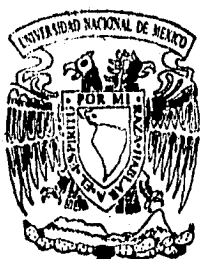
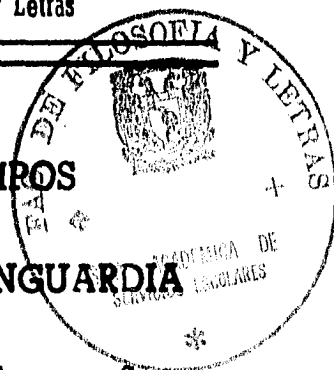


22
24



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Filosofía y Letras



HAROLDO DE CAMPOS
Y

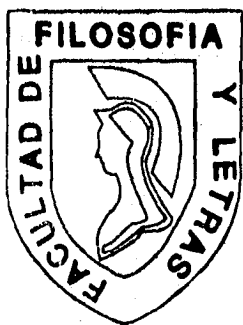
LA TRADICION DE LA VANGUARDIA

T E S I S

Que para obtener el grado de
Licenciado en Lengua y Literatura
Hispánicas

p r e s e n t a

MARIA DE LOS ANGELES MENDOZA MILLA



tesis
Director de Tesis:
DR. HORACIO NASCIMENTO DE COSTA ALMEIDA

México, D. F. Noviembre de 1996

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**HAROLDO DE CAMPOS
Y
LA TRADICIÓN DE LA VANGUARDIA**

**Tesis que para obtener el grado de licenciado en lengua y literatura
hispanicas presenta:**

MARÍA DE LOS ÁNGELES MENDOZA MILLA

**Director de tesis:
Dr. HORACIO NASCIMENTO DE COSTA ALMEIDA**

Noviembre de 1996.

**A mi padre,
mi mejor ejemplo.**

**A mi madre,
presencia insustituible.**

A mis hermanos:

**Ángel
Marcela
y
Criselda.**

A las pequeñas Juliana, Mariana y Miriam.

Con afecto para Olga y Miguel Ángel.

A Dios gracias.

**Un agradecimiento especial
al Dr. Horacio Nascimento de Costa Almeida**

A mis maestros y Escuela

ÍNDICE

Introducción	XI
I. Antecedentes	1
I.a Herencia del modernismo brasileño	3
I.a.1 Gestación de una nueva literatura	3
I.a.2 La Semana de Arte Moderna	6
I.a.3 Desarrollo del modernismo	8
I.a.4 Autores y obras	9
I.b Vanguardia brasileña y vanguardia Internacional	15
I.b.1 Vanguardia Internacional	15
I.b.2 Presencia de las vanguardias europeas en el modernismo brasileño	23
I.b.3 Manifiestos <i>Pau-Brasil</i> y <i>Antropófago</i> . Oswald de Andrade	25
I.b.4 Manifiesto y poesía <i>Pau-Brasil</i> (1924)	27
I.b.5 Diálogo con la vanguardia Internacional	29
I.b.6 <i>Manifiesto Antropófago</i> (1928)	30
I.b.7 Diálogo con la vanguardia Internacional	31
II. Poesía concreta	33
II.a Vanguardia experimental; grupo <i>Noigandres</i>	41
II.a.1 Diálogo con la vanguardia Internacional	51

II.b Manifiesto <i>plano-piloto para poesia concreta</i>	52
II.b.1 <i>Depoimento</i> . Décio Pignatari	53
II.b.2 <i>Nova poesia: Concreta</i> . Décio Pignatari	54
II.b.3 <i>Poesia Concreta</i> . Augusto de Campos	55
II.b.4 <i>Olho por olho a olho nu</i> . Haroldo de Campos	57
II.b.5 <i>plano-piloto para poesia concreta</i> . Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos	60
II.b.6 Manifiestos: diálogo con la vanguardia	63
II.c Haroldo de Campos. Período concreto	65
III. Orientación de la poética de Haroldo de Campos	81
III.a Semiótica de su poesía: un nuevo lenguaje	86
III.a.1 Poesía verbal	88
III.a.2 Poesía visual	90
III.b Teoría y crítica: metapoesía	99
Conclusiones	103
Apéndice	111
Bibliografía	139

INTRODUCCIÓN

*y la poesía más rica
es un signo de menos.*

Carlos Dummond de Andrade

Este trabajo fue motivado, principalmente, por el parcial (en ocasiones casi total) desconocimiento que los estudiantes de letras a nivel licenciatura tienen acerca de la literatura brasileña del presente siglo.

La inquietud provino del conocimiento de una parte mínima; pero de gran relevancia a nivel no sólo del Brasil, sino internacional, de la poesía brasileña surgida en los años cincuenta del presente siglo: la poesía concreta, primer movimiento de la vanguardia brasileña de carácter internacional.

El surgimiento de la poesía concreta fue sin duda uno de los acontecimientos literarios más importantes dentro de la literatura brasileña contemporánea, que reveló, por un lado, la presencia innegable de una tradición vanguardista con dos vertientes distintas, la europea y la nacional, y por otro, el legado cultural de las obras más radicales de los poetas modernos de occidente (Mallarmé, Ezra Pound, entre otros).

Los múltiples movimientos vanguardistas de este siglo fueron aspectos importantes que propiciaron el espíritu crítico y de investigación que llevó primeramente a la generación modernista de 1922, y más tarde a los poetas concretos, a hacer una revisión del panorama evolutivo de la poesía brasileña.

El vanguardismo europeo puso en duda las convenciones literarias que rigieron durante el siglo XIX; este cuestionamiento trajo al Brasil por primera vez, durante la segunda década del siglo XX, un espíritu renovador basado en la crítica y el análisis. Es un hecho que el movimiento modernista¹ planteó por primera vez la revisión de una tradición en el ámbito artístico brasileño que hubo

¹ Es necesario hacer la distinción entre los movimientos que, si bien homónimos, difieren en tiempo y carácter: mientras que el modernismo hispanoamericano, cuyo advenimiento fue marcado por las dos últimas décadas del siglo XIX, se refiere al parnasismo-simbolismo, el modernismo brasileño por su parte (desarrollado a partir de los años veinte), se refiere a un movimiento de carácter eminentemente vanguardista.

INTRODUCCIÓN

de generar no solamente un cambio, sino una independencia mental con respecto a la tradición lusa. La constitución de una inteligencia nacional surge a partir de la consolidación de una identidad autónoma específicamente brasileña capaz de crear un arte en función de una sociedad y un momento determinados: la sociedad brasileña de principios de siglo.

La alteración provocada por el movimiento modernista a partir de los años veinte vino a demostrar que existía la necesidad de una postura distinta con respecto a la creación artística, capaz de alejarla de los vicios retóricos legados por manifestaciones anteriores. Las técnicas innovadoras de la literatura modernista (y de ahí la necesidad de abordarla como antecedente indispensable) constituyeron el primer momento de la vanguardia brasileña, técnicas que años más tarde -a mediados del presente siglo- serían retomadas por los concretos, no obstante el empeño de la generación intermedia (Generación del 45) por volver a los viejos moldes del simbolismo con el fin de superar este primer momento de la vanguardia.

Dentro de la misma línea evolutiva del modernismo, los poetas concretistas conformaron un corpus teórico que concentra ambas tradiciones (la vanguardia europea y la vanguardia brasileña). La creación del grupo *Noigandres* (1952) por Décio Pignatari, Augusto y Haroldo de Campos (poeta, este último, de quien me ocupó más profundamente) representó el advenimiento de una nueva poesía de carácter experimental. A partir de ese momento el término "poesía concreta" sería utilizado para designar la producción de los poetas que, en un continuo diálogo con la vanguardia, aspiraban a la creación de una poesía apartada de las representaciones ilusorias o imitativas a través de materiales concretos^{**}. Esta postura trajo como consecuencia la ramificación posterior del movimiento inicial.

^{**} La idea de crear una forma o estructura lingüística próxima a la realidad, esto es, no imitativa, planteó la necesidad de cambiar la postura tradicional del poeta ante el lenguaje. La utilización de la palabra como material del poema, trajo consigo conceptos como la temporalidad y la espacialidad, incorporando al poema aspectos cuyo origen se encontraba en las artes plásticas.

INTRODUCCIÓN

Lo que dota de especial interés, tanto a la poesía concreta como al grupo *Noigandres*, es la capacidad creativa en el ámbito poético y la congruencia que esta creatividad guarda con sus propuestas teóricas. Individualmente, Haroldo de Campos se ha distinguido por una continua labor de difusión del movimiento y tal vez es su obra poética la que muestra mayor congruencia y rigidez en relación con los principios teóricos, tanto propios como del movimiento.

Esta teoría personal, anunciada desde su primer libro (*O auto do possesso*, 1950), tomará forma y consistencia a través de un proyecto personal desarrollado dentro de los lineamientos de la poesía concreta, mostrando claramente la evolución de su obra. ***

La revisión, tanto de los movimientos vanguardistas antes mencionados como de la presencia de aquellos poetas que, por la característica de sus obras han significado una ruptura con la tradición que generaron en Haroldo de Campos una consciencia metalingüística que se revela en su obra a través de un aparato teórico-crítico perfectamente fundamentado.

Para poder comprender y apreciar la obra poética del autor se requiere establecer una diferencia entre las características de los movimientos que en ella inciden y aquellos que surgen de la reelaboración crítica. Es lo que pretende el presente trabajo al considerar la posibilidad de plantear la poética de Haroldo de Campos como una poética de vanguardia generadora de un nuevo lenguaje con características metalingüísticas (o metapoéticas) y a la poesía concreta como un nuevo tipo de lenguaje poético. Al desarrollarlo, necesariamente habré de referirme tanto a la vanguardia como a varios autores, que constituyen los antecedentes del concretismo, para poder abordar el movimiento en sí y posteriormente centrarme en el análisis de la obra de Haroldo de Campos. Al

*** Esta investigación de ningún modo debe considerarse como exhaustiva; se centra solamente en el período concreto de la poesía del autor, proporcionando un escueto panorama de los períodos preconcreto y posconcreto.

INTRODUCCIÓN

capítulo de análisis se ha agregado un apéndice (la transcripción de los poemas comentados) con el objeto de hacer más clara su lectura.

Finalmente abordo el tema de la poesía concreta y su carácter teórico-crítico a partir del análisis precedente, considerando someramente algunos conceptos derivados de la semántica, la semiótica y principios vinculados a las teorías de la comunicación, por medio de los cuales pretendo establecer la capacidad de la poesía concreta como lenguaje poético enmarcado en la producción poética actual.

I. ANTECEDENTES

I.a Herencia del modernismo brasileño

I.a.1 Gestación de una nueva literatura

La formación de la estética del modernismo brasileño posee una trayectoria que antecede en tiempo a la Semana de Arte Moderna, de 1922. Las dos primeras décadas del presente siglo constituyen los antecedentes más cercanos y el período de formación y búsqueda que sólo podía desembocar en una manifestación de tipo "oficial" -como lo fue la Semana- de las nuevas tendencias hasta ese momento desarrolladas.

Este primer momento se encuentra estrechamente vinculado con el creciente desarrollo industrial y económico del Brasil; por tanto, no puede considerarse una coincidencia el hecho de que el modernismo haya surgido en la ciudad de São Paulo para, posteriormente, irradiar hacia otros puntos del país.

A principios de siglo, São Paulo se constituye en una ciudad cosmopolita integrada por un considerable número de inmigrantes, a lo cual suma su carácter de capital económica e industrial, con apoyo en la producción cafetalera y creando con ello un clima de autosuficiencia que, en gran medida, perfila la autonomía económica del Brasil. A lo anterior se agrega el despunte de la industria editorial que para los años veinte hace de la ciudad un foco cultural propicio a las nuevas tendencias literarias.

El proceso social de estos veinte años conformó, poco a poco, una sociedad que se mostró abiertamente contraria al pasado y se inclinó hacia la innovación, creando una especie de "ideología de lo nuevo" que pronto exigió la creación de una nueva estética en el sentido en que Lucio Costa (1930) concibe la evolución del arte: "[...] se limita a adaptar las imposiciones de una realidad

ANTECEDENTES

que siempre se transforma, respetando, sin embargo, los hallazgos que reveló la clarividencia de los precursores."¹

En este proceso evolutivo convergen tanto fuerzas internas como externas; dado que, a la creciente industrialización de la economía brasileña (más tarde reforzada por la industrialización que originó la primera gran guerra) se suma el descubrimiento de las innovadoras tendencias del arte europeo, que se adaptan perfectamente a la atmósfera cambiante de São Paulo.

Dentro del ámbito intelectual, el período de 1912 a 1917 constituye una etapa de aprendizaje, conocimiento y apertura en la que la vanguardia internacional llega al Brasil a través de sus artistas, anunciando la inminente ruptura con los viejos cánones.

En 1912 Oswald de Andrade regresa de Europa tras de haber descubierto el futurismo de Marinetti y el cubismo que se había desarrollado a partir de 1908 en Francia. Este hecho lo convirtió, de algún modo, en el portavoz de las nuevas tendencias. A lo anterior se agrega la presencia en 1913 del pintor ruso Lasar Segall, perteneciente a la escuela expresionista; más tarde, en 1914, el regreso de Europa de Anita Malfatti y, posteriormente, la exposición de sus cuadros en 1917, misma que originó gran inconformidad por parte del público tradicionalista. Estos acontecimientos representan los primeros contactos directos con la vanguardia europea, que tuvieron gran aceptación por parte del medio intelectual paulista, principalmente constituido por jóvenes, un medio en plena efervescencia industrial. La importancia de estos acontecimientos radica más en la actitud de choque que de ellos se desprendió que en el valor estético que pudieron haber representado en esos momentos.

El rechazo de la obra de la joven pintora originó en torno suyo la unificación del futuro grupo modernista (Oswald de Andrade, Mário de Andrade,

¹ *Arte y arquitectura del modernismo brasileño (1917-1930)*. Comp. y pról. de Aracy Amaral. Venezuela: Ayacucho, 1978; p.120.

E. Di Cavalcanti, y Victor Brecheret, entre otros). A partir de entonces se formula una nueva estética y se constituyen las raíces plásticas del modernismo.

En cuanto al ámbito estrictamente literario, empezaron a circular múltiples publicaciones como la *Revista do Brasil* (1916), con tendencias claramente nacionalistas (uno más de los aspectos del modernismo brasileño), inquietud que despierta la inminencia del centenario de la independencia. Lo anterior genera una serie de estudios de carácter lingüístico, así como investigaciones sobre el Brasil y su conformación racial; el modernismo será el heredero directo de estas tendencias y preocupaciones nacionalistas; "de hecho, el modernismo como un todo intentó crear un modo de pensar brasileño a través de una lengua brasileña."²

La creación de una nueva estética a partir de las técnicas traídas de Europa, aunada a la reconsideración de una tradición existente, desde un punto de vista eminentemente crítico, aspiran a la creación de un arte propio, de una "inteligencia nacional", que significa un rompimiento con el pasado, específicamente con el parnasianismo y el simbolismo. El transcurso de las dos primeras décadas del presente siglo significó, por un lado, el rompimiento con la tradición, y por otro, la apertura y el acceso de la cultura brasileña a un ámbito internacional.

Hacia 1921 un grupo de jóvenes representaba el movimiento de vanguardia del país; conocidos como "futuristas" (lo que no implicaba el seguimiento estricto de la estética de Marinetti), mantenían un constante contacto con la vanguardia europea, generando una serie de debates, polémicas y reuniones que constituyeron el rompimiento de las hostilidades.

Ya en 1920, año de planteamientos y opciones, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Oswald de Andrade y Menotti del Picchia se rebelaban en

² Jorge Schwartz. *Las vanguardias latinoamericanas; Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra, 1991; p.52.

ANTECEDENTES

contra de lo que hasta ese momento se consideraba la inteligencia nacional; el grupo poseía un amplio concepto del futurismo y había creado una modalidad propia del movimiento que era en realidad la del modernismo. 1920 es también el año de la aparición de *Paulicéia Desvairada*, de Mario de Andrade, tal vez el primer libro plenamente modernista. La obra revela el conocimiento de la vanguardia europea y la adecuación a la mentalidad y al paisaje paulistanos; al mismo tiempo, afirma la naciente estética de choque y establece una franca ruptura respecto a la tradición nacional, al mostrarse en contra de la retórica parnasiana que se sustentaba en una lengua purista y de carácter colonialista.

1.a.2 La Semana de Arte Moderna

El regreso a Brasil del conocido intelectual Graça Aranha no sólo representó para el grupo de intelectuales paulistanos la perspectiva del lanzamiento del movimiento, sino la tutela de un artista reconocido. Habiendo permanecido en Europa durante un lapso de tiempo considerable, Graça Aranha asimila la agitación y el espíritu renovador del arte moderno europeo; en octubre de 1921 llega a Brasil con la noticia del "Congrés de L'Esprit Moderne", programado por los dadaístas para el siguiente año. A partir de ese momento, entre los intelectuales brasileños surge la idea de realizar un festival similar representativo del arte moderno brasileño. Coincidente con el centenario de la independencia del Brasil (1922), se programó un festival de arte moderno que se llevó a cabo los días 13, 15 y 17 de febrero, en el cual se presentaron las manifestaciones artísticas más innovadoras.

La Semana de Arte Moderna significó la inclusión del Brasil en las nuevas vertientes culturales predominantes en Europa; constituyó la consolidación de una estética original y propia, resultado de las corrientes artísticas heredadas, matizadas con un amplio espíritu de regionalismo y la necesidad de fijar el tipo étnico nacional; además, estas corrientes se conjugan con las teorías de la

vanguardia europea (no sólo el futurismo y el cubismo, sino también el expresionismo, el dadaísmo y el espiritunovismo), a partir de una actitud combatiente respecto a la decadencia cultural imperante en el medio intelectual brasileño, imbuido de valores ajenos a la sensibilidad brasileña.

En los años posteriores a 1922, el movimiento irradia hacia múltiples puntos del país, contagiando el deseo de superar la literatura hasta ese momento vigente, y acentuando cierto carácter de diversidad regional que generaría una mejor comprensión nacional. Posteriormente surgieron innumerables revistas y periódicos literarios portadores del nuevo espíritu que la Semana propiciara tanto en São Paulo como en ciudades del interior: en Minas Gerais, con Carlos Drummond de Andrade; en Rio Grande do Sul, con Raul Bopp y Augusto Meyer; en el norte, con Jorge de Lima, y en Pernambuco, con Gilberto Freyre.

Aun cuando la estética del modernismo no se mostró totalmente delineada, se unificó bajo la intención renovadora del movimiento y la tendencia a la expresión libre fuera de los moldes academicistas de finales del siglo pasado y principios del presente.

La apertura cultural que surge a partir de este acontecimiento fue, quizás, una de las contribuciones más importantes, ya que generó e impulsó la investigación respecto del lenguaje; lo anterior se revela en la insistencia que mostrará la literatura en enfocar la realidad nacional a través del mismo, elevando de esta manera el habla coloquial a la categoría de lenguaje literario, al tiempo que conseguía la liberación de la sintaxis tradicional. Lo anterior está directamente ligado al deseo de independencia mental y/o cultural de la intelectualidad brasileña respecto de los moldes europeos y a la búsqueda de representaciones adecuadas a los problemas contemporáneos propios del Brasil.

La preocupación de los modernistas por ser actuales los lleva a conferir estados de literatura a los actos y cosas de la vida cotidiana (inclusión de temáticas nuevas, reveladoras de una sociedad en pleno desarrollo industrial),

ANTECEDENTES

con el fin de combatir a la literatura discursiva y al estilo retórico de las generaciones pasadas. Como resultado de esto, la nueva literatura adquiere características especiales que van desde el estilo epigramático o telegráfico, hasta una nueva modalidad nacionalista llena de elementos folclóricos y etnográficos, sin dejar de lado todo aquello que signifique civilización e industria en contraposición con el nacionalismo afectado por la obsesión de lo europeo.

1.a.3 Desarrollo del modernismo

La división que suele hacerse del modernismo comprende tres períodos y abarca prácticamente a tres generaciones. La década de los años veinte se caracterizó por ser una etapa eminentemente poética en la que la temática predominante se centró en temas extraídos en forma directa de la ciudad y en aspectos relacionados con su industrialización y modernización.

Durante la segunda década, esto es de 1930 a 1940, el agotamiento de la poesía modernista cede el lugar al proceso de desarrollo de la novela. Surgen, así, la novela social nordestina con José Lins do Rego, la novela proletaria de Amado Fontes, la novela política de Jorge Amado y la novela psicológica de Graciliano Ramos. Por otro lado, al carácter innovador le sucede una menor preocupación por la novedad y la estabilización de técnicas e ideologías.

La tercera etapa comprende la década de los cuarenta y se caracteriza por el predominio de la crítica; etapa en la cual Alvaro de Lins y Antonio Cândido continúan la tendencia de Tristão de Athayde (primer período) y de Mário de Andrade (segundo período). Paralelamente se da un desarrollo en el ámbito del teatro y el surgimiento de nuevas tendencias.

El carácter renovador, combativo y de definición de los primeros años está representado por la trayectoria de los artistas que tomaron parte en la Semana de Arte Moderna, así como la de aquellos que poco a poco se fueron sumando al movimiento.

Un aspecto determinante fue el contacto con la vanguardia europea de principios de siglo; si bien esta influencia será negada durante los primeros años, no obstante se verá reflejada en las obras de este período a través de manifiestos, conferencias y la formación de un arte poética.

I.a.4 Autores y obras

A partir de la década de los años veinte, el contacto que Mário de Andrade mantuvo con las vanguardias a través de la revista *L'Esprit nouveau* constituirá la base de sus concepciones teóricas sobre el lenguaje expuestas en el *Prefácio interesantíssimo* y, posteriormente, con más detalle, en su obra *A Escrava que não é Isaura* (escrita en 1922 y publicada en 1925). A lo anterior se sucedieron una serie de manifiestos que integraron los valores ideológicos que durante las dos décadas anteriores recibió el grupo brasileño modernista de la vanguardia internacional, a partir de una actitud de asimilación crítica que resolvió el problema de la cultura nacional partiendo del universalismo que dichas corrientes significaron.

En 1922 surge el manifiesto *Klaxon* y la revista del mismo nombre, encabezada por Oswald de Andrade, que representa la posición más radical y revolucionaria del modernismo; el texto evidencia una preocupación por la unificación y el ordenamiento de una nueva ideología, aun cuando no tomó una posición definitiva; constituye más una afirmación que una propuesta, en el sentido de alinearse definitivamente dentro de un naciente movimiento de ruptura.

A *Klaxon* sucedieron los manifiestos *Pau-Brasil* (1924) y *Antropófago* (1928), que muestran claramente los principios vanguardistas sobre los que se constituyeron. El primero de éstos (*Pau-Brasil*) se basa en una visión primitivista que proclama la creación de una poesía construida sobre las bases del descubrimiento del Brasil, confiriendo preponderancia a la sensibilidad natural del

ANTECEDENTES

hombre. Posteriormente surge el movimiento "Antropófago", al que se unen Tarsila do Amaral, Raul Bopp y Alcântara Machado; que a la posición anterior agregan cierto sentido mitológico y simbólico, calificado por Antonio Cândido de "verdadeira filosofia embrionaria da cultura".³

La reacción a estas vertientes fue el movimiento *Verde-amarelo*,⁴ que opuso el nacionalismo al primitivismo, argumentando que éste era de inspiración francesa. Posteriormente se ramificó en un segundo grupo llamado *Anta*,⁵ que mostró cierta inclinación política.

Para 1927 surge la revista *Festa*⁶, con el deseo de superar el modernismo; se aparta de los radicalismos iniciales para apegarse a los valores universales con una profunda inspiración simbolista (neosimbolista).

Durante esta primera década, la poesía experimenta múltiples y variadas transformaciones, tales como el abandono de las formas poéticas heredadas del parnasianismo, para acceder a una mayor libertad; los moldes tradicionales que subsisten (pocos) funcionan con un sentido casi humorístico ("Louvação da tarde", de Mário de Andrade); otro aspecto de la poesía de este período fue la simultaneidad o condensación de imágenes, mientras que la tendencia hacia el verso libre permitió ampliar las posibilidades poéticas, tanto en el verso rítmico sin medida como en el verso sincopado de Oswald de Andrade. La naturaleza del

³ " [...] verdadeira filosofia embrionaria da cultura." Antonio Cândido y José Aderaldo Castello. *Presença da literatura brasileira: Modernismo*. 7ª ed. São Paulo: Difel, 1979; p. 16. [La traducción es mía].

⁴ El movimiento *Verde-amarelo* tuvo sus inicios en 1926 a través del grupo constituido por Plínio Salgado, Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia y Mota Filho; sin embargo, no fue sino hasta 1927 cuando el grupo publicó su programa en el libro *O Curipira e o Carão*, mismo que propuso la exploración temática de la idea del nacionalismo mezclada a cierto primitivismo e ingenuidad.

⁵ El grupo *Anta* fue formado por Plínio Salgado y Raul Bopp; el movimiento según el propio Salgado fue una variante del Verde-amarelismo al que añadieron cierto matiz político. Aceptaba todas las propuestas del modernismo y añadió una extraña visión etnológica sobre la formación de la nacionalidad brasileña (anta: especie de mamífero rumiante parecido al ciervo).

⁶ *Festa* pretendió un equilibrio entre una visión tradicional y una visión universal, bajo una posición espiritualista o totalitaria respecto a la literatura.

ANTECEDENTES

verso modernista está directamente ligada con las revoluciones sufridas por la música contemporánea (el dodecafonismo, el impresionismo, el atonalismo y el uso sistematizado de las disonancias).

Todo lo anterior conforma los principios renovadores del movimiento, concordando con los principios de la vanguardia europea: la asociación libre de ideas (el lirismo de Mário de Andrade) y la búsqueda del subconsciente generan cierta obscuridad en el texto; la poesía condensada, aunada a la irreverencia (Oswald de Andrade), convergen en el "poema-piada"; es una búsqueda de equilibrio entre continua renovación y permanencia.

A partir de 1930, las orientaciones modernistas se generalizan, adquiriendo estabilidad y madurez, lo cual se manifiesta en una proliferación considerable. Es éste un período de gran fecundidad, no sólo dentro de las letras, sino en general dentro de la vida cultural del país.

El surgimiento de los regionalistas nordestinos con tendencias hacia un naturalismo renovado cuya coincidencia con el modernismo estriba en el deseo de liberar a la prosa de los moldes academicistas constituye uno de los aspectos más importantes en la literatura de estos años.

Al desarrollo de la poesía modernista sigue, aunque en menor medida, la transformación de la prosa. Los cambios experimentados constituyen, incluso, recursos poéticos que irrumpen en la prosa como una influencia de la libertad ganada por la poesía. Los períodos cortos y la tendencia a la elipsis y al hiato como técnicas de composición (Oswald de Andrade), así como las experiencias léxicas y sintácticas de Mário de Andrade, extraídas directamente del habla coloquial, aspecto que acaba con la tradicional solemnidad y hace de la prosa un elemento flexible, incluso en el ensayo. Lo anterior constituye también la independencia de la lengua brasileña en relación con la lengua portuguesa, a partir del rechazo y liberación de la retórica lusitana. Al respecto, Mário de Andrade afirmó:

ANTECEDENTES

Otros [escritores], más cómicos aún, dividieron el problema en dos: en sus textos escriben gramaticalmente, mas permiten que sus personajes, al hablar, <<yerren>> el portugués. Así, la... culpa no es del escritor, ¡es de los personajes! Ahora bien, no hay solución más incongruente en su apariencia conciliatoria. No sólo pone en foco el problema, sino que establece un divorcio inapelable entre la lengua hablada y la lengua escrita.⁷

Al finalizar la década de los treinta empieza a despuntar una nueva generación que crea diversas modificaciones; se trata de la "Generación del 45", en la cual se inscriben todos aquellos escritores surgidos después de la fase dinámica del modernismo (Ligia Fagundes Teles, Clarice Lispector, Herberto Sales, João Climaco, Fernando Sabino, João Guimarães Rosa, etcétera).

Durante este período, sin embargo, la participación de los poetas es, sin duda, de mayor importancia. Existe un deseo de renovar las formas poéticas con ciertas tendencias formalistas; adoptan, en relación con los modernistas, una actitud de negación. Surgen poetas como João Cabral de Melo Neto, Ledo Ivo y Bueno de Rivera, que se organizan alrededor de la revista *Orfeu*.

Paralelamente nace en São Paulo, la *Revista Brasileira de Poesia*, caracterizada por su tendencia rigorista y crítica, con influencia de autores como Valéry, Elliot, Rilke, Pessoa y los primeros modernistas Bandeira, Drummond y Murilo Mendes. Algunos de estos poetas (Cassiano Ricardo y Cabral de Melo Neto) se constituyen en continuadores de las realizaciones de modernistas como Mário de Andrade.

Hacia finales de 1950 surge una nueva generación en Rio y São Paulo, que posteriormente se unificó en el grupo *Noigandres*;⁸ enarbolaron una nueva concepción de la poesía que abarca, incluso, aspectos visuales hasta ese

⁷ Mário de Andrade, *cit.* por Jorge Schwartz, *op. cit.*, *supra*, nota 2; p. 52.

⁸ El grupo *Noigandres* estuvo integrado en sus orígenes por los poetas Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari; su integración determinó el advenimiento del movimiento concretista en la década de los cincuenta.

momento propios de la plástica, los cuales se tornan evidentes en la disposición de los textos en relación con el espacio y el color; del mismo modo tomaban en consideración la comunicación temática, así como las alteraciones de sentido ligadas a alteraciones sonoras; lo anterior los colocó de inmediato como una tendencia opuesta a la "Generación del 45".

Gilberto Mendonça Teles habla de un modernismo que se extiende hasta la década de los años sesenta y que constituye su último período. Se trata de una generación que retoma algunos valores de la primera etapa y que constituye su poesía bajo la abolición del ritmo y la sintaxis, la utilización del nominalismo de las palabras en la frase, la automatización del vocabulario, el empleo de aspectos no verbales y la consideración de elementos gráficos como categorías poéticas de importancia. Este período está considerado como un momento eminentemente experimental, generador de las llamadas poesías "concreta", "neo-concreta", "praxis", "semiótica" e incluso la "poesía processo".⁹

El modernismo brasileño debe considerarse bajo la óptica de un movimiento que surgió sobre la línea de la ruptura y no como una simple adecuación de la vanguardia europea a la realidad brasileña. Así como en un

⁹ Los términos fueron acuñados a partir de 1957, cuando el grupo *Noigandres* se separó y ramificó para dar lugar a la formación de otras manifestaciones; la primera de ellas, el "neoconcretismo", fue producto de la escisión de los Integrantes que en 1957 conformaban *Noigandres*, ellos fueron: Ferreira Gullar, Amílcar Castro y Lígia Clark, entre otros; el grupo se mantuvo más o menos hasta 1961.

El origen de la poesía "praxis" tiene una estrecha relación con la creación del grupo *Invenção* (Pedro Xisto, Mário Chamie, Edgard Braga, etcétera) quienes crearon un nuevo tipo de expresión poética como oposición a la poesía "concreta".

El poema "código" o "semiótico" fue creado a partir de la utilización de signos no verbales enfocados a la creación de códigos que rebasaran la capacidad del sistema fonético tradicional. Mantiene ciertas semejanzas con el poema "processo"; sus principios fueron publicados por primera vez en 1964, a través del texto "Nova linguagem, nova poesia", de Décio Pignatari y Luiz Agelo Pinto.

Finalmente, el poema "processo" surgió en Rio en el año de 1967; sus creadores - Wladimir Dias-Pino y Alvaro de Sá- se mostraron en contra de autores considerados por los concretos como parte de la tradición que recogieron. Su poesía se constituyó a partir de la creación y combinación de un código determinado y específico para cada poema, con el objeto de sustituir a las palabras.

ANTECEDENTES

determinado momento el acelerado crecimiento industrial y tecnológico generó la necesidad de replantear estructuras económicas y sociales, paralelamente surgió la misma necesidad dentro del ámbito cultural y produjo la conformación de un nuevo orden de valores culturales.

Una de las características del arte de vanguardia es la negación, incluso total, de los valores estéticos que la preceden, desarrollándose dentro de una dinámica de destrucción y construcción. A lo largo del modernismo se sucedieron manifestaciones normadas por la invención y la actualización; no obstante, durante estos años subsistieron características que emergen en los albores de la Semana de Arte Moderna, como son: fragmentación de la frase, abolición de la sintaxis, irregularidades métricas, así como un extenso vocabulario que delata el surgimiento de un mundo mecanizado por la tecnología; aspectos que, modificaron la sensibilidad creadora del artista enclavado en una época de contextos teóricos, científicos y culturales que de algún modo, modifican la sensibilidad creadora:

Arranha-céus	... Rasca cielos
Fordes	Fords
Viadutos	Viaductos
Um Cheiro de café	Un olor a café
No silêncio emoldurado	En el silencio enmarcado] ¹⁰

De estos movimientos, quizás sea el de la "poesia processo" el único que escapa a las conquistas del modernismo, dado que se constituye fuera del código lingüístico y se acerca en mayor medida a las técnicas de las artes visuales, tal vez como la consolidación de una de las propuestas originales del modernismo: "[...] uma das características das artes neste século é justamente a da aproximação de todas elas [...] pelo menos pintura, música, literatura e escultura

¹⁰ Oswald de Andrade. *cit.* por Jorge Schwartz, *op. cit. supra*, nota no. 7; p. 43.

[...];¹¹ elemento que ya se adivina en el espíritu de la Semana de Arte Moderna al unificar, en un festival, expresiones artísticas diversas.

I.b Vanguardia internacional y vanguardia brasileña

I.b.1 Vanguardia Internacional

Las experiencias artísticas que se sucedieron con relativa rapidez a finales del siglo diecinueve y principios del presente en Europa, constituyen la base de movimientos semejantes, en cuanto a carácter y técnicas estéticas se refiere, que surgieron a partir de su conocimiento en distintos puntos de Europa y Latinoamérica.

Fue común a estas expresiones un fuerte anhelo de cambios radicales a partir de la idea de una tradición agotada, no sólo dentro de las artes.¹² La actitud radical de los jóvenes artistas pronto creó una brecha entre ellos y la tradición, no obstante su intento por lograr una aceptación entre el público, pese a los continuos escándalos que sus declaraciones, manifiestos y exposiciones generaban en el seno de instituciones artísticas y culturales.

El surgimiento de nuevas expresiones fue conformando, poco a poco, un arte conocido como *avant-garde*. Denominados como movimientos de vanguardia, se constituyeron, a través de la ruptura, en la estética innovadora, en consonancia con lo que el término francés *avant-garde* designaba originalmente.

¹¹ "[...] una de las características de las artes en este siglo es justamente la aproximación entre todas ellas [...] por lo menos pintura, música, literatura y escultura [...]" Gilberto Mendonça Teles. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1972; p. 107. (La traducción es mía).

¹² El final del siglo XIX y principios del XX fue un período de grandes avances que enmarcó el surgimiento de teorías científicas, como la teoría de la relatividad, la física cuántica, el psicoanálisis, la lógica simbólica y el descubrimiento de los rayos X, entre muchos otros, marcando radicalmente la producción artística de estos años.

ANTECEDENTES

Dentro del ámbito artístico se usó para designar indistintamente, tanto al arte como a los artistas que lo producían; aquellos que abrieran nuevos caminos a partir del rechazo de la tradición, como representantes de un "anti-arte" implícito en su propia estética:

[...] vanguarda é, por extensão, tudo aquilo que precede, anuncia, prepara. A posição de vanguarda é, por tanto, abrangente a toda atividade humana, pois onde está o homem aí encontramos o seu ímpeto, a sua ânsia de invenção, de modificação da realidade [...]¹³

De este modo, más de una vanguardia surgió al mismo tiempo, siendo su esencia la novedad, hasta cierto punto momentánea; aspecto que lleva implícita su propia fatalidad (en el sentido de dejar de ser propiamente un avant-garde).

La aparición de estos movimientos está determinada por la obra de autores que representan puntos cruciales de ruptura dentro de la estética y la temática del arte occidental; a lo anterior se agrega el surgimiento de múltiples ideas filosóficas y psicológicas, así como una tendencia ordenadora del futuro, que generaron un espíritu de investigación respecto a las artes. En función de la literatura, obras como las de Poe, Whitman, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud y Mallarmé constituyen estos puntos de ruptura con la tradición.

Podría decirse que el futurismo es, cronológicamente, el primer movimiento de vanguardia del presente siglo, a partir del cual, y/o paralelamente, surgió una infinidad de ellos, entre los cuales mencionaré el cubismo, expresionismo, neoprimativismo, dadalismo, De Stijl, constructivismo, Esprit Nouveau y surrealismo, en función de la presencia y diálogo que de ellos se puede detectar dentro de la vanguardia brasileña.

¹³ "[...] vanguarda es, por extensión, todo aquello que precede, anuncia, prepara. La posición de vanguardia es, por tanto, connatural a toda actividad humana, pues donde está el hombre, ahí encontramos su ímpetu, su ansia de invención, de modificación de la realidad [...]" Affonso Avila. *O poeta e a consciência crítica: uma linha de tradição, uma atitude de vanguarda*. São Paulo: Summus, 1978; p. 75. (La traducción es mía).

ANTECEDENTES

Fundamentalmente fueron movimientos surgidos bajo el signo del rechazo hacia las convenciones estéticas que privaban en las artes a principios de siglo; sin embargo, pueden distinguirse perfectamente dos vertientes: una, de carácter destructor, y otra, de carácter creador. Estas posturas nacen, bien del desaliento y la negatividad destructora generados en la Europa de posguerra, bien por una actitud positiva de reconstrucción posterior a ésta.

Tanto el futurismo como el dadalismo y, en consecuencia el surrealismo, pertenecen a esta primera vertiente; mientras que el resto de los movimientos mencionados pertenece a la corriente creadora. El surgimiento de éstos responde también a un orden social reflejado en los valores que representan, donde la aspiración suprema es la originalidad. La expresión vanguardista fue un movimiento eminentemente poético, de carácter experimental, combativo y agresivo. La oposición que se generó entre ellos propició la negación mutua, así como la de sus valores.

A continuación se ofrece brevemente una revisión de los conceptos fundamentales de los movimientos antes mencionados, con el fin de establecer la posible influencia y paralelismo entre la vanguardia internacional y la vanguardia brasileña y, al mismo tiempo, aclarar hasta qué punto los movimientos del Brasil surgieron como una respuesta a los europeos.

Atendiendo a la cronología dada, el primer lugar corresponde al futurismo, movimiento eminentemente polémico que buscó y vivió de la publicidad. Surge a la vida pública el 20 de febrero de 1909, en las páginas de *Le Figaro*, en París. "Le Futurisme" fue el nombre que dio Marinetti al primer manifiesto fundador del futurismo; estaba constituido por once principios que preconizaban la acción y la violencia en contra de la tradición, mostrándose contrario a los valores más conocidos: consideraba al hombre como un animal doméstico (en concordancia con Nietzsche), y al artista, como una obra de arte, como un estado del ser o una condición ética.

ANTECEDENTES

Más adelante, Marinetti lanza su segundo manifiesto, (Manifiesto técnico, 1912) e incorpora en su ideario técnicas literarias más específicas: la abolición del yo, que genera el rompimiento de la distancia entre el hombre y el mundo material, representada por las innumerables "inconcordancias semánticas" de sus textos. Es este el punto en el que surge el culto a la máquina y a la velocidad.

Poco después se unen a este movimiento pintores como Umberto Boccioni y Luigi Russolo, creando su propio manifiesto sobre pintura. Sus experiencias pictóricas tienen relación con el movimiento, y avanzan gradualmente hacia una pintura abstracta en la que líneas y colores chocan buscando reparamarlo.

En 1913, después de un período de rechazo y hostilidad hacia la vertiente italiana del movimiento, Apollinaire escribe su propio manifiesto futurista, mismo que corresponde a una segunda fase del futurismo y se caracteriza por la proliferación de manifiestos y el desarrollo de la teoría marinettiana de las "palabras-en-libertad". Finalmente, el movimiento pierde fuerza como expresión estética al convertirse en portavoz del fascismo (1914 en adelante).

Paralelamente, entre 1907 y 1914 aproximadamente, surge en París un movimiento que, contrariamente al futurismo, mantuvo un carácter casi anónimo, reducido al grupo de exponentes y seguidoras. Se trata del cubismo, encabezado por los pintores Picasso y Braque, a quienes se unieron, más tarde, el pintor André Derain y los ascritores Max Jacob, Apollinaire, André Salmon y Gertrude Stein.

Se inicia con la obra de Picasso, "Damoiselles d'Avignon", y con un desnudo de Braque, que muestran abiertamente al rechazo del sistema de perspectivas establecido por la tradición, y de los cánones de belleza femeninos del Renacimiento.

ANTECEDENTES

Sus técnicas van de la descomposición de los planos por medio del empleo cubista de la faceta, hasta la inclusión de objetos y cosas a través de la técnica del collage.

En 1910 nace el expresionismo (movimiento que se empieza a gestar a partir de los últimos años del siglo XIX); se trata de un arte creado bajo el impacto de la expresión de la vida interior, cuyo objeto principal es el orden de forma y contenido. Daba primacía a la personalidad y a las fuerzas ocultas del alma, en contraposición con los principios fundamentales de la lógica.

Su importancia radicaba en la expresión, aspecto que se relaciona con el concepto de "palabras en libertad", así como con el automatismo del dadaísmo y del surrealismo; la obra se percibe en un sólo plano, el de la "expresión", a través de distorsiones violentas y expresiones producto de una expresividad exaltada; formas y colores ásperos y audaces que comunicaban violencia y angustia.

Fue más una tendencia dentro del arte nórdico que un movimiento propiamente dicho. Presentó tres fases: de finales del siglo XIX a 1910 recibió la influencia de Cézanne y Van Gogh, así como del constructivismo; de 1910 a 1920, período de desarrollo propiamente dicho -motivado por la Primera Guerra Mundial-, y finalmente termina con la ascensión de Hitler al poder, hecho posterior a la República de Weimar (1920-1933).

El neoprimativismo fue una derivación del expresionismo; surgió a partir del conocimiento de las expresiones primitivas de tipo pictórico y escultórico de Tahití, Polinesia y África, a las que posteriormente se les asignó la categoría de "arte", colocándolas al lado de las expresiones artísticas occidentales. Fue una adaptación "consciente" de aspectos propios del arte primitivo, que se revelaron dentro de la vanguardia por medio de trazos y motivos exóticos.

En adelante, muchos artistas se sirvieron de máscaras talladas por canibales, imágenes pintadas en cavernas, etcétera, como objetos estéticos de

ANTECEDENTES

sus creaciones; buscaban una expresión que escapara a los antiguos mecanismos complicados del arte, es decir, se trata de un orden simple, elemental: .

[...] querían un tipo de orden que hubiese sido desacreditado por la monótona respetabilidad del arte clásico.¹⁴

Caras ovales estilizadas y alargadas como elementos exóticos se reflejaron tanto en la pintura, como en la escultura de diversos autores (Gauguin, Modigliani, Picasso y Brancussi, entre otros).

Por su parte, el dadaísmo fue un movimiento que surgió en 1916 y se extendió hasta 1921, de forma paralela, en varias ciudades de Europa y América; el foco principal fue el grupo de Zurich, formado por Hugo Ball, Richard Huelsenbeck (alemanes), Hans Arp (alsaciano), Marcel Janco y Tristan Tzara (rumanos), Francis Picabia (francés) y Vicente Huidobro (chileno).

Se caracterizó por ser eminentemente negativo y contrario a todo valor artístico. Por sus dimensiones estéticas, en lo que se refiere a negatividad y pesimismo, superó todo movimiento de vanguardia; para los dadaístas solo existía la nada o la guerra, su misma definición concuerda con sus principios: "Dadá no significa nada".

Las obras dadaístas se caracterizan por la improvisación, el desorden, la duda, el predominio de la percepción y la oposición a cualquier tipo de equilibrio. La destrucción de toda jerarquía los condujo al irracionalismo e incluso al automatismo psíquico (aspecto que posteriormente desarrollaron los surrealistas), al letirismo y a las palabras de significación mínima, apenas contenidas en el significativo. Dada la radicalidad de sus principios, quedó rápidamente reducido a pequeños grupos.

¹⁴ *Las Bellas Artes; Enciclopedia ilustrada de pintura, dibujo y escultura. Arte moderno: del fauvismo al expresionismo abstracto.* (dirección de David Silvester) . 7ª ed. Milán: Amilcare Pizzi, 1974; p. II, vol. VIII

ANTECEDENTES

En 1917 se publica la revista holandesa *De Stijl* bajo la dirección de Theo Van Doesburg. Al siguiente año fue publicado el Manifiesto I, cuyo objetivo era, fundamentalmente, "[...] la creación de una unidad internacional de vida, arte y cultura [...]".¹⁵ En realidad, se trató de una especie de neoplasticismo, aspecto revelado por su propio nombre, que se inclinó hacia la universalidad, pero en equilibrio con la individualidad y bajo el principio de "creatividad elemental".

De Stijl fue, especialmente, un movimiento arquitectónico; sin embargo, no sólo se centró en las expresiones plásticas. En 1920 formuló un manifiesto literario al que le antecedieron y sucedieron otros cuyo principal objetivo fue la renovación de conceptos referentes a la arquitectura. En general, estos manifiestos proclamaron la colectividad y universalidad de las artes, a partir de la idea de que el arte y la vida no pueden estar separados.

Al mismo tiempo (de 1917 a 1920 aproximadamente) surgió en la URSS un movimiento semejante (también enfocado a la arquitectura), liderado por Naum Gabo y Antoine Pevsner, quienes formularon los principios sobre los que debía basarse la arquitectura de la posguerra, contenidos en el Manifiesto realista; dichos principios configuraron el movimiento constructivista al que posteriormente se unieron artistas como Tatlin, los hermanos Wesnin y El Lissitzky.

Su producción arquitectónica se planteaba como la concepción de una obra plástica en el espacio, que generara múltiples efectos ópticos. Más adelante, Tatlin, inspirado en las creaciones de Picasso, elaboró obras tipo collage a partir de la conjunción de materiales de desecho, a las cuales llamó "construcciones".

¹⁵ Ulrich Conrad. *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*. Barcelona: Lumen, 1973; p. 59.

ANTECEDENTES

El movimiento se difundió por medio de algunos de sus integrantes originales que salieron de la URSS hacia países europeos; en Alemania mostró un gran desarrollo a través de Lissitzky a partir de 1920.

A la muerte de Apollinaire (1918), el cubismo pierde un impulso importante y la tendencia ordenadora se insinúa en Francia. Poco después se fundó la revista *L'Esprit Nouveau* (1920), como divulgadora de las ideas de Apollinaire. El *Esprit Nouveau*, como movimiento, fue una expresión de arte constructivo en contra del destructivo que surge después de la Primera Guerra Mundial. Sus orígenes se encuentran en el parnasianismo, como reacción contraria al simbolismo, y con la influencia directa del expresionismo y del cubismo.

En 1924 surge el surrealismo, con el "Manifieste du surréalisme" de Bretón, como postura opuesta a este último movimiento, el cual se relaciona con investigaciones y estudios enfocados a los aspectos oníricos generados a partir del conocimiento del psicoanálisis y la escritura automática.

Mantiene algunos puntos de contacto con el futurismo y con el expresionismo; proclamó la liberación del hombre con todo nexo social, afectivo y mental.(familia, patria, inteligencia, razón, etcétera).

A partir de 1922, el grupo se conforma por pintores y poetas como Aragón, Soupault, Artaud, Crevel, Eluard y Vitrac, a quienes se unieron más tarde el cineasta Luis Buñuel, el pintor Salvador Dalí y Tristan Tzara.

Las tendencias comunistas que surgieron en el seno del grupo alrededor de 1924 originaron su disolución.

Con esta última tendencia se conforma una visión general de los movimientos europeos de vanguardia que mayor repercusión tuvieron en el arte durante la primera mitad del presente siglo.

I.b.2 Presencia de las vanguardias europeas en el modernismo brasileño

El conocimiento de la vanguardia europea por parte de los escritores brasileños del modernismo responde, estrictamente, a dos circunstancias: por un lado, el contacto directo, continuo o esporádico que tuvieron algunos escritores brasileños durante las dos primeras décadas del siglo y, por otro, al enlace de sus expresiones estéticas. Dicho conocimiento planteó la necesidad de un cambio, de un abandono de formas y clichés, que generaron la búsqueda y creación de un carácter real y, sobre todo, auténticamente nacional y autónomo, pleno de libertad constructiva y expresiva, que permitió el desarrollo de una conciencia crítica.

La herencia de la vanguardia europea fue, sin duda, la actitud demoledora y de búsqueda, desarrollada dentro de una realidad propia (esto es, una realidad nacional o brasileña), donde la conciencia crítica condujo a la revisión de los cimientos de la tradición que rechazaban.

Lo anterior explica perfectamente la presencia de múltiples aspectos surgidos de las vanguardias europeas. La estadía en Europa de artistas como Graça Aranha, Victor Brecheret, Anita Malfatti y Oswald de Andrade va a tener una importante repercusión en el decurso del arte modernista brasileño. Graça Aranha representó una de las principales fuerzas impulsoras en la realización de la Semana de Arte Moderna; Anita Malfatti y Victor Brecheret configuraron la plástica modernista del Brasil; en el ámbito literario, Oswald de Andrade se constituyó en portavoz de los movimientos de vanguardia que no sólo influirían en su obra, sino en la formación del modernismo.

Siendo São Paulo una ciudad con un alto índice de inmigrantes italianos, las ideas de Marinetti tuvieron fuerte eco en su desarrollo artístico; la publicación de manifiestos y obras (*Le Futurisme* de Marinetti, así como el testamento de

ANTECEDENTES

Apollinaire) generó las fuentes teóricas y formales que posteriormente desarrollaron estudiosos como Graça Aranha, Mário de Andrade y Oswald de Andrade, permeando la literatura de generaciones posteriores.

La intención unificadora de las artes fue una preocupación común a varios movimientos surgidos en Europa; en Brasil, la Semana de Arte Moderna dejó bastante clara esta convivencia que, sin embargo, permitió la evolución de las artes hacia distintos derroteros.

La aproximación de la poesía hacia la pintura y, en general, hacia las artes plásticas proviene directamente del cubismo y del constructivismo; se manifiesta especialmente por una tipografía que empieza por romper con el verso tradicional -aspecto que más tarde será retomado por el concretismo-.

El trasplante del humor y la desacralización generó el "desvairismo" de Mário de Andrade; su espontaneidad y su libertad de creación se encaminaron poco a poco hacia un nuevo lenguaje: una lengua brasileña, aspecto que más adelante creó conceptos como la "antropofagia", por citar sólo uno, en un afán reivindicador de aspectos primitivos, y como la liberación del hombre y su subconsciente de la rigidez formal de reglas y tradiciones.

Durante el modernismo, la influencia de la vanguardia europea en Brasil se conformó en una vanguardia nacional, receptora de los principios teóricos de los movimientos de los cuales se alimentó directamente, llegando aún más lejos: a las fuentes mismas de dichos movimientos.

El paralelo que se establece a partir del diálogo explica claramente la presencia de una tradición vanguardista dentro de la literatura brasileña, que se extiende hasta la segunda mitad del presente siglo y que dio lugar a la formación de nuevos movimientos, dentro de los cuales cabe un lugar de gran relevancia, no sólo a nivel nacional, sino internacional, al concretismo.

I.b.3 Manifiestos Pau-Brasil y Antropófago

Oswald de Andrade

La primera década del modernismo brasileño no puede considerarse como una simple continuación de la vanguardia europea, sino como el germen que, trasplantado, evolucionó en un ámbito totalmente distinto, sólo concordante con la Europa de los "ismos" en cuanto a la necesidad de innovación y de ruptura. La aspiración consistía en la creación de una estética local y universal que reuniera al espíritu vanguardista con un nuevo espíritu nacional, dislocado totalmente de la tutela europea, especialmente de la vertiente lusa.

El surgimiento de una poesía de choque, una poesía anticolonialista, que generó un profundo sentimiento de nacionalidad, así como la valoración de las tradiciones literarias e históricas del Brasil, se anticipa a los momentos que preceden a la Semana. A partir de este nacionalismo de la obra artística, podría posteriormente confrontarse la universalidad tan deseada por Oswald de Andrade.

En este sentido, la universalidad de la obra está directamente ligada al proceso de creación y, en consecuencia, al de asimilación ("deglutición", como irónicamente diría Oswald de Andrade) de las corrientes europeas que permearon la literatura modernista, de donde proviene el rechazo inicial de los modernistas a ser considerados como "futuristas de Marinetti", presente en el manifiesto Klaxon: "[...] KLAXON no es futurista. KLAXON es klaxista."¹⁶

El cansancio que había generado la literatura existente y la inquietud creada a partir del conocimiento de los movimientos europeos generó una transformación total dentro de la poesía.

¹⁶ Manifiesto *Klaxon* en: *op. cit.*, *supra*, nota no. 1; p. 136.

ANTECEDENTES

El contacto directo que Oswald mantuvo con los "ismos" europeos lo colocó en el papel de introductor de las nuevas teorías estéticas en Brasil. A esta parte, puramente teórica, corresponden los manifiestos Klaxon, Pau-Brasil y Antropófago de 1922, 24 y 28 respectivamente.

El primero de ellos, obra de Mário de Andrade, anticipa las constantes que habrá de seguir el movimiento; revela el conocimiento del futurismo y del movimiento dadá en la estridencia de sus principios, que confieren al lenguaje un nuevo enfoque (incluso destructivo), y la introducción de términos hasta el momento reservados al coloquialismo del mundo urbano.

Klaxon inicia una clara conciencia cosmopolita que dirige a la literatura brasileña hacia el internacionalismo, a partir de un espíritu de modernidad, estableciendo el diálogo y la articulación con las vanguardias europeas: "[...] KLAXON sabe que la humanidad existe. Por eso es Internacionalista. [...] KLAXON sabe que existe el progreso [...]"¹⁷

De este modo evidencia los aspectos de ruptura, fundamento del movimiento: academicismo versus innovación, como una consecuencia evolutiva y no cualitativa, inscrita en todo contexto histórico. Otro valor de cambio es el evidente carácter desacralizador, proveniente del aspecto destructivo del futurismo, tanto como del surrealismo, que le permitirán al artista un reconocimiento de la verdadera realidad brasileña a partir de la celebración y de la fiesta, pero desde una óptica de rigor y crítica, a diferencia del nihilismo europeo.

De lo anterior se desprende una estética totalizadora contraria a la tradicional idea de mímesis como falseamiento de la realidad; de este modo, extrae del cubismo la idea de proporcionar a través de la obra de arte más de una perspectiva de la realidad.

¹⁷ Manifiesto *Klaxon* en: *op. cit., supra*, nota no. 1; p. 135.

ANTECEDENTES

El manifiesto pertenece a la fase inicial del movimiento, lo que se hace evidente en la inconsistencia de su consolidación, no obstante ser totalmente congruente en cuanto a sus principios; establece, sin embargo, un real estado de ruptura, preámbulo de posteriores manifiestos.

I.b.4 Manifiesto y poesía *Pau-Brasil*

(1924)

Otro aspecto desarrollado en este período es el ya citado nacionalismo; a esta vertiente pertenecen los dos manifiestos de Oswald de Andrade; el primero de ellos, antecedente del segundo, al que el autor añade una visión primitivista a partir de la cual surge el nacionalismo entendido como un desarrollo o proceso genealógico.

El Manifiesto *Pau-Brasil* pertenece a una segunda fase ideológica dentro del modernismo, como resultado de un proceso de madurez intelectual; su estructura rebasa los tradicionales límites del discurso combativo al agregar características del discurso poético y romper con la linealidad.

Pau-Brasil es continuador de la línea nacionalista anunciada en el manifiesto de Mário de Andrade; constituye la condensación de muchos de los principios renovadores del modernismo de 1922, principios que, expuestos a través de una especie de historiografía del Brasil, generan la formación o establecimiento de juicios de valor entre el pasado y la innovación: "[...] El contrapeso de la originalidad nativa para inutilizar la adhesión académica [...]"¹⁸

A partir de los elementos resultantes, pretende crear el perfil real del carácter e inteligencia nacionales; este nacionalismo constituye una nueva forma de tradición opuesta al canon, esto es, crea una antitradición. Lo anterior

¹⁸ *Manifiesto de Poesía Palo-Brasil* en: *op. cit., supra*, nota no. 1; p. 141.

ANTECEDENTES

incorpora -no excluye- los elementos aportados por la industrialización del país, mismos que representan parte de esa antitradición.

La actitud crítica y demoledora constituye una oposición total a la retórica tradicional, por medio de una reivindicación de valores locales, industriales e incluso bárbaros y/o primitivos. Una especie de primitivismo anarcoide que, erguido ante la tradición, pretende destruir toda jerarquía existente, para dar lugar a la posterior innovación. Una nueva perspectiva, alejada de la tradición de una falsa literatura naturalista, crea una literatura llena de color local. Una nueva escala de valores adecuada a la sociedad cambiante se hace perceptible sólo a través de un "sentido puro", primitivo e ingenuo; finalmente un "producto de exportación", dado su carácter innovador, tal como Oswald de Andrade preconizaba en su manifiesto: "[...] Separemos: Poesía de importación. Y la Poesía Palo-del-Brasil, de exportación".¹⁹

El lenguaje reducido, el humor y los coloquialismos empleados en el manifiesto son elementos que Oswald desarrollará en su poesía "Pau-Brasil", en la que la economía de medios se emplea al máximo:

Amor

Humor

Su poesía, tanto como sus manifiestos, están llenos de coloquialismos, imágenes directas y giros humorísticos que representan al lado opuesto de la tradición de una manera agresiva y combativa.

La innovación en el uso del lenguaje ofrece una concordancia con la literatura cubista (conocida como literatura modernista o avant-garde de los franceses), la fragmentación o presentación de las ideas en varios planos, que desarrolla más ampliamente en su novela *Memórias Sentimentais de João*

¹⁹ *Manifiesto de Poesía Palo-Brasil* en: *op. cit., supra*, nota no. 1; p. 138.

Miramar, se presenta a manera de secuencias cinematográficas por medio de un innovador estilo telegráfico que más tarde se torna evidente en el manifiesto Antropófago. Pau-Brasil es una síntesis dialógica entre nacionalismo y cosmopolitismo que intenta resolver culturalmente la tradicional dependencia colonialista.

I.b.5 Diálogo con la vanguardia internacional

A partir de estos principios queda establecido el diálogo con la vanguardia internacional, dado que el manifiesto propone la búsqueda de expresiones esenciales en contra del exceso, la síntesis y la depuración, al mismo tiempo que pretende un equilibrio cultural y busca la sorpresa dentro de la creación, como principios que extrae directamente de los empeños de cubistas y dadaístas por conseguir códigos primigenios de expresión y percepción.

Oswald de Andrade substraer de la cultura nacional, partiendo de lo cotidiano, lo que el neoprimitivismo buscó en culturas ajenas a la tradición occidental; por un lado, reivindicó múltiples valores culturales propios del Brasil y, por otro, destruyó la posible existencia de cualquier aspecto alienador de la cultura, acabando con todo un sistema de valores, a semejanza del movimiento dadá.

El manifiesto constituye la posibilidad de acceder a un estado de modernidad a partir del cosmopolitismo que genera el equilibrio entre dos fuerzas culturales. A este proceso evolutivo, añade un salto cualitativo todavía mayor: la posibilidad, a partir de la asimilación de la vanguardia internacional, de colocar a la cultura brasileña dentro del ámbito internacional.

ANTECEDENTES

I.b.6 Manifiesto Antropófago

(1928)

De 1924 a 1928 la producción de Oswald presenta diferencias; sin embargo, el nacionalismo y la antropofagia serán aspectos constantes en su obra. El movimiento nació a partir del conocimiento del cuadro de Tarsila do Amaral, denominado por Oswald como "Abaporu" (antropófago); de donde surgen, posteriormente, el manifiesto y la revista.

La antropofagia retoma muchos de los valores expresados en Pau-Brasil, a la vez que agrega un enfoque primitivo generador de una visión que parte del Brasil. El manifiesto constituye la síntesis de las propuestas desarrolladas por el modernismo hasta ese momento, a partir de las cuales establece una doble vertiente: primitivismo-civilización. La antropofagia funciona como punto conciliador entre el cosmopolitismo y el nacionalismo. La inicial actitud de ruptura del movimiento, se trastoca por una actitud de devoración crítica de todo un corpus de cultura universal, en donde la figura del "buen salvaje" se transforma para la deglución (apropiación que anula toda jerarquía). La transformación en un antropófago de amplio criterio permite la valoración previa de la cultura para su posterior desconstrucción y asimilación; a partir de este primitivismo se integran la cultura y la identidad brasileñas como aspectos de modernidad. Oswald propone la antropofagia como elemento unificador de cultura, a partir de la cual el brasileño podrá acceder a los valores internacionales e incluirse en ellos de manera insustituible, partiendo del hecho de que aquellos aspectos (como el primitivismo, surrealismo, etcétera), que en Europa constituyeran elementos de ruptura, en Brasil representaban valores culturales de carácter cotidiano.

Por otro lado, la falta de jerarquías le confiere una libertad moral y cultural que se traduce en una mayor movilidad de la cultura brasileña frente al mundo. Esta libertad involucra al instinto del hombre en oposición total al intelecto,

fuelle de la memoria dada (de la tradición), incapaz de manifestarse en expresiones concretas.

Su "antiabstraccionismo" es el rechazo al arte representativo o figurativo, que ofrece sólo fragmentos de las ideas sobre las cosas, oponiéndose a un sentido puro con el que caracteriza a su antropófago.

El retorno al estado original (primitivismo antropófago) supone una especie de "transculturación" positiva a la cultura brasileña; se trata de un proceso creativo de selección.

Oswald constituye el mejor ejemplo de antropofagia respecto a las vanguardias europeas, al crear una literatura en contra de la "propiedad" de la tradición de carácter eminentemente nacional y, más que esto, personal. Su prosa, en la que incluye elementos de la poesía, salvando la distancia entre ambos géneros, constituye una sátira del verso, aun del verso libre, que avanza poco a poco hacia una concreción de gran eficacia comunicativa.

1.b.7 Diálogo con la vanguardia internacional

Oswald desarrolla, de manera dialógica, aspectos que la vanguardia europea considera como elementos de ruptura; el primitivismo crítico del surrealismo francés es un aspecto que se establece con anterioridad en el manifiesto Pau-Brasil, como el reconocimiento de un estrato existente dentro de la cultura brasileña; en este sentido, la propuesta de Oswald consiste en oponer, a un primitivismo que existe como fuerza viva, el orden establecido por una corriente ajena: la colonia. Con esta propuesta desmitificó una historia oficial que hasta ese momento resultaba intocable, colocándola como una fuerza alienadora y no civilizadora, que desvirtuó el estado primigenio del Brasil.

De él parte lo que Décio Pignatari llama "linhagem da linguagem" ("linaje del lenguaje"), que se constituye en un nuevo lenguaje de carácter revolucionario (no evolutivo), al que añade el principio simultaneísta del futurismo como una

ANTECEDENTES

técnica de montaje; destrucción de la frase, discontinuidad, yuxtaposición, en lugar de la sintaxis habitual, son elementos que llegan directamente hasta la poesía de los años sesenta y que, retomados y asimilados, generaron la búsqueda y el experimentalismo que caracterizaron a la literatura de los primeros años del modernismo.

La frase "Somos concretistas"²⁰ es el anuncio de este linaje: una poesía de concisión, de elisión, que avanza de la reflexión sobre la lengua, a la reflexión sobre el propio código y su función; una poética que más tarde sería revalorada por los concretos.

²⁰ *Manifiesto Antropófago* en: *op. cit.*, *supra*, nota no. 1; p. 149.

II. POESÍA CONCRETA

*uma arte de vazios
onde a extrema redundância começa a gerar informação
original*

*uma arte de palavras e de quasi palavras
onde o signo gráfico veste e desveste vela e desvela
súbitos valores semânticos*

*uma arte de alfabetos constelados
de letras-abelhas enxameadas ou solitárias
a-b-(li)-aa*

*onde o dígito dispersa seus avatares
num transformismo que visa ao ideograma de si mesmo*

.....
*uma semiótica arte de ícones índices símbolos
que deixa no branco da página seu rastro numinoso*

.....
Haroldo de Campos, 1966

Durante los primeros años de la década de los cuarenta, persiste cierta tendencia de negación hacia la vanguardia literaria de 1922; no obstante, pese a la influencia de la llamada "Generación del 45", durante los últimos años de esa década surge en São Paulo (centro del movimiento) una nueva tendencia dentro de la poesía, situada directamente en la línea evolutiva del modernismo que, a partir del siguiente decenio, retomará el carácter vanguardista y experimental de este movimiento.

En 1952, Décio Pignatari, Augusto y Haroldo de Campos fundan el grupo *Noigandres*, conformando así, uno de los puntos focales del resurgimiento de la vanguardia brasileña durante esa década. El grupo concretista basará su producción en un aparato teórico de gran solidez, producto de la revisión crítica de autores y de obras que conformaron el *Paideuma concretista*.²¹

El surgimiento de la poesía concreta debe considerarse no como una corriente aislada sino paralela al desarrollo de otras corrientes estéticas, como el grupo de "pintura concreta" de Waldemar Cordeiro en São Paulo; en Rio, Lygia Clark y sus estructuras metálicas, y el nuevo urbanismo de Niemeyer, L. Costa y R. de Miranda en Brasilia, así como la relación mantenida con grupos y artistas en países de América Latina y Europa (en Suiza, E. Gomringer; en Austria, G. Rühm; en Alemania, H. Heissenbüttel, etcétera), y el influjo proveniente de los

²¹ Haroldo da Campos llama *paideuma* al "conjunto operacional de autores y obras" que conforman la base teórica de la poesía concreta. En este sentido, el término se ajusta al concepto que el antropólogo alemán Frobenius (1873-1938) dio a la palabra a principios de siglo, al advertir la repetición de ciclos como un fenómeno común a toda cultura. (En un sentido más específico, la palabra designa el conjunto cultural de determinada etapa histórica, o simplemente ciencia o saber). Lo anterior incide con otro concepto desarrollado por el autor: la idea de un carácter neobarroco dentro de la producción poética posmoderna como una convergencia de múltiples presencias, idea que comparte con autores como Severo Sarduy, Roberto Echavárren y el italiano Omar Calabrese, quienes posteriormente han desarrollado este concepto.

POESÍA CONCRETA

experimentos estéticos de autores como Mondrian y M. Bill, y las expresiones de la Escuela de la Forma de Ulm en Alemania.²²

La denominación de *arte concreto* debe entenderse simplemente como lo opuesto a lo *abstracto*. Lo concreto es tomado y comprendido en sí mismo, de manera literal, sin abstracciones de ninguna especie. Se puede entender también como un tipo de arte material; esto es: "Opera concretamente tôda arte cujo material é utilizado em consonância com a materialidade de suas funções e não no sentido de representações traslatas que circunstancialmente poderia assumir".²³

Lo anterior refuerza, como nunca, el concepto de que la literatura es, hasta cierto punto, una problemática del lenguaje; de este modo, la poesía concreta se consagra como un "objeto del lenguaje", ya que recurre a aspectos constructivos propios de éste, abarcando aspectos pluridimensionales de la información.

La búsqueda de una escritura que comunique fuera de los límites de la convención requiere de un material extraído directamente de los niveles literarios, incluso a nivel de unidades lingüísticas (sintagma, fonema, monema, etcétera), afines a un universo de combinaciones entre ciencia y técnica. La nueva poesía intenta dejar de lado la tradicional relación entre significante y significado, que va de la antigua abstracción de las palabras a una mayor densidad totalmente alejada de la arbitrariedad tradicional que ofrece el signo lingüístico.

La característica esencial de esta poesía es una continua actitud de investigación y búsqueda que crea un clima eminentemente experimental, a la postre generador de nuevas actitudes estéticas que surgen a partir de contextos

²² La Escuela de la Forma de Ulm, tanto como la Bauhaus, fueron derivaciones directas de los movimientos europeos vanguardistas de principios de siglo; sin embargo, estas dos corrientes se inclinaron especialmente hacia los principios del constructivismo.

²³ "Opera concretamente todo arte cuyo material es utilizado en consonancia con la materialidad de sus funciones y no en un sentido de representaciones traslativas que circunstancialmente podría asumir". Max Bense. *Pequena estética*. São Paulo: Perspectiva, 1971; p. 194. (La traducción es mía).

teóricos normados por nuevas metodologías como el estructuralismo, el formalismo y las novísimas teorías sobre la comunicación.

El análisis de las fuentes teóricas genera un carácter crítico en la literatura que se refleja, especialmente, en la elección de un lenguaje acorde con la vida actual -o contemporánea- dentro del ámbito de la literatura brasileña (una tendencia presente desde el modernismo, como se ha señalado en líneas precedentes).

Algunos de estos aspectos son reelaboraciones de los procesos estructurales que durante las primeras décadas del siglo utilizaran el futurismo (tanto en Italia como en Rusia), el dadaísmo y el surrealismo, entendidos como procesos que "exploran las zonas materiales del significante",²⁴ esto es, explotar al máximo aspectos como el sonido, las letras, la página, incluso el color y la masa. Dichos procesos avanzan hacia la conformación de un léxico que abandona su tradicional aspecto utilitario, accediendo al campo de la invención.

Dentro de esta tradición tecnicista y científica, la búsqueda de materiales significantes se inclina no solo hacia los planos estrictamente lingüísticos, sino que incorpora aspectos reservados a las artes visuales. El código resultante mantiene una relación estrecha con las estructuras de comunicación de masas, una nueva sintaxis espacial lejana y opuesta al verso tradicional, donde el grafismo es un componente esencial de la intención poética, y la potencialidad de la palabra rebasa los planos convencionales.

Los anteriores planteamientos estéticos parten, en su totalidad, de la función tridimensional que el concretismo atribuye a la palabra y al lenguaje. Es necesario, por tanto, acceder a un nuevo enfoque del material estético, en este caso la palabra, reconociendo en ella tres dimensiones simultáneas: verbal, vocal y visual. En consecuencia, es obvio pensar en la transformación e innovación de los siguientes aspectos: la semántica avanza hacia la polisemia, e incluso hacia la

²⁴ Alfredo Bosi. *Historia concisa de la literatura brasileña*; tr. de Marcos Lara. México: Fondo de Cultura Económica, 1979. (Col. Tierra Firme); p. 506.

POESÍA CONCRETA

semióloga (por tratarse de la utilización de signos), como se verá más adelante; en el campo de la sintaxis, la frase es substituida por estructuras nominales, en las cuales es posible el aislamiento, la reducción y la ruptura; en cuanto al lenguaje poético, se ve enriquecido por el uso y creación de neologismos, tecnicismos, siglas y, en general, por la abundancia de sustantivos que designan objetos concretos.

Morfológicamente privará la desintegración de la palabra y la separación de sufijos y prefijos; fonéticamente, el surgimiento de figuras sonoras se dará incluso a nivel de fonemas; finalmente, el aspecto gráfico se explotará al máximo a través de una "sintaxis" espacial o gráfica.

Esta semiotización del "blanco" y del espacio en general proviene directamente de la lectura de *Un Coup de Dés*, que crea una consciencia del valor visual de la hoja como "campo de composición"; en consecuencia, esta plasticidad se hace extensiva al libro, considerándolo no sólo como soporte material, sino como objeto con cualidades visuales significativas.

La desvinculación con las estructuras tradicionales, ya sintácticas, ya semánticas, hace factible la asimilación de técnicas de montaje y *collage*, y la utilización de signos exentos de arbitrariedad. Los elementos gráficos acaban por conformar una especie de geometría sintáctica, por un lado, y un diagrama prosódico por otro, estableciendo una relación analógica visual; una vez rota la proposición convencional, se elimina la estructura discursiva tradicional y su linealidad, planteando la estructura del poema como un conjunto de palabras o un cuerpo lingüístico tridimensional.

En consecuencia, al ser la palabra la materia primordial del texto (sin entenderlo en sentido tradicional), libre ya de la linealidad, se desarrolla dentro de un plano de carácter gráfico y no meramente utilitario, en donde existe coherencia estructural entre materia y forma (isomorfismo) y el ideograma adquiere propiedades icónicas. Esta valoración del espacio y la interpretación orgánica del

tiempo y del espacio son, en parte, conceptos extraídos de los experimentos estéticos presentes en las obras de James Joyce, quien acuña el concepto de palabra-montaje, y de Cummings en relación con el uso de la tipografía para la creación de efectos gráficos.

Al mismo tiempo existe relación con una escritura de carácter pictórico, en la que son de gran importancia la concisión y la representatividad. Partiendo del conocimiento de los ideogramas (como una forma de escritura organizada por medio de símbolos que mantienen semejanzas reales con respecto a la naturaleza y no meramente arbitrarios), los concretos introducen algunas de las propiedades de la poesía china, dada a conocer a partir de 1918, año en que Pound publica un ensayo del filósofo orientalista Ernest Fenollosa.

Lo anterior obliga a retomar la idea del lenguaje como un conjunto de signos no arbitrarios que, en concordancia con Roland Barthes, se plantea como un material totalmente desposeído de cualquier referencia y/o jerarquía, pero que, al mismo tiempo, posee una especie de multiplicidad de sentido o de posibilidades, que convierte al lenguaje poético en un material no sólo de uso sino de invención.

Siguiendo esta línea evolutiva, es innegable la presencia de la "poesía minuto" de Oswald de Andrade: poemas breves plenos de sentido como ejemplos extremos de concisión; el lenguaje directo de João Cabral de Melo Neto y Pedro Kilkerry²⁵, entre otros, así como los caligramas de Apollinaire y, desde luego, y como punto de partida, el "poema planta" -así calificado por los concretos-, *Un*

²⁵ Cronológicamente, João Cabral de Melo Neto (1920), perteneció a la "Generación del 45", con quienes, sin embargo, sólo compartió el rigor métrico de las formas. La revisión que de él hacen los concretos radica especialmente en recuperar la conciencia crítica ante la creación poética, misma que deriva en aspectos como la extrema concreción y el rigor semántico.

Pedro Kilkerry (1885-1917), perteneciente a la corriente simbolista, exploró los recursos formales de este movimiento: eliteraciones, homofonías, onomatopeyas. Por otro lado, en relación con el léxico, su poesía revela una gran cantidad de neologismos y lo que él llamó palabras-clave, así como una marcada tendencia metalingüística. Alfredo Bosí habla del redescubrimiento que los poetas concretos hicieron de él a partir de la segunda mitad de este siglo.

POESÍA CONCRETA

Coup de Dés, de Mallarmé, quien "finalmente, coronó esta construcción de la Literatura-Objeto por medio del acto último de todas las objetivaciones".²⁶

Las características enumeradas generan la necesidad de un acercamiento ajeno a la crítica convencional. Max Bense ha desarrollado, con base en la estética abstracta y exacta, una nueva teoría del texto aplicable a la poesía concreta, a partir de la cual procede al análisis en tres niveles distintos: topológico, semiótico y estadístico.

En primer lugar, el análisis topológico responde a la pluridimensionalidad, antes mencionada, que posee la información estética en la poesía concreta; la no-linealidad genera, dentro del conjunto de palabras que constituyen la obra, relaciones de dimensión y proximidad que normalmente no se encuentran en construcciones gramaticales convencionales.

En segundo lugar se hace necesario un análisis de tipo semiológico, más que semántico, dadas las cualidades signícas, y no significativas, que se le atribuyen a la palabra.

Finalmente, el aspecto estadístico se refiere al vocabulario y a su frecuencia dentro del texto que, aparentemente, redundan en una uniformidad o monotonía verbal. Sin embargo, su complejidad responde a que las palabras, como material de invención, no son utilizadas sólo como material verbal, sino también signíco.

En este sentido, el proceso estético de la poesía concreta se revela como la articulación de signos -no sólo elementos- en proceso, y agrega que, de acuerdo con las teorías de la *Configuración* o *Gestaltung* y de la *Pureza* de Christian von Ehrenfels (1859-1932), la percepción de la poesía concreta (como conjuntos visuales, vocales y verbales dentro de un campo gráfico) requiere de una articulación de carácter totalizador o gestáltico; esto es, de tipo configurativo que,

²⁶ Roland Barthes. *El Grado cero de la escritura; seguido de Nuevos ensayos críticos*. 10ª ed. México: Siglo XXI, 1989; p 14.

poco a poco, merced a la intervención del lector, avanza hacia un mayor grado de orden, hacia un proceso estético de *pureza*, mismo que unifica ambos procesos estéticos.

De esta manera, la obra de arte concreta, en este caso el poema, se presenta como una obra abierta de gran dinamismo, en la que el lector actúa libremente, orientado a partir de rasgos esenciales que exigen una reacción intelectual no unívoca: "Só em raros casos se deixa reconhecer de maneira imediata e intuitiva e tem qualidade sensorial. No mais das vêzes, deve ser reexecutada de maneira intelectual, construtiva [...] Seu princípio criativo do desvendamento estético da temática-de-signos das palavras é de natureza metódica."²⁷

El grupo inicial (*Noigandres*) sufrió adhesiones y deserciones a lo largo de las dos siguientes décadas, las cuales generaron, como ya vimos antes, la formación de tendencias que tomaron como base el movimiento concreto (poesía "neoconcreta", "praxis", "processo" y "semiótica"); sin embargo sus basamentos teóricos permitieron una nueva postura estética, tanto crítica como creadora, que permanece aún en el contexto literario a nivel mundial.

II.a Vanguardia experimental: grupo *Noigandres*

*Sin forma revolucionaria
no hay arte revolucionario*

Maiakovski

De acuerdo con Max Bense, dos puntos esenciales diferencian a una literatura clásica de una progresiva; esta última incluye dentro de su campo de trabajo la

²⁷ "Sólo en raros casos se deja reconocer de manera inmediata e intuitiva con calidad sensorial. En la mayoría de los casos, debe ser reelaborada de manera intelectual, constructiva [...] Su principio creativo, develador estético de la temática-de-signos de las palabras, es de naturaleza metódica." Max Bansa. *op. cit., supra*, nota no. 23; p. 198-199. (La traducción es mía).

POESÍA CONCRETA

investigación y la experimentación, teniendo como aspecto fundamental la innovación. El grupo *Noigandres*,²⁸ como ejemplo de literatura progresiva, rebasa los convencionales conceptos sobre el comportamiento de la poesía, su plano comunicativo y su lenguaje radicalizaron "a linha programática de criação da poesia concreta, dando seqüência aos seus experimentos no campo do dimensionamento visual do poema."²⁹

Paradójicamente, los antecedentes del grupo *Noigandres* se dan por la relación que la tríada inicial (Décio Pignatari, Augusto y Haroldo de Campos) mantuvo con el "Clube de Poesia" que lideraban los poetas de la "Generación del 45", considerada como un hito de retroceso entre las primeras manifestaciones vanguardistas y su continuación, representada por la poesía concreta hacia el final de la década de los cuarenta. La separación del club, en 1950, trajo como consecuencia la formación del grupo (1952) que, si bien influenciado en un principio por la ya referida generación, pronto estableció los límites de una nueva línea estética. Esta transición progresiva se realizó a lo largo de los primeros años del decenio de los cincuenta.

Al mismo tiempo se lanzó la revista del mismo nombre (*Noigandres*), cuya publicación (un total de cinco números) se sucedió con intervalos de tiempo más o menos largos.

El primer número, aparecido en 1952, posee aún algunos rasgos comunes a la "Generación del 45", algunas tendencias al preciosismo y la imaginería, e incluso poemas metrificados. No obstante, la utilización de recursos humorísticos, irónicos

²⁸ El término fue extraído del "Canto XX", de E. Pound, quien a su vez lo tomara del poeta provenzal Arnaut Daniel (1180-1210). El significado de la palabra es sumamente vago, asignándosele acepciones tales como "antídoto contra el tedio" (del provenzalista Emir Levy), o "alegoría da criação poetica que funde som e cor" (de Augusto de Campos), o simplemente poesía como acto de experimentación y búsqueda en continuo progreso.

²⁹ "la línea programática de creación de la poesía concreta, dando seguimiento a sus experimentos en el campo de la dimensión visual del poema." Affonso Avila. *op. cit., supra*, nota no. 13; p. 79. (La traducción es mía).

y eróticos se plantean como elementos opuestos y ajenos a los temas líricos tradicionales y al subjetivismo de la poesía precedente.

Con un espacio de tres años (febrero de 1955), aparece el segundo número de la revista; incluye los poemas "Ciropédia ou a Educação do Principe", de Haroldo de Campos, y "Poetamenos", de Augusto de Campos, como ejemplo del creciente desarrollo teórico de los integrantes del grupo. El primero de estos poemas ofrece una visión sobre la creación estética convertida en un acto privilegiado; su carácter lúdico, a partir de relaciones sonoras, visuales y sígnicas de las palabras, constituye parte de la expresión desacralizadora de la nueva literatura.

El segundo, "Poetamenos", escapa totalmente al enfoque tradicional del poema (empezando por el título); la diferenciación tipográfica de las palabras presupone una jerarquía que trasciende incluso al plano semántico y no sólo al plano visual. A partir de este momento, la utilización de elementos gráficos será una de las características esenciales de la expresión poética.

En 1956, aunado al lanzamiento oficial del movimiento, que se llevó a cabo en el marco de la Exposição Nacional de Arte Concreta, se publicó el tercer número de la revista, con el subtítulo *Poesia concreta*.

El cuarto número apareció a manera de álbum de los "poemas-cartazes"; incluye el *plano-piloto para poesia concreta*, de Décio Pignatari, Augusto y Haroldo de Campos. Se trata, hasta cierto punto, de un manifiesto retrospectivo y didáctico sobre la poesía concreta que tiene como base previos manifiestos individuales de los tres poetas. Reafirma y subraya aspectos teorizados con anterioridad, primordialmente el carácter verbal, vocal y visual de la palabra.

Finalmente, en 1962, tras la aparición de una antología de la revista *Noigandres* en Stuttgart, salió a la luz el último número (5) en Brasil, también de carácter antológico.

POESÍA CONCRETA

Paralelamente a la labor del grupo en la revista, realizan publicaciones de poemas, ensayos, traducciones y textos teóricos que evidencian sus conocimientos sobre semántica, lingüística, estética estadística, teoría general del texto, gramática estructural, pintura y música concretas. Es característica de estos textos las abundantes referencias a escritores, teóricos, y artistas en general, tanto europeos, como brasileños.

A lo anterior, planteado como un aspecto particular y necesario a la producción de cualquier obra poética, se agrega una continua labor de traducción realizada por el grupo. El concepto tradicional de simple transcripción o traslación verbal cambia radicalmente, así como el concepto de traductor. La traducción se enfrenta como una labor eminentemente creativa (re-creativa) y no exclusivamente teórica y/o técnica, concepto que se funda en un amplio sentido crítico. De este modo, la "operación traductora", de acuerdo con el concepto de Novalis, actúa como realización creativa del "poeta del poeta".

En este campo, el grupo cuenta con numerosas traducciones de escritores clásicos y contemporáneos, entre los que se encuentran Safo, Dante, Catulo, Li'tai-po, Arnaut Daniel, Basho, Goethe, Fitzgerald, Mallarmé, E. Pound, James Joyce, Cummings, Giuseppe Ungaretti, Maiakovski y Khliébnikov, entre otros.

De igual modo, la mayoría de los poetas integrantes del grupo, tanto los fundadores como aquellos que se unieron posteriormente, publicaron uno o varios volúmenes de poesía, que van de los primeros ensayos denominados como preconcretos, a principios de la década de los cincuenta, hasta los experimentos más avanzados que generaron, incluso, otros movimientos poéticos, como la poesía "praxis" y la poesía "processo", ya referidas con anterioridad.

Las primeras obras preconcretas aparecieron a partir de 1950, *O Carrocel* y *Auto do Possesso*, de Décio Pignatari y Haroldo de Campos, respectivamente, ambas de 1950, y *O Rei menos o reino* (1951), de Augusto de Campos; todos ellos reflejan una actitud de búsqueda y experimentación hacia una evolución

poética paralela al desarrollo evolutivo del resto de las artes. En 1953, al publicarse los poemas a color, realizados dentro de un concepto espacial del libro *Poetamenos*, de Augusto de Campos, aparece el primer conjunto sistemático de poemas concretos. A partir de este momento, los poetas abandonan definitivamente la tradicional línea evolutiva del poema, para dar lugar a la experimentación espacial sintáctica.

A la publicación en diarios y revistas de textos poéticos, críticos, teóricos y de traducción, así como la de algunos libros, se agrega un aspecto más representativo de la expresión del arte concreto -dadas sus características-: la exposición (poemas-carteles en los que se emplean técnicas de montaje y *collage*, y posteriores ramificaciones del movimiento, como representaciones clave de literatura visual). La primera de estas exposiciones, denominada Exposição Nacional de Arte Concreta, se realizó en la ciudad de São Paulo en el Museo de Arte Moderno (posteriormente trasladada a Río de Janeiro).

En 1959 se llevó a cabo la primera exposición de poesía concreta brasileña fuera del país; al lado de obras de autores suizos, austriacos y alemanes, se monta una colección de obras concretas en Stuttgart; parte de éstas obras fueron expuestas en 1960 en el Museo de Arte Moderno de Tokio.

Para 1963 se organizó una exposición de poesía concreta de autores brasileños en Freiburg; en el mismo año tuvo lugar en Brasil, la Semana Nacional de Poesía de Vanguarda. Entre las obras exhibidas se encuentran los poemas-carteles, que poseen un alto índice técnico y estructural relacionado con técnicas publicitarias.

Este aspecto generó una secuela de publicaciones de poesías y ensayos críticos y teóricos del grupo *Noigandres*, lo que propició el conocimiento y el diálogo Europa-Brasil entre aquellos autores que, de algún modo, estaban relacionados con el arte concreto, y permitió la trascendencia de la poesía brasileña hacia un ámbito internacional. A partir de este momento, el conocimiento de la

POESÍA CONCRETA

poesía concreta se extendió en los círculos intelectuales de gran parte de Europa; la publicación de artículos y conferencias sobre el concretismo fue cada vez más frecuente en Europa; así como la organización y publicación de antologías y textos teóricos de poetas concretos brasileños. Ejemplo de esto fue la publicación de obras de poetas del Brasil en la revista suiza *Spiral* (del suizo-boliviano Eugen Gomringer), y la antología *Noigandres* (1962) en Stuttgart.

A lo largo de estos años, el grupo inicial se incrementó con la participación de poetas como Ferreira Gullar, Reinaldo Jardim, José Lino Grünwald y Cassiano Ricardo, entre otros. Sin embargo, pese a las continuas adhesiones y deserciones, un grupo más o menos integrado, encabezado por los tres poetas fundadores, se mantuvo a lo largo de los cincuenta y los primeros años de la siguiente década.

Dentro del movimiento se distinguen varias etapas o fases, de acuerdo con las características evolutivas en la producción poética de cada una de ellas. La terminología empleada así como las delimitaciones cronológicas (no siempre coincidentes), han sido tomadas tanto de los escritos de los tres poetas - especialmente de Haroldo de Campos - como de autores que se han abocado a su estudio.³⁰

Existe una primera etapa de formación, que va de 1948 a los primeros años de la siguiente década -época en la que se produjeron los poemas considerados como preconcretos-; posteriormente se pueden distinguir dos más que abarcan aproximadamente diez años cada una, de 1951 a 1960 y de 1961 hasta la década de los setenta, a partir de la cual la producción poética se considera postconcreta.

³⁰ Cfr. Haroldo de Campos *Os melhores poemas de Haroldo de Campos*. (Selección y notas de Inés Oseki Déprè), São Paulo: Global, 1992, esp. nota introductoria, p. 7-12.; Horacio Costa (compilador), *Estudios brasileños*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1994, esp. el ensayo de Haroldo de Campos "De la poesía concreta a *Galaxias* y *Finismundo*, cuarenta años de actividad poética en Brasil", p. 129-175, y Yumma Simon y Vinicius de Avila Dantas (compiladores), *Poesía concreta*. São Paulo: Abril, 1982, esp. p. 25-60. En estos textos, como en muchos otros, la cronología no es siempre coincidente, sin embargo, se puede conciliar un rango a partir del cual se establecen las divisiones de las etapas del movimiento.

El primero de éstos es el período "heroico",³¹ o fase "áurea", que se caracterizó por el desarrollo de un trabajo colectivo e impersonal por parte de los tres poetas, como una síntesis de los aspectos a ellos comunes. Presenta dos facetas más o menos delimitadas: la fase "orgánico-fisionómica", de 1951 a 1956 aproximadamente, y la "geométrico-isomórfica" a partir de 1956 hasta 1959.

La fase "orgánico-fisionómica" se caracteriza por el estilizamiento, la desarticulación y el trabajo con elementos dispersos que conducen a la palabra poética hacia el desconstruccionismo. La utilización triádica de la palabra formula una especie de redescubrimiento a través de su fragmentación y posterior organización dentro de la página.

En esta primera fase, la construcción se subordina a la creación por medio de semejanzas fonéticas de las palabras, a manera de caligramas, en donde aún se perciben elementos de subjetividad y elementos metafóricos.

Posteriormente, la fase "geométrico-isomórfica", de mayor madurez pero inscrita aún dentro del período inicial del movimiento, representa la etapa más ortodoxa dentro del concretismo en relación con sus principios, programa y teoría. Es en esta etapa, congruente con su carácter de conformación de una nueva estética, en la que surgen los principales manifiestos del movimiento, que habrán de configurar la teoría estética del concretismo.³²

A partir de 1956 aparecen poemas extremadamente sintéticos y ajenos a toda expresión lírica (en el sentido tradicional), como "velocidade" de Ronaldo Azeredo (1957), "beba coca cola" de Décio Pignatari (1957) y "nasce morre" de Haroldo de Campos (1958), que cambiaron radicalmente el concepto de palabra, al convertirla en material estético de la creación poética. Estos poemas fueron

³¹ A semejanza de lo ocurrido con el modernismo entre 1922 y 1928.

³² Se trata especialmente de los cuatro manifiestos de mayor importancia, dada su trascendencia como conformadores de las bases teóricas del grupo; éstos son: *nova poesia: concreta*, de Décio Pignatari; *poesia concreta*, de Augusto de Campos; *olho por olho a nu*, de Haroldo de Campos y *el plano-piloto para poesia-concreta* de los tres poetas.

POESÍA CONCRETA

identificados, en adelante, como modelo de los procesos estéticos concretos a manera de representaciones abstractas, que exijan un alto nivel de participación por parte del lector, "participante enquanto criação e invenção".³³

La poesía se conforma por medio de palabras desarticuladas, a partir de las cuales genera, dentro del proceso estético de la percepción, innumerables posibilidades de configuración contenidas en un aparente "circuito poético" de reducidas dimensiones.

Esta fase se caracteriza por un mayor trabajo intelectual y detallado, mucho más programático y teorizado, donde la composición del poema agota totalmente las posibilidades combinatorias, dada la distribución de las palabras en construcciones geométricas que el ojo tiende a reestructurar.

Ejemplo de lo anterior es este poema de Haroldo de Campos, escrito en 1956, en el cual se evidencia la desarticulación metafórica o de expresiones propias del habla cotidiana, a partir de lo cual el autor crea múltiples posibilidades combinatorias (paronomasias).

vem navio
val navio
vir navio
ver navio
ver não ver
vir não vir
vir não ver
ver não ver
ver não vir
ver navios

³³ "Participante en lo que se refiere a la creación y la invención". *Invenção - Revista de arte de vanguarda*, no. 1 (en-mar 1962); p.2. Cit. por Afonso Avila, p. 88. (La traducción es mía).

La fragmentación empleada, tanto en esta etapa como en la primera, conlleva la destrucción de la linealidad del verso y, por ende, del poema, tendiente a la subjetividad y al sentimentalismo. El "poema-objeto" surge como resultado de la explotación máxima del aspecto tridimensional del signo lingüístico, así como de la creación de una sintaxis espacio-temporal; esta consideración del poema como objeto posee relación con las características propias del objeto de consumo, incorporando en su creación recursos de orden utilitario y funcional, que redundan en una comunicación rápida y efectiva (a esta etapa corresponde el manifiesto *plano-piloto para a poesia concreta*).

El fin de la fase ortodoxa (coincidente con la "heroica"), significó el desarrollo, la difusión y las divergencias del movimiento; así como el inicio de una nueva fase de madurez: fase de "concreções semanticas".

De este modo se integraron y sintetizaron los logros experimentados en las fases anteriores, se produjo el surgimiento del "poema código" o "poema semiótico", con base en la utilización de signos no verbales, con el fin de expresar situaciones que el sistema fonológico no logra captar; incorporó además un sentido crítico y satírico social en donde las resoluciones se dieron en términos estético-industriales.

Al mismo tiempo, el grupo *Noigandres* establece comunicación con otros grupos que paralelamente se habían estado desarrollando durante todos estos años; en 1960 hace contacto con el grupo vanguardista de Belo Horizonte, conocido como *Invenção*,³⁴ ambos muestran evoluciones dialécticas en cuanto a la creación poética se refiere.

³⁴ Este grupo representa el nacionalismo crítico de la vanguardia, que posee en su basamento teórico, como en el caso del concretismo, cierta relación con conceptos desarrollados durante el modernismo. El grupo se inclinó por la búsqueda de un arte que correspondiera a la conciencia nacional.

POESÍA CONCRETA

A semejanza del modernismo, durante los primeros años del concretismo, la preocupación constante giró en torno al problema poético. La evolución de la poesía se diversificó, adquiriendo características peculiares de acuerdo con el grupo del que procedía (concretos, neoconcretos, praxis, etcétera). A todos ellos es común, sin embargo, el aspecto visual del poema; no obstante, a partir de 1963 surgió una línea de creación paralela a la de la poesía que, sin apartarse de los fundamentos principales del movimiento, constituyó la ruptura entre prosa y poesía y, al mismo tiempo, de manera paradójica, su integración.

Haroldo de Campos, independientemente de sus realizaciones netamente concretistas, experimenta con una especie de prosa (*Galaxias*) en donde el texto es concebido como una obra en progreso continuo, un flujo constante en el que se suceden múltiples fragmentos. Este tipo de textos conserva el carácter dinámico del poema concretista, por medio de una sucesión rápida de pequeñas cápsulas informativas.

La superación y la síntesis de los principios planteados a partir de los años cincuenta y sesenta conduce al movimiento hacia un nuevo estadio en el que la creación poética es el resultado de una revisión crítica de la práctica y la teoría anteriores, capaz de una lectura, no sólo de su propia tradición, sino de sí misma.

A partir de 1970 a 1980 (período posconcreto), se inicia un largo espacio de tiempo que representa para el movimiento la pérdida del carácter polémico como vanguardia; este hecho confirma, en consecuencia, su integración dentro de la tradición de una estética universal.

Es evidente, por tanto, que la vanguardia experimental requiere del dominio de una técnica sobre la materia de alto sentido crítico, esto es, exige una elección del material para su posterior utilización: lo que Roland Barthes denomina como "moral del lenguaje". En consecuencia, constituye un proyecto general de creación poética (en el caso de la vanguardia poética), de carácter internacional multidisciplinario.

POESÍA CONCRETA

La poesía concreta representa un gran salto cualitativo que trascendió al campo internacional (realizando el sueño oswaldiano de una poesía de exportación). Incluso en el período de mayor teorización, la poesía concreta nunca se encasilló en un aparato teórico a través de reglas y técnicas, ya que su teoría funciona de manera explicativa o ilustrativa, pero no restrictiva; el poema, como objeto del lenguaje desde su realización, responde a sí mismo.

La poesía concreta que inicialmente propuso la abolición del verso, acabó por anular también el límite entre la prosa y la poesía -aspecto proyectado en la poesía contemporánea-, incorporando muchas de sus manifestaciones a un "lenguaje común". Su teoría constituye un punto importante en la creación poética actual, al rechazar todo estatismo creativo y configurarse como una poesía "em processo e em progresso".³⁵

Estos aspectos, ya generalizados, se pueden enumerar de la siguiente manera:

En primer lugar, se dio un cambio radical del concepto de creación estética (poética).

Se generó una responsabilidad, por parte del poeta, ante el significado del lenguaje, tanto a nivel social, como estructural (moral del lenguaje).

La libertad de búsqueda e investigación y, en consecuencia, de creación se encuentran, hoy, en un ámbito crítico, con bases de carácter formal.

El aspecto innovador que surge como resultado de adecuar la expresión artística al medio, generó, parafraseando al *plano-piloto*, la desacralización de la convención, al plantear problemas y resolverlos en términos del lenguaje.

³⁵ "en proceso y en progreso" Haroldo de Campos. *Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977; p. 54. (La traducción es mía).

POESÍA CONCRETA

II.a.1 Diálogo con la vanguardia internacional

La poesía concreta continúa, como movimiento de vanguardia, con lo que paradójicamente se considera ya como una tradición: la ruptura.

El concretismo, como proyecto general de producción literaria, evolucionó a partir de un catálogo de autores rigurosamente seleccionado, quienes contribuyeron, a nivel internacional, a la transformación cualitativa de la poesía.

A la tradición vanguardista que el modernismo incorporó a la literatura brasileña, se añadieron durante este período autores cuyas obras encierran elementos de la vanguardia europea de principios de siglo. Como telón de fondo se encuentran el futurismo y el dadalismo, evidenciados por la constante preocupación por el dinamismo del lenguaje. La pretensión de que este lenguaje, de carácter dinámico, adquiera al mismo tiempo un carácter totalizador, procede directamente de la estética cubista, que adoptara durante la década de los veinte Oswald de Andrade.

A lo anterior se agregan aspectos que afectan a la palabra en su habitual representación, como son: el método poundiano de rememoración ideogramática y las ideas sobre el ideograma de Apollinaire, la palabra montaje, la desarticulación léxica y, en general, los ordenamientos del texto con características espaciales, que provienen directa e indirectamente de autores de vanguardia tanto internacional, como brasileña.

Resta establecer si dicha renovación, sustentada en la revisión crítica, la práctica y la producción teórica, constituye en sí una poética de vanguardia.

II.b Manifiesto *plano-piloto para poesía concreta*

El manifiesto, aparecido en 1958, no es sino el resultado de la continua teorización de los poetas fundadores del grupo *Noigandres*. En líneas precedentes se expresó

el carácter retrospectivo y didáctico del manifiesto, que se muestra como una sistematización técnica del proyecto inicial. En realidad, se trata de la síntesis de tres manifiestos fundamentales para el movimiento concreto: *nova poesia: concreta*, *poesia concreta* y *olho por olho a olho nu*, de Décio Pignatari, Augusto y Haroldo de Campos respectivamente.

Los tres textos fueron publicados por primera vez en la *Revista arquitetura e decoração*, de São Paulo, en el número 20 correspondiente al último bimestre de 1956.

A su vez, el antecedente más cercano de estos tres textos es el *Depoimento* de Décio Pignatari, publicado en el *Jornal de São Paulo* en 1950 (2 de abril). El texto constituye la base de los principios teóricos desarrollados más tarde por los tres poetas. Su contenido refleja la lectura de múltiples autores (Eliot, Pound y Pessoa), siendo innegable la presencia de Mallarmé en los planteamientos que el autor realiza sobre el poema como una "aventura planificada", en la que intervienen por igual palabras y silencios; al mismo tiempo incorpora la idea del poema-objeto; esto es, el poema con un significado propio, en sí mismo, que aparta de los principios del arte el concepto de *mimesis*. La obra aspira a expresarse por sí sola, sin referencias de ninguna especie.

II.b.1 Depoimento

Décio Pignatari

La formulación de un nuevo "canon" plantea, en principio, la decadencia de las viejas formas y el enfrentamiento con una nueva generación de poetas. La ruptura parece ser ya una actitud estética de creación constante que coloca al poeta ante

POESÍA CONCRETA

la posibilidad creadora de una nueva lengua que lo enfrenta libremente a la creación:

"[...]Agora, o poeta é um turista exilado, que atirou ao mar o seu
[baedeker.

Algo assim como 'Sálve-se Quem Puder'.

Como sempre foi".³⁶

El manifiesto posee un amplio contenido metalingüístico que se centra en el problema del significado, partiendo del rechazo de la idea de mimesis (poema como engaño) y considera a la creación poética como un espacio crítico y de reflexión: "Um poema [...] diz-se a si próprio".³⁷

De lo anterior se desprende un nuevo concepto de significado que avanza hacia la polisemia: la búsqueda del significado más allá de las posibilidades tradicionales del signo lingüístico.

Pignatari anuncia ya un nuevo concepto del poema, contrario al amaneramiento de la generación anterior, caracterizada por una poesía naturalista, anecdótica, representativa o de circunstancia. El *Depoimento* constituye el punto de partida y de ruptura que empezó por marcar al grupo cualitativamente.

Con posterioridad, los puntos tocados en esta declaración serán ampliados en los manifiestos de 1956 y sintetizados en el *plano-piloto* de 1958.

II.b. 2 Nova Poesia: Concreta

Décio Pignatari

El primero de los manifiestos de 1956 (de acuerdo con el orden en que han sido mencionados) se centra en problemas concernientes a la creación de la poesía

³⁶ "[...] Ahora, el poeta es un turista exilado, que tiró al mar su baedeker. / Algo así como un 'Sálvese Quien Pueda'. / Como siempre fue." Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari. *Teoria da poesia concreta; Textos críticos y manifiestos, 1950-1960*. 2ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1987; p. 15. (La traducción es mía).

³⁷ "Un poema [...] se dice a sí mismo". Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari. *op. cit., supra*, nota no. 36; p. 15. (La traducción es mía).

concreta. Posee una estructura discursiva lógica: planteamiento, propuesta, solución.

Para el autor, el problema fundamental se basa en la crisis del verso: "o verso: crise";³⁸ su abolición representa también la supresión de las conciencias tanto creadora, como lectora tradicionales, que da cabida a una nueva realidad poética consciente del uso del lenguaje como elemento significativo activo, no pasivo, que redunde en una actitud contraria a la creación crítica. La superación de este problema depende de una conciencia crítica por ambos lados; en este sentido, Pignatari considera que el primer "golpe" cualitativo fue dado por *Un Coup de Dés*; el segundo corresponde al concretismo.

La citación de poetas contemporáneos a él -"inventores"-, ya presente en el texto de 1950, representa la revisión crítica de un pasado para la constitución de un canon (Mallarmé, Oswald).

La propuesta es la creación de un arte nuevo acorde con el contexto industrial, técnico y cambiante en el que surge, así como la reelaboración de un lenguaje apropiado a ese mundo vertiginoso; un lenguaje general capaz de abarcar la totalidad del mundo circundante. Haciendo eco de Oswald, se pronuncia por la concreción de un lenguaje que, como característica primordial, resulte efectivo; económico (no en el sentido barthiano), materia de un arte enmarcado en el campo del arte concreto (como designación genérica); un lenguaje de comunicación rápida y efectiva, a semejanza de los ideogramas y las palabras-montaje.

La característica principal de este lenguaje es la desalienación de los conceptos del signo lingüístico, a la manera de Gertrude Stein: *a rose is a rose is a rose*; a la manera de João Cabral de Melo Neto *Flor é a palavra...*

El replanteamiento del concepto de signo lingüístico opera como la desacralización de una función, para continuar con una línea evolutiva de carácter

³⁸ Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari. *op. cit., supra*, nota no. 36; p.47.

POESÍA CONCRETA

crítico (Stein, Cabral de Melo Neto, etcétera), que abarca diversos campos de la creación estética a partir de un espíritu unificador que concibe a la obra poética como un nuevo concepto de creación estética, un fenómeno de comunicación y percepción.

II.b.3 Poesía Concreta

Augusto de Campos

Por su parte, Augusto de Campos se centra en el problema lingüístico. La reformulación que plantea se basa principalmente en la historicidad del propio lenguaje y su análisis crítico. Lo anterior genera una moral del lenguaje, una necesidad de elección y una responsabilidad ante ésta. La carga histórica del lenguaje, (un lenguaje analizado, seguido de cerca en su evolución, implica conocimiento) impide que las palabras sean utilizadas arbitrariamente, no solo en el aspecto lingüístico, sino también en cuanto a la semántica: una lengua polisémica, con un peso significativo. Lo anterior sugiere nuevamente un enfoque distinto frente a la arbitrariedad del signo lingüístico, una nueva relación entre significado y significante, que busca una significación "más allá" del referente, y se anticipa al "grado cero" de Roland Barthes.³⁹ Al mismo tiempo genera una contraposición con el lenguaje obscuro del simbolismo: contra el desarrollo discursivo, la economía de un lenguaje polisémico.

Más adelante toca el aspecto tridimensional del lenguaje, al tratar la "organización sintáctica perspectivista" del poema. Desarrolla aquí este punto que será retomado más tarde por el *plano-piloto*. A lo anterior agrega aspectos teóricos que posteriormente estudiaría Max Bense en su "Teoría del texto", como son los

³⁹ Es importante aclarar que los concretos no tuvieron contacto con los escritos de Roland Barthes sino hasta la década de 1970.

factores de aproximación y semejanza, a partir de las relaciones gráfico-fonéticas de la poesía concreta.

Un aspecto común a estos manifiestos es el establecimiento claro de las relaciones que operan o inciden tanto en sus obras teóricas, como dentro de las poéticas; Augusto de Campos habla de una tradición inmediata a la que es preciso revisar críticamente, dado su carácter imperecedero.

II.b.4 Olho por olho a olho nu

Haroldo de Campos

Finalmente, Haroldo de Campos concentra no sólo el lenguaje combativo y escueto pero directo, propio de los manifiestos (influencia de Marinetti y del modernismo), sino que además los incorpora técnica y estructuralmente a su texto, el cual ofrece tres lecturas distintas: visual, de contenido y acústica y oral. (Son aplicables, también, los principios de análisis de Max Bense, propuestos en tres planos: topológico, semiótico y estadístico).

Dividido en cuatro partes, el manifiesto se desarrolla de manera visual a partir de la tipografía jerarquizadora de contenidos (la transcripción omite el resto del texto) de la manera siguiente⁴⁰:

(I Sobre la palabra -problema-)

OBJETO

OBJETAL

(é o) OBJETO

LOGO: *(resolución lógica: luego entonces)*

OBJETO

OBJETO

⁴⁰ Las notas entre corchetes son mías.

POESÍA CONCRETA

POESIA CONCRETA:

OBJETO (virtual)

DADOS.

GRAFICO-ESPACIAL

ACUSTICO-ORAL

CONTEUDISTICO

3

(dimensões)

3

(los planos así separados corresponderían a los números 1,2,3, en función de la tridimensionalidad de la palabra)

POESIA CONCRETA

(o) OBJETO

NOVA ARTE

NOVOS

(! El siguiente punto responde al plano de la normatividad -paideuma-)

PAIDEUMA

POUND

JOYCE

CUMMMINGS

MALLARME

(e pq) NAO FUTURISTAS?

DADAISTAS?

FUNÇÃO

(III -Contextualización-)

POESIA CONCRETA = *(al igual que:)*

PINTURA CONCRETA

MUSICA CONCRETA

(arte)

CONTEMPORANEA

(IV -Conclusión-)

PROGRAMA

POEMA CONCRETO

POESIA CONCRETA

BAUHAUS

UTIL

TENSAO

VETOR

o

FUTURO

Las notas entre corchetes corresponden a los cuatro momentos identificables en el texto: problema, paideuma, contextualización y conclusión. Las palabras entre paréntesis corresponden a aquellas que complementan el significado y que originalmente se encuentran en el texto. La disposición de las dos palabras finales sugiere una analogía matemática, en la que el poema (VECTOR) parte de un punto (plano cartesiano que se forma imaginariamente por la disposición de las palabras) hacia una dirección y bajo un signo conocidos, planteamiento revelador de la teoría expuesta.

El autor insiste sobre puntos ya tratados en los dos manifiestos anteriores y resalta con mayor énfasis el carácter tridimensional del signo lingüístico, para apartarlo de su calidad meramente representativa y, al mismo tiempo, desvincularlo

POESÍA CONCRETA

definitivamente de la ambigüedad de su doble articulación. Lo anterior pretende ser superado a través de la demostración de la insuficiencia comunicativa, o de la desfuncionalización de la arbitrariedad del signo, en virtud de la cual se hace necesario asignarle a la palabra un valor de funcionalidad triádico, es decir verbal, vocal y visual.

Sin duda, el texto de Haroldo de Campos es el que actúa con mayor congruencia al incorporar aspectos topográficos; aun cuando los textos se complementan, se explican y sustentan entre sí.

II.b.5 plano-piloto para poesía concreta

Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos

El nombre de este manifiesto parodia el término empleado en 1956 por Lucio Costa para el proyecto relacionado con la construcción de Brasilia, concebida como ejemplo de funcionalidad urbanística. Esta relación encierra, además de la evidente concepción estética, toda una ideología nacional desarrollista, como resultado de la acelerada industrialización que el "*Plano de metas*" de Juscelino Kubitschek trajo consigo durante su período presidencial (1956-1961).

El gobierno de Kubitschek fue principalmente modernizador respecto al Estado y en cuanto a la industrialización del Brasil: "No fue un período presidencial como los demás, sino un régimen singular, pionero y de múltiples realizaciones".⁴¹

Dicha ideología encerró diversos aspectos culturales dentro de los cuales se encuentran los principios urbanísticos sobre los que se basó la construcción de la nueva capital, generados a partir de la creciente industrialización que exigía, dentro del campo de la creación, una innovación acorde con las necesidades cambiantes. Brasilia fue concebida como ejemplo de urbanismo racional funcionalista, con el fin

⁴¹ Francisco Iglesias. *Breve historia contemporánea del Brasil*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994; p. 138.

de resolver los problemas caóticos de las ciudades en las que penetró la industrialización de manera irracional; su planeación, basada en dos ejes cartesianos, constituye un principio de claridad formal.

Fue, en gran medida, una síntesis del modernismo del 22 y una reinterpretación de los conceptos urbanísticos de Le Corbusier, así como del movimiento constructivista; en ella se advierten múltiples confluencias, adaptaciones e influencias enriquecedoras, que se derivan de los movimientos vanguardistas: "Brasilia, la capital futuroológica, barroquizante y constructiva al mismo tiempo, de Lucio Costa y Niemeyer".⁴²

De igual manera, al ser situada en el interior de Brasil (en el Triángulo Mineiro, Goiás, como punto de encuentro y retención de migraciones), su creación encerraba una intención aglutinadora nacionalista.

Por último, la realización de la nueva urbe consolidó la idea de crear una ciudad capital lejana a la costa, idea surgida desde 1789,⁴³ como intento de seguridad ante una posible reconquista. En 1822 (año de la independencia) fue planeada una ciudad capital en el interior del país; más tarde, la primera constitución republicana recaló la necesidad de una capital con estas características; sin embargo, el proyecto sólo se concretó durante el quinquenio de Juscelino Kubitschek.

Este clima de efervescencia industrial fue el marco dentro del cual surgieron los primeros escritos teóricos de la poesía concreta. A semejanza del proyecto de Lucio Costa, aquel que coronó una idea largamente esperada, el manifiesto literario de 1958 tomó su nombre para condensar las ideas expresadas con anterioridad; al mismo tiempo creó una analogía (respecto al plano arquitectónico) en razón de los

⁴² Haroldo de Campos. "Poesía y modernidad; de la muerte del arte a la constelación: El poema posutópico". (tr. de Néstor Perlongher). En: *Vuelta*, no. 99 (feb. 1985). p. 30.

⁴³ En 1789 se llevó a cabo la "Inconfidencia mineira", primer movimiento independentista del Brasil, encabezado por José Joaquim da Silva Xavier, conocido como: "Tiradentes".

POESÍA CONCRETA

principios de sencillez y claridad formal, y evidenció la confluencia de múltiples autores, obras y movimientos bajo un sentido unificador, surgido de una capacidad crítica y creadora.

De este modo, el *plano-piloto* condensa los textos básicos del grupo; su punto de partida es el cierre del verso como unidad formal y su premisa fundamental la tridimensionalidad de la palabra como el producto de una evolución crítica, a partir de la cual el poeta accede al dominio de nuevas formas estructurales

(abolir para poder crear). Retomando estos principios, el manifiesto plantea los problemas de la siguiente manera:

- a) Significado: la explicación de la poesía concreta como resultado de una evolución crítica que acaba con el verso como unidad rítmico-formal y crea nuevas estructuras (a través de la incorporación de elementos gráficos: "blancos", ideogramas).
- b) Aparato crítico: dicha evolución proviene de una selección de autores, obras y movimientos, tanto internacionales como nacionales, que generaron nuevos conceptos sobre creación poética. El surgimiento de un lenguaje directo se ve reflejado en la funcionalidad del verso, que origina una "arquitectura" (como consecuencia de la incorporación de elementos gráficos y espaciales) de la cual se desprende la tridimensionalidad de la palabra.
- c) El resultado: la poesía concreta. Un nuevo arte encuadrado dentro de un ámbito creativo de carácter universal que presenta analogías con el resto de las artes.
- d) Canon: en consecuencia, el advenimiento de este nuevo arte exige la creación de una nueva teoría, misma que se configura a partir de lo que crea y lo que rechaza (de lo que es y lo que no es):

es comunicación directa	no arbitraria
es un objeto concreto	no mimesis
es objetiva	anula el "yo" poético

Dichos puntos se concentran en un área lingüística específica: "vervivocovisual", en donde la comunicación verbal participa de la comunicación no verbal a partir de los procesos comunicativos ideogramático e isomórfico.

- e) Conclusión: una responsabilidad ante el lenguaje: "uma arte geral da palavra. o poema-produto: objeto útil".⁴⁴ Útil en cuanto que, siendo un producto de la palabra, es a la vez un objeto comunicativo y expresivo de la proposición resuelta, pleno de funcionalidad y eficacia.

A partir de estos principios se genera el resto de las premisas del movimiento. Las nuevas técnicas estructurales, el dinamismo, la revaloración de la palabra como material estético surgen a partir de la revisión de una tradición que les antecede y de su adecuación a un medio que recupera la vanguardia nacional de los años veinte y los "ismos" de la Europa de posguerra.

II.b.6 Manifiestos: diálogo con la vanguardia

El análisis anterior evidencia una reinterpretación formal rigurosa de los movimientos de vanguardia (tanto nacional como europea) por parte del grupo *Noigandres*; su aspiración primordial, a semejanza de lo que el modernismo logró en la década de los veinte, fue la obtención de una poética propia de carácter universal, que reflejara la labor crítica y evolutiva a través de sólidas bases teóricas.

⁴⁴ "un arte general de la palabra, el poema-produto: objeto útil." Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari. *op. cit., supra*, nota no. 36, p. 158. (La traducción es mía).

POESÍA CONCRETA

En principio rechazaron una retórica tradicionalista que la "Generación del 45" había retomado; a partir de esto, la valoración del modernismo se hizo indispensable, lo que trajo consigo la reinterpretación de los movimientos europeos de vanguardia, así como la de autores y obras (con anterioridad citados) que le permitieron al grupo avanzar hacia una mudanza total respecto a la idea de creación poética. A diferencia del modernismo, esta relectura fue considerada más como un patrimonio existente ya dentro de la tradición literaria del Brasil, que como una influencia que dirigiera necesariamente al quehacer poético hacia una evolución. De este modo, la poesía concreta pasó a ser una verdadera "poesía de exportación":

A poesia concreta, brasileiroamente, pensou uma nova poética, nacional y universal. Um planetário de 'signos em rotação', cujos pontos-eventos chamavam-se (quais índices topográficos) Mallarmé, Joyce, Apollinaire, Pound, Cummings ou Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto e, mais para trás, retrospectivamente, Sousândrade (...). Tratava-se de recanibalizar uma poética.⁴⁵

En relación con la inclusión constante de elementos substraídos de un grupo más o menos reducido de autores, es posible afirmar que el concretismo consolidó la integración de aspectos tratados de manera experimental en obras anteriores y que los concretos desarrollaron al máximo; sus premisas fundamentales son, en realidad, la unificación y maduración de aspectos antes experimentados por el modernismo internacional, cuyos precursores han sido ya mencionados (Joyce, Apollinaire, Mallarmé, Cummings, etcétera).

Los años cincuenta y sesenta no representaron un límite que cerrara (como lo hizo la poesía concreta con la generación anterior) el círculo de su expresión, ya

⁴⁵ "La poesía concreta, brasileiroamente, pensó en una nueva poética, nacional y universal. Un planetario de 'signos en rotación', cuyos puntos-eventos se llamaban (a menra de índices topográficos) Mallarmé, Joyce, Apollinaire, Pound, Cummings, u Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto y, con anterioridad, retrospectivamente, Sousândrade [...] Se trataba de recanibalizar una poética". Haroldo de Campos. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992; p. 247. (La traducción es mía).

que su carácter experimental e investigador acepta una actualización continua del movimiento, que le ha permitido mantener viva la tradición vanguardista de la que emergió hacia los años cincuenta.

II.c Haroldo de Campos; período concreto

Tentar separar a trajetória poética de Haroldo de Campos dos rumos do Concretismo seria tão absurdo como pretender estudar os rumos de André Breton independentemente da trajetoria do Surrealismo.

Benedito Nunes

Lo anterior debe interpretarse como la consideración de cierto contexto histórico y no como una aseveración tajante; no implica el que quede descartada toda pretensión de señalar ciertos límites dentro de su obra. La dificultad radica en establecer un margen exacto dentro de la obra haroldiana que delimite con precisión el período estrictamente concreto, si consideramos la vastedad de su obra, no sólo poética, sino ensayística, crítica y de traducción. Solo resta establecer dentro del *corpus* que conforma su poesía y de acuerdo con lo que él mismo señala, algunas demarcaciones que faciliten abordarla, sin que se trate de una clasificación radical.

El análisis precedente de la vanguardia brasileña, así como el de la europea, ha tenido la intención de anticipar algunos aspectos que la poesía haroldiana revela. La integración de estos aspectos a su obra se basa principalmente en un minucioso sentido crítico por parte del autor; esto es, radica en la lectura "antropófaga" (para recurrir a un concepto oswaldiano) de lo que no sólo Haroldo de Campos, sino, en general, el grupo *Noigandres* considera como el canon de la poesía occidental; lo anterior propone al acto creativo (creación poética) como una relectura crítica de múltiples presencias históricas: "Não será preciso muito esforço

POESÍA CONCRETA

para perceber que, neste movimento orientador da leitura, Haroldo de Campos entronca-se, expandindo-se (e ja veremos por que) na tradição talvez mais legitimadora do poema moderno: aquela que fundindo tempo e espaço, revela inevitavelmente o carácter historicizado da escrita".⁴⁶

Este planteamiento no posee una cronología determinada al incorporarse a su obra; más bien, avanza hacia una depuración de conceptos, que se evidencia en su poesía, constituyendo muchos de los principios de la poesía concreta y, en particular, de una poética personal y definida.

Sería conveniente recordar ahora, para no citar reiteradamente después, algunos aspectos tratados con anterioridad, tanto de la vanguardia, como de autores que se integran en la obra de Haroldo de Campos.

Muchos de los procesos estructurales de la poesía concreta provienen de movimientos europeos como el futurismo, surrealismo, cubismo y dadaísmo, entre otros, en cuanto a la experimentación y exploración sobre aspectos como el sonido, letras, palabras, página, incluso color y masa, que generaron posteriormente una sintaxis espacial; lo anterior se vincula directamente con las obras de Joyce, Pound, Cummings y especialmente de Mallarmé, de las cuales el concretismo recupera el método ideogramático, la valoración del espacio, la tipografía, el isomorfismo, etcétera. Por otro lado, el modernismo brasileño, habiendo incorporado muchos otros aspectos de la vanguardia europea, hereda al concretismo el rompimiento con los moldes tradicionales al alejarse de la versificación y metrificación, así como de los cánones sintácticos y semánticos que revolucionaron no sólo la poesía, sino también la prosa (en el caso de Haroldo de Campos, este cambio está constituido por su prosa poética *Galaxias*). La poesía

⁴⁶ "No será preciso mucho esfuerzo para percibir que, en este movimiento orientador de la lectura, Haroldo de Campos se entronca, se expande (y ya veremos por qué) en la tradición tal vez más legitimadora del poema moderno: aquella que, fundiendo tiempo y espacio, revela inevitablemente el carácter historicizado de la escritura". Haroldo de Campos. *Signatia quasi coelum/Signácia quase céu*. São Paulo: Perspectiva, 1979; p. 13. (La traducción es mía).

minuto de Oswald de Andrade conduce a la simultaneidad y condensación, por un lado, y por otro, a la desintegración, aislamiento, ruptura y reducción a nivel sintáctico y morfológico; a lo anterior se agrega la función tridimensional que los concretos dieron a la palabra y la no arbitrariedad del signo, así como una marcada tendencia visual que se vierte en la poesía concreta a través de dos líneas: por un lado, aquella proveniente estrictamente del estudio de la vanguardia -ya mencionada-, y por otro, la tendencia visual de la poesía brasileña, presente ya en el período barroco (me refiero al barroco histórico), de donde proviene lo que algunos autores denominan como el aspecto "barroco concreto" de Haroldo de Campos.

Quedan, así, someramente enumerados algunos de los aspectos que se generaron y asimilaron a partir de una tradición literaria con el propósito de delimitar la concepción haroldiana sobre la creación poética como relectura de un *corpus* literario perfectamente establecido.

Básicamente, se pueden considerar los aspectos esbozados en *O Auto do possesso* (1950) como los principios que sientan las bases que delinearán su proyecto personal en cuanto a la creación poética, y que se extiende, incluso, hasta *Novos poemas* (1986-1991). Sin embargo, hay en su obra tres distintas etapas así delimitadas por el autor; la primera de éstas, preconcreta, corresponde al "período heroico" del concretismo y puede situarse sin mucha rigidez, en los primeros años de la década de los cincuenta; la segunda etapa, prácticamente concreta, corresponde al final de los años cincuenta y la década de los sesenta; finalmente, a partir de *Lacunae*, ya en los años setenta, el autor habla de "un cariz casi post-concreto".⁴⁷

Voy a circunscribirme, ahora, al análisis de una selección de poemas, si bien limitada, que, sin embargo, me permita, esbozar estos tres períodos, con el fin de

⁴⁷ Danubio Torres Fierro. "La poesía concreta según Haroldo de Campos" En: *Vuelta*, no. 25, (dic. 1978); p. 21.

POESÍA CONCRETA

demostrar el seguimiento de una poética perfectamente fundamentada desde los primeros poemas publicados. Para esto se considerarán los poemas más representativos de cada una de las publicaciones del autor, tratando de que esta selección constituya, en efecto, un seguimiento del proceso evolutivo, enfatizando los procedimientos que marca este desarrollo.

Del período preconcreto centro la atención en el poema "Lamento sobre o lago de Nemi", incluido en su primer libro (*Auto do possesso*, 1948-1950),⁴⁸ por ser uno de los primeros que evidencian claramente el carácter experimental y de búsqueda dentro del movimiento, así como el antecedente de técnicas desarrolladas con posterioridad por el autor. Dentro de este mismo período, pero en atención a su carácter metalingüístico, incluyo "Thálassa Thálassa" (1951) y "Teoria e prática do poema" (1952), ambos complementarios de los antecedentes del posterior desarrollo de Haroldo de Campos.

Del período propiamente concreto, rescato los poemas "O â mago do ô mega", "mais ou menos" y "nasce morre", el primero de ellos de la "fase orgánica" y los dos últimos de la "geométrica".

Finalmente, del período posconcreto, como un ejemplo de la unificación de las técnicas y recursos desarrollados durante la fase anterior, tomo el texto "Poemandale" de 1971.

El período preconcreto encierra los indicios de la posterior evolución hacia una fase de mayor trabajo intelectual; el empleo de elementos dispersos como la estilización, la desarticulación -que se acerca mucho a la desconstrucción-, la

⁴⁸ Para una mejor lectura y percepción de los poemas analizados, que por su extensión no han sido transcritos íntegramente dentro del análisis, remito al apéndice al final de este trabajo. Las traducciones fueron tomadas de diversos textos y están indicadas en cada poema, incluso aquellas realizadas por mí al carecer de una versión autorizada.

exploración de las posibilidades semánticas en la descomposición de la palabra, el montaje, etcétera, revelan fundamentalmente una etapa de formación.

Correspondiente a este período, el poema "Lamento sobre o lago de Nemi"⁴⁹ (1949) es un ejemplo de poesía permutacional, peculiaridad que genera una conformación de carácter lúdico, en donde las estructuras cambiantes afectan la sintaxis sin que la reiteración léxica reduzca la semanticidad del poema; antes bien, al formular múltiples repeticiones de frases o fragmentos a los que antepone un nexo o varía el género, el número y la temporalidad, aumenta la capacidad significativa de la construcción inicial:

¹O azar é um dançarino ²nu entre os alfanjes.

³Na praia, além do rosto, a corola das mãos.

⁴Chama teu inimigo. ¹ O azar é um dançarino.

Reúne os seus herdeiros e proclama o Talião.

⁵A virgem que encontrei ⁶coroada de rainúnculos

Não era -assim o quis- ⁵a virgem que encontrei.

¹O azar é um dançarino: teme os seus alfanjes.

⁷Amanhã serei morto, mas agora sou rei.

²Nu, entre os alfanjes, ⁶coroado de rainúnculos,

⁴Chama o teu inimigo (e) ⁵a virgem que encontrei.

³Na praia, além do rosto, (eu) ⁷agora estou morto.

¹O azar é um dançarino. Amanhã serás rei.

Existe una especie de yuxtaposición y/o paralelismo en relación con las ideas y motivos desarrollados que se dan a partir de una relación positivo *versus* negativo. Esto es, a nivel texto (estructuras o frases permutacionales) y a nivel sintáctico de la estructura, a la cual se añade la contraposición de sentidos a partir de tres

⁴⁹ Vid. poema no. 1, p. 113

POESÍA CONCRETA

niveles de significación, relacionados con tres categorías gramaticales distintas: adverbios de tiempo (agora/amanha); dos verbos (serei/serás, en donde la oposición se establece a partir de la persona gramatical yo/tu); finalmente dos sustantivos, que se oponen a partir de la significación que de ellos se desprende (rei/muerto); la oposición se evidencia por la relación significativa que se establece dentro de la oración /(sou) rei- (estou) morto/.

Es evidente el lugar preponderante que adquiere la forma sobre la materia; no me refiero aquí a la forma fija del poema (cuartetos endecasílabos con rimas en el segundo y cuarto versos), sino a su permutabilidad; podría, incluso, realizarse una lectura cromática del poema a través de la cual quedarán gráficamente delimitadas cada una de las estructuras permutacionales del texto (los exponentes intentan substituir esa delimitación cromática), siete en total. A estas siete construcciones se agregan cuatro freses más, un nexos copulativo (e) y un pronombre personal (eu) que, dada su fijeza, generen una dirección distinta en cada frase. En tres ocasiones (estructuras 4, 6 y 7), Haroldo de Campos varía ligeramente las oraciones iniciales, generando, sin embargo, un giro radical a nivel de significación, más que a nivel estructural. La primera de ellas (4) se ve interrumpida hacia la última estrofa por el artículo /o/ que truece el valor reflexivo inicial por un imperativo, que puede ser substituido perfectamente por /chama-me/.

La última de las estructuras se sobrepone y/o contrapone no sólo físicamente dentro de la hoja, sino también significativamente, al ser repetida de una línea a otra con un carácter doblemente permutacional.

De acuerdo con Haroldo de Campos, el poema alude al templo de Diana Nemorensis⁵⁰ y se refiere a la lucha para acceder al puesto de sacerdote principal del templo. El elemento que determina, no sólo al poema (en cuanto al juego

⁵⁰ El tema, un tanto decadentista (simbolista o parnasiano), así como el refinamiento léxico son quizá los únicos nexos que Haroldo de Campos mantiene en esta etapa con la "Generación del 45".

aparentemente azaroso de las estructuras), sino también a la anécdota de éste, es el azar (esto último establece una relación con el poema *Un Coup de Dés* de Mallarmé, en el cual el motivo preponderante es el azar).

De igual manera es evidente el diálogo establecido con principios fundamentales del cubismo, al presentar diferentes temporalidades y situaciones estructurales y significativas; así como el rompimiento del estatismo generado a partir de las múltiples permutaciones, como una de las preocupaciones más importantes del futurismo. Lo anterior permite a Haroldo de Campos avanzar hacia una poesía cada vez más consciente de sí misma, con una exposición del lenguaje por sí y en sí mismo y, al mismo tiempo, una teoría del poema.

De 1951, "Thálassa Thálassa"⁵¹ ("el mar, el mar") se sitúa ya dentro de la producción de poemas metalingüísticos de Haroldo de Campos; es uno de los más extensos y se caracteriza por la exuberancia en su lenguaje; se trata de una teorización o reflexión sobre el origen del lenguaje mismo y la imposibilidad de su conocimiento. Parte de ocho premisas fundamentales -desarrolladas en ocho fragmentos distintos-, que se suceden en un orden lógico planteando un problema y buscando su resolución a través de un proceso crítico.

Inicialmente aparece la incapacidad de posesión del lenguaje, ante la posibilidad de incurrir en un léxico recargado, preciosista e, incluso, arcaizante: "Rei de bizâncio [...] movendo [...] As mãos manicuradas". Este aspecto (el lenguaje) revela también su tendencia barroquizante.

El paralelismo /não sabemos/ (=ignorancia) con /Mar/ (=lenguaje) hace referencia a la tradicional arbitrariedad del signo que genera ambigüedad en torno del lenguaje; la imposibilidad, el no saber nada (del "Mar"), se refiere aquí a esa

⁵¹ Vid. poema no. 2, p. 114-123

POESÍA CONCRETA

arbitrariedad en virtud de la cual el lenguaje es velado, se enrarece y, oculto e indomesticable, el conocimiento de su infinitud es lo único que nos confía.

El siguiente paso es la abolición o el rechazo de una historiografía obsoleta ("Terra-Firme"), un artificio que oculta la verdadera naturaleza del lenguaje, donde el poeta se pierde totalmente, sin asideros, en un "céu de celofane".

Lo anterior conduce al planteamiento de la liberación del lenguaje, primitivo y libre, nuevo, en oposición al lenguaje academizante, lenguaje encubridor. A partir de un arte sin aceptación general (vanguardia "Misterio sem Templo"), se propone el rescate del lenguaje alienado por la tradición.

La cuarta parte constituye la ruptura con la tradición a partir de su desmitificación: "[...] um menino ergue-se [...] e senta-se entre os sábios". Un nuevo poeta (en el sentido innovador) de "orfandade magnífica", puesto que se encuentra fuera de la tradición, bastardo y heredero de un linaje que se extingue; una aparente contradicción que coloca al poeta dentro y fuera de la tradición; en realidad, la continuación de una literatura a partir del rompimiento.

La quinta parte, extraordinariamente concisa (cuatro líneas), corresponde al planteamiento de una propuesta y a la presentación del poeta como restaurador de un lenguaje original ("língua-d'oc", como ejemplo de lengua con tradición).

La siguiente parte inicia convocando a la lengua ("Deusa-Leão") como la realización del lenguaje para la consolidación de una nueva poesía, capaz de extraer del lenguaje los términos precisos, liberadores de la lengua rodeada de falsas expresiones. La consideración de la lengua dentro de un lenguaje universal (en el que inscriba una nueva lengua o "idioma castiço"), como la conjunción de la innovación y la tradición, expone toda una genealogía del lenguaje, cuyo carácter natural es la significación ilimitada.

El resultado de esta gestación inmensa es el nacimiento de un nuevo poeta y de una nueva poesía; finalmente, una nueva tradición: "Um menino e seu Canto / Como um poco de sal nos ritos de Amizade [...]".

La riqueza del lenguaje torna en extremo obscuro el sentido, mismo que se desentraña por medio de claves significativas que aparecen poco a poco:

Mar Terra-Firme Deusa-Leoa

lenguaje tradición lengua

Se trata de un canto hiperbólico, donde la figura representativa es el mar, a través de cuya imagética el poeta intenta descubrir el origen del lenguaje, en una especie de explosión creadora u originadora; el poema representa ese caos primitivo en busca de orden ("Ergue Tua copa incendiada de dialetos"), que dará cabida posterior al "idioma castiço", un lenguaje primitivo y real, acaso exento de los sedimentos de historicidad que empañan la palabra; lenguaje poético del autor ofrecido al "Arvore da Linguagem" como un "ouro votivo". Esta última actitud recuerda el "prefacio interesantissimo" de Mario de Andrade, a través del cual se autonombra irónicamente "mestre"; no obstante, Haroldo de Campos recurre a un mecanismo semejante sin ninguna ironía y, quizá, de manera dialógica al incluir dentro de la Poesía -tradición poética- su propia poesía.

Finalmente, el poema conduce al cierre de un círculo. El último fragmento constituye la aceptación inevitable de que toda innovación acabará por instaurar una tradición, para posteriormente ser rechazada y abolida.

La autorreflexión (metalenguaje) es un aspecto que aparece dentro de la poesía de Haroldo de Campos como un diálogo casi directo con el poema fundamental de Mallarmé; a partir de una de las ideas claves de *Un Coup de Dés*: "[...] JAMAIS [...] N'ABOLIRA [...] LE HASARD [...]" La imposibilidad y la búsqueda, al mismo tiempo, dirigidas hacia un mismo objetivo: la ruptura, a través de una consideración que parte del lenguaje.

POESÍA CONCRETA

A lo anterior se añade la semejanza respecto a ciertas claves colocadas a lo largo del poema; sin embargo, Haroldo de Campos aún no irrumpe en la significación del espacio gráfico; será sólo hasta "Ciropédia ou a educação do Principe" (1952), cuando marca definitivamente el fin (dentro de su poesía), de la tradicional versificación lineal. El poema de Mallarmé es una presencia constante a lo largo de la obra del autor, que, poco a poco, avanza hacia la explotación consciente de los elementos plásticos que el poeta francés introdujera.

Por otro lado, la preocupación por el desarrollo del lenguaje en esta línea no sólo es un aspecto que deviene de la obra de Mallarmé, sino también directamente de la genealogía literaria del Brasil, ya que, como hemos visto, es una preocupación que los modernistas del 22 ya habían planteado.

De *As Disciplinas* (1952) se extrajo el poema "Teoría e prática do poema".⁵² Su carácter metalingüístico se inicia con el título mismo, aspecto al que atienden todos sus elementos, tanto significativos como estructurales. Constituye, el resultado de las reflexiones lingüísticas anteriores ("Thálassa..." y "Ciropédia..."), aplicadas ahora directamente al poema -poema del poema-.

Se compone de seis fragmentos articulados entre sí a partir de claves significantes; así, los primeros tres fragmentos contienen seis verbos principales (dos por fragmento), dispuestos al principio y a la mitad de cada uno de ellos. Los verbos por sí solos constituyen ya un metalenguaje a desarrollar, y funcionan como estructura elemental tanto del poema como de cada fragmento.

Su disposición dentro del texto permite una lectura aislada, al ignorarse visualmente el resto de éste, generando una significación amplia y gradual; el poema: "ilustra / imita / ignora" y "medita / conhece-se / propõe-se". La primera de estas series parece estar dispuesta de manera escalonada y descendente,

⁵² Vid. poema no. 3, p. 124-127

POESÍA CONCRETA

mientras que la segunda se sobrepona verticalmente. Las dos lecturas posibles son leer cada serie por separado, o bien sobreponerlas para que los verbos puedan ser leídos por parejas (las correspondientes a cada fragmento).

Esta lectura genera, de entrada, una reflexión crítica que, ya incluida dentro de la totalidad del poema, propone un matalenguaje (primer fragmento) y, tal vez a partir de la ruptura y la creación (segundo fragmento), la instauración de una regla (tercero).

La segunda parte corresponde al cuestionamiento directo en función de los elementos que configuran al poema: poética y su problemática (cuarto). Las dos últimas partes se presentan con un carácter propositivo, delimitando el campo de creación poética y apartándola de toda convención, para acceder a un verdadero dominio del signo y, finalmente, como categoría de creación, al matalenguaje: el poema autocreado.

El poema corresponde al cierre de una etapa poética en el sentido de la abolición definitiva de la linealidad dentro de la poesía haroldiana; por otro lado, anuncia una concepción más definida del signo como problema del lenguaje; del mismo modo, se elimina la presencia de la persona poética y se incorporan al texto las experiencias de Mallarmé y Pound en cuanto a la concepción del signo.

De la fase "orgánica", tenemos el poema "O á mago do ô maga"⁵³ (1955-1956), coincidente con la creación del manifiesto *olho por olho a olho nu*. Denominado como "fenomenología de la composición", se constituye por medio de cinco unidades -páginas en las cuales el circuito lingüístico se establece como un circuito matalingüístico primario-. Por medio de este poema, Haroldo de Campos llega a la síntesis extrema, originando al aspecto propiamente concreto de su obra, misma que avanza hacia una identificación o superposición (isomorfismo) entre

⁵³ Vid. poema no. 4, p. 128-132

POESÍA CONCRETA

estructura y contenido; es evidente la abundancia de los factores de proximidad y semejanza (paronomasias), relaciones gráfico fonéticas, desarticulación de palabras y fracturas fónicas, así como una nota barroquizante que parte fundamentalmente del tratamiento visual dado al material lingüístico.

El texto inicial del poema presenta una disposición geométrica de las palabras "ómega" y "mega". El planteamiento circular del mismo se establece por medio de este pequeño texto, en el que la palabra "ómega", última letra del alfabeto griego, aparece siempre al lado de la letra /a/, que, en este caso, representa claramente a la letra alfa; colocadas de esta manera, simbolizan la totalidad y el cierre de todo ciclo; mientras que la palabra "mega" está colocada para significar grandeza.

La siguiente unidad, "silêncio", fragmente la palabra de la cual toma su nombre y le distribuye dentro del texto descendentemente, jerarquizándola por medio de una tipografía mayor que la del resto del poema; la palabra así fragmentada posee otra significación y puede ligarse y desligarse libremente. El resto del poema es una sucesión de neologismos, palabras montaje y desmontaje con una profunda connotación sexual, de ahí que la palabra tema, complementando dicha connotación, tenga la capacidad de acoplamiento dentro del texto.

La siguiente parte funciona como preámbulo de "no á mago do ô mega" (misma que da nombre a toda la serie); quizá sea la parte más importante ya que en ella se plantea el problema de la creación del poema con la intención de llegar al punto clave de toda creación poética, una especie de guíe que pretende alcanzar la esencia de la significación, la cosa de la cosa, palabras concretas que avanzan hacia el "Zênit", donde convergen la esfera celeste y la vertical, y la nada ("Ex-nihilo") como símbolo de cambio de un estado terreno a uno ultraterreno.

Nuevamente, el antecedente de este poema se sitúa, sin duda, en la obra de Mallarmé *Un Coup de Dés*: el poema haroldiano se presenta como un negativo de

esta obra, haciendo uso de la página en el sentido inverso: convierte el blanco de la hoja en un cielo negro constelado por el blanco de los signos.

Esta reflexión mallarmeana poco a poco lo lleva hacia el minimalismo presente en los textos de *Forme de Forma* (1958), que incluso mantienen sus estructuras al lado de los conceptos del desconstruccionismo y representan más claramente la práctica poética concretista en su etapa más rígida. El texto aparece aquí como una tensión dialógica entre estructura y contenido, unidades gráficas y semánticas, delimitadas por sí mismas, substraídas del verso y aisladas en el espacio de manera reducida y elemental. Este período explota al máximo la paronomasia y la repetición hacia la depuración del significado.

Lo anterior conduce a Haroldo de Campos a la explotación semántica de la palabra por medio de la distribución gráfica y la palabra montaje, características de su poesía de los años sesenta.

El poema "mais ou menos"⁵⁴ es un ejemplo claro de lo anterior:

mais mais

menos mais e menos

mais ou menos sem mais

nem menos nem mais

nem menos menos

⁵⁴ Vid. poema no. 5, p. 133

POESÍA CONCRETA

El texto, inscrito dentro de la época geométrica, surge como resultado del juego permutacional de dos únicas palabras (mais/menos), cuya distribución en sentido aritmético crea, por medio de cuatro únicos nexos (e, ou, sem, nem; -y, o, sin, ni-) copulativos y disyuntivos, un cuestionamiento sobre la capacidad mayor o menor del lenguaje, directamente referido al poema.

Del mismo período, "nasce morre"⁵⁵ se centra en la desarticulación de metáforas o expresiones que crean nuevas formas o posibilidades de combinación y montaje; esto es, a partir de variantes sintagmáticas, genera diversas combinaciones:

se
nasce
morre nasce
morre nasce morre
renasce remorre renasce
remorre renasce
remorre
re re
desnasce
desmorre desnasce
desmorre desnasce desmorre
nascemorrenesce
morrenasce
morre
se

⁵⁵ Vid. poema no. 6, p. 134-135

La disposición del poema sugiere la creación del propio texto a partir de dos ejes cartesianos en donde el punto de convergencia de ambos es, también, el origen del poema; a partir de este origen o nacimiento se da una expansión del texto que avanza sobre los ejes positivo y negativo para su posterior extinción; las dos figuras mantienen este mismo carácter y son, a la vez, la reafirmación de un ciclo que inicia y termina con las figuras que forman ambos textos.

El poema procura no sólo la concreción de la idea de ciclos vitales, tanto por medio del significado de las palabras empleadas como por la distribución, sino que además procura una sensación de movilidad vital. La fragmentación y el montaje por medio de prefijos y neologismos a partir de los verbos iniciales complementan la idea de creación o nacimiento y, al mismo tiempo, de destrucción o muerte.

De sus poemas posconcretos las obras contenidas en *Lacunae* son consideradas como el retomar de los principios establecidos en los años cincuenta, poemas hechos a partir de la ruptura, de la separación, que responden a la línea poética establecida, donde la problemática se centra en el diseño sintáctico espacial. En esta serie, el poeta rebasa el geometrismo e incluye elementos pictóricos e ideográficos (sin llegar a la exclusión total del código lingüístico) que complementan la significación de su poesía. Su lectura, sin embargo, requiere - muchas veces - de una interpretación a partir del conocimiento de los elementos específicos con que son configurados dichos textos. En este sentido, su poesía ha dejado de ser autorreferencial y evoluciona hacia elementos extrapoéticos mucho más difíciles de aprehender.

El texto "Poemandala"⁵⁶ es un claro ejemplo de la intención del poeta de incluir elementos ideográficos, partiendo de las concepciones de Ezra Pound y Fenolosa, en un intento de alcanzar el isomorfismo.

⁵⁶ Vid. poema no. 7, p. 136-137

POESÍA CONCRETA

El texto se distribuye alrededor de un disco o *mandala*, que pretende ser el centro organizador en torno al cual giran las palabras en meditación constante hasta alcanzar la configuración total del significado. El otro elemento pictórico, situado a la derecha de la figura geométrica, está constituido por el ideograma del ruiseñor; hacia arriba y abajo de éste se encuentran las palabras que develan al ideograma, en una especie de descomposición fonética del mismo. El poema requiere de una percepción de tipo gesteltiano que logre la conformación del texto, figura e ideograma en un solo significado. La inclusión del *mandala* significa la necesidad de reconstruir los elementos uno tras otro, hasta que el lector pueda totalizar la imagen (el significado) a partir de un elemento central en torno al cual se ordena la estructura; este elemento central es el signo del equilibrio de toda fuerza negativa y positiva (dentro de las culturas orientales), lo que quiere decir que el poema está considerado como una fuerza de equilibrio dentro de la creación poética.

La poesía de Haroldo de Campos representa la sistematización constante de todos los niveles de la palabra (semántico, sintáctico, retórico y sonoro), alcanzada a través de la asimilación de la parte más radical dentro de la tradición de la poesía contemporánea occidental. Un punto de partida indiscutible dentro de su poesía es Mallarmé y, al mismo tiempo, es el elemento conductor que le lleva a la búsqueda de nuevas capacidades del lenguaje, hasta el manejo de procesos de composición y codificación casi extremos, en donde la capacidad semántica de la palabra montaje se eleva considerablemente.

**III. ORIENTACIÓN DE LA POÉTICA DE
HAROLDO DE CAMPOS**

ORIENTACIÓN DE LA POÉTICA DE HAROLDO DE CAMPOS

Los análisis anteriores nos llevan a considerar la poesía de Haroldo de Campos como producto de divisas lingüísticas dirigidas a plantear constantemente la fenomenología del lenguaje; una consciencia metalingüística aplicada directamente al acto de la creación poética, enfocada hacia el poema mismo (no me refiero al 'cómo hacer poemas'). A lo largo de su obra se establece poco a poco un sistema de creación eminentemente intelectual, que se aparta totalmente de la concepción romántica de la creación poética como producto de la inspiración e incluso de lo que podría resultar más cercano: la escritura automática del surrealismo.

La poesía concreta es una forma evolutiva y evolucionada de la poética occidental que atiende a teorías no sólo lingüísticas sino también matemáticas, e incluso físicas, ya que incursiona en campos que tradicionalmente no estaban considerados dentro de la literatura.

Haroldo de Campos retoma el lenguaje desde un ángulo material semántico, que propone una nueva sintaxis y la superación de múltiples aspectos propios de la tradición.

Su poesía puede considerarse casi exclusivamente semiótica, no bajo el concepto que la poesía "praxis" y "processo" desarrollaron, sino a partir de su preocupación fundamental respecto a la problemática del signo, por medio del cual crea nuevas estructuras sintácticas, gramaticales y significativas.

Lo que para el autor constituyó en cierto momento un final radical en función de la poesía, avanza hacia una concepción del lenguaje en el sentido de que es concreto al ser tratado como elemento de significación por su propia materialidad, es decir, por la función poética que, en términos jakobsonianos, posee el lenguaje, y es una función distintiva de la poesía.

Su obra poética se divide en dos líneas definidas: la poesía estrictamente hablando, y su prosa poética o "Galaxias. A las dos les es común, sin embargo,

ORIENTACIÓN DE LA POÉTICA DE HAROLDO DE CAMPOS

una sintaxis transparente de elisión o depuración, aun en la riqueza de su barroquismo concreto, que evoluciona paulatinamente desde sus poemas preconcretos, hasta los postconcretos ("Lacunae").

Especialmente sustantiva, su poesía se desarrolla por medio de un lenguaje breve y persuasivo que, sin embargo, no impide la elaboración de poemas más o menos extensos cuando el tema lo permite; esta capacidad de síntesis radica en la posibilidad de comunicar lo más que se pueda sobre la información semántica de un tema determinado (a semejanza de los "poemas minuto" de Oswald de Andrade), ya que la concisión de los elementos visuales posee un carácter polisémico.

Como resultado de esa preocupación por el lenguaje, tanto en sus poemas, como en su prosa existe siempre la aspiración de traspasar las adecuaciones preconcebidas (incluso las de la poesía concreta), ya sea a través del empleo de las posibilidades semánticas generadas a partir de la destrucción de la palabra, así como de las palabras compuestas y la desarticulación y fracturas fónicas que estos recursos generan ("O â mago do ô mega), o bien por medio de un lenguaje escogido e incluso raro ("Lamento sobre o lago de Nemi" y "Thálassa Thálassa"), aspecto que da la nota barroquizante de su poesía.

A este respecto, su poesía comparte con el barroco (históricamente hablando) una sintaxis complicada que se genera a partir de los elementos antes mencionados y, al mismo tiempo, una multiplicidad de niveles referenciales - independientes de la amplia significación que resultan de la inclusión de elementos gráficos o icónicos- que no constituyen el límite de su vocabulario.

Lo anterior se explica en función de la utilización que hace de la metáfora, sin que necesariamente se vincule a claves y/o referencias exactas (como es el caso de la metáfora del barroco histórico), esto es: "[...] en la poesía concreta la devaluación de la metáfora -especialmente de la metáfora *narrativa*- y el concomitante aumento de importancia de la analogía (como la garantía de una

razón paralógica) hacen posible una percepción más libre y más rápida de los signos visuales".⁵⁷

Otro concepto desarrollado por Haroldo de Campos es el de la obra de arte como obra abierta -relacionado también con su concepto de neobarroco-. En primer lugar, al presentar su poesía como un arte de concisión, crea, respecto a las expectativas de comprensión del lector, una mayor amplitud semántica, esto es, se presenta como una obra abierta en su propia esencia, que repudia cualquier forma inerte y enfatiza su carácter dinámico concentrando en sí lo que el autor denominó "[...] necesidades morfológico-culturales de la expresión artística contemporánea [...]";⁵⁸ esto es, una sensibilidad contemporánea que hace posible una lectura múltiple, libre, pero a la vez limitada por determinados elementos históricos y culturales, aquellos que el concretismo ha "recanibalizado" y que fueron los que propiamente exigieron la creación de una sensibilidad específicamente brasileña en función del desarrollo de las artes en Brasil y del contexto de la obra (me refiero a dos momentos distintos, pero determinantes para el arte de vanguardia del Brasil: la Semana del 22 y el espíritu desarrollista de la Era Jusceliana, ambos mencionados con anterioridad).

Muchos de sus planteamientos provienen directamente de la lectura crítica que hace de autores y obras cuyo conocimiento, como ya vimos, fue común a los poetas del concretismo; una especie de sincronía de la literatura universal (o al menos en función de este *corpus* elegido) que recombina un legado a través de una actitud metalingüística, replanteando no sólo la creación, sino sus códigos mismos y colocándose ante la tradición como una poética de vanguardia.

⁵⁷ Horacio Costa. "Apuntes sobre el significado de la visualidad en la poesía brasileña" En: *Utopías*. no. 3 (jul.-sep. 1989); p. 25.

⁵⁸ Horacio Costa (compilador), *Estudios Brasileños*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1994; p. 148.

III.a Semiótica de su poesía: un nuevo lenguaje

Tôda poesia refaz o nascimento da linguagem.

Décio Pignatari

La aparente rebeldía lingüística que revela gran parte de la obra de Haroldo de Campos está presente en el arte actual como una característica común proveniente de conceptos planteados por los movimientos ya mencionados.

A finales del siglo XIX surgió una tendencia anti-retórica en las artes con la aspiración de crear una "nueva estética" (más tarde fue una característica común a todas las vanguardias); a partir de consideraciones críticas sobre la creación, se origina el uso de un lenguaje anti-retórico, la inclusión de elementos tradicionalmente ajenos a la literatura y, en general, la abolición de toda retórica convencional.

Diríamos que la poesía concreta posee innumerables posibilidades creativas que nacieron precisamente de la crítica y el diálogo con otras expresiones artísticas.

Los campos de sentido que logra a través de un nuevo enfoque respecto al lenguaje son de gran amplitud; todo objeto es signo, con múltiples procesos de significación; la incorporación de nuevos procesos significantes y nuevos signos de comunicación generan la necesidad de abordar el lenguaje a partir de su capacidad de simbolizar o representar los elementos de la realidad por medio de signos, creando, por tanto, nuevos procesos de comunicación.

Nos referimos a la comunicación no sólo de signos sino en general de formas, en las cuales intervienen todos sus componentes con un alto contenido significativo; lo anterior genera una dinámica interna de la significación, relacionada

directamente con el comportamiento de los procesos semánticos dentro de la obra: la significación a través de la descomposición del material poético, de acuerdo con los diversos niveles de organización y en función de los componentes que integran la obra.

De esta forma, los textos visuales, o con cierto grado de visualidad, plantean una semiótica en el plano de la expresión que permite abordar una retórica y una estilística fuera de las convenciones, ya que intentan comunicar contenidos que rebasen los límites del signo lingüístico, lo que hace que la poesía concreta establezca nuevas relaciones significativas.

Este paso de la poesía concreta que intenta desvincular totalmente el signo lingüístico de su doble articulación a través de la tridimensionalidad que le confieren, responde a la intención de lograr un sentido a partir del plano significativo dentro del texto mismo, y no fuera de éste, ya que ningún signo opera como elemento vacío; sino que de antemano posee un cierto grado significativo que permite la construcción de sentidos más amplios y específicos dentro del texto.

Finalmente, cualquier disposición gráfica o diagramación de algún tipo logra efectos de sentido que se constituyen en códigos comunicativos; en realidad, procesos icónicos de significación. La inclusión de elementos gráficos, ideogramáticos, tipográficos e incluso cromáticos dentro de un lenguaje verbal (lo que no significa su exclusividad) generó la creación de nuevos códigos comunicativos que poco a poco se han ido transformando en nuevos códigos poéticos y, en consecuencia, avanzan hacia la configuración de un lenguaje distinto (al tradicional), que por su naturaleza establece de inmediato sus límites al revelar rasgos poéticos provenientes no sólo del carácter lingüístico de los textos, sino también del sígnico.

Como forma verbal, el poema está sujeto a una evaluación cualitativa; sin embargo, la poesía concreta comprende además una dualidad de formas que, en

ORIENTACIÓN DE LA POÉTICA DE HAROLDO DE CAMPOS

principio, rechazan este tipo de evaluación. El verso libre, después de *Un Coup de Dés* de Mallarmé, pasó a ser una fuente de explotación inconsciente e irracional, desvirtuando el verdadero sentido crítico que lo inspirara.

La poesía concreta pretende restaurar este nuevo lenguaje a partir de la destrucción de las formas vacuas instaladas en la convención de la academia; en el capítulo anterior me referí a la necesidad de analizar este tipo de poesía desde un punto de vista no sólo semántico, sino también semiótico, en función del uso de recursos comunicativos que rebasan la comunicación verbal y abarcando otros sistemas signícos. Por otro lado, no se puede negar el carácter lingüístico de la comunicación visual, (específicamente de la poesía concreta), ya que este valor no es exclusivo de la comunicación verbal, y no necesariamente es indispensable una doble articulación a todo código comunicativo.

Las propuestas de Mallarmé respecto a la utilización y organización del espacio gráfico, los experimentos de autores como Joyce, Pound, Cummings, las técnicas provenientes del futurismo, dadaísmo, surrealismo, etcétera, exigen un salto cualitativo a favor del arte poética; su aparente retorno dentro de expresiones como la poesía concreta es, en realidad, la aceptación de su presencia en el ámbito internacional, que sólo se revela a partir de su conocimiento y aprehensión reales.

III.a.1 Poesía verbal

El aspecto tradicional de la poesía occidental, esto es, su verbalidad apegada a determinadas normas discursivas, supone cierta convención que estanca los límites de la creatividad. La historia de la literatura, como ya se ha visto, se encuentra minada por "transgresiones" a lo que se denomine como convención. En la obra de Haroldo de Campos, este momento corresponde a "Lamento sobre el lago de Nemi", que muestra claramente la desfuncionalización de las formas fijas a través de los juegos permutacionales que otorgan un carácter dinámico (no me refiero a la métrica tradicional; el poema, como ya vimos, es una serie de tres cuartetos

endecasílabos), preámbulo de la evolución de la poética representativa de su posterior producción.

El aspecto verbal existente en la poesía de Haroldo de Campos rebasa el aspecto convencional por tratarse de un nuevo enfoque del material lingüístico. La principal revolución es el tratamiento que el autor da a la palabra: radica en el empleo del signo lingüístico de manera aparentemente convencional; sin embargo, el poeta asigna a su poesía una materialidad proveniente del empleo de la palabra como objeto, como material concreto de la creación poética; la palabra visualizada es, muchas veces, la imagen directa e incluso simbólica que encierra el círculo del poema, es decir, la palabra es siempre un signo de algo que conocemos. A partir de este principio, la evolución de su obra se ha desarrollado fuera de los límites de un posible unigrafismo o código personal que pudiera restarle literariedad.

El lenguaje poético contemporáneo es, por naturaleza, una lengua de connotación que añade discontinuidad y obscuridad a partir de la destrucción de las tradicionales relaciones del lenguaje; los múltiples intentos de liberar a la lengua poética coinciden en hacerlo a partir de una lengua básica; tal es el caso del modernismo y, posteriormente, del concretismo brasileños.

El supuesto silencio (por su "enrarecimiento") que este tipo de rupturas origina, es en realidad la creación de un nuevo lenguaje verbal en el que una aparente sintaxis desordenada y una desintegración del lenguaje constituyen nuevas formas de organización e integración de éste: "Cada vez que el escritor traza un complejo de palabras, pone en tela de juicio la existencia misma de la Literatura."⁶⁹ En el momento en que la convención se torna insuficiente, se hace necesario desmitificar la tradición por medio de la búsqueda de nuevos valores. La multiplicación de los movimientos de vanguardia son un claro ejemplo de esta necesidad; el resultado (en el caso de la poesía concreta: la revaloración total del

⁶⁹ Roland Barthes. *op. cit., supra*, nota no. 26; p. 65.

ORIENTACIÓN DE LA POÉTICA DE HAROLDO DE CAMPOS

lenguaje) es, al final de cuentas, una búsqueda más dentro de un complejo cultural que aspira a la movilidad.

III.a.2 Poesía visual

Se puede ahondar sobre los orígenes de la poesía visual dentro del Brasil, mucho más allá de la tradición que la vanguardia tanto internacional, como brasileña, legan al movimiento de la poesía concreta.

La preocupación por aspectos visuales dentro de la literatura brasileña rebasa incluso los límites del presente siglo. Horacio Costa, en su ensayo sobre aspectos visuales dentro de la poesía brasileña,⁶⁰ establece una amplia confluencia de la poesía visual del barroco (tanto de Brasil, como de Portugal) en la poesía concreta de la década de los sesenta.

A lo anterior se agrega la existencia de textos que denotan la explotación consciente de aspectos visuales, como los poemas de Simias de Rodas, cuatro siglos a.C., que, al lado de poetas como Mallarmé y Apollinaire, entre otros, han sido abordados por los autores concretos del grupo original⁶¹ (Noigandres), constituyendo líneas que, sin duda, han sido rescatadas.

Sin embargo, no es sino hasta hace casi cuatro décadas cuando se instaura definitivamente una poesía visual dentro de la literatura brasileña, venciendo la linealidad que lega el romanticismo al siglo XX y recuperando las innovaciones oswaldianas de principios de siglo. Bajo esta tradición, la creación poética experimenta alrededor de un lenguaje ávido de rapidez y eficacia, acorde con el crecimiento y la industrialización de la sociedad.

⁶⁰ Horacio Costa. *op. cit., supra*, nota no. 50.

⁶¹ *Cfr.* Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos. *op. cit., supra*, nota no. 36; p. 134-135. Esp. los poemas "Huevo" y "ovo novelo" de Simias de Rodas y de Augusto de Campos respectivamente, configurados dentro de una línea semejante; el primero de ellos, como antecedente indiscutible del segundo.

ORIENTACIÓN DE LA POÉTICA DE HAROLDO DE CAMPOS

La necesidad de nuevos códigos basados en aspectos visuales conduce a la poesía a integrarse en sistemas semióticos en los que el signo rebasará, en adelante, aspectos estrictamente lingüísticos, para acceder a niveles de significación conseguidos a través de la disposición gráfica y la diagramación del texto, que se constituye en un nuevo código transmisor de sentido.

Al acceder a campos gráficos, la poesía revela innovadores elementos cuya naturaleza es eminentemente comunicativa; la capacidad receptiva de contenidos se convierte en una capacidad perceptiva visual, en donde el signo es sólo uno de los múltiples elementos de comunicación. La poesía concreta, en tanto código de comunicación gráfica, precisa de una teoría del signo que en muchos aspectos se alimenta de las teorías creadas por filósofos y matemáticos norteamericanos como Charles Sanders Peirce y Charles W. Morris.

Si atendemos al hecho de que cualquier lenguaje requiere de una interpretación para su comprensión y análisis, entendiendo como lenguaje la relación de signos dentro de un sistema (sintaxis, gramática) que proporcionan una serie de referentes o significados (semántica), concluiremos que este planteamiento comprende no sólo lenguajes verbales sino también visuales, y los conocidos como naturales y artificiales, dentro de los cuales se encuentran los empleados por la poesía concreta, ya que el objetivo de todo lenguaje es el de transformarse en un mensaje claro y efectivo; y en eso radica muchas veces la eficacia y economía de éstos.

En el ámbito de la poesía concreta como poesía visual, la búsqueda de un lenguaje poético eficaz se centra en conseguir la significación que traspasa los límites de la arbitrariedad del signo lingüístico. Con base en lo anterior, el problema de la creación en la poesía concreta se ubica en la necesidad de generar una nueva forma de lenguaje, que, a su vez, crea la obligación de establecer un nuevo código de signos que posea, además, reglas aplicables y adecuadas; prácticamente este problema se reduce al trabajo realizado con los signos, mismo que conduce hacia

ORIENTACIÓN DE LA POÉTICA DE HAROLDO DE CAMPOS

una dinámica interna de la significación y que al mismo tiempo se relaciona con las características del material significante.

Esto es, su trascendencia radica en que, rompiendo con las convenciones gráficas del signo lingüístico, aspira a la realización de un signo que, además de ser gráfico (o icónico, ya que, aunque no siempre, la iconicidad funciona como base de lo visual), posea una naturaleza literaria, visual y plástica, con el fin de ampliar su campos de significación; esta capacidad simbólica responde, desde luego, a aspectos culturales -el hombre responde necesariamente a lo visual- enmarcándose en el campo específico del lenguaje.

Dentro de la escritura tradicional, la sintaxis oral y escrita son una misma; sin embargo, la poesía concreta (desde el *plano piloto*) empieza por incorporar el espacio gráfico como parte de la sintaxis, lo que consigue de manera efectiva (eficaz), pues libera al lenguaje de la sintaxis meramente lineal común al lenguaje tradicional (tanto escrito, como oral). Lo anterior dota al lenguaje de capacidades gráficas como la desarticulación, la yuxtaposición, el montaje y, desde luego, desarrolla una nueva semántica por medio de las inacabables posibilidades tipográficas.

Haroldo de Campos ha experimentado con efectos de sentido vinculados a operaciones sobre la substancia gráfica del plano de la expresión, a partir de la descomposición del material de acuerdo con los niveles de organización y en función de los componentes que integran una obra (análisis y síntesis integradores).

En algunos casos, la sintaxis, tanto como la semántica de los poemas concretos, se basa casi exclusivamente en el diseño, espacialidad y distribución de los signos dentro del campo dado (hoja), ya que la percepción de los textos visuales es, en realidad, una percepción "sensible", en donde la linealidad tradicional es substituida por una <<superficie textual>> que conduce hacia una percepción bidimensional; los poemas así concebidos requieren ser vistos para su

ORIENTACIÓN DE LA POÉTICA DE HAROLDO DE CAMPOS

comprensión, dado que, en muchos casos, la tipografía o la distribución gráfica anticipan el contenido semántico de la lectura.

La conexión entre la poesía concreta como una poesía visual con elementos aparentemente ajenos a la poesía occidental deriva, como ya vimos, de los experimentos que se incorporan a la creación literaria con las obras de Pound y su método ideogramático; Joyce y su interpretación orgánica del tiempo y del espacio; Cummings y su valoración del espacio y la tipografía fisionómica; Apollinaire y sus caligramas, y, desde luego, la obra elemental de Mallarmé *Un Coup de Dés*, en la que incorpora técnicas periodísticas de espacialidad, distribución y diseño.

A la palabra se incorporaron, además de su iconicidad, conceptos y modalidades extraídas de formas ideogramáticas, esto es, una comunicación no verbal que funciona al relacionar el material empleado con la palabra, en un área lingüística específica: verbal, vocal y visual, sin prescindir completamente del signo lingüístico.

Otro de los elementos presentes en la poesía visual es el isomorfismo (congruencia entre la forma y el contenido), concebido en un espacio gráfico por medio de formas geométricas y matemáticas.

De igual manera, las técnicas de montaje y *collage* son aplicadas a la poesía concreta por medio de la abundancia de la desarticulación y yuxtaposición de palabras y/o fragmentos de palabras, en busca de una significación totalizadora; estas técnicas se reflejan en la sintaxis espacial inagotable que ofrece el poema concreto y en el carácter lúdico de los primeros años.

En el capítulo precedente hemos enfatizado la trascendencia del análisis crítico en función de un "catálogo" de autores y obras por parte de la vanguardia brasileña y la forma en que poco a poco se han articulado a ésta. Los puntos antes enumerados, serán ahora abordados más ampliamente desde el punto de vista de su fuente original y su articulación dentro de la poesía concreta como la creación de una poesía visual.

ORIENTACIÓN DE LA POÉTICA DE HAROLDO DE CAMPOS

El tratamiento del espacio como contenedor no sólo físico, sino como elemento plástico y significativo deviene de una cierta relación con el lenguaje de las artes visuales. El uso y semiotización de los "blancos" mallarmeanos como elementos estructurales del poema, consiste, en realidad, en una interacción entre "volúmenes" y "espacios", un equilibrio que tradicionalmente no se evidencia; al trasladar parte de la significación a los espacios que separan estrofas (pausas connotativas, significación de cosas o estructuras aparentemente no presentes), oraciones, palabras o simplemente letras, la poesía contemporánea crea una relación doble, que es en realidad un nuevo código semiótico.

Es en este punto donde la poesía parece tocar los límites entre el lenguaje verbal y las artes visuales que generan una dualidad semiótica, en la que se explora y explota al máximo las características que el lenguaje verbal comparte con códigos no verbales (en virtud de esta mixtura de códigos), lo que Jakobson denomina como "pan-semiótica".

La valoración del espacio implica también, la valoración gráfica de la hoja como espacio físico y, al mismo tiempo, como material estético, y no sólo como mero agente contenedor, dada la relación hoja-texto, a partir de la idea de que el sentido puede trasladarse a otro tipo de elementos no verbales, en busca de campos de sentido inagotables en los que todo objeto presente posee las cualidades de un signo con múltiples procesos de significación, y en donde el signo lingüístico es además "otro" signo; esta valoración del espacio que contiene la información, no es exclusiva de la literatura, pues la pintura (cubismo) anteriormente había cuestionado el carácter del lienzo como un simple vehículo.

La significación de la página como soporte proviene de la distribución del texto; una vez rota la linealidad, las frases, palabras y/o letras adquieren características de verdaderos volúmenes distribuidos en el espacio (más que "blanco") que conforman una especie de "poesía física".

En las raíces de este aspecto, como ya vimos, están presentes, además de las técnicas de las artes visuales, las publicitarias y periodísticas; estas últimas son aquellas que llevan a Mallarmé a conciliar imagen y texto en *Un Coup de Dés*, y que más tarde estarán como códigos presentes en la poesía concreta, así como los principios de los movimientos de vanguardia, referidos en el primer capítulo, especialmente aquellos provenientes del constructivismo.⁶²

Esta "interferencia de códigos" proviene, por tanto, de expresiones tan aparentemente lejanas como la poesía visual del barroco, el simbolismo, el cubismo y, específicamente, de autores como Apollinaire y el ya citado Mallarmé. De tal suerte que una serie de movimientos externos a la cultura brasileña descubrieron la posibilidad de explotar innumerables capacidades físicas dentro de su literatura.

Por otro lado, la poesía concreta intenta agregar al signo gráfico convencional características mucho más complejas que las que normalmente posee, relacionándolo con aspectos que devienen de su utilización y que le otorgan calidad icónica, netamente visual y, en consecuencia, de amplia calidad semiótica.

Lo anterior genera la posibilidad de que la palabra adquiera características plásticas sin que necesariamente abandone las propias, esto es, sus características de signo lingüístico, y pueda acceder, así, a la configuración figurativa. Hasta este momento (anterior al concretismo; se entiende que expresiones anteriores quedaron relativamente relegadas como simples experimentos aislados), la palabra podía funcionar como unidad mínima dentro de la literatura, de donde se partía hacia construcciones de gran complejidad. La poesía concreta, al contrario, parte en sentido inverso: hacia la desconstrucción y la simplificación aparente de la

⁶² De este último, quizá la relación más evidente, independientemente de los principios que lo originaron, sea la combinación de formas geométricas, imágenes fotográficas y tipografías diversas, que posteriormente El Lissitzky (El Eliezer Lissitzky, 1890-1914. Dio a conocer el constructivismo en Alemania a partir de 1920) utilizó para la creación de sus pinturas, en realidad abstracciones o diseños destinados a la nueva arquitectura y que él denominó "Prouns".

ORIENTACIÓN DE LA POÉTICA DE HAROLDO DE CAMPOS

estructura, pero con una mayor complejidad semiótica. "[...] se trata de impedir que la palabra se pierda en el flujo de la lectura[...]",⁶³ de escindir la palabra para "constelarla" por medio de elementos (de tipo pictórico) como la perspectiva, el volumen, sentido de espacialidad, todos ellos aunados a elementos literarios como el ritmo y los tropos, esto es, la cuestión propiamente "filológica".

De acuerdo con José María Bardavío, "Es la letra más que la palabra, la que se encuentra ahora en el proceso de descubrir las posibilidades de su independencia con respecto al discurso, la frase y la palabra misma",⁶⁴ de este modo, la letra disociada de su estructura tradicional (palabra) intenta establecer nuevas relaciones de significación, de las cuales se derivan aspectos que afectan a la palabra a nivel de su estructuración: la relación que la letra establece dentro de la página, la relación de las letras entre sí, la letra en relación con otras formas gráficas y la letra en relación con fotografías o fragmentos de elementos externos (este último aspecto no se encuentra presente en la poesía de Haroldo de Campos, al menos no en el período tratado, pero se puede observar tanto en la poesía de Décio Pignatari, como en la de Augusto de Campos en la época correspondiente), en busca de expresiones mucho más concretas que las que generalmente proporciona el lenguaje verbal.

Lo anterior orienta a la poesía hacia lo que Pound, a través del estudio de Fenollosa, considera como perfección comunicativa y relacionadora de los signos no lingüísticos que incorporan, a semejanza de los ideogramas chinos, elementos visuales en correspondencia real con la naturaleza. Los signos de la escritura china transcriben la "imagen-idea" mucho más claramente que nuestra escritura, contienen imagen y movimiento al mismo tiempo, características de las cuales carecen tanto la pintura, como la fotografía (a menos que se trate de secuencias),

⁶³ José María Bardavío. *La Versatilidad del signo*. Madrid: Alberto Corazón, 1975 (Col. Comunicación, Serie B, no. 44); p. 30.

⁶⁴ José María Bardavío. *op. cit.*, *supra*, nota no. 56; p. 13.

y de ahí el empeño de Pound por conseguir cierto grado de picturalidad ideogramática (la palabra objeto, palabra montaje, palabra desmontaje) dentro de una lengua fonética, que amplíe su original capacidad comunicativa; de este modo, Pound afirma lo que Fenollosa expone al respecto en su ensayo: "[...] una lengua escrita de esa manera simplemente TENÍA QUE SER SIEMPRE UNA LENGUA POÉTICA [...]"⁶⁵

El concepto de palabra objeto surge en el momento en que, en virtud del tratamiento que se le da al signo lingüístico, se convierte en el objeto a designar, en la designación misma y, de este, modo se le libera de su tradicional arbitrariedad, logrando, así, unificar los nombres a las cosas nombradas.

La desarticulación de la palabra (desmontaje) descubre los procesos mismos de su formación que arrojan significados antes ocultos; al referirse a esta desarticulación, Moholy Nagy habla de los "poemas fonéticos" como aquellos que crean nuevas relaciones a nivel de vocales, consonantes y sílabas.

Al romperse dentro del poema el orden esperado de acuerdo con la convención, cada letra adquiere una nueva dimensión que la diferencia y constituye en un ente independiente de significación infinita, ya sea de manera aislada, ya sea relacionada con el resto de las letras o con elementos no verbales.

La palabra objeto sugiere una nueva inteligencia de percepción, tipo gestaltiana, que partiendo de los elementos dispersos, genera una estructura unificada e indisoluble: el poema; éste se coloca en un espacio o "escenario" en el que puede extender tanto como quiera su significación (y la del signo lingüístico), por medio de "prolongaciones visuales" como las denomina Bardavío, ya que funcionan como apéndices del significado lingüístico que genera, al mismo tiempo, un cambio de sentido dentro de una significación más amplia (ejemplo de esto es el poema "Poemandala" de Haroldo de Campos).

⁶⁵ "Los caracteres de la escritura china como medio poético; Ernest Fenollosa, Ezra Pound". Introducción y versión de Salvador Elizondo. En: *Plural*, no. 32; supl. no. 30, 1974; p. 48.

ORIENTACIÓN DE LA POÉTICA DE HAROLDO DE CAMPOS

La poesía concreta pretende "[...] criar uma forma, criar, com seus próprios materiais, um mundo paralelo ao mundo das coisas -o poema. Esse refluxo das virtualidades de uma linguagem-[...]"⁶⁶ Pero no en el sentido aristotélico de simple imitación, ya que utiliza a la palabra y sus cualidades (sonido, forma, carga semántica) como material y no como vehículo interpretativo: "[...] sua estrutura é seu verdadeiro conteúdo [...]"⁶⁷

Sin embargo, no se excluyen los contenidos semánticos que las palabras, de suyo, contienen, ya que no es posible concebirlas como entidades vacías de significación; por tanto, no es el objeto de la poesía concreta despojar a las palabras de su semánticidad, sino utilizarlas íntegramente, no sólo en su capacidad descriptiva, no sólo en su capacidad decorativa, sino como una unidad estructura-contenido, que genera una comunicación rápida (que surge a través de los contenidos verbales).

Estos aspectos configuran la parte no verbal de la poesía concreta y, al mismo tiempo, comulgan con la potencialidad tradicional de la palabra, apelando a la comprensión no verbal por parte del lector a través de las estructuras gráficas creadas. Se trata del poema como *gestaltung*, esto es, diversas unidades que bajo el proceso de la percepción requieran de un principio ordenador para configurarse; la poesía concreta busca establecer nuevas relaciones que, basadas en unidades significativas, ya sean letras, sílabas, palabras o frases adquieran libertad e independencia en cuanto a su percepción estética, pero sin abolir totalmente la relación totalizadora del texto.

Es evidente que la poesía concreta no se circunscribe a la producción de formas literarias dentro de un código poético y comunicativo altamente innovador,

⁶⁶ "[...] crear una forma, crear, con sus propios materiales, un mundo paralelo al mundo de las cosas -el poema. Ese reflujo de virtualidades del lenguaje- [...]" Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari. *op. cit., supra*, nota no. 36; p. 76. (La traducción es mía).

⁶⁷ "[...] su estructura es su verdadero contenido [...]" Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari. *op. cit., supra*, nota no. 36; p. 77. (La traducción es mía).

ORIENTACIÓN DE LA POÉTICA DE HAROLDO DE CAMPOS

sino que, además, se interesa por que el medio o vehículo de su obra adquiera igualmente esas características al dotar de significado a aspectos que antes no lo tuvieron e incluso invade aspectos que antes correspondieron al campo del diseño.

Lo anterior reafirma nuevamente el hecho de que los principios estéticos que rigen a la poesía concreta no tienen nada de espontáneos; al contrario, provienen de una larga *tradición* que, una vez incorporada, se constituye en una poética cambiante, producto de una conciencia crítica y no como una simple actitud desacralizadora de la convención (y en eso radica el hecho de ser una poética surgida de la *tradición* de la vanguardia y no exactamente de la superación de ésta). Su ejercicio no consiste en la inclusión de diversas artes e influencias, sino en la confluencia de códigos aparentemente dispares.

La innovación que supone todo nuevo lenguaje empieza por desprenderse de las reglas establecidas para, en muchos casos, independizarse al crear una autonomía funcional; en el caso de la poesía de Haroldo de Campos, su lenguaje visual nunca rebasó totalmente al signo lingüístico, no porque creara una dependencia, sino más bien una depuración y una evolución que integraron, por medio de la creación de una sintaxis y una semántica determinadas, nuevas técnicas de comunicación, revolucionando el concepto de signo lingüístico.

III.b Teoría y crítica: metapoésia

La función metapoética está implícita en la mayor parte de la producción haroldiana, al colocar al poema bajo el foco de una conciencia rigurosamente organizadora (tanto de sus principios teóricos como prácticos), de manera que actúa más amplia y más conscientemente respecto a elementos estructurales tradicionales como la palabra, sílaba, fonema y aquellos que incorpora de manera innovadora; o bien les da un tratamiento distinto del convencional: "blanco", tipografía, distribución.

ORIENTACIÓN DE LA POÉTICA DE HAROLDO DE CAMPOS

Lo mismo ocurre respecto al acto mismo de poetizar y con el poema producto de este acto; esto es, su teoría sobre la creación se enfoca en dos direcciones: la creación (el acto mismo) como producto de una conciencia crítica y la creación (el poema) como una conducta crítica, un vehículo metalingüístico: el poema crítico.

La poesía concreta mira hacia las formas poéticas en busca de un vector cualitativo dentro de su evolución, asumiendo las responsabilidades que el conocimiento de la tradición le otorga. Su capacidad crítica radica en el conocimiento racionalizado de un "Paideuma" de base y su posterior aplicación dentro de un contexto real.

Uno de los aspectos que determinan la capacidad metalingüística en la obra de Haroldo de Campos radica en la depuración de su lenguaje, en el cual el significado es el aspecto preponderante, dada la amplitud semántica que anticipadamente le asigna al lenguaje por medio de una racionalización sistemática sobre la palabra. El lenguaje mantiene, así, una moral estricta y radical que le permite la autorreflexión y la autocensura.

Sus poemas constituyen por sí solos (sin necesidad de recurrir a sus textos teóricos y críticos) su propia explicación teórica, donde convergen múltiples tradiciones que previamente han sido depuradas y asimiladas. La creación concretista rebasa por completo la poesía de circunstancia desde el momento en que vuelve sus intereses hacia la formación de un canon basado en elementos paradigmáticos de la tradición occidental.

Su aspecto vanguardista ha sido casi superado desde el momento en que ha dejado de causar polémicas en torno suyo; sin embargo persiste en ella el espíritu de la *avant-garde*, que propone la continua reflexión y racionalización, no sólo en cuanto a la creación poética, sino en función del lenguaje.

La obra poética haroldiana se caracteriza por ser congruente con sus basamentos teóricos que, además de apoyarse en una tradición, aborda campos

ORIENTACIÓN DE LA POÉTICA DE HAROLDO DE CAMPOS

teóricos referentes a la lingüística, semiótica y semántica. Su realización es un constante diálogo con teorías sobre el texto que van desde las teorías creadas por los formalistas rusos, las escuelas semióticas más recientes y doctrinas estéticas y filosóficas como las elaboradas por Max Bense y Peirce.

La poesía concreta está encuadrada en una dimensión histórica y cultural que sostiene como premisa fundamental la "crisis del verso". Su planteamiento matemático sigue siendo estrictamente funcional, pues se mantiene en un espacio lingüístico que abarca espacios del arte, la escritura, la publicidad y el diseño; este enfoque globalizador de la lengua, la poesía y las artes ha generado la idea de la obra literaria como un fenómeno semiótico perfectamente analizable dentro de la universalidad de los signos.

La creación de textos a partir de elementos disociados que provienen directamente de la ruptura, genera muy frecuentemente la idea de que el poeta no posee una conciencia crítica dentro de su arte poética; sin embargo, la explotación de todos los niveles de la lengua está presente en la creación de estructuras significativas creadas a partir de dos ejes básicos, de combinación y selección; es evidente, por tanto, que en la creación poética siempre existe una conciencia, por lo menos de selección, que determina a la obra.

Las particularidades de esa selección no pueden considerarse como accidentes regidos por el azar: "Toda composición poética, ya sea improvisada o fruto de un largo y penoso trabajo, implica una selección del material verbal orientada a un objetivo."⁶⁸ Aun cuando aspectos relevantes, fonémicos, morfológicos y sintácticos sean creados de manera inconsciente, tanto el autor como en el receptor comprenden el mensaje estético que pretenden.

En la poesía concretista de Haroldo de Campos, difícilmente aparecen elementos que sugieran su presencia a partir de la creación inconsciente por parte

⁶⁸ Roman Jakobson. *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992; (Col. Lengua y Estudios Literarios); p. 86.

ORIENTACIÓN DE LA POÉTICA DE HAROLDO DE CAMPOS

del autor; demostrando que los aspectos de la creación consciente determinan más ampliamente las características de la obra poética: "El metalenguaje del poeta puede quedarse muy atrás de su lenguaje poético [...]"⁶⁹; puesto que, toda reflexión dialógica entre teoría y creación poéticas constituyen ya una actitud metalingüística.

⁶⁹ Roman Jakobson. *op. cit.*, *supra*, nota no. 69; p. 89.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

El movimiento concreto posee una genealogía que abarca autores y obras pertenecientes a distintos momentos y movimientos que conforman la tradición vanguardista dentro del mundo occidental. Representa un salto cualitativo en cuanto a creación poética se refiere y constituye uno de los puntos de partida de la actitud crítica de la creación literaria contemporánea que, a partir de la aceptación de una tradición, la aborda desde sus orígenes mismos.

A lo largo del primer capítulo de este trabajo se han revisado brevemente los movimientos de vanguardia, tanto europeos como brasileños, que convergen en el concretismo, ésto con el fin de ofrecer un contexto, que, si bien algo extenso, es por otro lado necesario. La delimitación de una innegable tradición vanguardista permite abordar más claramente los puntos de incidencia dentro del movimiento, y específicamente dentro de la obra de Haroldo de Campos.

La obra haroldiana concentra fiel y ampliamente los logros que la labor del grupo concretista rescata de la tradición mencionada. Sus aspectos formales y de contenido son el resultado de una amplia teorización llevada a la práctica dentro de su poesía y que se anticipa en los manifiestos, como deja evidenciado el análisis precedente de estos textos (Cap. II, incisos a y b).

A partir de un *corpus* estrictamente seleccionado por parte del grupo *Noigandres*, es posible establecer los puntos más importantes que caracterizan la obra del autor; el planteamiento de esta integración sugiere una cronología evolutiva de su obra.

Tanto el capítulo uno como la primera parte del segundo, permiten crear un marco de referencia a partir del cual es posible abordar directamente la obra poética del autor; a través de una selección de poemas (II.c), se puede demarcar claramente su desarrollo, el cual tiene su origen en *O Auto do possesso* (1950), mismo que se

CONCLUSIONES

encuadra aún dentro del dominio de la "Generación del 45", cuyos lineamientos y actitud conservadora en relación con la vanguardia del 22 serán rechazados rápidamente.

Este primer libro constituye el planteamiento de la ruptura y el alejamiento, mediante la desacralización de las formas, de la inmovilidad legada por el parnasianismo y el romanticismo. A partir de este momento, la herencia de la vanguardia se hace evidente a través de los elementos que integran su poesía y los conceptos teóricos de sus primeros textos.

El período preconcreto, de *O Auto do possesso* a *As Disciplinas* (1952), subraya el inicial experimentalismo y la búsqueda e innovación de las técnicas de composición poética, aspectos que se revelan en la explotación de la desarticulación y desconstrucción de la frase (más que de la palabra), como una reacción a la linealidad de la poesía de ese momento. Su poema *Thálassa Thálassa*, anuncia la particularidad que, más adelante será característica fundamental de su poesía: la autorreflexión y la crítica del lenguaje.

O á mago do ô mega (55-56) marca el inicio de su poesía concretista y representa la reafirmación de una postura de ruptura hacia una conciencia crítica; en adelante la racionalización de los elementos extraídos de la vanguardia (en especial aquellos provenientes de la plástica) conformarán poco a poco la idea acerca de la materialidad de la lengua poética y su riqueza creativa. La síntesis es el signo de este período en el cual la desarticulación, el isomorfismo, el elementalismo y el rigor geométrico avanzan hacia una economía del lenguaje.

Este período marca también el surgimiento de la poesía de cuño participante (*Servidão de passagem*, 1961), el experimentalismo sintagmático y semántico (*Varições semânticas*, 1962-1965) y el surgimiento de su prosa poética (*Galaxias*, 1963) que representa otro punto fundamental de ruptura al abolir definitivamente los límites entre prosa y poesía y que por otro lado, constituye la globalización de sus logros teóricos en relación con sus técnicas de composición.

CONCLUSIONES

Finalmente sus libros considerados como postconcretos (*Lacunae*, 1971-1972; *Signância quase céu*, 1979 y los últimos fragmentos de *Galaxias*) son el resultado de la unificación y depuración de los conceptos incorporados a partir de movimientos y autores estudiados. *A Educação dos cinco sentidos* (1984) constituye, desde el título mismo, la consolidación de una actitud comprometida ante la creación poética, en donde se plantea la productividad como única fuente de posible evolución.

Esta mirada sobre la obra de Haroldo de Campos nos permite delimitar más claramente los aspectos que hereda de la vanguardia y que básicamente se enfocan hacia una nueva concepción sobre la utilización, límites y posibilidades del signo lingüístico (Cap. III. **Orientación de la poética de Haroldo de Campos**).

A partir de una postura antitradicionalista y desmitificadora de las artes, así como de un espíritu cosmopolita de apertura que coloca a la literatura brasileña en un plano internacional, surge una línea de vanguardia que comparte e incorpora los logros de movimientos europeos tanto como los de los movimientos nacionales, en una especie de sincronía de la literatura universal (incluyendo el barroco luso-brasileño).

El supuesto retorno a las formas y técnicas de movimientos anteriores, fue en realidad el reconocimiento de esta sincronía que, a través de obras aparentemente dispersas (Mallarmé, Joyce, Pound, etcétera) se hallaba presente con anterioridad en la poética contemporánea.

El punto clave de la obra haroldiana, como ya dijimos, gira en torno a la problemática del signo lingüístico, tanto en su poesía verbal, como en su poesía visual (III.a.1 y III.a.2) y desde luego, en lo que respecta a la creación poética (enfocada desde el punto de vista ontológico: poema-objeto como poema total); a partir de lo cual surge una poesía cuyos principios fundamentales se basan en los aspectos verbales y visuales que genera esta problemática.

La verbalidad de la poesía haroldiana radica básicamente en el empleo del verso libre a partir del original sentido crítico que lo generó. De este modo el autor se apega a una actitud creativa de tipo mallarmeano al rechazar la fijeza de las formas; al mismo

CONCLUSIONES

Finalmente sus libros considerados como postconcretos (*Lacunae*, 1971-1972; *Signância quase céu*, 1979 y los últimos fragmentos de *Galaxias*) son el resultado de la unificación y depuración de los conceptos incorporados a partir de movimientos y autores estudiados. *A Educação dos cinco sentidos* (1984) constituye, desde el título mismo, la consolidación de una actitud comprometida ante la creación poética, en donde se plantea la productividad como única fuente de posible evolución.

Esta mirada sobre la obra de Haroldo de Campos nos permite delimitar más claramente los aspectos que hereda de la vanguardia y que básicamente se enfocan hacia una nueva concepción sobre la utilización, límites y posibilidades del signo lingüístico (Cap. III. **Orientación de la poética de Haroldo de Campos**).

A partir de una postura antitradicionalista y desmitificadora de las artes, así como de un espíritu cosmopolita de apertura que coloca a la literatura brasileña en un plano internacional, surge una línea de vanguardia que comparte e incorpora los logros de movimientos europeos tanto como los de los movimientos nacionales, en una especie de sincronía de la literatura universal (incluyendo el barroco luso-brasileño).

El supuesto retorno a las formas y técnicas de movimientos anteriores, fue en realidad el reconocimiento de esta sincronía que, a través de obras aparentemente dispersas (Mallarmé, Joyce, Pound, etcétera) se hallaba presente con anterioridad en la poética contemporánea.

El punto clave de la obra haroldiana, como ya dijimos, gira en torno a la problemática del signo lingüístico, tanto en su poesía verbal, como en su poesía visual (III.a.1 y III.a.2) y desde luego, en lo que respecta a la creación poética (enfocada desde el punto de vista ontológico: poema-objeto como poema total); a partir de lo cual surge una poesía cuyos principios fundamentales se basan en los aspectos verbales y visuales que genera esta problemática.

La verbalidad de la poesía haroldiana radica básicamente en el empleo del verso libre a partir del original sentido crítico que lo generó. De este modo el autor se apega a una actitud creativa de tipo mallarmeano al rechazar la fijeza de las formas; al mismo

CONCLUSIONES

tiempo desarrolla un lenguaje altamente connotativo que destruye las relaciones sintácticas y semánticas tradicionales y propone al poema como un objeto verbal.

La desintegración de la frase conduce poco a poco a la desintegración de la palabra; la ruptura fónica, el montaje y el desmontaje de palabras constituyen otro aspecto de la verbalidad de su poesía; la utilización del lenguaje desde el punto de vista de su materialidad, esto es, en función de la capacidad de significación que como objeto material posee el signo lingüístico (a partir de la idea de que el signo lingüístico es, en principio, un icono) y que aspira a la perfección comunicativa y relacionadora.

En este punto se articulan las ideas poundianas sobre la escritura ideogramática china, la tipografía jerarquizadora de Mallarmé y Cummings, los principios destructivos del dadaísmo (aplicados en un sentido positivo), así como los del constructivismo, la concisión oswaldiana y, desde luego la capacidad icónica legada por el barroco luso-brasileño.

Como consecuencia de la desaparición de la fijeza y la revolución en el tratamiento del lenguaje surge el segundo aspecto de la poesía concreta: la visualidad.

La espacialización y valoración de la hoja como campo gráfico contenedor del espacio físico pleno de significación y el "blanco" como elemento estructural indispensable, proviene, directamente de las artes plásticas, especialmente de la búsqueda cubista de una percepción múltiple, de la movilidad del futurismo y de las técnicas periodísticas y gráficas legadas por Mallarmé; al ser incorporadas, la poesía adquiere un carácter semiótico donde la capacidad signica de la palabra jamás es reducida al simple diseño gráfico o a la creación de códigos personales (unigrafismo).

En conjunto, estos aspectos son los que constituyen la parte teórico-crítica de la obra de Haroldo de Campos (III.b), a partir de los cuales surge un nuevo código de signos y reglas coherentes que no por innovadoras dejan de lado las características del código lingüístico tradicional; por el contrario, agregan aspectos de la plástica en busca de mayor eficacia comunicativa.

CONCLUSIONES

Un último aspecto es el de la aguda conciencia crítica sobre el acto creativo, misma que genera la capacidad metalingüística de su obra; se trata de una poesía que reflexiona sobre sus propios mecanismos a partir del conocimiento de la tradición y de la responsabilidad que adquiere como consecuencia de este conocimiento.

Esta capacidad crítica, surgida a partir de una posición antropófaga intelectual (a semejanza de los modernistas) incorpora y comparte las premisas más importantes (al mismo tiempo las más radicales) de la poética contemporánea y coloca a la poesía concreta en general y a la obra de Haroldo de Campos, en particular en un plano de creación internacional, al rebasar por completo la idea de explicar el concretismo necesariamente a través de un vínculo europeo. Se trata de una lección tomada directamente del modernismo del 22, como una reafirmación de independencia cultural, y, al mismo tiempo, hace evidente el linaje vanguardista del movimiento, que lo determina como parte de esta tradición y de su poética.

El presente trabajo pretende, a través del análisis, plantear la obra de Haroldo de Campos como parte fundamental de la vanguardia brasileña y, al mismo tiempo, como una proyección a nivel internacional que determina el sentido estético y crítico de la actual poética latinoamericana.

APÉNDICE

Poema no. 1

Lamento sobre o lago de Nemi

O azar é um dançarino nu entre os alfanjes.
 Na praia, além do rosto, a corola das mãos.
 Chama teu inimigo. O azar é um dançarino.
 Reúne os seus herdeiros e proclama o Talião.

A virgem que encontrei coroada de rainúnculos
 Não era -assim o quis - a virgem que encontrei.
 O azar é um dançarino: teme os seus alfanjes.
 Amanhã serei morto, mas agora sou rei.

Nu, entre os alfanjes, coroado de rainúnculos,
 Chama o teu inimigo e a virgem que encontrei.
 Na praia, além do rosto, eu agora estou morto.
 O azar é um dançarino. Amanhã serás rei.

Lamento sobre el lago de Nemi*

Un danzante desnudo. El Azar entre alfanjes
 En la playa hay un rostro. Guirnalda de manos.
 Llama a tu enemigo. El azar: un danzante.
 Reúne a sus herederos. Dicta el Talión.

La vírgen que encontré coronada de hojas
 No era -no lo es- la virgen que encontré.
 El azar: un danzante. Teme a sus alfanjes.
 Mañana seré muerto y ahora soy rey.

Entre alfanjes: desnudo. De hojas: coronado.
 Llama a tus enemigos. ¿La virgen? No sé.
 Hay un rostro en la playa. Yo ahora estoy muerto.
 El azar: un danzante. Mañana: otro rey.

* Traducción de Haroldo de Campos.

APÉNDICE

Poema no. 2

Thálassa Thaálassa

1

Não sabemos do Mar.
O Mar varonil com seus testículos de ouro
O Mar com seu coração cardial de folhas verdes
E suas imensas brânquias de peixe aprisionado
O Mar, não esse que dá às nossas costas
Pantera de espuma que as mulheres domesticam
Em suas redes de látex
Rei de bizâncio e unguento movendo entre as esposas
As mãos manicuradas.

Não sabemos do Mar.
O dia nos confia entre a pobre matéria da madeira calada
Entre os pássaros ocos, os cavalos de força e a mucosa eletrônica
E à noite adoramos o Sol de Galalite e o Poderoso Às de Espadas
Enquanto os cinocéfalos correm sobre os nossos telhados
Aguardando a Mulher-Nua que há de aparecer com seus pequenos seios
Bela como o almíscar que rói as pituitárias
E as zibelinas mortas em torno de suas nádegas de prata.

2

Não sabemos do Mar.
Ó trombetas de osso!
Pifanos surdos emborcados na areia!
- Um pássaro que se perdeu no céu de celofane
Esquece o seu grito de gaivota marinha.

É aqui a Morte de Sete-Palms-de-Terra
E tríplice coroa de chumbo sobre a fronte
A Morte, o Grande-Cão montando um asno negro
E tangendo à sua frente os zabumbas do luto.

Poema no. 2

Thálassa Thálassa*

1

Nada sabemos del Mar.
 El Mar varonil con sus testículos de oro
 El Mar con su corazón cardial de hojas verdes
 Y sus inmensas branquias de pez aprisionado
 El Mer, no el que da e nuestras costas
 Pantera de espuma que las mujeres domestican
 En sus redes de látex
 Rey de ungüento y bizancio que entre esposas agita
 Las menos maquilladas.

Nade sabemos del Mar.
 El día nos confina en la pobre materia de madera calada
 Entre los pájaros huecos, los caballos de fuerza y la mucosa electrónica
 Y llegada la noche adoremos el Sol de Galalite y el As de Espadas Poderoso
 Mientras los cinocéfalos recorren nuestros tejedos
 A la espera de le Mujer-Desnuda que habrá de eparecer con sus pequeños senos
 Bella como el almizcle que roe les pituitarias
 Y las cibelinas muertas en torno a sus nalgas de plata.

2

Nade sabemos del Mer
 ¡Oh trompetes de hueso!
 ¡Pffanos sordos boca ebajo en la arenal
 -Un pájaro perdido en el cielo de celofán
 Olvida su grito de gaviota marina.

He equí la Muerte-de-Siete-Palmos-de-Tierra
 Y triple corona de plomo en la frente
 La muerte, el Gran-Cen sobre un asno negro
 Adelante tañe los timbeles del duelo.

* Traducción de Antonio Cisneros.

APÉNDICE

É aqui a Terra-Firme e os Navios-Ancorados
A Madeira-de-lei e as Construções-de-Pedra
- O homem que lê a sorte nas vísceras sagradas
Suspende à sua porta o bucrânio dos loucos

...E falam de uma Cidade antiga
Como essa moeda de argila
E viva como o odor desta rosa.
Dos seus mercados onde se bebia o vinho de lótus
Dos seus destinos confiados a Anciãos de barbas de papyrus

De suas Leis, de seus Deuses, e de suas Virgens, seus Reis:
E o imenso dique de pedra erguido por seu povo
Para deter o Mar
- São essas torres de prata que vemos à vasa da maré -
E Ele agora a recobre como um verde morcego
Recolhendo a membrana das asas e às avessa
Suspensão
Como um verde morcego em sua sesta lunar.

3

Eu também praticando os Ritos Fúnebres da Rosa
Quando os Amigos - Os Templários de um Ministério sem Templo -
Cruzam as lanças e se afastam num adeus melancólico
Eu nada sei do Mar, mas o Poema o supre,
E um escaravelho de esmeralda pousado em minha fronte
Fala-me em sua rude algaravia marítima:

-O Mar, Galo Sultão con seu clarim de espanha
Seu triunfo de trezentos potros de ametista
Quando belo e animal rói as próprias entranhas
E um punho de sal se abate no horizonte.

- O Mar em seu decúbito dorsal de folhas verdes
Sargão de longínqua dinastia de púrpura
Dom diniz lavrador de suas lavras de espuma
Falcão, e no ombro o seu falcão - a Lua.

- O Mar,
Não esse leão de pedraria que dá às nossas praias
Sol hidrópico, tigre
De tornassol que as mulheres amansam com o triângulo
Núbil em seus ventres de benjoim e eletro-ímã.

He aquí la Tierra-Firme y los Navío-Anclados
 La Madera-de-Ley y las Construcciones-de-Piedra
 -El hombre que lee la suerte en las vísceras sagradas
 Cuelga a su puerta el bucráneo de los locos.

...Y hablan de una Ciudad antigua
 Como esa moneda de arcilla
 Y viva como el olor de esta rosa.
 De sus mercados donde se bebía el vino de loto
 De sus destinos confiados a los Ancianos de barbas de papiro
 De sus Leyes, de sus Dioses, y de sus Vírgenes, sus Reyes:
 Y el inmenso dique de piedra erguido por su pueblo
 Para detener el Mar
 -Son esas torres de plata que vemos en la bajamar
 Y Él ahora la recubre como un verde murciélago
 Recogiendo las membranas de las alas y al revés
 Suspendido
 Como un verde murciélago en sus siesta lunar.

3

Yo practico también los Ritos Fúnebres de la Rosa
 Cuando los Amigos -Los Templarios de un Misterio sin Templo-
 Cruzan las lanzas y se alejan en un melancólico adiós.
 Yo nada sé del Mar, pero el Poema lo suple,
 Y un escarabajo de esmeralda posado en mi frente
 Me habla en su ruda algarabía marítima:

-El Mar, Gallo Sultán con su clarín de españa
 Su triunfo de trescientos potros de amatista
 Cuando bello animal roe sus propias entrañas
 Y un puño de sal se abate en el horizonte.

-El Mar en su decúbito dorsal de verdes hojas
 Sargón de una lejana dinastía de púrpura
 Dom Diniz labrador de sus labras de espuma
 Falconero, y en el hombro su halcón - la Luna.

-El Mar,
 No ese león de pedrería que a a nuestras playas
 Sol hidrópico, tigre
 De tornasol que las mujeres amansan con el triángulo
 Núbil en sus vientres de benjuí y electroimán.

APÉNDICE

- O Mar, mancebo hirsuto
Com peixes nas virilhas

- O Mar, coração cardial
Crivado de espadartes
E no peito de dura substância marinha
Como imensa tatuagem a fósforo e santelmo
Os esqueletos de coral de todos os seus mortos.

4

E um menino ergue-se entre os homens e senta-se entre os sábios
(Teu signo, ó Mistério, o carbúnculo sobre a testa dos linceis!)
Um menino de orfandade magnífica, como o último de uma Raça
Entre o Povo das Cavernas, o Povo da Terra-Firme
Os Comedores-de-Terra
Cujos primogênitos apodrecem em cântaros de barro
E são os deuses-do-alicerce, os padroeiros, os lares
Das Construções-de-pedra e dos Bens-de-raiz

Um menino sentado entre os sábios e erguido entre os homens!

O Bastardo, o Herdeiro
Presuntivo de uma Linhagem a extinguir-se
(Como os híbridos nas espécies carregando a semente infecunda)
E fala do Mar e de ancestrais de límpida
Geração marinha
Aos Doutores que escrevem sobre placas de adobe
Às mulheres que tingem as unhas dos pés com um esmalte de múrex
E a um homem que enterra os seus mortos nas manhã de Domingo
Colocando-lhes sob a língua uma pequena moeda
E recheando-lhes o ventre de natrão e especiarias..

5

Um menino, e sua fronte
Como a asa se um pássaro de marfim.
Um menino, e sua voz como a têmpera de uma espada
E uma insolação de vogais restaurando a língua-d'oc dos vaticínios!

-El Mar, mancebo hirsuto
Con peces en las ingles

-El Mar, corazón cardial
Cribado de espadartes
Y en el pecho de dura substancia marina
Como inmenso tatuaje a fósforo y santelmo
El esqueleto de coral de todos sus muertos.

4

Y un niño se yergue entre los hombres y entre los sabios se sienta
(¡Tu signo, Oh Misterio, el carbúnculo sobre la frente de los linceas!)
Un niño de magnífica orfandad, como el último de una Raza,
Entre el Pueblo de las Cavernas, el Pueblo de la Tierra-Firme
Los Comedores-de-Tierra
Cuyos primogénitos se pudren en cántaros de barro
Y son los dioses-del-cimiento, los patronos, los lares
De las Construcciones-de-Piedra y los Bienes-de-raíz.

¡Un niño sentado entre los sabios y erguido entre los hombres!

El Bastardo, el Heredero
Presunto de un Linaje en extinción
(Como los híbridos en las especies acarrear la infecunda semilla)
Y habla del mar y de ancestrales de límpida
Generación marina
A los Doctores que escriben sobre placas de adobe
A las mujeres que tiñen las uñas de sus pies con esmalte de múnice
Y a un hombre que entierra sus muertos en las mañanas de Domingo
Poniéndoles bajo la lengua una pequeña moneda
Y rellenándoles el vientre de natrón y especias.

5

Un niño, y su frente
Como el ala de un pájaro de marfil.
Un niño, y su voz como el temple de una espada
Y una insolación de vocales restaurando la lengua-d'oc de los vaticinios.

APÉNDICE

6

- Tu, Deusa-Leoa
Ó Morte de esporões de bronze
- Morte marítima, não essa de Sete-Palms-de-Terra... -
Ergue o tridente de ouro, favorece
Também os alísios do Poema.

Virgem barroca figura
Na proa dos navios
Sacode a cabeleira abissal perfumada de pólipos
Quando o Mira almirante Te empolga e o tatuas no peito
Com o esqueleto de coral de todos os seus mortos.

Sustém a adança do Poema, ó Favorita,
De fúnebre nudez sitiada por eunucos
Enquanto sobre Ti os dátulos claros como digitális
Se abrem
E nada à Tua ilharga o cardume aguerrido dos delfins.

- E Tu, Árvore da Linguagem,
Mão do verbo
Cujas raízes se prendem no umbigo do Mar
Ergue Tua copa incendiada de dialetos
Onde a Ave-do-Paraiso é um Iris de Aliança
E a Fênix devora os rubis de si mema
Recebe este idioma castiço como um ouro votivo
E as primícias do Poema, novilhas não juguladas
Te sejam agradáveis!
Tu, Mãe Verbo cercada de hespérides desnudas,
Cuja fala é sinistra qual a voz dos Oráculos,
E bífida como a língua dos Dragões...

7

Um menino, e seu Canto
Como um pouco de sal nos ritos de Amizade...

6

-Tú, Diosa-Leona
 Oh muerte de espolones de bronce
 -Muerte marítima, no la de Siete-Palmos-de-Tierra-
 Yergue el tridente de oro, favorece
 También los alisios del Poema.

Virgen barroca, figura
 En la proa de los navíos
 Sacude la cabellera abisal perfumada de pulpos
 Cuando el Mar-almirante Te arrebató y lo tatúas en el pecho
 Con el esqueleto de coral de todos sus muertos.
 Sostén la cadencia del Poema, oh Favorita,
 De fúnebre desnudez por eunucos sitiada
 Mientras los dáctilos claros como digitales
 Se abren sobre Ti
 Y a Tu flanco navega el cardumen guerrero de los delfines.

-Y tú, Arbol del Lenguaje,
 Madre del Verbo
 Cuyas raíces se prendan en el ombligo del Mar
 Yergue tu copa incendiada de dialectos
 Donde el Ave-del-Paraíso es un Iris de Alianza
 Y devórase el Fénix en sus propios rubíes.
 Recibe este Idioma castizo como un oro votivo
 Y las primicias del Poema, novillas no uncidas,
 Te sean agradables.
 Tú, Madre del Verbo cercada de hespérides desnudas,
 Cuya habla es siniestra cual la voz del Oráculo,
 Y bífida como lengua de Dragón.

7

Un niño, y su Canto
 Como un poco de sal en los ritos de la Amistad.

APÊNDICE

8

...Mas um dia o Povo se cansará de ouvi-lo,
O Povo se cansará de chamá-lo "O Justo"
(Nesse dia os telefones serão pássaros de gargantas ocas
Repetindo para sempre os nomes pérfidos do Exílio
E escorpiões domesticados devorarão a língua dos rouxinóis
Para que todos possam ouvir a irretrocável
Dialética do Encéfalo Eletrônico).

- E como os Dez Mil que viram o mar e disseram "O Mar!"
- E como o Doge de arnês de prata no Bucentauro de núpcias
- Ou essa criatura - a medusa - de pura substância marinha
Tão límpida que a retina não filtra - azul sem tara,

Um homem desce das Terras-Firmes e procura
O Mar

- O Mar varonil com seus testículos de ouro
- O Mar paternal de tórax iracundo
E sonoros pulmões de búfalo encerrado,
E àquele imenso coração de nardo e folhas verdes
Cola o seu coração filial rodeado de ametistas.

-É esse elmo de púrpura que vemos na vasante das águas...

8

...Pero un día el Pueblo se cansará de oirlo.
 El Pueblo se cansará de llamarlo '¡El Justo!
 (Ese día los teléfonos serán pájaros de gargantas huecas
 Repitiendo para siempre los pérfidos nombres del Exilio
 Y escorpiones domésticos habrán de devorar la lengua de los ruiseñores
 Para que todos puedan oír la irrefutable
 Dialéctica del Encéfalo Electrónico).
 -Y como los Diez Mil que vieron el mar y dijeron '¡El Mar!
 -Y como el Dux de arnés de plata en el Bucentauro de nupcias
 -O esa criatura -la medusa- de pura sustancia marina
 Tan límpida que la retina no filtra -azul sin tara,
 Un hombre baja de las Tierras-Firmes y procura
 El Mar
 -El Mar varonil con sus testículos de oro
 El Mar paternal de Tórax iracundo
 Y sonoros pulmones de búfalo encerrado,
 Y contra aquel inmenso corazón de nardo y hojas verdes
 Junta su corazón filial rodeado de amatistas.
 -Es ese yelmo de púrpura que vemos en el descenso de las aguas...

APÊNDICE

Poema no. 3

Teoria e prática do poema

I

Pássaros de prata, o Poema
ilustra a teoria do seu vôo.
Filomela de azul metamorfoseado,
mensurado geometra
o Poema se medita
como um círculo medita-se em seu centro
como os raios do círculo o meditam
fulcro de cristal do movimento.

II

Um pássaro se imita a cada vôo
zênite de marfim onde o crispado
anseio se orbita
sobre as linhas da força do momento.
Um pássaro conhece-se em seu vôo,
espelho de si mesmo, órbita
madura,
tempo alcançado sobre o Tempo.

III

Equânime, o Poema se ignora.
Leopardo ponderando-se no salto,
que é da presa, pluma de som,
evasiva
gazela dos sentidos?
O Poema propõe-se: sistema
de premissas rancorosas
evolução de figuras contra o vento
xadrez de etrelas. Salamandra de incêndios
que provoca, ileso dura,
Sol posto em seu centro.

Poema no. 3

Teoría y práctica del poema*

I

Pájaros de plata, el Poema
ilustra la teoría de su vuelo.
Filomela de azul metamorfoseado,
mensurado geometra
el Poema se piensa
como un círculo se piensa en su centro
como los radios del círculo lo piensan
fulcro de cristal del movimiento.

II

Un pájaro se imita en cada vuelo
zenit de marfil donde el crispado
anhelo se decide
sobre las líneas de fuerza del instante.
Se conoce un pájaro en su vuelo,
espejo de sí mismo, órbita
madura,
tiempo alcanzado sobre el tiempo.

III

Ecuánime, el poema se ignora.
¿Leopardo midiéndose en el salto,
que es de la presa, pluma de son,
evasiva
gacela de los sentidos?
El Poema se propone: sistema
de premisas rencorosas
evolución de figuras contra el viento
ajedrez de estrellas. Salamandra de incendios
que provoca, ileso dura,
puesta de sol en su centro.

* Traducción de Carlos E. Pinto.

APÉNDICE

IV

E como é feito? Que teoria
rege os espaços de seu vôo?
Que lastros o retêm? Que pesos
curvam, adunca, a tensão do seu alento?
Cítara da língua, como se ouve?
Corte de ouro, como se vislumbra,
proporcionado a ele o pensamento?

V

Vede: partido ao meio
o aéreo fuso do movimento
a bailarina resta. Acrobata,
ave de vôo ameno,
princesa plenilúnio desse reino
de véus alsios: o ar.
Onde aprendeu o impulso que a soleva,
grata, ao fugaz cometimento?
Não como o pássaro
conforme a natureza
mas como um deus
contra a natura voa.

VI

Assim o Poema. Nos campos do equilíbrio
elsios a que aspira
sustém-no sua destreza
Ágil atleta afado
lça os trapézios da aventura.
Os pássaros não se imaginam.
O Poema premedita
Aqueles cumprem o traçado da infinita
astronomia de que são órions de pena.
Este, árbitro e justiceiro de se mesmo,
Lusbel libra-se sobre o abismo,
livre,
diante de um rei maior
rei mais pequeno.

IV

¿Y cómo está hecho? ¿Qué teoría
rige los espacios de su vuelo?
¿Qué lastres lo retienen? ¿Qué pesos
curvan, encorvan, la tensión de su aliento?
¿Cítara de la lengua, cómo se oye?
¿Corte de oro, cómo se vislumbra,
a él proporcionado el pensamiento?

V

Mira: partido a la mitad
el huso aéreo del movimiento
la bailarina queda. Acróbata,
ave de vuelo ameno,
princesa plenilunio de este reino
de alisios velos: el aire.
¿Dónde aprende el impulso que la eleva,
grata, a la fugaz empresa?
No como el pájaro
por su naturaleza
mas como un dios
contra natura vuela.

VI

Así el Poema. En los campos de equilibrio
elíseos a los que aspira
su destreza lo anima.
Agil atleta alado
iza los trapecios de la aventura,
Los pájaros no se imaginan.
El Poema premedita.
Aquellos cumplen el trazo de la infinita
astronomía de la que son Orión de pena.
Este, árbitro justiciero de sí mismo,
luzbel se balancéa sobre el abismo,
libre,
delante de un gran rey
un rey pequeño.

APÉNDICE

Poema no. 4

O à mago do ô mega
ou
Fenomenologia da
composição

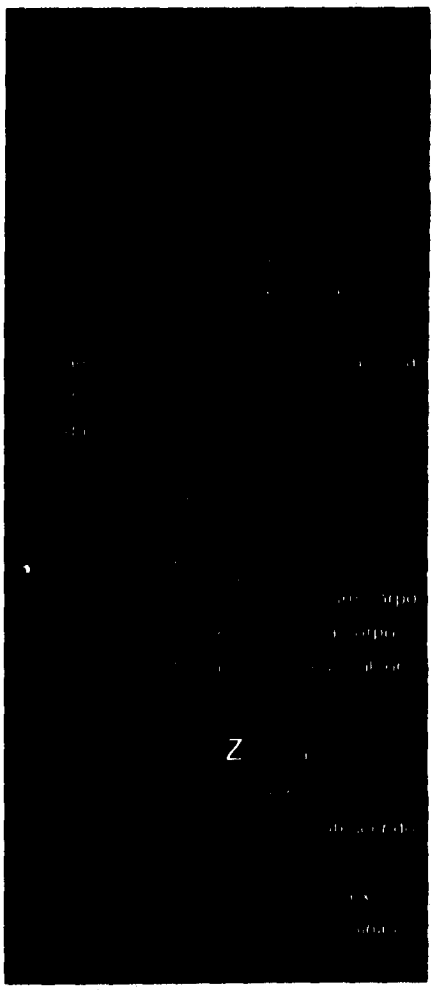


El meollo de omega
o
Fenomenología de la
composición

el
c entr o
de el
o mega
c
e
n
t
r
o

* La serie "O à mago do ô mega" o "Fenomenologia da composição" se compone de cinco poemas en los cuales gran parte del contenido semántico se encuentra en la disposición del texto y el contraste peculiar del fondo negro, por tanto, algunas de las traducciones presentadas pretenden ser sólo una aproximación. La traducción es mía.

APÉNDICE



el

c entro de o mega
 un ojo
 un oro
 un eje

bajo

ese pe(vide de vacuo)nsil
 pétalo pe s t a ñ e a n d o párpados
 cilios
 almendra del vacío pecíolo: la cosa
 de la cosa
 de la cosa

un duro
 tan hueco
 un hueso
 tan centro

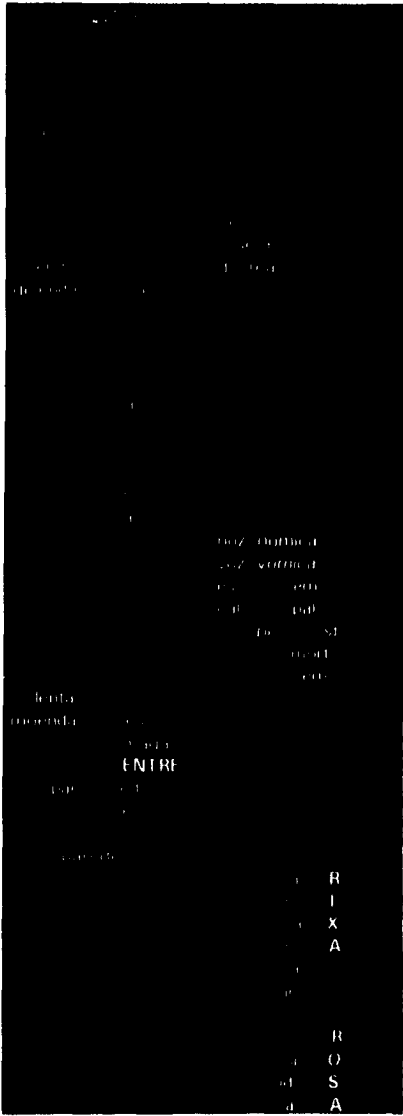
un cuerpo
 cristalino a cuerpo
 cerrando en su blanco
 ero

C al
 enit
 luminiscente

ex
 nihilo*

* Traducción de Jorge Schwartz.

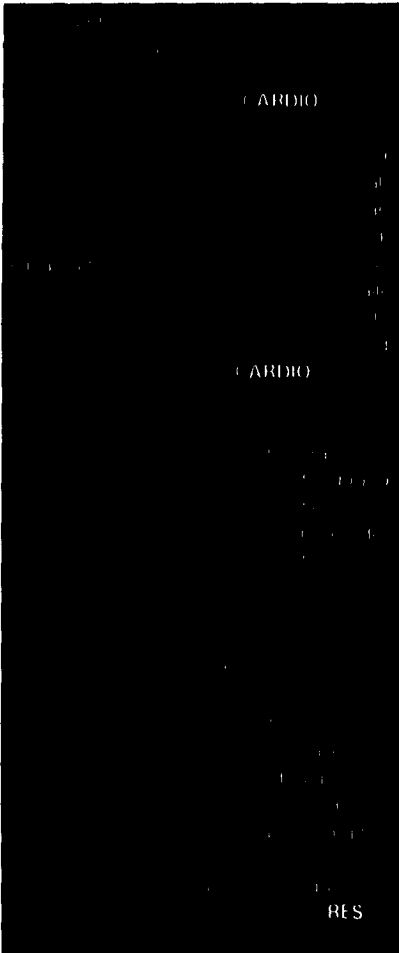
APÉNDICE



ENTRE
 par énte
 s
 i
 s
 paréntesis
 la piel
 del ob
 jeto
 cá s cara
 leyenda muceta
 desleyenda de lo reel
 al
 j
 ab
 a
 s
 e
 s
 i
 n
 a
 nuez nómica
 voz vómica
 es en
 cal pal
 po st
 mort
 em
 lenta
 moeda o
 primida
 ENTRE
 par ed
 e
 s
 paredes
 la R
 ro I
 sa Ñ
 rs A
 a :
 ars
 o r R
 rsp O
 id S
 a A

* La traducción es mía.

APÉNDICE



el peri
 scopio
 al peri
 escudriña
 mfo cid
 campeador
 mfo
 CARDIO
 el
 color
 al
 ar
 id
 oj
 alo
 |
 eíd
 o
 CARDIO
 al cázar al
 cánd ara
 fombra a la
 franj
 a del
 fin
 ade
 más
 del
 end
 o
 cardio
 palio
 d' alg
 una
 pl uma pl
 us
 en algún
 LUGAR*

* La traducción es mía.

Poema no. 5

mais mais

menos mais e menos

mais ou menos sem mais

nem menos nem mais

nem menos mais

más más

menos más y menos

más o menos sin más

ni menos ni más

ni menos menos*

* Traducción de Antonio Alatorre.

APÉNDICE

Poema no. 6

se
nasce
morre nasce
morre nasce morre
renasce remorre renasce
remorre renasce
remorre
re re
desnasce
desmorre desnasce
desmorre desnasce desmorre
nascemorrenasce
morrenasce
morre
se

Poema no. 6

se
nace
muere nace
muere nace muere
renace remuere renace
remuere renace
remuere
re re
desnace
desmuere desnace
desmuere desnace desmuere
nace muere nace
muere nace
muere
se*

* La traducción es mía.

APÉNDICE

Poema no. 7

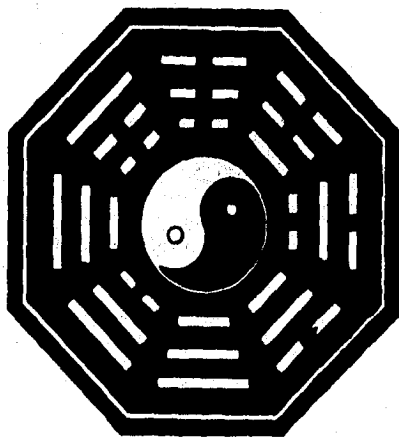
POEMANDALA

palafitas
suspendem
o
jejum

estes
mínimos
mins

o
olho central
rosácea
rosaberta

uma
unhe
de estória
o quartzo
crescente



teto
pássaro
fogos
sol
roxo
o
rouxinol



ugúsu
um nítido
risco

sangraberta
a rosácea
o olho
o centro

ao sul
o azul
cônsul
ruiu

sus
penas
apenas
penso

Poema no. 7

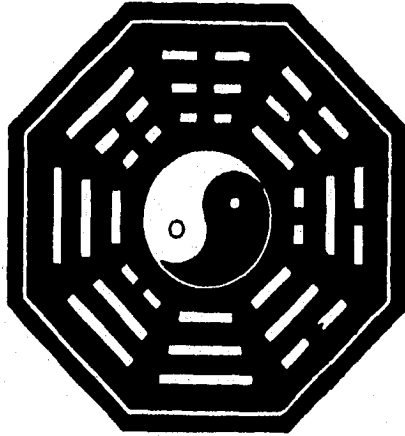
POEMANDALA*

palafitos
suspenden
el
ayuno

mis
mitos
mínimos

el
ojo central
roseta
rosabierta

una
uña
de historia
el cuarzo
creciente



techo
pájaro
fuegos
sol
rojo
el
ruiseñor



uguisu
un nítido
filo

sangreabierta
la roseta
el ojo
el centro

al sur
el azul
consul
se exilia

sus
penas
apenas
pienso

* Traducción de Carlos E. Pinto.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

- Andrade, Oswald de. *Obras Completas: do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, vol. VI; 228 p.
- Arte y arquitectura del Modernismo brasileño (1917-1930)*; compilador y prologuista Aracy Amaral, tr. de Marta Traba. Caracas: Ayacucho, 1978; 236 p.
- Avila, Affonso. *O Poeta e a consciência crítica: uma linha de tradição, uma atitude de vanguarda*. 2ª ed. rev. y ampl. São Paulo: Summus, 1978; 182 p.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 3ª ed. México: Porrúa, 1992; 508 p.
- Bense, Max. *Pequena estética*. Sao Paulo: Perspectiva, 1971; 237 p.
- Bardavío, José María. *La versatilidad del signo*. Madrid: Alberto Corazón, 1975; 205 p. (Col. Comunicación, Serie B, no. 44).
- Barthes, Roland. *El Grado cero de la escritura: seguido de Nuevos ensayos críticos*. 10ª ed. México: Siglo Veintiuno, 1989; 247 p.
- Blanco, Desiderio y Raul Bueno. *Metodología del análisis semiótico*. Perú: Universidad de Lima, 1980; 273 p.
- Block de Behar, Lisa. *Análisis de un lenguaje en crisis*. Montevideo: Nuestra Tierra, [s.a.]; 141 p.
- Bosi, Alfredo. *Historia concisa de la literatura brasileña*; tr. de Marcos Lara. México: Fondo de Cultura Económica, 1979; 549 p. (Col. Tierra Firme).
- Campos, Augusto de, Haroldo de Campos y Décio Pignatari. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960*. 2ª de. São Paulo: Brasiliense, 1987; 205 p.
- Campos, Haroldo de. *A operação do texto (Poesia, historia e crítica)*. São Paulo: Perspectiva, 1976; 156 p.
- Campos, Haroldo de. *Xadrez de Estrelas: percurso textual. 1949-1974*. São Paulo: Perspectiva, 1976; 248 p. (Col. Signos).
- Campos, Haroldo de. *A arte no horizonte do prova'vel e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1977; 237 p.
- Campos, Haroldo de. *Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977; 80 p.
- Campos, Haroldo de. *Signantia quasi coelum = signancia quase ceu*. São Paulo: Perspectiva, 1979; 145 p.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

Campos, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. Sao Paulo: Perspectiva, 1992; 314 p.

Campos, Heroldo de. *Transiderações*; recopilación de Eduardo Milán y Manuel Ulacia. México: El Tucán de Virginia, 1987; 115 p.

Campos, Haroldo de. *Os Melhores poemas de Haroldo de Campos*; selección y notas de Inés Oseki Déprè. São Paulo: Global, 1992; 159 p.

Cândido, Antonio y José Aderaldo Castello. *Presença da literatura brasileira: modernismo*. 7ª ed. São Paulo: Difel, 1979; 374 p.

Castro, Silvio. *Teoria e política do modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1979; 146 p.

Cohen, Jean. *El Lenguaje de la poesía*. Madrid: Gredos, 1982; 260 p. (Col. Biblioteca Románica Hispánica).

Conrad, Ulrich. *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*. Barcelona: Lumen, 1973; 292 p. (Serie Arquitectura y Urbanismo; Col. Palabras en el Tiempo).

Chamie, Mario. *A Linguagem virtual*. São Paulo: Quiron, 1976; 221 p.

Enciclopedia ilustrada de pintura, dibujo y escultura: las bellas artes. Arte moderno: del fauvismo al expresionismo abstracto. dirección de Devid Silvester. 7ª ed. Milen: Amilcare Pizzi, 1974, vol VIII; 288 p.

Estudios brasileños; compilador Horacio Coste. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM., 1994; 201 p. (Col. Cátedras).

González Ochoa, César. *Imágen y sentido: elementos para una semiótica de los mensajes visuales*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM., 1986; 197 p. (Cuadernos del Seminario de Poética 9).

História Geral da civilização brasileira; o Brasil republicano: 4. Economia e cultura (1930-1964); dirección de Boris Fausto, et al. 2ª ed. São Paulo: DIFEL, 1986. t. 3, vol. IV; 666 p.

Iglesias, Francisco. *Breve historia contemporánea del Brasil*; tr. de José Esteban Calderón. México: Fondo de Cultura Económica, 1994; 310 p.

Jakobson, Roman. *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992; 276 p. (Col. Lengua y Estudios Literarios).

Linhares, Temístocles. *Diálogos sobre a Poesia Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1976; 280 p.

- Martins, Wilson. *A Literatura brasileira: o Modernismo (1916-1945)*. 5ª ed. São Paulo: Cultrix, 1977; 305 p.
- Martins, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1977-1978, vol. VII; 456 p. (Ed. de la Universidad de São Paulo).
- Medina Rodrigues, A., et. al. *Antologia da literatura brasileira: textos comentados; O Modernismo*. São Paulo: Marco Editorial, 1979, vol. II; 370 p.
- Nash, J.M. *El Cubismo, el futurismo y el constructivismo*; tr. de Marcelo Covián. Barcelona: Labor, 1975; 63 p.
- Pareyón, Armando R. *Brasil: síntesis de América*. México: [Talleres Gráficos Victoria], 1962; 221 p.
- Pignatari, Décio. *Contracomunicação*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1971; 269 p. (Col. Debates).
- Poesia concreta*; compiladores Yumma Simon y Vinicius de Avila Dantas. São Paulo: Abril, 1982; 121 p.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Antología: textos de estética y teoría del arte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982; 492 p. (Col. Lecturas Universitarias, no. 14).
- Scarabátolo de Codina, H. *De Noigandres 1*; tr. de Antonio Cisneros.- Lima: Centro de Estudios Brasileños, 1978.
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra, 1991; 698 p.
- Stroeter, João Rodolfo. *Teorías sobre arquitectura*; tr. de Santiago Calcagno L. México: Trillas, 1994; 176 p.
- Teles, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1972; 381 p.
- Tinianov, Iuri. *El Problema de la lengua poética*; tr. de Ana Luisa Poljak. Argentina: Siglo Veintiuno, 1972; 134 p.
- Xirau, Ramón. *Poesía iberoamericana contemporánea: doce ensayos*. México: SEP, 1972; 182 p. (Col. Sep/Setentas).

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

Campos, Augusto de y Haroldo de Campos. "Poesía concreta: Configuración/textos"; presentación y selección de Augusto y Haroldo de Campos; tr. de Antonio Alatorre. En: *Plural* no. 8, supl. no. 8 (mayo 1972); p. 21-28.

Campos, Haroldo de. "De *Galaxias*"; tr. de Héctor Oléa. En: *Vuelta*. vol. 3, no. 25 (dic. 1978); p. 15.

Campos, Haroldo de. "La operación traductora"; tr. de Néstor Perlongher. En: *Vuelta* no. 90 (mayo 1984); p. 13.

Campos, Haroldo de. "Poesía y modernidad; de la muerte del arte a la constelación: el poema posutópico"; tr. de Néstor Perlongher. En: *Vuelta* no. 99 (feb. 1985); p. 23-30.

Costa, Horacio. "Apuntes sobre el significado de la visualidad en la poesía brasileña". En: *Utopías* no. 3 (jul. - sept. 1989); p. 15-28.

"Los caracteres de la escritura china como medio poético: Ernest Fenolosa, Ezra Pound"; introducción y versión de Salvador Elizondo. En: *Plural* no. 32, supl. no. 30 (mayo 1974); p. 47-56.

Milán, Eduardo. "Escritura, poesía, luz negra (*A educação dos cinco sentidos*)". En: *Vuelta* no. 124, (mar. 1987); p. 49-51.

Torres Fierro, Danubio. "La poesía concreta según Haroldo de Campos". En: *Vuelta* no. 25, (dic. 1978); p. 16-22.