fundamental para el abandono de los postulados modernistas a fines de los años 60 y su presencia crece con el paso de los años. Véase cómo es enfocado el concepto de “utilidad”, tan importante en los manifiestos de los años 50, por Augusto de Campos en su poema “cage rain”, dedicado al músico norteamericano: “Uma boa notícia / para os artistas: / A utilidade do inútil” (“Una buena noticia / para los artistas: / La utilidad de lo inútil”; en *Música de invenção*, San Pablo, Perspectiva, 1998, p.125). Escribí un ensayo sobre la recepción de Cage en la poesía

momento abierto, que exigía una modificación de las formas tradicionales de la poesía y, complementariamente, la puesta a prueba de los límites del escenario tecnológico-cultural. Como sostiene Flora Süssekind:

A fines de los años 50, en pleno optimismo desarrollista, se inició uno de los diálogos más provechosos entre poesía, tecnología y espectáculo en Brasil. Porque, sin miedo de mirar de frente la publicidad, *outdoors*, televisión, fueron los poetas concretos paulistas quienes, en el cambio de década, redefinieron el libro en cuanto objeto, buscaron modificar la mirada del lector de poesía, ahora también un espectador del poema. Y trabajaron y recrearon logotipos, objetos industriales, recursos de los mass-media. A veces hasta comercialmente, como el nombre LubRax que es, como se sabe, creación de Décio Pignatari.⁴⁷

Augusto de Campos recupera esta experiencia cuando sostiene que el tropicalismo es “un nacionalismo crítico y antropofágico, abierto a todas las nacionalidades, deglutidor y reductor de los más nuevos lenguajes de la tecnología moderna”.⁴⁸ Este escenario tecnológico en el que confluyen ambas prácticas (la del concretismo y la de los tropicalistas) no solo es el lugar de la devoración, la mezcla y la espectacularidad; la antropofagia tiene –además de sus connotaciones de incorporación de lo otro– un carácter de subversión moral.⁴⁹ Bajo esta perspectiva, las performances de los bahianos se oponen al moralismo estrecho del público brasileño, incluyendo en un mismo arco a la derecha católica y a la izquierda militante. Escándalo e incorporación son los dos componentes que la antropofagia como concepción artística viene a articular en el escenario entonces permeable de los medios masivos.

En este contexto, al que hay que sumarle las agitaciones políticas, el tropicalismo fue un intento de disputarle el discurso social al poder militar instalado en Brasil desde 1964, por medio de la espectacularización. “Con el Tropicalismo –dice Flora Süssekind– la crítica a la industria cultural y a las imágenes arcaizantes o desarrollistas del país se da en el espectáculo, se vuelve espectáculo”.⁵⁰ Durante el breve lapso de dos años, los tropicalistas se alimentaron de las prácticas vanguardistas y sus criterios mostraron una gran eficacia para valorar los componentes culturales y utilizar las obras como no conciliación con un

concreta: “C(oll)age”, en la revista *Abyssinia*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.

⁴⁷ “Poesia & Media” en *Papéis colados* (Rio de Janeiro, UFRJ, 1993), p. 231.

⁴⁸ *Balanço da bossa e outras bossas*, op.cit., p. 161.

⁴⁹ Este cuestionamiento de la moral burguesa, que adquiría una gran fuerza cuando era escenificado en los medios, fue el componente que predominaba en esos momentos en la interpretación de la antropofagia oswaldiana que, durante los años posteriores, fue desplazada por una lectura textualista del concepto.

⁵⁰ *Literatura e vida literária* (Rio de Janeiro, Jorge Zahar editor, 1985), p. 15.

sentido crítico e iconoclasta. La distancia crítica no será la del corte absoluto y transversal que implica la postura de *Invenção* sino que se procesa en una actitud paródica que pueda dar cuenta de la heterogeneidad y las temporalidades superpuestas. Una lógica paródica y de pastiche y no una lógica de la exclusión. Los tropicalistas trabajaron con el choque violento que se producía con la superposición de la sintaxis modernista y la sintaxis de los medios masivos, y sus músicos –sobre todo Caetano Veloso– encarnaron, aunque sólo sea por quince minutos, el mito del artista popular y masivo de vanguardia.

El cuerpo como lugar

De las innumerables facetas que tuvieron los cambios tecnológicos, los tropicalistas procesaron sobre todo dos aspectos: la tecnología como archivo de imágenes y la tecnología como prótesis de los cuerpos. A medida que su intervención cultural era más persistente, comprendieron que no sólo la renovación musical estaba en juego: las imágenes de la cultura brasileña eran objeto de disputa y, en este proceso, las actitudes corporales se convertían en fenomenales construcciones semióticas.⁵¹ En el caso del nuevo estatuto de las imágenes, tanto tropicalistas como concretos interpretaron la explosión de los medios como la puesta en crisis de los archivos nacionales y folclóricos, y la imposibilidad del nacionalismo como respuesta artística y socio-cultural (la defensa de una cultura popular y nacional no adulterada con la presencia extranjera había sido muy vigorosa a lo largo de toda la década). Los medios superponen los archivos y los reabren: como en el museo imaginario, nada que no se pueda reproducir les es ajeno. Esta crisis de los archivos cerrados o incontaminados fue agudizada por los tropicalistas, quienes realizaron en sus canciones todo tipo de asociaciones, cruces, superposiciones y citas. La imagen que superpone objetos de diferente naturaleza fue el procedimiento más evidente del tropicalismo y casi no hay composición en que no pueda observarse esta característica.

Desde el modernismo, Augusto de Campos y Roberto Schwarz trataron de develar el mecanismo de construcción de estas imágenes en las que se combinaban lo contemporáneo y lo arcaico, la novedad y el residuo, los materiales nobles y el mal gusto, lo nacional y lo

⁵¹ Las dos canciones de Caetano Veloso más populares del periodo (“Alegria, alegria” y “Tropicália”) tienen por tema el cuerpo como construcción semiótica: en la primera, los desplazamientos corporales definen al sujeto poético mediante la percepción y, en la segunda, el cuerpo se transforma en un monumento que adquiere diferentes significados a medida que es descripto/vestido.

extranjero, la guitarra eléctrica y la pelela. En la línea de lo que planteara Haroldo de Campos en su ensayo sobre Kurt Schwitters, Augusto de Campos lee “un hacer presente la realidad brasileira –no su copia– a través del *collage* creativo de acontecimientos, citas, rótulos e insignias del contexto. Es una operación típica de aquello que Lévi-Strauss denomina *bricolage* intelectual [...] técnica empírica, sobre un repertorio de residuos y fragmentos de acontecimientos”.⁵² Roberto Schwarz, por su parte, en “Cultura e política, 1964-69”, encuentra el procedimiento básico en la alegoría, la cual, mediante las superposiciones, el anacronismo y la convencionalidad, construye imágenes paródicas de la clase media brasileña.⁵³ Estas agudas interpretaciones admiten múltiples líneas de indagación: a partir de la lectura de Augusto de Campos, pueden rastrearse todas las ampliaciones de la obra al mundo de los fenómenos excluidos de lo que se juzga como artístico, y desde la de Schwarz, puede desplegarse una propiedad de la alegoría que el ensayista apenas considera en su artículo: la afición de la alegoría por lo mortuario o por el *sex appeal* de lo inorgánico. Canciones como “Panis et circensis” de Caetano y Gil, “A voz do morto” y “Tropicália” de Caetano, y “Marginália II” de Torquato Neto, son algunas de las composiciones en las que la muerte hipnótica resuelve imaginariamente los enfrentamientos sociales (algo que también puede aplicarse a la interpretación de “Coração materno” de Vicente Celestino). Como en una estampa alegórica, bajo los coloridos hippies asoman, aquí o allá, los huesos de un esqueleto. O en una clave más social, es el cadáver en el armario de una burguesía represiva y reprimida que se saca a la calle en “Panis et circensis”:

Mandei fazer de puro aço luminoso um punhal
 Para matar o meu amor e matei
 Às cinco horas na avenida central
 Mas as pessoas na sala de jantar
 São ocupadas em nascer e morrer

“Panis et circenses” de Caetano Veloso y Gilberto Gil

[Mandé a hacer un puñal de puro acero luminoso
 Para matar a mi amor y lo maté
 A las cinco de la tarde en la avenida central
 Pero las personas en el comedor
 Están ocupadas en nacer y morir]

⁵² *Balanço da bossa e outras bossas*, op.cit. p.163.

⁵³ En *O pai de família e outros estudos*, op.cit., pp.74-78.

O en “Tropicália”, donde es el soplo de muerte –y no el de vida– el que anima a la estatua alegórica, rodeada de buitres y fosas:

O monumento não tem porta
a entrada é uma rua antiga e torta
e no joelho uma criança sorridente feia e morta
estende a mão
[...]
senhoras e senhores ele põe os olhos grandes
sobre mim

“Tropicália” de Caetano Veloso

[El monumento no tiene puerta
la entrada es una calle antigua y torcida
y en las rodillas un niño sonriente feo y muerto
extiende la mano
[...]
Señoras y señores, él pone los ojos grandes
sobre mí]

Pero tanto la alegoría como el *bricolage* nos reenvían al mundo de la renovación de los procedimientos que marcó desde siempre el tiempo modernista, cuando –por el contrario– la fuerza del tropicalismo residió en confrontar la modernidad y el cosmopolitismo urbano no con su propia celebración sino con fuerzas arcaicas o masivas que supuestamente le eran ajenas. Considerar a este movimiento desde la perspectiva de la innovación no hace más que darle pervivencia a criterios que no pueden rozar la ambigüedad constitutiva del fenómeno, su explosión semántica (y ya no sintáctica) y su carácter menos programático pero no por eso menos incisivo. Por esto considero que hay algo más que una broma o una *boutade* en la siguiente respuesta de Caetano a Augusto de Campos cuando éste le pregunta:

AC: Para concluir: ¿qué es el Tropicalismo? ¿Un movimiento musical o un comportamiento vital, o ambos?

CV: Ambos. Y más aun: *una moda*. Encuentro divertido tomar esto que estamos haciendo como Tropicalismo. Toparse ese nombre y pasear un poco con él. Lo encuentro divertido. (*Balanço da bossa*, op.cit., p.207, subrayado mío).

Al observar al tropicalismo con los ojos de la moda, la complejidad de sus prácticas se revela con la ambigüedad y la violencia simbólica que son dos de sus características. El tropicalismo fue, entre otras cosas, una moda, y sus obras y anécdotas extraen su fuerza del contacto con ésta. Los medios masivos son, en esta inflexión, la vidriera en la que todo se vuelve mercancía y los tropicalistas extreman esta nueva mercantilización global

asumiendo en sus propios cuerpos y personas ese carácter ambiguo de la mercancía –seductora y mortal–: “el fetichismo que sucumbe al *sex appeal* de lo inorgánico –afirma Benjamin– es el nervio vital de la moda” (ilust.6).⁵⁴ Pero, correlativamente, el tropicalismo también fue un movimiento que puso a la moda en tensión con el arte y la cultura. Sus composiciones musicales extrajeron a los objetos de su entorno y los pusieron ante el peso de la transitoriedad de la moda, y, en este gesto, los convirtieron en “reliquias”:

e quem não dança não fala
 assiste a tudo e se cala
 não vê no meio da sala
 as reliquias do Brasil:
 doce mulata malvada
 um elepê de Sinatra
 maracujá mês de abril
 santo barroco baiano
 superpoder de paisano
 formiplac e céu de anil

“Geléia geral” de Torquato Neto

[y quien no baila, no habla
 presencia todo y se calla
 no ve en medio del cuarto
 las reliquias de Brasil:
 dulce mulata malvada
 un LP de Sinatra
 maracujá mes de abril
 santo barroco bahiano
 superpoder de paisano
 formiplac y cielo de anil]

Mediante la moda, las obras tropicalistas se ligan con el tiempo: un tiempo que está marcado por lo más actual, por la presencia de las tecnologías de comunicación en la sociedad brasileña de los sesenta y por su lenguaje internacional que pone en crisis los archivos cerrados. Según Adorno, la moda, en su “instinto para la fecha de lo actual, y en su aversión al provincianismo y a todo lo subalterno”, cumple el “deseo de lo artístico de apropiarse del material más avanzado”.⁵⁵ Este deseo por lo actual y esta aversión por lo provinciano de los que habla Adorno encuentran su reverso en el tropicalismo en la figura de la reliquia. Sus composiciones musicales sacaron a los objetos de su entorno y los pusieron bajo el peso de la transitoriedad de la moda y, en este gesto, los convirtieron en “reliquias”. En “Geléia geral” de Torquato Neto, título tomado de un texto del último

⁵⁴ “Fashion” en *The arcades project*. London. Belknap-Harvard. 1999. p. 79.

⁵⁵ Theodor Adorno. *Teoría estética*, op.cit., p.253.

número de la revista *Invenção*, se exhiben las reliquias “de Brasil”, aunque el que descansa al lado de “un santo barroco bahiano” sea un “elepê de Sinatra”. Los objetos del pasado y también los extranjeros pasan a ser última moda, y aquellos que algún santo muerto tocó con su cuerpo se convierten en cosa viva: la moda arranca a los objetos de su mundo inorgánico y les promete una vida efímera, un tiempo transitorio que se agota en el consumo. No se trata de que el santo bahiano sea provinciano y de que Sinatra sea lo cosmopolita actual, sino que bajo la mirada de la moda ambos objetos se revelan como efímeros, pierden anclaje y, en los estantes de los medios masivos, se desligan de sus localizaciones para transformarse en emblemas de un nuevo estadio en la cultura del consumo.

En un doble movimiento, los tropicalistas vieron los objetos culturales y artísticos desde la luz de la mercancía (que, para satisfacer el consumo, debe renovarse constantemente) y los objetos de consumo desde la elaboración artística (que, para satisfacer su intervención en la actualidad, se renueva constantemente).⁵⁶ Consumo y arte: “panis et circensis”, en el latín macarrónico que dio título al disco. La contradicción entre obra de arte y mercancía se remonta, por lo menos, al siglo XIX, pero en el tropicalismo adquirió un momento específico: el de la explosión de los medios en una sociedad periférica y el del avance de la mercancía sobre los bienes culturales.

La verdad del tropicalismo está en el consumo y, con respecto a éste, no le interesa distanciarse y denunciarlo (lo que sería hacer música de protesta) sino sumergirse en él.⁵⁷ Frente al cinismo del músico de protesta que debe someterse al mercado musical a la vez que lo rechaza, el cinismo de los tropicalistas es el precio que deben pagar para experimentar con sus propios cuerpos en el escenario de los medios masivos de la sociedad de consumo (sus cuerpos como encarnación de la moda y la mercancía).

En la segunda mitad de la década del 60, la moda no sólo mantuvo su naturaleza mercantil sino que adoptó también, en el contexto de una sociedad represiva, carácter expresivo y significativo. Según Georg Simmel, la moda conjuga dos tendencias sociales:

⁵⁶ En la canción “Geléia Geral”, los objetos se disponen de una manera que remite, simultáneamente, al museo, a una vidriera comercial y a un altar religioso. Lo más moderno deviene antiguo (“formiplac”), lo arcaico mediático (“superpoder de paisano”) y lo extranjero nacional (el LP de Sinatra como reliquia brasileña).

⁵⁷ La contradicción entre mercancía y obra artística es de larga data en el arte moderno y se remonta, por lo menos, a Baudelaire, pero en el tropicalismo tiene las características históricas específicas que le

igualación social y diversificación y variedad. Su uso sirve para formar grupos que se distinguen por ciertos estilemas de la moda que los unen entre sí y, a su vez, los separan del resto.⁵⁸ Estas dos fuerzas de agrupación y distinción dependen de los contextos históricos: a fines de los sesenta, sirvieron para la construcción de una identidad juvenil contracultural que puso de relieve, de un modo espectacular, una diferencia. Los jóvenes no solo usaban ropa colorida –rechazando la tendencia de la vestimenta hacia el negro y el gris– sino que se pintaban el cuerpo con signos y emblemas grupales como el símbolo de la paz. Esta “moda” fue tomada por los tropicalistas, y su contraste con el Brasil de esos años, hizo las discrepancias –con el estilo metropolitano y con el periférico– más evidentes (es conocido que Caetano, por ejemplo, se casó en una fiesta hippie en Salvador). En un típico gesto cosmopolita, la imitación –que se usa para marcar una diferencia fronteras adentro– es un gesto dinámico: activa discursos, define identidades, produce escándalos.

Fue en los cuerpos donde se encarnaron las nuevas formas de poder: reprimir o liberar, hablar o callar, expandirse o contraerse, reafirmar el placer o internalizar las amenazas del terror. De allí que la política a la que han recurrido las dictaduras de esos años (cambiando los modos tradicionales de represión) fuera la del *secuestro* y la desaparición de los cuerpos.⁵⁹ Para los tropicalistas la posibilidad de irrumpir en los medios consistió sobre todo en poder exhibir el cuerpo poniendo de relieve, al mismo tiempo, su poder. La importancia del pelo, de los trajes, de las pinturas en el cuerpo son similares a la del *hippismo* norteamericano, pero sus *significaciones socio-políticas* son absolutamente diferentes, ya que las condiciones que plantean los entornos son diversas (un sistema democrático parlamentarista en el caso norteamericano, una dictadura militar que se endurece hacia fines de la década en el caso brasileño). La moda, en otra de sus torsiones, proporcionaba también esta localización.

proporcionan el cruce de la crisis de los archivos nacionales y el nuevo lenguaje de los medios masivos.

⁵⁸ “La moda”, *Cultura femenina y otros ensayos*, Barcelona, Alba, 1999, p.38. Eduard Fuchs, citado en “el libro de los pasajes” de Benjamin, señala tres características de la moda: su segregación de las clases, el margen de ganancia que produce en el capitalismo y su estimulación erótica (*The arcades project*, op.cit., p.77).

⁵⁹ Podría pensarse en cuatro tipos de cuerpos para la política de los años 60 y 70: el cuerpo en rebeldía de las manifestaciones callejeras, el cuerpo clandestino que se propone no tener visibilidad, el cuerpo espectacular que se construye con la mirada de los otros en el espacio de los medios y el cuerpo exiliado que debe abandonar su espacio de pertenencia. Estas cuatro tendencias se oponen a una última que, impulsada por el autoritarismo del poder dominante, es el cuerpo desaparecido, suprimido o controlado. Creo que esta distribución difiere de la de los años anteriores y también de la que se produjo en los años 80 con el retorno generalizado de la democracia en los países latinoamericanos.

Pero si el tropicalismo pudo hacer este uso dinámico de la moda fue porque los materiales que trajo a escena son la antítesis de ésta. Los objetos de mal gusto (el formiplac), los desechos del mundo industrial (en sus ropas), los artefactos degradados del mundo cultural (“Coração materno” de Vicente Celestino), los testimonios de la ingenuidad provinciana (interpretación del “Himno de Nosso Senhor de Bonfim”) son incluidos junto a la actualísima música eléctrica o “iê-iê-iê” (a la que tampoco le era ajena el mal gusto) y a la sofisticación de la bossa-nova, la poesía concreta y las citas más insólitas. En esta mezcla de lo que se considera cultura alta (“high” o de elite) y cultura baja (“low” o popular), la innovación más inquietante no consistió en que los tropicalistas disolvieran las fronteras sino que se ponían por encima de ellas y de sus clasificaciones. La idea de que, en sus gestos y elecciones, ellos utilizan el mal gusto contra la belleza como bien cultural es verdadera pero arrastra todavía las perspectivas de una mirada modernista, segura de lo que es el buen gusto y el alto repertorio. Esta fue la interpretación de los poetas concretos, quienes mantuvieron un criterio único (el que proveía la teoría de la información) para valorar los aportes del nuevo movimiento. Desde la teoría de la información, interpretaron esta mezcla como una “ampliación del repertorio” en el mismo sentido en que lo hizo el *pop-art*: “la cultura popular –dijo Décio Pignatari– es crítica en relación con la cultura superior y el *kitsch* es su vanguardia de choque”.⁶⁰ Algo similar a lo que sostuvo Haroldo de Campos en su ensayo “Vanguarda e Kitsch”: el *pop* como “venganza contra la industria cultural” que se recupera, a su vez, utilizando estilemas *pop*.⁶¹ La visión modernista captaba la eficacia de la operación aunque desde una sensibilidad que no era –o era sólo en parte– la que los jóvenes tropicalistas ponían en juego. Las elecciones tropicalistas tenían una *doble* valencia: su uso, alternativamente y en el mismo objeto, podía ir de la parodia a la

⁶⁰ *Contracomunicação*, op.cit. p.100.

⁶¹ *A arte no horizonte do provável*, op.cit., p.198. Y Augusto de Campos en *Balanço da bossa*: “del buen al mal gusto (pero un mal gusto intencional, crítico, como en las creaciones del *pop art*)” (op.cit., p.162). La visión de Hélio Oiticica fue más próxima a la de los tropicalistas tal vez porque su desprendimiento de los criterios modernistas fue más acentuado que en los poetas paulistas: “La reacción cultural –escribió Oiticica en 1973– tiende a estancarse y a volverse ‘oficial’ [...] p.ej., la crítica que las ideas de *Tropicália* generaron en el culto al ‘buen gusto’ (esto es, el descubrimiento de elementos creativos en las cosas consideradas cursis [cafonas] y la idea de que el ‘buen gusto’ es conservador) fue transformada en algo reaccionario por los diluidores [Oiticica se vale aquí de la clasificación poundiana]: se instituyó el mal gusto [cafonice] estancador” (“Brasil diarréica”, *Arte brasileira Hoje*, Rio de Janeiro, 1973 en AA.VV.: *Hélio Oiticica*, op.cit., 1997, p.19).

identificación amorosa, de la distancia e inversión violenta que supone la parodia al éxtasis arrebatador que sugiere el amor.

El nuevo tipo de sensibilidad que traían a escena Caetano Veloso y sus compañeros (formados, como ya dijimos, en una cultura en la que los repertorios más diversos se superponían con frecuencia) privilegiaba el *uso* antes que el origen, y las *energías* desatadas antes que los fines polémicos o la supremacía de la forma. La ambigüedad de sus movimientos estaba en que, por un lado, eran conscientes del rechazo que suscitaba una canción como “Coração materno” de Vicente Celestino y la utilizaban en un sentido sarcástico y provocativo.⁶² Pero, por otro lado, no se trataba exclusivamente de un *uso* del mal gusto sino que esa canción los conmovía más allá (o más acá) de ser etiquetada como “buen” o “mal” gusto.⁶³ El movimiento, aun a riesgo de caer en la ambigüedad ideológica, tuvo la virtud de crear las condiciones para la recuperación de una memoria y una sensibilidad que, de mantenerse sujeta a las clasificaciones, hubiese tenido que reprimir ese elemento mimético, ese gusto que, más allá de la valoración degradante, formaba parte de su historia. No se eligen los objetos porque sean de “mal” gusto sino porque al liberarlos de la perspectiva del mal gusto pueden reconquistarse sus energías creativas.

Otro de los aspectos de la moda que entra en tensión con el arte es que en ella la imitación no está condenada.⁶⁴ La imitación de la moda está, de todos modos, camuflada por las pequeñas variaciones y por su deseo de distinción. Una vez que este elemento imitativo es tratado en términos artísticos, es liberado y puede transformarse en un elemento dinámico. La imitación, que en términos textuales es cita, es el modo de relacionarse con lo que lo rodea: el tropicalismo no sólo imita la extranjero sino también lo

⁶² “Coração materno” es una composición de Vicente Celestino que cuenta una melodramática y extravagante historia de un campesino que mata a su madre por amor a su mujer. Cuando vuelva hacia su casa con el corazón de su madre para ofrendárselo a la amada, el campesino se accidenta y el corazón resucitado de la madre le ofrece consuelo pese al crimen. Sobre la recepción de esta canción en 1967, cuando fue elegida para el disco *Panis et circensis*, escribió Caetano: “En el 67, Vicente Celestino estaba prácticamente olvidado y su estilo —el extremo opuesto de lo que se había convertido en ese entonces la bossa-nova— era indefendible” (*Verdade tropical*, op.cit., p.293).

⁶³ Esta inclinación por ciertas obras consideradas de mal gusto o de bajo nivel desorientó a los críticos formados en los valores modernistas quienes sólo pudieron ver el componente paródico (y no el mimético). El hecho de que Caetano Veloso, en una grabación de 1999, haya vuelto a grabar “Coração materno” confirma esta hipótesis (ver el CD *Omaggio a Federico e Giulietta*).

⁶⁴ Dice Siegfried Kracauer a propósito del ensayo “La moda” de Simmel: “la esencia de la *moda* reside en su capacidad para satisfacer la necesidad de la gente de imitar a los otros, así como la necesidad de la gente de diferenciarse de los otros” (“Georg Simmel”, *The mass ornament (Weimar essays)*, London-Massachusetts, Harvard University, 1995, p.246).

nacional (con lo que la acusación de extranjerismo se vuelve absurda). Imitación en un extremo y parodia en el otro tensan el arco del tropicalismo. Esta doble valencia (imitación y parodia, amor y sarcasmo) se manifiesta, en el lenguaje de los medios, en la utilización extremista y complementaria de la lejanía espectacular y el contacto corporal. ¿Cómo hacer que el cuerpo mirado en la pantalla pudiera palpar a ese nuevo sujeto espectador creado por los medios masivos?

La “estimulación erótica” (Fuchs), que está directamente relacionada con el carácter sensual (visual y táctil) de la moda cuando se trata de vestimentas, desplegó esta doble valencia hasta hacerla estallar. Esta intensa dimensión táctil que sugieren las ropas hechas con materiales extraños (como las que usaban *Os Mutantes*), los cabellos y las plumas y las exhibiciones de partes del cuerpo, se complementa con la distancia de los brillos y de los medios electrónicos. El cuerpo, al ser entregado a la espectacularización, se convierte en una prolongación de la tecnología que pasa a funcionar como una prótesis. Los tropicalistas –con sus vestimentas hippies y sus guitarras eléctricas, con sus fotos en las que la pose y la provocación eran los elementos dominantes– experimentaron en sí mismos la tesis de McLuhan de que los medios son una “extensión del cuerpo”. En esta extensión, los tropicalistas utilizaron la violencia y la agresividad del *hippismo* y de la *performance* para sensibilizar táctilmente la distancia que los medios imponían.

“Caetano –señala Silviano Santiago– percibió este carácter contradictorio y sintético que estaba siendo presentado por el arte de Glauber Rocha o de José Celso Martínez Corrêa, de Hélio Oiticica o de Rubén Gerschman, y quiso que su *cuerpo*, como una pieza de escultura, en la vida cotidiana y en el escenario, asumiese la *contradicción*, se metamorfosease en la contradicción que era expresada o escenificada por los otros artistas pero nunca vivida por ellos”.⁶⁵ Este es el carácter experimental del tropicalismo: servir al cuerpo en la mesa de las familias brasileñas vía televisión. El exilio de Caetano y Gil es, desde este punto de vista, el corolario de esta experimentación y la exhibición de las fuerzas represivas que esta consumición gozosa del cuerpo había desatado.

⁶⁵ Silviano Santiago: “Caetano Veloso enquanto superastro” en *Uma literatura nos trópicos*, San Pablo, Perspectiva, 1978, p.150.

Poetas en la selva salvaje

En la triangulación entre modernismo, nuevas prácticas vanguardistas y medios masivos, los criterios modernistas del programa concreto llegaron a su propia disolución. La mirada evolutiva siguió funcionando como esquema interpretativo pero ya no alrededor del eje de la “desaparición elocutoria del yo” ni del fin de la era del verso ni de ningún otro concepto que se derivara de la autonomía del poema. La homogeneidad, en la operación *pop* de los “Popcretos” o en las “Galáxias” de Haroldo de Campos, había sido cuestionada a partir de la incorporación de nuevos materiales, pero lo que el tropicalismo ponía en duda no era el pasaje entre los repertorios sino el hecho de que éstos pudieran mantener sus distinciones. La autosuficiencia de los criterios modernistas enfrentaba una contrariedad irresoluble cuando ingresaba en un repertorio –como sucedía en las canciones del tropicalismo– junto a los nombres de Roberto Carlos y Gonçalves Dias. Los medios masivos incorporaban estilemas de las vanguardias sin que esto afectara su forma o constituyera un elemento no conciliador. En este aspecto, el tropicalismo significó la consolidación de la poesía concreta como parte del repertorio de la música masiva y de la cultura letrada pero también marcó el inicio de su desintegración como movimiento orgánico (hecho que se comprueba además en la producción poética de esos años), porque el tropicalismo fue, entre otras cosas, un movimiento de crítica paródica y, complementariamente, el índice de que la cultura masiva desestabilizaba tanto a las culturas populares como a las culturas de élite o de alto repertorio.

Un buen ejemplo de esto lo constituye la canción “Batmacumba”, canción de Caetano Veloso y Gilberto Gil incluida en *Tropicália ou Panis et Circensis*:

batmacumbaiciê batmacumbaobá
 batmacumbaiciê batmacumbao
 batmacumbaiciê batmacumba
 batmacumbaiciê batmacum
 batmacumbaiciê batman
 batmacumbaiciê bat
 batmacumbaiciê ba
 batmacumbaiciê
 batmacumbaie
 batmacumba
 batmacum
 batman
 bat
 ba
 bat

batman
 batmacum
 batmacumba
 batmacumbaie
 batmacumbaieie
 batmacumbaieie ba
 batmacumbaieie bat
 batmacumbaieie batman
 batmacumbaieie batmacum
 batmacumbaieie batmacumba
 batmacumbaieie batmacumbao
 batmacumbaieie batmacumbaobá

La mezcla sincrética de “Batman”, “ieiê” y “macumba” (Brasil como “macumba para turistas” según palabras de Oswald) se sintetiza en una suerte de grito tribal (“ba”) que puede ser interpretado como “un reducto *ba*, que guarda el nombre africano del pai-de-santo del ritual del candomblé”⁶⁶, o una onomatopeya de las usadas en las canciones de rock cuyo sentido radica, sobre todo, en expresar una sensación corporal, de canto y movimiento físico (una de las palabras formadas es “bat”, que se dice como “bate”, en portugués “golpear” pero también “golpear un tambor o un instrumento musical de percusión”). Si no fuera por la musicalización percusiva popular y por el repertorio massmediático y religioso al que se refiere, “Batmacumba” *podría ser un poema concreto*. Pero no lo es: la letra de la canción recupera la espacialidad concreta como otra reliquia más, en un clima festivo que la desvincula de la eficacia programática que le era propia.⁶⁷ No se trata solamente de que la espacialidad concreta entre en las mismas condiciones que un grito tribal, que el nombre africano del pai-de-santo del ritual del candomblé o que un personaje de una serie televisiva. La presencia de una temporalidad diferente hace que la distribución formal de la canción no prevalezca sobre sus otros elementos. El tiempo de la moda de los tropicalistas ya no es el tiempo modernista de la renovación de las técnicas y de los procedimientos, de ese tiempo en el que lo regresivo debía ser excluido y en el que lo arcaico no tenía derecho a ser considerado.

Si la poesía concreta pudo ofrecer toda una serie de técnicas en la manipulación de imágenes, no podía hacerlo en relación con un cuerpo al que había excluido tanto bajo

⁶⁶ Ver *Gilberto Gil*, selección de textos, notas, estudio biográfico y ejercicios por Fred de Góes y Lauro Góes, San Pablo, Abril Educação, 1982.

⁶⁷ La versión visual corresponde a una transcripción creativa de Augusto de Campos y, desde entonces, “Batmacumba” ha sido impresa de esta forma.

formas subjetivas como de referencia o de performance corporal.⁶⁸ Y si pudo acompañar –y hasta detectar con más perspicacia que otros– la crítica al nacionalismo y aun a la izquierda (por su falta de isomorfismo entre contenido revolucionario y forma revolucionaria), apenas pudo ofrecer algo cuando se trató de las cuestiones de identidad y de heterogeneidad temporal (y aquí, la poesía concreta no estaba en condiciones, aun con sus criterios modernistas en crisis, de incluir el arcaísmo o las formas folclóricas en retroceso). En un nivel de estrategia crítica y cultural, la presencia de los concretistas fue fundamental, pero en el nivel de las composiciones padeció las consecuencias de compartir el espacio con otras formas que eran incompatibles con su programa.

En los años 60 la instancia modernizadora se nucleó alrededor de los cambios tecnológicos con todos los riesgos que esto conllevaba: hacia fines de 1968, el poder militar se endureció y los *medios* dejaron de ser un espacio de intervención, debate y negociación cultural. Despojado de los medios (y de sus propios cuerpos), el tropicalismo ya no tuvo posibilidades de seguir la estrategia que se había trazado. Además, y en un sentido más general, la clausura de toda posibilidad de cambio político hacía irrisorio cualquier proyecto cultural vanguardista.

⁶⁸ Según una sugestiva descripción que hace Paulo Franchetti, la colaboración entre Augusto de Campos y Caetano Veloso podría verse en estos términos: “también está quien ve en la elección de la música de Lupicínio [se refiere a la utilización de una melodía de este autor en la adaptación del poema ‘Días, días, días’], una intención crítica de Caetano: él le estaría sugiriendo a Augusto algo como la conveniencia de un regreso al cuerpo, al ritmo, un juego con lo común y lo habitual. Verdadera o errada, esta es una lectura sugerente del trabajo conjunto entre Caetano y Augusto”, p.128n.4. Esta interpretación, sin embargo, olvida que la cita de Lupicínio Rodrigues implica un guiño de un gusto compartido (Augusto es fanático de Lupicínio Rodrigues, como se narra detenidamente en *Verdade tropical*) y que este poema pertenece a *Poetamenos*, donde no se puede afirmar que sea un poemario en el que no aparezca lo corporal. De todos modos, tomamos la lectura de Franchetti porque nos parece acertada para el periodo más ortodoxo de los concretistas.

4. FIN DEL CONCRETISMO

4. FIN DEL CONCRETISMO

Los fines de los años sesenta son los de cierre de la experiencia concreta: ante la nueva situación, la poesía concreta ya no podía dar ningún salto vanguardista. Los poetas debieron, como contrapartida, dedicarse a reorganizar *retrospectivamente* sus propias prácticas y sus propios textos. A lo sumo, podían hacer una historia evolucionista de su propio movimiento, pero esto ya no anunciaba otra fase sino el final: cómo explicar que la poesía siga siendo –después del concretismo– poesía, tan idéntica y tan diferente.

En 1968 comenzaron los gestos retrospectivos y los poetas se pusieron a determinar el lugar que ellos mismos ocupaban en el archivo y cuál de esos elementos programáticos era todavía vigente (es decir, parte de la práctica y no mero anacronismo). La mirada hacia el pasado se correspondía también con la imposición gradual, en el horizonte cultural, del concepto de “tradición”, un ideologema en disputa que comenzaría a distribuir las posiciones como antes lo hiciera el de “revolución”. El diálogo con el pasado comienza a hacerse buscando líneas de continuidad, linajes, series, y sin acentuar tanto los cortes o los comienzos desde cero. En un desplazamiento muy pausado y no homogéneo, los fracasos de los movimientos progresistas y el refortalecimiento del capitalismo impulsaron a los sectores intelectuales y artísticos a la búsqueda de nociones más estabilizadoras para superar los tiempos de crisis. Ningún desplazamiento muestra mejor estas nuevas condiciones que el hecho de que, hacia fines de la década, Décio Pignatari y Haroldo de Campos emprendieran sendas investigaciones para escribir sus tesis de doctorado: inserción en el campo académico y concentración en una investigación a largo plazo, pero también la búsqueda de un lenguaje crítico más objetivo o neutro y menos incidental.¹

En 1968, Haroldo y Augusto de Campos publicaron el primer libro de traducciones de poemas que no pertenecían al siglo XX y que, a diferencia de los otros, no eran momentos argumentativos de la crisis del verso. *Traduzir & trovar (poetas dos séculos XII a XVII)*

¹ Pese a ser abogados, una ley de los sesenta les permitió escribir tesis en otras disciplinas. Haroldo de Campos escribió una tesis sobre *Macunaima* de Mário de Andrade que terminó en 1972 y que publicó al año siguiente: *Morfologia do Macunaima de Mário de Andrade*, tesis de corte estructuralista, dirigida por y dedicada a Antonio Candido (editada como libro en 1973). También bajo la orientación de Antonio Candido, Décio Pignatari escribió la tesis de doctorado *Semiótica e Literatura* que finalizó en 1972 y que estudia las posibilidades icónicas del signo desde una óptica peirciana.

rescata a los poetas provenzales, a los italianos Dante Alighieri y Guido Cavalcanti y a los ingleses del barroco. Todos estos entran en la categoría poundiana de “invención” y, por lo tanto, pertenecen a ese linaje *evolutivo* que tendría en los concretos uno de sus últimos eslabones. Sin embargo, así como Pound o Cummings pueden leerse como un testimonio de la crisis del verso, nada de esto sucede con los poetas que incluyeron en este libro. A partir de la traducción como “persona” o máscara, los poetas paulistas volvieron –en esta antología– a escribir en verso.²

Las primeras traducciones más exhaustivas y sistemáticas del grupo habían sido, a comienzos de los años sesenta, las de e.e.cummings, James Joyce y Ezra Pound.³ En el marco de los postulados vanguardistas, con estos autores los poetas concretos quisieron dar cuenta del *estado de cosas* (el estado del material más avanzado, en palabras de Adorno) en el terreno de la poesía y la prosa. La “idea de progreso” era definida “no en el sentido de jerarquía de valor, sino de metamorfosis vectorial, de transformación cualitativa, de culturmorfología: ‘make it new’”.⁴ Pero con las traducciones y ensayos de fines de la década, la concepción diacrónica del progreso cedió frente a lo que Haroldo de Campos denominó lectura *sincrónico-retrospectiva*, es decir, una búsqueda de grandes líneas de continuidad en la que la poesía concreta no funcionaba como un punto de llegada sino como un intento de continuar lo poético.⁵ Este concepto supone una línea de continuidad

² Podría considerarse arbitrario poner a estos textos bajo el signo de 1968 cuando son traducciones anteriores a ese año. De todos modos, me resulta significativa su recopilación *en libro* en ese momento. Augusto de Campos, por ejemplo, había publicado traducciones de Andrew Marvell y John Donne en la página “Poesia-Experiência” dirigida por Mário Faustino en 1956 y 1957. Lo que quiero mostrar es cómo, pese a existir esta tendencia poundiana de enlaces heterogéneos con el pasado, estratégicamente se privilegiaban los conjuntos de traducciones de autores de este siglo y, en sus planteos, a los últimos exponentes del paradigma evolutivo. Hacia fines de los 60, esta estrategia de publicar a los poetas del “paideuma” básico cedió a la de difundir a autores de todas las épocas.

³ *Dez Poemas de e.e.cummings* (Rio de Janeiro, Serviço de Documentação-MEC, 1960), *Cantares de Ezra Pound* (con Décio Pignatari y Haroldo de Campos, Rio de Janeiro, Serviço de Documentação-MEC, 1960) y *Panorama do Finnegan's Wake* (con Haroldo de Campos, San Pablo, Comissão Estadual de Literatura, Secretaria de Cultura, 1962).

⁴ Haroldo de Campos en su ensayo “Poesia e Paraíso perdido” (1955), *Teoria da poesia concreta*, op.cit., p.26.

⁵ El concepto de “lectura *sincrónico-retrospectiva*” fue expuesto por Haroldo de Campos, por primera vez, en sus artículos “Poética sincrónica” y “Texto e História” (1967), y desarrollado en los trabajos de “ReVisión” y en *O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. “Poética sincrónica” fue incluido en *A Arte no Horizonte do Provável* (San Pablo, Perspectiva, 1967) y “Texto e História” en *A Operação do Texto* (San Pablo, Perspectiva, 1967). El trabajo de “ReVisión” más importante realizado por Haroldo de Campos es *ReVisão de Sousândrade*, San Pablo, Invenção, 1964 (cito de la 2ª ed., ampliada y revisada, San Pablo, Duas Cidades, 1975). *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos* (Salvador, FCJA, 1989) es una conferencia que Haroldo de Campos presenta en Salvador en la Fundação Casa de Jorge Amado y en el que discute el lugar asignado a Gregório de

pero que ya no es de avance –la disolución de verso como atributo distintivo de la poesía– sino de recursividad –cómo lo poético permanece en sus diferentes manifestaciones históricas–. No es que ambas posturas no coexistieran antes, lo que sucede es un desplazamiento en la acentuación de una de las posturas hacia la otra. A fines de la década, importaba menos sostener el fin de la era del verso que preguntarse sobre los componentes del pasado que sobrevivieron al corte profundo y transfigurador que hizo el modernismo. Pero esta revisión exigió suspender o deshacerse de los criterios de evolución, autonomía y hegemonía que habían sostenido el programa modernista. Con el retorno al verso no solo caía uno de los postulados centrales del programa concretista, también se ponía en cuestión la posibilidad de hacer una poesía en el extremo de una cadena evolutiva. De allí la importancia de un concepto como el de “lectura sincrónico-retrospectiva” que –en una coartada dialéctica– permite vincularse a la tradición sin desmerecer o anular el camino recorrido. A partir de este giro, puede darse por concluido el ciclo de la poesía concreta como programa colectivo de vanguardia.

III CRISIS DEL VERSO

1. POETAS NUEVOS, NUEVOS SIGNOS

I. POETAS NUEVOS, NUEVOS SIGNOS

Después de terminada la Segunda Guerra Mundial, surgió un nuevo humanismo que, en el arte, implicó el retorno a las formas regulares y clásicas y el rechazo de las tentativas vanguardistas anteriores a la guerra. Este giro –que puede observarse en autores tan disimiles entre sí como Picasso, T. S. Eliot o Neruda– tuvo como manifestaciones sobresalientes, en la poesía, un retorno a las formas regulares y a un repertorio temático idílico cuyos motivos fueron con frecuencia los mitos antiguos. En Brasil esta tendencia fue representada por la Generación del 45 y, en Argentina, por la del 40.¹ Como consecuencia de esta revisión del pasado, la poesía de vanguardia fue considerada prosaica y desprolija, un mero formalismo tecnicista lleno de formas caóticas y de un optimismo tecnológico y una violencia simbólica que se confundía con la actitud bélica. En oposición explícita a los movimientos de la década del 20, los poetas del 45 se propusieron construir un mundo armónico y humano, de lirismo pleno. A esta imagen cándida y en cierto modo esperanzada se le puede oponer esta otra, un poco menos piadosa:

En esos años (los años de la Posguerra) muchos artistas se hicieron clásicos,
como para olvidar la barbarie de los ocho millones de muertos de la guerra.²

¹ La Generación del 45 fue el movimiento poético que revisó la poesía de las vanguardias y del modernismo brasileño (algunos críticos, como Tristão de Athayde, han llamado a esta generación "neomodernista"). Esta generación –que tuvo a T.S.Eliot, a Pablo Neruda y a Rainer Maria Rilke entre sus poetas más reverenciados– no llegó a constituir un grupo orgánico, reunido alrededor de un manifiesto, sino que fue tomando forma a partir de un conjunto de rasgos que, sin ser programáticos, marcaron la presencia de una nueva sensibilidad poética que rechazaba las 'desprolijidades' y el prosaísmo del modernismo brasileño y que se inclinaba por formas tradicionales del poema y por una temática mítica y paisajista, ajena al mundo moderno. A partir de los conceptos de equilibrio, acabado y armonía, los poetas de la Generación del 45 escribieron sus poemas y criticaron la producción anterior a ellos. Los organismos principales de esta generación fueron la *Revista Brasileira de Poesia* (1947), dirigida por el poeta y crítico Péricles Eugênio Silva Ramos, los sucesivos congresos de poesía realizados en Recife (1941 y 1946), en San Pablo (1948) y Ceará (1948), y los influyentes Clubes de Poesía. Entre los poetas de esta generación se destacaron Geir Campos, Bueno de Rivera, Péricles Eugênio Silva Ramos, Domingos Carvalho da Silva y João Cabral de Melo Neto. Este último fue considerado por muchos escritores, entre ellos los poetas concretos, como un poeta bastante ajeno a las preocupaciones y al estilo de la generación del 45. Es importante señalar que el estilo de esta generación también puede encontrarse en la producción de esa época de los escritores modernistas ya consagrados como Manuel Bandeira y Carlos Drummond de Andrade, entre otros. Para la argentina "generación del 40", puede consultarse César Fernández Moreno: *La realidad y los papeles: panorama y muestra de la poesía argentina*, Madrid, Aguilar, 1967.

² John Berger en *Éxito y fracaso de Picasso*, Madrid, Debate, 1990, p.171.

La restauración, en el periodo de la posguerra, podía llegar a ser un acto de desmemoria histórica, una supresión de la cultura material del pasado inmediato que artistas y críticos vinculaban –directa o indirectamente– con la irrupción de la barbarie. En este rechazo de la experiencia modernista, muchos artistas intentaron continuar el lejano arte pre-vanguardista. La *obra* –como lo muestra Berger en relación con Picasso– recuperó entonces sus límites nitidos y auráticos y su forma consolatoria o reconfortante. Aun entre los mismos vanguardistas, estuvieron quienes prefirieron revisar sus anteriores actitudes (como ya se anunciaba en la famosa conferencia de Mário de Andrade el 30 de abril de 1942 en Itamaraty) o quienes decidieron cerrar un capítulo del pasado bajo el pretexto de su actual madurez o de su pasada rebeldía juvenil. Algunos otros, como Oliverio Girondo en Argentina, insistieron con la experimentación vanguardista en un marco cultural que no favorecía este tipo de práctica. En Brasil, Oswald de Andrade continuó con variantes el periodo que él mismo denominó “de las catacumbas”, mientras Mário de Andrade, por el contrario, inició –a principios de los años cuarenta– un proceso de apaciguamiento que es más complejo que el que realizó, después, la Generación del 45.³ Los poetas que surgieron alrededor de 1945, en cambio, carecían de este pasado de revuelta y, ya desde su primer libro, exhibían una poesía equilibrada, que jamás quebraba las formas regulares y convencionales. El estilo de este grupo ya se observa, funcionando a pleno, en *Lamentação floral* de 1946, primer poemario de Péricles Eugênio da Silva Ramos (1919): “as sereias do passado / esfumaram-se no abismo” se lee en “Vbi troia fvit”. Las “sirenas” aquí no son, por supuesto, las de las fábricas del paisaje urbano vanguardista sino las de un pasado mítico “esfumado” al que no deja de convocarse mediante la magia de las rimas y las resonancias del verso. Mundo perdido pero lleno de sentido que el nuevo paisaje tecnológico ha borrado de la faz de la tierra: “Tróia, Tróia, onde te encontras / que não te vejo no mundo?”.

Para estos poetas, el retorno a las experimentaciones de la vanguardia constituía un abandono de la poesía misma. Así lo muestran los escritos críticos de otro de los miembros

³ Antonio Candido sostiene que “Mário de Andrade era capaz de pasar del *modernismo* propiamente dicho a la *modernidad*, que recupera la tradición al superarla”. En *O discurso e a cidade* (San Pablo, Duas Cidades, 1993), p.278. Sobre Oswald de Andrade pueden consultarse, en castellano, *Obra escogida*, selección y prólogo de Haroldo de Campos, Caracas, Ayacucho, 1981 (traducciones de Santiago Kovadloff, Héctor Olea y Mária Russotto) y *Escritos antropófagos*, Buenos Aires, Imago Mundi, 1993 (traducción, selección y postfacio de Alejandra Laera y Gonzalo Aguilar).

del grupo, Domingos Carvalho da Silva, quien todavía en 1986, basándose en Saussure y su propuesta de que “la base de la estructura del lenguaje poético es el signo acústico y no el escrito o su representación gráfica”, concluye que “el poema concreto no es poema porque no se organiza en el lenguaje poético, y, por lo tanto, no puede ser aceptado sino como experimento gráfico-visual, y cae fuera del ámbito de interés de este ensayo”.⁴ Más flexible es la posición de Silva Ramos quien incluye, en su versión del modernismo, a los poetas concretos “que surgieron prácticamente a la sombra de la generación del 45”.⁵ En esta lectura, Silva Ramos construye una serie teleológica que no se basa en el paradigma de la evolución de los procedimientos sino en el de la *expresión*, considerada como el encuentro armónico entre la sinceridad del poeta y las formas consonantes de la poesía. La generación que representa es, desde esta óptica, la última fase modernista definitiva (“fase constructivista”) en la que también entra el concretismo. A partir de una crítica a los epigonos de las figuras principales (aunque se sabe que, en su historicidad, toda crítica de los epigonos es siempre una acusación indirecta a las figuras centrales) se llega con la aparición de la Generación del 45 a una “poesía de expresión disciplinada”: “La nitidez de la expresión y no la simple métrica es, pues, la definidora”.⁶ Esta afirmación es una respuesta a las críticas que se le hacían a su grupo, y sólo evidencia la dificultad de estos poetas para comprender –sobre todo Carvalho da Silva– las consecuencias sociales e ideológicas que implicaba retornar a la “simple métrica”.

La evaluación que hicieron los poetas del 45 de las vanguardias fue la que estableció las *condiciones de lectura y de emergencia* de los poetas Augusto y Haroldo de Campos y Décio Pignatari. En sus primeras producciones, como en “Rito de otoño” (1950) de Haroldo de Campos, el verso endecasílabo de acentuación fija se entrelaza con un tema mítico y exótico en una muestra de destreza y lirismo poéticos:

No mês propício as virgens babilônicas
Tocem guirlandas em louvor de Ishtar

⁴ *Uma teoria do poema*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1989, pp.37-38. De todos modos, Carvalho da Silva señala que peor daño hace todavía el “mal uso del verso libre” y la falta de “separación nitida entre el lenguaje de la poesía y la dicción prosaica”, p.38.

⁵ Péricles Eugênio da Silva Ramos: “Poesía moderna” en *Do barroco ao modernismo*, Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, 1979, p.271.

⁶ “Poesía moderna”, op.cit., pp.269-270. “Claridad”, “autenticidad”, “sinceridad” son los rasgos expresivos que utiliza Silva Ramos, lo que, por un lado, le permite criticar la “facilidad”, el “externalismo” o “pintoresquismo” de la generación del 22, y, por otro, el nacionalismo de esta fase (“Incluso desde Europa, y usando raíces europeas, se buscaba interpretar Brasil”, p.263).

Olha os seus rostos contornando o templo,
Códex de luz na lápide do altar.

Tua flor. Senhora, de lilases y álcool,
A dispersavas pelo boulevard.
Touros alados crescem no caminho:
¡Tecei guirlandas para o mês de Ishtar!

Thammuz é o tempo. As virgens babilónicas
Esperam sempre, sem jamas cansar.
Joguei moedas sobre os teus joelhos.
Lilases y álcool. Tua flor. Ishtar.

“Rito de outono”

[En mes propicio, las virgenes asirias
Tejen guirnaldas en honor a Ishtar
Mira sus rostros contorneando el templo,
Costras de luz en lápidas de altar.

Tu flor de lilas y alcohol. Señora,
La dispersabas por el boulevard.
Toros alados crecen en las calles:
¡Tejed guirnaldas para el mes de Ishtar!

Tiempo: Thammuz. Las virgenes asirias
Esperan siempre, sin cansarse nunca.
En tus rodillas arrojé monedas.
Lilas y alcohol. Es tu flor. Ishtar.

“Rito de otoño”⁷

Nada desentona, en este poema, con el clima impuesto por la Generación del 45. De hecho, el libro *Auto do possesso* del cual forma parte fue editado en 1950 (Haroldo de Campos tenía entonces 21 años) por el *Clube de Poesia*, organismo que nucleaba a los principales poetas de la generación. En el poemario despuntan, aquí y allá, rasgos de epigonismo y se exhibe una temática y un repertorio común con los poetas mayores (el único epígrafe del libro es de Rainer Maria Rilke, poeta que es instalado, en la posguerra, en el centro del canon). Como poeta joven, Haroldo de Campos se incorporaba al campo literario en continuidad con sus antecesores inmediatos.

Para romper con el epigonismo, faltaba la figura catalizadora que permitiera reposicionarse en función de un repertorio propio y de una serie de características diferenciadoras (la destreza técnica, señal de que se conoce el interior de la creación

⁷ La traducción me pertenece y fue incluida en la antología *Galaxia concreta*. El cambio de “babilónicas” por “asirias”, con el fin de mantener la versificación regular, fue hecho con la aprobación del autor.

poética, ya estaba probada en textos como “Rito de otoño”). Este catalizador fue un poema que salió publicado en el periódico *O Estado de São Paulo* en 1948, titulado “O lobisomem” y firmado por otro novísimo: Décio Pignatari. A partir de su lectura, comenzó a producirse el *momento de viraje y ruptura*: los hermanos Campos, según el testimonio de uno de ellos, iniciaron su amistad con Décio impactados, sobre todo, por su “libertad rítmica” y “hermetismo”. Este hermetismo tendría que ver tanto con lo extraño del tema (al menos para un gusto formado en el repertorio de la Generación del 45) como por la violencia rítmica y la audacia de las metáforas.

E arrancou minha pele sem sangue
E partiu encoberto con ela
Atirando-me os poros na cara

[Y arrancó mi piel sin sangre
Y partió cubierto con ella
Lanzándome los poros en la cara]⁸

El feísmo procede, en el poema, con la misma disonancia y brusquedad con la que actúa el poeta como figura pública. Sin duda, la audacia de Décio Pignatari y su carácter más desprejuiciado y algo irrespetuoso (debido, tal vez, a su procedencia de un ambiente más rudo y menos intelectual que el de los hermanos Campos) le imprimieron su sello al grupo de la “rosa de amigos” (como la llamó en un poema en el que los tópicos neoclasicistas de la Generación del 45 –“Y el Príncipe Crepuscular con sus clarines de cimitarras de oro”– se mezclan con promesas de un futuro lleno de aventuras: “Todo será tan bárbaro y diverso”).⁹ La figura temático-compositiva que pone en tensión las formas apaciguadas del poema es la de la barbarie. Una presentación violenta que en este poema representa al indio iroqués quien, con su llegada, pone en cuestión al sujeto poético estable:

O amor é para mim um Iroqués
De cor amarela e feroz catadura
Que vem sempre a galope, montado
Numa égua chamada Tristeza.
Ai, Tristeza tem cascos de ferro
E as esporas de estranho metal

⁸ Reproduzco la traducción que realicé para *Galaxia concreta*.

⁹ “Décio Pignatari nació en Jundiá, en el Estado de San Pablo, el 21 de agosto de 1927 pero fue criado en Osasco. Viene de una familia numerosa de seis hermanos y su padre era técnico en cerámica. Pese a ser de clase media, Décio pasó la infancia con hijos de obreros jugando fútbol en las calles. En su adolescencia bohemia hizo teatro amateur y fue un apasionado de la literatura y la poesía”. Texto extraído del video *Poetas de campos e espaços* de Maria Cristina Fonseca.

Cor de vinho, sangue e de morte,
 Um metal parecido com ciúme
 [...]
 Iroquês, Iroquês, que fizeste?

[El amor para mi es un Iroquês
 De color amarillo y feroz catadura
 Que viene siempre al galope, montado
 En una yegua llamada Tristeza.
 Tristeza tiene cascos de hierro
 Con espuelas de extraño metal
 Color de vino, sangre y muerte.
 Um metal parecido con los celos
 [...]
 Iroquês, Iroquês, ¿qué hiciste?]

Ya en los epígrafes de su primer libro, *O Carrossel*, se anuncia esa fisura que pone a todo el sistema en cuestión: dos versos de Drummond (“sem cavalo preto / que fuja a galope”) se yuxtaponen con el título de una película policial de Robert Montgomery: “Ride the pink horse”. El libro *O Carrossel* fue editado en 1950 por el Clube de Poesia, y ya en la forma regular de sus primeras piezas surgen estallidos de “barbarie” que, en “O jogral e a prostituta negra”, toman el centro de la escena: ritmos insólitos, uso icónico moderado de los signos (“tuas pernas em M”), tmesis (“Tua al(gema negra)cova”), versos de cabo cortado.

A partir del encuentro que provocó “O lobisomem”, comenzó a gestarse un grupo literario con todas las estrategias de irrupción que le son propias: la deslegitimación de los consagrados, la reorganización del archivo mediante la postulación de un repertorio distintivo, la individuación por la diferencia –en la que ocupa un lugar central la inscripción del nombre– y la construcción de un ‘nuevo’ objeto. Estos cuatro elementos son necesarios para que un grupo o un escritor puedan fundar una *posición* y un *lugar diferencial* en el campo literario. Las vanguardias, por ejemplo, agudizan estos cuatro modos con cierta violencia e iconoclastia; otros grupos, en cambio, establecen una variación más discreta aunque redefinan también la deslegitimación, la instalación de un repertorio, la diferenciación y la construcción de un nuevo objeto (cuando estas estrategias no se llevan a cabo, nos encontramos frente a un caso de epigonismo).

Para darle impulso a las disidencias con los poetas dominantes en ese momento fue fundamental –como vimos en el capítulo anterior– la realización de las Bienales, cuyas muestras no compatibilizaban con el humanismo que predominaba en la poesía. En un

ensayo escrito en 1952 para el catálogo de la *Exposição de Artistas Brasileiros* realizado en el MAM de Rio de Janeiro, el crítico Mario Pedrosa sostuvo:

Será esta la ocasión para que se verifique la influencia que la Bienal tuvo sobre los artistas [...] Esta influencia es más visible, naturalmente, en los jóvenes, todavía en proceso de formación [...] En las generaciones más nuevas hay también, por su lado, una voluntad más definida de afirmarse. Se nota una consolidación de tendencias, y sobre todo una liberación del miedo a arriesgarse. El grave peligro que corrían los artistas plásticos en Brasil, antes de la prueba de la Bienal paulista, era la timidez, la falta de audacia, un cierto conformismo con los valores del día. Los jóvenes eran demasiado reverentes con los viejos, quienes dormían sosegados sobre sus laureles. Todo esto se acabó con el certamen internacional del Trianon [...] La vanguardia abstraccionista se reafirmó con una truculencia magnífica, soberbia en su intolerancia.¹⁰

Los poetas paulistas se acercaron a los artistas plásticos y se valieron de sus posiciones y conceptos para deslegitimar a los antecesores y, en este aspecto, los juicios de Pedrosa también valen para aquellos, en la medida en que encontraron en las bienales una autorización simbólica para la ruptura. Pero no bastaba con la acusación de inactualidad, falta de novedad o regresión; también había que construir, en el dominio de la poesía, un linaje y una posición. La construcción de un paideuma literario distintivo fue la salida a este problema. En el momento en que los poetas novísimos ingresaron al campo literario, el 'olvido' de las vanguardias estaba inscripto en el trabajo formal de la poesía. Borrar este olvido fue uno de los modos en el que los poetas de *Noigandres* se autolegitimaron como sujetos con una iniciativa propia. En términos sincrónicos, la recuperación que se estaba haciendo del legado vanguardista en el campo de las artes plásticas, sobre todo en la Escuela de Ulm, ofreció una estrategia de acción que no tenía equivalente, en ese momento, en la poesía.

Cuando a fines de 1948, los hermanos Augusto y Haroldo de Campos y Décio Pignatari se hicieron amigos, no se comportaron como grupo literario propiamente dicho hasta unos años después: había afinidades literarias, por supuesto, pero la idea de grupo sólo adquirió forma definida en 1952, cuando editaron la revista *Noigandres* y tomaron ese nombre para identificarse. La inscripción del nombre es el indicio más claro de un trabajo de individuación y diferenciación, y consiste en acumular un capital simbólico vinculado a un nombre *propio* que marca posiciones y orientaciones. El nombre de *Noigandres* ya

¹⁰ "O momento artístico" (1952) en *Acadêmicos e Modernos (Textos escolhidos III)*. San Pablo. Udesp, 1998, p.242.

establece diferencias de repertorio (Pound) y de estrategias (el hermetismo) y su rareza como denominación desestabiliza el sentido y pone en escena la radicalidad y el aislamiento que desean para sí los poetas.¹¹ Pero la delimitación de territorio por el nombre no se detiene en una denominación grupal; en los primeros poemas de Pignatari y los hermanos Campos se insiste, con mucha energía, en el nombre como *emblema*.

En “Rosa d’amigos”, Décio Pignatari escribe la siguiente dedicatoria: “A Haroldo, a Augusto, a mim”, y propone la conciliación de posiciones dentro del grupo (“conciliemos al crepúsculo”) a la vez que poetiza sobre las posibilidades que se abren en el futuro (aunque para describirlo use metáforas y personificaciones típicas de la generación predominante con la que se quiere romper).¹² En “Ad augustum per angusta” (1951-1952), Augusto de Campos observa –desde su propia posición– el desajuste con las condiciones circundantes:

Onde estou? – Em alguma
Parte entre a Fêmea e a Arte.
Onde estou? – Em São Paulo.
– Na flor da mocidade.

Nenhuma se me ajusta.¹³

¿Dónde estoy? – En alguna
Parte entre la Hembra y el Arte.
¿Dónde estoy? – En San Pablo.
– En la flor de la mocedad.

Nada se me adapta.]

A la vez, Augusto de Campos, al modo mallarmeano, enuncia “Já cansei o meu nome” [“Ya cansé mi nombre”], afirmación que puede sorprender en un poeta de veinte años, pero que se explica por un rasgo técnico que no debe descuidarse: su pericia en la versificación y en las formas poéticas. Rasgo que, a la vez que lo pone en las mismas condiciones que sus pares consagrados, le permite cuestionar esas reglas. De todos modos, la pregunta sobre el “yo” lírico no tiene aquí solamente consecuencias en el plano técnico, habla más bien de un desajuste entre experiencia y escritura, voz y entorno. El poeta no se

¹¹ Para la explicación del significado de la palabra “noigandres”, ver n.42 del capítulo “II Nuevos espacios para las vanguardias de mediados de siglo: I. De la Bienal a Brasilia”.

¹² El carácter fundacional de este poema es resaltado por la “antología do verso à poesia concreta 1949-1962” (es *Noigandres 5*) que lo pone en primer lugar.

¹³ Nótese que Augusto de Campos utiliza una versificación regular en heptasilabos.

encuentra cómodo ni en su nombre sagrado (augusto) ni en el ámbito en el que ha decidido ponerlo a prueba, sea el terreno aurático del arte o el cotidiano de la ciudad en la que vive.

Augusto de Campos tituló su primer libro *O rei menos o reino*, demarcando así uno de los principios de su proyecto poético: la negatividad, la carencia, la sustracción –pero ya no bajo el signo de la evasión sino como un modo de enfrentar los nuevos discursos y las nuevas situaciones sociales. Se incorpora la figura del poeta-rey para, a continuación, despojarlo de sus poderes. La inscripción del nombre en Haroldo de Campos también se hace alrededor de esa metáfora que estaba, en ese momento, naturalizada: el poeta como rey del lenguaje. Si éste podía convocar y revivir los mitos, era porque en cierto modo podía convertir su lenguaje en naturaleza (una naturaleza investida de armonía y sentido frente a la brutalidad social). Se lee en la “Ciropédia ou a educação do príncipe”:

O Preceptor –Meisterludi– dá o tema: rigor!
[...]
O Príncipe aprende a equitação do verbo.

[El Preceptor –Meisterludi– da el tema: ¡rigor!
[...]
El Príncipe aprende la equitación del verbo]¹⁴

La metáfora de la nobleza, sobre todo en la presencia de príncipes y reyes, es otra de las bases que proporcionó la poética de la generación anterior y que los poetas de *Noigandres* transgredieron con ingenio. Conociendo las reglas de juego del “Meisterludi”, los paulistas experimentaron con su escritura el mito de dominio y evasión que comportaba imaginarse al poeta como figura de poder. Si en Augusto de Campos la superación estaba dada por la sustracción, en Haroldo de Campos, en cambio, se producirá por un exceso de habilidad en las metáforas: una impugnación de las reglas mediante un uso dispendioso de las imágenes verbales y de los juegos lingüísticos.

–“O Idiomaterno. Defesa e ilustração do. Escafandrista às raízes. Nox animae. Desperado. Enamor: o verbo. Esta loucura: furor verbi. Wortlieb Motamour Loveword – o idiomaterno”

[–“El idiomaterno. Defensa e ilustración del. Escafandrista a las raíces. Nox animae. Desperado. Enamor: el verbo. Esta locura: furor verbi. Wortlieb Motamour Loveword – el idiomaterno”]

¹⁴ Citamos la traducción de Carlos E. Pinto en *Transideraciones*, México, El tucán de Virginia, 1987. Este poema es de 1952 y fue publicado en el número 2 de *Noigandres* de 1955.

El poeta narra la historia de su propia educación y sólo puede hacerlo cuando la considera terminada. Hasta puede valerse del distanciamiento del hermetismo que en su poema está avalado por la inscripción de un nombre clave para el grupo: James Joyce. A él pertenece el epigrafe que habla de las dificultades de comprensión: "You find my words dark. Darkness is in our souls, do you not think?". El lenguaje deja de ser entonces ese instrumento poderoso por lo que puede evocar o referir, el poder está en él mismo, en los procesos de amalgama y juego en los que puede entrar. Ya no es una situación de armonía la que prevalece, sino la del furor ("furor verbi") y la del magma lingüístico en el cual el poeta se sumerge, "escafandrista", sin saber con certeza qué saldrá de esa experiencia. El lenguaje se oscurece y las formas tradicionales sólo pueden ofrecernos una tranquilidad ilegítima.

Décio Pignatari, a su vez, plantea una estrategia más abrupta: la de la farsa. Con un humor extraño e irreverente, Décio inscribe su nombre utilizando el autoescarnio y la burla:

décicus é o cão
 pignatari – o canil
 [décicus es el perro
 pignatari – la perrera]
 "Hidrofobia em Canárias"¹⁵

También hay príncipes en sus poemas (el "Príncipe Cantor" de "Rosa d'amigos"), pero la metáfora que mejor cuadra al poeta es la del perro o, como dice en un texto de 1950, "ahora, el poeta es un turista exiliado".¹⁶ Convirtiéndose a sí mismo en objeto de burla (y con ello a todos los demás poetas), Pignatari escribe su propio "Epitáfio"

descansa Pignatari

y revela cómo se construye la figura del poeta:

Eu não sou quem escreve,
 mas sim o que escrevo
 [Yo no soy quien escribe,
 sino lo que escribo]

¹⁵ Texto perteneciente al poemario *Rumo a Nausicaa* de 1952 e incluido en el primer número de *Noigandres* del mismo año.

¹⁶ *Teoria da poesia concreta*, op.cit., p.9.

dice en “Eupoema”. Desde el mirador del poema como red de signos, todas las creencias se convierten en parte de una mascarada: de la “farsa trágica” de “O jogral e a prostituta negra” (en la que encontramos tmesis, referencias a lo extrapoético como el cine, audacias rítmicas) a la “Bufoneria brasiliensis”, en el que se escribe el epitafio de los otros (de los consagrados).

Onde se enlura, o poeta estoura:
 “Mulheres, Rilke, êsses bijus de um níquel!”
 —e se emascula.

[Desde su madriguera, el poeta grita:
 “¡Mujeres, Rilke, esa bijutería de un peso!”
 —y se castra]¹⁷

Al simular, al ponerse una máscara, al jugar a la farsa, Décio Pignatari se distancia de la poesía y la convierte en un espacio mortal en el que el tono aplacado o convencionalmente ‘poético’ arroja en la espiral de la tristeza cualquier potencia del escribir. En la poesía como juego de máscaras, Décio descubre la instancia del yo, como una convención poético-textual de la que es necesario apartarse con violencia (“Eu não sou quem escreve, / mas sim o que escrevo”).

En el campo de la crítica, fue también Décio Pignatari quien primero construyó un espacio y una estrategia de dislocación al limitar sus gustos personales en función de un repertorio que lo separara de sus antecesores inmediatos.¹⁸ Hacia mediados de la década del 50, el concepto de *paideuma*, de raigambre poundiana, les permitió establecer a los integrantes de *Noigandres* un repertorio distintivo que mostraba una serie de preferencias y elecciones que los diferenciaba del gusto imperante. Con este concepto (*paideuma* = aquellos de los que se puede aprender) armaron un repertorio que, sin recurrir al ‘canon’ vanguardista, difería claramente del elenco de autores habituales. Los escritores del *paideuma* están en los bordes: ni Mallarmé ni Joyce pueden considerarse vanguardistas integrales, aunque de sus poéticas puedan derivarse prácticas de vanguardia —además, la

¹⁷ Escritos en 1952 (“1. O poeta virgem”) y 1955 (“2. Música de coreto da minha autoria na oportunidade das exéquias de um venéreo azeite”), estos poemas son publicados muchos años después en la antología *Noigandres 5* (1962).

¹⁸ En los dos textos iniciales del libro *Teoria da poesia concreta*, Décio Pignatari enuncia sus preferencias: T.S.Eliot, Ezra Pound, Marianne Moore, Fernando Pessoa, Ledo Ivo, Hölderlin. Sin dejar de gustarle a Pignatari estos poetas, en los escritos de la etapa ortodoxa sólo Pound queda en un primer plano (los demás apenas son citados en lo que resta del libro). Una vez superada la etapa ortodoxa (es decir, de legitimación en el campo), algunos de estos poetas son reintegrados al corpus.

elección no se basa tanto en autores (en sus trayectorias, en sus intervenciones culturales) como en obras (*Cantares* de Pound, *Un coup de dés* de Mallarmé, el *Finnegans Wake* de Joyce). De este modo, los jóvenes poetas seleccionaron una serie de textos sobre los que proyectaron un criterio de vanguardismo artístico sin que esto los obligara a comprometerse con los movimientos de vanguardia de principios de siglo. Pero más que el repertorio en sí, importan aquí los criterios que guiaron su constitución.

El criterio predominante, a partir del cual se hicieron todas las discriminaciones, fue el de *técnica*. Haroldo de Campos narró así, retrospectivamente, el choque generacional:

El ideario de los poetas del 45, su *antiexperimentalismo*, su inclinación al *decorum* y el comedimiento, su preocupación por el *clima* del poema (donde todo fuese armonía y consonancia) era algo que no nos atraía a nosotros tres, poetas *novísimos* –que admirábamos la sintaxis subversiva y el léxico enigmático de Mallarmé; que estábamos descubriendo el método ideográfico de los *Cantos* de Ezra Pound; que leíamos con entusiasmo el Apollinaire de “Lettre-Océan” y de los *Caligrammes*, y al Lorca de las metáforas disonantes de *Poeta en Nueva York*. Así “por razones sin razón que se cifran en un voluntario querer” (como hicimos expreso en una carta de ruptura), salimos del Club de Poesía y constituimos el Grupo Noigandres.¹⁹

Pero estas “razones sin razón” tuvieron, como vimos, sus motivaciones en la necesidad de posicionarse en el campo y legitimarse. El terreno donde ellos produjeron la ruptura, según se puede leer en el fragmento citado, es el mismo en el que habían demostrado un gran dominio y, a la vez, el que serviría para mostrar las limitaciones de la anterior generación: las técnicas de los procedimientos poéticos y artísticos. Todas las distinciones que pide Haroldo de Campos para su obra poética se basan en los modos de organizar el material. “el método ideográfico”, “las metáforas disonantes”, “la sintaxis subversiva” y “el léxico enigmático”. Fue la *técnica* (y trato de valerme de toda la ambigüedad que posee este concepto) la que los llevó a una determinada concepción del cambio histórico (que los acerca a la vanguardia) y a la que convirtieron en una poderosa máquina de lectura y de organización del material (del archivo y del repertorio) tan poderosa que los llevó a cuestionar la *señal de reconocimiento* más evidente del texto lírico: el verso. Lo que se juzgaba esencial pasó a ser un instrumento que, en términos de evolución técnica, perdía legitimidad.

“El exilio del exilio al margen del margen” –verso del poema “Noção da pátria” de Décio Pignatari– se constituyó como el lugar en el que los poetas iniciaron su trabajo de

¹⁹ “De la poesía concreta a *Galaxias* y *Finismundo*: cuarenta años de actividad poética en Brasil” en *Estudios brasileños*, Horácio Costa (comp.), México, UNAM, 1994.

contraconsagración y autoconsagración. La posición de vanguardia, de no conciliación y marginalidad, legitimaba sus intervenciones y continuó siendo utilizada aun después de terminado el concretismo (a fines de los años ochenta, por ejemplo, Augusto de Campos tituló uno de sus libros: *A margem da margem*). Desde esta construcción de una geografía simbólica, los poetas de *Noigandres* construyeron el 'nuevo' objeto que denominaron "poesía concreta" (que, desde el punto de vista de la ruptura, significaba "poesía sin versos"). Augusto de Campos fue el primero en adoptar esta denominación en un artículo publicado en 1955 que llevaba ese título y en el que se preocupaba (como ya lo había hecho en su poemario *Poetamenos*) en *actualizar* a la poesía a partir de los campos de las artes plásticas y la música:

En sincronización con la terminología adoptada por las artes visuales y, hasta cierto punto, por la música de vanguardia (concretismo, música concreta), diría que hay una poesía *concreta*.²⁰

Es también en este artículo en el que, por primera vez –si nos atenemos al volumen *Teoria da poesia concreta*–, se adopta la denominación "vanguardia" en un sentido absolutamente positivo aunque para referirse, principalmente, al lenguaje musical.

Esta designación de "poesía concreta", que tomó cuerpo en 1955 y que reemplazó a la más neutra de *Noigandres*, marcó una inflexión en la historia del grupo y tuvo como virtud sintetizar o coordinar varias de las estrategias que se habían ido diseñando con anterioridad: legitimación en la relación con otras artes, diferenciación social y artística, reorganización del archivo y construcción de un 'nuevo' objeto.

Este trabajo de desplazamiento en las posiciones implicó una superación del enfrentamiento con los antecesores inmediatos quienes ya ni siquiera aparecían como antagonistas. Una vez que los poetas inventaron la denominación "poesía concreta", la polémica que instalaron excedió el conflicto que tenían con los representantes de la Generación del 45. La autodenominación puso a los integrantes del grupo en una posición que exigía y posibilitaba, más que una crítica del retorno a las formas regulares, una crítica estructural de la poesía recibida o heredada. En esta trayectoria de hacerse un nombre y un espacio para desenvolver las prácticas, ya no se trata de discutir simplemente la validez de

²⁰ *Teoria da poesia concreta*, op.cit., p. 34.

los metros o la necesidad de la rima, es el *verso* mismo, como unidad rítmico-formal, el que va a ser sometido a un cuestionamiento radical.

2. POESÍA DESPUÉS DEL VERSO

2. POESÍA DESPUÉS DEL VERSO

En la historia y en el programa de la poesía concreta, la crítica movilizó todas sus fuerzas conceptuales con el fin de explicar el cierre del ciclo histórico y formal del verso. Las consideraciones que confluieron en esta crítica negativa procedían tanto de una concepción de la historia de la poesía desde el punto de vista de la *técnica* como de la apropiación de una serie de conceptos y elementos que tomaron de la crítica literaria y de los discursos innovadores que traían consigo las Bienales de Arte y Arquitectura. Pero en un nivel más medular, en cuanto comprometía a la fundamentación última de la técnica como criterio, lo que discutían los textos programáticos no era sólo una cuestión de procedimientos sino en qué consistía la especificidad de lo poético y qué apariencia formal era la más eficaz para presentarla. Se pasa aquí de una crítica negativa del verso a una consideración positiva de la producción poética, y se forjan o reformulan una serie de términos que –en diferentes niveles y no siempre de un modo riguroso– dan cuenta de los resultados de las experimentaciones: “ideograma”, “verbivocovisual”, “estructura dinámica”, “escritura icónica” son los más usados pero no los únicos. En este punto, la dificultad para describir las propuestas reside en el éxito de esta terminología y en la dificultad para trazar una denominación alternativa que no siga agregando más confusión o contradicciones. Por eso, en vez de proponer nuevos términos, prefiero mantener las denominaciones y trabajar con lo que considero que son las dos operaciones básicas que dan cuenta de las innovaciones producidas por la poesía concreta: el *espacio como agenciamiento* y el *signo como nudo material de relaciones*. Ninguna de estas operaciones son ajenas a la poesía de escritura convencional, pero, sin duda, el concretismo las explotó de un modo más sistemático y radical. El verso, tanto en el metro –que es inherente a su forma– como en sus rimas o paranomasias –que proponen similitudes fónicas–, también opera con el espacio y las semejanzas materiales. Sin embargo, a mediados de los años 50, los poetas concretos plantearon que ni estas operaciones se producían de forma acorde con la experiencia contemporánea ni lograban expresar lo específico poético. Para demostrar esto, llevaron adelante, por primera vez, una crítica integral y total del verso.¹

¹ La tentativa más audaz había sido emprendida por Mallarmé en sus textos sobre la “crisis del verso”. Las vanguardias rechazaron el verso pero no hicieron una crítica integral de éste: en todo caso, el verso libre no deja de ser verso.

Historia (evolutiva) del verso

Una historia material de la poesía serviría para mostrar cómo el elemento estructural básico, el verso, fue perdiendo su predominio y su poder significante y distintivo. Aunque los esquemas métricos tradicionales hayan funcionado, en un principio, como regla mnemotécnica, pronto tuvieron una justificación estética y filosófica y llegaron a ser, con el romanticismo, uno de los ejemplos más contundentes y eficaces de las semejanzas y las correspondencias. A partir de la estructura variable de los versos y de las relaciones entre éstos mediante la rima, el metro y el tipo de composición, el poema construye un lenguaje regido por el ritmo. Pero además de ser una unidad ritmico-estructural, el verso también implica un elemento mimético respecto de un orden mayor que es definido de diversas maneras según cada poética: puede ser el equivalente de la naturaleza o de la idea o de algún otro tipo de instancia trascendente. El verso, y de allí que me refiera a él como categoría ideológico-formal, no sólo es una técnica de escritura sino que supone algún tipo de vinculación estructural y valorativa entre texto y mundo.

La modernidad singular y fundacional de Charles Baudelaire consistió, entre otras cosas, en el conflicto entre la experiencia de la modernidad y las formas heredadas, así como en todas las decisiones estéticas e ideológicas que comportaba su resolución. En *Las flores del mal* (1857), esta inclusión de los elementos modernos se produce bajo la categoría ideológico-formal del verso, que entra en crisis, años después, con los *Pequeños poemas en prosa* (1864). Tal como lo expone el mismo Baudelaire en su prólogo a este libro, la ruptura se vincula con la experiencia de enajenación de la metrópolis moderna:

L'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue [a *Gaspard de la Nuit* de Aloysius Bertrand] et d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite [...] une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux sobresauts de la conscience?

C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant.²

La armonía entre poeta, palabra y mundo –de la que el verso sería un agente– entra en una crisis irreversible: el lugar social del poeta ya no es el mismo, ni tampoco lo es el nuevo paisaje con el cual se enfrenta. Las reflexiones de los poetas franceses de la segunda

mitad del siglo XIX sobre la persistencia del verso como forma giran a menudo en torno de este problema, y varios de ellos abandonan el verso medido por el verso libre, por el poema en prosa o –como en el caso de *Un coup de dés* de Stéphane Mallarmé en 1897– por nuevas formas que quiebran y diseminan el verso en el espacio de la página.

Jacques Rancière, a partir del comentario del texto “Solennité” de Mallarmé, explica con estas palabras la “crisis del verso” que se había iniciado con los *Pequeños poemas en prosa*:

La crisis anecdótica del venerable alejandrino remite al desvanecimiento más serio de este ciclo de las Ideas. No hay más “molde supremo”, “objeto alguno que exista”, ni “numerador divino de nuestra apoteosis”. El poeta no tiene más modelo, celeste o humano, para imitar. A partir de ahora, por la “sola dialéctica del verso” él podrá animar el sello de la idea, agrupando según un ritmo esencial “todos los restos del naufragio dispersos, ignorados y flotantes”.²

La forma ya no antecede al poeta, quien no tiene dónde depositar su deseo mimético. El verso no puede recostarse más en un modelo idealista y tradicional, queda solamente la dialéctica inmanente de un verso nuevo que pueda reconstituir el “ritmo esencial”, razón última del trabajo poético. “Ritmo: forma relacional”, lo definió Décio Pignatari, recuperando para él un espacio de la inmanencia.⁴

Estas preocupaciones mallarmeanas fueron retomadas por las primeras vanguardias europeas y ‘resueltas’ radicalmente por Apollinaire con sus poemas calidosicópicos en los que se disuelve el yo lírico en el registro de las voces urbanas.⁵ Los poemas de *Zone* (1912), al construir sus versos con fragmentos de habla encontrados en la calle operan de un modo similar a los *ready-made* de Marcel Duchamp: la poesía o el arte se construyen en la pura exterioridad. La disposición del texto tiene la apariencia de los versos, pero su articulación ya no responde a sus exigencias sino al *collage* y al montaje: la “plenitud de lo simultáneo” (Jauss) deja al verso como simple disposición (lo que posibilita la experiencia posterior de Apollinaire con los caligramas).

Para leer o analizar los poemas de la vanguardias, la categoría tradicional del verso es

² *Petits poèmes en prose*, Paris, José Corti, 1969, édition critique par Robert Kopp, pp.7-8.

³ Jacques Rancière, *Mallarmé. La politique de la sirène* (Paris, Hachette, 1996), p.30. Las frases entrecomilladas pertenecen a Mallarmé. La idea de que el verso cumple su propio proceso dialéctico desintegrándose ya está, como puede verse, en Mallarmé.

⁴ “Poesía concreta: organização” en *Teoria da poesia concreta*, op.cit., p.88.

⁵ Sobre las experiencias de Apollinaire, confrontar el estupendo ensayo de Hans R. Jauss: “El umbral de 1912: *Zone* y *Lundi Rue Christine*, de Guillaume Apollinaire” en *Las transformaciones de lo moderno (Estudios*

insuficiente, y su aplicación relativiza y normaliza las consecuencias que se pueden derivar de las nuevas formas experimentales. En *Trilce* (1922), de César Vallejo, las violencias practicadas sobre el verso significan, para la poesía escrita en español, un pasaje semejante al que se produce, en música, de la consonancia a la *disonancia*:

999 calorías.
Rumbbbb...Trrrrrrrr rracl...claz
Serpentina u del bizcochero

Trilce, XXXII

Mediante esta escritura poética, Vallejo desarma el ensamblaje entre armonía y naturaleza que caracterizaba a la poética modernista rubendariana. Como señaló Arnold Schoenberg en su *Tratado de armonía*, la oposición entre consonancia y disonancia no es esencial (natural/antinatural) sino de grado y "depende sólo de la capacidad del oído para familiarizarse".⁶ Esta motivación aparta a Vallejo de otros intentos versolibristas de vanguardia y ubica su poemario en una tentativa *paragramática* de organización del material.⁷ En conclusión: no pueden leerse ciertos poemas de *Trilce* desde la categoría ideológico-formal del verso.

La imposibilidad de utilizar el verso como llave de lectura para las poéticas vanguardistas se explica porque éstas se situaron frente al material desde la perspectiva de lo nuevo y de la impugnación de los esquemas tradicionales heredados. En éstos, el verso desempeñaba un papel clave y suponía una idea de orden y armonía que la experiencia moderna excedía o no reconocía como propia. En *Primera residencia en la tierra* (1925-1931) de Pablo Neruda, por ejemplo, los primeros versos de los poemas (de metro endecasílabo o alejandrinos) son desbordados por las imágenes que ya no pueden fluir en ese esquema cognoscitivo que es el verso regular. En este sentido, *Altazor* (1931), de Vicente Huidobro, puede ser leído como la imposibilidad de constituir al verso como lugar del poeta y *Espantapájaros* (1931), de Oliverio Girondo, como un abandono de la

sobre las etapas de la modernidad estética). Madrid, Visor, 1995, pp.183-214.

⁶ Arnold Schönberg, *Tratado de armonía*, Madrid, Real, 1974, p.16.

⁷ La analogía con Schönberg, músico al que Vallejo no conocería, tiene como objetivo marcar el reemplazo de un modelo de consonancia y armonía por otro de disonancia y atonalidad. Una analogía aún más sorprendente es la que puede hacerse entre estos versos del poema XXXII de *Trilce* y las teorías musicales del futurista italiano Luigi Russolo: "100 km. por hora TRRRRRRRRR (Empujar con pie derecho acelerador lejanías + 1000 profundidad + 300000 resistencias de la tierra a las restregantes velocidades)" (en Luigi Russolo, *El arte de los ruidos*, Cuenca, CCE, 1998, p.51). Durante la década del 70, Haroldo de Campos hizo varias traducciones de *Trilce* que, hasta donde sé, no fueron incluidas en ninguno de sus libros.

preceptiva métrica para dar lugar al libre flujo de las experiencias y las asociaciones. Para la poesía contemporánea, después de la intervención vanguardista, la versificación, la métrica, la rima y otros procedimientos están en el campo de *lo posible* y no tienen ya un sentido obligatorio: son un *repertorio de formas* a disposición del trabajo poético. El retorno a esquemas regulares limita este inventario y excluye sus resoluciones más extremas, pero no por eso reinstala su necesidad.

La recuperación de las formas regulares tuvo lugar en tiempos de la posguerra y encontró su correlato ideológico en la aspiración de reconstruir o recuperar un mundo perdido de armonía. En Brasil, la reinstalación del verso tradicional tuvo representantes en los poetas de la Generación del 45, pero también en casi todos los poetas modernistas que adoptaron, con una organicidad muy propia del campo poético brasileño, este nuevo giro. Los poetas que se sumaron a este retorno del verso regular seleccionaron sus procedimientos del repertorio de formas según un criterio de homogeneidad (el "decorum" y el "clima" que señaló Haroldo de Campos), pero haciendo a un lado el de evolución (que era asociado con el progreso, la tecnología y, en última instancia, con la sociedad deshumanizada de la guerra). De allí que los poetas del grupo *Noigandres* hayan acentuado el criterio de evolución que servía para excluir a sus antecesores inmediatos y que reponía un concepto típicamente moderno: el de técnica.

Si los poetas de la Generación del 45 habían rechazado las experiencias de vanguardia en base a una serie de clisés, los poetas concretos reintrodujeron en escena el modernismo, fascinados con la seguridad discriminatoria que ofrecía el concepto de técnica en tanto evolución.⁸ Con estos conceptos, los poetas concretos se internaron en el mundo de los textos y establecieron una línea evolutiva que convertía a los poetas de la generación anterior en 'regresivos'. Fue de mucha importancia en este desplazamiento, como lo muestra el prólogo a *Poetamenos* de Augusto de Campos de 1953, el modelo de la música y las artes plásticas, para el cual esta "evolución de formas" era bastante más orgánica. En el caso del serialismo o de la pintura abstracta, esta evolución prescindía del sujeto (eso era lo

⁸ Para muchos poetas vanguardistas, como Vladimir Maiacóvski, Guillaume Apollinaire o Ezra Pound, también la consideración técnica era parte central de su trabajo. Sin embargo, y en contra de su preocupación aparente (sobre todo en Pound) por recuperar diversos momentos del pasado de la poesía, casi siempre esta consideración se producía en términos de actualidad o de antihistoricismo y raramente en términos diacrónicos, como si hicieron las vanguardias de mediados de siglo (el ejemplo es mucho más contundente si se piensa en las experiencias del dadaísmo y el surrealismo).

que ponían de relieve las teorizaciones) como agente de las rupturas y las transformaciones. En esta supresión del sujeto, la evolución arrastra a la historia, y la forma del verso, como escribió Décio Pignatari, “se destruye en la dialéctica de necesidad y uso históricos”.⁹ Hay, aquí, un fetichismo de la técnica que es un rasgo permanente en la concepción literaria de los concretos y, a la vez, la clave de su poder (sus ensayos literarios, casi siempre están organizados alrededor de una recensión de las técnicas y los procedimientos).

La técnica formal surge, entonces, como un criterio apropiado y relativamente seguro para establecer una línea evolutiva de los materiales, una homogeneización del corpus y un desarrollo autónomo de las formas. Sin embargo, la prueba de la disolución progresiva del verso como estructura distintiva cae en el vacío si no se ofrece una crítica coherente de los fundamentos que hacen a su distinción. No se trata de un problema meramente técnico sino que comporta una experiencia y un posicionamiento que hacen evidente la insuficiencia del verso no sólo como unidad rítmica sino también como categoría ideológica.

Así como la vivencia de la ciudad moderna, en Baudelaire, lo había llevado a cuestionarse sobre la viabilidad del verso, también la experiencia metropolitana del San Pablo de los años 50 fue central para los poetas de *Noigandres*. El paisaje tecnológico moderno, en pleno crecimiento, encuentra una cámara de eco en las posturas artísticas de las vanguardias y en su apuesta a insertarse e incidir en esa realidad tecnológica que se les presenta. De allí que los poetas concretos rechacen el sublime del neoclasicismo y lo reemplacen por el lenguaje de un mundo tecnificado en el que la poesía también quiere tener su lugar. En un paisaje despojado de todo *élan* trascendental pero ante el cual los poetas no vuelven su rostro hacia mundos ideales irremediabilmente perdidos, el problema se les presenta estrictamente en términos de *funcionalidad, integración y experiencia modernas*. “Renunciando a la disputa de lo *absoluto*, la poesía concreta permanece en el campo magnético de lo relativo perenne”, se lee en el “Plano-piloto para poesía concreta”.¹⁰

⁹ Décio Pignatari: “Nova poesia: concreta”. *Teoria da poesia concreta*, op.cit., p.41.

¹⁰ *Teoria da poesia concreta*, op.cit., p.157. En uno de sus textos más polémicos, “Poesía y paraíso perdido” (1955), Haroldo de Campos escribe: “El lirismo anónimo y anodino y el amor a las formas fijas de lo vago –que explica, en muchos casos, el “redescubrimiento” del soneto al modo de *demier cri-* son manifestaciones sobradamente conocidas de ese perezoso deseo en favor de un domingo de las artes; un remanso donde la poesía, perfectamente codificada en diminutas reglas métricas, ajustada a un sereno buen tono formal y aparejada de un patrimonio de metáforas prudentemente controlado en su suficiencia pequeño-burguesa por un curioso poder moderador –el “clima” del poema–, quedaria al margen del proceso cultural, garantizada por un seguro de vida confiado a la eternidad. Pactado a la sombra de los clisés y aprobando la pereza y la omisión como actitudes frente a los problemas estéticos, este nuevo arcadismo auto-limitado por un sentido

En esta afirmación de la contingencia y la necesidad de legitimar una forma a partir de la inmanencia, los poetas concretos niegan una armonía del poema que, por más avalada que esté por la tradición, no se corresponde con las nuevas condiciones de producción y circulación de los poemas.

Esta experiencia de lo moderno es confrontada con las posibilidades del poema en verso. En el manifiesto de 1956, Décio Pignatari escribe:

el verso: crisis. obliga al lector de revistas (simultaneidad) a una actitud postiza, no consigue liberarse de los lazos lógicos del lenguaje; al intentar hacerlo, discurre adjetivos, no da cuenta más del espacio como condición de una nueva realidad rítmica¹¹

La liberación del poema radica en su independencia de los “lazos lógicos del lenguaje”. La propuesta, en apariencia sencilla, se complejiza cuando se trata de establecer por qué estos lazos lógicos oscurecen las relaciones entre las cosas y por qué exigen que una nueva sensibilidad poética deba desembarazarse de ellos. Las búsquedas de autoridades críticas que hicieron los poetas concretos dependía de sus necesidades programáticas más que del desarrollo de una investigación filosófica coherente: los aportes son múltiples y, a veces, contradictorios entre sí. Este uso de las obras crítico-teóricas para fundamentar decisiones de escritura poética ha sido una constante en el modo en que los poetas concretos han leído la teoría y la han incorporado a sus posiciones. Se trataba, en el caso de la crítica del verso, de fundamentar las dos intuiciones básicas que están en el fundamento de su poética y que serán como los *leit-motivs* nunca abandonados, más allá de los diferentes dispositivos teóricos que se vayan incorporando.¹²

La primera intuición es que el *ideograma* ofrecía una salida a la insuficiencia del verso como unidad mínima de sentido y estructura rítmico-formal. En este aspecto, la lectura del *Finnegans Wake* de James Joyce fue clave no sólo porque este autor, ya desde el *Ulysses*, se proponía escapar a la lógica diurna, a la percepción automatizada, sino también

autárquico-solipsista del *métier* que excomulga la permeabilidad entre las soluciones poéticas, musicales y de las artes visuales (¡por una ignorancia apriorística y no pocas veces agresiva!) tiene como contrasello entre nosotros el concepto de *humano*” (cito la traducción –finalmente no incluida– que lince para *Galáxia concreta*. El ensayo puede leerse en *Teoría da poesia concreta*, op.cit., p.27). Nótese cómo, con un lenguaje bastante críptico, ya comienza a articularse la diferencia entre el mundo del ocio (“domingo”), vinculado a la ‘vieja’ poesía y a la inutilidad, y el mundo del trabajo y de la nueva poesía.

¹¹ *Teoría da poesia concreta*, op.cit., p.41.

¹² Las llamo ‘intuiciones’ en el sentido de que son como líneas que se abren y que después se siguen con más rigor (es decir, que la intuición no permanece como tal sino que se transforma en una serie bastante amplia de

porque la prosa de su *work in progress* tenía una alta densidad poética y se proponía generar un nuevo signo producto de la amalgama de palabras y de su dimensión “verbivocovisual”. Este *portemanteau* que tomaron de su obra, se complementaba con la noción de ideograma a la que se le agregaba la dimensión sonora.¹³ “Ideograma” y signo “verbivocovisual” son las puertas de entrada a las posteriores búsquedas de estructuras alternativas al verso y a los “lazos lógicos del lenguaje”.

La segunda intuición se vinculaba más con la organización del material y consistía en la idea de que podía estructurarse un pensamiento poético a partir de la distinción propuesta por Guillaume Apollinaire en uno de sus textos críticos:

Nada de narración, difícilmente poema. Si quieren: poema ideográfico.
Revolución: porque es necesario que nuestra inteligencia se habitúe a comprender
sintético-ideográficamente en vez de analítico-discursivamente.¹⁴

Esta distinción comporta dos tipos de organizaciones lingüísticas: la lineal (de la que el verso participa) y la constelar que despliega los signos simultáneamente en el espacio. Esta última es la adecuada a la “nueva realidad rítmica” que impone un mundo tecnologizado y donde la comunicación visual deja en un segundo plano la cultura libresco y discursiva. La organización lineal, en cambio, participa de los “lazos lógicos del lenguaje”, definidos como las relaciones que surgen de la organización sintáctica de la lengua. S.I.Hayakawa, en un ensayo muy citado por los concretistas, sostiene que “la estructura tradicional del lenguaje (y las concomitantes reacciones semánticas) divide lo indivisible en ‘entidades’ distintas (discretas), muchas veces oscureciendo u ocultando por

conceptos).

¹³ Esta consideración espacial y visual del signo también podría desplazarse al campo de la sonoridad, pero aquí el aporte de los poetas concretos, pese a su peculiaridad, no ha sido tan importante como lo fue en términos de espacialidad. En la lectura oral *Poetamemos* fue la propuesta que llegó más lejos, proponiendo una lectura a varias voces y “colores” y con cortes abruptos y disonancias que escapaban a toda preceptiva poética. La homogeneidad de los poemas de la fase ortodoxa interrumpió estos experimentos aunque no dejó de hacer algunos aportes: básicamente, la repetición casi automatizada de la lectura, que excluía las inflexiones enfáticas y expresivas. Fueron los integrantes del grupo “Música nova” quienes se encargaron, en sus adaptaciones, de las posibilidades que abrían estos poemas en el campo sonoro (entre éstas, se destacan las que Gilberto Mendes hizo de “Beba Coca-Cola” de Décio Pignatari, “Cidade” de Augusto de Campos y “Nascemorre” de Haroldo de Campos). Las dificultades de producción, sin duda, retrasaron las virtualidades sonoras de estos textos que, tiempo después, algunas grabaciones pondrían de relieve. Principalmente, los espectáculos multimedia de Augusto de Campos y su CD “Poesia é risco”. Por una cuestión de espacio, dejo de lado las innovaciones sonoras y rítmico-auditivas de la poesía concreta.

¹⁴ *Teoria da poesia concreta*, op.cit., p.21. Para ver esta oposición analítico-sintético, ver Baudelaire, OC, II, p.616 (fin del segundo párrafo).

completo los relacionamientos funcionales".¹⁵ A este tipo de lenguaje, Hayakawa lo define como "occidental" o "aristotélico" y lo opone al chino.¹⁶ La sintaxis lineal y la vinculación intransitiva mediante el verbo "ser" son inherentes a las lenguas indoeuropeas e implican una determinada visión del mundo.

Jacques Derrida se refirió a este modo de organizar el lenguaje como "el modelo enigmático de la línea" y toda la producción poética del concretismo de esos años debe ser leída en insurgencia contra ese modelo. Fue contra estos lazos lógicos, que se basan en el principio de identidad, que los poetas concretos buscaron relaciones de contigüidad, superposición, intercambiabilidad y semejanza. Para poner en funcionamiento estas relaciones, los manifiestos y ensayos de los poetas brasileños se propusieron hacer un uso programático del espacio como agenciamiento y del signo como nudo material de relaciones.

Lecturas críticas: el ideograma

De las lecturas que hicieron los poetas del grupo *Noigandres* durante los años 50 surgió el término "ideograma" que, a lo largo de los ensayos y manifiestos, se transformó en el catalizador de una serie de operaciones poéticas y críticas. Ya en la introducción de *Poetamenos* de 1953, Augusto de Campos hablaba de "instrumentos: frase/palabra/silaba/letra(s), cuyos timbres se definan p/ un tema gráfico-fonético o 'ideogramático'".¹⁷ En

¹⁵ "O que significa a estrutura aristotélica da linguagem?" en Haroldo de Campos: *Ideograma (lógica, poesia, linguagem)*, San Pablo, Cultrix, 1986, p.271. Este ensayo de 1948 fue bastante citado por Haroldo de Campos en sus escritos de la década del 50 e incluido en su antología *Ideograma* de 1977, y la posición de Korzybski que se presenta en él fue también clave en la idea de una "fase matemática de la composición". Hayakawa se refiere indiferentemente a estos "lazos lógicos" como lenguaje "aristotélico" o "indo-europeo".

¹⁶ Las diferencias entre lenguas occidentales (fusionales y simbólicas) y el chino (aislantes) son trabajadas por el lingüista Edward Sapir en *Language* (New York, Harvest, 1949; hay edición en castellano: *El lenguaje*, México, FCE). Dice Sapir: "Un chino dotado de inteligencia y sensibilidad, acostumbrado como está a quedarse con la médula misma del lenguaje, podrá decir, después de comprender una frase latina: "¡qué imaginación más llena de pedantismo!". Tiene que ser muy difícil para él, al entrar en contacto por primera vez con las ilógicas complejidades de nuestras lenguas europeas, sentirse cómodo frente a una actitud que confunde de tal modo el asunto material del que se habla con su esquema formal, o, para decirlo con mayor precisión, que destina ciertos conceptos fundamentales concretos a empleos tan secundarios de relación" (*Language*, op.cit., pp.96-97). Aunque el mismo Sapir advierte que se trata de una exageración, es importante notar aquí lo siguiente: 1. búsqueda de legitimación de los poetas concretos en fuentes teóricas de carácter científico. 2. creencia de que estas diferencias pueden subvertirse en el trabajo poético. 3. confusión entre dos niveles que se relacionan pero que no necesariamente se equivalen: lengua y pensamiento. Este libro fue muy citado por Augusto de Campos sobre todo en su artículo "A moeda concreta da fala" (*Teoria da poesia concreta*, op.cit., p.111-122), cuyo título está tomado del ensayo de Sapir, a quien también se cita en el "Plano piloto para poesia concreta".

¹⁷ *Teoria da poesia concreta*, op.cit., p.15.

este uso, el ideograma se define –de un modo restringido– como una continuidad o un motivo visual y fónico que se repite en el poema y que sustituye al tema semántico o al estribillo. Posteriormente, los diferentes usos y lecturas que soporta el término ‘ideograma’ permiten hablar de un concepto elástico que se piensa, básicamente, en oposición al verso y que funciona en varios niveles. Aunque los poetas paulistas usen la palabra “ideograma” para referirse a sus poemas de la fase concreta y a la poesía china, a la poética de Pound y Mallarmé como a la cultura visual, a la simultaneidad y a la espacialización textual, en cada momento se privilegian elementos diferentes y lo decisivo es que el “ideograma”, como término, alcanza a sintetizar fenómenos de distinta naturaleza. Acercarse a la génesis del término en los ensayos y manifiestos permite establecer un punto de partida para construir un instrumento crítico de lectura del poema concreto.

En 1913, Ezra Pound recibe los apuntes y manuscritos del sinólogo Ernest Fenollosa, quien había muerto en 1908. La herencia había pasado en un principio a la esposa de Fenollosa que decidió ponerlos en manos del joven poeta a quien consideró, pese a no conocerlo personalmente, el más idóneo para traducir poesía china. El trabajo de Pound con lo coloquial y su actitud vanguardista pueden haber influido en la elección de la esposa de Fenollosa, aunque la razón decisiva parece haber sido la destreza, el rigor y la originalidad con la que Pound componía la imagen poética.¹⁸ Estos papeles impactaron a tal punto al poeta norteamericano, que, desde entonces, gran parte de su producción crítica y poética giró en torno de la historia y la escritura chinas. *Cathay*, varios pasajes de los *Cantos* (diez de ellos –del LII al LXI– dedicados exclusivamente a la historia de China) y los libros sobre Confucio (*Confucius Digest of the Analects* de 1937, *Confucio. Studio Integrale* de 1942 y *Confucian Analects* de 1951) son algunos de los textos que surgieron de este legado.

De los textos de Fenollosa, el que más magnetismo ejerció sobre Pound fue *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry (Los caracteres de la escritura china como instrumento para la poesía)*, ensayo que prologó y anotó en 1918, y publicó en más de una ocasión.¹⁹ Son varias las ansiedades del poeta norteamericano que este ensayo

¹⁸ Las hipótesis sobre las razones que tuvo la esposa de Fenollosa para darle el legado literario de su marido a Pound son especulativas. Para un acercamiento biográfico a este hecho, puede consultarse el libro *Ezra Pound* de Noel Stock (Valencia, Alfons el Magnànim, 1989, pp.198ss.) y, para un abordaje teórico, puede verse *Ideograma* (op.cit.), libro de Haroldo de Campos que compila el ensayo de Fenollosa prologado por Pound y otros ensayos muy importantes sobre el tema, como los de Serguei Eisenstein y S.I.Hayakawa.

¹⁹ El ensayo de Fenollosa fue publicado, primero, en la revista *Little Review* (septiembre-diciembre de 1919)

satisfacía. En primer lugar, Fenollosa concibe al ideograma en términos muy similares a como lo haría el arte cinematográfico unos años después, y esto era fundamental para los artistas de vanguardia, tan preocupados con un trabajo moderno y autoconciente de los materiales de la obra.²⁰ Por otro lado, el texto del sinólogo reforzaba un anti-occidentalismo bastante difuso pero que, en Europa, se venía imponiendo con bastante fuerza desde el post-impresionismo (el Japón de Van Gogh, el Tahiti de Gauguin) y que en Pound tomó la forma de una pasión por la cultura china (en distintas modulaciones, este rasgo se observa en el uso de las máscaras africanas en Picasso, en los viajes de Blaise Cendrars y, un poco después, en las fascinaciones de los surrealistas con la naturaleza americana). Pero también hay que tener en cuenta la postura poética del mismo Fenollosa: el privilegio que le da a la metáfora y a las imágenes mentales en su correspondencia con el mundo percibido transformaron a *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* en un momento de viraje de la poética de Pound y, por lo tanto, de las vanguardias angloamericanas.

En su ensayo, Fenollosa afirma que el idioma chino no se compone de “símbolos arbitrarios” sino que “obedece a la sugestión natural”. Sus trazos son representaciones ideográficas de los objetos que designan y “leyendo chino –dice Fenollosa– no tenemos la impresión de estar haciendo malabarismos verbales con fichas mentales, y si de observar *las cosas* mientras ellas van tejiendo su propio destino”.²¹ Las conexiones entre los signos y las cosas están motivadas y no son, como en las lenguas alfabéticas, arbitrarias. La combinación de estos trazos que obedecen a la sugestión natural no determinan un sentido por la suma de ellos sino por una asociación del lector: “dos cosas que se suman no producen una tercera sino que sugieren una relación fundamental entre ambas” (p. 124). En el método de construcción de los ideogramas, lo que predomina es la asociación metafórica que, según Fenollosa, diferencia a la poesía de la prosa. En la concepción de Fenollosa (y lo mismo puede decirse de Pound), la “metáfora, la reveladora de la Naturaleza, es la

y, después, incluido en el libro de Pound, *Instigations* de 1920. Tomo estos últimos datos del ensayo introductorio de Haroldo de Campos “Ideograma, anagrama, diagrama (Una lectura de Fenollosa)” en *Ideograma (lógica, poesía, linguagem)*, op.cit., p. 11.

²⁰ Como es sabido, además, esta proximidad entre ideograma y montaje fue desarrollada por el cineasta soviético Serguei Eisenstein en 1929 en su escrito “El principio cinematográfico y el ideograma”. Este texto, muy citado en los artículos y manifiestos de los poetas concretos, fue incluido en la antología *Ideograma (lógica, poesía, linguagem)* de Haroldo de Campos. Una versión en castellano puede leerse en *La forma del cine*, México, Siglo XXI, 1985.

²¹ Cito de “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia” en *Ideograma (lógica, poesía, linguagem)*, op.cit., p. 123.

substancia misma de la poesía".²²

Fenollosa se sorprende ante estas características de la escritura pictográfica y llega a afirmar que nos encontramos ante un lenguaje poético, ya que se basa en la metáfora y no en las categorías lógicas. El carácter sintético y paratáctico no serían, como en las lenguas indoeuropeas, una violencia que se ejerce sobre la lengua sino características de la lengua en sí: en el chino, no solo la organización de los signos es paratáctica y sintética sino que cada signo también lo es. Estamos, argumentan Pound y Fenollosa, en presencia de una *lengua poética*.

No importa aquí que las consideraciones del sinólogo y del poeta no hayan sido rigurosas: nos interesa más un criterio de productividad que de verdad.²³ La interpretación del sentido de los jeroglíficos egipcios durante el periodo barroco fue totalmente errónea, y sin embargo, esa concepción está en el corazón de un poema como *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz que escapa a los criterios de verdad o falsedad. Algo similar podría argumentar un antropólogo al develar cuánto de mistificación hay en las teorías antropofágicas de Oswald de Andrade; sin embargo, ellas nos ofrecen un diagnóstico original y estimulante de la cultura brasileña del siglo XX. Y así como una concepción errónea del ideograma dio origen a la poesía de Pound, un error muy similar puso a Eisenstein en condiciones de crear sus grandes films. Todos estos ejemplos sirven para el caso Fenollosa-Pound y explican que, pese al rechazo de los sinólogos, T.S.Eliot haya declarado que Ezra Pound, por la calidad de sus traducciones, fue "el inventor de la poesía china para nuestro tiempo".

En el traslado que hizo a su propia poética de las conclusiones de Fenollosa, Ezra Pound valoró el ideograma según tres características: la combinación y la presentación directa de imágenes por yuxtaposición (carácter sintético), la organización no jerárquica ni predicativa (carácter paratáctico) y el carácter ideográfico estricto. La combinación de estos elementos proporciona un *método* de escritura poética que Pound denominó "ideogramático". En muchos de sus ensayos, el poeta norteamericano desarrolló las

²² "Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia", op.cit., p.139.

²³ El mismo Haroldo de Campos señala, sin por eso dejar de continuar muchos de sus principios, algunas limitaciones del ensayo de Fenollosa: "De los cuatro principios en que se fundamentó la construcción de los caracteres chinos, sólo el primero se basa en la representación pictórica (el segundo sería una diagramación de la idea, el tercero una evocación por sugestión, el cuarto una combinación de los elementos radicales)". En *Ideograma (lógica, poesía, linguagem)*, op.cit., Haroldo de Campos (coord.), p.38.

posibilidades de este método, pero fue un libro de crítica publicado en 1951 el que sirvió como mediador entre las teorías de Pound y los poetas de *Noigandres: The poetry of Ezra Pound* de Hugh Kenner. En este libro se sostiene que la importancia de Pound radica principalmente en sus “descubrimientos técnicos”, entre los que se cuenta el “método de composición ideogramático”²⁴ “Método ideogramático” no es lo mismo que ideograma, y la propuesta de Pound, tal como la describe Kenner, se asemeja a la idea de montaje cinematográfico sólo que con bloques de palabras. La idea de lo lineal sigue predominando en esta concepción y el punto de partida de Kenner es que “cada poema tiene una trama (plot)”²⁵ De este modo, pese a que las imágenes actúan en quien las recibe por contraste y síntesis, en el texto se mantienen sujetas a la presentación lineal y sucesiva.²⁶ Esta es una de las contradicciones a las que arriba el método ideogramático poundiano y que sus poemas ‘resuelven’ débilmente con un uso disruptivo de los ideogramas chinos.²⁷ El carácter ideográfico estricto está reservado para los caracteres chinos y no se aplica a las lenguas indoeuropeas a no ser metafóricamente.

De todos modos, no hay que olvidar que en los *Cantares* el verso ya no es la unidad mínima de sentido o de composición, sino que la obra avanza en bloques, por contaminación y sedimentación: la ley gestáltica del todo como mayor que la suma de las partes encuentra en estos poemas un uso intencional y estratégico.

La presencia insistente de las teorías de Pound y Kenner como mediadoras no hizo, sin embargo, que sus posiciones fueran reproducidas en la poética del concretismo. Es evidente, y eso se experimenta ante cualquier poema concreto, que la metáfora ya no tiene más el lugar privilegiado que le otorgaban Fenollosa y Pound. Más bien hay, como lo demostraré más adelante, un rechazo de la imagen metafórica como célula básica del

²⁴ Hugh Kenner: *The poetry of Ezra Pound*, Norfolk, New Directions, 1952, p.32.

²⁵ Hugh Kenner: *The poetry of Ezra Pound*, op.cit., p.62. Así como en la poesía de fin de siglo esta trama se componía en transiciones con *nuance*, a principios del siglo predomina la composición con contrastes y choques. Entre las fuentes de inspiración de Pound estaba el cine de Eisenstein.

²⁶ En los *Cantares* de Pound, la linealidad es a veces quebrada por la reproducción de ideogramas que funcionan como síntesis ético-poéticas pero que no interrumpen el flujo de versos que es el modo en que se presentan sin excepción todos los poemas de los *Cantares*. Pound nunca tuvo una concepción del *espacio como forma* pese al ejemplo que suele darse de su poema “En una estación de subte” (“In a station of the Metro”) en el que los bloques son separados por espacios en blanco. Pero justamente, este es un claro ejemplo de la idea de poema como “plot” (“trama”). Considero que si Pound nunca accedió a esta concepción es por el predominio de una idea referencial (aunque sea como representaciones mentales) de las imágenes poéticas.

²⁷ De todos modos, lo que se presenta como una contradicción entre recepción y texto sólo lo es en términos teóricos, ya que un poema largo y de tono épico como los *Cantos* únicamente puede sostenerse recurriendo a la linealidad del lenguaje.

poema. Tampoco la idea de la poesía como "arte del tiempo" que plantea Fenollosa y que se continúa con "el poema como trama" de Kenner encuentra continuidad en las teorizaciones de los poetas paulistas, más preocupados en resaltar los aspectos *espaciales* del poema con el fin de desembocar en una noción de espacio-tiempo.²⁸ La carga referencial, metafórica y temporal de la posición Fenollosa-Pound-Kenner es contrarrestada con las propuestas que toman de *Un coup de dés* de Stéphane Mallarmé y de la lectura que hizo de este texto el crítico norteamericano Robert Greer Cohn. Es este cruce con Mallarmé, el que les permite desarrollar, de un modo original, la idea básica de la poética de Pound y Kenner: el método ideogramático de composición.

El hecho de que en su libro *L'Oeuvre de Mallarmé – Un coup de dés* (1951), Robert Greer Cohn haya utilizado el término "ideograma" para referirse al poema de Mallarmé les permitió salir de la noción temporal o de "trama" del método poundiano y considerar al signo en su posición espacial.²⁹ A diferencia de Pound, que utilizaba el método ideogramático para aplicar, en sus versos, los principios de yuxtaposición y montaje, los poetas concretos quiebran la sucesividad discursiva y desembocan en el poema en su relación con la *forma espacial*. El "método" de Pound es de composición, mientras en los concretos el ideograma se define en el campo de la *percepción*. Aquí no sólo juega un papel clave la lectura de Mallarmé y su solución ideográfica sino también la teoría *gestáltica* de la percepción que era aplicada rigurosamente por los pintores concretos y que los críticos de plástica utilizaban para asignarle funciones y valores estéticos a la obra.

El resultado al que llegan los poetas concretos es bastante diferente a aquel al que

²⁸ El poema "tempoespaço" de Augusto de Campos plantea la reversibilidad de ambas dimensiones (tiempo y espacio) en el espacio de la página. Para una lectura de este poema, ver Flora Süssekind, "Augusto de Campos e o Tempo" en *A voz e a série*, Rio de Janeiro, Sette Letras/ Belo Horizonte, UFMG, 1998.

²⁹ La primera edición del libro de Robert Greer Cohn es de 1946, en inglés: *Mallarmé's Un Coup de Dés: an exegesis* (cito de la edición de New Haven, Yale, 1980). La edición en francés de 1951 es la que citan los poetas brasileños. El *close reading* que Greer Cohn hizo del entonces desvalorizado poema de Mallarmé, fue decisiva en las lecturas del grupo (ver, por ejemplo, "Pontos – Periferia – Poesía concreta" de Augusto de Campos en *Galáxia concreta*). Además, la importancia de este libro para la poesía concreta se basa, primero, en un uso del término "ideograma" que es definido con criterios ideográficos o visuales: "los caracteres son agrupados para formar ideogramas (como la cola de ratón de *Alicia en el país de las maravillas*) que expresan, como en un cuadro, algo del modo y del flujo de la narración" (p.4). Greer Cohn insiste en la "dimensión témporo-espacial" del poema (p.28) y lee cada página –en su exégesis– como un ideograma. En segundo lugar, así como Kenner había asociado a Pound con Mallarmé, Greer Cohn establece numerosas analogías entre *Un Coup de Dés* y *Finnegans Wake* de James Joyce (p.5, 114-115). No importa aquí si los poetas concretos se guiaron por estas analogías o éstas más bien confirmaron sus lecturas, sólo me interesa señalar que estas lecturas críticas incidieron –de una manera u otra– en los postulados y teorizaciones del movimiento.

habían arribado los autores que les sirvieron de punto de partida: ya no se trata de las cualidades metafóricas del ideograma, ni siquiera del señalamiento de un proceso moderno como el de montaje; el ideograma es, en los poetas concretos, el camino hacia la *materialidad* del signo y del espacio en el que estos signos se relacionan. Pero ahora bien: si los signos ya no se organizan en la trama lineal del verso, ¿cómo se disponen en esa nueva dimensión que es la página como plano visual? Los poetas concretos recurrieron a diferentes organizaciones a lo largo de las sucesivas fases porque la viabilidad de su proyecto concreto radicaba, en última instancia, en lo siguiente: la invención de una nueva forma que sustituyera al verso.

La espacialidad: el recorrido de la buena forma

El poema como forma espacial es el resultado de las lecturas de los poetas concretos que habían girado, principalmente, alrededor de las figuras de Ezra Pound y Stéphane Mallarmé. Desde este punto de vista, la palabra se transforma en una palabra-cosa, algo que se percibe pero que no puede ser extraído de la página como plano o totalidad y de la red de relaciones en las que entra.³⁰ Se trataba entonces, después de la crítica del verso y de la formulación conceptual del ideograma, de definir cuál era ese tipo de relaciones, si ya no eran más las de la versificación tradicional, ni siquiera las de la línea. La definición que da Leibniz de espacio en tanto “*ordo coexistendi*”, permite plantear la cuestión de la siguiente manera: ¿cómo definir ese orden de coexistencia entre las palabras-cosas?³¹

El “Plano piloto para poesía concreta” define al espacio gráfico como “agente estructural” y agrega que los términos se relacionan por “factores de proximidad y semejanza, psicología de la *gestalt*”.³² En la etapa del concretismo ortodoxo, no hay que interpretar el término “estructura” en un sentido “estructuralista” (tal como se ha desarrollado en la corriente francesa a partir de las lecciones de Saussure o según lo han hecho los mismos poetas paulistas en sus ensayos de la década del 60) sino en un sentido

³⁰ Esta es una de las grandes dificultades con las que se encuentra quien quiere citar los poemas concretos: la necesidad de mantener su espacialidad y su tipografía hacen muy difícil la incorporación de estos textos en el flujo de la prosa. Es como si se resistieran y exigieran un espacio propio, la reproducción y el respeto de sus cualidades materiales.

³¹ Tomo la definición de Leibniz (“*spatium est ordo coexistendi*”) de W.J.T.Mitchell, “Spatial Form in Literature: Toward a General Theory” en Mitchell (ed.): *The Language of Images*, Chicago, University of Chicago, 1980, p.275.

³² *Teoría da poesia concreta*, op.cit., p.157.

gestáltico. Las categorías de la *Gestalt*, que ya eran parte del repertorio habitual de los artistas plásticos (sobre todo de aquellos que habían participado con éxito en las primeras Bienales, como los pintores concretos, Max Bill, Alexander Calder y tantos otros), proporcionaron un esqueleto perceptivo aplicable al plano de la página y una serie de leyes en las que, muy acorde con las inclinaciones del grupo, confluyen ciencia y estética: la simplicidad y el orden como criterios científicos y estéticos y el carácter objetivo de estas estructuras que son propiedades comunes de la naturaleza y de la mente.³³

Las leyes de la percepción de la *Gestalt* son innatas y no es necesario que alguien se proponga cumplirlas para que sean corroboradas o descubiertas. Cualquier poema está formado de "partes" (versos) que se combinan para formar una estructura mayor, el "todo", que es más que la suma de las partes que lo componen. La diferencia radica en que, en las neovanguardias, la utilización conciente de estas leyes permitió un tratamiento más elaborado o conciente de las relaciones espaciales. Según lo testimonia Pierre Boulez, "cuando yo mismo dicté cursos de análisis –especialmente hacia el final de mi breve periodo pedagógico–, ya no me interesaba para nada en el análisis nota a nota. Buscaba el análisis por forma global, por *Gestalt*, tomaba las estructuras de origen y escrutaba y hacia escrutar las transformaciones de estas ideas primeras, la manera en que eran susceptibles de desarrollarse".³⁴ En "Pontos - periferia - poesía concreta", Augusto de Campos señaló, en relación con Pierre Boulez y Sergei Eisenstein, el "interés por la aplicación de los conceptos gestaltianos en el campo de las artes".³⁵

Al no partir de formas dadas de antemano, la poesía concreta pudo encarar con menos ataduras estas relaciones y hacerlas visual y espacialmente presentes, con una gravitación inherente a la ocupación de un lugar. Las categorías de la *Gestalt* trasladadas a la poesía le otorgan al material una espacialidad, una función relacional y una instantaneidad que acentúa la ejercida por el verso (posibilitando, además, un juego visual del que no carece la poesía escrita tradicional aunque sólo raramente lo ponga de relieve).

³³ Un desarrollo histórico de la teoría de la *Gestalt* es el que hace Mitchell G. Ash en su libro: *Gestalt psychology in German culture, 1890-1967 (Holism and the quest for objectivity)*. Cambridge. Cambridge University. 1995. Según Ash, "one of the Gestalt theorists' favorites words was *sachlich*, meaning objective: theirs was a quest for objective order that lies not behind, but *within* the flux of experience" (p.2).

³⁴ En "Cuestión de herencia", *Puntos de referencia*, Gedisa, Barcelona, 1984, p.484. Aun el principio serial es enunciado por Boulez en términos que recuerdan a los de la *Gestalt*: "crear estructuras sonoras en constante evolución", p.23. Para las relaciones entre Pierre Boulez y el grupo paulista ver mi trabajo "CollAGE", en la revista *Abyssinia*, Buenos Aires, Eudeba, 1999, núm.1.

Como criterio de lectura, los poetas concretos aplicaron las leyes gestálticas a los autores del paideuma, aunque en rigor sólo e.e.cummings haya hecho una utilización intencional de ellas. Pero el hecho de que las aplicaran muestra claramente cómo trataban de buscar en el paideuma, aunque fuera en lecturas a contrapelo, una legitimación para el trabajo de espacialización que estaban llevando adelante. Según Augusto de Campos, “es en estrictos términos de *Gestalt* que entendemos el título de uno de los libros de poesía de E.E.Cummings: *Is 5*”.³⁶ Y en relación con Ezra Pound, dice Haroldo de Campos: “Estructura *abierta* ofrecen también los *Cantos* de Ezra Pound, en particular los ‘Cantos Pisanos’ que, organizados por el método ideogramático, permiten una perpetua interacción de bloques de ideas que se critican recíprocamente, produciendo una suma poética cuyo principio de composición es gestaltiano, como ya lo observó James Blish”.³⁷ Sin embargo, en Pound no estaba privilegiada la percepción física y la forma espacial, y en cummings las disposiciones espaciales no habían abandonado el predominio de la línea, pese a llevarla al límite mismo de su disolución.

Fue en la poesía de Mallarmé donde los poetas encontraron las resoluciones organizativas que exigía la consideración del espacio como agente estructural. No se trataba de una propuesta explícita de Mallarmé sino de las consecuencias que podían derivarse de una lectura estructural de *Un coup de dés* antes que interpretarlo, como había hecho a menudo la crítica, en el sentido negativo de disolución del verso. Para recuperar el legado de Mallarmé, era necesario tomar una posición clara ante quien parecía uno de sus herederos, Guillaume Apollinaire, cuyos poemas visuales o *caligramas* son considerados hasta el día de hoy *el* ejemplo de poesía visual y espacial.

Los caligramas permitieron precisar todavía más, por contraste y oposición, el tipo de búsquedas al que estaban dedicados los concretos. En Apollinaire, las palabras se colocan en un orden visual pero formando la figura a la que el poema hace referencia: un poema se asemeja a un reloj, otro a la caída de la lluvia, otro a una paloma.³⁸ No se trata de la materialidad del signo sino de la violencia que el referente ejerce sobre el signo, y no se trata de la palabra-cosa sino de la palabra que remite a las cosas. Se abandona el verso pero

³⁵ *Teoría da poesia concreta*, op.cit., p.17.

³⁶ En “Pontos – Periferia – Poesía concreta” en *Teoría da poesia concreta*, op.cit., p.17.

³⁷ En “A obra de arte aberta”, *Teoría da poesia concreta*, op.cit., p.33.

³⁸ “La corbata y el reloj” y “Lluvia” son, por ejemplo, conocidos ejemplos de los caligramas de Apollinaire. Ver Guillaume Apollinaire: *Oeuvres poétiques*, Paris, NRF/la Pléiade, 1965, pp.192, 203.

no se lo sustituye con nuevas estructuras sino que se entrega el poema a la contingencia del objeto representado. La experiencia de Apollinaire implicaba un retroceso, ya que ni siquiera consideraba a la página como plano ni los signos entraban en relación con el espacio.³⁹ Las diferencias entre los caligramas y los poemas concretos ponen de relieve la voluntad constructiva de éstos y la necesidad de buscar principios de organización inmanentes a la forma poética y no –como sucede en Apollinaire– según el tema representado.

La espacialización de Mallarmé, en cambio, es estructural y no mimética o ilustrativa: no remite –como los caligramas– a un objeto sino que el sentido surge de las diferencias y equivalencias entre las partes que integran el poema. Cuando Paul Valéry fue a la casa de Mallarmé a ver el poema, su reacción vaciló entre el miedo y la admiración. “Me pareció ver –nos relata– la figura de un pensamiento, por primera vez colocada en nuestro espacio... Verdaderamente allí la extensión hablaba, soñaba, engendraba formas temporales”.⁴⁰ Mallarmé no se proponía darle una forma ‘bella’ al pensamiento o a la sensibilidad, sino que –utilizando la página como unidad de sentido– desplegaba el “espectáculo ideográfico” del pensamiento poético. Cada página podía ser admirada como un *ideograma* compuesto por un montaje de partes que, mediante los juegos tipográficos, producían un efecto de totalidad. La figura que subyace a este método de escritura es la constelación (uno de los ejes temáticos del poema), pero ya no con un sentido ilustrativo sino como una dimensión material-espacial del texto y de las palabras.

A partir del encuentro que producen entre Mallarmé y la *Gestalt*, los poetas concretos resuelven el tratamiento de la página como plano y el vínculo entre sentido y forma. Como en el poema de Mallarmé, las variaciones de los tamaños y de las posiciones de las palabras generan un sentido por proximidad y semejanza. Esta conjunción, además de ser una salida al confinamiento referencial de Apollinaire, permitía combinar el nivel discursivo y el de la organización espacial en un único gesto. Y con un juego de relaciones que no distaba mucho del funcionamiento del ideograma en la concepción crítica de Pound, aunque él no la hubiera aplicado nunca en esa dirección.

³⁹ El retroceso es todavía mayor si se compara las opciones de Apollinaire con las que en ese momento estaban tomando sus amigos aliados cubistas, Pablo Picasso y Georges Bracque, en el campo de las artes plásticas.

⁴⁰ “Le coup de dés” en *Variedad*, I. Losada, Buenos Aires, 1956, p.144.

La experimentación con estas relaciones espaciales permite, en la producción del periodo 1955-1960, establecer las diferencias entre lo que se denominó “fase orgánica” y “fase matemática”.⁴¹ En el primer caso, predomina un tipo de relacionamiento entre las partes bastante similar al de *Um coup de dés*, un ordenamiento irregular que trabaja con la página a partir de agrupamientos relativos a las exigencias contingentes de cada poema. En *Poetamenos* (1953), de Augusto de Campos, *O á mago do ô mega* (1955-1957) de Haroldo de Campos y *Semi di zucca* (febrero de 1956) o *Um movimento* (abril de 1956) de Décio Pignatari, se quiebra la sintaxis y las direcciones que se pueden aplicar sobre el plano son múltiples, evitando la noción de eje central o de un criterio uniforme que se aplique a todos los poemas. “O á mago do ô mega” se puede leer en relación horizontal pero su espacialización pone de relieve relaciones verticales (“duro”, “hueco”, “hueso”, “centro”) o circulares (con la letra “Z” de “zero” y “zênit”) además de la lectura posicional (la relación diagonal, por ejemplo, entre “nitescendo” y “ex nihilo”).⁴² Se trata de una aplicación dinámica de la *Gestalt* que no subsume al texto en una simultaneidad homogénea sino en un juego espacial relativamente indeterminado.⁴³ En la fase matemática, esta simultaneidad homogénea radica en el hecho de que las relaciones entre los signos son regulares y mantienen entre sí una distancia equivalente. En función de una pureza modernista se pierde la irregularidad, pero se alcanza una equivalencia total entre ideograma y poema:

cristal

cristal

fome

⁴¹ Cito un texto de Décio Pignatari que discrimina bastante claramente las dos etapas: “El isomorfismo, en un primer momento procesual de la práctica compositiva, tiende a la fisionomía y a un movimiento imitativo de lo real (*motion*). Puede decirse que, en esta fase, predomina la forma orgánica. A esta fase, de manera general, pertenecen poemas como “formigueiro” (Ferreira Gullar), “solidão” (Wladimir Dias Pino), “um movimento” (Décio Pignatari), “silêncio” (Haroldo de Campos), “ovonovelo” (Augusto de Campos), “choque” (Ronaldo Azeredo) o “môv môv” (Eugen Gomringer, iniciador simultáneo, en Europa, de la poesía concreta, con su volumen *konstellationen* de 1953). En un nivel más avanzado de la evolución formal, en un nivel más racional de creación, el isomorfismo tiende a resolverse en un puro movimiento estructural, estructura dinámica (*movement*). Se puede decir que, en esta fase, predomina la forma geométrica o matemática. Pertenecen a esta fase poemas como “tensão” (Augusto de Campos), “velocidade” (Ronaldo Azeredo), “mar azul” (Ferreira Gullar), “terra” (Décio Pignatari), “fala clara” (Haroldo de Campos) o “baum kind hund haus” (Eugen Gomringer)”. En “Poesía concreta: organização”, *Teoria da poesia concreta*, op.cit., p.89 (subrayado mio).

⁴² Una versión en castellano de este poema puede consultarse en *Galaxia concreta*.

⁴³ En sus escritos, los poetas concretos concibieron este pasaje como una evolución y un progreso en su obra. Como lo sugiero aquí, y después retomaré a propósito de la poesía de Augusto de Campos, este cambio reforzó una concepción de lo moderno que reprimía posibilidades (también modernas, podría decirse) que se anunciaban o practicaban en esos poemas.

com
som

can
tem

con
tem

ten
são

tam
bem

tom
bem

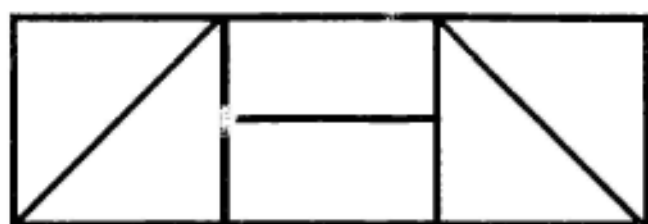
sem
som

Ilust. 10: **Tensión** de Augusto de Campos

Este poema es, como dice Charles Perrone, "a meticulously constructed web of sound and semantic linkages" (*Seven faces*, op.cit., p.33). "Ten-são" es el tema que se expande. "Ten" en forma de cruz hacia arriba ("tem"), hacia un costado ("tem"), hacia el otro ("tam") y hacia abajo ("tom"). "São" lo hace en diagonal: "som" y "sem som". Los elementos que sobran forman una escuadra: "con", "com" y "can"; y una diagonal: "bem", "bem". Todos están a igual distancia del centro que es un nudo en tensión. Según los principios de las palabras hay cuatro grupos ("t", "s", "k" y "b") pero hay solamente uno si se tienen en cuenta las letras finales (todas están enlazadas por la nasalización). Así como Augusto de Campos extrae la mayor cantidad de posibilidades de lo visual de las palabras, también aprovecha su sonoridad yendo del "com som" al "sem som" y extrayendo el valor onomatopéyico de las sílabas. Si uno hace un recorrido clásico de la mirada –de derecha a izquierda– va a ver que el poema es la tensión entre el sonido y el silencio: del "com som" al "sem som".

**I
L
F
E
@
LIFE**

Ilust. 11: *Life* de Décio Pignatari. A un costado, el ideograma chino "sol".



Ilust.12: Zen de Pedro Xisto

cristal
 cristal
 fome de forma
 forma de fome cristal cristal
 cristal cristal
 forma

"cristal" en "fome de forma", 1957-1959

En "Cristal" de Haroldo de Campos, ya no hay verso y ningún signo puede ser extraído del conjunto del poema. El ideograma alcanza aquí la simultaneidad en el espacio y prescinde de los ordenamientos de la sintaxis. La mirada puede recorrer el texto en varias direcciones y saltar de un signo a otro en una circularidad o continuo que posibilitan la regularidad de las distancias y la simultaneidad. La palabra "forma", como veía Fenollosa en los ideogramas chinos, es tanto un estado del poema ("forma" y "hambre") como una acción verbal: el cristal "forma" hambre de forma o forma de hambre.⁴⁴ Se trata de un ideograma –como quería Pound– pero despojado de la idea de metáfora y de trama lineal. Es como el espacio mallarmeano, pero regulado según los principios de la *Gestalt* y de la geometría. No hay, en este poema, ninguna metáfora: la forma se expone a sí misma como materialidad organizada u ordenada según los preceptos del concretismo. El poema se suspende en el espacio como un objeto iridiscente y pleno.

Hacia la retícula

Las aplicaciones de la *Gestalt* sirvieron, entonces, como un principio de ordenamiento del espacio perceptual de la página y del signo como materialidad. En la "fase orgánica", sin embargo, se creaban relaciones entre los signos que no dependían de lo que en la teoría *gestáltica* se llamó la *buena forma* (las figuras regulares, estables, simples y simétricas como el círculo, el cuadrado u otras formas geométricas). En *Poetamenos* de

⁴⁴ La homogeneidad, uniformidad y simetría son características estructurales inherentes al cristal. Cito la definición de un diccionario enciclopédico: "Cristal: porción homogénea de materia con una estructura atómica ordenada y definida y con forma externa limitada por superficies planas y uniformes simétricamente dispuestas. Los cristales se producen cuando un líquido forma lentamente un sólido; esta formación puede resultar de la congelación de un líquido, el depósito de materia disuelta o la condensación directa de un gas en un sólido. Los ángulos entre las caras correspondientes de dos cristales de la misma sustancia son siempre idénticos, con independencia del tamaño o de la diferencia de forma superficial." (*Enciclopedia Microsoft® Encarta® 99*. © 1993-1998 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos).

Augusto de Campos, ninguna de las formas de sus seis poemas coincide y sólo dos ("poetamenos" y "eis os amantes") se disponen alrededor de un eje regular. Pero en los poemas de la fase matemática incluidos en *Noigandres 4*, las composiciones responden a una aplicación de las leyes de la *Gestalt* según la buena forma y según un modelo regular que dispone a los signos en una *reticula*.

En esta fase, hay un uso intencional de las leyes *gestálticas*.⁴⁵ Las leyes de la pregnancia y de la proximidad atraviesan todos estos poemas y tienen pertinencia, por ejemplo, en "Tensión" (1957) de Augusto de Campos (ilust.10).⁴⁶ "Life" (1957) de Décio Pignatari es una muestra del funcionamiento gestáltico de la percepción, y si bien – remitiendo al montaje cinematográfico– explota la idea del poema como trama, no lo hace en un sentido lineal y acumulativo sino según las leyes de semejanza, movimiento común y pregnancia (ilust.11). El poema "Zen", de Pedro Xisto, hace un uso experimental que se basa en la ley de experiencia para poner de relieve las leyes de cerramiento y de la buena continuidad (ilust.12).

Desde el punto de vista de la percepción automatizada, en "Zen" el lector ve un diseño de tres cuadrados colocados uno al lado del otro, de los cuales el del medio está atravesado por una línea horizontal y, los cuadrados de los extremos, por una diagonal. Al principio (cuando sólo veía las líneas y los cuadrados), me pregunté lo mismo que ante otros poemas concretos: ¿cuál es la gracia de esto? El hecho de que estuviera en una antología de poemas me hizo suponer que allí debía leer algo pero, como dice un koan zen, "cuando no puedes hacer nada, ¿qué puedes hacer?". Entonces traté de encontrar un sentido simbólico oculto ("ignorando cuán cerca está, lo buscamos lejos") aunque enseguida me convencí de que la solución no podía ser tan complicada (¿o no es un postulado de la poesía

⁴⁵ Las leyes de la *Gestalt* son las siguientes: *proximidad* (unión de las partes por igualdad de condiciones en el sentido de mínima distancia), *semejanza* (se tienden a agrupar los elementos de igual clase o semejantes), *cerramiento* (las líneas que circundan una superficie son captadas como unidad), *buena continuidad* (figuras como el círculo o el cuadrado se perciben como continuas aunque estén superpuestas con otras), *movimiento común* (agrupación de elementos que se mueven del mismo modo o en oposición a otros), *pregnancia* (se imponen como unidad los elementos que tienen mayor grado de regularidad, simplicidad, simetría y estabilidad) y *experiencia* (la experiencia previa del sujeto coopera con las leyes anteriormente citadas). Una buena presentación de estas leyes en el marco de la semiótica es la que hace Román Gubern en *La mirada opulenta (Exploración de la iconosfera contemporánea)*, Barcelona, Gustavo Gili, 1994, pp.25-27.

⁴⁶ Aun en composiciones posteriores como "Memos" (1978) de Augusto de Campos se combina la ley de la *semejanza* entre las tipografías con la de la *proximidad* entre las columnas. La configuración más clara de la *estructura como mayor que la suma de las partes* la da "Tudo está dito" (1974), en el que los diferentes fragmentos se agrupan en un orden azaroso produciendo sentidos diversos. Estos dos poemas fueron incluidos en la selección que hice para *Poemas* de Augusto de Campos.

concreta el trabajo con estructuras relativamente simples?). “Deja de correr; mira, ahí no falta nada” es uno de los apotegmas de la sabiduría zen. Debo reconocer, aun a riesgo de parecer demasiado inepto, que me costó bastante encontrar la palabra “zen” en este ‘texto’ de Xisto (¿pero no dice el zen que “aquél que es bueno al disparar no da en el centro del blanco”?) y que la encontré casi distraídamente: “debes buscar sin buscar”. El esfuerzo por comprender (mal dirigido) sólo reforzó mi percepción habitual. Al final del camino, capté la gracia del poema realizando el trayecto de sabiduría zen que va de “El sauce es verde; las flores son rojas” a “La flor no es roja ni el sauce es verde”.⁴⁷

“Zen” es una pura retícula, una buena forma o un esqueleto estructural del poema concreto. Pero también es una forma irónica o paradójica: se aprovecha de nuestra tendencia innata a cooperar con las leyes gestálticas y a cerrar las figuras, cuando lo que debemos hacer para entender el poema es separarlas. Xisto organiza el material según los postulados de la composición matemática a la vez que exige un distanciamiento de éstos. Sin embargo, no en todos los poemas del periodo ortodoxo se manifiesta esta percepción irónica de la retícula. Más que cualitativa y distanciada –como en este poema de Xisto–, la relación con la retícula en los poemas de la fase ortodoxa es cuantitativa e integral. El modelo que funciona aquí, como un *non plus ultra* de la modernidad, es la matemática y su capacidad para considerar las relaciones funcionales.⁴⁸ “Velocidade” de Ronaldo Azeredo, uno de los poemas de *Noigrandes 4*, es una peculiar puesta en escena de este poder histórico de la discriminación cuantitativa del espacio.

Ronaldo Azeredo crea en este poema una forma cuadrada de diez letras por diez letras (ilust.13).⁴⁹ Esta cantidad se origina en la misma palabra (de diez caracteres) que le da el título al poema y que es, también, el contenido del poema. Con esta única palabra, Azeredo accede a uno de los objetivos de la poesía concreta que es ligar texto y movimiento (sólo hay que mirar fijamente durante un tiempo hasta que se presenten las vibraciones). Dos tipogramas le otorgan esta dinámica al poema: la “v”, que ocupa la mitad

⁴⁷ Las citas fueron extraídas del libro *Zen, sabiduría esencial*. Buenos Aires, Troquel, 1995.

⁴⁸ S.I.Hayakawa, en “O que significa estrutura aristotélica da linguagem?”, privilegia la posición del matemático basándose en la autoridad de Korzybski, otro autor muy citado por Haroldo de Campos y Décio Pignatari. El pasaje al que me refiero está en Haroldo de Campos: *Ideograma (lógica, poesía, linguagem)*, op.cit., p.272.

⁴⁹ Ronaldo Azeredo participó de la Exposição Nacional de Poesia Concreta y formó parte activa del grupo *Noigrandes* desde el 56 hasta su disolución a principios de los 60. Augusto de Campos dedicó un ensayo (“Resiste, Ro”) a su obra en *À margem da margem*, San Pablo, Companhia das Letras, 1989.

del cuadrado, y la “e” que, por la tipografía, cierra el cuadrado con una apertura de izquierda a derecha (fundamental para dar la idea de direccionalidad y vibración que se percibe al “leer” el “poema”). “Velocidad” es un poema móvil, una “estructura dinámica” (según el sintagma que usaban con frecuencia los concretos) y una composición constructiva regulada por el isomorfismo. Quebrando brutalmente la linealidad del verso, Ronaldo Azeredo accede a la *simultaneidad*.

Pese a su carácter exiguo, podríamos leer este poema como una exposición de lo moderno a partir de una de sus palabras-clave (velocidad) que sugiere otras como “aceleración”, “movimiento” o “desplazamiento” (palabras que pueden aplicarse tanto a la circulación de mercancías como a los adelantos tecnológicos).⁵⁰ Pero la modernidad del poema va más allá; su propia manera de manifestarse es típicamente moderna en, por lo menos, dos planos: por su modo de representar el movimiento y por cómo concibe las relaciones de lectura.

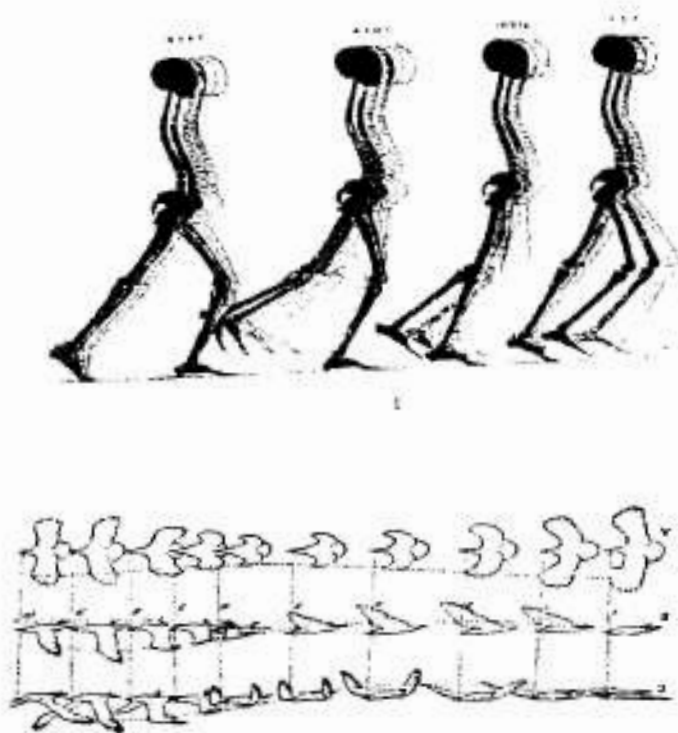
Según afirma Siegfried Giedion en *Mechanization Takes Command (A contribution to anonymous history)*, la primera representación gráfica del movimiento tuvo lugar en el siglo XIV. Nicolás Oresme, su autor, “fue el primero en reconocer que el movimiento sólo puede ser representado por el movimiento, lo que cambia sólo por el cambio” (ilust.14).⁵¹ La clave está en establecer una partición del espacio gráfico (una *retícula*) y, a la vez, en la distribución de una misma figura en estados distintos (cada uno correspondiente a una parte) que se comparan según una regla homogénea. Disminuciones y aumentos, modificaciones y desplazamientos son graficados en el espacio de la página. El método está en la base de las posteriores representaciones y ha tenido una composición analítica muy elaborada y exacta, gracias a los medios de reproducción, a fines del siglo XIX. Conviven así lo simultáneo y lo sucesivo, la fijeza y el movimiento. Esta representación intelectual (convencional) del movimiento tiene en “Velocidade” una representación sensible y de *myse en abîme*: la velocidad se nombra a sí misma recurriendo a la gráfica que se utilizó para representarla. Y si los anteriores gráficos tendían a mostrar los desplazamientos fragmentando en el espacio el flujo del tiempo en el que se mueven los cuerpos y

⁵⁰ El tópico de la “velocidad” como uno de los objetos privilegiados por las vanguardias se remonta al “Manifiesto futurista” de 1909 en el que se lee: “Declaramos que el esplendor del mundo ha sido enriquecido por una nueva belleza –la belleza de la velocidad”.

⁵¹ New York-London, Norton & Company, 1975, p.16.

V V V V V V V V V
V V V V V V V V E
V V V V V V V V E L
V V V V V V V E L O
V V V V V V E L O C
V V V V V E L O C I
V V V V E L O C I D
V V V E L O C I D A
V V E L O C I D A D
V E L O C I D A D E

Ilust. 13: Velocidade de Ronaldo Azeredo



Ilust.14: Representaciones gráficas del movimiento en el espacio de la página (fuente: *Mechanization Takes Command (A contribution to anonymous history)* de Siegfried Giedion).

descomponiendo sus estados, "Velocidade" hace lo mismo con la palabra. No se trata de la red que esta palabra forma con otras sino de lo que sucede en la palabra misma (la descomposición del movimiento es, aquí, la descomposición de la palabra que lo designa).

Surge así el segundo aspecto: en este *strip-tease* de la palabra, no importa tanto el fenómeno sino *la relación entre los fenómenos*.⁵² La "velocidad", forma y contenido del poema, puede entenderse también como una tematización de las relaciones de *consumo* que el lector tiene con el poema. Una descomposición analítica de las leyes sintéticas de percepción de la *Gestalt* que, mediante la velocidad de la lectura y la mirada, mediante aceleraciones y retrocesos, atrapa la síntesis estética de un poema que no está para ser leído sino para ser captado mediante una sensibilidad que incluye lectura, visualidad y recorrido.⁵³ Tal como Cooper describe el proceso de captación de un cuadro de Mondrian: "Aesthetic synthesis (a 'total impression') can be deepened and internalized ('fixed in us') by a gaze that is dialectical or structured by dualities ('from a plane to its oppositions'), progressive (getting something 'new' from the 'repetition' of a back-and-forth scan), and continuous or seamless ('continually new relationship')".⁵⁴ La velocidad no está en la palabra ni en su designación, sino en el proceso total de su despliegue. "Velocidade" no habla de la modernidad sino que nos hunde en su proceso.

El riesgo mayor de la mimetización vanguardista es, como vimos, la disolución de las resistencias ante ese otro con el que se mimetiza. La vivencia de la modernidad como el predominio de las relaciones cuantitativas y abstractas entre las cosas, ¿está en estos poemas representada o realizada? ¿O esta modernización de la escritura hace, unidireccionalmente, una crítica del atraso y de la falta de modernidad del entorno? La planificación es, como quiere Décio Pignatari, ¿un "estágio racional de criação"⁵⁵ o una reproducción de las relaciones abstractas y cuantitativas de una modernidad mercantilizada? En definitiva, ¿nos encontramos ante una celebración acrítica de la modernidad o en un intento de interactuar con ella?

⁵² Parafraseo la definición de velocidad de Paul Virilio: "no es un fenómeno sino la relación entre los fenómenos", en *El cibermundo, la política de lo peor*, Madrid, Cátedra, 1997, p.16.

⁵³ Según Roman Gubern (*La mirada opulenta (Exploración de la iconosfera contemporánea)*, op.cit.) la competencia icónica consiste en un "compromiso funcional entre lo digital y lo analógico", p.123.

⁵⁴ Harry Cooper: "Mondrian, Hegel, Boogie" en *October*, 84, Spring 1998, MIT Press, p.122. El autor utiliza palabras del manifiesto "Neo-plasticismo: su realización en música y en el teatro futuro" (1922) de Piet Mondrian.

⁵⁵ "Poesía concreta: organização" en *Teoria da poesia concreta*, op.cit., p.89.

Todos los poemas de la fase matemática –el estado “más avanzado” del concretismo antes del salto “contenidista” a la lírica militante– utilizan la forma de la *retícula*. Al disponer los signos en el espacio de un modo regular, las formas geométricas reticulares (sintéticas y simultáneas) se proponen reemplazar las disposiciones lineales del verso (sucesivas y recursivas). De este modo, el poeta concreto se aleja aún más de las formas narrativas de la discursividad poética y se acerca al trabajo espacial de la pintura y la música que le son contemporáneas. En el caso de la música, la *serie* comienza a desempeñar el papel dinámico de la retícula, mientras en las artes plásticas los ejemplos son, sin duda, más numerosos, comenzando con un pintor muy citado en los manifiestos de los poetas paulistas: Piet Mondrian.

En su inteligente ensayo “Reticulas”, Rosalind Krauss sostiene que:

Podemos afirmar sin temor a equivocarnos que, en el conjunto de la producción estética moderna, no hay ninguna otra forma que se haya autoafirmado tan implacablemente y haya sido al mismo tiempo tan impermeable a los cambios como la retícula.⁵⁶

La retícula, figura que le permite a Krauss distinguir lo moderno de lo posmoderno, afirma una autonomía del objeto (en su espacialidad y en su anti-mímesis) y una ubicuidad propia de la modernidad. La retícula predomina en las artes plásticas modernas en Mondrian y en Le Witt, en Malevitch y en el cubismo. Matriz de conocimiento, fue para los pintores un modo de investigar las relaciones entre las formas y los colores. ¿Qué sentido podía tener la retícula en poesía? Mediante la disposición reticular de las palabras, los poetas concretos pusieron en el centro –y de un modo inmediatamente diferencial– el *espacio como agenciamiento* de la poesía.

Pero además, la retícula les permitía deshacerse de algunas categorías que parecían inherentes al discurso poético. En primer lugar, la noción de sujeto que el concretismo –en consonancia con la música serial y la pintura abstracta– elimina de sus poemas. “El espacio visual –sostiene Ludwig Wittgenstein– no tiene esencialmente dueño alguno y no contiene el menor rastro de un sujeto”.⁵⁷ Se trata de abandonar la expresividad en función de la evolución de las formas y de la modernización de los materiales y procedimientos. La poesía es, de todas las artes, la que más conserva –en el imaginario social– una idea de

⁵⁶ Rosalind Krauss: “Reticulas” en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza, 1996, p.23.

sacralidad, un aura que viene de su lejanía, de su humanidad o de una nostalgia por lo perdido. Se acepta que una pintura de Mondrian contenga un mínimo de información o de expresividad, pero se duda sobre la naturaleza poética de un texto como "Tensión". Falta tanto el elemento de reconocimiento externo (el verso) como de reconocimiento interno (la función expresiva, la presencia de un sujeto lírico). La retícula distancia al material poético tanto del productor como del receptor. La poesía se sustrae así de todo lirismo y, mediante la buena forma, deja al poema entregado a las fuerzas de su propio material. En la distancia que establece mediante la retícula con el receptor (ya que debe abandonar su vínculo con los modos de lectura habituales), la poesía concreta gravita como un objeto opaco que cuestiona y se cuestiona su propio estatuto.

En este desplazamiento hacia el espacio en tanto percepción, el poema concreto renunció a la complejidad gramatical y le impuso a la lengua una realidad retinica que sólo parcialmente le pertenece. La poesía concreta, en su crítica del verso, reveló la importancia de la materialidad poética y de la forma espacial, pero la buena forma que les impuso no provenía de esta crítica sino de la concepción que tenían de lo moderno. En esa concepción del alto modernismo, la retícula funcionó con una gran fuerza porque sugería planificación, ordenación del material, conciencia de los productores, formas funcionales y sencillas – todos elementos que los poetas concretos asociaban con la modernidad. En este sentido, la fase matemática es producto de un doble proceso: el de la crítica negativa inmanente y el de la posibilidad de buscar una legitimación en el entorno. Cuando esta tensión entró en crisis –y eso sucedió en el momento en que se pasó de lo funcional de la fase matemática a la fase participante–, los concretistas debieron volver al poema en la exterioridad para encontrar otro nuevo orden posible.

³⁷ Citado por Gerd Brand en *Los textos fundamentales de Ludwig Wittgenstein*, Madrid, Alianza, 1981, p.34.

3. UNA IMAGEN ES UNA IMAGEN ES UNA IMAGEN

3. UNA IMAGEN ES UNA IMAGEN ES UNA IMAGEN

El uso de la *Gestalt* y de la retícula tuvo una consecuencia decisiva en el uso de las imágenes poéticas. Al considerar al signo en un campo autónomo y en una perspectiva anti-referencial, el texto centra la atención en las manifestaciones perceptivas (materiales) del signo y no en las imágenes mentales o reales a las que evoca mediante la metáfora. En los poemas concretos, la imagen no es un referente o una entidad mental, sino una imagen literal, espacial y anti-mimética. La imagen no designa una cosa sino que designa a *la palabra misma hecha imagen* como se ve en el poema “hombre hambre hembra” publicado en *Noigandres 4*:

hombre	hombre	hombre
hambre		hembra
	hambre	
hembra	hembra	hambre

Este poema extrae su sentido de la ley de proximidad y de la confusión entre la -a y la -o, y esto último sólo es posible por la tipografía utilizada (la futura bold, como en todos los poemas de la fase ortodoxa) y por el idioma en que está escrito –el castellano es el único idioma en el que es posible este juego de palabras–. El impulso mimético hacia la construcción de semejanzas y analogías no está volcado hacia lo que esas palabras refieren sino a la materialidad de esos signos. Esta característica es propia de la poesía y de su trabajo con las palabras como materiales de composición, donde hay semejanzas fónicas, rítmicas y espaciales, pero la poesía concreta acentúa estos aspectos en detrimento de la función referencial. El significante es imagen y el signo un nudo material de relaciones, lo que se condice con la propuesta de Décio Pignatari de considerar a la *paronomasia* y no a la *metáfora* como “la figura adecuada para el eje paradigmático de las similitudes, al menos en lo que respecta al signo icónico artístico”.¹ Esta postura de prescindencia de la metáfora debe ser comprendida en el contexto de una reacción generalizada en las poéticas de neovanguardia contra el predominio de la imagen.

La aparición de la poesía de vanguardia de principios de siglo implicó, en uno de sus niveles, el pasaje –en términos poundianos– de la “melopeia” a la “fanopeia”²; del “De la musique avant toute chose” de Paul Verlaine en su “Art Poétique”, al *imagism* inglés, las imágenes surrealistas y otras expresiones. Entendida como heterogénea (en tanto su efecto está vinculado a los distintos mundos que une), la imagen desplazó la orientación musical del simbolismo finisecular. En América Latina, el ultraísmo, por ejemplo, concibió a las imágenes metaforizantes como las células a partir de las cuales se generan los poemas, y aun en poetas de *posvanguardia* como Octavio Paz o Lezama Lima la imagen es el núcleo de su poética.³ Sea en la yuxtaposición de imágenes disparatadas de los surrealistas, en la presentación directa del *modernism* inglés o en las imágenes creadas de Huidobro, siempre encontramos una tendencia a concebir la imagen como un artefacto que opera con los objetos o las imágenes mentales. “Toda imagen –escribe Octavio Paz en *El arco y la lira*– acerca o acopla realidades opuestas, indiferentes o alejadas entre sí [...] El lenguaje es significado: sentido de esto o aquello”.⁴

Con la poesía concreta, del mismo modo que con otras poéticas de neovanguardia, es la palabra misma la que se vuelve objeto y adquiere un carácter imagético, icónico, material, como en “hombre hambre hembra” o en “Tensão” de Augusto de Campos. En este poema, la “t” no tiene un carácter simbólico ni un valor neutral, su forma acentúa (gracias a su tipografía en futura) la cuadrícula del poema y el valor nodal de la “t” como vínculo espacial entre cuatro elementos que forman una cruz o una “t” (tem, tam, tem, tom). No hay una metáfora de la tensión sino que la tensión actúa en el poema mismo (*es el poema*). Y para comprender esto, debemos considerar a los signos en su apariencia visual.

¹ En *Semiótica & Literatura*, San Pablo, Cortez & Moraes, 1974, p.9.

² La clasificación de Ezra Pound, pese a lo simplificada que pueda resultar, es un magnífico instrumento de lectura crítica de los textos poéticos: *fanopeia* es el predominio de la imagen, *melopeia* el de la música y la *logopeia* es definida como “la danza de las palabras ante el intelecto”. ¿Existe un cuarto tipo que el mismo Pound no practicó pero que ayudó a concebir con sus escritos sobre el ideograma, en el que el predominio lo ejerce el signo como materialidad? ¿O este aspecto sería sólo una acentuación de los tres niveles señalados por Pound y concebidos como musicalidad, iconicidad y relación entre signos?

³ En su ensayo sobre José Martí, Ángel Rama señala que “a partir de Huidobro, estas matrices [las rítmicas y rimeas] son archivadas, y la lírica pasa a rotar en torno a la célula metafórica”. Y agrega en nota al pie: “Al nivel de la estética postsurrealista, el poeta Octavio Paz no puede concebir ya la poesía sin la imagen, a la que define como elemento consustancial y atemporal de la poesía”. Ver “Indagación de la ideología en la poesía” en Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano: *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983, p.250.

⁴ *El arco y la lira*, México, FCE, 1983 (1ªed.: 1956), pp.98 y 106.

Marjorie Perloff sintetiza este pasaje como “a dialectic no longer between the image and the real, as early Modernists construed it, but between the word and the image”. Y señala que las poéticas más radicales realizan una deconstrucción de la imagen según tres modos:

- 1) La imagen es mostrada como falaz o ilusoria (O’Hara, Ashbery)
- 2) La palabra como imagen (“this is the mode of Concrete Poetry extending from such pioneers as Eugen Gomringer and Augusto de Campos to John Cage’s mesostic works, to the visual texts of Steven McCaffery, Susan Howe and Johanna Drucker”)
- 3) El camino a la imagen por la sintaxis: de la *fanopeia* a la *logopeia* (herederos de Zukofsky y Stein).⁵

“Tensión de palabras-cosas en el espacio-tiempo” escribió Augusto de Campos en el manifiesto “Poesía concreta”.⁶ Una vez que la palabra asume este carácter visual y consistente, supone la reactualización de dos líneas que se remontan a los experimentos de las vanguardias históricas: la contaminación entre las diferentes series (lingüística, auditiva, visual) y el uso intencional de la tipografía. En este linaje, los poetas concretos no continúan la línea dominante de la poesía como imagen que surgió de la lectura que se hizo de la poesía de vanguardia sino que, en su lectura visual, rescataron una zona menos reconocida pero no por eso menos presente: la de la poesía visual y de experimentación tipográfica.

Imágenes artificiales

La alianza de la poesía concreta con la música, las artes plásticas y el diseño, llevó a muchos críticos a considerar este tipo de poesía como una búsqueda de la “obra de arte total”. En esta línea de lectura se ubica Wendy Steiner quien considera a la poesía visual y concreta como una “*poesía pictórica*” y como un capítulo de la “relación interartística”.⁷ A este planteo, puede oponérsele lo expresado por los propios poetas en sus ensayos y manifiestos:

POESÍA CONCRETA =

⁵ Marjorie Perloff: *Radical artifice (Writing poetry in the age of media)*, Chicago, Chicago University Press, 1991, p.92.

⁶ *Teoria da poesia concreta*, op.cit., p. Cito de la traducción al castellano de Augusto de Campos: *Poemas*, op.cit., p.106.

⁷ Wendy Steiner: *The Colors of Rhetoric (Problems in the Relation Between Modern Literature and Painting)*, Chicago, University of Chicago Press, 1982.

poesía posicionada en el mirador culturmorfológico al lado de la
 PINTURA CONCRETA
 MÚSICA CONCRETA
 guardando las diferencias relativas aunque –no se trata del espejismo de la
 obra de arte total– comprendiendo las necesidades comunes a la expresión
 artística
 CONTEMPORÁNEA⁸

Sin embargo, sabemos que no basta con recurrir a las intenciones de los propios participantes, aunque éstas –en caso de ser explícitas– nos aclaren bastante sobre sus obras.⁹ La confusión de Steiner radica en que, en su planteo, se esencializa una división que es del orden de lo histórico y que exige, después de la intervención vanguardista, nuevos instrumentos de análisis. Por supuesto que, por comodidad o inercia, la discriminación entre las diferentes artes que interactúan se sigue manteniendo y todavía se dice, por ejemplo, que ciertas obras “combinan música, pintura y danza”. Parece haber una dificultad para denominar lo que surge de la relación entre ellas, que no es estrictamente ni música ni danza ni pintura. Deberíamos entonces retrotraernos al carácter histórico de esas distinciones y clasificaciones y determinar si las prácticas vanguardistas implican o no una superación de la etapa “interartística”.

En su clásico *Laocoonte (o sobre los límites en la pintura y la poesía)*, Gotthold Efraim Lessing diferencia a la poesía de la pintura según su objeto y la manera de imitarlo. Al proponer que la distinción entre poesía y pintura es homóloga a la que existe entre palabra e imagen y entre convención y naturaleza, Lessing se recuesta en una larga tradición que tiene su origen en los diálogos platónicos. En el *Laocoonte* se sostiene que mientras la poesía es discursiva, sucesiva, se desarrolla en el tiempo y tiene como objeto las acciones, la pintura es espacial, simultánea y tiene como objeto los cuerpos. Con este planteo, Lessing cuestiona el tópico horaciano “*ut pictura poesis*” a partir de la disparidad que existe entre la palabra (como signo convencional o arbitrario) y la imagen (como signo natural).¹⁰ La escasez del uso del código verbal en las imágenes pictóricas en el largo periodo que se extiende desde el siglo XVII a fines del XIX muestra cómo esta oposición

⁸ “Ojo por ojo a ojo desnudo”, en *Teoría da poesia concreta*, op.cit., p.47 (hay una versión en castellano en *Galaxia concreta*). Cf. “Evolução de formas: poesia concreta”, también de Haroldo de Campos, en *Teoría da poesia concreta*, op.cit., p.53.

⁹ No me refiero, por supuesto, a la intención como contenido de la conciencia sino como una función lingüística o de conducta social que consiste en *explicitar* una intención o un deseo. Y aun en este caso, esta explicitación debe ser confrontada con los resultados y con nuestra lectura.

¹⁰ Las citas del *Laocoonte* de Lessing son de la edición de Orbis-Hyspanamérica. Buenos Aires, 1985.

dominó también las prácticas artísticas.¹¹ Es decir que la división que Lessing expresó en términos teóricos respondía a una división que los mismos artistas aceptaban en su trabajo.

La sublevación vanguardista de principios de siglo constituyó un *cambio de paradigma*, ya que su trabajo no consistió en invertir los términos o en juntarlos sino en *eliminar* una oposición que era estructurante.¹² La simultaneidad y el estatuto de lo visual en poesía, la sucesividad en las imágenes (tanto en escultura y pintura como en el flamante arte del cine) y el uso de palabras en las obras pictóricas, entre otros elementos, exigen un aparato conceptual que no puede hundir exclusivamente sus raíces en las consideraciones tradicionales. W.J.T.Mitchell, en su libro *Iconology*, describe esta diferencia histórica y cómo se ha naturalizado:

The image is the sign that pretends not to be a sign, masquerading as (or, for the believer, actually achieving) natural immediacy and presence. The word is its *other*, the artificial, arbitrary production of human will that disrupts natural presence by introducing unnatural elements into the world –time, consciousness, history, and the alienating intervention of symbolic mediation.¹³

El trabajo de las vanguardias con la oposición imagen-palabra tiene su primer momento de inversión cuando cuestiona el prestigio de “naturalidad” que asistía a las imágenes, invirtiendo así una jerarquía que le otorgaba a éstas un lugar superior por considerarlas *representaciones* inmediatas de lo real frente al mundo arbitrario y artificial de la palabra. En las artes plásticas, los procedimientos del collage, de la simultaneidad y de la diagramatización de los objetos¹⁴ construyen un lenguaje artificial que cuestiona la

traducción de Enrique Palau.

¹¹ Traté el tema de la inclusión de lenguaje escrito verbal en la pintura medieval y renacentista, así como su paulatina desaparición, en el ensayo “El combate tipográfico”, publicado en la revista *SyC*, número 6, Buenos Aires, agosto 1995.

¹² Podría encontrarse un antecedente en las óperas, sobre todo en las óperas wagnerianas que le sugirieron a Baudelaire el concepto de “sinestesia” y a Mallarmé el de “obra total”. De todos modos, en la ópera de los siglos XVIII y XIX los diversos elementos mantienen su autonomía y están claramente discriminados (no creo que pueda hablarse, a propósito de estas obras, de contaminación). La música, además, es el arte que articula el conjunto y que predomina en él.

¹³ W.J.T.Mitchell: *Iconology (Image, Text, Ideology)*, Chicago and London, Chicago Press, 1986, p.43. En otro pasaje, Mitchell habla de la estigmatización de la palabra mediante “nociones tales como artificio, ilusión, vulgaridad, irracionalidad” (p.165).

¹⁴ Para el concepto de “diagramatización”, ver John Berger y su lectura del cubismo en “El momento del cubismo”, *El sentido de la vista*, Madrid, Alianza, 1990 (sobre todo pp.162-168). La violencia a la que somete al signo el collage cubista, es –para Rosalind Krauss– “una aportación extraordinaria, ya que se trata del primer ejemplo con que contamos en las artes pictóricas de algo parecido a una exploración sistemática de las condiciones de representabilidad que acarrea el signo”. En sus sustituciones y referencias, el collage hace de “la ausencia la propia condición de la representación del signo”. Ver *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, op.cit., pp.49-51, subrayado mío.

referencialidad que predominaba en la representación: *la pintura deviene signo*. En poesía, la acentuación que hacen las vanguardias de los rasgos icónicos del texto, de la espacialización y de la presentación directa e inmediata de las imágenes transforma el texto poético: *la poesía deviene imagen*. Pero el tratamiento icónico del signo no tiene como fin naturalizarlo (invertir simplemente la relación entre imagen-natural y signo-convencional) sino *motivar* imagen y signo lingüístico. Podríamos establecer, entonces, tres aspectos en la relación imagen-discurso lingüístico en las vanguardias:

1. En el terreno de la *imagen visual*, mostrar la artificialidad y convencionalidad de los principios de la representación e investigar las percepciones e imágenes como construcciones.
2. En el terreno *discursivo*, violentar su carácter sucesivo y sintagmático tratando de alcanzar una expresión sintética y dándole preeminencia a la imagen (este tratamiento puede ser metafórico, como en el ultraísmo argentino, el surrealismo o el imaginismo anglo-norteamericano, o visual, como en ciertas experiencias dadaístas, cubistas y futuristas).
3. Consideradas como *signos artificiales*, la imagen y el texto comienzan a formar parte de *un mismo campo experimental* en el que se investigan sus posibilidades materiales.

Decir, como hace Wendy Steiner, que un poema concreto es “pictórico” por el uso de imágenes visuales es como plantear que un cuadro cubista es poético porque incluye letras o palabras. No se trata entonces de una inversión de la distribución del *Laocoonte* sino de la disolución de los supuestos que la hacían posible: ya no pueden discriminarse el tiempo y el espacio de un modo tajante y tampoco pueden remitirse estos conceptos, respectivamente, al discurso lingüístico y a la imagen. Tampoco puede afirmarse de modo taxativo que a la imagen le corresponden las artes plásticas y a las palabras la poesía. Palabras e imágenes, consideradas desde un punto de vista de lo convencional y lo constructivo, pasan a tener un amplio dominio compartido: sin ser lo mismo, no pueden ser separadas de un modo absoluto.¹⁵

¹⁵ Lessing utiliza la metáfora de la “buena vecindad” para hablar de la poesía y de la pintura; es decir, el de la propiedad privada con sus límites y sus esporádicos y distanciados intercambios: “dos vecinos amigos y condescendientes, ambos sin consentir se tome el uno libertades que perjudiquen la propiedad del otro. usan sin embargo de una recíproca indulgencia en los límites comunes, en compensación mutua de las pequeñas incursiones”, p.165. Es esta metáfora la que permite las relaciones que hace Wendy Steiner en *The Colors of Rhetoric* sobre la pictorialidad de la poesía concreta (aunque las “pequeñas incursiones”, en este caso, sean invasiones permanentes). Sobre la cuestión de los signos y su división en naturales y artificiales como supuesto, ver Lessing, p.87.

Esta artificialización en la que lo natural se transforma en convención y en la que se motiva lo arbitrario es uno de los rasgos más persistentes del arte y la crítica de este siglo: se trata de cuestionar e indagar qué lugar ocupa lo 'natural'. Al ser convertido éste en convención se exhibe, por un lado, el carácter contingente, cultural y constructivo de la obra y, por otro, la reificación de las relaciones sociales que la 'naturalidad' otorgada suponía. En el terreno de las artes plásticas, la representación en perspectiva como modo naturalizado de la imagen es sometida a una crítica sistemática desde finales del siglo pasado (crítica que alcanza su culminación con las vanguardias históricas). Y la sucesividad, que se liga en sus orígenes tanto a la representación como al reflejo de objetos encadenados al espacio y al tiempo, es abandonada a favor del plano, la superficie o la distorsión (todas realizaciones de la simultaneidad).¹⁶ En poesía, en cambio, la sucesividad está ligada a una negación de la escritura, de su espacialidad y de su materialidad. El elemento naturalizador de la *sintaxis* es desplazado mediante los procedimientos ideogramáticos y los tratamientos témporo-espaciales sintéticos. La *sintaxis* impone un orden sucesivo y su fluidez permite simular el reflejo de una realidad extradiscursiva. En las formas espaciales (sean reticulares o de otro tipo) salta a la vista el carácter arbitrario y cultural del ordenamiento sintáctico y lineal de los signos.

Mediante estas operaciones, las obras de vanguardia inventaron –en consonancia con las transformaciones epocales urbanas y tecnológicas– otra espacialidad y otra temporalidad que quiebra los modos de representación lineales y plasma un espacio-tiempo en el que los objetos se presentan de un modo simultáneo. La conquista de la *simultaneidad* es clave en estas exploraciones y no funciona simplemente como un motivo estético que cuestiona la tradición occidental, sino como una reflexión sobre el estatuto del sujeto, sobre las relaciones sociales, sobre los nuevos modos de percepción, sobre las relaciones entre pensamiento y creación: sujeto y objeto se presentan a un mismo tiempo y como parte de un mismo entramado, cada fragmento adquiere –a la vez– fuerza autónoma y relacional, la huella de la experiencia se rehúsa a la organización convencional de los materiales. En poesía, la página como espacio material de aparición y *performance* del signo había hecho su aparición con Mallarmé, pero es con los futuristas y dadaístas que este espacio se abre a

¹⁶ E.H.Gombrich afirma que la perspectiva “nació como respuesta a las exigencias del arte narrativo” (*La imagen y el ojo* (Madrid, Alianza, 1991, p.179).

la velocidad y a los otros emblemas modernistas, haciéndose ella misma exterioridad. Al investigar el poema en tanto espacio substantivo, la palabra –imagen y materialidad– ingresa en un nuevo campo experimental.

En la fase ortodoxa del concretismo, la consideración de la palabra como imagen no violentaba ni la forma de las letras ni la completud de las palabras. Había una forma tipográfica determinada (la futura bold), pero las letras jamás se *confundían* con el diseño de algún objeto. Los poemas no salían de las letras del alfabeto y las letras del alfabeto jamás se disolvían para asemejarse icónicamente a otra cosa. Una vez abandonada esta fase e iniciada la denominada “lirica militante”, comienzan a relajarse las correspondencias regulares, y si bien la retícula continúa siendo legible en algunas producciones, ya no se visualiza de un modo tan directo. “Cubagrama” de Augusto de Campos está dividida en cuadrados, pero las variaciones tipográficas y heterogéneas no permiten extraer una forma regular que haga, a la vez, de soporte estructural y de forma significativa. Algo similar sucede con “Estela cubana” de Décio Pignatari y con “Servidão de passagem” de Haroldo de Campos, en el que la composición lo aleja casi definitivamente del uso icónico arbitrario del signo lingüístico. Augusto de Campos y Décio Pignatari, en cambio, continuaron con las contaminaciones entre imagen y signo lingüístico llegando, en el caso de los “poemas semióticos” de Décio Pignatari, Luis Ângelo Pinto y Ronaldo Azeredo, al reemplazo de los signos lingüísticos por iconos a los que se les asigna un valor semántico arbitrario (ilust.15).¹⁷ En “labor/torpor” de Azeredo la retícula es la base de un poema sin palabras en el que se describen, alegóricamente, los diferentes estados del poeta en su esfuerzo por hacer poesía (o los estados de cualquier persona en una actividad cualquiera) (ilust.16). Lo curioso de este poema es que, de haberse mantenido una actividad de “labor” continua, se hubiese obtenido una retícula perfecta, una pura cuadrícula regular y pura. El “torpor”, en cambio, con su negrura, hubiese quebrado todas las divisiones y esfuerzos del poeta por llegar a alguna forma. Los modos de presentar esta lucha entre trabajo y cansancio son absolutamente arbitrarios (¿qué significa la rayadura de uno de los cuadrados?) aunque el efecto sobre el lector es poderoso. Idea que no es absolutamente del orden de lo lingüístico

¹⁷ Los poemas semióticos fueron precedidos, en su primera publicación en la revista *Invenção*, número 4, por el texto “Nova linguagem. nova poesia” de Luis Ângelo Pinto y Décio Pignatari (ver *Teoria da poesia concreta*, op.cit., pp.159ss.). “Creación de nuevos conjuntos de signos”, la mayoría de estos textos participan de la idea del poema como trama y se proponen demostrar “la invención de una nueva sintaxis”.

ni del orden de lo visual, su simultaneidad material atrapa la experiencia del esfuerzo por crear una forma. No se trata, está claro, de un poema pictórico ni de una pintura poética, sino de una manera de procesar la experiencia mediante signos, sean de la naturaleza que sean (la difícil y a veces imposible discriminación queda en manos de críticos y semiólogos).

El resto es poesía

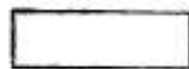
De todos los dominios en los cuales intervino la vanguardia, pocos fueron más desatendidos por la crítica y la teoría que el de la *dimensión tipográfica*. Un rápido rastreo por los manifiestos y los poemas, por los cuadros y las músicas, nos revela la persistencia de esta dimensión. Antes aún de que podamos percibir sus consecuencias, se crea una zona de acción que la poesía de vanguardia convierte en objeto consistente, significativo, opaco.

El hecho de que los artistas de vanguardia eligieran la tipografía como campo para sus experimentaciones indica que –para ellos– éste no era un problema sin relevancia en la dinámica de los cambios artísticos. Movimientos como el cubismo, el dadaísmo, el constructivismo y el futurismo se ocuparon de los posibles usos de las técnicas tipográficas. La escuela alemana de vanguardia Bauhaus, además de darle su nombre a un tipo de letra, puso a la tipografía en el centro de sus experimentaciones, y en los tiempos de la Revolución Rusa, la *Escuela de Altos Estudios Técnico-artísticos* de Moscú, fundada en 1918, creó siete departamentos: pintura, escultura, arquitectura, cerámica, trabajo en metales y en madera, diseño textil y tipografía.¹⁸ Es decir, no sólo las vanguardias preocupadas por una reflexión más vinculada a la autonomía del arte encontraron en la tipografía un campo de experimentación, sino también aquellos otros movimientos que –entregados a los avatares de la revolución– entrevieron tanto las posibilidades propagandísticas del *tipograma* como su estatuto de síntoma de la modernidad y de los cambios sociales.

¿Qué es lo que revela la experimentación tipográfica, qué es lo que la vuelve tan persistente en los poemas de vanguardia? Propongo cuatro principios de construcción para

¹⁸ Camilla Gray: *The Russian experiment in art (1863-1922)*, revised and enlarged edition by Marian Burleigh-Motley, London, Thames and Hudson, 1993, p.233.

chave léxica
lexical key



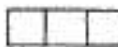
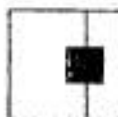
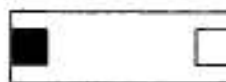
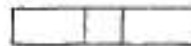
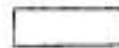
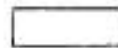
agora/
now!



talvez
perhaps

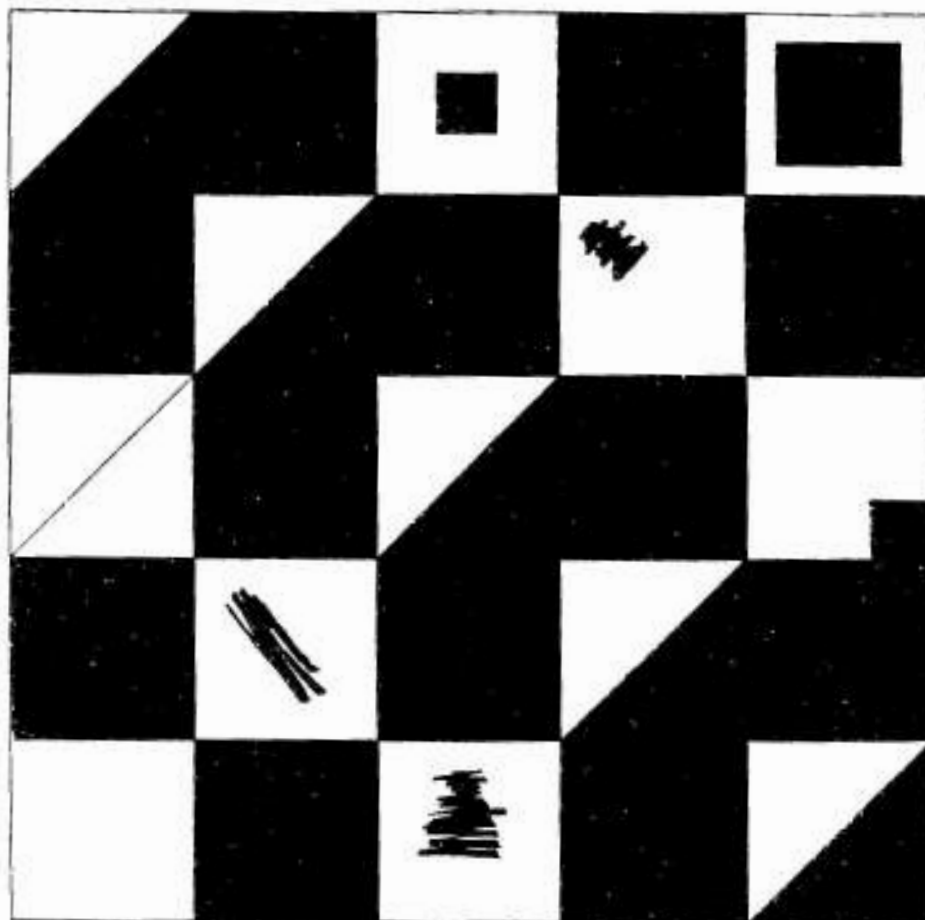


nunca/
never!



Ilust. 15: agora / talvez / nunca, poema semiótico de Décio Pignatari.

1 poema de ronaldo azeredo



chave léxica



labor.



torpor

Ilust. 16: **labor/torpor**, poema semiótico de Ronaldo Azeredo.

asediar este fenómeno: los principios de reproductividad, contemporaneidad, clarificación y materialidad.

Fue una creencia generalizada entre los movimientos de vanguardia que el arte tecnificado descargaba energías y tensiones en una cultura masiva atravesada por una realidad dominada por la tecnología. En la práctica fundamentalmente manual que es la escritura literaria, la tipografía –ubicada siempre al final del proceso y fuera del control del autor– traía al espacio literario el dato tecnológico-moderno. Según Apollinaire, sus *Caligramas* son “una precisión tipográfica en la época en que la tipografía termina brillantemente su carrera, en la aurora de los nuevos medios de reproducción que son el cine y el fonógrafo”.¹⁹ La *profecía* –género que a Apollinaire le gustaba visitar– remite a la muerte del libro, aunque también puede leerse como la observación del desplazamiento de un modo de percepción, el generado por la imprenta, a otro modo generado por los medios audiovisuales. La tipografía –por su carácter técnico-reproductivo– oficiaría de puente o nexo. Si el poeta pretendía ser absolutamente moderno, no podía ignorar esta presencia tecnológica y su importancia en la circulación o recepción del poema.

A diferencia de otras artes, la literatura había atravesado hacia siglos el umbral de la reproducción con la invención de la imprenta. La pérdida del aura de los manuscritos puede homologarse a la pérdida del aura de las obras de arte en el siglo pasado, y la crisis suscitada por los medios mecánicos de reproducción ya tiene lugar –en los textos escritos– en los siglos XV y XVI. Durante el periodo barroco, varios poemas exploraron las formas tipográficas y compusieron poemas con forma de cruz, de laberinto, de lápida. Tanto estas obras barrocas como las posteriores experiencias tipográficas de la vanguardia comparten una característica común: la tipografía –el proceso técnico– entra en una relación de *necesidad* con el poema.²⁰ Modificar la forma de cruz de un poema barroco, la forma

¹⁹ *Oeuvres poétiques*, op.cit., p.1078. Por una deficiencia técnica (la incapacidad para reproducir la voz humana), el cine ha utilizado carteles. Lo interesante es que, en algunos casos, se hizo un uso expresivo de estos carteles mediante variaciones y juegos tipográficos, principalmente en el cine soviético (puede verse, como ejemplo, la película *La huelga* de Eisenstein).

²⁰ Se abren también, sin embargo, líneas diferenciadas entre el barroco y emprendimientos posteriores. En el juego de conceptos del barroco –la alegoría, el mundo como libro y la necesidad de instrumentos para descifrarlo– la palabra última está en manos de la teología (y las formas tienen que ver con sus postulados). En la poesía de Mallarmé, en cambio, ya no hay ningún horizonte interpretativo tan seguro como el que proporcionaba la teología. El poema no se organiza según formas orgánicas sino ideográficas, no según el modelo del diseño figurativo sino de la música polifónica, no según el repliegue hacia un significado último

tipográfica de un caligrama de Apollinaire o de un poema de e.e.cummings significa trastocar el sentido del texto.²¹ El *principio de reproductividad*, que se hunde miméticamente en las fuerzas tecnológicas de la modernidad, recibe una restricción que depende de las exigencias propias del objeto artístico y no del mundo técnico. Pero si en el barroco esta restricción tuvo el objetivo de reencantar el mundo de la letra escrita, en las vanguardias tuvo el efecto de modernizar las técnicas de composición y experimentar con las diferentes virtualidades que ofrecían los adelantos tecnológicos.²²

Esta necesidad y presencia tecnológica está, en los poemas concretos, desde un inicio: ya no hay *escritura* en un sentido manual y la forma misma del poema depende de las soluciones mecánico-tipográficas. En "Terra" (1956) de Décio Pignatari se recurre al teletipo y en "Organismo" (1960) el poema adquiere sentido por la forma de la "o" sobre la que se realiza un *close-up* para generar un nuevo signo (ilust.17). La tipografía saca al poeta –mediante su principio reproductivo– del mundo artesanal y lo enfrenta a las nuevas posibilidades tecnológicas de la escritura: los poemas de la fase ortodoxa, sobre todo los de Décio Pignatari, no reciben pasivamente el diseño tipográfico una vez terminados sino que la elección de los tipos forma parte de su proceso de composición.

No es un fenómeno nuevo el de la asociación de ciertas tipografías a ciertas épocas históricas y a una mayor o menor modernidad. Cuando el historiador de arte Giorgio Vasari optó por enmarcar una ilustración de Cimabue con una inscripción en gótico, quería revelar –por medio de una operación tipográfica– la superación de una etapa mediante una convención (tipos góticos para el artista del siglo XIII, letras romanas para el artista del Renacimiento). Según sostiene Panofsky, Vasari "juzgó que aun la *forma de las letras* expresa el carácter y el espíritu de una determinada fase histórica".²³ En esta operación, Vasari usa la tipografía para evidenciar un *principio de contemporaneidad*. Algo similar hace Augusto de Campos en su poema "Intradução", que surge de la traducción de unos versos del poeta provenzal Bernart de Ventadorn. Al lado de las dos firmas, se inscriben las

sino según el despliegue de significantes en el texto. Esta diferencia puede extenderse a los poemas de vanguardia del siglo XX.

²¹ Señala Mallarmé en su Prefacio a *Un coup de dés*: "El poema se imprime, en este momento, tal como lo he concebido en lo referente a la paginación, en la que reside todo el efecto". Como es sabido, Paul Claudel llamó a esta creación "gran poema tipográfico y cosmogónico".

²² Actualmente, esta experimentación se continúa en la obra de Augusto de Campos, quien realiza sus poemas en computadoras y se vale no sólo de sus posibilidades tipográficas sino de la animación de los signos.

²³ Erwin Panofsky: "La primera página del "Libro" de Giorgio Vasari", *Significado nas artes visuais*, ed.

dos fechas en las que fueron compuestos los poemas (el original de 1174 y la traducción de 1974), con diferentes tipografías que corresponden al poeta traducido y al poeta traductor.²⁴ El primero es representado por letras góticas, mientras que el segundo inscribe su firma con un tipo Westminster, tradicionalmente asociado al mundo de la cibernética y la computación. La tipografía tiene la capacidad de connotar, en su forma, una fase histórica del desarrollo de las fuerzas productivas (ilust.18).

El atributo temporal de la forma tipográfica adquiere un carácter *clarificador* desde el momento en que se le puede atribuir autorreferencialidad. En este caso, el tipo remite, analógicamente, a operaciones estéticas más amplias y tiene valor programático. Así, la tipografía Bauhaus no sólo expresa un proyecto artístico, sino que lleva consigo los postulados de circulación y recepción que la escuela alemana buscó también en otros campos (funcionalidad, claridad, síntesis, austeridad). En *La historia de dos cuadrados* de El Lissitzky de 1922, historia para niños, la tipografía se convierte en protagonista, en portadora de un mensaje estético (ilust.19).²⁵ En esta obra –suerte de *comic* abstracto– la elección tipográfica remite a características de la práctica artística de vanguardia (síntesis, despojo de ornamentos, materialidad de la letra). La tipografía entra en una relación de presuposición recíproca con los aspectos programáticos de una obra. En los poemas concretos, la tipografía “futura bold” fue convertida en el tipo modernista por excelencia, sin ornamentos y estrictamente funcional.²⁶ Es una letra sin serif y sin adornos, que privilegia su economía y su transparencia en relación con otras tipografías. Tiene lo mínimo para ser entendida, tiene *lo básico para funcionar*. Así, la tipografía del poema es parte significativa, existencia activa y no mundo inerte.²⁷

Perspectiva, San Pablo, 1979 [1955], p.289, subrayado mío.

²⁴ Else R. Vieira hizo una lectura de esta traducción en su ponencia “Experimental Translation”, en el simposio *On Transcreation: Literary Invention, Translation, and Poetics (Dedicated to Haroldo de Campos in his 70th year)*, 1999, Yale University.

²⁵ El Lissitzky realizó dos versiones: una en ruso –con alfabeto cirílico– y otra en alemán. Esto revela el problema nacional que significó para los artistas rusos la elección entre dos alfabetos tipográficos.

²⁶ La letra “futura bold” fue creada por el *designer* Paul Renner en 1928, probablemente como consecuencia de las especulaciones de Herbert Bayer (integrante de la Bauhaus) y de la creación de su tipo “universal” (1925), buscando la racionalización de la tipografía y la reducción de los tipos a las formas geométricas esenciales.

²⁷ En libros de filosofía, historia u otros de ese estilo, la elección del tipo también es funcional pero en un sentido pragmático: uso de letras con serif que permitan la más rápida y mejor inteligibilidad. La funcionalidad está, en estos casos, en que ella no se percibe a sí misma (en este tipo de libros, la tipografía sólo es percibida cuando es incómoda o difícil de leer –es decir, no funcional).

**ra terra ter
rat erra ter
rate rra ter
rater ra ter
raterr a ter
raterra terr
arattera ter
rarattera te
rrarattera t
errarattera
terrarattera**

Ilust. 17: **terra y organismo**, poemas de Dácio Pignatari.

o organismo quer perdurar

o organism

o organismo quer repet

orgasm

o organismo quer re

O O

o organismo quer

U

Ilust.17: terra y organismo, poemas de Décio Pignatari.

El cuarto principio que trae el uso experimental de la tipografía es el de la *materialidad*, y se refiere a esa dimensión irreductible del tipograma que devela un exceso significativo en sí mismo. La radicalización de este principio conduce a una apertura hacia “los desechos del mundo de los fenómenos” (Adorno), apertura que puede ser tanto artística como filosófica. Es un resto y sólo raramente nos detenemos en él, pero en sus usos experimentales adquiere densidad y sentido. Johanna Drucker, en su libro *The Visible Word (Experimental typography and modern art, 1909-1923)*, uno de los intentos más sistemáticos de comprensión de los usos tipográficos en poesía, señala la necesidad de construir un “modelo teórico de la materialidad”. Son los “valores contingentes de la materialidad” los que producen significación y los que deben ser considerados en los experimentos tipográficos.²⁸ En los concretos, el proceso de toma de conciencia de los materiales hizo que la tipografía adquiriera una relativa autonomía. El significante –entendido como tipograma– no es una envoltura de otros significados –o de su propio significado–, sino una tensión –con cierto margen de especificidad– en el campo de la visibilidad y la legibilidad. La tipografía –que puede por sí misma transmitir la experiencia de lo moderno– quiebra la estructura binaria del signo e introduce una significación que no depende del significante, tal como lo entiende la lingüística, sino del *diseño* del significante (tipos utilizados, tamaño, disposición). La tipografía, desde este principio, sería algo así como el significante del significante.

La materialidad tipográfica de esta fase no es ajena, entonces, a los criterios modernistas de evolución y homogeneidad. La “futura bold”, de los poemas de *Noigandres* *4*, era un índice de contemporaneidad y de reproducción (sus propiedades no son adicionadas a la composición sino que la anteceden) y clarificaba sobre los objetivos programáticos: claridad, funcionalidad, síntesis. Pero a principios de los años 60, los usos tipográficos se diversificaron y adquirieron diferentes sentidos según los poemas. Si la tipografía de los poemas de la etapa ortodoxa es funcional, como vimos en “Tensión”, en los poemas de la década del 60 agregan un sentido suplementario, un añadido que permite ampliar las posibilidades de lectura sin reducirlas a la totalidad de la estructura.

²⁸ *The Visible Word (Experimental typography and modern art, 1909-1923)*, Chicago Press, Chicago, 1994, p.5.

INTRADUÇÃO

BERNART DE VENTADORN - c.1174
AUGUSTO DE CAMPOS - c.1974

SISE EUNÃO NOS VEJO

ADOMAMULHERA

DO QUE EUPUSMAISAI CALDESEJO

RECUSADA QUEVEZEVEJA

MOB BELVALE OPENSARQUE

EUNÃO VALVEJO

Ilust. 18: Intraducción: Bernart de Ventadorn por Augusto de Campos. "Si yo no veo / a la mujer / que yo más
desco / nada que yo vea / vale lo que / yo no veo".

Durante la etapa participante, se produce una tendencia propagandística o de impacto visual. El carácter de la tipografía es aquí *utilitario* y tiene como fin interpelar al espectador. Casi toda la publicidad hace un uso utilitario de la tipografía, así como también algunos poetas de vanguardia, entre ellos los constructivistas rusos, que utilizaron los tipos simples y llamativos como modos de hacer participar al público mediante el impacto o *shock*. Sin tener el carácter utilitario generalizado que caracterizó a los poemas-propaganda de Maiakovski (algunos de ellos promocionando los productos del Estado), los poemas participantes de la poesía concreta, en la década del 60, usaron la tipografía con este objetivo de impacto y funcionalidad política.

Por esos años, sin embargo, el crecimiento de la publicidad y del diseño gráfico produjo una transformación profunda en el uso de diferentes tipos (el progreso de los medios mecánicos de reproducción permitía ampliaciones a gran escala, combinaciones, acceso a un mayor número de fuentes). Pero estos usos raramente tuvieron un carácter experimental y le concedieron al diseño tipográfico una importancia básicamente decorativa. No sólo no hay un uso vanguardista sino que se pierde el carácter programático de los tipos: éstos ya no marcan por sí solos una diferencia como podía hacerlo, a mediados de los años 50, la tipografía 'futura'. El repertorio se extiende aceleradamente y sus usos ya no están definidos por los programas sino por contextos particulares y por la inmanencia del texto.

De los poetas concretos, quien ha continuado con más insistencia esta línea de experimentación fue Augusto de Campos quien, en la década del 70, utilizó el "letraset" para componer sus poemas.²⁹ El principio de contemporaneidad se pluraliza (ya no hay *un* tipo privilegiado) y la clarificación ya no tiene ese carácter programático sino que varía según los poemas. En estas búsquedas, Augusto de Campos investiga los límites del signo como instrumento del lenguaje poético. Un trabajo con los "elementos extranjeros" que Mallarmé denominó, en su prefacio a *Un coup de dés*, un "casi-arte".

Este uso de Augusto de Campos apunta a la contingencia misma del signo como en "O pulsar" (1975) en el que, por contexto, el lector descubre que una estrella es una "e" y la luna una "o" que decrece a medida que avanza el poema. Finalmente, la estrella y la luna forman un nuevo signo cuya única realidad es la tipografía: una e/o que se lee en la palabra

²⁹ El "letraset" consiste en letras de diversos diseños tipográficos impresas sobre un calco y con las que puede

PAROLE CONSONANTI VOCALI NUMERI IN LIBERTÀ

Dal volume di prossima pubblicazione: "I PAROLIBERI FUTURISTI" di I. NUNO D'ALBA, B. BALIA, B. BEFFA, B. BOCCHI, B. BUELI, C. CANTU, C. CANOZZO, C. CARÀ, C. CAVALLI, G. COZZI, G. DE CONSENTI, M. DEL GUERRA, S. DELLA FIORISTA, L. F. FOLGOSI, A. FRANCHI, C. GOVONI, G. GUIDOZZO, M. TITAE, J. JANNELLI, M. MARIVETI, A. MARZANO, M. MAZZA, P. PIZZINI, R. RATTOLI, S. SAGIANTO, S. SETTIMELLI, T. TODINI, 1914



MARINETTI, parolibero. - Montagne + Vallate + Strade x Joffre

F. T. Marinetti - Parole in libertà, 1914

Ilust.19: Algunos ejemplos de uso vanguardista de la tipografía: fragmentos de *La historia de dos cuadrados* de El Lissitzky, *Palabras en libertad* de F.T.Marinetti y *Rarefacción y palabras de libertad* de Corrado Govoni.

e/oco (eco y hueco en castellano).³⁰ En "Pós-tudo" (1985), también de Augusto de Campos, la indeterminación mayor de la funcionalidad permite que la significación tipográfica esté más disimulada y encubierta y ya no sea directa como en los poemas de la fase ortodoxa. Roberto Schwarz señala el carácter "op-art" de "Pós-tudo",³¹ lo que destituye su aparente carácter decorativo y abre una línea de reflexión en la vinculación paradójica entre el movimiento o vibración de las letras y el texto que afirma, al mismo tiempo, una situación de paralización y perplejidad. En "Luxo" (1965) la tipografía es paródica y remite al *kitsch* del lujo y a su doble siniestro: el "lixo" (la basura), escrito en la misma tipografía pretenciosa (ilust.20). "Memos" (1976) no exige una tipografía determinada y su arbitrariedad es contrarrestada porque mediante las diferentes tipografías se pueden asociar los bloques de palabras entre sí. Cada uno de estos poemas utiliza una tipografía diferente que se justifica en relación con la significación del texto y no con un programa que lo precede (ilust.21).

Sin embargo, la manifestación tipográfica no depende sólo del diseño de la letra sino también del tamaño, de la posición y de los colores. En 1986, Augusto de Campos publicó *Expoemas (1980-1985)*, serigrafías de sus poemas realizadas en colaboración con Omar Guedes. Estas serigrafías, por su gran tamaño (tienen 40 x 36cm.), pueden colgarse como si fueran cuadros. En ellas, el uso de los colores recuerda a *Poetamenos*, aunque en las serigrafías los tipos varíen y el trabajo de contraste ya no se haga entre las letras sino entre las letras y el fondo. La utilización material de los colores responde al arte concreto, al uso de contrastes y vibraciones, como en la versión en verde y rojo de "Coração/cabeça" de 1980 (ilust.22). El trabajo, en esta serie, es predominantemente visual y utiliza las teorías de los colores como la de Josef Albers (tan influyente en el concretismo de los años 50), pero no para hacer poemas pictóricos sino para desplazar esos efectos a las relaciones entre las palabras.

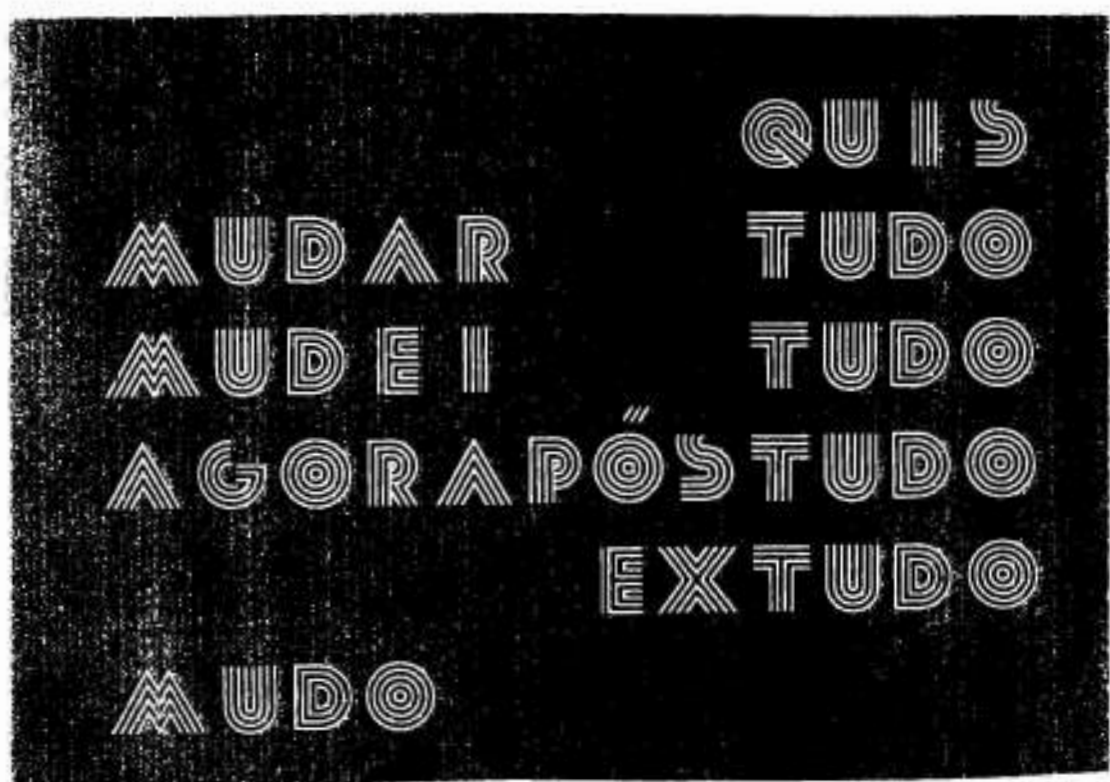
A estos dos modos con los que Augusto de Campos trabaja la tipografía (funcionalidad contingente al poema y utilización de efectos visuales), se le suma un tercero que es el uso de sistemas signícos arbitrarios que tienen una representación

escribirse raspando sobre la superficie. Las computadoras personales volvieron obsoleto este sistema.

³⁰ Hago una lectura detallada de "O pulsar" en "Itinerario del poema" en Augusto de Campos: *Poemas*. Buenos Aires, UBA, 1994, pp.120-124.

³¹ Roberto Schwarz, "Marco histórico", *Que horas são?*, San Pablo, Companhia das letras, 1987, p.60.

LUXO	LUXO	LUXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO
LUXO	LUXO	LUXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO
LUXO	LUXO	LUXO LUXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO
LUXO	LUXO	LUXO	LUXO	LUXO LUXO
LUXO	LUXO	LUXO	LUXO	LUXO LUXO
LUXO LUXO	LUXO	LUXO LUXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO
LUXO LUXO	LUXO	LUXO LUXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO
LUXO LUXO	LUXO	LUXO LUXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO



Ilust. 20: LUXO/LIXO y Póstudo de Augusto de Campos.

tipográfica propia. En "Intradução: amorse (de um poema de José Asunción Silva)" (1988) y en "Anticéu" se utilizan tipografías del código morse y del braille, respectivamente (ilust.23). En ese último poema, la tipografía utilizada es la futura bold, pero esto importa menos que el hecho de que el texto desaparece confundándose con el blanco de la página y dejando solamente su mensaje táctil en braille.³² El cielo visual de la página se transforma en un cielo táctil, un "anticielo" que el poema descubre más allá de las palabras. Las imágenes –visuales, auditivas y hasta táctiles–, antes que ser instrumentos de una realidad ajena al poema, son una pura materialidad, un trabajo *timbrico* con el lenguaje que la tipografía –con sus cuatro principios– representa en si misma.

Pero en este poema de Augusto de Campos hay algo más: la tipografía se establece como la línea de fuga del signo. La significación poética del texto no sólo viene, en un poema como "Anticéu", del significado de las palabras o de las relaciones entre los significantes sino de lo que la tipografía hace con estos. En sus juegos visuales, la forma de los signos permiten el acceso a un más allá de si mismos, a un éxtasis ("blancas en lo blanco") o a una experiencia de escritura que alcanza a su opuesto, a su "anti": "palabras sin palabras". La materialidad del signo se diluye en la materialidad de la página en blanco que, a su vez, es el signo de interrogación que nos deja el poema.

³² Texto incluido en *Expoemas* (San Pablo, Entretempo, 1985), fue reproducido nuevamente en *Despoesia* (San Pablo, Perspectiva, 1994): "Ciego del falso brillo / de las estrellas que esconden / absurdos mundos mudos / me zambullo en el anticielo / blancas en lo blanco brillan / ex estrellas en braille / palabras sin palabras / en la piel del papel".



Ilust. 21: Memos de Augusto de Campos.

De *Stelegramas*, 1975-1978. Traducción literal: "como parar este instante luz que la memoria aflora mas no sabe retener / amargo este momento por más que la memoria muerde mas no consigue amar / y pasas si pasa así pasa memoria asesina del momento que pasa".



Ilust. 22: Coração/cabeça de Augusto de Campos
 Cabe(en (no (cor (mi) azón) (cabe) (mi) za
 Cor(en (come (mi) boça) (ça) (mi) azón
 Cor = color, come = come, ação = acción

a t r a v e s
o u o e s p a c
o u m e s e o n
d i d o f e i e
g r a m a d e a
m o r n u m f i
o d e a r o m e

Ilust.23: Intradução: amorse (de um poema de José Asunción Silva) de Augusto de Campos.
"pasó por el espacio un escondido / telegrama de amor, por el alambre". Estos versos están tomados del poema
"Obra humana" del poeta colombiano.

4. DINÁMICA DEL IDEOGRAMA

4. DINÁMICA DEL IDEOGRAMA

El "ideograma" fue un término que sintetizó, con diferentes inflexiones, los métodos de composición que aplicaron los poetas concretos durante los años que actuaron como grupo de vanguardia. Pero el ideograma no sólo otorgó criterios de evaluación de la materia poética y de sus procedimientos, también fue el ideograma o el mediador que hizo de la "nueva poesía", "un arte general del lenguaje". A partir del ideograma, los poetas concretos leyeron los aspectos más heterogéneos: la cultura visual, la circulación de los textos, la tensión entre utilidad y poesía y el modo de vincular prácticas diversas (diseño, urbanismo, poesía, pintura). Aun la política, en lo que ellos denominaron "salto participativo", fue pensada a partir del ideograma.

Desde los primeros años del movimiento, el uso del ideograma estuvo asociado con el diagnóstico de una cultura a la que se caracterizó como *visual* y en la que predominaba lo no verbal. Escribió Décio Pignatari:

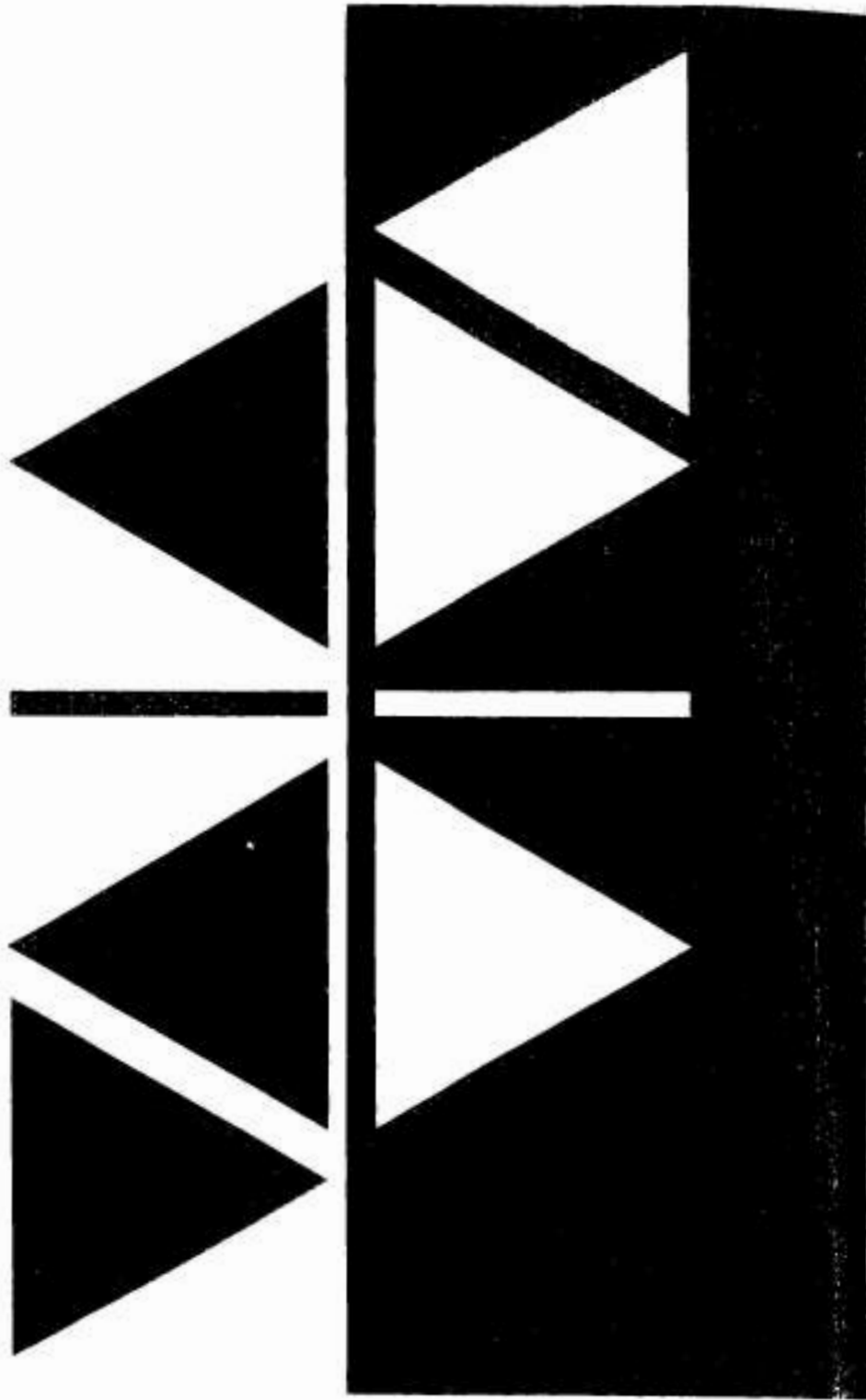
un arte general del lenguaje. propaganda, imprenta, radio, televisión, cine. un arte popular
la importancia del ojo en la comunicación más rápida: desde los anuncios luminosos hasta las historietas. la necesidad del movimiento. la estructura dinámica. el ideograma como idea básica.¹

Se trataba de intervenir en el archivo de imágenes que desplazaba, en importancia, al archivo discursivo de la cultura letrada o libresca. El *ideograma*, entonces, tenía la virtud – como sostuvieron en el "Plano piloto" – de "apelar a la comunicación no verbal, sin abdicar de las virtualidades de la palabra". "Comunicación de formas –escriben en el mismo texto– de una estructura contenido, no de la usual comunicación de mensajes".² En este aspecto, consideraron al ideograma –en una expresión que tomaron de Hugh Kenner– como una "forma mentis".³

La contaminación entre la imagen y la palabra que practicaron los poetas concretos era un procedimiento poético y, también, un modo de insertarse en ese mundo visual de comunicaciones rápidas. El poema *VIVA VAIA* de Augusto de Campos (ilust. 24), escrito en

¹ Décio Pignatari: "Nova poesia: concreta", manifiesto publicado en *ad – arquitetura e decoração*, noviembre de 1956, núm. 20 y reproducido en *Teoria da poesia concreta*, op.cit., p. 41. Hay una versión en castellano en *Galaxia concreta*.

² *Teoria da poesia concreta*, op.cit., p. 157.



Ilust. 24: Viva vaia de Augusto de Campos

1972 y dedicado a Caetano Veloso, nos enfrenta con un tipo de lectura que nos exige abandonar la creencia en una división absoluta entre texto e imagen. La imagen es *gramma*, el texto es icono: ambos comparten una materialidad que hace su existencia posible (la imagen y el texto forman parte de un mismo campo experimental en el que se investigan sus posibilidades materiales). El hecho de que la "A" sea un triángulo adquiere nuevo sentido cuando se observa que la "V" es un triángulo invertido y que la similitud tipográfica hace al sentido mismo del poema (algo que no se hubiese logrado con otra tipografía). La relación que se establece mediante esta tipografía en la que la "A" es una "V" invertida, es la de isomorfismo o *necesariedad* entre forma y contenido: la "vaia" exige su celebración, el "viva" del artista de vanguardia sólo puede tener un resultado, la "vaia".⁴

Ambas palabras son las partes de un *ideograma* y cumplen su sentido al ser relacionadas por esa estructura en espejo. El ideograma adquiere aquí un carácter emblemático por toda la cantidad de discursos que llega a sintetizar y a los que dota de una necesidad intrínseca. La expresión sintética que logra en el dominio del lenguaje poético también se aplica en su relación con los discursos sociales:

Estos [los buscadores de revelaciones] —escribe Gombrich— consideran que el símbolo transmite y oculta al mismo tiempo más que el medio del discurso racional. Una de las razones de esa persistente sensación fue sin duda el aspecto diagramático del símbolo, su capacidad para transmitir relaciones con más rapidez y eficacia que una cadena de palabras.⁵

El ejemplo que nos da Gombrich es el del "Ying y Yang". VIVA VAIA es el ying y yang de la vanguardia: un "mantra", un emblema, un *amuleto* del artista de vanguardia que provoca este *ritual* de la "vaia". La experimentación artística y la resistencia que provoca se cumplen, en este poema, de un modo ideogramático.

Con este texto-imagen, los poetas entran en la arena de la cultura visual e intervienen en el momento mismo en que se sustraen de ella (sólo pueden transformarse en sujetos mediante el oprobio y participar provocando el rechazo). En este movimiento, los

³ Hugh Kenner, *The poetry of Ezra Pound*, op.cit., p.57.

⁴ "Vaia", si bien tiene un homónimo en castellano, podría traducirse por "silbidos", "rochifla" o "abucheo".

⁵ E. H. Gombrich: "La imagen visual: su lugar en la comunicación" en *La imagen y el ojo*, Madrid, Alianza, 1991, p.142.

concretos usan la contradicción entre comunicación rápida y mirada diferencial, y la agudizan como si en ella estuviese el secreto de la relación arte-sociedad.

La exigencia de una "comunicación más rápida", de la intervención en un archivo que funciona por instantaneidad e impacto, se contradice con el *proceso de recepción* que exigen los poemas. Dentro de ellos, en su lógica immanente, todos los elementos son, como hemos visto más arriba, funcionales. Pero en su inserción en el entorno, esta funcionalidad no puede estar menos que mediatizada. No se trata –como afirma el "Plano piloto"– de la "comunicación usual", sino de una comunicación *diferenciada* que hace que la inserción del poema en el entorno no sea directa ni inmediata.

Al considerarse objeto útil, la poesía concreta pretende sumergirse en el entorno pero sin perder, a su vez, las huellas de la "invención": "participante en cuanto creación e invención y no, ¡hélas! en cuanto función", dice el editorial del primer número de la revista *Invenção* (1962). Ubicarse, para analizar las prácticas de vanguardia, en los manifiestos, puede llevar a confundir los proyectos con las realizaciones "como si –según observa Noé Jitrik– la congruencia entre los principios y los resultados no fuera algo discutible".⁶ Es justamente en los manifiestos donde lo que se enuncia como *programa* encubre la experiencia de una dificultad: el postulado de la utilidad del poema contiene en sí la negativa a asumir la marginalidad como lo propio del trabajo poético. "La lucha contra la marginalidad a la que condenan al artista no debe llevarlo a hacer el juego de una sociedad de estructura utilitarista", dice el editorial de *Invenção*.⁷ El programa, entonces, es negar la inutilidad de la poesía mediante el trabajo con las formas de la sociedad contemporánea –predominantemente visuales– e instalarse *en* la tensión *entre* la utilidad (lo "usual") y el trabajo poético (lo diferenciado). El gesto es complejo: para que lo marginal sea útil deben transformarse los criterios de lo que se considera 'utilidad'.

⁶ Noé Jitrik, "Las dos tentaciones de la vanguardia", incluido en *América Latina: palabra, literatura e cultura*, Vol.3, *Vanguardia e modernidad*, San Pablo, Memorial, 1995, p.62. Jitrik sostiene, además, que "los manifiestos están regidos por un movimiento declarativo y explicativo, en última instancia racional, así sea por la sintaxis, mientras que los 'textos-producto' (poemas, narraciones u otros fragmentos textuales) son directamente el resultado de los principios productivos indicados en aquéllos [...] Aumenta la dificultad el hecho de que lo usual es tomar de los manifiestos el pensamiento poético de las vanguardias", p.62.

⁷ Los textos de *Invenção* pertenecen a la fase participante o militante y puede afirmarse que en este periodo existía una conciencia mayor en los poetas de la dificultad que significaba plantear la utilidad de un poema en una "sociedad de estructura utilitarista". Al menos durante la época ortodoxa, son pocas las afirmaciones que funcionan en este sentido.

Ahora bien, en la recepción final (el lector como “espectador” del poema), las contradicciones surgen con más fuerza: la “comunicación más rápida” no puede deshacerse del principio vanguardista de la no conciliación. Un poema como “Life”, de Décio Pignatari, es aparentemente simple de comprender, pero su consumo no puede hacerse sin esa “mirada diferencial” de la que habla Pierre Bourdieu y que es una exigencia del campo. La comunicación más rápida está lograda –tanto en su versión escrita como en su adaptación al video– sólo si entendemos por ‘comunicación’ el proceso de exposición y consumo que necesita el poema y dejamos de lado los procesos de interpretación y comprensión. El poema dura, en su adaptación al video, menos de un minuto, pero su comprensión supone que el lector esté informado previamente sobre la crisis del verso y la teoría del ideograma. De hecho, el último signo que forma el poema es el ideograma chino (simplificado) “sol” (日) y, en este caso, el carácter de representación pictórica del chino no ayuda, más bien dificulta, la comprensión del poema. El ideograma “sol” en esta tipografía admite también la lectura del signo como pura retícula que incluye en su propia estructura a la vida (“life”), o puede entenderse como un juego con el logo de la revista *Life* ya que utiliza sus mismos tipos. Todos estos despliegues exigen determinadas competencias, sobre todo aquella que capacite al lector para traducir el signo final en un ideograma. La contradicción se desplaza al acto mismo de la lectura y se mantiene, más allá de los deseos programáticos, como irresoluble o conflictiva.⁸

Marcar esta contradicción no significa condenar la práctica: la contradicción es el terreno en que ésta se justifica y tiene lugar. La poética concreta basa toda su fuerza en la *doble afirmación* de una serie de oposiciones que la práctica de vanguardia releva y vuelve productivas: poesía y utilidad, ideograma y sintaxis lógico-discursiva, no conciliación y comunicabilidad, trabajo de la forma y consumo como participación. En todo caso, la contradicción surge en el mismo momento en que los programas exponen la complejidad de estas fuerzas en tensión. La sintaxis lógico-discursiva que había sido excluida de los poemas de la poesía concreta retoma sin mayores restricciones tanto en el discurso crítico como en las especulaciones sobre los poemas.⁹ Algunos poemas, como “Terra”, adquirieron

⁸ A menudo, los poemas vienen acompañados de notas explicativas, lo que no suprime esta contradicción sino que, por el contrario, la agudiza.

⁹ Octavio Paz hace una crítica en este sentido en una carta a Haroldo de Campos de 1968: “Los señores [se refiere al grupo *Noigandres*] descubrieron –o inventaron– una verdadera topología poética. Aparte de esta

arte longa vida breve

escravo se não escreve

escreve

escreve só não descreve

grita

grita grifa grafa grava

uma

uma única palavra

Ilust.25: *Greve* de Augusto de Campos.

La traducción literal es la siguiente: "arte largo vida breve / esclavo si no escribe / escribe sólo no describe / grita subraya grafa graba / una única palabra / HUELGA".

incluso –paradójicamente– un espesor inusitado una vez que eran tocados por la explicación, ese discurso lógico regido por clasificaciones y subordinaciones.¹⁰

El ideograma, método de composición y forma poética, es el lazo que permite integrar al poeta en esa sociedad, aunque sea en sus márgenes y de un modo conflictivo. “Greve” (“Huelga”, 1961) de Augusto de Campos (ilust.25), poema de la fase participativa incluido en el segundo número de la revista *Invenção*, puede considerarse una reflexión sobre estos problemas.¹¹ El “muro”, y no la página, es el lugar del poema como ideograma. Allí se inscribe, imaginariamente, este texto que confluye hacia un *graffiti* de una sola palabra: *greve*. En ese espacio y en el contexto de enunciación de una lírica participante, el poema pone a prueba su utilidad.

Este concepto de ‘utilidad’ artística no sería completo si no se lo vinculara –dialécticamente– a su dimensión social e histórica. Como señala Albrecht Wellmer, “la demasia estética aparece como cosa obsoleta en las condiciones de la producción industrial”, producción que se racionaliza cada vez más según un criterio de *utilidad* social.¹² La poesía asume así un segundo rostro que no se origina en su poética, en sí misma, sino en una tensión material que históricamente procede del exterior: la poesía, según esta valoración social, es un derroche inútil. En el gesto de desplazar el concepto de la forma funcional –propio de la arquitectura y las artes decorativas– a la poesía, el concretismo introduce el desvío o la diferencia tanto respecto al funcionalismo de las artes del diseño como a la valoración social. Se pone en evidencia cierto tradicionalismo de las escuelas de arte de vanguardia (como la Bauhaus) que no incorporaban a la poesía a sus cursos, coincidiendo así con la valoración social de la poesía como resto no funcional, como inutilidad.

función de exploración e invención, la poesía concreta es por sí misma una crítica de nuestra civilización. Esta crítica es ejemplar. No obstante, la relación peculiar entre poesía y crítica que define a la poesía concreta no la separa de la tradición de la poesía occidental: la convierte en su contradicción complementaria. Y esto por dos razones: primero, el poema concreto se sustenta o se prolonga en un discurso (explicación del poema, traducción del ideograma); y segundo, por su carácter inmediato y total, el poema concreto es una crítica del pensamiento discursivo. Negación del curso –del transcurso y del discurso“. Ver Haroldo de Campos y Octavio Paz: *Transblanco* (traducción de *Blanco* y correspondencia), Río de Janeiro, Guanabara, 1985, p.98.

¹⁰ Haroldo de Campos lleva adelante una lectura muy perspicaz y exhaustiva del poema “terra” en “Poesía concreta – Linguagem – Comunicação”, *Teoria da poesia concreta*, op. cit., pp.73-80.

¹¹ Describo este número de la revista *Invenção* en el apartado “2. Poesía en tiempos de agitación” del capítulo “II. Nuevos espacios para las vanguardias de mediados de siglo”.

¹² Albrecht Wellmer: *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad (La crítica de la razón después de Adorno)*, Madrid, La balsa de Medusa, 1993, p.114.

Como hermana bastarda, la poesía no deja de exhibir su inutilidad –de origen social–, y como producto artístico que se regula con sus propias leyes, no abandona el concepto de utilidad que le arrancó a las otras artes. En estos reacomodamientos, el poema se ubica en la alianza arte-industria no sin establecer conflictos. En “Greve”, la poesía se suma al proceso productivo social pero declarándose en huelga. La palabra “greve”, en estos desplazamientos, suscita dos connotaciones. Por un lado, está en consonancia con los disturbios socio-políticos brasileños de los 60 y, por otro, reactualiza la frase de Mallarmé: “La actitud del poeta en una época como ésta, en la que él *está en huelga ante la sociedad*, es apartar de sí todos los medios viciados que le puedan ofrecer”.¹³ Es decir: se niega –conceptualmente– la inutilidad, aunque se acepte que esta valoración opera en el imaginario social. Ante este hecho, al poeta sólo le queda –estratégicamente– declararse en huelga.¹⁴

Las variaciones tipográficas actúan sobre las dimensiones y sobre la forma, modificando el diseño del poema y su espacialidad. Aunque todo poema es espacial –establece una textualidad en forma de red–, no siempre expresa esta espacialidad en la tipografía. *Un coup de dés* explotaba esta tensión, aunque descuidaba los juegos del diseño.¹⁵ En “Greve” pueden observarse, en cambio, espacialidad y diseño. En la dimensión espacial, hay en “Greve” dos superficies con características propias (el papel y el calco) que entran en una relación de superposición y –gracias al calco– de figura-fondo. Dos superficies se superponen armónicamente desde el punto de vista visual y lingüístico –hay ‘rimas’– y constituyen dos mundos: el de la escritura y la poesía, y el de la huelga y la sociedad. La relación entre estos dos mundos es paradójica: se remiten mutuamente sin dejar de autorreferirse negando a su complementario. Toda la significación de la primera superficie envía hacia un objeto fuera de sí, la “huelga”, que supone la suspensión de la escritura como actividad. A la vez, esa superficie exhibe, recalca, exaspera el acto de

¹³ Edison Simons: *Poética de Mallarmé*, Editora Nacional, Madrid, 1977, pp.190-191.

¹⁴ La vinculación entre poesía y huelga se agudiza en la modernidad, como también lo muestra el siguiente ejemplo de Arthur Rimbaud. El 13 de mayo de 1871, Rimbaud le envía una carta a Izambard en la que le escribe: “...Seré un trabajador: es lo que me retiene aquí, pese a que una cólera enorme me arrastra hacia la batalla de París. Pero trabajar ahora, no. Nunca, nunca, yo estoy en huelga” (en *Oeuvres complètes*, Paris, La Pléiade-Gallimard, 1972, p.248). La respuesta, que tiene mucho parecido con la de Mallarmé, está expresada, de todos modos, en dos épocas diferentes (Rimbaud lo dice en el contexto de la Comuna y en una carta a su ex-profesor y Mallarmé como respuesta a una encuesta literaria realizada en 1891).

escribir del poeta. En un nivel literal, el calco dice –con diecinueve palabras– que sólo escribe una: huelga y, nuevamente de modo paradójico, la escritura debe cesar desde el mismo momento en que se escribe esta palabra (entra en huelga).

La escritura se niega a describir lo social pero aspira a integrarlo en su proceso creativo. Al elegir la huelga, el poeta se inclina por el paradigma del trabajo, aunque negándolo. El poeta se integra a la sociedad como un exiliado o un expoeta (y esta sería la paradoja constitutiva). La utilidad –insoslayable en otras artes como la arquitectura– no es posible en la poesía, pero lo será después del cambio social que la huelga anuncia. La perspectiva del poema es utópica: la poesía como trabajo útil (y esta es la diferencia con la postura de Mallarmé: la poesía no debe reducirse a una “acción restringida” y a un rechazo de los medios que la sociedad ofrece).

En este poema, la yuxtaposición (el carácter sintético), la organización no jerárquica ni predicativa (el carácter paratáctico) y la ideografía adquieren un valor de *comunicabilidad* política. “Greve” es un ideograma, y como tal se inserta en el circuito político produciendo los ruidos que, como forma compleja, le son propios: el encuentro del poeta con el espacio social no se hará sin intermediaciones.

La integración comunitaria que “Greve” pone en el futuro sólo es posible porque se cree en una sociedad utópica en el que todos los intercambios (materiales y simbólicos) tendrán sentido. El programa modernista suponía que esa cultura avanzaba hacia la resolución de sus propias contradicciones y que los poemas sólo debían aguardar el intervalo de tiempo que se produciría entre una sociedad utilitaria y una sociedad liberada (y en el que la poesía sí sería útil). El *portemanteau* “*produssumo*” (producción + consumo), que Décio Pignatari forjó a mediados de la década del 60, era producto de la creencia que este intervalo se reducía progresiva y rápidamente. Confluían aquí el paradójico optimismo que vivía la intelectualidad brasileña (aun después del golpe de estado) y las teorías de Oswald de Andrade que ponían el acento en el consumo más que en la producción. Pero estas ideas de Oswald también participaban del optimismo de que ese intervalo iría a cumplirse fatalmente: en su caso, el avance de la tecnología liberaría al hombre de la obligación de trabajar. También la presencia de McLuhan, quien comenzó a

¹⁵ De hecho, los tipos utilizados para la primera edición no se han conservado, aunque sí se haya conservado la espacialización.

ser muy citado en los textos de los años 60, desempeñó un papel clave en la medida en que no sólo recuperó la importancia de Mallarmé, Joyce y Pound para la nueva cultura visual (los mismos autores del *paideuma*), sino porque teorizó y llevó al límite la diferencia entre sistemas lineales y escritos y sistemas simultáneos y mass-mediáticos.¹⁶ Estas presencias están en la base del término *produssumo* que supone que, a medida que la sociedad avance, el poema como ideograma irá encontrando su lugar útil (dejará de estar en huelga). En un gesto utópico vanguardista, se cree que el poema será útil en una sociedad de intercambio libre y sin sujeciones.

Que el retorno al verso se haya producido en los mismos años en que esta posibilidad utópica se quebraba irremisiblemente, muestra cuán implicado estaba el ideograma en un nuevo tipo ideal de intercambio social.¹⁷ Su legitimidad se basaba en términos autónomos (la evolución del verso) pero recibía su última afirmación en la escena social: un mundo funcional en la etapa ortodoxa, la posibilidad revolucionaria en la fase militante, la radicalización comunicativa en la explosión de los medios. Sólo en la realización comunitaria, puede el ideograma terminar integralmente su ciclo.

¹⁶ Los libros de McLuhan editados durante la década del 60 han sido de una gran importancia para el redefinición de las posiciones de los poetas concretos frente a la cuestión de los medios. *The Gutenberg galaxy; the making of typographic man* es de 1962. *Understanding media: the extensions of man* de 1964, *Verbi-voco-visual explorations* (en colaboración) de 1967 y *The medium is the message* (escrito con Quentin Fiore) de 1967. La importancia de McLuhan en los concretos no solo radica en el hecho de que él haya rescatado a autores del *paideuma* desde una perspectiva similar (véase si no el título *Verbi-voco-visual explorations*) o en su insistencia en los medios: la división tajante que hace el ensayista canadiense entre "tipográfico" y "mediático" red denominó una diferencia que los concretos habían planteado en otros términos (la oposición entre analítico-discursivo y sintético-ideográfico puede acoplarse a las dicotomías creadas por McLuhan). Para ver la influencia de McLuhan en ensayistas de gran importancia como Tom Wolfe, Walter Ong, Harold Rosenberg, Frank Kermode, Raymond Williams y George Steiner, puede consultarse AA.VV.: *McLuhan: caliente & frío*, op.cit.. Por su parte, *The poetry of Ezra Pound* de Hugh Kenner está dedicado a Marshall McLuhan.

¹⁷ Entre 1968 y 1975, Décio Pignatari —si nos guiamos por *Poesia, pois é poesia*— apenas produce poemas. En 1976 escribe "Lamentação rimada do poema" e "Interessere", ambas producciones en verso. La serie *Lacunae* de Haroldo de Campos, también escrita en verso, es de 1969. Las "intraduções" de Augusto de Campos comienzan a ser escritas en 1975, el mismo año que los "Stelegramas". De 1968 es el importante libro de traducciones *Traduzir e trovar* de Augusto y Haroldo de Campos, que reúne por primera vez en libro textos de autores del pasado que ya no servían como argumento contra el fin de la era del verso.

5. RETORNO AL VERSO

5. RETORNO AL VERSO

El retorno al verso significó sin duda una renuncia a las pretensiones de los manifiestos de poesía concreta, donde se anunciaba su *fin*. Todavía en 1967, Augusto de Campos denominaba a Mário Faustino “el último *verse maker*”¹, aunque pocos años después, a fines de la década, comenzaba a ser obvio que el verso todavía continuaba dominando la producción poética internacional. Este *umbral* que señalaba Augusto de Campos (se trata del *último*), se transformó –en el discurso posterior de los poetas concretos– en un *momento* de la evolución poética, en una *táctica*:

Extremado el paradigma, la poesía concreta buscó “agotar el campo de lo posible”, llegando, monadológicamente, a la síntesis ideográfica, por oposición a la discursividad lógico-aristotélica del verso tradicional [...] Pero esta lectura también se sabe táctica, “provisoria”, como escribí en mis estudios sobre *Poética Sincrónica*.²

La provisoriedad es, por supuesto, un elemento añadido *post festum*. La poesía concreta, que en sus inicios era un programa, pasó a ser un procedimiento (como en los *Popcretos*) y, una vez cerrado su ciclo de intervención vanguardista, un punto de vista. Esta conversión era el testimonio de que la vanguardia terminaba: las prácticas retrocedían para darle lugar a la literatura como mundo cerrado de textos.

Para mí –dijo Haroldo de Campos–, hoy, toda poesía digna de ese nombre es *concreta*. De Homero a Dante. De Goethe a Fernando Pessoa. Pues el poeta es un configurador de la materialidad del lenguaje (recuérdese el teorema de Jakobson). Y sólo en cuanto lenguaje materialmente configurado, en cuanto concreción de signos, “forma significante”, la poesía es poesía. Nada mejor que la operación traductora para tornar evidente, tangible, esta afirmación.³

Aquí, la *evolución* (y sus derivados o perifrasis) se transforma en la imposibilidad de las prácticas de vanguardia: la cárcel de la actualidad sólo puede ser eliminada si se la convierte (como sucede en las palabras de Haroldo de Campos) en ley universal (y moral: “digna de ese nombre”). La coherencia de esta frase de Haroldo de Campos proviene de

¹ “Mário Faustino, o último ‘verse maker’” en *O Estado de São Paulo*, 12.8.1967 y 19.8.1967. Incluido en *Poesía, antipoesía, antropofagia*. San Pablo, Cortez & Moraes, 1978.

² Haroldo de Campos en “Minha relação com a tradição é musical” en *Metalinguagem & outras metas*. San Pablo, Perspectiva, 1992, p.264.

³ *Ibidem*. *Metalinguagem & outras metas*, op.cit., p.264.

su necesidad histórica: la vanguardia ya no es un movimiento localizado (o actual) sino un modo de narrar la historia (de la poesía). Las apariencias de científicidad (el *teorema* de Jakobson), de evolución (“de...a”), aunque ahora en forma circular, y de esencialización (la tautología: “la poesía es poesía”) persisten, sí, pero como restos de un naufragio (el de los postulados de la poesía concreta).

Tampoco tenemos por qué aceptar la versión ‘exitosa’ que dan los mismos protagonistas: la conversión de una vanguardia local en un rasgo permanente (“toda poesía digna de ese nombre es concreta”). Pero hay que señalar, para poder entender las trayectorias de los diferentes autores que participaron alguna vez del concretismo, que éstos pudieron –una vez concluido el ciclo programático– sostener y autoasignarse una posición de vanguardia y, al mismo tiempo, establecer un canon modernista incluyendo su propio pasado.

Para hacer esto, tuvieron que abandonar el criterio evolutivo. A partir de éste, la historia literaria parecía adquirir un sentido coherente: la escritura de poesía avanzaba sin retrocesos y cada *buen* poeta –la evolución funcionaba aquí como criterio de valor– partía del material más avanzado y, a su vez, lo llevaba hasta sus límites. Como vimos al principio del capítulo, puede trazarse una historia desde esta perspectiva que parece funcionar, al menos, para marcar los momentos más densos de la escritura poética. El criterio de evolución no es, sin embargo, autosuficiente y necesita legitimarse con otros valores. En este sentido, implica elegir unos caminos y abandonar o reprimir otros. Tal vez ningún caso sea más evidente, en la historia de la poesía concreta brasileña, que en la lectura que los propios integrantes del grupo hicieron de *Poetamemos* de Augusto de Campos. La angustia subjetiva y la densa fragilidad que esos ideogramas llegan a plasmar de un modo tan fragmentario y moderno son abandonadas en función de una modernidad que, en su funcionalidad e impersonalidad, quiere deshacerse de ellas. No importa aquí tanto el criterio evolutivo, del cual también participa *Poetamemos*, sino los modos por los cuales ese criterio llegó a imponerse como dominante (exigiendo la destitución de los elementos regresivos como, por ejemplo, la manifestación de subjetividad). Lo que la perspectiva evolutiva suprimía –además de la angustia moderna que era una marca del poemario– era la posibilidad de que las formas del verso también pudieran servir como una posibilidad de construcción inmanente y no como algo impuesto por la tradición. En

este sentido, la crítica más contundente del verso está en los poemas de la "fase orgánica", como "Movimento" de Décio Pignatari o "no â mago do ô mega" de Haroldo de Campos, en los que el verso presta las fuerzas que le quedan como forma. Pero la fidelidad a los criterios modernistas exigía el corte absoluto y radical, la necesidad de comenzar un planteo desde cero. Esta *tabula rasa*, sin embargo, debió recurrir para constituirse a criterios de las artes visuales –como en el caso de la retícula– por lo que la destrucción del verso que, en una primera etapa se había iniciado desde su interior, se desplazó, en la fase denominada "matemática", a una serie de problemas que ya dejaban de ser propios de la historia del poema. Esta es una de las razones por las cuales la crítica del verso no llegó a constituir un sistema de escritura alternativo. Más que en la frustración del cambio social (que no necesariamente indica una abolición del verso y una imposición del ideograma) hay que pensar, entonces, en que el verso resguardaba, todavía, propiedades distintivas contundentes y poderosas. El ideograma, destituido del componente evolutivo que orientó su construcción, quedó –finalmente– como una instigante posibilidad más en el dominio de las escrituras poéticas.

IV

**EL LABERINTO TRANSPARENTE
(Poesía concreta en la ciudad)**

IV EL LABERINTO TRANSPARENTE (Poesía concreta en la ciudad)⁷

1era. entrada. San Pablo, Brasilia, Oswald de Andrade, la poesía concreta

El cosmopolitismo de las vanguardias tuvo su base en los cambios tecnológicos que transformaron a las grandes ciudades en las primeras décadas del siglo XX. "Écriture fabricatrice et universelle", en palabras de Michel de Certeau, la tecnología estableció una serie de referencias universales comunes que se intercambiaron rápidamente gracias, entre otras cosas, al desarrollo de las tecnologías de transporte.¹ Fue este cambio, junto con el crecimiento numérico y la mercantilización de las relaciones en el espacio urbano, los que marcaron, a fines del siglo XIX, el pasaje de la ciudad a las *metrópolis*. "Se trata básicamente –escriben Gorelik, Silvestri y Ballent a propósito de Benjamin– de dos núcleos: el de la reproductibilidad técnica con la consecuente pérdida del aura, y la caracterización de la metrópoli como universo de la pérdida de cualidad, como ámbito del comportamiento automatizado y la completa mercantilización".² Es en este contexto que hay que entender la emergencia de los movimientos de vanguardia, aunque el modo en que han procesado esta nueva situación encontró innumerables variantes con el único elemento común de tratar de dar una respuesta desde adentro de los procesos y no rechazándolos en un gesto neo-romántico. A partir de elemento en común, sin embargo, las posiciones y las interpretaciones varían, tanto si hacemos cortes transversales como si confrontamos a las vanguardias históricas con las denominadas neovanguardias. En el caso de Brasil, la ciudad de San Pablo fue el escenario privilegiado de estas experiencias e interacciones vanguardistas y el modo en que se desempeñaron los vanguardistas de los años veinte es

⁷ Parte de este capítulo fue reproducido, con el mismo título, en la revista *Block* (número 4, diciembre, Buenos Aires, Universidad Torcuato di Tella, 1999), en su número dedicado a Brasil y coordinado por Adrián Gorelik.

¹ La cita de Michel de Certeau en "Récits d'espace", *L'invention du quotidien: 1. arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p.173. Trato este tema en detalle en mi artículo "El cuerpo y su sombra (Los viajeros culturales en la década del 20)" (*Punto de Vista*, núm.59, diciembre de 1997).

² Anahí Ballent, Adrián Gorelik y Graciela Silvestri: "Las metrópolis de Benjamin" en *Punto de Vista*, núm.45, Buenos Aires, abril de 1993. Se puede consultar también, de los mismos autores, "Ante las puertas de la ciudad. Zarathustra o su mono", *Punto de Vista*, núm.32., Buenos Aires, agosto de 1988.

casi opuesto al que plantearon, muchos años después, los poetas concretos.

A principios de la década del cincuenta, ambas visiones convivieron en un mismo momento. En 1950, Oswald de Andrade escribió "La crisis de la filosofía mesiánica", tesis con la que concursó al cargo de Profesor de Filosofía en la Universidad de San Pablo.³ Ese mismo año, Décio Pignatari, en su texto "Depoimento" (1950), sentó las bases de lo que posteriormente sería el movimiento de poesía concreta: "Todo poema auténtico es una aventura –una aventura planificada".⁴ ¿Qué diferencia hay entre las dos miradas sobre la ciudad? ¿Cómo mira a la ciudad el vanguardista de los años '20, y cómo la mira aquel que comienza a diseñar su poética en la década del '50?

El modo en que los letrados o artistas imaginan una ciudad no es necesariamente el resultado de un estudio detenido de las diferentes tendencias urbanas, sino una imagen simplificada que permite compaginar la dimensión de la escritura con la del entorno. En su mayoría, estas imágenes se articulan alrededor de dos polos: la ciudad caótica y abierta que podría denominarse *babélica*, y la ciudad organizada y absolutamente funcional a la que denominaré *ciudad-falansterio*. El mayor riesgo de esta última forma es terminar reforzando el aparato de control burocrático y por esto sólo es posible –y deseable– si logra contener de manera no represiva la multiplicidad de la ciudad-babélica. Mientras en ésta las relaciones entre las personas y las cosas son entendidas como transiciones de la opacidad, la ciudad-falansterio se piensa a sí misma bajo el ideal de la transparencia: ella es el lugar del encuentro entre los hombres y donde cada cosa encuentra su función.⁵ Caos y orden,

³ Cito de Oswald de Andrade: *Obra escogida*, Caracas, Ayacucho, s.f. En algunos pasajes, modifiqué levemente la traducción al castellano. La versión original en portugués, "A crise da filosofia messiânica (Tese para concurso da Cadeira de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1950)" se puede leer en Oswald de Andrade: *A utopia antropofágica*, San Pablo, Globo/Secretaría de Estado da Cultura, 1990. En cuanto a la suerte que corrió esta tesis, dice Maria Augusta Fonseca en su biografía sobre Oswald de Andrade: "Entusiasmado con sus nuevas incursiones por la filosofía, Oswald resuelve presentarse en 1950 al concurso que se abre en esa materia en la Universidade de São Paulo. Para eso escribe *A crise da filosofia messiânica*. Pero un cambio curricular exige que los interesados estén formados en filosofía. Esta formalidad excluye a Oswald de la disputa antes aun de que pueda someter el trabajo a consideración" (Maria Augusta Fonseca: *Oswald de Andrade (1890-1954): biografia*, San Pablo, Art Editora-Secretaría de Estado da Cultura, 1990, p.254).

⁴ Este es uno de los primeros textos críticos de Décio Pignatari y fue escrito en una época en la que todavía no se habían sentado los principios de la poesía concreta. Por ese entonces, Pignatari –como es el caso de Cordeiro y de otros artistas que formaron el concretismo– pertenecía al PCB (Partido Comunista Brasileño) en el que, no hay que olvidarlo, la palabra "planificación" gozaba de un gran prestigio. Para el texto de Décio, ver *Teoria da poesia concreta*, op.cit., p.9.

⁵ El concepto de "transparencia" no debe ser considerado unívocamente. Si algo ha puesto de relieve la crisis de la modernidad, es que ni toda opacidad es negativa ni toda transparencia es intrínsecamente positiva (ver, por ejemplo, cómo *Vigilar y castigar* de Michel Foucault puede leerse como una crítica de la transparencia en

opacidad y transparencia, azar y planificación.

Las formas urbanas que se despliegan en la tesis de Oswald tienen su *matriz* en la percepción de los cambios que la ciudad de San Pablo padeció a comienzos de siglo. Años de formación de Oswald, el shock producido dejó una marca permanente en la obra del autor. Estos cambios son descriptos así por Aracy Amaral:

Nos referimos a la implantación del alineamiento y alargamiento de las calles del centro, reformas embellecedoras o nuevas construcciones, presentándose en la década de 1910, en vísperas de 1920-22, como un aspecto de ciudad en nerviosa mutación. Desde el punto de vista residencial, domina el estilo ecléctico, confusión innominable según Monteiro Lobato, en que todos los estilos se mezclan en un bullicio que aturde, según él, tal como el poema de "inadecuadas adaptaciones de versos ajenos, sacados de todas las lenguas y de todas las razas". En su arquitectura, San Pablo no podía ser diferente. De ahí que Lobato escriba por esa fecha: "San Pablo es hoy, bajo la luz arquitectónica, una cosa así: puro juego internacional de disparates".⁶

A la queja de Lobato sobre lo artificioso del estilo y la mezcla de lenguas, podemos oponerle la afirmación humorística de Oswald: "En esta babel del vocablo impropio que es San Pablo de todas las razas".⁷ Ambas imágenes se alimentan del mito babélico de la heterogeneidad de las razas que tiene un lugar destacado en el San Pablo de principios de los años 20 donde emerge para designar el crecimiento abrupto de la ciudad, provocado, principalmente, por la llegada de diversos contingentes de inmigrantes. Pero mientras Lobato rechazó esa mezcla por "inadecuada" y "disparatada", Oswald parece compartir –aunque sin componentes ufanistas o chauvinistas– la figura de la "Babel invertida" en la que "los pueblos dispersos de la tierra regresan al seno de una patria humana".⁸ La ciudad poética de Oswald se alimentó de esta imagen e hizo de ella una matriz textual. Pero no al modo de ciertas vanguardias como el dadaísmo, para el cual el caos de la ciudad se reproducía en el caos de la escritura. Hay en la poesía de Oswald de Andrade una clara voluntad constructiva que no abomina del caos pero que tampoco lo traslada a los modos de

los orígenes de la modernidad). Sin embargo, fue característico del alto modernismo desarrollista de los años 50 considerar a la transparencia como la realización suprema de la racionalidad y el funcionamiento social.

⁶ En "A imagem da cidade moderna: o cenário e seu avesso" en Annateresa Fabris: *Modernidade e modernismo no Brasil* (Campinas, Mercado de letras, 1994), p.91.

⁷ "La marcha de las utopías" en *A utopia antropofágica*, op.cit., p.176. La denominación es un juego paródico con Bahía de todos los Santos.

⁸ La fórmula de "Babel invertida" –según nos cuenta Svecenko– "fue inicialmente sugerida por el influyente ideólogo Alberto Torres, carioca [...] pero el articulista J.A.Nogueira la repropuso en las páginas del *O Estado de São Paulo*, en términos principalmente adaptados a las ponderaciones en curso sobre la identidad paulista". Ver Nicolau Svecenko: *Orfeu extático na Metrópole* (São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20). São Paulo, Companhia das letras, 1992. p.37 y ss. La frase que transcribo arriba pertenece a J.A.Nogueira y es

composición: “El trabajo contra el detalle naturalista –por la *síntesis*; contra la morbidez romántica –por el *equilibrio* geométrico y por el *acabado* técnico; contra la copia, por la *invención* y por la *sorpresa*” dice el “Manifiesto Pau-Brasil” de 1924.⁹ Lo que es común a todas las poéticas de vanguardia es el rechazo a la *representación* (expresada aquí por “el detalle naturalista”) de ese espacio urbano en “nerviosa mutación”. Las vanguardias –en la escritura y en las prácticas– no se relacionaron con la ciudad mediante el esquema representativo del realismo decimonónico sino que fueron ellas mismas las artífices de la puesta en crisis de la representación (sea en el campo lingüístico o visual). En el caso de la ciudad, esta crítica estuvo impulsada contra el componente distanciador y neutro característico de la representación, que no llega a plasmar la experiencia moderna de las ciudades en la que el mismo sujeto es desestabilizado en el *shock* producido por la mercancía, el número o a la despersonalización. Ante este vacío de la función representativa,¹⁰ tres niveles nos parecen importantes para desarrollar un análisis de la relación del poeta con la metrópolis: el tipo de referencia (en el que predominan la referencia bruta y la analogía), la presuposición de una dinámica urbana y las alianzas programáticas con ciertas zonas o aspectos de determinada ciudad.

Nacido en San Pablo cuando ésta todavía tenía calles de tierra (1890), la experiencia de Oswald es la del crecimiento biológico en paralelo al de la ciudad, que se transforma en escenario de cambio y eje de la modernización: ya en 1950, San Pablo es una de las ciudades más grandes de Latinoamérica (a diferencia de Buenos Aires, Lima o México, San Pablo había tenido menos importancia durante el siglo XIX).¹¹ El hecho de pertenecer a los

citada por Sevcenko.

⁹ Hay una versión en castellano en Oswald de Andrade, *Escritos antropófagos*, op.cit.

¹⁰ De ningún modo estoy afirmando que no existan referencias en el discurso vanguardista. Lo que creo que es necesario evitar es la confusión corriente entre referencialidad y *representación*. En las vanguardias, estas referencias no están en relación con este modo de funcionamiento del discurso. Justamente, la entrada en crisis de la representación produce un retorno de la referencia en un sentido más brutal (ejemplo claro de esto es cómo se configura Dublin en el *Ulysses* de James Joyce).

¹¹ Las sorprendentes cifras de San Pablo, pueden verse en este cuadro aproximativo:

año	habitantes
1872	19,347
1890	64,934
1908	270,000
1920	569,033
1934	1,120,000
1940	1,377,644
1950	2,198,096

estratos sociales tradicionales de la ciudad hizo que Oswald se concibiera a sí mismo (a su cuerpo, a su mirada) como una metonimia de la ciudad. Los cambios en la propiedad del suelo urbano, por ejemplo, ligán su experiencia con el proceso de tenencia de la tierra (que Oswald vivirá muy de cerca a causa de las propiedades paternas) que fue una de las claves interpretativas en la diferencia que estableció entre patriarcado y matriarcado. Esta *presuposición* de San Pablo en la escritura de Oswald es, sin embargo, anterior a la aparición de las vanguardias y ya se percibe en un curioso texto que Oswald consideró parte fundamental de su formación literaria: *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo*.¹² Este diario colectivo escrito en la *garçonnière* de Oswald durante 1918 no es el diario que escribe un letrado en su estudio *fin-de-siècle*, sino un texto que se compone en consonancia con los ritmos de la calle (ilust.26). Las inscripciones se suceden según las entradas y salidas de amigos y visitantes:

Vou ao Rego e já volto (p.97)

escribe Deisy. Y Oswald (con el seudónimo de Miramar): "Fui. Vim. Fui outra vez. Vim. Nada. Ninguém. Tornei a ir. Voltei. M." (p.123). La relación entre la escritura del diario y la ciudad es de *presuposición*: no importan aquí tanto las referencias sino la forma del texto (su ritmo, su estructura) en el que la urbe es una presencia tácita. Y si la ciudad es nombrada, no lo es bajo la forma de una narración que tiende a subsumirla en un impulso representativo, sino como referencia directa que trae el que escribe: "Julho 8 – Manhã de bruma pelas ruas, nos bondes, nas igrejas. Tive **febre** de frio à noite. O observatorio da Avenida marcava às 7 horas um grau ~~xxxxx~~ ~~xxxxx~~ acima de zero. Tomara que o japonês morra gelado! M(iramar)" (p.70).¹³ El afuera ya no es el lugar familiar al que los

1960 | 4,368,603

Los datos están extraídos de diversos artículos publicados en Roberto Segre (relator): *América Latina en su arquitectura*, México, SXXI/Unesco, 1987 (7ª ed.) y de Nicolau Sevcenko, *Orfeu existico na Metrôpole (São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20)*, op.cit., pp.108-109. Dijo José Luis Romero en *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* (México, Siglo XXI, 1986, p.349): "En un principio –en el *shock* originario–, el número fue lo que alteró el carácter de la ciudad, y lo que atrajo la atención acerca de que algo estaba cambiando".

¹² Ver *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo*, San Pablo, Globo, 1992. Prólogos de Mário da Silva Brito y Haroldo de Campos, transcripción tipográfica de Jorge Schwartz. Los subrayados, negritas y demás alteraciones de las citas pertenecen al texto.

¹³ Traduzco las dos citas: "Fui. Vine. Fui otra vez. Vine. Nada. Nadie. Me volví a ir. Volví. M."; "Julio 8 – Mañana de bruma por las calles, en los tranvías, en las iglesias. Tuve **febre** de frio por la noche. El observatorio de la Avenida marcaba las 7 horas un grado ~~xxxxx~~ ~~xxxxx~~ sobre cero. ¡Ojalá que el japonés muera helado! M(iramar)".



Ilust.26: *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo*, diario colectivo escrito en la *garçonnière* de Oswald durante 1918.

integrantes de la *garçonnière* estaban acostumbrados (muchos de ellos pertenecientes a familias tradicionales de San Pablo) sino un lugar extraño en el que predominan la multitud y los encuentros fortuitos. La experiencia de una ciudad que se vuelve ajena se consuela en la pequeña comunidad de firmas y anotaciones que ofrece el diario una vez que se atraviesa la puerta de la *garçonnière*, ubicada en el centro de la ciudad.

El espacio de escritura creado no es el gabinete (las visitas son variadas y casuales) pero tampoco llega a ser el de la calle. Habrá que esperar al surgimiento de los movimientos de vanguardia para que esta *alianza sea programática* y se constituya como punto de partida:

Obuses de ascensores, cubos de rascacielos y la sabia pereza solar. La plegaria. El carnaval. La energía íntima ("Manifiesto Pau-Brasil").

El frenesi urbano termina deshaciendo al texto como cuerpo orgánico y autosuficiente, y les exige a aquellos que desean asumir sus ritmos el abandono del gabinete como ámbito inspirador. En este sentido, *O perfeito cozinheiro* es claramente un texto de pasaje, de transición entre dos tipos diferentes de letrados: los que se alimentan de la tradición y de los libros y los que salen a experimentar los accidentes callejeros.¹⁴

Escrita muchos años después, la tesis "La crisis de la filosofía mesiánica" retoma muchos de los motivos vanguardistas y los reorganiza en una exposición sistemática. Los postulados que el "Manifiesto Antropófago" de 1928 exponía en un estilo paratáctico antes que hipotáctico, son elaborados en este texto empleando un simulacro de argumentación académica. La presentación sistemática no reprime esas ocurrencias humorísticas y asociaciones libres propias del discurso vanguardista antropofágico sino que (alimentándose de la horizontalidad y la libre circulación de las urbes modernas) socava los ordenamientos expositivos de una tesis presentada a una institución universitaria.

La ciudad es el espacio en el que Oswald encuentra esta horizontalidad, y el discurso de analogías y asociaciones el mejor medio para mostrar sus cambios:

La ciudad, frente al castillo, es el secreto de la transformación diabólica del mundo. La ciudad es el mercado, la ciudad es el deseo que estimula la producción. El burgués aún no se había convertido en el explotador genialmente descrito por el novelista Marx. El es el enemigo nº1 de la servidumbre del campo. 'El aire del

¹⁴ Los accidentes callejeros son un tópico del periodo (*Papeles de recién venido* de Macedonio Fernández se inicia, justamente, con un accidente). Hay incluso un filme documental de la época permite ver lo riesgoso que podía ser salir a dar un paseo por las calles céntricas de San Pablo en los años 20.

burgo produce libertad' –dice un proverbio alemán de la época. La ciudad trae en su barriga el banco y el préstamo.¹⁵

La ciudad, a diferencia de la muralla, es el lugar de múltiples entradas libres y no controladas, es la cuna de la modernidad y el adiós a un mundo santificado. Es una ciudad-texto de ocurrencias y accidentes en el que la planificación cede una y otra vez a las derivas de las asociaciones. La negatividad de este nuevo espacio urbano radica en que todas las cosas se convierten (en su libre circulación) en mercancías (eso fue lo que vio Marx, el novelista). La liberación de la servidumbre feudal y religiosa trajo consigo una nueva opacidad: las cosas valen por su precio. El extrañamiento, el humor y el constructivismo abierto de las vanguardias históricas son el antídoto de Oswald contra la mercantilización del mundo.

Desde el punto de vista del género, la tesis se situó frente al ámbito académico universitario de un modo semejante a cómo la urbe moderna suplantó a la ciudad amurallada. Oswald no llega a desarrollar esta idea, pero el texto sugiere que la universidad se organiza según los esquemas del monasterio y su tesis como una invasión de ésta, una de las últimas ciudades amuralladas. El estilo vanguardista de la tesis está en el modo en que enfrenta a los nuevos monjes del siglo XX cuyos reglamentos amurallan la escritura bajo la forma genérica y reglamentaria de la tesis. Oswald contradice punto por punto todo lo expuesto por Umberto Eco en *Cómo se escribe una tesis* (que plasma la versión normativa del género): no consigna fuentes ni traducciones, nunca cita el original, no pone notas al pie, usa las analogías y la asociación libre y, finalmente, parece querer demostrar que lo sabe todo ("La tesis –dice Eco– sirve para demostrar una hipótesis que habéis elaborado al principio, no para mostrar que lo sabéis todo").¹⁶ Además, tanto en la exposición como en el método (más cercano a las asociaciones analógicas que a una exposición argumentativa) el texto de Oswald utiliza el género "tesis" como un caballo de Troya que le permitirá conquistar el espacio académico.

Para Oswald la permanencia de las murallas atenta contra la práctica que debe integrar el caos de discursos. De ahí que Oswald se permita bromear, en un discurso solemne y cerrado como el de la tesis, escribiendo:

¹⁵ *Obra escogida*, op.cit., p. 200.

¹⁶ Umberto Eco: *Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*, Barcelona, Gedisa, 1987.

Karl Jaspers no comprende lo que significa, para la masa democrática que asciende, el deporte, las proezas, la gloria de Tarzán y el *glamour girl*.

La ciudad babilónica es la poética de la tesis: constituye su lengua, su mirada sobre la historia y sobre sus desvíos. Hay, en el texto, un borramiento de los límites, una apuesta a la mezcla en todos los niveles que, como el discurso babilónico de la ciudad, se niega a estabilizarse. La ciudad es el lugar de las multitudes y, por lo tanto, de los encuentros inesperados: Karl Jaspers y Tarzán. La tesis de Oswald cumple, *dentro del gabinete*, el objetivo de su programa de vanguardia: "contra el gabinetismo, la práctica culta de la vida".¹⁷ Se trata, desde luego, de un cumplimiento desviado pero que tiene como fin poner de relieve la pertinencia de los hallazgos y de la mirada vanguardista más de veinte años después, en un momento en que lo habitual era el apaciguamiento de las posiciones asumidas en los años 20.

Posiblemente, la redacción de esta tesis obedece a una intuición profunda de Oswald: aquella que considera los años 50 como el momento propicio para una segunda modernización de la sociedad brasileña. En 1948, Oswald observa que "San Pablo retoma el camino vanguardista que inició en el 22".¹⁸ Las flamantes instituciones del *Museu de Arte Moderna* y del *Museu de Arte de São Paulo*, iniciativas en las que Oswald participó activamente, y la realización de las Bienales (además de la consolidación del paisaje tecnológico en lo cotidiano), son algunos de los elementos que estarían en el centro de esta intuición y que proporcionan los materiales de ese *mixto* que es la tesis: estructura de ordenamiento, jerarquías y clasificación, y una escritura que las subvierte en cada disparo imaginativo. Algo de la seducción de este texto radica, justamente, en su carácter intempestivo: Oswald aprovecha la reinstalación de un lenguaje modernista para recuperar el proyecto vanguardista de la antropofagia.

Esta poética urbana de Oswald de Andrade es formulada en el mismo momento en que el grupo *Noigandres* aparecía en escena y comenzaba a acercarse, a partir de algunos hechos cruciales, como las exposiciones de Max Bill y las visitas de Pierre Boulez, a una concepción gestaltiana y falansteriana de la ciudad. "Una aventura *planificada*" había dicho Décio Pignatari para referirse al poema y ponerlo en un plano de *design* similar al de una

¹⁷ En Oswald de Andrade, *Escritos antropófagos*, op.cit., p.22.

¹⁸ Oswald de Andrade: *Telefonema*, establecimiento del texto de Vera Chalmers, Rio de Janeiro, Civilização

pintura de Mondrian o de un móvil de Calder. Se trataba de desplazar a la expresión y de adoptar frente al lenguaje una actitud de experimento controlado, de manipulación conciente y de escritura regulada (en esta operación, es el arquitecto urbanista, como había sido el ingeniero para las vanguardias de principios de siglo, quien se convierte en una de las referencias clave).¹⁹

Aunque formen parte de un mismo clima intelectual –el de la evolución hacia una sociedad más moderna y más transparente–, las actitudes de Oswald de Andrade y los poetas concretos en los años 50 son contrapuestas. Si para Oswald se trata de una *marcha* (“se denomina Utopía al fenómeno social que hace marchar a la sociedad hacia adelante”)²⁰ en la que el vanguardista desempeña el papel de *agitador*, para los concretos se trata de una *construcción* en la que le cabe a los intelectuales y artistas el papel de *designers*. Oswald se zambulle en los materiales para sacar de ellos sus componentes progresivos; los concretos tratan de imponerles un ordenamiento que los preceda. ¿Pero cómo entregarse al planeamiento sin que eso signifique una represión de lo existente? ¿Cómo arribar a la transparencia sin eliminar las opacidades que implica lo real? Ese parece ser el interrogante más difícil de responder para cualquier propuesta utópica.

La construcción de Brasilia pertenece a la historia del urbanismo, pero su interpretación es parte de la historia cultural. Para el grupo de poesía concreta, Brasilia es el avance de una narración utópica, la ciudad transparente e ideal que se configura como un lugar posible de enunciación. Estos enunciados tuvieron dos modulaciones básicas y sucesivas: en un primer momento, como lo manifiesta el título de “plano-piloto” dado al manifiesto-síntesis, Brasilia fue un modelo tácito de organización funcional e isomorfismo (esta interacción llegó hasta 1961, año en que agregan el “post-scriptum” que anuncia la nueva etapa política del grupo). Posteriormente, y sobre todo en la fase de *Invenção*, Brasilia representó “un ejemplo de antiprovincianismo de la conciencia tropical. Algo que,

Brasileira, 1976, p.151.

¹⁹ La actividad del arquitecto moderno, erróneamente o no, era considerada por los poetas del grupo como una limitación a las pretensiones místicas y arcaizantes del discurso poético. Esta actitud tiene su antecedente en la figura de João Cabral de Melo Neto, quien no sólo utilizó epígrafes de Le Corbusier sino que también lo consideró la influencia más importante de su obra.

²⁰ “A marcha das utopias”, editado póstumamente en 1966, fue recopilado en las *Obras completas* en el tomo titulado *A utopia antropofágica*, San Pablo, Globo/Secretaria de Cultura, 1990. El fragmento citado pertenece a la página 205 y la traducción me pertenece.

para nosotros, responde a la idea de un nacionalismo crítico".²¹

En un manifiesto publicado en 1955 ("Forma, función, belleza"), Max Bill sostiene:

Deberíamos orientarnos hacia un estado ideal de cosas, donde todo, desde el objeto más insignificante hasta la ciudad, pueda ser igualmente definido como 'suma de todas las funciones en unidad armónica', convirtiéndose así en un elemento natural de la vida cotidiana. Este estado de cosas es lo que podríamos llamar cultura, y hacia ello nos encaminamos.²²

El "estado ideal" (la ciudad-falansterio) es el horizonte hacia el que confluye el discurso de los poetas concretos y que tiene su cumplimiento singular con la construcción de Brasilia a fines de los años 50. El manifiesto "plano-piloto para poesía concreta" (1958) es un resumen de varios años de ensayos y manifiestos y también asume esta actitud organizativa y clarificadora que lo aleja de los manifiestos "clásicos" de las vanguardias históricas. Sus referencias al urbanismo y a la arquitectura son mínimas, salvo la ya señalada del título y una mención indirecta en la poesía de João Cabral de Melo Neto: "lenguaje directo, economía y arquitectura funcional del verso". El término arquitectura funciona casi como un adjetivo, como una orientación que se le imprime al material poético.

Pero lo que van a leer en Brasilia los poetas concretos es otra cosa: no es tanto el análisis urbano el que guía sus lecturas sino una serie de ideas-fuerza que se originan en la metáfora –de prolongada tradición– de la *tabula rasa*.²³ La historia de la ciudad brasileña no es ajena a esta metáfora: imaginada desde 1822,²⁴ fue incluida como proyecto futuro en la Constitución de 1891 y ubicada –en los planos– lejos de los centros urbanos del litoral. Recién en 1956 un presidente brasileño, Juscelino Kubitschek, se comprometió a construir la capital en el centro del país *tal como lo dice la Constitución*.²⁵ Aunque otros intereses

²¹ "Editorial" del número 2 de la revista *Invenção (Revista de arte de vanguarda)*, 2º trimestre de 1962, p.2. La nota editorial, como veremos después, hace referencia a un artículo de Max Bense sobre la capital de Brasil.

²² Max Bill, Buenos Aires, Nueva Visión, 1955, pp.118-119.

²³ Si bien la metáfora se remonta a Platón y Aristóteles, el uso que prevaleció es el que le dieron Locke y Leibniz para indicar "la tesis empirista acerca del origen del conocimiento y la negación del innatismo" (ver "Tabula rasa" en el *Diccionario de Filosofía* de Nicola Abbagnano, México, FCE, 1995).

²⁴ Sobre su primer mentor, el Patriarca Bonifácio que sugirió –en 1823– construir la nueva capital en Goiás, dijo Lúcio Costa: "Brasilia, capital de las autopistas y los rascacielos, del parque y la ciudad: el viejo sueño centenario del Patriarca". En Willy Stäubli: *Brasília*, London, Leonard Hill Books, 1996, p.16.

²⁵ El primer presidente que se interesó en *realizar* el proyecto fue Gétúlio Vargas. El 18 de septiembre de 1946, la Cámara de Diputados decidió mover la Capital a los paralelos 15°30' y 17° y los meridianos 46°30' y 49°30'. En agosto de 1956, el Congreso autorizó la fundación del organismo NOVACAP (Nova Capital) que se encargó de llamar a Concurso con jurado de prestigio internacional pero al que sólo podían presentarse

más concretos estén en juego en la voluntad de mover la capital, en sus discursos el presidente legitima su acción en un papel escrito (es el territorio el que se convierte en una *tabula rasa*).²⁶ La nueva ciudad realizará lo que los pioneros y los constitucionalistas del siglo pasado sólo habían puesto por escrito: el origen de la urbe está en la letra. En esta coyuntura, la capital vendría a ser la realización de un país 'grande', moderno y desarrollado. Brasilia quiere anunciar el futuro pero, antes que todo, lo que hace es marcar un *umbral* en una tradición: la de la ciudad letrada. Como lo señala Angel Rama, la nueva capital exaspera y culmina la tradición de la ciudad letrada en América Latina:

Desde la remodelación de Tenochtitlán, luego de su destrucción por Hernán Cortés en 1521, hasta la inauguración en 1960 del más fabuloso sueño de urbe de que han sido capaces los americanos, la Brasilia de Lucio Costa y Oscar Niemeyer, la ciudad latinoamericana ha venido siendo básicamente un parto de la inteligencia, pues quedó inscripta en un ciclo de la cultura universal en que la ciudad pasó a ser el sueño de un orden y encontró en las tierras del Nuevo Continente el único sitio propicio para encarar.²⁷

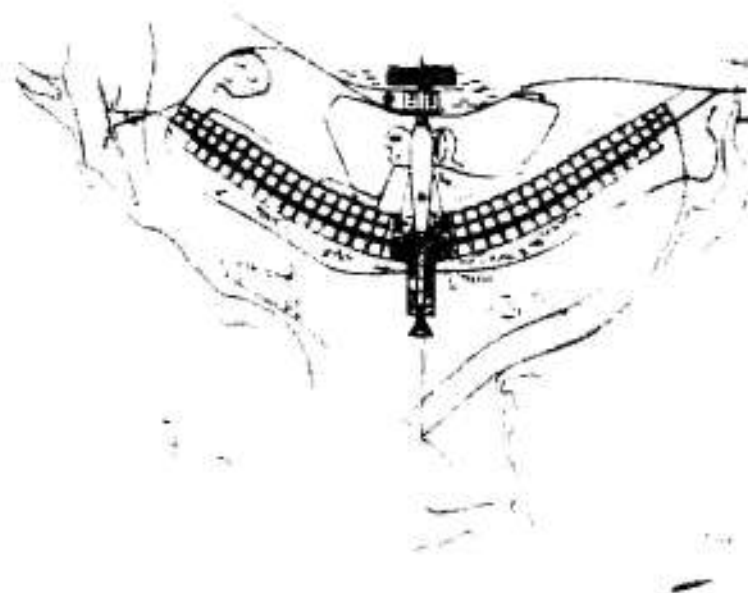
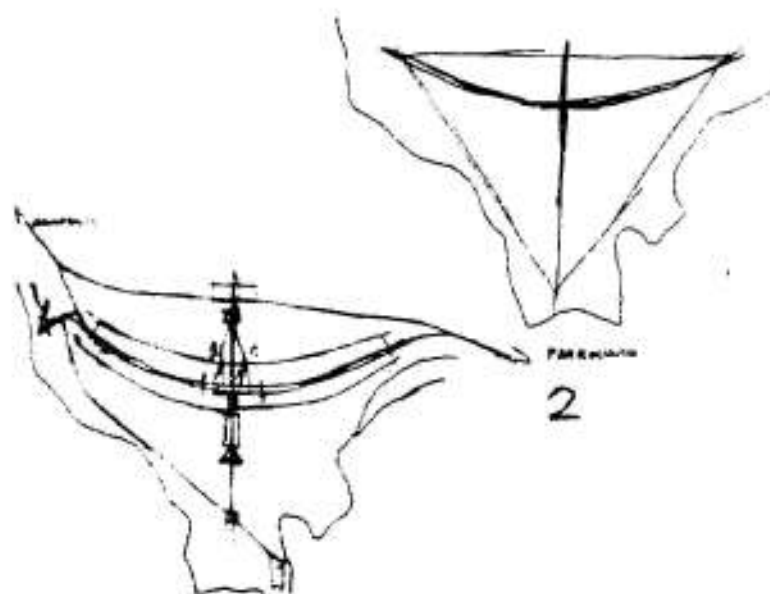
Rama recurre a la palabra "sueño" para hablar de un proyecto que parece haber dormido por más de cuatro siglos. Y algo de cifra a ser interpretada hay en este proyecto urbano, como lo muestra la lucha simbólica que se desarrolló alrededor del sencilló trazado del plan: ¿se trata de un avión o de una cruz? ¿de un bandeirante o de un arco y una flecha? (ilust.27). Brasilia es el sueño de la ciudad letrada, su misma forma retorna a los deseos infantiles en su forma primigenia: la de un aeroplano. "Toda niñez cumple para la humanidad algo grande, insustituible. Toda niñez vincula, en su interés por los fenómenos técnicos, en su curiosidad por toda clase de inventos y maquinarias, los logros técnicos con los antiguos mundos simbólicos".²⁸ La ciudad letrada se adentra en su *último* sueño, pero no para desaparecer como tal sino para emerger bajo nuevas formas. En el aeroplano asoma la sofisticación tecnológica que ha hecho esa ciudad posible: los primeros traslados de material se debieron hacer con avión, pese al elevado costo que esto suponía. La imagen infantil del aeroplano, sin embargo, no logra cumplirse plenamente por el aspecto

profesionales brasileños. El proyecto que triunfa es el de Lúcio Costa, ex-profesor de Oscar Niemeyer, quien fue el encargado de realizar los edificios más importantes de la nueva ciudad. Información extraída de Willy Stäubli: *Brasilia*, op.cit..

²⁶ Ángel Rama plantea este principio como de "oeguera antropológica" en su *Ciudad letrada*. Montevideo, Arca, 1995, p.18. En cierto modo, puede considerarse que este libro realiza, desde la nueva encrucijada cultural de principios de los 80, una crítica –a partir de la ciudad– del proyecto modernista y cosmopolita en América Latina.

²⁷ Ángel Rama: *La ciudad letrada*, op.cit., p.17.

²⁸ Walter Benjamin: *La dialéctica en suspenso (Fragmentos sobre la historia)*. Santiago de Chile, Arcis-Lom.



Ilust.27: Trazados del Plano piloto de Brasilia de Lúcio Costa tal como fueron presentados al concurso de la NOVACAP. El supuesto privilegio dado a lo imaginativo y artesanal por sobre la presentación tecnológica sofisticada, como puede verse en los dibujos a mano, impactó positivamente al jurado.

sumamente regulado y estratificado de todo el programa. El mismo Lúcio Costa vacila entre el aeroplano y una interpretación algo más arbitraria (en la medida en que elimina la curvatura del eje horizontal): se trata de un pionero bandeirante en “un gesto de quien señala o toma posesión de lugar: dos ejes que se cruzan en ángulo recto formando una cruz”.²⁹ El hecho de que termine predominando esta imagen, en el discurso de Lúcio Costa, se explica por su tendencia a buscar constantemente líneas de continuidad y en concebir a su obra como una prolongación de la tradición más que como una ruptura. La imagen del arco y la flecha que propone Francisco Bullrich parece más adecuada a la forma, pero no dejaría de borrar el conflicto de imágenes. La recurrencia a la figura de la cruz, que tiene además el carácter del gesto fundacional y simbólico, tuvo –una vez inaugurada la ciudad– un reforzamiento que incluyó a una serie de actores entre los que tenían un papel preeminente los religiosos católicos y, también, los poetas (el poema de Guilherme de Almeida lo dice claramente: “O Centro da Cruz Tempo-Espaço”). Esta línea, como lo mostramos en el primer capítulo “De la Bienal a Brasilia”, fue la que tuvo más aceptación en un gesto que podría denominarse modernismo moderado.

En esta lucha interpretativa, el grupo *Invenção* leyó la forma según la tradición racionalista en la que el mismo movimiento se había insertado (esta corriente fue sustentada también por teóricos del urbanismo como Thierry Maliniak, quien sostuvo que Brasilia significaba “el desafío cartesiano a una geografía de la exuberancia”).³⁰ Max Bense, el importante crítico alemán de la escuela de Ulm que estableció una relación estrecha con los poetas concretos, también invocó al filósofo francés cuando escribió sobre Brasilia:

Propuse para la nueva capital en el inmenso altiplano central, porque me parecía significativo, un monumento a Descartes [...] Se entendía esta insinuación de la dióptrica como un motivo simultáneamente concreto y cartesiano que dominó todos los procesos y estructuras de esta fundación de la ciudad y se entendía también que el pensamiento algorítmico, cuya generalidad Descartes siempre sustentó, aquí condujo a un lúcido ejemplo de antiprovincianismo de la conciencia tropical.³¹

1996 (traducción, introducción y notas de Pablo Oyarzún Robles), p.120.

²⁹ Presentación de Lúcio Costa, citada por Francisco Bullrich en “Ciudades creadas en el siglo XX: Brasilia”, *América Latina en su arquitectura*, op.cit., p.132. La forma de los dos ejes y el primer acto de fundación indican claramente que la ciudad se hacía sobre la tradicional figura de la cruz.

³⁰ Citado en D. Riva: *États-Unis/Brésil: Le musée Guggenheim / Le parlement de Brasilia*, Paris, Hachette, 1980.

³¹ “Max Bense sobre Brasilia” en *Invenção*, número 2, 2º trimestre 1962 (extraído del libro *Entwurf einer Rheinlandschaft / Projeto de uma Paisagem Renana*, de Max Bense, Editora Kiepenheuer & Witsch, Colônia, 1962), p.65. El adjetivo “cartesiano” es utilizado en el mismo sentido por Haroldo de Campos en su ensayo sobre João Cabral de Melo Neto: “la poesía de JCMN tiene un lugar privilegiado: el lugar cartesiano de la

Pero esta transparencia racionalista, en su radicalismo, apenas podía dar cuenta dialéctica o idealmente de una cantidad de "provincianismos" que no eran meras máscaras imaginarias sino incisiones de larga data en la historia social brasileña. Sin embargo, no parece ser este el factor decisivo para la crisis de la figura del *designer* y del racionalismo modernista: la intensa historia del modernismo brasileño que termina dramáticamente en 1964, había acentuado durante la década del cincuenta más el componente evolutivo que los condicionamientos políticos. En el hecho de que el golpe militar del 64 fuera modernizador radica la desorientación de la intelectualidad brasileña y la inviabilidad de un proyecto político-cultural (sea de la izquierda cosmopolita o de la popular) que creía nadar con la corriente.

El sueño es el momento a partir del cual puede desplegarse una comprensión de las vanguardias *latinoamericanas*: la *modernización*. Y si lo denominamos 'sueño' (Rama habla de "la realización del sueño que comenzaba a soñar una nueva época del mundo")³² es porque en él se manifiesta un ansia de deshacerse de los obstáculos de una historia que se niega a entrar en esa modernización deseada. De ahí que a la figura de Descartes (infancia de la modernidad) y a la del aeroplano (infancia del Hombre) deba adosársele la de la infancia de la historia de Brasil (¿no es un mundo semejante al de Oswald de Andrade?). El golpe de 1964 significa, más que una pesadilla, una brecha en ese sueño que tardaría años en ser comprendida. Los esquemas político-culturales de los intelectuales brasileños no parecían preparados para comprender la complejidad de un régimen que apostaba por la represión política pero también por el desarrollo económico e industrial. Cuando esto sucediera, Brasilia ya no sería la ciudad del gran país del futuro sino un monumento que testimoniaba un esplendor reciente y pasado.

2da. entrada. A la sombra de los carteles luminosos

Lo que fue la naturaleza para los prerrománticos,
era la ciudad ahora para los vanguardistas de
América Latina

lucidez más extrema" (en *Metalinguagem & outras metas*, op.cit., p.88).

³² *La ciudad letrada*, op.cit., p.18.

Ángel Rama³³

La ciudad en los textos de vanguardia es percibida a través de una organización determinada de los materiales lingüísticos. El montaje, la superposición de diferentes jergas, la acumulación de diversos puntos de vista, el *collage*, las transcripciones de rumores, titulares de periódicos y carteles publicitarios, la relación entre escritura y recorrido son algunos de los procedimientos que utilizaron los artistas de vanguardia para atrapar algo de las ciudades en mutación. El ademán constructivo ante el nuevo paisaje urbano tiene en Brasil un antecedente clave en el modernismo brasileño, sobre todo en los poetas Oswald y Mário de Andrade:

APERITIVO

A felicidade anda a pé
Na Praça Antônio Prado
São 10 horas azuis
O café vai alto como a manhã de arranha-céus

Cigarros Tietê
Automóveis
A cidade sem mitos

[APERITIVO

La felicidad anda a pie
En la Plaza Antônio Prado
Son 10 horas azules
El café sube como la mañana de rascacielos

Cigarrillos Tietê
Automóviles
La ciudad sin mitos]

Oswald de Andrade, *Pau Brasil*

Na trajetória rápida do bonde...
De Sant'Ana à cidade.
Da terra à Lua
Julio Verne
Atravessei o núcleo dum cometa?
Me sinto vestido de luzes estranhas
E da inquietação fulgurante da felicidade.

[En la trayectoria rápida del tranvía...
De Santa Ana a la ciudad.
De la tierra a la Luna
Julio Verne
¿Atravesé el núcleo de un cometa?

³³ En "Las dos vanguardias latinoamericanas". *Maldoror* 9 (1973), p.59.

Me siento vestido de luces extrañas
 Y de la inquietación fulgurante de la felicidad]
 Mário de Andrade, *Losango cáqui*

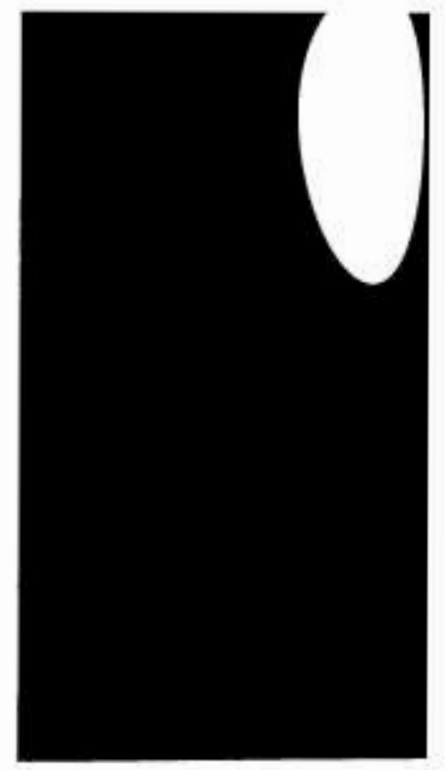
En sus poemas, antes que la profusión de imágenes metafóricas que pueden encontrarse en el ultraísmo argentino o el surrealismo francés, lo que predomina es el registro, el *flash* fotográfico, la observación objetiva o irónica.³⁴ Esta posición impone una distancia de la mirada que convierte al poeta en un cronista paródico del entorno. En esta permanente actitud constructiva, el paisaje urbano se asemeja a un tablado en miniatura, a un dibujo de una sola línea, como los diseños de Tarsila que ilustran los poemas de Oswald.

Esta postura constructiva, que se continúa el concretismo, puede considerarse una marca de la poesía brasileña, la menos influenciada por el surrealismo de todas las poéticas latinoamericanas. Lo que diferencia a los concretos es que, en vez de trabajar con los datos de los sentidos (sobre todo los visuales), ellos elaboran una serie de reglas o postulados que anteceden el encuentro del poema con la ciudad. Su postura ya no es la del cronista paródico sino la del *designer*, la del planificador. Y la ciudad, más que un escenario, es un espacio semiótico en el que los paseantes son lectores y la acumulación de signos, ideogramas.³⁵

El poema *cidade/city/cité* (1963-1965) de Augusto de Campos es un ejemplo de ciudad-falansterio que se ordena rigurosamente según un plan prefijado (ilust.28). Golpe de dados en el que valen todos los números, el poema potencia la homogeneidad de las reglas y la emergencia de lo azaroso. Las sorpresas de este texto son del mismo tipo de las que nos suceden en el recorrido urbano (imaginado, diagramáticamente, en una línea), con una salvedad: estas sorpresas no sólo existen para el paseante (el lector) sino también para el planificador (el poeta). Éste planifica una regla que no excluye lo aleatorio: tomar aquellas palabras terminadas en el sufijo “-cidade” (valiéndose de la homonimia entre “cidade” como sufijo y como ‘ciudad’) que también existan en inglés y francés (la homonimia se

³⁴ Cf. “A poetica da radicalidade” de Haroldo de Campos, prólogo a *Pau-Brasil*, San Pablo, Globo-Secretaria de Estado da Cultura, 1990, pp.7-53.

³⁵ El “textual turn” que Hal Foster ubica a fines de los 60 en el arte estadounidense ya había tenido expresiones anteriores en algunos movimientos franceses (particularmente el “nouveau roman” y la “nouvelle vague”) y en el concretismo. Como ejemplo de la “Nouvelle Vague”, puede verse *Alphaville* (1965) de Jean-Luc Godard donde, sorprendentemente, se llega a esta idea de ciudad como laberinto semiótico “de una sola línea” a partir de la escritura borgeana (principalmente, “La muerte y la brújula” de *Ficciones* y “Nueva refutación del tiempo” de *Otras inquisiciones*).



atrocaducapacaustiduplielestifeliferofugahistoriloqualubrimendimultipliorganiperiodiplastipublirapareciprorustisagasimplitenaveloveravivaunivoracidade
city
cité



Ilust. 28: Cidade de Augusto de Campos.

produce con “city” y “cité”) y colocarlas en orden sucesivo, lineal y alfabético.³⁶ Así, el poema comienza con “atrocidade/city/cité” y la palabra “voracidad” cierra la línea resignificando todas sus partes. Como no hay sujeto, uno podría atribuirle esta voracidad a la ciudad o al lenguaje mismo. O podría pensar en la *antropofagia* de Oswald de Andrade como configuradora de sentido al final del recorrido. Además de remitir al pensamiento oswaldiano, *cidade* todavía imagina la ciudad como orden pese al aparente caos: una simple regla permite develar su construcción. Esta dialéctica entre orden y caos atraviesa la poesía de Augusto de Campos: el caos está incluido en el azar, pero éste, a su vez, está incluido en una combinación que regula sus apariciones. No se puede abolir el azar pero se puede tratar de regular sus apariciones.

Frente a un ‘poema’ como *cidade*, el lector se encuentra en una situación similar a la del lector de “Zone” o del poema-conversación “Lundi Rue Christine” de Guillaume Apollinaire: debe asumir una actitud productiva, ya no contemplativa, y debe buscar las claves de comprensión del poema.³⁷ Laberinto de una sola línea, la experiencia de lo informe y caótico forma parte de la lectura del poema aunque, con posterioridad al desciframiento, se acceda a *otra* experiencia. Ahora bien: una vez develada la técnica y el principio de composición, el lector se encuentra ante una serie de palabras amontonadas y encadenadas arbitrariamente (la ciudad como acumulación de experiencias contradictorias: “*feliferofuga*”).³⁸ Sin embargo, la arbitrariedad y la interpretación no se oponen sino que, por el contrario, caminan juntas. La *troca* (trueque) a la que invita el poema desde el principio (por el contacto de dos palabras: *atrocidade* y *caducidade*) se articula desde la *organicidad* que está en el centro del poema acompañada por *multipli-* y *periodi-* que remiten a los dos conjuntos de sentido dominantes del texto: la relación entre las partes y el tiempo.

El poema no tiene referencias directas de la ciudad: ninguno de sus objetos o de sus signos aparecen en ella (aunque la disposición recuerda al conjunto de edificios en una vista

³⁶ Este es un raro ejemplo donde la exasperación de la linealidad cumple el postulado concretista de cuestionar la organización sintáctica del discurso que se basa, justamente, en la linealidad.

³⁷ Cf. Hans R. Jauss: “El umbral de 1912: *Zone* y *Lundi Rue Christine*, de Guillaume Apollinaire” en *Las transformaciones de lo moderno (Estudios sobre las etapas de la modernidad estética)* (Madrid, Visor, 1995), pp. 188ss.

³⁸ Es decir: *felicidad, fugacidad, ferocidad.*

a distancia).³⁹ Si aparece como totalidad, como suma que excede a las partes que se organizan de los modos más diversos (*dupli, multipli, simpli* son los acentos del poema). Hay un borramiento de los límites y una sugerencia –no sólo mediante la técnica– de que el espacio urbano de superposición y convivencia es sumamente fluctuante: *elasticidade, plasticidade, voracidade*. Las palabras se suceden transitoriamente y se mezclan; la experiencia que el poema condensa en una sola palabra se convierte en un laberinto para los ojos o los oídos del lector. Sólo el análisis y la descomposición de las partes (el lector *también* se convierte en un técnico o *designer*) permiten *detener* esa experiencia que retorna con *velocidade* una vez realizado el desmontaje: *cadu, fuga, histori, periodí*. La transitoriedad, que era el punto de partida, es también uno de los sentidos que se adquiere a través de su descomposición analítica.

El descubrimiento del secreto de la planificación es el lugar (imaginario) en el que se encuentran el artista y el consumidor. Una “unidad armónica” como quería Max Bill. Un mundo orgánico en el que la estructura le otorga sentido a sus partes. Este ideal de orden y funcionalidad (típicamente moderno) es lo *isomórfico* por excelencia en el concretismo. La “*velocidade*” funciona, aquí, como un dato semántico y a la vez como el elemento dinámico formal de la lectura. Pero en un nivel más amplio, la planificación organizada (que encuentra su paroxismo en Brasilia) vincula los poemas, la imagen urbana y el orden social en el que el concretismo está empeñado. Esta unidad integral de la forma comienza a resquebrajarse en un proceso que no tiene una sola causa ni una fecha precisa (aunque 1964 parezca marcar el umbral de referencia más seguro). Confluyen en esta transformación la explosión de los medios, la crisis política y la frustración del proyecto modernizador desarrollista. A mediados de la década, este isomorfismo fue cediendo a formas más caóticas en las que el desorden no era excluido a priori (aunque siempre pesase más el momento constructivo).

A partir de estos cambios, la poesía concreta ya no tuvo una imagen urbana tan pura y comenzó a incluir una visión más caótica y más cercana a la de Oswald. La realidad contaminada y babélica explota *en* los poemas dejando atrás las pretensiones de una composición matemática y de una planificación determinante en todos sus pasos. Es

³⁹ El libro-valija *Caixa Preta* contiene una versión hecha con ordenador que, sobre un fondo negro, recuerda a las ventanas encendidas de los edificios en la ciudad de noche. La versión fue realizada por Erthos Albino de Souza, poeta, editor de la revista *Código* y precursor de la poesía en computadora.

justamente hacia esa época que Haroldo de Campos publica sus ensayos más importantes sobre Oswald de Andrade (“Lirismo e participação” es de 1963 y “Estilística Miramarina” es de 1964) y que Augusto recupera esta imagen de Babel en el catálogo de sus *popcretos*:

OJO POR OJO: o a ojos vistos. o. de nuevo, “questo visibile parlare” (Dante). o “ver com ojos libres” (oswald). videograma pop. revistas re-vistas. stars, starlets, políticos, poetas, una pantera negra. pignatari (décio). el tirapuru. pelé. sousândrade. aves, faroles, la máquina de lavar, señales de tránsito. ojos. metamorfosis. bocas. la boca (diente por diente) de BB. una babel del ojo. haroldo bautizó: BABOEFIL.

En este pasaje, los poetas concretos abandonan el funcionalismo de repliegue de la primera etapa, demasiado apegado a criterios incontaminados por el entorno: de distancia y medida la mirada pasa de ser objeto y dato. En la década del sesenta, las conquistas formales de la poesía concreta deberán ser probadas en su relación con el entorno, en su capacidad de intervenir en los babélicos discursos y prácticas heterogéneas de la ciudad.

En esta etapa, la poesía de los concretos *retorna* imaginariamente a San Pablo y no lo hace sólo en la forma de textos; diversas *prácticas* ponen estos textos en relación con las formas urbanas a través de nuevos modos de exposición de la obra. Después de la exposición de los *Popcretos*, Augusto de Campos compone un poema a partir de uno de los (1965) que toma su tipografía de una publicidad de departamentos aparecida en los diarios: comentarios de uno de los espectadores que escribió “lixo” (basura). Así nace “Luxo/lixo” (1965) que toma su tipografía de una publicidad de departamentos aparecida en los diarios:



O Estado de S.Paulo
(7 out 65)

Poco tiempo después, una casa de muebles usados, llamada "Lixão", escogió estos tipos para un gran cartel que se instaló en su negocio, reinstalando el poema en la ciudad. Durante los años posteriores, los poetas concretos hicieron varias presentaciones que 'tomaban' las calles paulistas como escenario, pero fue en los ochenta que este uso se hizo más extendido y sistemático. Carteles, proyecciones en láser, uso del teletipo (justamente para el poema "cidade"), neón, presentaciones escénicas, video-clips: la parafernalia tecnológica expresa el maridaje eterno entre los poetas paulistas y los postulados residuales del modernismo. En 1982, el poema "Quasar" es presentado en un panel luminoso en Anhangabaú (San Pablo); en 1985 se proyecta el poema "Código" en la muestra "Skyart" (mensajes vía satélite para EEUU) realizada en la Universidad de San Pablo, y en 1991 se exponen poemas-láser en la Avenida Paulista: "risco", "rever", "tygre de Blake" y "cidade/city/cité". La poesía interviene en la ciudad: ya no registra el paisaje sino que también *es* el paisaje. En el archivo de imágenes de San Pablo, la poesía concreta ocupa un lugar como marca cultural de lo urbano. Este devenir-poema de la ciudad o devenir-ciudad del poema no hace más que evidenciar una inscripción que está en el origen de la poesía concreta: su presuposición con la dinámica urbana paulista.

El trabajo con la forma urbana, entonces, no tiene un carácter temático o representativo; no se ubica fuera de la ciudad sino que interviene en su entramado simbólico y material. Al cumplirse los cuatrocientos años de la fundación de San Pablo, la Municipalidad colocó afiches en grandes carteles que escandian sus calles. Muchos de ellos reproducían poemas entre los que se encontraban los de Décio Pignatari, Haroldo y Augusto de Campos, como si su poesía ya fuera parte inextricable de la ciudad. Para ese mismo evento, se eligió "Sampa" de Caetano Veloso como canción que representaba a San Pablo. En esa canción popular y masiva, la poesía concreta se superpone con el espacio urbano:

Eu nada entendi
Da dura poesia concreta de tuas esquinas

[Yo nada entendi
De la dura poesia concreta de tus esquinas]

"Sampa" reconstruye la percepción que tiene un 'provinciano' cuando llega a la gran ciudad y cómo, poco a poco, comienza a entender sus códigos y sus peculiaridades sin

dejar de ser nunca un bahiano. El concretismo no aparece allí ni como un texto ni como una práctica: es un atributo de la ciudad (de sus “esquinas”, que recuerdan a la forma reticular de sus poemas).

Da feia fumaça que sobe
Apagando as estrelas
Eu vejo surgir teus poetas
De campos e espaços

[De los feos humos que suben
Apagando las estrellas
Yo veo surgir tus poetas
De campos y espacios]⁴⁹

Entre la “fea” realidad del trabajo y el cielo como texto (el poema, como decía Valéry, asume la potencia del cielo estrellado), surgen los poetas paulistas, quienes diseñaron en sus obras un espacio urbano en tensión (afirmación y disidencia) con las urbes existentes. Después de la intervención vanguardista, la poesía no sólo habla de la ciudad, también forma parte de ella.

⁴⁹ Por supuesto, “De campos” es un juego de palabras entre el apellido de los hermanos de Campos y los “campos”, palabra que significa lo mismo en castellano que en portugués.

V

AUGUSTO DE CAMPOS: HACIA UNA POESÍA MÍNIMA



Ilust. 29: **Poema-bomba** de Augusto de Campos

"La poesía concreta puede ser colocada en el mismo plano que la Bomba de Hiroshima" (Nelly Novaes Coelho, *Diário de São Paulo*, 4 de septiembre de 1974).

V

AUGUSTO DE CAMPOS: HACIA UNA POESÍA MÍNIMA

"Onde a Angústia roendo um não de pedra"

Augusto de Campos, "O rei menos o reino"
(1951)

Después del fin del concretismo como movimiento de vanguardia, cada integrante del grupo *Noigandres* inició un camino propio que, aunque incorporaba aspectos de la etapa anterior, se desplazaba hacia nuevas formas de *experimentación*. Décio Pignatari se dedicó a la composición de una *prosa paratáctica* asediada por procedimientos poéticos, gráficos y espaciales, Haroldo de Campos trabajó –sobre todo en las *Galáxias*– a partir de la *expansión serial* y Augusto de Campos buscó una *síntesis minimalista* en la unidad de la página y en la espacialización visual del poema.

Los poemas de Augusto de Campos se construyen no por acumulación y rarefacción – como las *Galáxias*– sino por limitación y condensación. En los casos en que la estructura explota y se expande, como en "Poema bomba" (1987, ilustr.29), la ampliación es rápidamente regulada a partir de los elementos mínimos del poema: "poema" y "bomba" (metamorfoseándolos a partir de la semejanza icónica entre la 'a' y la 'o' y la equivalencia icónica –cuando giran– entre la 'b' y la 'p', y la 'm' y la 'e').¹ Atomismo, condensación, formas breves: el poema se reduce a la página y a un signo que, ampliado visualmente, evita, a menudo, toda forma de sucesividad discursiva. La escritura sobre piedra que, según Alain Montandon, está en el origen de las formas breves, es reemplazada en Augusto de Campos

¹ Me refiero específicamente a la reproducción del poema que se incluye en *Despoesia* (en realidad, un *take* de la animación computadorizada). En la versión en video, de 1992, el acercamiento de las letras al espectador simula un bombardeo. En "Poema bomba" el paralelismo no se extiende sino que retorna todo el tiempo sobre sí: un extraño paralelismo de puntos más que de líneas. Dice Alain Montandon refiriéndose a la repetición: "L'intéressant ici est que la répétition peut induire un effet de brièveté (comme elle peut le faire d'ailleurs dans d'autres formes poétiques) dans la mesure où elle crée une figure de tautologie, de martèlement rythmé de l'identité qui est négatrice de toute amplification" (*Les formes brèves*, Paris, Hachette, 1992, p.136). Entre los autores latinos que fueron maestros en los textos breves, según Montandon, se encuentra Ausonius (op.cit., p.16), objeto de una "intraducción" de Augusto de Campos ("Eco de Ausonius", 1977) incluida en *Viva viva*. En este poema se utilizaron tipos "bauhaus" en versión tridimensional, aunque para la "e" de "poema" se utiliza una "m" horizontalizada.

A Rosa Doente

O Rosa, estás doente ! Um vento que aiva o leva ao velado veludo
Agora invisivelmente. *Seu escudo amor desde logo*
Do fundo de teu coração: *Seu escudo amor desde logo*

William Blake

Ilust. 30: A Rosa Doente, intraducción de un poema de William Blake por Augusto de Campos.

por la escritura sobre la página, que conquista así un carácter autónomo e indivisible.² La página es el espacio (el lugar practicado, en términos de Michel De Certeau³) en el que se disponen las formas: lo que se produce allí, es un *montaje en página* (tal como en cine se habla de un montaje en el plano). Y si puede hablarse de un montaje en un sentido estricto, y no como metáfora, es porque los signos y la página están tratados materialmente como elementos que se yuxtaponen y se combinan entre sí.

El *montaje* lingüístico puede observarse en usos tan frecuentes como el verso o la cita y es propio de la lengua, pero se convierte, con las vanguardias de principios de siglo, en un *principio* programático de organización y de composición. Y es en esta tradición que se ubica Augusto de Campos, explotando las posibilidades que le ofrece el montaje entendido no en un sentido narrativo o secuencial sino sintético y simultáneo. El montaje no fluye en el tiempo, como en el cine narrativo clásico, sino que se realiza en el espacio.

En este tratamiento del material, los signos se disponen generalmente de dos modos en la unidad de la página: en círculo o espiral y en retícula. Esta última forma, como explicamos en "Poesía después del verso", fue la privilegiada en la fase ortodoxa del movimiento y permitió una autonomización del lenguaje poético que anulaba al sujeto y convertía al texto en una estructura autosuficiente. La espiral, en cambio, comenzó a ser muy usada por Augusto de Campos en su fase posterior al concretismo.⁴ En esta forma, predomina, antes que el espacio dividido en unidades discretas, la continuidad y un efecto hipnótico que precipitan al sujeto-lector en el centro mismo del poema. En las artes masivas como el cine o las series televisivas, la forma espiralada es usada a menudo para sugerir un estado de hipnosis que apela a fuerzas que escapan al control de la conciencia (así es en los sueños-

² Ver Alain Montandon: *Les formes brèves*, op.cit., p.3.

³ Michel de Certeau: *L'invention du quotidien (L'arts de faire)*, Paris, Gallimard, 1990, p.173. Según De Certeau, un lugar se define por las "relaciones de coexistencia" y la "configuración instantánea de posiciones".

⁴ Pertenecen a la forma espiralada: "O anti-ruido" (1964), "Psiu" (1966), "Código" (1973), "A rosa doente" (1975), "pó do cosmos" (1981), "SOS" (1983, también hay una versión en video), "Poema bomba" (1987), "rosa para gertrude" (1988), "omaggio a scelsi" (1989/1992), "cordeiro" (1993), entre otros. Nótese que "cordeiro" es el único de los poemas de la serie de *profilogramas* dedicados a los pintores concretos que responde a esta forma (lo que se explicaría, tal vez, por el acercamiento de Cordeiro al op-art y al pop en los años 60). Los demás, mimetizándose con operaciones de la pintura concreta, se disponen en forma de retícula. Un poema anterior, como "Ovo novelo" de 1954, es sólo en apariencia una forma espiralada, ya que supone cierta sucesividad y relación entre fragmentos que se hacen mediante recorridos verticales, horizontales y en diagonal.

pesadillas de *Vértigo* (1958) de Alfred Hitchcock, o en *El túnel del tiempo*, serie televisiva de los años 60). Esta es una de las asociaciones posibles que se puede hacer para explicar el uso de la forma espiralada en los poemas de Augusto de Campos, como en "Rosa para Gertrude" o en "SOS". En este último poema, el lector se precipita en esa espiral para encontrarse, al final del recorrido, con su propia ausencia (se trata de la metamorfosis del sujeto en lenguaje).⁵ Otros dos poemas escritos en 'verso', como "Miragem" (1975) o "Póstudo" (ilust.20), no usan una forma espiralada pero están escritos con una tipografía en la que la letra "o", formada de una sucesión de círculos, tiene este efecto hipnótico de fijeza y movimiento a la vez.⁶

En su libro *Literatura e vida literária*, Flora Süssekind hace una estimulante lectura de "SOS" poniéndolo en relación con el contexto y viéndolo como una respuesta irónica a las "poéticas del yo" que comenzaron a proliferar en la década del 70.⁷ De todos modos, y aunque muy sutilmente, la lectura no deja de estar determinada por el pasado concretista de Augusto de Campos, como si toda referencia al sujeto en su poesía debiera interpretarse desde la distancia y la negatividad. ¿Pero no podría pensarse, a partir de este texto y otros del periodo, en una *poética de la angustia* que, expresada en sus primeros poemarios, retorna en la etapa pos-concreta? Sin duda, esta hipótesis de lectura abre una dimensión de su poesía que no se puede captar si se continúa adscribiendo al autor a las renovaciones técnicas del concretismo. Fue a principios de los setenta que se produjo este viraje y no es casual que haya sido en esos años que comenzara la revalorización de *Poetamenos* (1953), tanto en su reedición conmemorativa de 1973 como en las versiones de Caetano Veloso y en las instalaciones de Hélio Oiticica.⁸ "SOS", desde esta perspectiva, no sería un poema de la

⁵ Este efecto está acentuado en la versión en video, en la que los círculos rotan en diferentes direcciones.

⁶ El poema "Miragem" juega, justamente, con el tema del efecto hipnótico: "que me mira tan distante (...) espejismo que me mira (...) soñar pero despierto" (en *Viva vaia*, op.cit., p.237).

⁷ Flora Süssekind: *Literatura e vida literária*, op.cit., p.19. En su sugerente análisis, Süssekind contrapone este poema a los poetas que, en los setenta, plantean una poesía más intimista, vinculada a la subjetividad y también a lo conversacional.

⁸ La versión de Caetano del poema "dias dias dias" fue incorporada al libro *Caixa Preta* (1975) de Augusto de Campos y Julio Plaza. Oiticica hace numerosas referencias a *Poetamenos* en sus diarios de Nueva York. El 4 de junio de 1974, escribe: "BODY-filmic / I think (and homage) of / AUGUSTO DE CAMPOS / and POETAMENOS and the / color-lettered words as / filmic letters-quality / turning the white background / as filmic space: CAMPOS/MALEVITCH / are previewers of the void in concept of nakedness: / foretellers: / angels on WHITE ON WHITE / abolition of moral judgements: / BODYinhibitions: naked? what did it use to be?" (en AA.VV.: *Hélio Oiticica*, op.cit., p.168).

ironía sino de la angustia: un nocturno sobre la pérdida y la precariedad. Mi hipótesis es que la persistencia del concretismo como motivo polémico ocultó este retorno de lo que fue reprimido en la fase ortodoxa del movimiento: la subjetividad y el expresionismo angustiante de *Poetamenos* retornan en estas espirales (alegorías de la caducidad) que impregnan también a los poemas en retícula de este último periodo. La espiral, entonces, además de ser un componente op-art o un artificio hipnótico de la cultura masiva, remite a la catástrofe y al naufragio, tópicos a los que era asociada esta figura en el siglo XIX.⁹ Esta precipitación del sujeto es también, entonces, el testimonio de una pérdida, y pone en escena la dificultad de construir un espacio estable que no esté atravesado por las fuerzas de la soledad y la destrucción.

El abandono progresivo del verso durante los años cincuenta fue, en Augusto de Campos, la necesidad de plasmar una experiencia fragmentaria pero intensa que es característica de lo moderno. Ya en su poemario de 1953, se observa el esfuerzo por configurar una imagen sintética de esa experiencia que evite la lógica discursiva y que sea equivalente con el espacio de la página y la espacialidad de los signos (cada pieza de *Poetamenos* es un ideograma). Esta tensión entre experiencia moderna fragmentaria y búsqueda de imágenes sintéticas es el núcleo más persistente de la poética de Augusto de Campos. A la relación entre partes de la cuadrícula se le agrega entonces el recorrido continuo de la espiral: imágenes que el ojo capta en un instante pero cuyos signos (lingüísticos) son tratados como restos, unidades discretas que se separan y que tratan de ser recuperadas por el carácter sintético de las imágenes. Esta tensión entre síntesis y superposición de partes o fragmentos es, desde el punto de vista de los procedimientos, lo que denominé el *montaje en página*. Pero observada en términos dinámicos, como proceso, nos encontramos ante una *metamorfosis*.¹⁰ A partir de una consideración temática de las

⁹ Esta es la interpretación que hace W.J.T.Mitchell en "Spatial Form in Literature: Towards a General Theory", op.cit., pp.289ss. A diferencia de su uso ornamental en el arte del siglo XVIII, la espiral adquiere – según Mitchell – este sentido de naufragio o catástrofe, sugiriendo la visión de *mástroms* y torbellinos. También la relaciona con la "vortices of vision" de William Blake (p.290), autor que no casualmente es objeto por parte de Augusto de Campos de una versión en espiral de su poema ("A Rosa Doente", incluida en *Piva vaia*, fue compuesta en 1975) (ilust.30).

¹⁰ La relación entre montaje y metamorfosis fue desarrollada por Augusto de Campos en "Metamorfose das *Metamorfoses*": "La técnica metamórfica de los *Cantares* significa transformación permanente ('Todo fluye, decía / el ínclito Heráclito', recuerda EP, en su *Mfaberley*). Fusiones. Transmutaciones. Personae.

metamorfosis, como las transformaciones entre animales y seres humanos, me propongo analizar los tres modos privilegiados en que ésta se manifiesta en la obra de Augusto de Campos: en el mismo lenguaje (a través de las semejanzas fónicas o icónicas), entre discursos artísticos heterogéneos (como en la búsqueda de una “melodia-de-timbres” con las palabras) y entre diversos idiomas (las traducciones y las “intraducciones”). Esto no debe entenderse como una identificación entre una cosa y otra, sino justamente como la dificultad que supone el pasaje de un mundo a otro y la *construcción* de ese pasaje. La metamorfosis supone un esfuerzo, una diferencia que no se elimina, una correspondencia que se revela.

En “Poema bomba”, la metamorfosis se produce en el seno mismo de la lengua: una ‘e’ que gira se convierte en una ‘m’, una ‘p’ en una ‘b’. La palabra “poema” deviene “bomba”, sintetizando ideográficamente una serie de discursos analíticos (“no conozco otra bomba que no sea el libro” de Stéphane Mallarmé y “el poema es la única bomba” de Jean-Paul Sartre) de los que se extrae –en un trabajo de condensación– la metamorfosis sintética *poema-bomba*.¹¹ La escritura sintético-ideográfica fragmenta y hace estallar los discursos analítico-discursivos extrayendo de ellos pequeñas unidades cargadas de sentido que actúan por analogía, transformaciones y correspondencias.

Mediante semejanzas sonoras y visuales, los pasajes de las metamorfosis de Augusto de Campos se reducen al mínimo aunque su objetivo es vincular lo más alejado. De ahí la invención de los “morfogramas” o las “formas en morfosis”, género poético que Augusto de Campos incorpora gracias al lenguaje de la computadora, transformando a un artista en su opuesto convencional y revelando así continuidades impensadas (Pound y Maiacóvski, Webern y João Gilberto).¹² A partir de ligazones ocultas, lo aparentemente alejado se

Máscaras. Movimiento. Videogramas verbales. Ved Ovidio” (en *Verso, reverso, controverso*, San Pablo, Perspectiva, 1978, p.183).

¹¹ Ambas frases, según información que me suministra Augusto de Campos, son citas indirectas de Mallarmé. La primera está tomada de Jacques Mondor (*Vie de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1941, p.670) y la segunda de Jean-Paul Sartre, quien la cita en *Mallarmé - La Lucidité et sa face d'Ombre* (Paris, Gallimard, 1986, p.157).

¹² En computadora (*clip poems*, 1997), Augusto de Campos ha realizado los siguientes “morfogramas”: “ep x vm” (basado en el profilograma Pound-Maiacóvski, el rostro de uno se transforma en el del otro); “morfograma 3: GS x EP” (Gertrude Stein y Ezra Pound); “morfograma 4: poesía é risco” (Augusto y Cid Campos); “morfograma 5: cageboulez”, y el “morfograma 2: joão webern”, en el que mezcla a João Gilberto y Anton Webern. En *Balanço da bossa*, Augusto de Campos escribe un texto crítico en “prosa porosa” en el que compara a estos últimos a partir de las letras que los unen: “GILBERTO/WEBERn”. En Augusto de Campos, el hallazgo lingüístico sirve de pivote para la reflexión crítico-poética: “I like Rilke” (parodia de “I



Ilust.31: Código de Augusto de Campos

elimina y un rostro se metamorfosea en otro: si los perfiles de Pound y Maiacóvski pueden ser superpuestos en una página es porque importa más su actitud ante el lenguaje poético que sus posturas políticas. Algo similar a lo que sucede –frente al lenguaje musical– en el pasaje de la música erudita (Webern) a la música popular (João Gilberto).

Si la espiral de “Poema bomba” sugiere un ‘bombardeo’ al lector, la de “Código” (1973, ilustr.31) funciona como un ideograma que recuerda a los discos ópticos de Duchamp por su efecto hipnótico, y a los mantras con palabras-clave por su efecto casi encantatorio.¹³ No sólo están allí el “código” y el “digo” sino también “dog” y “god” y, finalmente, el prefijo de unión y compañía “co-” que rige esta hipnosis borrando las fronteras entre poema y lector, imagen y mirada. La espiral es una forma de la inmanencia, comienza y termina en sí misma para volver a comenzar. De allí que la presencia de Dios sea –en el poema– irónica (dios metamorfoseado en un animal). Pero la espiral es también una fuga, un encuentro con esas fuerzas que descansan en la inmanencia y nos empujan hacia *otra cosa*: esa otra cosa no es Dios sino *la creencia en el lenguaje* que atraviesa todas las prácticas de la poesía de Augusto de Campos. Las metamorfosis del lenguaje son aquellas de la naturaleza que nunca se deja atrapar en la fuerza del concepto sino en el terreno de las metamorfosis poéticas (“dog” se transforma en “god” que se transforma en “dog”: a dog is a god is a dog is a god is a dog...). La preeminencia dada a los juegos del lenguaje, la obsesión con la significación formal, el señalamiento de las semejanzas fónicas, en fin, toda una escritura devota de los hallazgos lingüísticos, sugiere que, para los poetas formados en el concretismo, la naturaleza y la mente se conocen en el lenguaje. “Una rosa no era solamente una rosa –escribe Augusto de Campos–, era una *relación*, transformada en *real* a través del *lenguaje*”.¹⁴ Las relaciones continuas y dinámicas tienden a mostrar cómo las cosas nunca son fijas ni tienen una forma definitiva: no es el principio de identidad el que rige el conocimiento del mundo, sino las operaciones analógicas que hacen que una cosa se transforme en otra.

like Ike”, *slogan* de la campaña presidencial de Eisenhower tomado por Jakobson como ejemplo de la función poética). “Cage: change: chance”, “John Donne: o dom e a danação”.

¹³ Este poema fue realizado para la revista *Código*, dirigida por António Risério, en 1973. El efecto hipnótico se acentúa en la versión de *Caixa preta* que imprime el poema sobre un cartón circular independiente.

¹⁴ *Verso, reverso, controverso*, op.cit., p.183. Augusto de Campos se refiere a la célebre frase de Gertrude Stein: “a rose is a rose is a rose is a rose”.

La oposición entre principio de identidad y metamorfosis caracteriza al lenguaje poético en general, pero tiene cumplimientos singulares en cada poema y en cada poética. En la obra de Augusto de Campos, estas transformaciones están tensionadas por la fragmentación como forma característica de la modernidad y la imagen como unidad sintética y captada en un instante. De allí que las metamorfosis sean abruptas y se produzcan en un espacio mínimo: en cada imagen que se capta de inmediato, descansa un enigma que se resiste (*Enigmagens* es el título de un poemario de Augusto de Campos compuesto entre 1973 y 1977).¹⁵ Las metamorfosis, que se procesan en el lenguaje poético y que unen fragmentación y fluidez, son la apuesta del poema para atrapar lo antitético de la experiencia moderna.

Metamorfosis entre animales

Augusto de Campos traduce así la última estrofa del poema "Der Panther" ("La Pantera") de Rainer Maria Rilke:

De vez em quando o fecho de pupila
se abre em silêncio. Uma imagem, então,
na tensa paz dos músculos se instila
para morrer no coração.¹⁶

La pantera trae consigo, mientras pasea detrás de las rejas, uno de los enigmas más instigantes de la poesía de Augusto de Campos: la *imagen*. ¿De dónde le llega esa imagen a la pantera? No importa que se trate de una traducción (¿no se han apoderado, los poetas concretos, de los textos que tradujeron?), estos versos nos permiten entrar a este enigma por una de sus metamorfosis: la de la naturaleza animal. La presencia de la pantera (evocada en la portada del libro *Rilke: poesia-coisa* por una foto del poeta austriaco procesada en la computadora, y en la contratapa por un mosaico antiguo) evoca, por asociación temática, otra traducción: "The tiger" de William Blake (ilust.32).¹⁷ Incluida en la antología poética

¹⁵ La serie *Enigmagens* fue reproducida en *Viva viva*, op.cit., pp.205-209, y a ella pertenece el poema "Código".

¹⁶ *Rilke: Poesia-Coisa*. Rio de Janeiro, Imago, 1994, p.25. La traducción al castellano de Federico Bermúdez-Cañete es así: "Sólo a veces se aparta, sin ruido, la cortina / de la pupila...Entonces una imagen penetra, / atraviesa la calma en tensión de los miembros... / y deja de existir dentro del corazón" (*Nuevos poemas*, Hiperión, Madrid, 1991, p.93).

¹⁷ La otra traducción de Augusto de Campos de un poema de Blake, al que ya hicimos referencia, "A Rosa Doente" ("The Sick Rose"), también *gira* alrededor de un animal: "um verme" ("un gusano").

más importante del autor (*Viva vaia*), este poema de *Songs of experience* es transformado en la versión de Augusto de Campos en una “Intraducción”. La intraducción consiste en la aplicación de criterios intersemióticos que, mediante manipulaciones visuales, acentúan valores icónicos del texto.¹⁸ Los procedimientos básicos de las intraducciones son: el recorte de unidades arbitrarias (no determinadas por el marco original), el uso de criterios visuales, la interpretación mediante tipografías, el retitulado y el *pastiche*. Por ejemplo, “Sol de Maiacóvski” toma una inscripción que hace el poeta soviético en una puerta, dos versos de cantores masivos (Caetano Veloso y Roberto Carlos), un título puesto por el autor y una disposición de los tipos alrededor de la palabra “tudo” subrayada (ilust.33).

En “O tigre” se utiliza un fondo negro y un tigre extraído de una pintura mural derviche del siglo XIX dibujado con frases de devoción religiosa (*god* es un tigre). Mediante una torsión escrituraria, el lenguaje –formado por unidades discretas– alcanza, en la figura del tigre, el carácter inmediato y enigmático de una imagen.¹⁹ El dibujo (reproducido al derecho y al revés) acentúa, al unir la figura del tigre a la inscripción de obediencia religiosa, la ambigüedad de la naturaleza creada y de la creación (“quem fez a ovelha te fez?”/“¿quien hizo a la oveja te hizo?”):

tygre! tygre! brilho, brasa
que 'a furna noturna abrasa,
que olho ou mão armaria
tua feroz symmetrya?

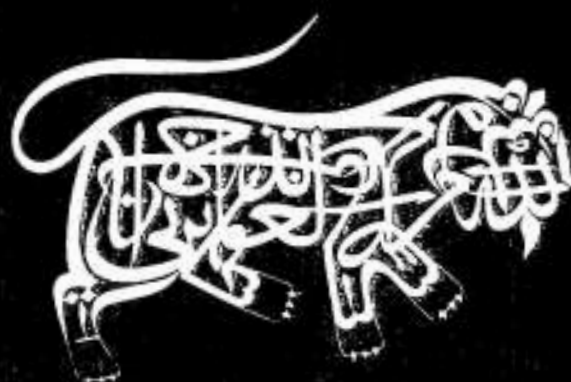
[|tigre! |tigre! brillo, brasa
que la gruta nocturna abrasa,
¿qué ojo o mano armaria
tu feroz simetria?]

¹⁸ La palabra juega con “traducción”, “introducción”, el prefijo “in” (este “in”, que se opone al “ex”, es la interioridad del poema, de todos los poemas inventivos o radicales con los que los poetas concretos se sienten identificados a partir de los criterios de innovación) y, también, el término “intra” que marca el carácter textual y autonomizador de la operación.

¹⁹ Hay una violencia también en la ortografía, que se modifica en función del juego tipográfico: de “tigre” y “simetria” a “tygre” y “symmetrya”, acentuando la iconicidad de las letras. Me aclara Augusto de Campos en una carta: “escogí un *letra-set* especial de la marca francesa “mecanorama”, denominado “spring”, que me pareció que rimaba con las letras persas del cuerpo del tigre e insinuaba las garras: en “symmetrya” mantuve la simetria “ymmy” y substituí las “mm” por las “ww” invertidas de la familia tipográfica, agregándole, además, algunos signos tigrescos (¿garras, ojos, hocicos, máscaras?) en el cuerpo del texto”. Nótese que las “m” se “symmetrya” no coinciden con las otras “m” del texto.



tyger: tyger: burning bright
in the forests of the night.
what immortal hand or eye
could frame thy fearful symmetry?



tygre: tygre: brilho, brasa
que a fôrna noturna abrasa,
que olhe ou mão armaria
lâa ferox symmetrya?

Ilust.32: **O tygre** de William Blake (fragmento) de Augusto de Campos. El uso de la 'y' en vez de la 'i' se debe al carácter retorcido de la 'y' en esa tipografía. Frente a frente, el original en inglés y su traducción al portugués. En las letras del tigre se lee una inscripción mahometana que dice: "En nombre del león de Dios, del rostro de Dios, del victorioso Alí, hijo de Ebu Talei".

“Ojo” y “mano”, mirada y escritura: la metamorfosis se produce entre dos idiomas, entre diferentes códigos (visual y lingüístico), entre mundos diversos (animal y humano) y su resultado es una “feroz simetría”. La “simetría” del poema y del dibujo se produce también en la traducción misma, ya que la “intraducción” enfrenta las primeras estrofas del texto inglés y de su *doble* en portugués. Pero la simetría lograda es, sin embargo, aparente, feroz, simulada (poemas como “Viva vaia”, “Acaso” o los de la serie *Ovonovelo* sacan el máximo partido de las *minimas diferencias* que se producen en las distribuciones simétricas).

La metamorfosis es el pasaje de esa diferencia que, si toma la figura de los animales, es porque encuentra en ellos dos cualidades: por un lado, por lo indecible, el más allá del lenguaje en el que se mueve cada animal (una experiencia intensa, de pura imagen, como el “silencio” de la pantera de Rilke). Por otro lado, porque en el intento del poeta por acercarse a esa experiencia, la naturaleza se transforma en un jeroglífico (como el tigre de la pintura mural derviche). Dos caras de un pasaje visto desde lugares diferentes: desde la experiencia vital y desde el lenguaje como instrumento del poeta.

Por lo menos dos importantes poemas de la primera etapa del autor están contruidos alrededor de figuras de animales como emblemas: *O sol por natural* (1950-1951) y *Bestiário* (1955). El poema *Bestiário* marcó una inflexión en la producción poética de Augusto de Campos por su exasperación minimalista y por su uso del montaje de palabras que, a diferencia de *Poetamenos* (1955), no se articulaba en diversos niveles heterogéneos entre sí sino en un núcleo espacial único y homogéneo.²⁰ Este tipo de montaje se organiza alrededor de una columna vertebral fija que se repite poema a poema y que puede ser identificada como su impulso constructivo. Sobre este eje, se producen todas las transformaciones. Las transformaciones en “camaleão”, “lagartija”, “cóndor”, “bufalo” o “cebra” se oponen al peso de la figura del poeta como lugar de lo sagrado (“augusto”) y de lo eterno y fijo (“busto”). La desacralización y la persecución del movimiento (*leit-motiv* de la poesía de Augusto de Campos) marcan ese umbral en el que el poeta dejó de ser tal y en

²⁰ La diferencia entre uno y otro se percibe visualmente de inmediato. En *Poetamenos*, los poemas (excepto el que le da título a la serie y “os amantes”) no se ordenan simétricamente alrededor de un eje y su disposición no está sujeta a reglas fijas. En *Bestiário*, en cambio, hay un eje que funciona como una columna vertebral o, según dice el subtítulo, como un “fagot” o un “esófago”.

el que todavía no se anunció en su nueva forma (aunque se vislumbra en las palabras de Mallarmé: "nada o casi un arte").

Las metamorfosis de *Bestiario*, sin embargo, se dan en condiciones particulares: no se despliegan en un sintagma narrativo (como es el caso tradicional de Ovidio) ni, complementariamente, describen el proceso de las transformaciones. En este poemario, lo estructurante es la figura retórica que Augusto de Campos ha relacionado con el barroco: la logodaedalia, figura de la discontinuidad y el corte abrupto. Esta "indole fragmentaria, alógica, atemporal, discontinua como el método formal adecuado para la *mente* contemporánea"²¹ produce una atomización del signo:

infin
itesi
(tmesis)
mal

La "especie funesta" del poeta sólo puede sobrevivir si se transforma. De ahí que el *Bestiario* de Augusto de Campos no sea al modo de Apollinaire o de Borges un *catálogo* de bestias raras, sino la transformación del poeta en animal *en la escritura* misma del poema.²² No hay descripción ni clasificación; es decir, no hay un sujeto que observa y que domina – con conceptos– los materiales del mundo animal. Antes que el pleno dominio de la intelección humana, el poeta y el animal se hunden en los vaivenes de la lengua: los animales, como agentes de la transformación, son ante todo signos (el búfalo bufá, el camaleón es cama y león). La *intensidad* del olvido animal amenaza la cultura del poeta que se repliega en ese *mínimo* lugar ("sim", "existe", "aínda"), delgado como un "esófago" (el poeta, como los animales, necesita comer). Las intensidades tratan de alcanzar aquello que les es más ajeno y, en ese esfuerzo, el animal es convertido en lenguaje (es su nombre y no su cuerpo lo que toma el poemario) y al poeta le es vedado asumir como propio el sujeto excelso de la

²¹ *Verso, reverso, controverso*, San Pablo, Perspectiva, 1978, pp.192-193, subrayado mío. Y en relación con la "logodaedalia": "artificios verbales, como el uso sistemático de palabras monosilábicas (Ausonio), los 'versos de cabo roto' o mutilados (Cervantes), las tmesis: 'saxo cere-comminuit-brum' / 'com a pedra o cérebro-esfacela-bro' (Lucilio)" (p.200).

²² *Le bestiaire (ou cortège d'Orphée)* de Guillaume Apollinaire es de 1910 y lleva ilustraciones de Raoul Dufy. Son pequeños poemas en verso (anteriores a *Alcools*) sobre diversos animales. El libro de Jorge Luis Borges (escrito en colaboración con Margarita Guerrero) consta de pequeños textos en prosa y tuvo como primer título *Manual de zoología fantástica* (1957). En una segunda edición (1967) se retituló *El libro de los seres imaginarios*.

**brilhar pra sempre
brilhar como um farol
brilhar com brilho eterno
gente é pra brilhar
que tudo mais
vá pro inferno
este
é o meu slogan
e o do sol**

Ilust.33: Sol de Maiakóvski, intraducción de Augusto de Campos. Los versos de Maiakóvski se combinan aquí con versos de canciones de Caetano Veloso ("gente é pra brilhar") y de Roberto Carlos ("que tudo mais vá pro inferno").

poesía. En esta autoexhibición irónica, el final del poema enuncia el programa del abandono de ese refugio, de ese nombre, aun a costa de su propia desaparición:

a
 quem
 como é justo
 se esbate
 – assim que se mate –
 o
 agosto
 busto

[a
 quien
 como es justo
 se esculpe
 – así se mate –
 el
 agosto
 busto]

En el nombre del poeta se reúnen el autor (augusto, es decir, sagrado) y el poeta que se nombra a si mismo.²³ Pero destruida la vinculación del nombre con el oficio (enfrentar la poesía como tarea *profana*), arrinconado el poeta en un espacio *infinitesimal* (aunque potencialmente *infinito*) y reducido a su materialidad humana más elemental (el poeta canta y come), comienza una fase poética en la que el sujeto se ausenta como dimensión gramatical. En este sentido, *Bestiário* anuncia el establecimiento de una *dieta*, de una escritura que renunciará al abrigo de la tradición poética, pródiga en sujetos excelsos. La metamorfosis, en *Bestiário*, es la muerte del poeta y la manifestación de una experiencia genuina en ese lugar paradójico (nombre y más allá del nombre) que encarna cada animal.

Metamorfosis entre discursos heterogéneos

En 1953 Augusto de Campos escribe *Poetamenos*, considerado por parte de la crítica y por los poetas del grupo *Noigandres* como “pre-concreto”.²⁴ Pero esta denominación sólo

²³ Sobre el tema del *nombre* ver los ensayos “La poesía concreta después de todo” de Tamara Kamenszain (en *La edad de la poesía*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1996) y “Augusto maestro, Augusto inventor” de Antônio Risério (en *Augusto de Campos: Poemas*, op. cit., pp. 9-12).

²⁴ *Poetamenos* se compone de seis poemas (“poetamenos”, “paraíso pudendo”, “lygia fingers”, “nossos dias com cimento”, “eis os amantes” y “dias dias dias”) que fueron escritos entre enero y julio de 1953 y

podría aceptarse como válida en una historia teleológica del movimiento. A la recuperación retrospectiva de la producción poética del grupo y de su subordinación al programa concreto (que sería así pre-concreto, concreto y pos-concreto), es necesario oponerle una consideración situada de la producción poética, para leer lo que está en juego en cada circunstancia y comprender cuáles son los rasgos distintivos de la experimentación en el momento de su escritura. Es natural que, posteriormente, los propios autores releen su obra, acentúen ciertos rasgos y se liberen de aspectos de su producción que consideren negativos o parte del pasado. Pero, en este caso, la tarea de la crítica debe ser no asumir esos juicios como propios. La lectura *concreta*, al denominar a este poemario “pre-concreto”, recupera su trabajo con los materiales y su dimensión espacial y visual y desecha, convirtiéndola en resto del pasado, una dimensión que reprime: la subjetividad. Ésta ha sido eliminada, en la fase concreta, a favor de una concepción estructural y evolucionista del lenguaje poético. Es necesario entonces suspender la apropiación teleológica que el concretismo ha hecho de estos poemas, para leer en ellos lo que se manifiesta como singularidad.

Desde el texto de la presentación, es notorio el gesto de arrancarle procedimientos a la pintura y, sobre todo, a la música. Ubicándose en el terreno de la innovación de las técnicas y del extrañamiento, *Poetamenos* se alimenta de la pintura concreta (el uso de colores puros, complementarios y la vibración que surge de su combinación) y de la música disonante y tímbrica más que serial. *Poetamenos*, sin embargo, tiene poco que ver con la música y menos con la pintura, y tal vez ni siquiera tenga que ver con la poesía sino con los colores, los sonidos y los signos, con las imágenes y las letras. Es decir, con las formas desintegradas y desarticuladas y no con un material que se hereda y se repite.

La alianza con las formas musicales se hace a partir de ciertas analogías y valores como la disonancia, el privilegio de lo tímbrico (una voz para cada color) y “el trabajo motivico”. En el prólogo, Augusto de Campos escribe que “aspira” a una “klangfarbenmelodie (melodia-de-timbres) con palabras como en Webern: una melodía continua dislocada de un instrumento hacia otro, cambiando constantemente su color”. Este concepto de “melodia-de-timbres” fue formulado por Arnold Schönberg en su libro *Tratado de armonía*, de 1911, que concluye con estas palabras:

No puedo admitir incondicionalmente la diferencia entre altura y timbre tal y como suele exponerse. Pienso que el sonido se manifiesta por medio del timbre, y que la altura es una dimensión del timbre mismo. El timbre es, así, el gran territorio dentro del cual está enclavado el distrito de la altura [...] ¡Melodías de timbres! ¡Qué finos serán los sentidos que perciban aquí diferencias, qué espíritus tan desarrollados los que puedan encontrar placer en cosas tan sutiles!

¡Y quién se atreve aquí a aventurar teorías!²⁵

Además de desarrollar una teoría material de la música y de subvertir el valor que tenía la altura por sobre el timbre en la cultura occidental, uno de los grandes aportes de Schönberg es haber mostrado que esa disposición de la altura en términos de *consonancia* no era natural sino artificial. A partir de esta deconstrucción del binarismo consonancia y disonancia como oposición 'natural' frente a 'antinatural' (diferencia de grado, no esencial; "depende sólo de la capacidad del oído para familiarizarse"), el músico austriaco amplía el horizonte sonoro occidental.

El encuentro de Augusto de Campos con la música de Anton Webern tiene una fecha precisa: en 1952, compraron, con su hermano Haroldo, dos discos que contenían algunas obras de Webern dirigidas por el músico y ensayista René Leibowitz.²⁶ A partir del impacto que le produjo la audición de estos discos, Augusto se propuso radicalizar su poética vinculándola con la experiencia musical de Webern. Las analogías entre la música de Webern y la propuesta de Augusto de Campos establecen nuevos niveles de sentido en el poemario:

- Uso de timbres. Con Damiano Cozzella y otros músicos, Décio Pignatari promovió, en enero de 1954, una lectura de algunos poemas en el "V Curso Internacional de Férias de Teresópolis" que organizó H.J.Koellreuter. Y en noviembre de 1955, en el teatro Arena de San Pablo, el grupo "Ars Nova" interpretó, dirigido por Diogo Pacheco y supervisado por Augusto de Campos, una lectura a varias voces de "lygia fingers", "eis os amantes" y "nossos dias com cimento" de *Poetamenos* (en el programa también figuraron composiciones de Webern y Machaut). Se refutaban así las críticas centradas en la imposibilidad de oralización de los textos. Los poetas respondieron con un *portemanteau*

completa en *Viva vaia* y en la edición conmemorativa de 1973.

²⁵ *Tratado de armonía*, op.cit., p.501.

²⁶ Los discos fueron editados en 1950 por el sello Dial. Debo esta información al artículo de Claus Clüver: "Klangfarbenmelodie in Polychromatic Poems: A. von Webern and A. de Campos" en *Comparative Literature*

joyciano: la poesía es *verbivocovisual*. Y si bien la oralización de los poemas tiene un alto grado de arbitrariedad, existe una continuidad en el color y en ciertos grupos fónicos (la 'l' o 'so' en "ligya fingers") que exigen una interpretación a *varias voces* como también lo hacen el uso de la simultaneidad y de las violencias fónicas (ilust. 34).

- Si algo llama la atención en estos poemas es la falta de un elemento estructural que se repita (por ejemplo, un estribillo) y que proporcione un hilo o un eje. En este sentido, puede concebirse una zona común entre *Poetamenos* y la música de Webern que podríamos denominar –con Claude Rostand– “trabajo motivico”.²⁷ Éste reemplaza –en palabras de Rostand– al “trabajo temático tradicional”. Según Rostand, “podemos concebir muy bien un motivo [en la música de Webern] que sólo será caracterizado por el timbre adjudicado a cada uno de estos sonidos. El timbre sería, por similitud con las percepciones visuales, lo que llamamos *color sonoro*, y de ello resultará el nacimiento de la teoría schönbergiana de la melodía de timbres” (p.84). En *Poetamenos* no puede pensarse en ‘verso’ ni en motivos temáticos, el motivo es “diagonal” en la medida en que lo constituye un *material*, ya sea un color, un grupo fonético (*lg*) o una determinada distribución espacial.

- En el aislamiento de los sonidos, los intervalos acentúan el valor sonoro de las notas o las palabras. En *Poetamenos*, esta función les corresponde a los espacios en blanco. Como consecuencia, música o poesía desplegadas en el espacio como materialidad en tensión con el silencio o con la página en blanco. “Se trata especialmente –dice Pierre Boulez– de la abolición de la contradicción existente anteriormente entre los fenómenos horizontales y verticales de la música tonal. Webern creó una *nueva dimensión* que podríamos llamar dimensión diagonal: una especie de repartición de los puntos, bloques o figuras no sólo en el plano, sino en el espacio sonoro”.²⁸ El concepto de *espacio* se vuelve un agente: en la poesía, la escritura adquiere una conciencia de sí a través de la investigación de sus

Studies (University of Illinois), vol.XVIII, núm.3, sept.1981. René Leibowitz fue autor, entre otros libros, de *Schönberg et son école. Introduction à la musique de douze sons* y de la magnífica *Historia de la ópera*.

²⁷ Transcribo la nota al pie de Claude Rostand: “La palabra motivico no existe en francés [ni en castellano, nota de la traductora Araceli Cabezón]. Ha sido creada en alemán y en inglés para las necesidades precisas de esta técnica nueva, necesidades que nos obligan a utilizarla en nuestra lengua, donde no tiene equivalente” (en *Anton Webern*, Madrid, Alianza, 1986).

²⁸ Tomé esta cita del libro *Anton Webern* de Claude Rostand. La misma cita es usada por Gilles Deleuze para explicar las derivaciones del barroco, pliegue según pliegue, en este siglo en su libro *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Paidós, Bs.As., 1989.

condiciones materiales de aparición, de su posición en el espacio y de la significación de los soportes (la página en blanco).

Mediante estas analogías, *Poetamenos* accede a un trabajo material del lenguaje poético y, en un nivel más de ruptura, a una concepción de la letra como unidad de composición sonora, espacial y visual. Pero otro elemento no computable en el terreno de las técnicas de composición puede ser considerado para recuperar dimensiones de *Poetamenos* que una lectura desde el concretismo no puede captar (o preferiría, programáticamente, minimizar): fuerzas antagónicas luchan en el material poético de esta obra. Por un lado, el esfuerzo por poner a la poesía en diálogo con la música y las artes plásticas y de recuperar su tratamiento evolutivo de los materiales. Por otro, la angustia y el goce como los dos estados anímicos por los que transitan las composiciones y que son otra explicación posible de la desintegración vocabular a la que se asiste: como si fuera este impulso, también, el que exige la búsqueda de un nuevo lenguaje. El estudioso Charles Rosen, en su ensayo “Schoenberg y el expresionismo”, sostiene:

Es preciso reconocer que el cromatismo tonal de la Escuela de Viena de la música de 1908, como el uso de colores vivos y puros para simbolizar el sentimiento, se adaptaba a la representación de los estados emocionales extremos de una forma que no era sólo fortuita.²⁹

Valiéndome de la polisemia del término “cromatismo” (y de su uso expresionista), podríamos preguntarnos si este es el uso (“representación de los estados emocionales extremos”) que predomina en *Poetamenos*.

¿Cómo leer el uso del rojo en el nombre de “lygia”: como algo que connota la ‘pasión’ del poeta (según el uso tradicional de ese color) o como un tratamiento al estilo de la pintura concreta? Sin duda, en el caso de los colores, su uso simbólico es secundario en relación con el efecto retinico conseguido por su empleo estructural, como el de la pintura concreta. Según Roman Gubern, aunque nuevos experimentos han demostrado la “fuerza motriz” que tienen ciertos colores (los colores fríos, por ejemplo, desencadenan “reacciones musculares

²⁹ “Schoenberg y el expresionismo”, en Nicolás Casullo (comp. y prólogo): *La remoción de lo moderno - Viena del 900*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991, p.237.

constrictivas” y los cálidos “expansivas”), lo más importante son los contextos culturales.³⁰ Sin embargo, en *Poetamenos* el uso no incentiva una interpretación relacionada con los valores culturales sino con la interacción cromática tal como la planteaban los pintores concretos del periodo. En *Poetamenos*, el valor de los colores es autónomo y estructural: el sentido de cada uno está en la combinación que establece con los otros colores del poema (contraste, parentesco, vibración, gradación).³¹

Pero esta consideración concreta de los colores (retínica y material) está en contradicción con el lenguaje del poemario y su uso expresionista. Las lecturas posteriores de poetas concretos y de críticos han subrayado este uso concreto visual y han minimizado o dejado en un segundo plano la “angustia expresionista” que recorre estos poemas. Claus Clüver, uno de los críticos más importantes de la poesía visual y concreta, lo ha dicho así: “la elección del material verbal, *de todos modos*, está *todavía* determinada por la primacía convencional del significado”.³² El “de todos modos” y el “todavía” dan cuenta del esquema evolutivo y unilineal en el que se colocó a este poemario. Para recuperar entonces algo de su aliento expresivo subyacente hay que diferenciar las dos orientaciones que se contraponen en el material de *Poetamenos*: el uso concreto de los colores y el uso expresionista del lenguaje. Esta incongruencia, que la posterior actividad del concretismo poético hizo más evidente, desembocó –históricamente– en una represión de esa subjetividad lírica que se manifestaba de un modo tan particular en esta serie de poemas.

En su ensayo “Dificultades”, Adorno plantea, entre otras cosas, las aporías con las que se topa la música contemporánea y, a propósito de Boulez y de Stockhausen, señala el fetichismo al que puede conducir la determinación previa del material y los riesgos que implica la “exoneración” del sujeto.

³⁰ Por ejemplo, los aztecas hacían, según Gubern, un “empleo fonético de los colores” (p.59). Gubern cree que los significados de los colores no tienen valor objetivo como pretende Kandinsky (p.100), aunque en otro pasaje de su libro acepta ciertas cualidades naturales bastante restringidas.

³¹ Según Joseph Albers, quien describe de la armonía preestablecida entre colores, “el color es el más relativo medium en arte”. Ver *Interaction of Color (Unabridged text and selected plates)*, Massachusetts, Yale University, 1975 (revised edition), p.8.

³² Claus Clüver: “Klangfarbenmelodie in Polychronic Poems: A. von Webern and A. de Campos”, op.cit., p.394, subrayado mío.

Compositores como Pierre Boulez –dice Adorno–, en sus esfuerzos por ‘retorcer el pescuezo’ a la subjetividad, reprimiten la angustia expresionista que aún bulle bajo la superficie en el primer Schoenberg.³³

Los poemas de la fase concreta ortodoxa se empeñaron, sin ninguna duda, también en “torcerle el pescuezo a la subjetividad”. Y la serialización, la determinación del material, la eliminación de la primera persona pueden rastrearse en cada uno de los poemas que pertenecen a la fase que se inicia con la *Exposição Nacional de Arte Concreta*. Estos poemas de 1953, en cambio, se hamacan entre el “eu” (“yo”) y el “nos” (“nosotros”) en la búsqueda del “unis / sono” del primer poema de la serie.³⁴

La expresividad de *Poetamenos* está puesta en la búsqueda de la *unión amorosa* de los cuerpos, de las palabras y de las imágenes. Las irrupciones del *yo* no dependen de un postulado único sino que emergen en condiciones particulares y según ordenamientos muy difíciles de determinar en cada poema. En “eis os amantes” (el quinto de la serie) el esquema está articulado alrededor de una columna vertebral y de la unión de los “corpos” (“cuerpos”), y en “poetamenos” se recuesta en un margen único y regular. Los otros cuatro poemas, en cambio, son explosiones de color sin orden aparente.

Las excepciones del primer poema y el quinto se explican por su significado: si “poetamenos” es una afirmación de la voz poética (aunque sea como sustracción o minusvalía), “eis os amantes” es, como lo señaló el mismo autor, una “dialéctica de la realización amorosa”.³⁵ Los dos son poemas de la *fusión* del poeta con su material y con la mujer amada. En “eis os amantes” el tema es el mismo de “The extasie” de John Donne: la dialéctica se expresa en las palabras que se funden o se separan. La palabra es aquí el cuerpo del otro (“cima eu baixela”)³⁶ y el poema escenifica, espacial y cromáticamente, la fusión de los amantes. En “The extasie” de John Donne (1572-1631), poema que Augusto de Campos tradujo para su libro *Verso, reverso, controverso*, el horizonte de la unión amorosa es de trascendencia y religiosidad; amor y teología se remiten uno a otro constantemente:

³³ Ver Theodor Adorno, “Dificultades” (“1. Para componer música”), de 1964, en *Impromptus (serie de artículos musicales impresos de nuevo)*, Laia, Barcelona, 1985, pp.127ss. Pese a sus objeciones, Adorno valora la obra de Pierre Boulez, como lo muestran algunas referencias ocasionales en su *Alban Berg* (Alianza, Madrid, 1990, p.128), y en otros pasajes de *Impromptus*.

³⁴ La palabra que se forma es “unísono”: “unis” más “sono” (“sueño” de dormir y no de soñar, que en portugués es “sonho”).

³⁵ *Código 11*, Salvador, 1986.

³⁶ Encimayo. abajoella.

He (though he knew not wih soul spake,
 Because both meant, both spake the same)
 Might thence a new concoction take,
 And part farre purer than he came.

This Extasie doth unperplex
 (We said) and tell us what we love,
 Wee see by this, it was not sexe,
 We see, we saw not what did move

[Pudera (sem saber que alma falava,
 Pois ambas eram uma só palavra)
 Nova sublimação tomar do instante
 E retornar mais puro do que antes.

Nosso Êxtase –dizemos– nos dá nexo
 E nos mostra do amor o objetivo,
 Vemos agora que não foi o sexo,
 Vemos que não soobemos o motivo]³⁷

El horizonte en Augusto de Campos es, en cambio, el de la *inmanencia*: los signos son opacos y los cuerpos mismos se transforman en signos que se fusionan material o sexualmente (“semen(t)emventre”). Frente a esos dos poemas de la fusión, los otros poemas de la serie escenifican la separación, la ausencia y la angustia. El otro (la mujer amada) ya no es un cuerpo sino un *nombre* (“lygia”) que se expande como el sentido último de *Poetamenos* y su justificación más o menos secreta. En “lygia fingers” y en “dias dias dias” el nombre es el motivo que persiguen las palabras y los colores como un fauno a la ninfa. En “nossos dias com cimento” el nombre aparece, como en los poemas latinos analizados por Saussure, en clave anagramática: “conchiglia”, palabra en italiano que significa “concha” (Lygia es también Venus).³⁸ Pero en este poema, esta figura es también la marca de la incomunicación y la separación, y aunque se anuncia como un refugio, finalmente no protege de la angustia de la metrópolis. El “paraiso”, que en “paraiso pudendo”, es la unión de los

³⁷ Cito la traducción que Augusto de Campos hizo de este poema en su ensayo “Poetas metafísicos” y que incluyó en *Verso, reverso, controverso*, op.cit.

³⁸ La lectura de los anagramas que hizo Saussure en poemas latinos y griegos no era conocida, en ese entonces, por Augusto de Campos. Se le debe a Jean Starobinski la edición, en los años sesenta, de estos cuadernos saussureanos (*Las palabras bajo las palabras (La teoría de los anagramas de Ferdinand de Saussure)*, Barcelona, Gedisa, 1996) que recibieron una lectura entusiasta de Haroldo de Campos en su ensayo “Diabos no texto (os anagramas de Saussure)”, en *A operação do texto*, San Pablo, Perspectiva, 1976.

cuerpos (“fêmoras”, “pênis”, “palmas”, “joelhos”)³⁹, se opone aquí no a la impureza del cuerpo –como en Donne– sino al paisaje de la ciudad (“nuestros días con cemento”, “hay manchas en el pavimento”). A diferencia de la poesía concreta (donde la presencia urbana es, si puede decirse así, isomórfica), en *Poetamenos* la ciudad existe como escenario designado: “cubos”, “cimento”, “assoalho”, “bancos da praça”. Todavía hay una cierta idea de representación del espacio y del tiempo que –en el concretismo– será puramente práctica y de uso. Sin embargo, esta representación nunca se constituye como tal, completa y acabada: sólo hay un encuentro de fragmentos.⁴⁰ La ciudad no es la de la integración modernista de los manifiestos concretos, sino el lugar de la experiencia extrañada que despoja a los hombres de una comunicación genuina.

El *medio* que articula estos fragmentos de la fusión y de la ausencia es la memoria, aspecto clave de la poética de Augusto de Campos:

amemor

IA e

stertor

AR

rticula:

NÃO⁴¹

La memoria es, aquí, una proeza de la voluntad poética. No es un procedimiento mecánico que se asemeja al de una cámara oscura –como veremos que sucede en otros poemas posteriores–, sino que la memoria está suscitada por el encuentro de la angustia del poeta con el lenguaje fragmentado que tiene a su disposición. De ahí que la fórmula de José

³⁹ Fémures, pene, palmas, muslos.

⁴⁰ Esta referencia a la ciudad por fragmentos se corresponde con la insistencia en la designación de las diferentes partes del cuerpo. El momento en que se designa la totalidad de los cuerpos (en “eis os amantes”) se lo hace en tercera persona como si fuese el cuerpo de otro y no del poeta-amante. El poema que le sigue en la serie (“días días días”) puede ser leído como un intento de reanudar ese momento y allí sí aparecen la primera y la segunda personas.

⁴¹ Cito solamente la línea del medio (color rojo): “lamemor / ia e / stertor ar / rticula: / no” (“ar” puede leerse como “aire” y “ia” hace juego con “lyg” pero también puede leerse como verbo, iba, figuración de la memoria en fuga). Se trata de un poema sobre la respiración y la memoria (“expoeta expira” puede ser leído también como “aspira”) en el que abundan las sibilantes como suspiro que recorre el poema, lectura que también hace Caetano Veloso en su interpretación musical.

Américo Miranda, quien denominó a este poema "cantiga de un trovador afásico", sea tan exacta.⁴²

Aunque sea en fragmentos y por recortes, el poeta puede recurrir al repertorio que la tradición pone a su alcance. Dos referencias literales hay en "dias dias dias": "esperança... deum só dia" está tomada de un verso del soneto "Sete anos de pastor" de Luis Vaz de Camões (1524-1580): "os dias na esperança de um só dia". Y "Oh! se me lembro! e quanto!" está extraído del poema "Visita à Casa Paterna" de Luis Guimarães Júnior (1847-1898), que despliega el tópico romántico del regreso al hogar. En "dias dias dias", la memoria es el medio de una dificultad: la del pasaje de la huella de la experiencia amorosa a la potencia poética del lenguaje para reproducirla, de la debilidad de la retención a la potencia del recuerdo. Se trata, en definitiva, de un momento que no se repetirá, de un lugar al que no se puede volver: la afirmación del poeta romántico-parnasiano Guimarães Junior es aplicada aquí a la finitud de la experiencia amorosa. Por eso puede afirmarse que en *Poetamenos* no se exonera al sujeto; por el contrario, él trata de buscar su lugar a partir de la fragmentación y la disgregación del mundo moderno.⁴³

La creencia de que ya no es posible una voz poética *tradicional* para dar cuenta de esta dialéctica de la fusión y de la ausencia, de la composición formal y la fragmentación moderna, es la base de la demolición que hace el poemario de los instrumentos tradicionales del poema: el verso, la rima, la consonancia sonora, la imagen como hallazgo. El poeta comienza a definirse desde la carencia, desde el rechazo y la negatividad (pero recupera la positividad de otras artes como marcas de una modernidad posible). Es un *poetamenos* que concluye con su propia autodestrucción en el último poema de la serie: "expoeta expira". Esta negatividad que podría llegar a alentar una actitud de nostalgia (en el campo de la poesía, por el lugar y la importancia que tuvo ésta en otros tiempos) es vista por Augusto de Campos como un *vacio productivo*, una posición que permite una mayor movilidad (hacia elementos extranjeros) y una mayor apertura (hacia la producción simbólica).

⁴² "Dias dias dias: um poema de Augusto de Campos" en *Contexto*, revista del Departamento de Línguas e Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, año V, número 4, 1996. Esta tensión entre impulso amoroso y lenguaje fragmentado explica también la fascinación que comenzó a ejercer la poesía de e.e.cummings sobre Augusto de Campos, quien lo tradujo por primera vez en esos años.

Esta autodefinición negativa es un elemento continuo en la trayectoria de Augusto de Campos: del “expoeta” se pasa al “despoeta” (su último libro se llama *Despoemas*) que rechaza los medios que la poesía pone a su alcance para ubicarse en sus límites, allí donde se vuelve irreconocible o a punto de deshacerse.⁴³ En los últimos poemas, la negatividad llega a tomar la forma de la renuncia (como en “Brinde” de 1991), aunque la posición de Augusto de Campos es la de un poeta *consagrado* (augusto en un ámbito profano como el de la poesía) que sigue acumulando prestigio en la medida en que no cede ese lugar de negatividad que comenzó a construir en *Poetamenos y Bestiário*, que se redefinió en términos programáticos con la poesía concreta y que se reafirmó posteriormente con sus últimas producciones. Aunque esta negación, en la fase concreta, haya implicado la exoneración del sujeto que, escenificado en *Poetamenos*, retornará una vez terminado el ciclo vanguardista grupal.

Mira quién habla

“Walfischesnachtgesang (canção noturnadabaleia)” es un poema de 1990. Su título remite a “Fisches Nachtgesang” (“Canción nocturna del pez”) (ilust.35), el conocido poema visual de Christian Morgenstern (1871-1914), pero trasladado a Moby Dick, la ballena blanca. Dice Ismael, el personaje narrador de la novela de Herman Melville:

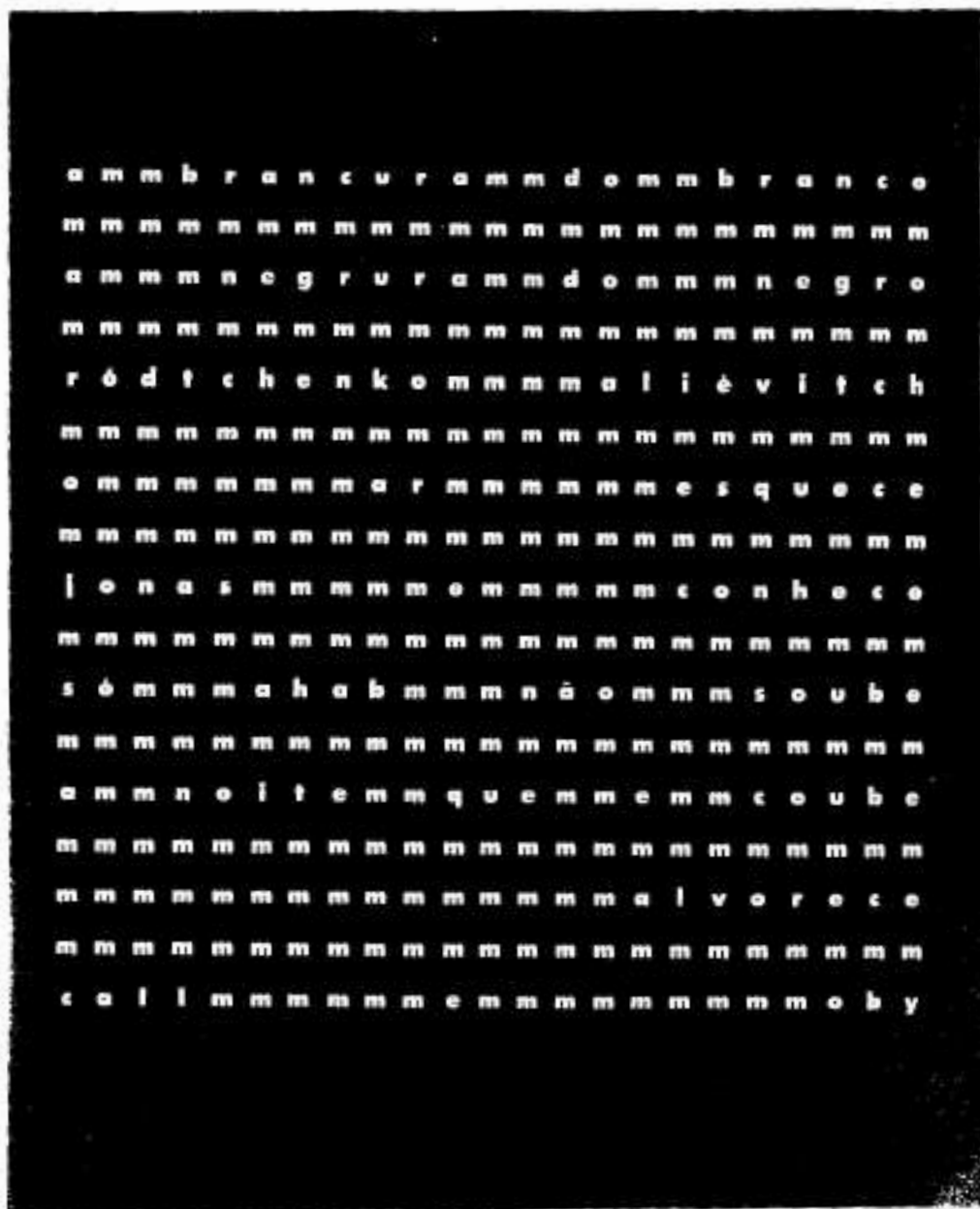
Fluctuaba en torno a ella otro pensamiento, o más bien un horror vago, indecible, que a veces dominaba todo lo demás por su *intensidad* misma. Sin embargo, era tan místico e inexpresable que casi desespero de poder comunicarlo en forma comprensible. Era, sobre todo, la blancura de la ballena lo que me aterraba. ¿Pero cómo puedo esperar que seré capaz de explicarme en estas páginas?⁴⁴

Moby Dick es un animal sublime: provoca terror por su tamaño y hace que aquellos que deben describirlo sólo puedan balbucear o desesperarse. Podríamos aplicarle las palabras de J-F.Lyotard al analizar la pintura de Kazimir Malievich: “la inconmensurabilidad de la

⁴³ El poema se origina en una carta que Augusto de Campos le envió a su entonces novia Lygia Azeredo (hoy su esposa) el 20 de julio de 1953 (la carta-poema, en esta primera versión no coloreada, fue escrita los días 18 y 19 de ese mes).

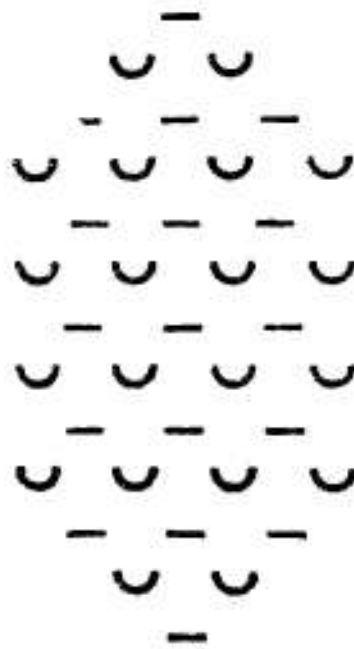
⁴⁴ Un análisis de este tema hace Jorge Monteleone en “La visión desnuda”, ensayo incluido en *Nuevos territorios de la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Oficina del CIBC-UBA, 1997, pp.405-412.

⁴⁵ “La blancura de la ballena”, capítulo de *Moby Dick*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970, traducción de Enrique Pezzoni, p.316.



Ilust.35: **Walfisches Nachtgesang** (canção noturna da baleia) de Augusto de Campos
Texto: "La blancura del blanco / la negrura del negro / ródtschenko maliévitch / el mar olvida / jonás me conoce / sólo ahab no supo / la noche que me cupo / alboroce / call me moby".
Fisches Nachtgesang (Canción nocturna del pez) de Christian Morgenstern (1871-1914)

**Fisches
Nachtgesang.**



realidad en relación con el concepto, que está implícita en la filosofía kantiana de lo sublime".⁴⁶ El lenguaje humano cede ante la intensidad incommensurable de Moby Dick, que sólo muy pobremente puede ser comparada con las páginas en blanco, aunque sea el mismo Ismael quien lo sugiere en su pregunta.

El poema de Augusto de Campos invierte éste y otros aspectos de la novela. Por un lado, la página *negra* hace pensar más en la noche y en el mar que en la ballena. En segundo lugar, mientras la novela se inicia con la frase "call me Ismael", el poema termina con el verso "call me moby". Antes de proferir esta frase, el poema recorre caminos muy distintos a los que cabe predecir del ámbito marítimo de la novela.

El poema se dispone en forma reticular en un cuadrado de 23 espacios de largo y 17 de alto. Las líneas pares reproducen una serie completa de "emes" que pueden remitir, semánticamente, a "mar" o a "moby", y que icónicamente sugieren las olas del mar o la cola de la ballena que aparece y reaparece a medida que leemos el poema (la versión en video permite las dos interpretaciones). Sin embargo, el comienzo del poema tiene poco o nada que ver con el mar y la ballena Moby. La "Canción nocturna" convoca a dos artistas vanguardistas de la Rusia de principios de siglo: el constructivista Alexandr Rodchenko (1891-1956) y el suprematista Kazimir Malévich (1878-1935), y las dos líneas ("la blancura del blanco" y "la negrura del negro") hacen referencia a una polémica que existió entre ellos a fines de la década del 10.

Cuando Rodchenko surgió en el panorama artístico ruso, Malévich ya era un pintor importante para las vanguardias. Como señala Camilla Gray, Rodchenko sentía una "atracción que vacilaba primero hacia las ideas de Malévich y después hacia las de Tatlin".⁴⁷ Hacia 1920, Rodchenko concibió sus preocupaciones sociales en términos de producción artística y, con el constructivismo, se propuso acabar –al modo vanguardista– con todos los *-ismos* anteriores. Síntoma de este conflicto es su pintura *Negro sobre negro*, una de sus últimas pinturas antes de pasar al trabajo constructivo con materiales tridimensionales:

⁴⁶ Jean-François Lyotard: *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 1995, p.22. La definición de Lyotard es de raigambre kantiana mientras la de Melville, presumiblemente, se deriva del tratado de Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1755).

⁴⁷ Ver Camilla Gray: *The Russian experiment in art (1863-1922)* (revised and enlarged edition by Marian Burleigh-Motley), London, Thames and Hudson, 1993, pp. 242-243.

Las batallas ideológicas entre los de inclinaciones suprematistas y los que se asentaban resueltamente en principios constructivistas –dice Aaron Scharf– se libraron no sólo con palabras, sino con la propia arma del arte. En 1916 Malevitch disparó una salva de trapezoides con su *Destructor suprematista de la forma constructivista. Su Blanco sobre blanco* (aproximadamente de 1918) fue una afrenta a Rodchenko, quien contrató ese mismo año (el año en el que se pusieron en marcha los VKHUTEMAS) con su *Negro sobre negro*. Esta pintura simbolizaba la muerte de todos los “ismos” en el arte, especialmente el suprematismo.⁴⁸

Como señala el mismo Aaron Scharf en su artículo sobre el suprematismo, es difícil saber el significado exacto que le quiso dar Maliévich a su cuadro, aunque conocemos por sus escritos su tendencia a considerar la supremacía de la mente sobre la materia (de ahí el nombre de su movimiento), creencia que no podía simpatizarle a un cada vez más productivista Rodchenko. “He emergido en el blanco –escribe Malevitch–. Nadad junto a mí, camaradas pilotos, en este infinito. He establecido el semáforo del suprematismo. ¡Nadad! El blanco mar libre, el infinito, está delante de vosotros” (al final, el artista ruso no estaba tan lejos del mar como pensábamos).

Este enfrentamiento entre Maliévich y Rodchenko, entre el suprematista y el constructivista, entre el artista-pintor y el artista-ingeniero, entre el compositor y el utilitarista, entre lo sublime y lo sarcástico, entre lo infinito de la mente y la finitud de la producción, en fin, entre el espiritualista y el materialista, es conciliado por Augusto de Campos en un solo espacio: ambos artistas conviven en una misma línea y sus posiciones revelan sus coincidencias en el paralelismo gramatical (“a brancura do branco / a negrura do negro”). Blanco y negro son dos momentos de intensidad que aquí remiten, también, a la escritura. El blanco en lo blanco (o lo negro en lo negro) es lo infinito, la suma de todos los colores y de la luz.⁴⁹

Rodchenko y Maliévich, oponentes, forman parte de un mismo espacio: el de las prácticas de vanguardia. Pero la conciliación no consiste solamente en que ambos sean vanguardistas; Augusto de Campos se apoya en el trabajo de autonomización para pensar a

⁴⁸ Aaron Scharf en “Constructivismo” (en Nikos Stangos (comp.): *Conceptos de arte moderno*, Madrid, Alianza Forma, 1991), p. 140. Gray reproduce ambas pinturas en su libro, op.cit., pp.242-243.

⁴⁹ Haroldo de Campos hace una lectura del mismo tema: “Pound en un espléndido *tour de force*, lee ‘compriso bianco’ en el sentido de ‘comprendido en su todo, clarificado por una luz total (‘todos los colores unidos en el blanco’), remitiendo al verbo *imbiancare*, usado por Dante en el *Paradiso* [...] Transculturación

los artistas "inventores" como parte de una gran *familia*.⁵⁰ Leídas desde la autonomía, los dos extremos (el blanco y el negro) son parte de una misma continuidad –como si en el dominio de la invención poética todos los pasajes fueran posibles. En este poema, tanto la experiencia de Maliévich como la de Rodchenko son epifánicas (sea de lo espiritual o de lo material) y ambas, a la vez, entregan una negatividad (ambos cuadros son emblemas de la no-conciliación vanguardista con la tradición y con el entorno). Pero a diferencia de lo que sucedía con el concretismo, esta negatividad no se recorta sobre un fondo utópico o de integración social futura (como en el poema "Greve"): aquí, la creación poética (o artística) es la última justificación y por eso se encuentra investida de poderes casi auráticos.

Espacio del éxtasis, entonces, territorio de los artistas. Pero esta configuración de los sujetos en la poesía más reciente de Augusto de Campos se comprende mejor al incorporar a las otras dos *personae* o máscaras del poema: el profeta Jonás y el cazador Ahab. La metamorfosis del poeta en Moby sirve para discriminar figurativamente *experiencias de lectura* entre Jonás, el profeta bíblico, y Ahab, el protagonista de la novela de Melville. El primero, al internarse en el otro, adquiere conocimiento; el cazador, en cambio, sólo puede afirmarse a sí mismo negándole la vida al otro. Jonás "me conoce", Ahab "no supo". Jonás desaparece en la ballena mientras Ahab no deja nunca la distancia de la dominación.

¿Llegan estas dos figuras a ser una alegoría de la experiencia religiosa y de la actitud moderna del dominio de la naturaleza? Los últimos ensayos y poemas de Augusto de Campos indican una respuesta afirmativa, aunque la 'religiosidad' estaría fundamentalmente vinculada con la experiencia artística y los estados extáticos que, en este poema, representan las composiciones de Maliévich y Rodchenko. Esta orientación hacia una dimensión 'religiosa' o trascendente se encuentra también en sus acercamientos a aquellos músicos en los que hay una búsqueda casi mística del sonido (como Scelsi o Ustvólkskaia), que son leídos como "la voz contestataria de los que buscan en la indagación del sonido, como instancia física y metafísica, más allá de todas las convenciones, una nueva escucha sensible

sincrónica. Maliévich: blanco en el blanco". En Haroldo de Campos: *Dante: Paraíso* (seis cantos), Rio de Janeiro, Fontana/Istituto Culturale Italiano de São Paulo, 1978, p.11.

⁵⁰ Este es el tema de algunos *collages* espectrales que hizo Augusto de Campos en computadora. En uno, por ejemplo, muestra un diálogo imaginario (con fragmentos de sus poemas) entre Fernando Pessoa, Cesário Verde y Vladimir Maiacóvski (ilust.35). Cuando le pregunté a Augusto de Campos sobre su insistencia en los poetas del pasado y en su oficio, me respondió que se sentía más cómodo conversando con los muertos.



Ilust.36: "Conversación entre los muertos", diseño realizado para computadora, con voces de los poetas. Augusto de Campos, Pessoa, Majacóvski y Cesário Verde conversan con sus poemas en una reunión ficticia.

del universo”.⁵¹ En la versión oral del poema de la ballena, en *Poesia é risco*, Cid y Augusto de Campos incluyeron como fondo un fragmento del canto número 4 de los *Canti di Capricornio* del músico Giacinto Scelsi. Refiriéndose a esta obra, el poeta brasileño destaca su “efecto encantatorio” y de “mantras inusitados como si señalaran el conflicto entre la afirmación de la vida y la opacidad de la muerte”.⁵² Este efecto es el mismo que habíamos observado en las espirales de sus poemas, aunque aquí está conseguido mediante el círculo, único y desnudo, mínimo y enigmático de “O mesmo som” (ilust.37). Signo límite, el círculo (el cero o la letra “o”) sintetiza el impulso metafísico de esta poética de la angustia.⁵³

“Walfischesnachtgesang (canção noturnadabaleia)” es un poema sobre la *memoria* y sobre la *experiencia*. Para el poeta, ese animal es un jeroglífico (“Moby”, además del nombre de la ballena, sugiere el movimiento y la fuga en la que está siempre atrapada la memoria), pero, para esa imaginaria experiencia más allá del lenguaje, el único rastro en el que se reconoce a Moby Dick –en el mar que no atesora huellas, en el mar que es olvido– es en la obra de esos artistas. Como en el poema “Memos”, la experiencia se borra en el mismo momento en que está por ser atrapada (ilust.21). Tanto “Memos” como otros poemas de esta etapa no están escritos al modo tradicional negro sobre blanco sino al revés. Ya no es algo que se inscribe sobre el papel con el *scriptor* como agente, sino que las palabras surgen en el papel por el efecto de un proceso de revelado. “Memos” puede considerarse como una lectura de la memoria según el tópico de la *cámara oscura*: las palabras surgen a la superficie cuando se las pone bajo una luz (en este poema, la luz del instante). En “Walfischesnachtgesang” esto sucede cuando amanece (“alvorece”). Es en este preciso momento que la voz asume un nombre propio (“moby”) después de su paso por la intensidad de la noche (el mar como blancura y negrura a un tiempo). En este lugar, emerge un sujeto en un proceso en el que lo virtual deviene actual y en el que el poema es el

⁵¹ “Pós-música: Ouvir as Pedras” en *Música de invenção*, San Pablo, Perspectiva, 1998, p.244. Hice una traducción al castellano: “Post-música: oír las piedras” en *Poesia y Poética*, núm.26, verano 1997, Universidad Iberoamericana, México DF.

⁵² “Scelsi: o Celocanto da Música” en *Música de invenção*, op.cit., pp.181-182.

⁵³ En ningún poema se ve más claro esto que en *Não* (edición en xerox de circulación restringida), compuesto por Augusto de Campos en 1990. Scelsi, quien realizó composiciones musicales a partir de “la sílaba sagrada del budismo Om” (*Música de invenção*, op.cit., p.185), también escribió unos poemas, como “O olhar no centro de uma branca inércia” (“La mirada en el centro de una blanca inercia”) que Augusto de Campos tradujo en *Música de invenção* (op.cit., p.183) o “au niveau de silence” que fue objeto de una

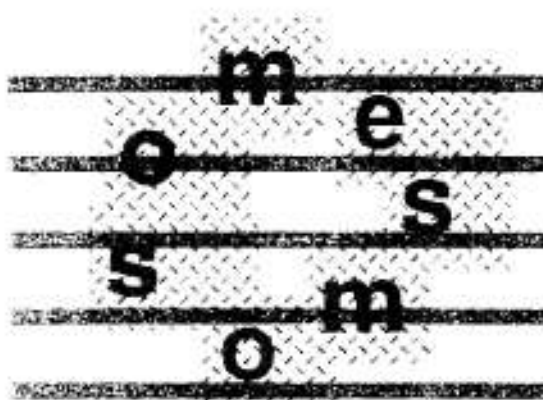
ou unmean
 du silence
 la poussière
 de toute chose



Poema de Giacinto Scelsi (manuscrito).



"Intradução: Pó de Tudo" (Scelsi)
 (Augusto de Campos, 1993)



o mesmo som (homenagem a Scelsi)
 Augusto de Campos (1989-1992).

Ilust.37: Poema de Augusto de Campos, "omaggio a scelsi (1989-1992)": Claves léxicas: o = el, mesmo = mismo, som = sonido, esmo = cálculo aproximado, om = sílaba encantatoria del budismo. Leído en sentido contrario a las agujas de un reloj: "o som sem o som" (el sonido sin el sonido). "Intradução: Pó de Tudo" a partir de un manuscrito de Scelsi: "al nivel del silencio, el polvo de todo". El círculo sobre una línea era el modo en que Scelsi firmaba sus obras.

testimonio de ese "instante-luz" ("Memos"). En la cámara oscura de la página, el poema quiere revelar el espectro de un pasado que el paso del tiempo "asesinó".

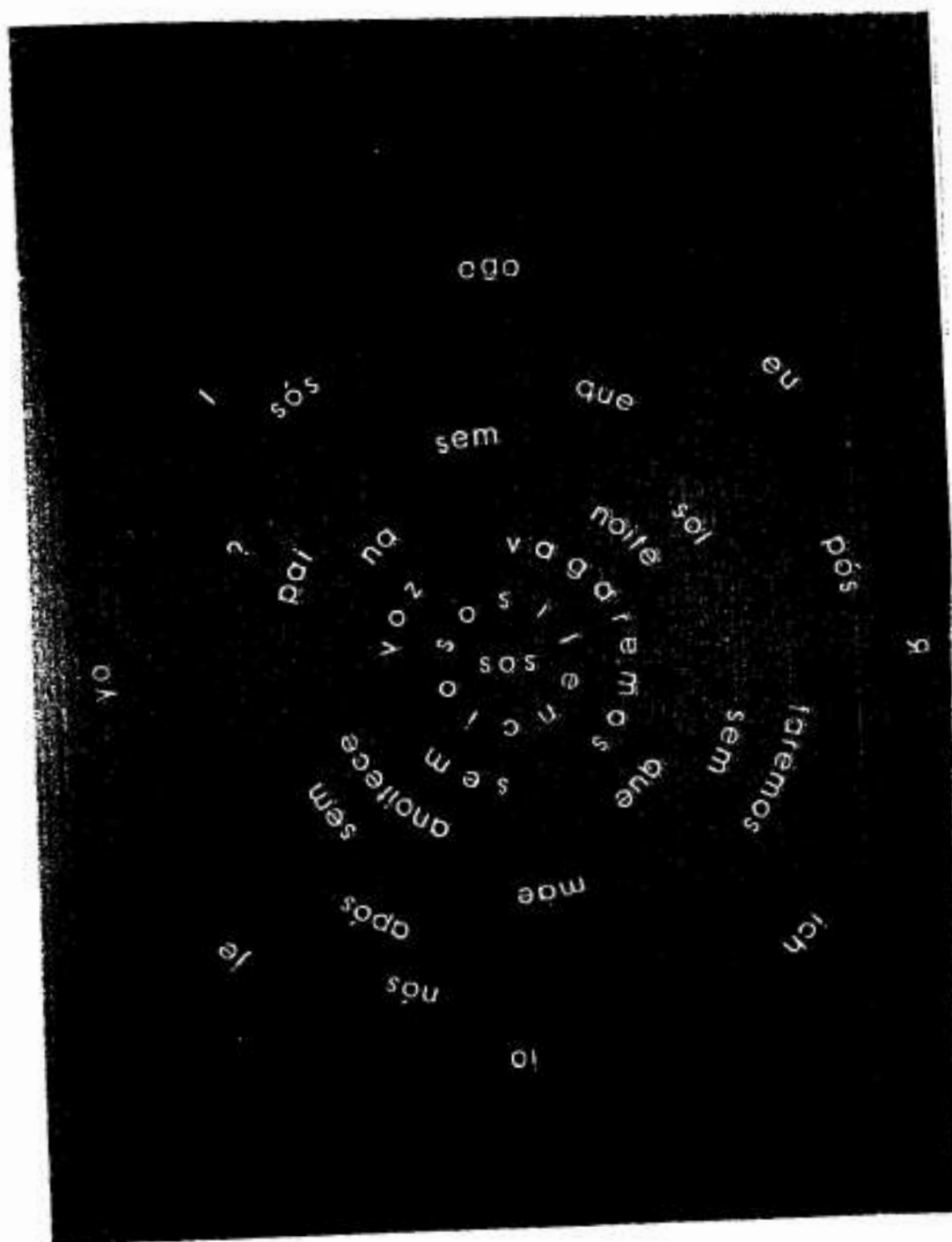
Poesía espectral

En las metamorfosis de la forma, el sujeto emerge como un efecto evanescente, un espectro sin ninguna consistencia previa al texto.³⁴ Desde el momento en que –una vez terminada la fase concreta– el yo lírico hace su reingreso, no lo hace como resultado de estructuras y retículas autónomas sino que se presenta o distanciado por la *persona* poética (en las "intraducciones" se usa libremente la primera persona) o revelado en su naturaleza lingüística (en "SOS" el "yo" se convierte en un puro signo al ser confrontado con sus variantes en otros idiomas) (ilust.38). Desde *Poetamenos*, la consigna es la de construir nuevas formas que alberguen nuevos sujetos, porque la naturaleza de la experiencia está tan atravesada por la historia, es tan radicalmente moderna, que las formas heredadas resultan poco genuinas. Sin embargo, durante el concretismo, esta posibilidad, en un gesto modernista, parecía estar dada por la dinámica propia y evolutiva de las estructuras formales que, necesariamente, debían exonerar al sujeto. Después de su etapa concreta, la producción de Augusto de Campos se acercó cada vez más a una valoración de los materiales por sobre las estructuras. Lo que retorna es el exceso de *Poetamenos* que no puede ser contenido por la estructura o la retícula: una cierta intensidad espectral que se imprime sobre los materiales y que habla de una dimensión subjetiva, de un esfuerzo por acceder a la experiencia. En sus escritos sobre música, Augusto de Campos proyecta este pasaje de la estructura a los materiales en la música erudita:

Hay, obviamente, dudas y diferencias. Tal vez lo que separe el cerebralismo cristalino de Boulez de las exploraciones topológicas de Soelsi, Nono o Ustvólaskaia, por diferentes que sean éstas entre sí, sea la dependencia del compositor francés del concepto homogeneizante de estructura, aunque esté ampliado por la opción controlada de los juegos aleatorios [...] Las elucubraciones sonoras de Soelsi y Nono a partir de la microintrospección del

intraducción (ilust.37). Sin embargo, creo que la poesía de Augusto de Campos oscila entre este 'budismo' concentrado en una nota sola y las explosiones humorísticas y *non-sense* del 'budismo' de John Cage.

³⁴ Definición de "espectro" tomada del *Diccionario de uso del español* de María Moliner (Madrid, Gredos, 1996): "etimología: fantasma, imagen mental, serie de colores que resulta de la refracción y dispersión de la luz blanca a través de un prisma; latín: *spectrum*, 'aparición, visión, imagen, forma', de *specere*, 'mirar' (véase *espejo*)".



Ilust.38: Sos de Augusto de Campos.

1er. círculo: ego eu ich io je yo i (= yo en ruso) / 2do. círculo: nosotros solos pòs (significa tanto "pos" como "polvos") / 3r. círculo: qué haremos después? / 4to. círculo: sin sol sin madre sin padre / 5to. círculo: en la noche que anochece / 6to. círculo: vagaremos sin voz / 7mo. círculo: silencioso / centro: SOS.

sonido, así como los conglomerados de ruido de la compositora rusa, tienden a dislocar a la estructura del foco de la experiencia musical para la propia materialidad sonora. Pero en sus angustiados sondeos en los límites de la sonoridad hay más todavía [...] como el descubrimiento, en la década siguiente, de nuevos universos complejos como el de los precursores mantras infra-sónicos de Scelsci, el desenvolvimiento de la música *espectral* (basada en la exploración de los armónicos del sonido).⁵⁵

En “Walfischesnachtgesang”, el sujeto se transforma en una pura intensidad animal. Y el olvido, como momento necesario de esta metamorfosis, no puede impedir que esa experiencia deje su huella: blanco sobre negro. De la noche a la alborada, del olvido a la memoria, en ese proceso Augusto de Campos recupera la experiencia concreta y, también, la angustia que bullía en *Poetamenos*. El pasaje es el mismo que él señala en la música contemporánea: *de la estructura a la materialidad y de la serie a la espectralidad*. No hay un retorno al sujeto, porque este no es nunca un punto de partida sino el espectro que el prisma de la palabra poética puede componer. Imágenes sintéticas que superan la organización discursiva del lenguaje para retener el instante que pasa.

⁵⁵ “Pós-música: Ouvir as Pedras” en *Música de invenção*, op.cit., p.244.

VI
HAROLDO DE CAMPOS: LA TRANSPOÉTICA

VI HAROLDO DE CAMPOS: LA TRANSPOÉTICA

"penser étant écrire"
Stéphane Mallarmé

Así se inician las *Galáxias*, poemas que Haroldo de Campos escribió entre 1963 y 1976:

e começo aqui e meço aqui este começo e recomço
[y comienzo aqui y mezo aquí este comienzo y recomienzo]

Y en su transcreación del *Génesis*, realizada unos años después:

1. No começo § Deus criando §§§
O fogoágua § e a terra

[1. En el comenzar § Dios creando §§§
El fuegoagua § y la tierra]

Escenas del comienzo y del origen, la confrontación de los dos fragmentos sugiere que la escena de la escritura abre el juego del sentido y de la existencia. Sea en la primera persona del poeta que inscribe su "yo" lírico como efecto de la escritura y del espacio de la página, sea –como en la traducción– en el verbo infinitivo y el gerundio que remiten a una presencia divina permanente, como si la brecha abierta por el origen sólo pudiera darse paradójicamente por un tiempo sin inicio ni fin. Y como si estos instrumentos (signos) que posee el hombre, espectador tardío, fueran los únicos que pudieran rozar algo tan desmesurado que –si le creemos a esta traducción– parece haber ocurrido y estar ocurriendo antes y después de toda inscripción: algo que fue sin ser en un momento determinado y que todavía está siendo. En esa trascendencia que invoca esta versión del *primer* libro (imaginariamente) de nuestra cultura, se inscribe la inmanencia de un quehacer poético que comienza "aquí", en la hoja de papel pero que apuesta a que la hoja devenga cielo, superficie estrellada, galaxia.

Pero las *Galáxias* y la traducción del *Génesis* están separadas por algo más que el paso del tiempo. Nada en el poeta vanguardista de la revista *Invenção* hacia suponer este

encuentro con el texto bíblico. ¿Qué es lo que hace que el poeta vanguardista y este texto canónico confluyan en una misma trayectoria? ¿Qué motivo existe para que un poeta de vanguardia, mediante el acto violento y a la vez amoroso de la traducción, se haya apropiado de un texto que, en apariencia, le es tan ajeno? ¿Qué razones explican la ampliación del repertorio –en un principio restringido a los autores modernistas del siglo XX– a los poetas canónicos (Dante, Homero, Goethe, *La Biblia*)?

La expansión y los desplazamientos del *paideuma* concreto tienen una historia que puede interpretarse tanto desde las posiciones de los agentes en el campo como desde la construcción de poderosos mecanismos de lectura que permiten reorganizar, elegir y conquistar –desde un punto de vista particular– diversos objetos dentro del campo y fuera de él. En el proceso de la consagración de los otros, los poetas que traducen –por ese mismo acto– también se legitiman a sí mismos. Una vez que los poetas concretos son considerados como autores de prestigio, el aura de sus traducciones ya no proviene solamente de los autores elegidos sino de sus propias elecciones. Sin embargo, no basta con recurrir a la posición cada vez más prestigiosa dentro del campo para explicar el carácter de estos cambios y desplazamientos; también hay allí una serie de principios que sirven como motor productivo, tamiz escriturario (en este caso, reescriturario) y dispositivo de lectura. Denominaré a la operación que articula esta serie de principios, en la escritura de Haroldo de Campos, la *transpoética*. Por transpoética entiendo la aplicación de formas propias del discurso poético en un momento dado a otros terrenos (crítica literaria, pensamiento filosófico, devoción religiosa) en los que actúa con un carácter transversal, disruptivo y revelador.

Desde una perspectiva posicional, las transformaciones del *paideuma* se producen, entonces, según la posibilidad de adoptar ciertos principios que ofrece el campo. En una primera etapa, como ya vimos, el *paideuma* se radicaliza y se limita a un conjunto de autores estratégicos y a una serie de procedimientos limitados (de “guemilla”, diría Décio Pignatari). Con las *Galáxias*, en 1963, y ya conquistada una posición como poeta de vanguardia, Haroldo de Campos puede ampliar su campo de acción, primero experimentando con la prosa poética (y cerrando la etapa concreta) y, después, retomando al verso (sobre el que pesaba una interdicción en la etapa ortodoxa). Esta flexibilización de los criterios del concretismo le permitió, también hacia esos años, un tipo de

desplazamiento diferente por el paideuma: primero, recuperando autores de la tradición del verso, y, después, acercándose a los poemas clásicos o canónicos del pasado y transformando a la vanguardia más en una categoría operacional que en un momento determinado de la línea evolutiva.

En el conjunto de los autores traducidos, el primer acto de ampliación programática se produce con *Traduzir e Trovar* (1968), traducciones de Haroldo y Augusto de Campos que incluyen a los provenzales, a los barrocos ingleses y al Dante de las *Rime petrose*. El repertorio sigue, de todos modos, ejerciendo un efecto de *distinción* por lo extraño de las elecciones y la rareza de los objetos recuperados. Sin embargo, a mediados de los años 70, Haroldo de Campos inicia la realización de un verdadero *tour de force* al distinguirse no por la peculiaridad de los textos elegidos sino por lo sorprendente de sus elecciones: ya no son, por ejemplo, las marginales *Rime petrose* sino fragmentos de *La divina comedia*, obra canónica del poeta italiano. Su estrategia ya no es la del *difusor* que acerca a los lectores poemas raros, modernísimos o nunca traducidos: se trata, en este giro, de poner a prueba el método de traducción forjado en la polémica vanguardista con los autores del canon literario. En estas nuevas “transcreaciones”, lo que hace Haroldo de Campos es arrebatárselos textos a los guardianes de la tradición y redefinirlos a partir de una transpoética:

Es mejor, aun para el creyente, tener una versión viva del original hebreo bíblico en la que todos los valores fónicos, sintácticos y morfológicos del original (incluso los prosódicos) estén preservados bajo la forma de la *transcreación*, que tener en sus manos un himnario kitsch.¹

Los poemas elegidos en esta etapa son los *canónicos*: el “Paradiso” de Dante en 1978, fragmentos del *Fausto* de Goethe en 1981, algunos pasajes de La Biblia a fines de la década del 80 y una parte del primer canto de la *Iliada* de Homero en los 90.² Al demostrarles a sus depositarios naturales (en el caso de *La Biblia*, por ejemplo, a los predicadores) que lo que descuidan es sobre todo el funcionamiento poético del texto, Haroldo de Campos no está sugiriendo que es necesario restituirles un aura poética o que lo

¹ Palabras de Haroldo de Campos recogidas en Gonzalo Aguilar: “La escritura del asombro (entrevista a Haroldo de Campos)”, op.cit.

² Estos son algunos de los títulos que testimonian esta actividad: *Dante: Paraíso* (seis cantos) (Rio de Janeiro, Fontana/Instituto Culturale Italiano de São Paulo, 1978), *Deus e o diabo no Fausto de Goethe* (San Pablo, Perspectiva, 1981), *Qohélet/O-que-sabe. Eclesiastes. Poema sapiencial* (San Pablo, Perspectiva, 1991), *Bere'shith (A cena da origem)* (San Pablo, Perspectiva, 1993), *MHNIE, A Ira de Aquiles* (en colaboración con Trajano Vieira y José Roberto Aguilar) (San Pablo, Nova Alexandria, 1994).

que se pierde es la poesía como tal. Su operación va mucho más allá: no hay nivel del texto en el que lo poético no desencadene nuevas configuraciones de sentido. De allí que la denominación de transpoética sirva para iluminar la naturaleza de su intervención.

Esta categoría puede aplicarse tanto a sus acercamientos a la historia de la literatura como a sus trabajos de crítica, a sus traducciones como a su poesía. La transpoética consiste, básicamente, en privilegiar las operaciones materiales del lenguaje y su modo de dar sentido a partir de la organización formal. Es la imaginación asociativa, a través del lenguaje, la que construye los posibles tránsitos de sentido.

Comienzos

Imaginado en la constelación de los signos, el *comienzo* –figura clave en el pensamiento de Haroldo de Campos– se presenta, entonces, como una instancia inmanente y contingente, y no trascendental y exterior a la lengua. En las dos citas de las *Galáxias* y el *Génesis* que he confrontado bajo el signo del “comienzo”, se unen escritura y reescritura, creación y transcreación, inmanencia y trascendencia, corporalidad y espectáculo. La transpoética es lo que atraviesa ambas citas y las reactualiza: el origen, en la escritura de Haroldo de Campos, nunca está cerrado, concluido o completo, y su forma es la de una escena abierta en la que cada acto reabre al origen retrospectivamente. Los orígenes se multiplican, se dispersan, se rescatan y se revisan.

No hay en la obra de Haroldo de Campos *un* comienzo que se despliega sino una *pluralidad* de comienzos: diferentes condiciones programáticas que marcan, cada vez, nuevos puntos de partida. ‘Comienzo’ no es, aquí, simplemente la manifestación de un cambio o una transformación, es más bien el significante con el cual se procesan las variaciones y los desplazamientos, las revisiones y los vínculos con el pasado.

En esa matriz constructiva que caracteriza las posiciones de Haroldo de Campos, el comienzo –como vimos en el fragmento citado de las *Galáxias*– se transforma en una figura discursiva. Pero esta situación de corte y comienzo ya estaba, en cierto modo, en algunos poemas de la etapa concretista ortodoxa: en *O á mago do ó mega*, en un plano lingüístico, con la letra inicial “alfa”; y en “nascemorre”, en un plano vital, con el verbo “nacer” (que reaparece en el título del último libro de poemas: *No espaço curvo nasce um crisantempo*). Signos del comenzar, sus inscripciones en el espacio de la página convocan a

su antónimo y, desafiando el principio de identidad, forman un *ideograma*: alfa y omega, “Zero/Zénit”; nacer y morir, “nascemorre” (ilust. 39). En las “Galáxias”, este signo liminar también se repite hasta juntarse con sus opuestos: de “começo” a “recomeço”, a “descomeço”, a “acabarcomeçar”, a “fimcomeço”. Síntesis en tensión, conciliación de contrarios, diminutas cintas de Moebius, ¿qué hacer con estos ideogramas? ¿Someterlos a una lectura conceptual o dejarlos brillar en su aparición? Si me inclino por la primera opción es porque lo que se advierte en este juego de antítesis (“morrenascemorre”, “acabarcomeçar”, “fimcomeço”) es un doble atributo de los comienzos: en su inmanencia, invierte la relación jerárquica de antecendencia y de causa-efecto proponiendo relaciones constelares de contigüidad y superposición, y, en la denominación de un límite, estos ideogramas unen lo que (fuera-de-texto) está separado, ponen a cada signo (nacer y morir, acabar y comenzar) en el espacio de una relación, como si sólo una *relación* (de antítesis, contradicción o adyacencia) pudiera dar cuenta de su dinámica. Los comienzos no tienen una identidad completa y producen sentido en su tránsito.³

Nos encontramos en las *Galáxias* ante una microarqueología de los comienzos: éstos se repiten y en cada repetición, a la vez que modifican retroactivamente a su antecedente, generan una traslación hacia el porvenir. Una escritura, como la definió Severo Sarduy, “cuyo soporte funcional es la diferencia y cuyo motor la repetición”.⁴ En “nascemorre”, la reiteración de los términos se despliega según dos vectores, el “se” y el “re”: una repetición sin sujeto, producida en el despliegue mismo de la materia verbal. En las *Galáxias*, el sujeto se apodera de las repeticiones y las transforma en su propia ley: “e aqui me meço e começo e me projeto eco do começo eco do eco de um começo em eco”. Las palabras gravitan una sobre otras, cada palabra es un centro de repetición pero cada repetición manifiesta una singularidad. “En el lenguaje lírico, –dice Deleuze– cada término es irremplazable y sólo puede ser repetido”.⁵

A nivel textual, la repetición deja claramente su huella en los procedimientos poéticos. Las pausas de respiración rítmica en el texto bíblico y sus cadenas paronomásticas

³ Trabajo la cuestión de los orígenes y los comienzos en la obra de Haroldo de Campos en el trabajo “Orígenes de Haroldo de Campos”, texto presentado en el simposio *On Transcreation: Literary Invention, Translation, and Poetics (Dedicated to Haroldo de Campos in his 70th year)*, realizado en octubre de 1999 en Yale University.

⁴ Opinión reproducida entre el conjunto de citas que cierran el libro *Galáxias*, San Pablo, EX-libris, 1984.

("terra", "lodo torvo", "treva", "rosto") y el despliegue de la materialidad del signo comienzan en las *Galáxias*: "começo", "meço", "recomeço" le otorgan a la repetición la capacidad de revelar la singularidad y 'arqueología' de cada ligazón o encadenamiento. La diferencia dentro de la repetición y la repetición de la diferencia se expresan en las figuras de la paronomasia (parequesis, homonimias, aliteraciones, paralelismos, rimas) y convierten al signo, por medio de la aglomeración, en una entidad recursiva, con un espesor propio en el espacio y en el tiempo y con elementos relacionados entre sí (en un mismo espacio funcional). En fin, en un ideograma:

```

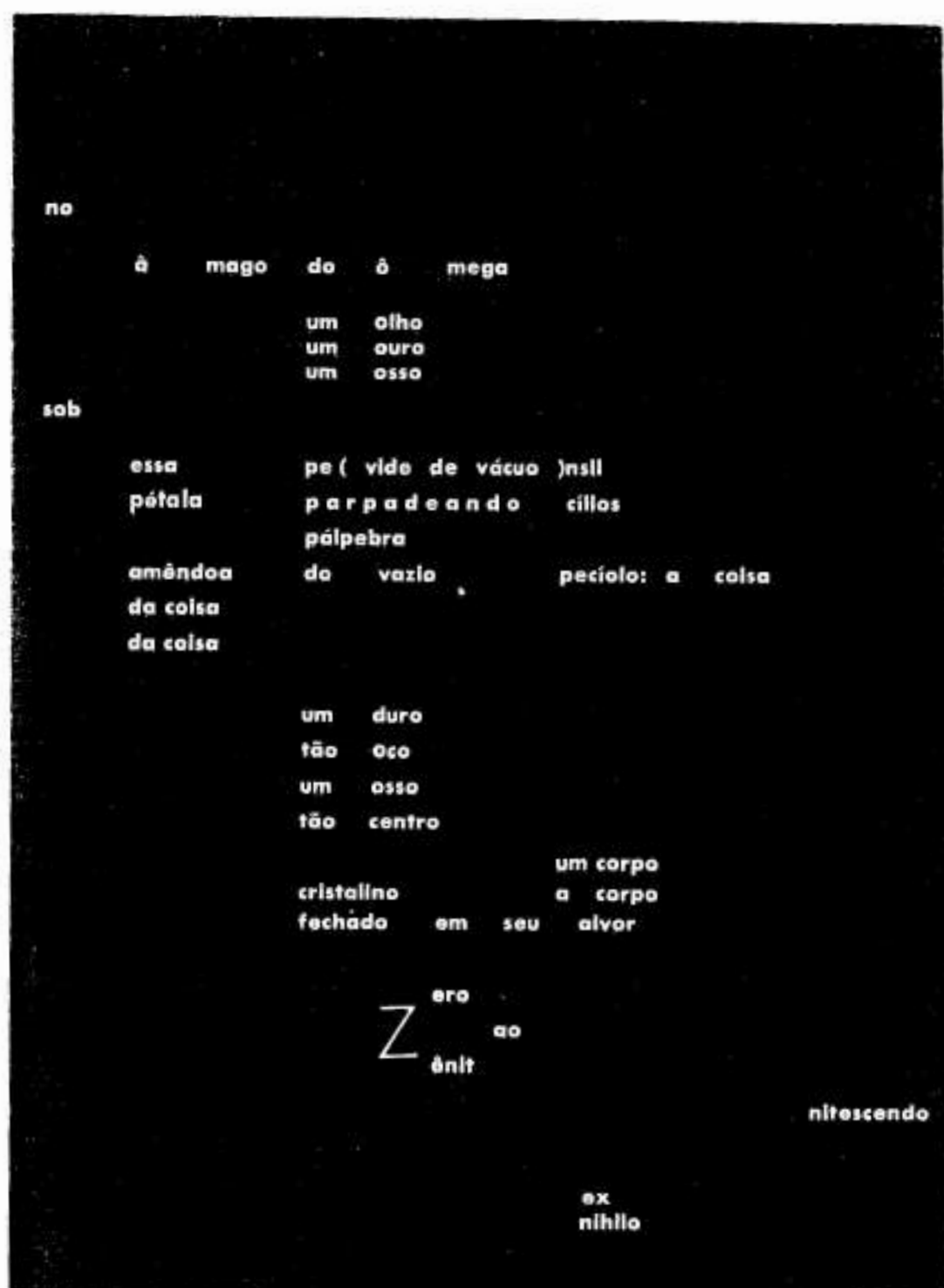
se
nasce
morre nasce
morre nasce morre
           renasce remorre renasce
                remorre renasce
                        remorre
                                re

```

"nascemorre", 1957

El signo contiene en su forma el núcleo que puede desplegarse o replegarse en las más diversas direcciones: en este sentido, "nascemorre" funciona como el esquema ideográfico elemental de la poética de Haroldo de Campos. El movimiento de repliegue y de despliegue del signo disloca la trascendencia religiosa en favor de una inmanencia poética que reposa en las potencialidades del lenguaje. De allí que haya una preocupación – en la traducción del texto bíblico – por refutar la idea de una "creación desde la nada" a la que se asocia el primer verso del "Génesis", y por desmontar la idea de sucesividad que supuestamente organiza el proceso de la creación divina. Se produce así una inversión: las categorías trascendentes que habían sido transferidas del discurso religioso al discurso literario (principalmente, con la categoría de "creador"), son reemplazadas por categorías inmanentes del discurso *crítico* literario ("intertexto", "productor") que se insertan en el mismo texto religioso. Aplicando su concepto de *transcreación*, Haroldo de Campos resignifica el texto bíblico a partir del uso de los tiempos verbales: en vez del convencional "y Dios creó", utiliza el verbo "criando" acercándose a las versiones de Henri Meschonnic ("créait") y de Harry M. Orlinsky ("began to create"). La creación no es una situación de

³ "Repetición y diferencia" en Michel Foucault / Gilles Deleuze: *Theatrum Philosophicum seguido de*



inicio sino de despliegue-repliegue permanente⁶ y se produce en el ámbito del lenguaje: repetición “vertical” (Deleuze) y anómala que se remonta al interior de las palabras. “Os ecos dos teus ecos”, en el lenguaje de la música planetaria de *Crisantempo*.

La transpoética es más poderosa a medida que se muestra capaz de leer los textos más heterogéneos. El 26 de enero de 1997, Haroldo de Campos publica, en la *Folha de São Paulo*, el ensayo “Hegel poeta” donde, mediante la traducción de pasajes de *La Fenomenología del Espíritu*, muestra la importancia de la materialidad del lenguaje en la filosofía de Hegel.⁷ Esta lectura establece su gesto retrospectivo a partir del núcleo de la materialidad del lenguaje vuelto sobre sí y basa su eficacia en los efectos retroactivos de estas lecturas: La Biblia o Hegel adquieren nuevos perfiles, algo que *potencialmente* estaba allí y que una lectura poética devela. No importa si esta potencialidad es falsa o no, si está *en* el texto o es un efecto de la lectura; lo fundamental es que esta operación supone que la *forma de la escritura* es el lugar condicionante y, a la vez, potenciador del pensamiento.

En esta defensa de la forma, el punto de partida de la obra poética de Haroldo de Campos es Stéphane Mallarmé: la escritura, a medida que ocupa su espacio en la página blanca, reflexiona sobre su aparición (las *condiciones* de su aparición). Este proceso es el tema dominante de los poemas que forman las *Galáxias* y es condensado por el poeta con un concepto de raigambre mallarmeana: la *ficción*. Como se lee en el epígrafe del libro: “La fiction affleurera et se dissiperá, vite, d’après la mobilité de l’écrit”.⁸ La movilidad se cumple mientras se escribe y en el acto de leer: Mallarmé espacializa esa operación a partir del esfuerzo que supone la ficción y el riesgo de poner negro sobre blanco en un escenario (la página) y según un modelo (la poesía y el “Verso o la línea perfecta” dispersados en la página). Para Mallarmé, todo método es una ficción cuyo instrumento es el lenguaje y que viene a ocupar el lugar de ligazón (en reemplazo de la religión) para la comunidad del fin-de-siglo. “En resumen, todo sucede en hipótesis” como dice el poeta francés en la introducción a *Un coup de dés*. La función del poeta es, en este planteo, tratar la lengua

Repetición y diferencia. Barcelona, Anagrama, 1995, p. 51.

⁶ En *Finismundo: a última viagem* (Ouro Preto, Tipografia de Fundo de Ouro Preto, 1990). Haroldo de Campos sostiene que “la idea de génesis, en este caso, tiene mucho que ver con la idea de generación, con la idea de genealogía y con la idea de gesta o crónica” (p. 11).

⁷ Este ensayo fue después incluido en su libro *O Arco-Iris Branco*, Rio de Janeiro, Imago, 1997, pp. 61-73.

⁸ El epígrafe está tomado del prefacio a “Un coup de dés”: “La ficción aflorará y se disipará, rápida, según la movilidad de lo escrito”. En *Obra poética*, vol. II, Madrid, Hiperión, 1981, traducción de Ricardo Silva-Santisteban, p. 131.

según un modelo armónico y tratar todas las invenciones humanas como su producto.⁹ La asunción del concepto de *ficción* como central para su poética implica un desplazamiento de Haroldo de Campos en relación a la ortodoxia concreta. En primer lugar, anuncia un encuentro con el “fluir de los signos”, los discursos que se organizan –en apariencia– según el modelo sintáctico de la línea.¹⁰ En segundo lugar, y esto resulta mucho más importante para su escritura futura, la poesía puede soportar nuevas *personae* (como el mismo “sujeto poético” que anteriormente se había rechazado) en la medida en que estas *personae* son tratadas como efecto de la ficción (y no como expresión de la idiosincracia del poeta). Es bajo este concepto de ficción que se produce la *reaparición elocutoria del yo* que, paradójicamente, invierte el otro de los postulados mallarmeños que había sido tan importante en la fase ortodoxa del concretismo (la *desaparición elocutoria del yo*).

o poeta é um fin
o poeta é um his

poc
pesson
mallarmeios

e aqui
o meu
dactilospouder:

entre o
fictor
e o histrio

cu

“Austin poems”, 1971

⁹ Tomo el concepto de la ficción como principio comunitario y lingüístico de diversas fuentes, principalmente de *Poética de Mallarmé* (Madrid, Editora Nacional, 1977), y Jacques Rancière: *Mallarmé (La politique de la sirène)* (Paris, Hachette, 1996). Pierre Bourdieu, en su libro *As regras da arte* (San Pablo, Companhia das Letras, 1996), habla, a propósito de la ficción mallarmeña, de “la verdad objetiva de la literatura como ficción fundada en la creencia colectiva” y de “fetichismo deliberado” (ver pp.308-310).

¹⁰ En su texto programático sobre las *Galáxias*, titulado “dois dedos de prosa sobre uma nova prosa” y publicado en la revista *Invenção* (número 4, diciembre de 1964), Haroldo de Campos había escrito: “El flujo de los signos, en todas las páginas un elemento constante: el viaje o el libro, o el viajelibro, o el libroviaje, unidad en la variedad, variedad en la unidad [...] todos los materiales, no jerarquizados”. Posteriormente, este texto no fue incluido en la versión definitiva del libro.

Entre las afirmaciones de Mallarmé (“el poeta es un histrión”) y de Pessoa (“el poeta es un fingidor”), el poeta registra su propio lugar en la escritura: “aquí”.¹¹ En este texto clave de *Xadrez de estrelas*, la *reaparición elocutoria del yo* cierra la etapa concreta e inicia el retorno al verso (con un *interregno* de producción ocupado, principalmente, por las *Galáxias*).

Ese “eu” imprime una tercera dimensión que se produce *entre* la ficción y el histrionismo, siendo ese ‘entre’ –como lo es la ficción para Mallarmé, según lo analiza Derrida– un medio, un himen, un intervalo que “envuelve a los dos términos a la vez”.¹² En el ámbito del “fictor”, la escritura del “yo” es considerada en tanto proceso de introspección pero en la página (se trata de una “*autopsicografía*” según el título del poema de Pessoa de donde está extraída la cita). Como “histrionista”, restituye su trabajo (en la página) al dominio social, a la mirada de los otros y a la presentación de un sujeto que existe en cuanto espectáculo (como participación). En *este* “comenzar”, se inscribe ese *yo*, ya no como instancia acumulada a la que hay que rendir reverencia en tanto verdad última y unificada, sino como el espacio en el que la comunidad imagina identidades hipotéticas.

La acción restringida en las *Galáxias*

Las dificultades del poema largo preocuparon a Haroldo de Campos desde sus comienzos, sobre todo cuando encaraba las posibilidades de su compatibilidad con la poesía concreta. En un texto de 1957, “Da fenomenologia da composição á matemática da composição”, Haroldo de Campos expuso los problemas que para su realización enfrentaba la poesía concreta: “Imposibilidad, como hipótesis inicial de trabajo riguroso, del poema de tipo monumental, cuya ‘longueur’ será un llamado irresistible a la ruptura de control organizador [...] La retórica del poema largo se opone a la justa brevedad del poema concreto”.¹³ Lo que no puede realizar este tipo de poema es el “vector-de-estructura” (en otros términos: la retícula se disgrega más allá de la página) que los poetas concretos consideraban indispensable.

¹¹ El poema de Fernando Pessoa se titula “Autopsicografía” y comienza así: “O poeta é um fingidor / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente”. En el caso de Mallarmé, la relación entre el poeta y el histrión es bastante frecuente, como en el ensayo “La acción restringida”: “El escritor, de sus males, dragones que ha mimado, o de algún júbilo, debe instituirse, en el texto, como espiritual histrión” (Stéphane Mallarmé: *Variaciones sobre un tema*, México, Vuelta, 1993, p.64).

¹² Ver Jacques Derrida: “La doble sesión” en *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1975, pp.319-326.

La resolución ofrecida por uno de los autores del *paideuma*, Ezra Pound, no era satisfactoria y exigía un abandono total de la experiencia concreta anterior. Demasiado personales y poco adecuados al trabajo con estructuras reducidas, *Los Cantares* exhibían un eclecticismo muy seductor pero que no se avenía bien con el temperamento de la poesía haroldiana. Sin embargo, un aspecto de los *Cantares* de Pound fue la otra pieza (junto con el concepto mallarmeano de *ficción*) que orientó el proyecto de las *Galáxias*: la interpenetración de poesía y prosa. Escribe Marjorie Perloff a propósito de Pound:

En su monumental *Critique du rythme* (1982), Henri Meschonnic argumenta que el verso y la prosa no son nunca entidades fijas o categorías estables, y que, al contrario, la oposición entre los dos es inseparable de la situación específica – histórica, cultural y lingüística– en que ocurre: “históricamente, poéticamente, lingüísticamente, la diferencia entre prosa y verso es de grado, no de especie”. Consideréense los problemas presentados por la ecuación entre poesía y verso, una ecuación que conduce a la definición negativa de la prosa como lenguaje no-rítmico [...] Tal vez la oscilación más importante, por lo menos en el caso de Pound, sea aquella entre verso, prosa y ritmo asociativo, una oscilación que vuelve imposible seguir cualquier vía determinada para su conclusión.¹³

La elección de la ‘prosa’ con la que Haroldo de Campos decide resolver la dificultad del poema largo saca a su escritura de la tensión entre verso e ideograma que había sido central durante el concretismo. El acercamiento al “fluir de los signos” se combina, por un lado, con el despliegue de la “ficción” que cada *galaxia* pone en escena, y, por otro, con un elemento persistente de la poética concreta: la elaboración de relaciones aliterativas que tiene como efecto la persistencia de la miniatura y de lo microscópico en el poema largo. El despliegue del signo se hace ahora en la línea sintáctica, aunque la cantidad de repliegues hacen de cada página una superficie compacta en la que cada nuevo elemento, más allá de lo que agrega, repite el elemento nuclear. Hay secuencia y hay sucesividad, pero éstas no podrían existir si no estuviera funcionando la síntesis concreta de la repetición y la recursividad. Prosa poética es, en *Galáxias*, prosa que se piensa a sí misma, que reflexiona y se refleja.

A estos elementos, hay que agregar otro que señala con claridad que el ciclo concreto, sino había concluido, exigía, por lo menos, algunas modificaciones. Desde el

¹³ *Teoría da poesia concreta*, op.cit., p.94.

¹⁴ *O momento futurista*, San Pablo, Edusp, 1993, pp.321 y 326.

primer texto de las *Galáxias*, Haroldo de Campos comienza su viaje hacia su propio pasado, es decir, a la escritura barroca de sus primeros poemas.¹⁵

La recuperación del barroco no es historicista ni estilística sino que actúa por el uso del “pli selon pli” mallarmeano en las estructuras abiertas de las *Galáxias*. El concretismo persiste en el núcleo paronomásico que se desplaza sintagmáticamente en el texto y que se pliega y repliega según una lógica que, como señala Andrés Sánchez Robayna, no es ajena a las poéticas del *neobarroco* que se enunciaron en los años 60.¹⁶ El “pliegue según pliegue” del que habla Gilles Deleuze como rasgo central del barroco, está dado aquí por el despliegue y el repliegue de los significantes en líneas de escritura (que no tienen medida ni fin ya que el encabalgamiento las fuerza constantemente), en un movimiento que Robayna ha calificado de “contracción” y “dilatación”:

No existiría, entonces, ninguna paradoja en la copresencia de estos dos impulsos: la “contracción” y la “dilatación” verbales. Todavía más: algunos de los textos más radicales de la Poesía Concreta brasileña me parecen ser perfectos ejemplos de imaginación “neobarroca”.¹⁷

Y en un ensayo escrito en 1978, “Rumo à concretude”, Severo Sarduy señala:

Las *Galáxias* concluyen, en cierto modo, la trayectoria de la poesía concreta que se iniciara con la fundación de *Noigandres*. El barroco frondoso, selvático, furioso, se dejó docantar en una geometría legible, despojada hasta la transparencia del proyecto, como la fachadas miserables del Alejadinho. Neobarroco, o mejor, otro clasicismo: como si los moldes métricos o estróficos no implicasen una torsión o un residuo del sentido, aunque estuviesen listos para conducirlo en toda su intensidad.¹⁸

Los procedimientos que Sarduy había erigido como *neobarrocos* en su famoso ensayo “El barroco y el neobarroco”, pueden ser aplicados sin mucha dificultad a los poemas en prosa de Haroldo: el derroche, el artificio (con sus sustituciones, proliferaciones

¹⁵ Un lúcido análisis de la primera etapa “barroca” de la poesía de Haroldo de Campos puede verse en “Um cosmonauta do signifiante: navegar é preciso” de João Alexandre Barbosa, incluido en *Signantia quasi coelum*, San Pablo, Perspectiva, 1979.

¹⁶ En “A obra de arte aberta” (un texto de 1955 incluido en la *Teoria da poesia concreta*). Haroldo de Campos habla de un “neobarroco” como respuesta a las necesidades culturales contemporáneas (el término surge a propósito de Pierre Boulez).

¹⁷ “Concrezioni” de Andrés Sánchez Robayna en *Baldus (Quadrimestrale di letteratura)*, anno VI, núm.5, II-III cuatrimestres de 1996, p.80.

¹⁸ Incluido en Haroldo de Campos: *Signantia quasi coelum*, San Pablo, Perspectiva, 1979, p.125. Traduzco al castellano del portugués ya que no poseo la versión en el original.

y condensaciones) y la parodia.¹⁹ Y aunque Sarduy cite a Haroldo de Campos, también incluye a José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante, Pablo Neruda y Gabriel García Márquez. Una lista demasiado heterogénea que, si bien no ha disminuido la efectividad del concepto, deja dudas sobre su capacidad de discriminación. Tal vez lo que podría considerarse como el núcleo barroco de la escritura latinoamericana sea, además de los señalados por Sarduy, la consideración del lenguaje como realidad última sobre la que se ejerce una violencia. Esta violencia ha sido interpretada por Walter Benjamin como una pretensión por acceder a las fuentes del lenguaje²⁰, y explicaría ciertas características estilísticas de lo que se ha denominado *neobarroco*. El signo como resto material, ruina, adquiere el carácter de un jeroglífico o una piedra inerte a la que el poeta trata de insuflarle vida o sentido. Y este sentido no viene de una garantía externa (el sujeto), sino que es “una producción de sentido que viene antes, o procede desde afuera del sujeto” (Sarduy).

Desde una perspectiva barroca, entonces, *Galáxias* se adscribe a estas consideraciones sobre el signo, la estructura, el fluir de la escritura. Sin embargo, la fuerza del poemario no procede únicamente de esto, sino del hecho de que su estructura está *abierta* a la contingencia, a la historia, a los cambios políticos y personales. El “salto participativo” que proponía en esos mismos años la revista *Invenção* se produce aquí pero no según los modelos del arte de agitación e intervención vanguardista sino según el modelo mallarmeano de la “acción restringida”. Esta acción revela la contradicción entre la forma poética y la inmediatez de la eficacia del activista; no es una renuncia a la política sino que es uno de los modos en los que –bajo ciertas circunstancias– la poesía ofrece su propia resistencia (la resistencia de su forma) como acción política mediata. El desplazamiento, sin embargo, no es abrupto o instantáneo, y el poemario en su conjunto puede ser leído como la lucha –en el escenario de la página– entre la acción directa y la restringida, entre la búsqueda de un fuera-de-texto y el repliegue hacia sus potencialidades inmanentes.

El ensayo “La acción restringida” de Mallarmé es una respuesta a la visita de un “camarada” que le señala al poeta “la necesidad de actuar”. “La generación –responde

¹⁹ El ensayo fue incluido en *América latina en su literatura*, coordinación de César Fernández Moreno, México, SXXI, 1972 (el libro incluye también un ensayo de Haroldo de Campos: “Superación de los lenguajes exclusivos”).

²⁰ En *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, p.40.

Mallarmé— parece poco agitada”, por lo que toda acción directa deba ser suplantada por una práctica diferida y restringida. De allí que Mallarmé haya podido ser confrontado con un anarquista por Jean-Paul Sartre: “Mallarmé no es, no será anarquista; él rechaza toda acción singular: su violencia —lo digo sin ironía— es tan integra y tan desesperada que se torna calma idea de violencia. No, él no hará saltar el mundo: lo colocará entre paréntesis”.²¹ La “acción restringida” es la respuesta de Mallarmé a la pregunta revolucionaria y política por excelencia: “¿qué hacer?”. En tiempos de “desinterés político”, sólo cabe convertirse en un *histrión* de la hoja en blanco (“el hombre prosigue negro sobre blanco”) y experimentar allí los movimientos imaginarios de lo social mediante la *ficción*. Sin embargo, cuando Haroldo de Campos inicia las *Galáxias* en 1963, la época está lejos de desinteresarse por la acción política (el mismo Haroldo estaba aplicando el “salto participativo” de la poesía concreta). La *acción diferida* del poema todavía no anulaba su posible dimensión épica, como lo muestra la descripción del proceso de composición que hace Haroldo de Campos al finalizar las *Galáxias* trece años después: “hoy, retrospectivamente, yo tendería a verlas como una insinuación épica que se resolvió en una epifanía”.

Existe, desde el inicio del proyecto, un vaivén entre la historia (épica) y la acción restringida (pero epifánica) que se resuelve finalmente a favor de la segunda. Proponerse escribir prosas fechadas para agruparlas posteriormente bajo un título —lo que es el caso de *Galáxias*— significa abrir la escritura a la historia, a su contingencia, a sus ritmos y a sus imprevistos (de hecho, muchos textos parten de casuales apuntes cotidianos con connotaciones políticas). El gesto evolutivo se combina aquí con una práctica que pone la autonomía de la escritura poética en los límites, aunque finalmente se imponga el movimiento de búsqueda de lo epifánico en la escritura poética. Este repliegue hacia lo epifánico (a la luz autónoma que irradia un texto) es la otra cara de la frustración de la salida política. Entre 1963 y 1976, años en que se escriben estos poemas en prosa, la derrota de los movimientos progresistas y el endurecimiento de la dictadura militar en Brasil frustran esas “insinuaciones épicas” o utópicas.

Pero la *sucesión* de los textos no estaba determinada —en el proyecto original— por las fechas de composición, sino que se preveía una edición de las *galáxias* en pliegos u hojas intercambiables (excepto la primera y la última, es decir, los “formantes”).

²¹ “Mallarmé (1842-1898)” en *Situations IX (El escritor y su lenguaje y otros textos)*. Buenos Aires, Losada.

Finalmente, el libro se organizó no solo con una disposición sucesiva fija de los poemas sino que cada uno aparecía fechado en el índice: como conjunto, el efecto que se produce es el del pasaje del texto abierto a la “acción restringida”. Pero si se toma texto por texto, puede observarse que este pasaje nunca es absoluto y que se encuentran, aquí y allí, huellas del impulso inicial. En “circulado de violeta”, una de las últimas galaxias, se describe la obra *Nymphéas (Nenúfares)* de Claude Monet, para terminar con una crítica política (no en el sentido de lírica participativa) en los siguientes términos:

le mur est le livre du pauvre dentro

“circulado de violeta” (20.5.69)

El tópico de la pared como página sobre la que se escribe un “graffiti” es recuperado, en este texto, retomando las galaxias escritas entre 1963 y 1965. Tal vez esta idea de la escritura sobre el muro, sin la rigidez del concretismo ortodoxo que proponía al “poeta activo, trabajando rigurosamente su obra, como un obrero un muro”²², dé una buena idea de los elementos que ponen en correlación las *Galaxias*: por un lado, expresiones orales, humor de las locuciones diarias, *slogans* políticos y, por el otro, condensación formal, escritura autorreferencial, concentración en la forma. Todos estos componentes confluyen para dar por resultado ese híbrido textual que, finalmente, se resuelve por las virtualidades de la forma poética (más página que muro).

En este recorrido, una doble violencia se ejerce sobre el proyecto originario. Una se produce en la sucesividad, en la medida en que los textos se orientan cada vez más claramente hacia una temática de lo poético por sobre lo exterior o referencial. La otra se vincula a un esquema que, poco a poco, comienza a imponerse como *interpretante* del texto. Si el formante inicial promete un viaje y una fábula, el formante final cierra con la mente en el paraíso (“emparadisa”). El movimiento de ascenso y descenso –en un esquema triádico– reemplaza al “remecerse” todavía indeciso del primer texto. En la *galaxia* número 19 (del 24 de marzo de 1965), se lee:

como quem escreve um livro como que faz uma viagem como quem
descer descer descer katábasis até tocar no fundo e depois subir
subir subir anábasis subir até aflorar à tona das coisas mas só as
pon tas...

1973.

²² “Evolução de formas: poesia concreta” en *Teoria da poesia concreta*, op.cit., p.50.

[como quien escribe un libro como haciendo un viaje como quien
baja baja baja katábasis hasta tocar el fondo y después sube
sube sube anábasis sube hasta aflorar en la superficie: pero sólo las
puñtas...]

“como quem escreve”

El libro de páginas intercambiables le cede el lugar a un libro de páginas que se suceden: la *ficción* triádica se impone en las *Galáxias* y en la obra de Haroldo de Campos. Paraíso, purgatorio e infierno son ficciones porque su naturaleza no es real y su único instrumento es el lenguaje. Las galaxias son un viaje por el signo en el que, durante su transcurrir, se reconocen estos *tres estados de la lengua*.

La triada

El mapa que comienza a articular grandes unidades de sentido en la poesía de Haroldo de Campos tiene una *organización triádica* cuyo modelo es el esquema dantesco-medieval: infierno, cielo y purgatorio. Los poemas compuestos en el periodo 1974-1978 del libro *Signantia: quasi coelum*, por ejemplo, se organizaron en tres partes que se refieren a esos tres espacios: “Signantia: quasi coelum”, “Status viatoris: entrefiguras” y “Esboços para uma nékuia”. Y en las transcreaciones, esta operación se observa en las elecciones de los pasajes del *Fausto* de Goethe y de la *Divina Comedia*. El purgatorio, en esta distribución, es la página en blanco que, mediante las transiciones de la escritura poética, alcanza los diferentes estados. Es el “entre” que, en la frontera que traza, contamina a los otros territorios y, a la vez, posibilita el acceso a ellos:

o purgatório é isso:
entre/inter-
considere
o que vai da palavra stella
à palavra styx

[el purgatorio es esto:
entre/inter-
considere
lo que va de la palabra stella
a la palabra styx]

“A educação dos cinco sentidos” (28.4.1979)

Despojado de los contenidos que histórica y religiosamente lo hicieron posible, Haroldo de Campos amplía el espacio del purgatorio escriturario hacia la negatividad del infierno y hacia la blancura extática paradisiaca como resultados de un largo trabajo poético (recordemos la autodescripción del proceso hacia la epifanía que hizo el propio autor).

La producción de esos tres espacios se inicia, en el fragmento citado de “A educação dos cinco sentidos”, en el “entre/inter-” del “purgatorio” que se recorta entre las palabras “stella” y “styx”, y en las que el sujeto lírico queda afuera, como si a él sólo le correspondiera organizar el material y la interpretación corriera a cargo del lector en tanto efecto del lenguaje (la invocación en segunda persona del imperativo en “considere”).²³ La indeterminación de sentido es acentuada a los fines de dejar en manos del lector las diferentes asociaciones posibles. Al tener que “considerar”, el lector se transforma en un espectador del poema, que se presenta como un cielo estrellado (la raíz etimológica de ‘considerar’ es “con (cabalmente)” más “siderare (sider- de sidus-: estrella, constelación)”). Entre la memoria del lenguaje y el olvido del infierno (“styx”), el lector puede lanzar diferentes apuestas interpretativas que no encuentran ninguna legitimación última (ni en el poema ni fuera de él). “Lo que va” entre una palabra y otra, puede ser el *stylus*, el punzón o la estaca, que da origen al trabajo del inscribir, de la escritura (que es el espacio mismo del purgatorio: “el purgatorio es esto”). Por intermedio de esta escritura, los dos polos más alejados de esta ordenación del material se reúnen por el encabalgamiento entre un verso y otro: las configuraciones metafóricas (cielo e infierno) devienen paronomasias (*stella* y *styx*). El viaje es entre letras y su mapa es la página.

La forma, que es aquí la materialidad del lenguaje vuelto sobre sí, es la que dota de sentido a los poemas. De allí que Haroldo de Campos haya llamado a Jakobson un hipercontenidista porque es “capaz de imantar de sentido las mínimas articulaciones formales”²⁴, y que esta denominación pueda aplicarse, también, a la escritura poética del mismo Haroldo. El signo es sometido a una presión anti-referencial en la que sólo valen sus vinculaciones con otros conjuntos de signos (el texto como “selva”, zona semántica muy elaborada en sus poemas) o con los desencadenamientos significativos propios de lo

²³ ¿Y si se tratara, siguiendo uno de los postulados de Mallarmé, de reconstruir el sujeto en poesía? Philippe Sollers plantea, en *La escritura y la experiencia de los límites* (Caracas, Monte Ávila, 1984), que Mallarmé concibe al sujeto como consecuencia (*igitur*) del lenguaje.

²⁴ En “Qobélet, El-que-sabe: poema sapiencial” (*Qobélet-O-que-sabe. Ecclesiastes. Poema sapiencial*, San Pablo, Perspectiva, 1991).

poético (donde predomina todavía la clasificación poundiana: logopeia, fanopeia y melopeia). Cuando existe un referente organizador muy fuerte (como sucede en muchas de las *Galáxias*), los encadenamientos paronomásicos desplazan a las designaciones descriptivas:

en el jornalario en el horariodiariosemanariomensuarioanuario jornalario
 [...] en este infernalario jornalario de migasmigajas de intrigas chicas de fútiles lios
 arrugasverrugas il sol tace el sol calla en el mingitorio entre bolas de naltalina formol
 y soda cáustica lo mismo se repite el mamutismo pastando hierbas verdosas
 ajedrez de los días iguales de casilleros iguales donde lo uno es lo otro jornalario
 necrosario pero el libro es poro pero el libro es puro pero el libro es diaspro
 brillando en la basura y lo coti diano el coito diario el muerto en el armario
 el saldo y el salario el forniculário dédalodiario pero el libro me salva
 me alegra me anega pues el libro es viaje es mensaje de brisa es plumapaisaje
 es viajeviraje el libro es visaje en el infernalario donde sudo el salario

“no jornalário” (jan.64/24.7.64), *Galáxias*

El mundo referencial no tiene en esta *galáxia* una gran complejidad: el ámbito del trabajo en la oficina donde predomina la escritura como cálculo económico se opone a la actividad de escritura en el libro como viaje. El trabajo está atravesado por el tiempo (“horariodiariosemanariomensuarioanuario jornalario”), pero a la vez todo en él está marcado por la repetición, lo idéntico y la muerte (en una lentitud pesada, “mamutismo”, que no deja lugar a las diferencias). Sus dos series semánticas, insectos (“moscas”, “cucaracha”, “babosa”) y espacios cerrados (la “ostra”, el “huevo” que “lo nuevo frustra”), se manifiestan según las exigencias de la repetición formal. En oposición al tiempo laboral, se abre el libro como viaje que genera su propia serie aliterativa: “paraje”, “viraje”, “mensaje”, “plumapaisaje”.

En las transcreaciones que hicieron Augusto y Haroldo de Campos de fragmentos del *Finnegans wake*, se lee:

Agora, para reglossar outravez e de novo insolar-se no panoroma de todas as flores da fala, se um ser humano devidamente fatigado por sus jornalidade no tediário.²⁵

²⁵ Fragmento 3, *Panorama do Finnegans Wake de James Joyce*. San Pablo, ed. Perspectiva, 1971, p.39 (la traducción de este fragmento le pertenece a Augusto de Campos y es la que le da título al libro). La traducción de Víctor Pozanco: “Bueno, y ahora, para pasar de nuevo a la carga y volver a disfrutar de los florilegios del habla, si un ser humano comprensiblemente fatigado por su cotidiana ración de mème hez” (*Finnegans Wake*, Barcelona, Lumen, 1993, p.69).

“No jornalário” es un texto sobre esta fatiga (un despliegue material del “jornalidade no tediário” joyciano), en la que la presencia paradisiaca sólo se produce por ausencia: “il sol tace el sol calla”, cita del primer canto del “Infierno” (“mi ripigneva là dove ‘l sol tace”, Inf.I, 60). Cuarto texto de la serie *Galáxias*, este poema abre (con el segundo de la serie, “reza calla y trabaja”) una serie de descensos infernales en los que mundos diversos son enfrentados a esa transpoética. Referentes de un entorno bajo el signo de la dominación y el inmovilismo, en los que la lengua poética juega un papel transfigurador:

una página del libro puede operar la transverberación del tiempo
 en el espacio-curvo nace un crisantempo esta flor que se ve aquí
 que la escritura calca en nata do papel hieróglifos a hieroflor

“a dream that hath no bottom” (mar/set 74)

“Crisantempo” como una palabra de conjuro a la crisis y al tiempo.²⁶ Palabra-flor (crisantemo) extraída del “panaroma de todas as flores da fala” que detiene el fluir sucesivo de la narración y crea un fluir sintético, recursivo, de despliegue y repliegue.

Esta inclusión de lo sintético en lo sucesivo, hace de la poesía de Haroldo de Campos una reubicación del concretismo en el terreno de la sintaxis. A partir de las *Galáxias*, su poesía comienza a definirse por un uso intensivo (poético) de la sintaxis y ya no –como sucedía en el concretismo– por un abandono de ésta. Esto explica que Haroldo de Campos haya recurrido a la denominación “poesía de la gramática” de Roman Jakobson para referirse a su producción. En su artículo “Poesía de la gramática y gramática de la poesía”, Jakobson se refiere a la importancia de la presentación gramatical en la lengua, y sobre todo en la poesía por ser su “manifestación más formalizada”.²⁷ Esta gramaticalidad consiste en las combinaciones, relaciones y posiciones en las que entran las unidades discursivas y que Fortunatov ha denominado –según Jakobson– “significados formales”

²⁶ En la versión oral contenida en el video *Poetas de campo e espaços*, Haroldo de Campos combina las frases “en el espacio-curvo nace un crisantempo”, “tudo riorcorrente” y “tudo riverrun”, mientras éstas se reproducen en laser (se trata de una *performance* en una discoteca). “Tudo riorcorrente” es una traducción del “riverrun” con el que se inicia el *Finnegans Wake* de James Joyce (ver *Panaroma*, op.cit., pp.34-35) y, a la vez, una traducción libre que Haroldo de Campos hizo del “panta rhei” de Heráclito en su poema “Heráclito revisitado” (en *La educación de los cinco sentidos*, op.cit., p.128). La lectura se repite en un ritmo hipnótico y como si fuera una cinta de Moebius: una frase conduce a otra y así sucesivamente. Para ver las recursividades y la estructura de las *Galáxias*, consultar “Leitura Finita de um Texto Infinito: *Galáxias* de Haroldo de Campos” de Inês Oseki-Dépre en *A Propósito da Literariedade*, San Pablo, Perspectiva, 1990.

²⁷ “Poesía de la gramática y gramática de la poesía” en *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal* (México, FCE, 1995), p.61.

(recordemos la definición que hizo Haroldo de Campos de Jakobson como un “hipercontenidista”). La repetición, que en las primeras galaxias era llevada adelante por cada término, comienza a diseminarse hacia una dimensión de conjuntos más amplios, unidades verbales que se repiten, se invierten y se transforman dando lugar a una repetición gramatical que intensifica el discurso poético.

Jakobson señala, en el mismo ensayo, que la función poética predomina y hasta opaca a la “función estrictamente cognoscitiva”; sin embargo, no es esto lo que sucede con la poesía de Haroldo de Campos. En su última etapa, la función poética (entendida como la “concretud” de la poesía) se potencia con la función cognoscitiva, tal como se observa en sus poemas y en su ensayo “Hegel poeta”, entre otros innumerables textos.²⁸ En el poema “Meninos eu vi”, la poesía deviene filosofía, y su modo de considerar la gramaticalidad adquiere un sentido tanto poético como cognoscitivo:

mas vi tudo isso
tudo isso e mais aquilo
e tenho agora direito a uma certa ciência
e uma certa impaciência
por isso não me mandem manuscritos datiloscritos teleescritos
porque sei que a filosofia não é para os jovens
e a poesia (para mim) vai ficando cada vez mais parecida
com a filosofia
e já que tudo afinal é névoa-nada

[ciertamente vi todo eso
todo eso y todo aquello
y ahora tengo derecho a cierta ciencia
y a una cierta impaciencia
por eso no me manden manuscritos dactiloscritos teleescritos
porque sé que la filosofía no es para los jóvenes
y la poesía (para mí) cada vez se parece más
a la filosofía
y ya que todo al final es niebla-nada]

*meninos eu vi*²⁹

Los recursos poéticos se incrustan en un texto que tiene un fluir discursivo coloquial y que crean esa circularidad, esa red propia de los recursos poéticos (“ciencia” e “impaciencia”, y la efectividad solamente gramatical de los dos primeros versos ya que

²⁸ Casi todos los ensayos de *O Arco-Iris Branco* tienen como tema central la vinculación del saber poético con el conocimiento.

²⁹ *Os melhores poemas de Haroldo de Campos*, selección de Inés Oseki-Dupré, San Pablo, Globo, 1992. La traducción pertenece a Víctor Sosa y fue publicada en la revista *Poesía y poética*, núm.23, otoño de 1996, p.49.

nada agregan desde el punto de vista informativo). Pero es el último verso el que detiene, como el “crisantempo”, ese fluir: “tudo afinal é névoa-nada”. “Niebla-nada” es la síntesis ideogramática del verso bíblico que la *Vulgata* ha traducido como “vanitas vanitatum” y que Haroldo de Campos ha transcreado así:

Névoa de nadas / disse O-que-Sabe //
névoa de nadas / tudo névoa-nada

[Niebla de nadas / dijo El que Sabe //
niebla de nadas / todo niebla nada]

El uso del paralelismo (“figura gramatical” básica según el poeta Gerald Manley Hopkins) se refuerza en esta traducción por el uso –a diferencia de la *Vulgata*– de un sustantivo concreto, material, sensitivo. Trasladada a “Meninos eu vi”, “nevoa-nada” se convierte en el ideograma en el que se cruzan una conclusión filosófica (cognoscitiva) y una condensación poética. Y si la poesía y la filosofía se unen en un punto, es en esa lucha con la gramaticalidad de la lengua que es la propia forma material del pensamiento. “Nevoa-nada” es una palabra *collage*, un núcleo, una síntesis ideográfica de una larga cadena de experiencias y de consideraciones discursivas. Es la palabra síntesis en la que se sedimentan todos los fracasos y las inutilidades de la labor poética y que se interrumpe en cada alegría y chispazo del hallazgo poético: la experiencia del escribir transcurre entre la “nieblas nada” y el “crisantempo”.

En esta constelación lingüística del pensamiento, la poesía aporta todos los recursos de su materialidad y hasta adquiere un cierto valor paradójico al desacralizar los textos canónicos a la vez que exalta el trabajo poético. Es por esto que el *paraíso* haroldiano se nutre de la poesía de Dante como presencia configuradora de sentido paradisiaco o epifánico. Sin embargo, este paraíso no es una realidad trascendente sino una iluminación immanente que surge en el momento en que lengua y pensamiento devienen galaxia, constelación:

o de este e avrà quasi l'ombra della vera costellazione enquanto a
mente quase-iris se emparadisa neste multilivro e della doppia danza

[el de este e avrà quasi l'ombra della vera costellazione en cuanto la
mente casi-iris se emparadiza en este multilibro y della doppia danza]

"Fecho encerro" (nov 75/mar 76). *Galáxias*³⁰

El trabajo poético agrupa sus materiales (discursos, libros, mente) y los relaciona, abriendo en su inmanencia el *paradiso* del poema.

³⁰ Esta cita pertenece al formante final y es una reescritura de los siguientes versos de Dante que Haroldo de Campos estaba traduciendo por esa misma época: "E avrà quasi l'ombra della vera / costellazione e della doppia danza", *Divina Comedia*, Paraíso, XIII, 19-20. Nótese cómo en las primeras *Galáxias* se citaban versos del infierno dantesco.

VII CONCLUSIONES

VII CONCLUSIONES

1. Los cambios en los medios de reproducción transformaron el papel que desempeñaron los museos en el siglo XX. En los países periféricos, además, estas instituciones llegaron a desempeñar un papel dinámico, sobre todo para esa orientación de la cultura latinoamericana que denominé 'cosmopolita'. En el caso de Brasil, esta función la cumplieron el MASP (Museu de Arte de São Paulo) y el MAM (Museu de Arte Moderna), siendo este último el que mejor encarnó los criterios modernistas de vanguardia en los que se implicaron diferentes movimientos y artistas durante los años 50. El museo como institución estuvo a tal punto privilegiado en el modernismo brasileño que también en Salvador de Bahía, ciudad de provincia, tuvo ese carácter modernizador como puede comprobarse en los artistas que posteriormente –a mediados de los años 60– formaron el cinema-novo y el tropicalismo. En este caso, es curiosa la incorporación, con el bahiano Museu de Arte Popular de 1963, de la tendencia transculturadora al museo mediante los criterios modernistas de diseño y funcionalidad. El museo, cruce de fuerzas institucionales hegemónicas y proyectos de renovación culturales, es una de las claves del arte brasileño de los años 50 y 60.

2. La crítica de las formas en el movimiento de poesía concreta se apoyó en los avances y las rupturas que se habían realizado en el campo de las artes visuales y la música. A partir de allí, los poetas iniciaron una renovación del lenguaje poético que tuvo su núcleo en la crítica del *verso* como instancia distintiva del material poético. En su reemplazo, los poetas concretos se propusieron desarrollar, en la teoría y en la práctica, una *escritura ideogramática* que se inspiraba en Ezra Pound, Stéphane Mallarmé, e.e.cummings y James Joyce. La imposibilidad de instituir este nuevo tipo de escritura se debe tanto al poder tradicional del verso y a los cambios históricos, como a la insuficiencia del criterio modernista evolutivo para dar cuenta de la situación de la poesía.

3. La fundación de Brasilia en 1960 puso en movimiento la lucha por la hegemonización del movimiento modernista en Brasil. La poesía concreta, pese a haber asumido estrategias

y motivos de la arquitectura y el diseño, apenas pudo destacarse como protagonista en este juego de apropiaciones. Pero la fundación de Brasilia también coincidió con el hecho de que, en términos políticos, el modernismo comenzó a ser cuestionado por su reformismo verticalista. A principios de la década, se instaló en el horizonte histórico la posibilidad de un cambio revolucionario que los poetas concretos encararon con lo que denominaron “fase militante”. Esta fase, relativamente breve, puso de relieve las contradicciones entre la autonomía de la forma poética y la inmediatez política.

4. 1964, que fue un año de corte en la política, no tuvo este carácter de límite o discontinuidad en el campo poético y cultural. Las dos líneas básicas de este periodo, en la poesía concreta, continuaron desarrollándose por lo menos hasta 1966, año de cierre de la revista *Invenção*. Estas dos líneas son: incorporación de nuevos materiales que cuestionan el criterio de homogeneidad y revisión relativa del criterio de evolución (sobre todo en las *Galáxias* de Haroldo de Campos que implican el abandono de la oposición verso/ideograma). También en esos años se cuestiona la autonomía de la forma en algunos experimentos de Décio Pignatari como creador publicitario. Lo que me interesó mostrar aquí es cómo la renuncia a la apariencia estética sacaba a los poetas concretos del ámbito de la poesía y confundía sus obras con la tendencia dominante (excepto, paradójicamente, en la provocación hacia el interior del campo literario).

5. La aparición del tropicalismo trajo consigo un nuevo tipo de sensibilidad que encontró su cauce en los medios masivos de comunicación. Los poetas concretos habían sostenido, en el último número de su revista *Invenção*, que era en ese ámbito donde se iban a definir los diferentes roles culturales. Aunque los poetas concretos –principalmente Augusto de Campos– defendieron públicamente a los músicos tropicalistas, la *teoría de la información* les sirvió para establecer jerarquías y diferencias que mantuvieron incontaminada a la cultura de alto repertorio a la que ellos pertenecían. Sólo a principios de 1970 Augusto de Campos reconoce una zona común o única, pero para ese entonces el proyecto vanguardista había concluido con su etapa de participación polémica y grupal y sólo sería reanudado por las lecturas de *continuidad retrospectiva* que hicieron los poetas a lo largo de esa década.

6. Desde el punto de vista del campo literario, la acumulación del capital simbólico del poeta vanguardista no fue abandonada con el retorno al verso y hasta se construyó una

historia *evolutiva* del movimiento. Sus ensayos críticos, con grandes esfuerzos retrospectivos, se valieron de giros como “anuncia”, “pre-concreto”, “representativo del desarrollo futuro”, “preparadas las estructuras futuras”.¹ También denominaron a la primera fase, que en mi tesis llamé “ortodoxa”, como “heroica” y solo muy rara vez renunciaron a un punto de vista “concreto” para leer la literatura. De los tres poetas, fue principalmente la obra de Augusto de Campos la que más soportó la represión simbólica que implicaba esta clasificación (mientras en el caso de Haroldo de Campos, la crítica recuperó positivamente su primera etapa barroca y en Décio Pignatari, se estableció una continuidad a través del componente satírico). En este trabajo, me he ocupado de recuperar algunos elementos reprimidos de uno de los primeros poemarios de Augusto de Campos: *Poetamenos* de 1953.

7. El movimiento de poesía concreta representa, en literatura, uno de los intentos más íntegros y depurados de la tendencia modernista. En el transcurso de su desempeño como grupo de vanguardia, los poetas aplicaron estos criterios, los cuestionaron o ampliaron y, finalmente, los abandonaron gradualmente. Si bien el proyecto vanguardista del concretismo se cierra hacia finales de la década del 60, el hecho de que la aceptación de su obra haya sido lenta y de que sólo en la década del 70 se publicaran sus primeros libros de poemas de circulación masiva² hizo que el concretismo como motivo polémico persistiera y que los poetas asumieran la defensa con ese nombre (todavía hoy, en la prensa masiva, se los reconoce por el atributo de “poetas *concretos*”). Este hecho, así como su participación en algunas revistas marginales de los años 70, oscureció el hecho de que el distanciamiento del modernismo integral se había producido a fines de la década del 60.

8. Como movimiento de vanguardia, el concretismo actualizó las formas poéticas, buscó nuevas instancias de distinción de la obra, modernizó el corpus a partir de la crítica y las traducciones, y confió en la promesa utópica de integrarse en una sociedad liberada. En su primera etapa lo hizo mediante la categoría modernizadora del *design* que se proponía transformar la vida cotidiana. Posteriormente, mediante la “forma revolucionaria”, se confió a los avatares de la política para, finalmente, concentrarse en la escena mediática

¹ Las citas pertenecen al ensayo de Haroldo de Campos “De la poesía concreta a *Galaxias* y *Finismundo*: cuarenta años de actividad poética en Brasil” incluido en Horácio Costa (comp.): *Estudios brasileños*, México, UNAM, 1994, pp.136-137.

² *Xadrez de estrelas* de Haroldo de Campos en 1976, *VIVA VAVA (Poesía 1949-79)* de Augusto de Campos en

como el lugar de definición de los sujetos culturales. Como todo movimiento de vanguardia, comprometió la liberación de la obra con los avatares de la historia. El incumplimiento de esta promesa, exige que estos poemas sean leídos bajo una nueva luz. Esto es lo que he pretendido hacer en esta tesis.

BIBLIOGRAFIA

1. Libros de Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari

1.a. Augusto de Campos

- 40 poema(s) - e.e.cummings*, San Pablo, Brasiliense, 1986.
- A margem da margem*, San Pablo, Companhia das Letras, 1989.
- ABC da Literatura* de Ezra Pound (con José Paulo Paes), San Pablo, Cultrix, 1980.
- Balanço da bossa* (com Brasil Rocha Brito, Julio Medaglia, Gilberto Mendes), San Pablo, Perspectiva, 1968 (2a. edición ampliada: *Balanço da bossa e outras bossas*, Perspectiva, San Pablo, 1974).
- Caixa Preta*, poemas-objetos en colaboración con Julio Plaza, San Pablo, Invenções, 1975.
- Calidouescapo*, San Pablo, Invenção, 1971.
- De segunda a um ano* de John Cage (Prefacio y revisión de la traducción), Hucitec, San Pablo, 1985.
- Despoesia*, San Pablo, Perspectiva, 1994.
- Equívocabulos*, San Pablo, Invenção, 1970.
- Expoemas* (1980-1985), San Pablo, Entretempo, 1985.
- Hopkins: a beleza difícil*, San Pablo, Perspectiva, 1997.
- Irmaos Germanos*, Florianópolis, Noa Noa, 1993.
- John Donne, o Dom e a Danação*, Florianópolis, Noa-Noa, 1978.
- John Keats: Ode a um Rouxinol & Ode sobre uma Urna Grega*, Florianópolis, Noa-Noa, 1984.
- Linguaviagem*, San Pablo, Companhia das Letras, 1987.
- Mais Provençais - Raimbaut e Arnaut*, San Pablo, Companhia das Letras, 1987.
- Música de invenção*, San Pablo, Perspectiva, 1998.
- Não*, poema en xerox de circulación restringida, 1990.
- O anticritico*, San Pablo, Companhia das Letras, 1986.
- O Rei Menos o Reino*, ediciones Maldoror, San Pablo, 1951.
- O Tygre, de William Blake*, San Pablo, edición del autor, 1977.
- Pagu: Vida-Obra*, San Pablo, Brasiliense, 1982.
- Paul Valéry: A Serpente e o Pensar*, San Pablo, Brasiliense, 1984.
- Poemobiles* (1968-74), poemas-objetos manipulables, en colaboración con Julio Plaza, San Pablo, edición de los autores, 1974 (2ª edición, San Pablo, Brasiliense, 1985).
- Poesia, Antipoesia, Antropofagia*, San Pablo, Cortez & Moraes, 1978.
- Poetamenos* (1953), San Pablo, Invenção, 1973.
- Reduchamp*, con iconogramas de Julio Plaza, San Pablo, ediciones STRIP, 1976.
- ReVisão de Kilkerry*, San Pablo, Fundo Estadual de Cultura, 1971 (2a. ed. ampliada, Brasiliense, 1985).
- Revista de Antropofagia*, edición facsimilar, San Pablo, Abril Cultural, 1982. Prólogo de Augusto de Campos.
- Rilke: Poesia-Coisa*, Río de Janeiro, Imago, 1994.
- Rimbaud Livre*, San Pablo, Perspectiva, 1992.
- Verso, Reverso, Controverso*, San Pablo, Perspectiva, 1978.
- VIVA VALA (Poesia 1949-79)*, San Pablo, Brasiliense, 1986.

1.b. Haroldo de Campos:

- A arte no horizonte do provável*, San Pablo, Perspectiva, 1969.
- A educação dos cinco sentidos*, San Pablo, Brasiliense, 1985 (traducción para el castellano de Andrés Sánchez Robayna: *La educación de los cinco sentidos*, Barcelona, Ambit, 1990).
- A operação do texto*, San Pablo, Perspectiva, 1976.
- Auto do possesso*, San Pablo, Clube de Poesia, 1950.
- Bere 'shith (A cena da origem)*, San Pablo, Perspectiva, 1993.
- Crisantempo: no espaço curvo nasce um*, San Pablo, Perspectiva, 1998.
- Dante: Paraíso* (seis cantos), Rio de Janeiro, Fontana/Istituto Culturale Italiano de San Pablo, 1978.
- Deus e o diabo no Fausto de Goethe*, San Pablo, Perspectiva, 1981.
- Escrito sobre jade (22 poemas clássicos chineses)*, Ouro Preto, Tipografia do Fundo de Ouro Preto, 1996.
- Finismundo: a última viagem*, Ouro Preto, Tipografia de Fundo de Ouro Preto, 1990.
- Galáxias*, San Pablo, Ex-libris, 1984.
- Gatimanhas e felinuras*, con Guilherme Mansur, Ouro Preto, Tipografia do Fundo de Ouro Preto, 1994.
- Hagoromo de Zeami*, San Pablo, Estação Liberdade, 1994.
- Ideograma* (org. e ensayo introductorio), San Pablo, Cultrix, 1977 (reedición ampliada en 1994).
- Mênis: a ira de Aquiles*, San Pablo, Nova Alexandria, 1994.
- Metalinguagem*, Petrópolis, Vozes, 1967.
- Morfologia de Macunaima*, San Pablo, Perspectiva, 1973.
- O Arco-Íris Branco*, Rio de Janeiro, Imago, 1997.
- O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*, Salvador, Fundación Casa de Jorge Amado, 1989.
- Oswald de Andrade - trechos escolhidos*, Rio de Janeiro, Agir, 1967.
- Qohélet O-que-sabe. Ecclesiastes. Poema sapiencial*, San Pablo, Perspectiva, 1991.
- Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*, San Pablo, Perspectiva, 1977.
- Servidão de passagem*, poema-libro, San Pablo, Noigandres, 1962.
- Signantia: quasi coelum*, San Pablo, Perspectiva, 1979.
- Transblanco*, con Octavio Paz (traducción de *Blanco* y correspondencia), Rio de Janeiro, Guanabara, 1985.
- Transideraciones*, recopilación y traducción al castellano de Eduardo Milán y Manuel Ulacia, México, El Tucán de Virginia, 1987.
- Três (re)inscrições para Severo Sarduy*, San Pablo, Memorial da América Latina, 1995.
- Xadrez de estrelas*, percurso textual, 1949/1974, San Pablo, Perspectiva, 1976.
- Pau-Brasil*, ed. Globo, San Pablo, 1990. Incluye "Uma poética da radicalidade" por Haroldo de Campos.
- Metalinguagem & outras metas*, San Pablo, Perspectiva, 1992.
- Escrito sobre Jade (poesia clássica china reimaginada por Haroldo de Campos)*, Ouro Preto, Tipografia do Fundo, 1996.
- Sobre Finismundo: A Última Viagem*, Rio de Janeiro, Sette Letras, 1996.
- ΜΙΝΙΣ, A Ira de Aquiles* (con Trajano Vieira y José Roberto Aguilar), San Pablo, Nova Alexandria, 1994.

I.c. Décio Pignatari:

- Comunicação poética*, San Pablo, Cortez & Moraes, 1978.
Contracuminacão, San Pablo, Perspectiva, 2da. edición, 1973.
Informação, linguagem, comunicação, San Pablo, Cultrix, 1986.
O rosto da memória, San Pablo, Brasiliense, 1986.
Poesia, pois é poesia (1950-1975) Po&te (1976-1986), San Pablo, Brasiliense, 1986.

I.d. Augusto de Campos y Haroldo de Campos:

- Guimaraes Rosa em Três Dimensoes* (con Pedro Xisto), San Pablo, Comissão Estadual de Literatura, 1970.
Panorama do Finnegans Wake de James Joyce, San Pablo, ed. Perspectiva, 1971.
Poemas de Maiakóvski (con Boris Schnaiderman), Perspectiva, 1983.
Poemas de Maiakóvski (con Boris Schnaiderman), Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967 (2a. ed. ampliada, San Pablo, Perspectiva, 1982).
Poesia Russa Moderna (con Boris Schnaiderman), Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968 (2a. ed. ampliada, San Pablo, Perspectiva, 1985).
ReVisão de Sousândrade, San Pablo, ed. Invenção, 1964 (2a. edición ampliada, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982).
Traduzir e Trovar, San Pablo, Papyrus, 1968.
Os Sertões dos Campos (Duas vezes Euclides), San Pablo, Sete letras, 1997.

I.e. Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari:

- Antologia Noigandres* (con Ronaldo Azeredo, José Lino Grunewald), San Pablo, edición de los autores, 1962.
Antologia Poética de Ezra Pound (con J.L. Grunewald y Mário Faustino), Lisboa, Ulisséia, 1968.
Cantares de Ezra Pound, Rio de Janeiro, Serviço de Documentação-MEC, 1960.
Galáxia concreta, México, Poesía y poética, 1999.
Mallarmagem, Rio de Janeiro, Noa-Noa, 1971.
Mallarmé, San Pablo, Perspectiva, 1974.
Teoria da poesia concreta, 2a. ed. ampliada, San Pablo, Duas Cidades, 1975 (1era ed.: San Pablo, Invenção, 1965).

I.f. Artículos no incluídos en la bibliografía citada:**Augusto de Campos:**

- "A Harpdiscórdia de Hopkins" en *Revista USP*, dezembro, janeiro e fevereiro de 1990, número 4.
 "Do tipograma ao videograma", inédito.
 "Poema Bomba" en *Código 12 - Arteciência*, Salvador, 1989-90.
 "Pós-música: oír las piedras" en *Folha de São Paulo*, 2 de febrero de 1997.
 "Viva Varèse", en "Folhetim", suplemento de la *Folha de São Paulo*, San Pablo, 1983.

"Viva Webern", en "Folhetim", suplemento de la *Folha de São Paulo*, San Pablo, 4 de diciembre de 1983.

Haroldo de Campos:

"'Die reine Sprache': la 'lengua pura' en la teoría de la traducción de Walter Benjamin" en Paolo Valesio y Rafael-José Díaz (eds.): *Literatura y traducción: caminos actuales*, Santa Cruz de Tenerife, UIMP, 1996.

"De la poesía concreta a *Galaxias* y *Finismundo*: cuarenta años de actividad poética en Brasil", *Estudios brasileños*, Horácio Costa (comp.), México, UNAM, 1994.

"De la razón Antropofágica: diálogo y diferencia en la cultura brasileña" en *Vuelta*, México, número 68, julio de 1982.

"De las 'estructuras disipativas' hacia la constelación. La transcreación de 'Un golpe de dados'/'Un coup de dés' de Mallarmé" en Paolo Valesio y Rafael-José Díaz (eds.): *Literatura y traducción: caminos actuales*, Santa Cruz de Tenerife, UIMP, 1996.

"Hegel poeta", *Folha de São Paulo*, 26 de janeiro de 1997.

"Jubilário trintenário" en *Código 11*, Salvador, 1986.

"Lirismo e participação" en *O Santeiro do Mangue e outros poemas* de Oswald de Andrade, San Pablo, Globo/Secretaria de Estado de Cultura, 1991.

"Prólogo" a *Obra escogida* de Oswald de Andrade, Ayacucho, Caracas, 1981.

"Prólogo" a *Serafim Ponte Grande* de Oswald de Andrade, San Pablo, Global, 1989.

"Superación de los lenguajes exclusivos", en *América Latina en su literatura*, México, SXXI, 1986.

"Uma poética da radicalidade" en *Pau-Brasil* de Oswald de Andrade, ed. Globo, San Pablo, 1990.

Décio Pignatari:

"Ideologia" en *Código 12 - Arteciência*, Salvador, 1989-90.

"Prólogo" a *Um homem sem profissão (Sob as ordens de mamãe)* de Oswald de Andrade, San Pablo, Globo/Secretaria de Estado de Cultura, 1990.

"Ad marginem", *Folha de São Paulo*, Suplemento "mais!", domingo 11 de mayo de 1997.

"Semiótica da montagem" en *Através*, Rio de Janeiro, número 1, 1983.

1.g. Material auditivo (CD)

Campos, Augusto de: *Poesia é risco*, antología poético-musical, en colaboración con Cid Campos, 1994.

Campos, Haroldo de: *Isto nao é um livro de viagem* (16 fragmentos de *Galaxias*), Rio de Janeiro, editora 34, 1992.

Tropicália: *Panis et circensis*, Rio de Janeiro, Philips, 1968.

Veloso, Caetano: "Circuladô de fulô" (Caetano Veloso-Haroldo de Campos) en *Circuladô de fulô*, Rio de Janeiro, Polygram, 1991.

Veloso, Caetano: "dias dias dias" y "O Pulsar" (Augusto de Campos-Caetano Veloso) en *Caixa Preta*, San Pablo, Invenções, 1975.

Veloso, Caetano: "O pulsar" (nueva versión) en *Velô*, Rio de Janeiro, Philips, 1984.

Veloso, Caetano: *A arte de Caetano Veloso*, Rio de Janeiro, Philips, 1980.

Veloso, Caetano y Gilberto Gil: *Tropicália 25 anos*, Rio de Janeiro, Philips, 1993.

Veloso, Caetano: *Omaggio a Federico e Giulietta*, San Pablo, Polygram, 1999.

Webern, Anton: *Complete Works / Das Gesamtwerk / L'oeuvre intégrale / Le opere complete*, interpretada por el Juilliard String Quartet y la London Symphony Orchestra, dirigidos por Pierre Boulez, Sony, Viena, 1991.

1.h. Material audiovisual (video):

Campos, Augusto de: "O Pulsar", video realizado en "Sistema Intergraph" para la muestra Level 5, 1984.

Campos, Augusto de: "SOS" y "Bomba", realizados en Estação Silicon Graphics de la Universidad de San Pablo, 1992.

Fonseca, Cristina: *Poetas de campos e espaços*, especial sobre Poesía Concreta para la televisión, 1992 (incluye videoclips de los siguientes poemas: "Tvgrama 1 y 2", "Canção noturna da baleia", "Cidade", "Tygre", "Bomba" y "Pós-tudo").

Lessa, Bia: *Cena de Origem* (sobre las traducciones bíblicas de Haroldo de Campos), San Pablo, 1989.

Veloso, Caetano: *Cinema falado*, film largometraje, 1986.

2. Publicaciones periódicas y catálogos:

AA.VV.: *Hélio Oiticica*, Rio de Janeiro, Rioarte, 1997.

AA.VV.: *André Malraux*, Saint Paul, Fondation Maeght, 1973.

I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo (outubro a dezembro de 1951), catálogo, San Pablo, MAM, 1951.

II Bienal do Museu de Arte Moderna, San Pablo, edições Americanas de arte e arquitetura, 1953.

ad: arquitetura e decoração, San Pablo, 1953-1957.

Baldus (Quadrimestrale di letteratura), anno VI, núm.5, Quadrimestre '96 ("Per Haroldo de Campos", a cura di Lello Voce e con la collaborazione di Aurora Bernardini de Andrea Lombardi).

Folha de São Paulo, San Pablo.

Invenção. Revista de arte de vanguarda (revista), San Pablo, 1962-1967.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro.

Mam, Museu de Arte Moderna de São Paulo, San Pablo, DBA Artes Gráficas, 1995 (prólogo de Vera D'Horta).

Noigandres, San Pablo, 1952-1962.

O Estado de São Paulo, San Pablo.

Página "Invenção" en el *Correio Paulistano*, San Pablo, 1960-1961.

3. Bibliografía general:

AA.VV.: *A Pinacoteca do Masp de Rafael a Picasso* (prólogo de P.M.Bardi), Banco Safra, Brasil, 1982.

Adorno, Theodor W.: *Impromptus (serie de artículos musicales impresos de nuevo)*, Laia, Barcelona, 1985.

- Veloso, Caetano y Gilberto Gil: *Tropicália 25 anos*, Rio de Janeiro, Philips, 1993.
 Veloso, Caetano: *Omaggio a Federico e Giulietta*, San Pablo, Polygram, 1999.
 Webern, Anton: *Complete Works / Das Gesamtwerk / L'oeuvre intégrale / Le opere complete*, interpretada por el Juilliard String Quartet y la London Symphony Orchestra, dirigidos por Pierre Boulez, Sony, Viena, 1991.

1.h. Material audiovisual (video):

- Campos, Augusto de: "O Pulsar", video realizado en "Sistema Intergraph" para la muestra Level 5, 1984.
 Campos, Augusto de: "SOS" y "Bomba", realizados en Estação Silicon Graphics de la Universidad de San Pablo, 1992.
 Fonseca, Cristina: *Poetas de campos e espaços*, especial sobre Poesia Concreta para la televisión, 1992 (incluye videoclips de los siguientes poemas: "Tvgrama 1 y 2", "Canção noturna da baléia", "Cidade", "Tygre", "Bomba" y "Pós-tudo").
 Lessa, Bia: *Cena de Origem* (sobre las traducciones bíblicas de Haroldo de Campos), San Pablo, 1989.
 Veloso, Caetano: *Cinema falado*, film largometraje, 1986.

2. Publicaciones periódicas y catálogos:

- AA.VV.: *Hélio Oiticica*, Rio de Janeiro, Rioarte, 1997.
 AA.VV.: *André Malraux*, Saint Paul, Fondation Maeght, 1973.
I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo (outubro a dezembro de 1951), catálogo, San Pablo, MAM, 1951.
II Bienal do Museu de Arte Moderna, San Pablo, edições Americanas de arte e arquitetura, 1953.
ad: arquitetura e decoração, San Pablo, 1953-1957.
Baldus (Quadrimestrale di letteratura), anno VI, núm.5, Quadrimestre '96 ("Per Haroldo de Campos", a cura di Lello Voce e con la collaborazione di Aurora Bernardini de Andrea Lombardi).
Folha de São Paulo, San Pablo.
Invenção. Revista de arte de vanguarda (revista), San Pablo, 1962-1967.
Jornal do Brasil, Rio de Janeiro.
Mam, Museu de Arte Moderna de São Paulo, San Pablo, DBA Artes Gráficas, 1995 (prólogo de Vera D'Horta).
Noigandres, San Pablo, 1952-1962.
O Estado de São Paulo, San Pablo.
 Página "Invenção" en el *Correio Paulistano*, San Pablo, 1960-1961.

3. Bibliografía general:

- AA.VV.: *A Pinacoteca do Masp de Rafael a Picasso* (prólogo de P.M.Bardi), Banco Safra, Brasil, 1982.
 Adorno, Theodor W.: *Impromptus (serie de artículos musicales impresos de nuevo)*, Laia, Barcelona, 1985.

- Veloso, Caetano y Gilberto Gil: *Tropicália 25 anos*, Rio de Janeiro, Philips, 1993.
 Veloso, Caetano: *Omaggio a Federico e Giulietta*, San Pablo, Polygram, 1999.
 Webern, Anton: *Complete Works Das Gesamtwerk - L'oeuvre intégrale - Le opere complete*, interpretada por el Juilliard String Quartet y la London Symphony Orchestra, dirigidos por Pierre Boulez, Sony, Viena, 1991.

1.h. Material audiovisual (video):

- Campos, Augusto de: "O Pulsar", video realizado en "Sistema Intergraph" para la muestra Level 5, 1984.
 Campos, Augusto de: "SOS" y "Bomba", realizados en Estação Silicon Graphics de la Universidad de San Pablo, 1992.
 Fonseca, Cristina: *Poetas de campos e espaços*, especial sobre Poesia Concreta para la televisión, 1992 (incluye videoclips de los siguientes poemas: "Tvgrama 1 y 2", "Canção noturna da baleia", "Cidade", "Tygre", "Bomba" y "Pós-tudo").
 Lessa, Bia: *Cena de Origem* (sobre las traducciones bíblicas de Haroldo de Campos), San Pablo, 1989.
 Veloso, Caetano: *Cinema falado*, film largometraje, 1986.

2. Publicaciones periódicas y catálogos:

- AA.VV.: *Hélio Otticica*, Rio de Janeiro, Rioarte, 1997.
 AA.VV.: *André Malraux*, Saint Paul, Fondation Maeght, 1973.
I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo (outubro a dezembro de 1951), catálogo, San Pablo, MAM, 1951.
II Bienal do Museu de Arte Moderna, San Pablo, edições Americanas de arte e arquitetura, 1953.
ad: arquitetura e decoração, San Pablo, 1953-1957.
Baldus (Quadrimestrale di letteratura), anno VI, núm.5, Quadrimestre '96 ("Per Haroldo de Campos", a cura di Lello Voce e con la collaborazione di Aurora Bernardini de Andrea Lombardi).
Folha de São Paulo, San Pablo.
Invenção. Revista de arte de vanguarda (revista), San Pablo, 1962-1967.
Jornal do Brasil, Rio de Janeiro.
Mam, Museu de Arte Moderna de São Paulo, San Pablo, DBA Artes Gráficas, 1995 (prólogo de Vera D'Horta).
Noigandres, San Pablo, 1952-1962.
O Estado de São Paulo, San Pablo.
 Página "Invenção" en el *Correio Paulistano*, San Pablo, 1960-1961.

3. Bibliografía general:

- AA.VV.: *A Pinacoteca do Masp de Rafael a Picasso* (prólogo de P.M.Bardi), Banco Safra, Brasil, 1982.
 Adorno, Theodor W.: *Impromptus (serie de artículos musicales impresos de nuevo)*, Laia, Barcelona, 1985.

- Adorno, Theodor W.: *Sobre Walter Benjamin*, Cátedra, Madrid, 1995.
- Aguilar, Gonzalo: "Todos los juegos el juego (Una lectura de *Las reglas del arte* de Pierre Bourdieu)", *Causas y azares. Los lenguajes de la comunicación y la cultura en (la) crisis*, número 7, invierno de 1998.
- Albers, Josef: *Interaction of Color (Unabridged text and selected plates)*, Massachusetts, Yale University, 1975 (revised edition).
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo: *Literatura Sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983.
- Amaral, Aracy: *Arte para quê? (A preocupação social na arte brasileira 1930-1937)*, San Pablo, Nobel, 1984.
- Andrade, Oswald de: "La crisis de la filosofía mesiánica" en *Obra escogida*, Caracas, Ayacucho, s.f.
- Andrade, Oswald de: *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo*, San Pablo, Globo, 1992. Prólogos de Mário da Silva Brito y Haroldo de Campos, transcripción tipográfica de Jorge Schwartz.
- Andrade, Oswald de: *Telefonema*, establecimiento del texto de Vera Chalmers, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976.
- Andrade, Oswald de: *A utopia antropofágica*, San Pablo, Globo/Secretaria de Cultura, 1990.
- Andrade, Oswald de: *Escritos antropófagos*, traducción, selección y postfacio de Alejandra Laera y Gonzalo Aguilar, Buenos Aires, Imago Mundi, 1993.
- Apollinaire, Guillaume: *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, Visor, Madrid, 1994.
- Apollinaire, Guillaume: *Oeuvres poétiques*, Paris, NRF/La Pléiade, 1965.
- Arfuch, Leonor: "El diseño en la trama de la cultura: desafíos contemporáneos" en Leonor Arfuch, Norberto Chaves y María Ledesma: *Diseño y comunicación (Teoría y enfoques críticos)*, Buenos Aires, Paidós, 1997.
- Ash, Mitchell G.: *Gestalt psychology in German culture, 1890-1967 (Holism and the quest for objectivity)*, Cambridge, Cambridge University, 1995.
- Avila, Carlos: "Poesía concreta 1956/1986" en *Código II*, Salvador, 1986.
- Avila, Carlos: "Um lance de des" en *Não*, Belo Horizonte, noviembre de 1994.
- Bandeira, Manuel: *Estrela da vida inteira*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1973.
- Banham, Reyner: *Theory and design in the first machine age*, Cambridge, MIT Press, 1996.
- Barbosa, Frederico: "A tradição do rigor e depois" en *A palavra poética na América Latina (Avaliação de uma geração)*, San Pablo, Fundación Memorial, 1992.
- Barbosa, João Alexandre: "Nas origens do concretismo" en "Folhetim", suplemento de la *Folha de São Paulo*, San Pablo, 5 de diciembre de 1986.
- Barbosa, João Alexandre: "Um cosmonauta do significante: navegar é preciso" en *Signantia quasi coelum / signância quase céu*, San Pablo, Perspectiva, 1979.
- Bardi, Pietro Maria: *História do Masp*, San Pablo, Instituto Quadrante, 1992.
- Baudelaire, Charles: *Petits poèmes en prose*, édition critique par Robert Kopp, Paris, José Corti, 1969.
- Baudrillard, Jean: *Crítica de la economía política del signo*, SXXI, México, 1995.
- Belluzo, Ana Maria (Org.): *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*, San Pablo, Memorial: UNESP, 1990.

- Benjamin, Walter: *La dialéctica en suspenso (Fragmentos sobre la historia)*, Santiago de Chile, Arcis-Lom, 1996 (traducción, introducción y notas de Pablo Oyarzún Robles).
- Benjamin, Walter: *The arcades project*, London, Belknap-Harvard, 1999
- Berger, John: *Art and revolution (Ernst Neizvestny and the Role of the Artist in the USSR)*, Granta-Penguin Books, London, 1969.
- Berger, John: *El sentido de la vista*, Madrid, Alianza, 1990.
- Berger, John: *Ways of seeing*, Penguin Books, London, 1977.
- Boulez, Pierre: *Hacia una estética musical*, Caracas, Monte Ávila, 1990.
- Boulez, Pierre: *Puntos de referencia*, Barcelona, Gedisa, 1984.
- Bourdieu, Pierre: *As regras da arte*, San Pablo, Companhia das Letras, 1996.
- Bourdieu, Pierre: *Razones prácticas (Sobre la teoría de la acción)*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- Brand, Gerd: *Los textos fundamentales de Ludwig Wittgenstein*, Madrid, Alianza, 1981.
- Buarque de Holanda, Heloisa: *Impressões de viagem (cpc, vanguarda e desbunde: 1960/1970)*, San Pablo, Brasiliense, 1981.
- Buarque de Holanda, Sérgio: "A difícil alvorada" en "Folhetim", suplemento de la *Folha de Sao Paulo*, San Pablo, 5 de diciembre de 1986.
- Buck-Morss, Susan: "The City as Dreamworld and Catastrophe" en *October*, MIT Press, número 73, summer 1995.
- Buck-Morss, Susan: *The Dialects of Seeing (Walter Benjamin and the arcades project)*, London/Cambridge, MIT Press, 1991.
- Bürger, Peter: "La declinación del modernismo" en *Punto de Vista*, Bs. As., número 46, agosto de 1993.
- Bürger, Peter: *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.
- Bürger, Peter: *The decline of Modernism*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1992.
- Calinescu, Matei: *Cinco caras de la modernidad (Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo)*, Tecnos, Madrid, 1991.
- Callado, Carlos: *Tropicália. A história de uma revolução musical*, San Pablo, Ed.34, 1997.
- Candido, Antonio: *O discurso e a cidade*, San Pablo, Duas Cidades, 1993.
- Candido, Antonio: *Formação da literatura brasileira*, dos tomos, San Pablo, USP, 1965.
- Carvalho da Silva, Domingos: *Uma teoria do poema*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1989.
- Casullo, Nicolás (comp. y prólogo): *La remoción de lo moderno - Viena del 900*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991.
- Certeau, Michel de: *L'invention du quotidien: 1. arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.
- Clair, Jean: *La responsabilidad del artista*, Madrid, Visor, 1998.
- Clüver, Claus: "Klangfarbenmelodie in Polychromic Poems: A. von Webern and A. de Campos" en *Comparative Literature Studies*, vol.XVIII, núm.3, sept.1981. Published by the University of Illinois Press.
- Clüver, Claus: "Reflexões sobre Ideogramas Verbivocovisuais" en *Código 11*, Salvador, 1986.
- Cooper, Harry: "Mondrian, Hegel, Boogie" en *October*, 84, Spring 1998, MIT Press.

Costa Lima, Luiz: "A releitura do pasado" en "Folhetim", suplemento de la *Folha de Sao Paulo*, San Pablo, 5 de diciembre de 1986.

Deleuze, Gilles: "Repetición y diferencia" en Michel Foucault / Gilles Deleuze: *Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y diferencia*, Barcelona, Anagrama, 1995.

Derrida, Jacques: "La doble sesión" en *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1975.

Drucker, Johanna: *The Visible Word (Experimental typography and modern art, 1909-1923)*, Chicago Press, Chicago, 1994.

Eco, Umberto: *Las poéticas de Joyce*, Barcelona, Lumen, 1993.

Eco, Umberto: *Tratado de Semiótica General*, Barcelona, Lumen, 1995.

Enzensberger, Hans Magnus: "Aporias de la vanguardia" en *Detalles*, Barcelona, Anagrama, 1969.

Fabris, Annateresa: *Modernidade e modernismo no Brasil*, Campinas, Mercado de letras, 1994.

Fonseca, Maria Augusta: *Oswald de Andrade (1890-1954): biografia*, San Pablo, Art Editora-Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

Foster, Hal: "The Archive without Museums" en *October*, 77, Summer 1996, MIT Press.

Foster, Hal: "What's Neo about the Neo-Avant-Garde?" en *October*, Fall 1994, 70, MIT Press.

Foster, Hal: *The Return of the Real*, Cambridge-London, MIT Press, 1996.

Foucault, Michel: *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996.

Foucault, Michel: *La arqueología del saber*, México, FCE, 1983.

Franchetti, Paulo: *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*, Campinas, ed. Unicamp, 1989.

García Canclini, Néstor: "La cultura visual después de la muerte del arte culto y popular" en *Imágenes desconocidas (La modernidad en la encrucijada postmoderna)*, Buenos Aires, Clacso, 1988.

Giedion, Siegfried: *Mechanization Takes Command (A contribution to anonymous history)*, New York-London, Norton & Company, 1975.

Góes, Fred de y Lauro Góes: *Gilberto Gil*, San Pablo, Abril educação, 1982.

Gombrich, Ernst: *Tributos*, México, FCE, 1993.

Gombrich, Ernst H.: *La imagen y el ojo (Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica)*, Madrid, Alianza, 1991.

Gorelik, Adrián: "Nostalgia y plan: el Estado como vanguardia", *Arte, historia e identidad en América (Visiones comparativas)*, tomo II, UNAM, México, 1994.

Gorelik, Adrián: "Tentativas de comprender una ciudad moderna" en *Block*, núm.4, diciembre de 1999.

Gray, Camilla: *The Russian experiment in art (1863-1922)*, revised and enlarged edition by Marian Burleigh-Motley, London, Thames and Hudson, 1993.

Greer Cohn, Robert: *Mallarmé's Un Coup de Dés: an exegesis*, New Haven, Yale, 1980.

Gubern, Roman: *La mirada opulenta (Exploración de la iconosfera contemporánea)*, Barcelona, Gustavo Gili, 1994.

Gullar, Ferreira: *Vanguarda e desenvolvimento (Ensaio sobre arte)*, Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

Hamburger, Michael: *La verdad de la poesía (Tensiones en la poesía moderna de*

Baudelaire a los años sesenta), México, FCE, 1991.

Hansen, João Adolfo: *A sátira e o engenho (Gregório de Matos e a Bahia do século XVII)*, San Pablo, Companhia das Letras, 1989.

Holston, James: *A cidade modernista. Uma crítica de Brasília e sua utopia*, San Pablo, Companhia das Letras, 1993.

Huysen, Andreas: "De la acumulación a la mise en scène: el museo como medio masivo", en *Criterios*, número 31, cuarta época, enero-junio 1994.

Huysen, Andreas: "Guía del posmodernismo" en *Punto de vista*, año X, núm.29, abril-julio 1987.

Huysen, Andreas: *After the great divide: modernism, mass culture*, Bloomington, Indiana Press, 1986.

Jackson, David, Eris Vos & Johanna Drucker: *Experimental - visual - concrete (Avant-garde Poetry Since the 1960s)*, Amsterdam, Rodopi, 1996.

Jakobson, Roman: *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*, México, FCE, 1995.

Jakobson, Roman: *El caso Maiakóvski*, Barcelona, Icaria, 1977.

Jakobson, Roman: *Lingüística y poética*, Madrid, Cátedra, 1988.

Jauss, Hans R.: *Las transformaciones de lo moderno (Estudios sobre las etapas de la modernidad estética)*, Madrid, Visor, 1995.

Jay, Martin: *Adorno*, Madrid, SXXI, 1988.

Jay, Martin: *Downcast Eyes (The denigration of vision in twentieth-century thought)*, California, University of California Press, 1993.

Jay, Martin: *Socialismo fin-de-Siècle*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

Jitrik, Noé: "Papeles de trabajo: notas sobre la vanguardia latinoamericana" en *La vibración del presente*, México, FCE, 1987.

Jitrik, Noé: "Las dos tentaciones de la vanguardia", en *América Latina: palavra, literatura e cultura*, Vol 3, *Vanguardia e modernidade*, San Pablo, Memorial, 1995.

Joseph, Brande W.: "Robert Morris and John Cage: Reconstructing a Dialogue" en *October*, Summer 1997, 81, MIT Press.

Kaqui, Francisco: "Augusto de Campos: a despoesia diz o indizível", mimeo, publicado parcialmente en *Jornal de Brasília* con el título "Singularidade de uma (des)poesia rara", 30/10/94.

Kamenszain, Tamara: *La edad de la poesía*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1996.

Kenner, Hugh: *The Pound Era*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1971.

Kiaer, Christina: "Rodchenko in Paris", *October*, 75 (Winter 1996).

Kracauer, Siegfried: "Georg Simmel" en *The mass ornament (Weimar essays)*, London-Massachusetts, Harvard University, 1995.

Krauss, Rosalind: *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996.

Kubitschek, Juscelino: *Por que construi Brasília*, Rio de Janeiro, Bloch, 1975.

Langer, Suzanne K.: *Esquemas filosóficos*, Buenos Aires, Nova, 1962.

Lessing, Gotthold Efraim: *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*, Buenos Aires, Orbis-Hispamérica, 1985.

Lodder, Christina: *El constructivismo ruso*, Madrid, Alianza, 1988.

Lyotard, Jean-François: *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 1995.

Machado, Duda: "Tramas e legados (diálogo na poesia brasileira a partir de 22)" en *A*

palavra poética na América Latina (Avaliação de uma geração), San Pablo, Fundación Memorial, 1992.

Maldonado, Tomás: *Max Bill*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1955.

Mallarmé, Stéphane: *Variaciones sobre un tema*, Vuelta, México, 1993.

Malraux, André: *Le Musée Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965.

Martin-Barbero, Jesús: *De los medios a las mediaciones (Comunicación, cultura y hegemonía)*, México, Gustavo Gili, 1997.

Mendonça Teles, Gilberto: *Retórica do silêncio*, I, Rio de Janeiro, José Olympio, 1989.

Meschonnic, Henri: *La rime et la vie*, Paris, Verdier, 1989.

Milán, Eduardo: "Poesía latinoamericana: lo nuevo como arrepentimiento de lo nuevo" en *A palavra poética na América Latina (Avaliação de uma geração)*, San Pablo, Fundación Memorial, 1992.

Miranda, José Américo: "Dias dias dias: um poema de Augusto de Campos" en *Contexto*, revista del departamento de Linguas e Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, año V, número 4, 1996.

Mitchell, W.J.T.: "What Do Pictures Really Want?" en *October*, Summer 1996, 77, MIT press.

Mitchell, W.J.T.: *Iconology (Image, Text, Ideology)*, Chicago and London, Chicago Press, 1986.

Mitchell, W.J.T.: "Spatial Form in Literature: Toward a General Theory" en Mitchell (ed.): *The Language of Images*, Chicago, University of Chicago, 1980.

Montandon, Alain: *Les formes brèves*, Paris, Hachette, 1992.

Monteleone, Jorge: "La visión desnuda" en *Nuevos territorios de la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Oficina del CBC-UBA, 1997.

Morais, Fernando: *Chatô: o Rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand*, San Pablo, Companhia das Letras, 1994.

Niemeyer, Oscar: *Minha Experiência em Brasília*, Rio de Janeiro, Vitória, 1961.

Nunes, Benedito: "Poesía-experiencia e o concretismo", en "Folhetim", suplemento de la *Folha de Sao Paulo*, San Pablo, 5 de diciembre de 1986.

Nunes, Benedito: "Xadrez de estrelas: percurso textual, 1949-1974" en *Signantia quasi coelum / signância quase céu*, San Pablo, Perspectiva, 1979.

Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza, 1985.

Paz, Octavio y Campos, Haroldo de: *Transblanco* (traducción de *Blanco* y correspondencia), Rio de Janeiro, Guanabara, 1985.

Paz, Octavio: *El arco y la lira*, México, FCE,

Pedrosa, Mário: *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, org. Aracy Amaral, San Pablo, Perspectiva, 1981.

Pedrosa, Mário: "Arte experimental e museus" en *Política das Artes (Textos escolhidos I)*, San Pablo, Edusp, 1995.

Pedrosa, Mário: *Acadêmicos e Modernos (Textos escolhidos III)*, San Pablo, Edusp, 1998.

Perloff, Marjorie: *O momento futurista*, San Pablo, USP, 1993.

Perloff, Marjorie: *Radical artifice (Writing poetry in the age of media)*, Chicago, Chicago University Press, 1991.

Perloff, Marjorie: *The poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*, Princeton,

Princeton University Press, 1981.

Perloff, Marjorie: *Poetic License (Essays on Modernist and Postmodernist Lyric)*, Illinois, Northwestern University Press, 1990.

Perrone, Charles y Saper, Craig (curadores): *Catálogo Brazilian & Concrete & Visual Poetry*, University of Florida, 1989.

Perrone, Charles: *Seven faces (Brazilian poetry since modernism)*, Durham and London, Duke University Press, 1996.

Poggioli, Renato: *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964.

Pound, Ezra: *Guide to Kulchur*, New York, New Directions, 1939.

Pozzi, Giovanni: *La parola dipinta*, Milán, Adelphi, edición revisada y ampliada 1996 (1ª ed.: 1981).

Rama, Angel: "Las dos vanguardias latinoamericanas", *Maldoror*, número 9, 1973, págs. 58-64.

Rama, Angel: *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1995.

Rancière, Jacques: *Mallarmé. La politique de la sirène*, Paris, Hachette, 1996.

Risério, Antônio: "Augusto maestro, Augusto inventor", en *Poemas*, Buenos Aires, UBA, 1994.

Risério, Antônio: "Formação do grupo Noigandres" en *Código 11*, Salvador, 1986.

Risério, Antônio: *Avant-garde na Bahia*, San Pablo, Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, 1995.

Romero, José Luis: *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, México, SXXI, 1986.

Rostand, Claude: *Anton Webern*, Madrid, Alianza, 1986.

Rowe, William: *Hacia una poética radical*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo/Mosca Azul, 1996.

Russolo, Luigi: *El arte de los ruidos*, Cuenca, CCE, 1998.

Said, Edward: *The World, the Text and the Critic*, Massachusetts, Harvard, 1983.

Salomão, Wally: *Hélio Oiticica: qual é o parangolé?*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1996.

Sánchez Robayna, Andrés: "A micrologia da elusão", en *Signantia quasi coelum / signância quase céu*, San Pablo, Perspectiva, 1979.

Sanguineti, Edoardo: *Por una vanguardia revolucionaria*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.

Santiago, Silviano: *Uma literatura nos trópicos*, Perspectiva, San Pablo, 1978.

Sarduy, Severo: "El barroco y el neobarroco" en *América Latina en su literatura*, México, SXXI, 1986.

Sarduy, Severo: "Rumo à concretude" en Haroldo de Campos: *Signantia quasi coelum / signância quase céu*, San Pablo, Perspectiva, 1979.

Sartre, Jean-Paul: "Mallarmé (1842-1898)", en *El escritor y su lenguaje (Situations IX)*, Buenos Aires, Losada, 1973.

Sarlo, Beatriz: *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

Sarlo, Beatriz: "Clio revisitada", *Punto de vista*, año IX, núm. 28, noviembre de 1986.

Scharf, Aaron: *Arte y fotografía*, Madrid, Alianza, 1994.

Schneiderman, Boris: *A poética de Maiacovski*, San Pablo, Perspectiva, 1984 (1ª ed.: 1971).

Schönberg, Arnold: *Tratado de armonía*, Madrid, Real Musical, 1979.

Schorske, Carl: "La idea de ciudad en el pensamiento europeo (de Voltaire a Spengler)" en *Punto de vista*, núm. 30, julio-octubre 1987.

Schwartz, Jorge: "Continuidade de uma tradição: Girondo e a poesia concreta", en *Vanguardia y cosmopolitismo na década de 20*, San Pablo, Perspectiva, 1983.

Schwartz, Jorge: *Las vanguardias latinoamericanas (textos programáticos y críticos)*, Madrid, Cátedra, 1991 (*Vanguardas latino-americanas (Polêmicas, manifestos e textos críticos)*, San Pablo, Edusp/Iluminuras/Fapesp, 1995).

Schwarz, Roberto: "Marco Histórico" en "Folhetim", suplemento de la *Folha de São Paulo*, San Pablo, 31 de marzo de 1985.

Schwarz, Roberto: "Nacional por substracción" en *Punto de vista*, Buenos Aires, número 28, noviembre de 1986.

Schwarz, Roberto: "Cultura e política, 1964-69" en *O pai de família e outros estudos*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

Segre, Roberto (relator): *América Latina en su arquitectura*, México, SXXI/Unesco, 1987 (7ª ed.).

Sevcenko, Nicolau: *Orfeu extático na Metrópole (São Paulo, sociedade e cultura nos primeiros anos 20)*, San Pablo, Companhia das letras, 1992.

Silva Ramos, Péricles Eugênio da: "Poesía moderna" en *Do barroco ao modernismo*, Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, 1979.

Simmel, Georg: *Cultura femenina y otros ensayos*, Barcelona, Alba, 1999.

Simons, Edison: *Poética de Mallarmé*, Editora Nacional, Madrid, 1977.

Simon, Iumna Maria: "Esteticismo e participação. As vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969)" en *Novos Estudos CEBRAP*, núm. 26, marzo de 1990.

Stangos, Nikos (comp.): *Conceptos de arte moderno*, Madrid, Alianza Forma, 1991.

Starobinski, Jean: *Las palabras bajo las palabras (La teoría de los anagramas de Ferdinand de Saussure)*, Barcelona, Gedisa, 1996.

Stäubli, Willy: *Brasilia*, Leonard Hill Books, London, 1966.

Stearn, Gerald Emanuel y otros: *McLuhan: caliente & frío*, Buenos Aires, Sudamericana, 1973.

Steiner, Wendy: *The Colors of Rhetoric (Problems in the Relation Between Modern Literature and Painting)*, Chicago, University of Chicago Press, 1982.

Süssekind, Flora: *Literatura e vida literária*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar editor, 1985.

Süssekind, Flora: "Augusto de Campos e o Tempo" en *A voz e a série*, Rio de Janeiro, Sette Letras/ Belo Horizonte, UFMG, 1998.

Süssekind, Flora: *Papéis colados*, Rio de Janeiro, UFRJ, 1993.

Tafari, Manfredo y Dal Co, Francesco: *Arquitectura Contemporánea (parte II)*, Buenos Aires, Viscontea, 1982.

Tisdall, Caroline y Bozzolla, Angelo: *Futurism*, London, Thames and Hudson, 1977.

Torres Fierro, Danubio: "La poesía concreta según Haroldo de Campos" (entrevista), *Vuelta*, número 25, México, diciembre de 1978.

Uchoa Leite, Sebastião: "Obstinado rigor", en "Idéias", suplemento de *Jornal do Brasil*, 11 de marzo de 1989.

Valéry, Paul: "Poesía pura", en *Política del espíritu*, Buenos Aires, Losada, 1961.

Velooso, Caetano: *Verdade tropical*, San Pablo, Companhia das Letras, 1997.

Verani, Hugo: *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifestos, proclamas y otros escritos)*, México, FCE, 1995 (tercera edición).

Virilio, Paul: *El ciber mundo, la política de lo peor*, Madrid, Cátedra, 1997.

Wellmer, Albrecht: *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad (La crítica de la razón después de Adorno)*, Madrid, La balsa de Medusa, 1993.

Werneck, Humberto: "Irmãos siamesmos", en "Idéias", suplemento de *Jornal do Brasil*, 11 de marzo de 1989.

Williams, Raymond: *La política del modernismo (contra los nuevos conformistas)*, Buenos Aires, Manantial, 1997.

Williams, Raymond: *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980.

4. Publicaciones del autor sobre poesía concreta:

Libros:

Poemas de Augusto de Campos, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1994. Edición, traducción y estudio crítico.

Galaxia concreta (antología de Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari). México, Universidad Iberoamericana, 1999. Edición, notas, cronología y traducciones.

Artículos:

"Augusto de Campos y Caetano Veloso: la dimensión verbivocovisual" en **Actas (IX Jornadas de investigación)**, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras - UBA, 1993.

"El combate tipográfico", ensayo publicado en la revista **SyC**, número 6, Buenos Aires, agosto 1995.

"La poesía concreta: el combate tipográfico" en **Atípicos en la Literatura latinoamericana**, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras - UBA, 1996.

"El lugar de Latinoamérica en la teoría de la vanguardia", en **Fronteras literarias en la Literatura Latinoamericana**, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras - UBA, 1996.

"Una arqueología de la imagen. El cartel, de la poesía concreta al fin-de-siècle", en **Nuevos territorios de la literatura latinoamericana**, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana (CBC - UBA), 1997.

"Dossier: poesía concreta, la última vanguardia" (en colaboración con Ricardo Ibarlucia), **Diario de Poesía**, número 42, invierno de 1997, Buenos Aires.

"Construir el pasado (Algunos problemas de la Historia de la Literatura a partir del debate entre Antonio Candido y Haroldo de Campos)", **Filología**, año XXX, 1-2, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" (UBA), número especial sobre "Literaturas comparadas" coordinado por Daniel Link, 1998.

"Metamorfosis do museu (Poesía concreta e vanguardas nos anos 50)" (en portugués), **Orobó**, Belo Horizonte, núm.2, abril de 1998.

"El laberinto transparente (La poesía concreta brasileña en la ciudad)" en **Block**, número 4, diciembre, Buenos Aires, Universidad Torcuato di Tella, 1999.

"CollAGE" en **Abyssinia**, revista de poesía, número 1, Buenos Aires, Eudeba, 1999.

Traducciones:

"Post-música: oír las piedras", de Augusto de Campos, **Poesía y Poética**, núm.26, verano 1997, Universidad Iberoamericana, México DF.

"La pianola explosiva de Nancarrow", de Augusto de Campos, **Poesía y Poética**, núm.27, otoño 1997, Universidad Iberoamericana, México DF.

"Venecia, 1972: Ezra Pound revisitado", de Haroldo de Campos, **Poesía y Poética**, núm.28, invierno 1997, Universidad Iberoamericana, México DF.

"Balada de la Gorda Margot" de François Villon, traducción en colaboración con Jorge Monteleone de una versión al portugués de Décio Pigantari, **Poesía y Poética**, núm.32, invierno 1997, Universidad Iberoamericana, México DF.

"Ustvól'skaia: la esfinge musical de Rusia", de Augusto de Campos, **Poesía y Poética**, núm.34, verano 1999, Universidad Iberoamericana, México DF.

"La invención del oído (Entrevista a Augusto de Campos)", traducción de entrevistas y poemas, **Diario de Poesía**, núm.49, otoño de 1999.

Entrevistas:

"La escritura del asombro (entrevista a Haroldo de Campos)" en *Espacios*, número 20, primer semestre de 1997.

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas