



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Artes y Diseño

**Poesía concreta brasileña: La escritura entre la imagen y la palabra
(1954-1975). Un análisis desde la Estética Semiótica de Umberto Eco**

Tesis

Que para optar por el Título de:
Licenciado en Artes Visuales

Presenta:

Froylán Miguel Hernández

Director de Tesis: Dr. Fernando Zamora Águila

Ciudad de México, 2018.



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Dedicatoria

A mi madre Bertha por su cariño incondicional y la paz infinita que la caracteriza.

A mi padre Froylán por su gran humanidad, esfuerzo y trabajo.

A mis hermanas Alejandra y Jesica por su cariño y comprensión.

Contenido

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I: ANTECEDENTES Y DESARROLLO DE LA POESÍA CONCRETA BRASILEÑA.....	4
1.1 La poesía como forma literaria.....	4
1.1.1 El poema como obra.....	6
1.1.2 Prosa.....	7
1.1.3 Verso.....	7
1.1.4 Oposición entre verso y prosa.....	8
1.1.5 Ritmo.....	9
1.1.6 Lenguaje.....	9
1.1.7 La imagen poética.....	11
1.1.8 Poética.....	11
1.2 Antecedentes de la poesía concreta.....	13
1.2.1 Futurismo.....	14
1.2.2 Cubismo.....	17
1.2.3 Creacionismo.....	21
1.2.4 Dadaísmo.....	23
1.2.5 Surrealismo.....	27
1.2.6 Letrismo.....	30
1.2.7 Otras poéticas.....	33
1.3 Poesía concreta: De la palabra escrita a la imagen.....	38
1.3.1 Poesía concreta brasileña, una vanguardia tardía.....	39
1.3.2 Características.....	41
1.3.3 Teoría de la poesía concreta.....	42
1.3.4 Manifiestos.....	46
1.3.5 Técnicas.....	47
CAPÍTULO II. ESTÉTICA SEMIÓTICA Y POÉTICA.....	52
2.1 Estructuralismo y semiótica.....	52
2.2 Semiología y semiótica.....	54
2.2.1 Semiología de Saussure.....	54
2.2.2 Signo lingüístico.....	55
2.2.3 Semiótica de Peirce.....	56
2.3 Semiótica y poética.....	59
2.4 Semiótica General de Umberto Eco.....	60
2.4.1 Comunicación y significación.....	62
2.4.2 Función semiótica o signo.....	65

2.4.3 Teoría de los códigos.....	66
2.4.4 Teoría de los modos producción de signos.....	66
2.4.5 Texto.....	72
2.4.6 Semiótica de la comunicación visual.....	78
2.5 Mezcla de sistemas semióticos: sincretismos entre lo visual y lo verbal.....	82
CAPÍTULO III. ANÁLISIS DE DIVERSAS OBRAS DE POESÍA CONCRETA DESDE EL ENFOQUE DE LA ESTÉTICA SEMIÓTICA DE UMBERTO ECO.....	84
3.1 Análisis semiótico de obras de Augusto de Campos	86
3.1.1 Análisis del poema <i>Ovo novelo</i> (1955).....	86
3.1.2 Análisis del poema <i>O pulsar</i> (1972).....	91
3.2 Análisis semiótico de obras de Haroldo de Campos.....	96
3.2.1 Análisis del poema <i>Se nasce morre</i> (1958).....	97
3.3 Análisis semiótico de obras Decio Pignatari	101
3.3.1. Análisis del poema <i>beba coca cola</i> (1957).....	102
3.3.2 Análisis del poema <i>Agora talvez nunca</i> (1964)	105
CAPÍTULO IV. INFLUENCIA DE LA POESÍA CONCRETA EN EL ARTE POSTERIOR A LA DÉCADA DE LOS SETENTA EN BRASIL Y MÉXICO	110
4.1 Evolución de la poesía concreta en Brasil	110
4.2 Influencia de la poesía concreta en México.....	113
4.2.1 Octavio Paz y sus Topoemas	113
CONCLUSIONES: LA SEMIÓTICA COMO UNA HERRAMIENTA EN LA INTERPRETACIÓN DE LAS ARTES VISUALES	118
BIBLIOGRAFÍA.....	122

INTRODUCCIÓN

A través de la historia ha existido una relación entre la palabra y la imagen visual. Desde la gestación de las primeras escrituras hasta las vanguardias tardías de la modernidad, la palabra y la imagen aparecen juntas, separadas, negando una a la otra, o existiendo una para la otra. La modernidad explotó esa relación a través de distintos procedimientos como el collage, el montaje, la mezcla de diversos lenguajes, la interpenetración de lo verbal y lo visual, la sonorización de textos. Desde las vanguardias artísticas hasta nuestros días existe un cruce en el uso de palabras e imágenes: grafismos, ideogramas, iconos y palabras se mezclan en diferentes obras visuales y poéticas. De la misma manera, los primeros tipos de escritura ocupaban imágenes para significar sucesos, por ejemplo la escritura jeroglífica, la egipcia o la escritura ideográfica china.

La dicotomía entre las imágenes y las palabras en el arte, y en la vida cotidiana tiene una larga historia. Se relaciona con nuestra manera de concebir y de producir el conocimiento. Los medios de masas y la informática han permitido que exista un auge de la imagen; en palabras de Gombrich “La nuestra es una época visual”¹. Pero a pesar de la omnipresencia de la imagen, el lenguaje verbal y la palabra escrita siguen siendo muy importantes en la cotidianidad. Prácticamente no hay imagen que no esté acompañando por alguna palabra, dado que la tipografía se ha incorporado a nuestro lenguaje visual.

En el marco de dicha preocupación por explorar la relación entre la palabra e imagen, elegí a la poesía concreta brasileña como objeto de estudio ya que en ella existe una hibridación entre palabra e imagen. La poesía concreta brasileña tuvo reconocimiento mundial como movimiento de vanguardia. Inició en 1950 con la fundación del grupo *Noigandres*, integrado por Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Decio Pignatari. Su preocupación teórica fue, desde el inicio, las tres dimensiones de la palabra: gráfico-espacial, acústico-oral y de contenido (o conceptual). Para este grupo, la poesía es *verbivocovisual*, neologismo

¹ Ernst Gombrich, “La imagen su lugar en la comunicación”, en *La imagen y el ojo* (España, Alianza, 1987), p.129.

acuñado por ellos. Además los poetas concretos teorizaron acerca de su práctica creativa por medio de manifiestos y ensayos. La poesía concreta es un género híbrido: se encuentra en la frontera entre la palabra y la imagen, entre el leer y el ver. Mi interés en la hibridación de los lenguajes artísticos surgió debido al conocimiento de la experimentación de las vanguardias de principios del siglo XX, y en la confluencia entre poesía y arte, como géneros específicos.

La presente investigación tiene como finalidad utilizar el *Tratado de Semiótica General* de Umberto Eco, para realizar un análisis semiótico de diversas obras representativas de la poesía concreta brasileña. Umberto Eco fue un teórico de preeminencia en la Estética Semiótica y su *Tratado de Semiótica General* es de gran importancia en el desarrollo que ha tenido la semiótica. Conocí los postulados de Umberto Eco acerca de la obra de arte mediante su ensayo *Obra abierta*. Sin embargo, la presente investigación me ha llevado a tener un ahondamiento en sus teorías, y en particular un conocimiento más profundo del *Tratado de Semiótica General*. Elegir el enfoque semiótico como método de análisis, me llevo a concebir la obra como un hecho comunicativo. La presente investigación es el principio para acercarme a las manifestaciones artísticas desde el enfoque semiótico.

En el primer capítulo me ocupo de las definiciones convencionales de poesía desde el sentido literario, para entender plenamente cuáles fueron las nociones tradicionales que criticó el manifiesto *Piloto de la poesía concreta* y por qué decretó la crisis del verso como elemento organizador del poema. También describo el desarrollo de las poéticas escritas hasta las poéticas visuales, desde las poéticas de vanguardia, pero tomo en cuenta diversas poéticas individuales (Mallarmé, Pound, Cummings) que los poetas concretos reconocen como su *paideuma*. Al final del primer capítulo, se describe el programa estético de la poesía concreta, sus principios, alcances, teorías y principales manifiestos.

El segundo capítulo nos servirá para conocer diversas herramientas que permitirán realizar el análisis semiótico. Como punto de partida describimos las concepciones de lingüística estructural de Saussure, y las particularidades de las dos principales escuelas semióticas: la europea llamada comúnmente semiología y la anglosajona, conocida como semiótica. Además, se toman en cuenta los aportes del formalismo ruso y sus relaciones con el estructuralismo. La base de este análisis es el *Tratado de Semiótica General* de Umberto Eco,

el cual retoma diferentes aspectos de la lingüística estructural, del formalismo ruso, y de las escuelas de semiología y semiótica, para intentar en palabras de Umberto Eco “Una teoría semiótica general debe considerarse potente en la medida en que consiga proporcionar una definición formal apropiada para cada clase de función semiótica.”²Se hace énfasis en la Semiótica de las comunicaciones visuales y en las consideraciones de Umberto Eco sobre el texto estético y la obra de arte.

Después, en el tercer capítulo, se aplican de manera práctica los postulados de Umberto Eco sobre el texto estético. Se realiza un análisis semiótico de diferentes obras de poesía concreta con un enfoque en la semiótica de Umberto Eco, tomando como base el *Tratado de Semiótica General*. Mi análisis es semiótico, ya que tiene por objeto de estudio la comunicación y significación, ya sea visual, sonora, plástica o verbal, etc. Me enfocaré principalmente en obras que tengan un cruce entre el lenguaje visual y el lenguaje verbal escrito. Se eligen obras creadas entre los años 1954 a 1975, ya que en ese lapso de tiempo la poesía concreta tuvo un auge como movimiento de vanguardia.

Finalmente, en el capítulo cuarto, se describe el desarrollo que tuvo la poesía concreta en años posteriores a 1974, en Brasil; los distintos aportes a las nuevas poéticas experimentales (poesía visual) y la influencia que tuvo en México en la obra de poetas como Octavio Paz.

² Umberto Eco, *Tratado de Semiótica General*, traducido por Carlos Manzano. 5ª edición. (Barcelona: Lumen: 2000), p.19.

CAPÍTULO I: ANTECEDENTES Y DESARROLLO DE LA POESÍA CONCRETA BRASILEÑA

1.1 La poesía como forma literaria

La poesía es considerada una rama de la literatura, es decir, una práctica que pertenece al lenguaje escrito. Sin embargo, a lo largo de la historia, ha tenido un desarrollo desde las formas orales o cantadas, hasta llegar al lenguaje escrito. Poesía es un término que se originó en la Grecia clásica, cuya raíz “*poiesis*” significa crear. En Grecia, la poética abarcaba la creación en diversas artes como la danza, literatura, teatro y pintura. La poesía estaba apegada a determinados cánones que indicaban qué era lo bello. En su *Poética*, Aristóteles enumera elementos formales que indican la belleza de una obra: “ritmo”, métrica”. Por eso, en dicha época, el verso es la forma canónica de poesía. Durante esta etapa el hacer poético se concibe desde el desarrollo de formas literarias establecidas, como el soneto o el alejandrino.

En Grecia la poesía se concebía de manera diferente que en la época contemporánea. Una diferencia radical era que en Grecia las formas orales predominaban sobre las formas escritas. La poesía lírica estaba hecha exclusivamente para ser cantada y la epopeya para ser recitada. El predominio de una forma oral hace que la poesía se base en aspectos fónicos, como indica Jean Cohen: “Los poemas fónicos explotan los recursos sonoros del lenguaje. Generalmente se trata de producciones que ponen ritmo y metro a lo que semánticamente no es más que prosa.”³ Entonces, el tiempo se vuelve fundamental para las formas orales poéticas. La poesía oral se desenvuelve discursivamente en el tiempo.

Con el nacimiento del manuscrito y de la imprenta muchas de las formas orales poéticas que dominaban en la antigua Grecia (épica, epopeya, lírica) fueron transformándose e incluso desaparecieron. Durante gran parte de la era moderna, el lenguaje escrito se volvió predominante. La poesía se transforma de manera radical en su forma de literatura escrita. Para Marshall McLuhan los cambios fundamentales en las formas de experiencia, de

³ Jean Cohen, *Estructura del lenguaje poético*, trad. de Martín Blanco Álvarez (Madrid: Ed. Gredos, 1974), p. 12.

perspectiva mental y expresión son causados por la imprenta. En su libro *Contraexplosión* afirma:

Con el libro impreso se hizo posible el estudio individual. Pero sobre todo la velocidad de lectura le permitió al individuo, como en el caso de Tamburlaine o el doctor Fausto, abarcar en pocas semanas autores y temas que en forma de manuscrito le hubieran demandado toda la vida. Por otra parte, el lector dejó de memorizar. El libro se convirtió en una obra de referencia. Muy pronto la tradición oral se batió en retirada.⁴

A partir del nacimiento de la imprenta, comenzó el desarrollo de la tipografía móvil, del libro reproducido en serie y de la literatura escrita en sus diversas etapas: Renacentista (siglos XV y XVI), Barroca (siglo XVII), Ilustrada o Neoclásica (principalmente siglo XVIII) y la literatura contemporánea, que abarca desde el período romántico hasta la fecha.⁵ A efectos de esta investigación, interesan los fenómenos literarios y artísticos que ocurren después del período romántico, cuando ciertas corrientes literarias cuestionan el uso del verso, el uso del espacio poético, el uso de la tipografía con fines estéticos, la sintaxis, la mezcla de imágenes visuales y palabras con fines poéticos, hechos que ocurren después de la publicación de *Un coup de dés* en 1897, por Mallarmé.

En la obra *El deslinde*, Alfonso Reyes define poesía desde el sentido literario. Dicha definición nos muestra a la poesía como una rama de la literatura:

Hoy trasladamos las connotaciones del término “poesía” a cierta manera de “literatura”, no necesariamente en verso; aún cuando, en los estudios de ciencia literaria, al tratar de la génesis y de los estímulos que provoca la obra, se caiga en decir “poesía” en vez de decir literatura porque las esencias del proceso creador se revelan más claramente en esa “temperatura” literaria acentuada que llamamos poesía.⁶

⁴ Marshall McLuhan, *Contraexplosión*. Diseñado por Harley Parker (Argentina: Ed. Paidós, 1969), p.93.

⁵ Existen diversas formas que plantean los historiadores para periodizar la literatura y el arte. Sin embargo, el inicio de la era moderna es reconocido por la gran mayoría en 1789, con la revolución e ilustración francesa. El período moderno comprende la literatura romántica, el realismo, el naturalismo, el modernismo, las vanguardias históricas, el período posmoderno y la etapa actual que es nombrada, de manera genérica en literatura y arte, como *contemporánea*.

⁶ Alfonso Reyes, *El deslinde* (México: FCE, 1997), p.479.

1.1.1 El poema como obra

Durante gran parte de la historia, los críticos literarios han encontrado diversas formas de clasificar la poesía, sea por su estructura formal (verso, prosa, verso libre) o por su pertenencia a cierta corriente artística o literaria; sin embargo, la experimentación poética siempre crea nuevas excepciones a cualquier clasificación. Según Octavio Paz, existen formas poéticas que escapan a toda clasificación, por ejemplo poemas como *Aurelia*, *Nadja*, *Los cantos de Maldoror*, etc. Ante la imposibilidad de una totalización que clasifique los poemas en un estilo unívoco, Octavio Paz encuentra que:

La única nota común a todos los poemas consiste en que son obras, productos humanos, como los cuadros de los pintores, como la silla de los carpinteros. [...] Cada poema es un objeto único, creado por una "técnica" que muere en el momento de la creación.⁷

Paz concibe al poema como un organismo autónomo y único, como una obra, un ente independiente. En su ensayo *El Arco y la lira* establece una clara diferenciación entre poesía y poema; mientras que la primera es una característica que pueden poseer las personas, objetos, paisajes y hechos de manera natural, el poema es una creación humana, es una obra. Paz define a lo poético como poesía en estado amorfo, mientras que el poema es un lugar de encuentro entre la poesía y el hombre, un lugar de creación. Lo poético es una característica del mundo, mientras que el poema es una invención humana. Lo poético es una característica de cualquier obra artística, no importando su ámbito disciplinar (danza, música, teatro, literatura, pintura). Mientras que el poema es una obra, una creación humana, fruto de la voluntad creadora. Poema es un ente autónomo, único e irrepetible. La noción de poema es equiparable a la de *texto* (el cual será definido más adelante), ya que es un ente independiente, cerrado en sí mismo. La poesía engloba a lo poético y al poema. En resumen, la poesía es un género literario que se encarga de explotar las posibilidades sonoras, plásticas, sintácticas de la palabra mediante el uso de distintas formas literarias y como veremos más adelante incluso de

⁷ Octavio Paz, *El arco y la lira* (FCE: México, 1981), p. 17.

formas visuales. Por lo cual en esta investigación se hará diferenciación entre lo poético, la poesía, y el poema.

1.1.2 Prosa

Podemos definir a la prosa en oposición al verso, ya que la prosa no está sujeta a la rima, la medida o disposición acentual rigurosa. Sin embargo, no todo lenguaje escrito es prosa. Según Octavio Paz, lo que distingue a la prosa del lenguaje corriente es el ritmo: “El ritmo es parte fundamental de la poesía, y es parte inseparable del lenguaje.”⁸

1.1.3 Verso

Se llama verso a cada una de las unidades en que se pueden dividir algunas clases de poemas. En Grecia clásica el verso predominó principalmente en la poesía lírica. Los versos se pueden clasificar según:

- a) La presencia o ausencia de rima: Existen diferentes tipos de verso, a saber: rimado, suelto, blanco y libre. El verso rimado es aquel cuya palabra final rima con la palabra final de al menos otro verso. Se llama verso suelto a aquel que no tiene rima, pero se alterna en un verso rimado en una composición poética. El verso blanco no tiene rima, pero sí medida, y aparece en una composición en la que no hay versos rimados. El verso libre es aquel que no tiene rima, ni medida, y pertenece a una composición en la que todos los versos son de este tipo.
- b) Según su medida y cadencia: Se dividen en versos de arte mayor y de arte menor. Los versos de arte menor deben tener de dos a ocho sílabas: bisílabos, trisílabos, tetrasílabos, pentasílabos, hexasílabos, heptasílabos y octosílabos. Los versos de arte mayor tienen nueve o más sílabas: eneasílabo, decasílabo, dodecasílabo, etc.

⁸ Paz, *El arco y la lira*, p. 18.

- c) Según su disposición acentual: Este verso se caracteriza por la manera de colocar los acentos. Así un verso puede ser trocaico, si los acentos de la palabra caen en las sílabas impares; yámbico, si caen en las pares; o mixto, si se mezclan las cadencias.

1.1.4 Oposición entre verso y prosa

Para Alfonso Reyes, la prosa es una expresión sometida a ritmos asimétricos, mientras que el verso es una expresión sometida a ritmos simétricos. Estos ritmos se refieren a simetrías de sentido, o bien a simetrías acústicas. En cuanto a las asimetrías acústicas, se refiere a la métrica antigua o a la moderna. Prosa y verso se diferencian por su ritmo (semántico o sonoro), sin embargo, Alfonso Reyes comenta:

La frontera entre verso y prosa es más indecisa de lo que parece. Verso y prosa, entremezclados, acaso en el origen, nítidamente separados después, han tendido a emulsionarse otra vez, por una parte con la vuelta al versículo y el hastío de los metros y rimas fijos y, por otra, con la intención de dar a la prosa nuevos atavíos rítmicos.⁹

Por su parte, Helena Beristaín se refiere al verso y la prosa en su definición de poema:

Composición literaria de carácter poético en general escrita en verso o prosa, puede pertenecer a un género al lírico o al dramático, al didáctico, o al satírico. El poema en verso rige su construcción por el principio organizador del ritmo, o bien del metro o del ritmo. El poema en prosa desarrolla un asunto propio de la lírica y ofrece un conjunto armónico que proviene de la combinación de frases de ritmos variados que, sin embargo, generalmente de subordinación a la estructuración semántica y sintáctica del discurso.¹⁰

En su definición Beristaín hace clara diferenciación entre verso y prosa, es decir que define dos formas de crear poesía. Primero resalta la cuestión rítmica del verso, mientras que la prosa hace énfasis en la importancia del discurso a nivel de significado y de sintaxis. Esta definición es insuficiente para el análisis que se hace en esta investigación ya que no incluye la problemática de la poesía concreta (ni de la poesía visual), pero vislumbra uno de las primeras problemáticas al tratar de clasificar la poesía: la oposición entre verso y prosa.

⁹ Reyes, *El deslinde*, p.35.

¹⁰ Helena Beristaín, *Diccionario de retórica y poética* (México: Ed. Porrúa, 1966), p.394-395.

1.1.5 Ritmo

En el ámbito de la poesía, es inevitable relacionar al ritmo con el tiempo; sin embargo en la poesía el ritmo es una cuestión más compleja que una medida temporal. Mientras que en el verso el ritmo es cuestión de la disposición acentual y métrica, en la prosa el ritmo está presente de manera semántica. Para Octavio Paz, la frase u oración constituye la unidad más simple del habla. La frase es una totalidad autosuficiente, dado que nos expresamos mediante frases y no mediante palabras sueltas.

Otro tanto ocurre con el ritmo verbal: la frase o “idea poética” no precede al ritmo, ni éste a aquélla. Ambos son la misma cosa. En el verso ya late la frase y su posible significación. Por eso hay metros heroicos y ligeros, danzantes y solemnes, alegres y fúnebres.¹¹

Para Octavio Paz, el ritmo no está dissociado de la frase, sino que frase y ritmo son uno solo. Entonces, la unidad mínima de la poesía es la frase poética, es su núcleo. El ritmo es el sentido de la frase, es la dirección y dice algo. Entonces el poema es un conjunto de frases, un orden verbal fundado en el ritmo.

1.1.6 Lenguaje

La Real Academia Española de la lengua define lenguaje como la “Facultad del ser humano de expresarse y comunicarse con los demás a través del sonido articulado o de otros sistemas de signos.”¹² En la presente investigación adoptaremos dicha definición ya que incluye al lenguaje verbal (escrito o hablado), pero también a otras tipologías de lenguaje como el lenguaje visual o el kinésico. Para Bénédicte de Boysson:

El lenguaje es la función de la expresión del pensamiento y de comunicación mediante los órganos del habla y mediante un sistema de notación que considera signos materiales. [...] El lenguaje se manifiesta mediante el habla, que es fundamentalmente un producto del aparato vocal. En el transcurso de la historia de la humanidad, el lenguaje adquirió la posibilidad de transmitirse también mediante la escritura, o entre los sordos y mudos, mediante las lenguas de signos.¹³

¹¹ Paz, *El arco y la lira*, p. 50.

¹² Real Academia Española, *Diccionario de la lengua*, acceso el 10 de febrero de 2015, <http://www.rae.es/>.

¹³ Bénédicte de Boysson, *¿Que es el lenguaje?* (México, FCE, 2007), p.18.

Considerar al lenguaje en una definición amplia, es decir, considerar diferentes tipologías del lenguaje (y no únicamente al lenguaje hablado), como las comunicaciones visuales, es de importancia para la presente investigación; ya que, como veremos más adelante, según el *Tratado de Semiótica General* de Umberto Eco, los distintos tipos de lenguaje se consideran semióticos. Autores, como Octavio Paz y Alfonso Reyes, teorizan únicamente sobre el lenguaje verbal, es decir la escritura y el habla; en esta investigación se llamará lenguaje escrito al primero, y lenguaje oral al segundo. Ambos incluyen lo que se denomina como lenguaje verbal. Sin embargo, además del lenguaje verbal, existen otros tipos de lenguaje como el visual, o el gestual. La poesía se basa en el manejo del lenguaje en su forma escrita, oral e incluso en la forma visual. Para Alejandro Tapia:

El poder del lenguaje reside en que posibilita nombrar las cosas, los conceptos y las ideas, dándoles una forma y una organización dentro de nuestra estructura intelectual.[...] La facultad del lenguaje consiste entonces en producir signos, entidades que sustituyen a la naturaleza y se convierten en herramienta del hombre, haciendo posible el pensamiento y la expresión.¹⁴

Una de las funciones del lenguaje es comunicar, por lo tanto la poesía comunica. Para Octavio Paz, el lenguaje es fundamental para la existencia de la civilización:

El lenguaje es una condición de existencia del hombre y no un objeto, un organismo o un sistema convencional de signos que podemos aceptar o desechar. El estudio del lenguaje en este sentido, es una de las partes de la ciencia total del hombre.¹⁵

En este sentido, la relación de la poesía con la teoría de la comunicación es inmediata, ya que la poesía se sirve del lenguaje para manipular las expresiones escritas, visuales, orales, etc. con fines estéticos.

¹⁴ Alejandro Tapia, *De la retórica a la imagen* (México: UAM, 1991), p. 28-29.

¹⁵ Paz, *El arco y la lira*, p. 31.

1.1.7 La imagen poética

El uso de las imágenes verbales es fundamental en la poesía. Octavio Paz define a la *imagen poética* como:

Toda forma verbal, frase o conjunto de frases que el poeta dice y que unidas componen un poema. Cada imagen contiene muchos significados contrarios o dispares, a los que abarca o reconcilia sin suprimirlos. Estas expresiones verbales han sido clasificadas por la retórica y se llaman comparaciones, símiles, metáforas, juegos de palabras, paronomasias, símbolos, alegorías, mitos, fábulas, etc.¹⁶

Así, la imagen poética contiene una multiplicidad de significados que son reconciliados en el poema. Desde la retórica, se llaman figuras literarias a las imágenes poéticas, sin embargo, también se han llamado imágenes poéticas a las *imágenes visuales*. En su libro *Retórica de la Imagen* (1991), Alejandro Tapia explica cómo diversas formas retóricas se utilizan hoy en el mundo visual para producir imágenes publicitarias.

1.1.8 Poética

El término poética ha tenido diversas acepciones a lo largo de la historia. Para Aristóteles la poética englobaba diversas artes, todas ellas gestadas por imitación: épica, tragedia, comedia, música, ditirítambica, pintura y escultura. Aristóteles nombra las diferencias de estas prácticas según el tipo de mimesis que realizan: con qué medios se realizan, qué cosas trata, y cómo las trata. Esto, en términos actuales, indicaría la técnica, el tema y la manera o enfoque.

Para Alfonso Reyes el término poética incumbe a toda creación verbal: “El término será aplicable a toda ejecución verbal, trátase o no de literatura. Toda forma verbal será para nosotros una manifestación de poética.”¹⁷

La Poética, como ciencia que tiene por objeto la poesía, se establece cuando algunos formalistas rusos pertenecientes al llamado Círculo lingüístico de Moscú, publican la obra *Poetika*, en 1919. Es importante indicar que algunos formalistas rusos estuvieron relacionados

¹⁶ Paz, *El arco y la lira*, p. 98.

¹⁷ Reyes, *El deslinde*, p.38.

al movimiento de poesía futurista, del cual tomaron algunos postulados. El formalismo parte de la concepción de una obra de arte realizada dentro del lenguaje, así que la poética es el estudio del lenguaje poético. Los formalistas analizaron las estructuras literarias como el relato y la obra como una unidad, sin ocupar la fragmentación tradicional fondo y forma. Años después se formó el Círculo Lingüístico de Praga, del cual Román Jakobson fue miembro. Jam Mukarovsky también fue miembro importante del círculo, ya que desarrolló la concepción de la poesía como parte integrante de la semiología y consideró al arte como un hecho semiológico.

En su libro *Obra abierta*, Umberto Eco reconoce dos acepciones del término poética. La primera acepción se refiere a la ciencia que tiene por objeto la poesía, la cual se desprende de los estudios de los formalistas rusos y del Círculo de Praga:

¿Qué se entiende por “poética”? El filón que va desde los formalistas rusos a los actuales descendientes de los estructuralistas de Praga entiende por “poética” el estudio de las estructuras lingüísticas de una obra literaria. Valéry, en su *Première Leçon du Cours de Poétique*, ampliando la acepción del término a todos los géneros artísticos, hablaba de un estudio del *hacer* artístico, aquel *poiein* “que se consigue en una obra”, “la acción que hace”, las modalidades de aquel acto de producción que apunta a constituir un objeto con vistas a un acto de *consumo*.¹⁸

La segunda acepción que reconoce Umberto Eco, incumbe a las propuestas tanto teóricas, como derivadas de la práctica de una corriente o de un autor en particular.

Nosotros entendemos “poética” en un sentido más ligado a la acepción clásica: no como un sistema de reglas constreñidoras (la *Ars Poética* como norma absoluta), sino como el programa operativo que una y otra vez se propone el artista, el proyecto de la obra a realizar como lo entiende explícita o implícitamente el artista. [...] Está claro, pues, en nuestra acepción, que la noción de “poética” como proyecto de formación o estructuración de la obra viene también a cubrir el sentido citado primeramente: la búsqueda en torno al proyecto originario se perfecciona a través de un análisis de las estructuras finales del objeto artístico vistas como documento de una intención operativa, como huellas de una intención. El hecho de que en tal rebusca sea imposible dejar de resaltar las disparidades entre proyecto y resultado (una obra es a un tiempo la huella de lo que quería ser y de lo que es de hecho, aun cuando no coincidan los dos valores), hace que se recupere también el significado que Valéry daba al término.¹⁹

¹⁸ Umberto Eco, *Obra abierta*, Introducción a la segunda edición, trad. Roser Berdagué (España, Ed. Planeta, 1992).

¹⁹ *Ibíd.*, Introducción a la segunda edición.

En este sentido, podemos referirnos a *poéticas* particulares de algún movimiento como “la poética futurista”, o a la poética de algún autor en específico como “la poética creacionista de Vicente Huidobro”; y también siendo aún más específicos, referirnos a la poética de algún autor en una etapa representativa como “la poética de Haroldo de Campos durante la etapa orgánica de la poesía concreta”.

Umberto Eco reconoce ambas acepciones del término poética. En esta investigación ambas serán de utilidad, sin embargo, se utilizará mayúscula cuando se use el término en la primera acepción: la ciencia que tiene por objeto el estudio la de la poesía.

1.2 Antecedentes de la poesía concreta

Hacia principios del siglo XX existían múltiples cuestionamientos a la poesía en su manifestación literaria, sobre todo por efectos del período romántico, y por la influencia de autores como Mallarmé. Desde las diversas vanguardias históricas de principios del siglo XX, se cuestionó al arte en muchos sentidos y la poesía no fue la excepción. Se replantearon los elementos que se creían fundamentales como el uso del verso libre y medido, la prosa poética, las posibilidades sonoras más allá del ritmo y la rima, se cuestionó el uso del espacio en el poema; se comenzaron a incluir diferentes elementos no lingüísticos en los poemas, lo cual finalmente desencadenó en prácticas poéticas muy diversas, como la poesía sonora y la poesía experimental. También se exploraron diversas técnicas que influyeron el desarrollo del arte como el collage, el montaje. Es importante resaltar que existieron dos vanguardias que tuvieron su origen en Latinoamérica: el creacionismo y la poesía concreta, las cuales tuvieron repercusión internacional.

A continuación hago una breve descripción de las vanguardias y de los poetas que influyeron en el desarrollo de la poesía concreta brasileña. En el apartado “características” se exponen principalmente sus posturas estéticas y políticas. En el apartado “técnicas” se exponen sus modos de experimentación formal, los cuales se ilustran mediante ejemplos visuales. Podemos afirmar que, en su gran mayoría, fueron poetas quienes le dieron voz a las vanguardias mediante la publicación de manifiestos: Tristán Tzara en el caso del dadaísmo,

Filippo Marinetti en el futurismo, André Bretón en la poética surrealista, Guillaume Apollinaire para los cubistas, Isidore Isou en el movimiento letrista y finalmente Augusto de Campos, Decio Pignatari y Haroldo de Campos en el movimiento de poesía concreta.

1.2.1 Futurismo

El futurismo fue una vanguardia artística gestada en Italia. Entre sus preceptos destacan la adoración de la velocidad, de la tecnología y de la guerra, es decir, un culto al progreso tecnológico moderno. Fueron esenciales en la poética futurista elementos simbólicos de la ciudad como el auto, la máquina, la luz eléctrica, el avión, el cinematógrafo y el gramófono.

En 1909 Filippo Tommaso Marinetti publica el primer manifiesto futurista, el documento fundacional del futurismo. En dicho documento Marinetti describe la eclosión del futurismo como un acto de rabia espontánea contra el mundo del pasado. El futurismo es criticado y desdeñado por sus tendencias machistas, su adoración al militarismo y su apego al fascismo, sin embargo, sus contribuciones al arte contemporáneo fueron notables.

1.2.1.1 Características

Es imposible concebir la experimentación formal del futurismo sin tomar en cuenta sus posturas estéticas y políticas. Por lo cual, enumero sus principales postulados:

- Contra la inmovilidad de la literatura de esa época
- La velocidad y agresividad como cualidades estéticas: la belleza del automóvil
- Negación de lo pasado: el artista no debe mirar hacia atrás en el tiempo
- Contra los museos, las bibliotecas y las academias
- Apología de la juventud y del belicismo
- El arte es violencia, agresividad e injusticia

1.2.1.2 Técnicas

En el llamado *Manifiesto técnico de la literatura futurista*, publicado de manera original en 1912, Marinetti propone una reestructuración radical de la literatura: “¡Hemos de escupir diariamente sobre el Altar del Arte! Nosotros entramos en los dominios ilimitados de la libre intuición. ¡Después del verso libre, por fin LAS PALABRAS EN LIBERTAD!”²⁰

Marinetti propone abolir de la poesía elementos como la sintaxis, el adjetivo, las conjunciones, el adverbio y la puntuación. Propone el uso de los verbos en infinitivo, ya que en su conjugación sugiere al yo del escritor que observa o imagina. Usar el sustantivo al azar, y siempre con su doble por analogía: mujer-golfo, puerta-grifo, muchedumbre-resaca. Empleo de caracteres matemáticos y caracteres musicales. Uso de imágenes y analogías nuevas en poesía en contraste a las antiguas y estereotipadas. Introducción de elementos nunca usados en la literatura como el ruido (manifestación del dinamismo de los objetos), peso (facultad del vuelo de los objetos), olor (facultad del esparcimiento de los objetos). El fin último de Marinetti es la despersonalización del arte, en la búsqueda de un arte maquínico.



Fig.1 Filippo Marinetti, *Tabola palolibera*, 1917.

²⁰ Filippo Tomasso Marinetti, “Manifiesto Técnico de la literatura futurista”, en *Manifiestos y textos futuristas*, trad. Cari Sanz (España: Ed. Del Cotal, 1978), p. 156.

En la figura 1 vemos una de las obras tempranas del futurismo, en la cual se usan onomatopeyas para expresar su filiación por lo ruidoso de la ciudad y por lo destructivo. Por ejemplo, la palabra *ESPLOSIONE* hace referencia a la destrucción y expresiones como *SCRABrrRrraaNNG*, *TRAC* y *GRAAAAG*, son onomatopeyas que hacen referencia a lo ruidoso y caótico del ambiente citadino. Se utilizan tipografías de variados tamaños, grosores y calidades de línea e incluso algunas tienen el aspecto de estar hechas a mano: caligrafía. Las formas son orgánicas y se mezclan con figuras, por ejemplo la silueta de una mujer.

La figura 2 es un número de la revista *La Parole in Libertá*. En ésta existe experimentación tipográfica, ya que las palabras ocupan el espacio visual con la intencionalidad de evocar un paisaje (Montañas, valles, calles). Además se emplean caracteres que son poco comunes en la poesía, como caracteres matemáticos.



Fig.2 Filippo Marinetti, *Tabola Palolibera. Montañas, Valles, Calles*, 1919.

1.2.2 Cubismo

Los artistas que comenzaron la gestación del cubismo fueron Pablo Picasso y Georges Braque, ambos en el terreno de la pintura. El principal cuestionamiento del cubismo era para el realismo, es decir, para la representación pictórica. En su ensayo sobre los Pintores cubistas, Apollinaire describe al cubismo como “[...] el arte de pintar conjuntos nuevos con elementos no extraídos de la realidad visual sino enteramente creados por el artista y dotados de una poderosa realidad.”²¹

El cubismo pretende liberar al arte de la representación de la realidad para intentar ofrecer un arte basado en sí mismo. Para Pierre Reverdy: “El cubismo es un arte eminentemente plástico, pero un arte creador y no reproductivo. [...] es tan legítimo decir que el cubismo es la pintura misma como decir que la poesía de hoy es la poesía misma”.²² Los cubistas rechazaban la perspectiva única; el primer reto del cubismo era representar las tres dimensiones en una superficie bidimensional, en el lienzo. La primera etapa del cubismo, denominada *cubismo analítico*, comienza aproximadamente en 1909 y termina en 1911. A diferencia de otras vanguardias como el impresionismo, el cubismo no buscaba representar un instante preciso sino plasmar la continuidad en el tiempo de un objeto, su esencia.

Otra vertiente del cubismo fue el denominado *sintético*; el principal representante de éste es Juan Gris, pintor español. Durante esta etapa se comienzan a ocupar elementos extra-pictóricos como recortes de periódico, cartón, tela y distintos materiales.

Los artistas cubistas cuestionaban el espacio pictórico del Renacimiento, ya que en éste dominaba la geometría euclidiana (línea, superficie, volumen) como única representación de la realidad. Entonces comienzan a ocupar el espacio como medio de construcción para la pintura, al cual llamaron “cuarta dimensión”.

El cubismo literario nace de la pintura cubista, es por ello que los poemas cubistas son visuales. La figura principal de este movimiento es sin duda el poeta Guillaume Apollinaire, quien en 1913 publicó un importante manifiesto donde se encuentran las siguientes

²¹ Guillaume Apollinaire, *Alcoholes* (Madrid: Ed. Hiperión, 2003), p.16.

²² Pierre Reverdy, *Escritos para una poética* (Venezuela: Monte Ávila Ediciones, 1977), p.16.

exhortaciones a la poesía: palabras en libertad, invención de palabras, supresión del color poético, de la copia en arte, de la sintaxis, de la puntuación, de la armonía tipográfica, de los tiempos y personas de los verbos, de la forma teatral, del sublime artista, del verso, de la estrofa y de la intriga en los relatos.

1.2.2.1 Características

—Reivindicar la autonomía total y absoluta de la obra de arte. El artista pretende captar la simultaneidad de la realidad

—Utilizar la técnica del collage; poner en el mismo plano trozos de diálogo, noticias del periódico

—Exaltación de los elementos de la modernidad sin llegar a los extremos del futurismo, exaltar el cosmopolitismo

—Incorporar el humor como elemento artístico en sí mismo; se concibe la literatura como un juego y los poemas cubistas suelen ser alegres y festivos

—Rechazar las actitudes poéticas y sentimentales

—El poema cubista oscila entre la simultaneidad de ideas, percepciones y sensaciones y la disposición gráfica de las palabras

—Romper con la puntuación, el orden de las palabras, desaparecer la rima. El poema se convierte en una representación gráfica de lo que expresa, y se le denomina *caligrama*

1.2.2.2 Técnicas

El cubismo es fundamental para el arte contemporáneo, ya que de él se desprendieron diversas experimentaciones formales, como el collage y el montaje, que transformaron radicalmente el arte.

a) Simultaneidad: La simultaneidad hace referencia a la búsqueda cubista por plasmar en un mismo plano bidimensional diferentes perspectivas de un mismo objeto. En su ensayo sobre la pintura cubista, Apollinaire menciona la necesidad de plasmar simultáneamente diferentes

instantes: “Abarcaremos de un vistazo: el pasado, el presente y el futuro. El lienzo debe presentar esta unidad esencial que por sí sola provoca el éxtasis.”²³

Pierre Reverdy teoriza que la creación de la imagen sólo es posible mediante la conjunción de dos realidades distantes: “No es posible crear imágenes comparando (siempre débilmente) realidades desproporcionadas. Es posible crear, al contrario, una imagen fuerte, nueva para el espíritu, aproximando sin comparación dos realidades distantes cuyas relaciones sólo el espíritu ha captado.”²⁴

El uso de la simultaneidad en el poema dio lugar a múltiples características como supresión de nexos lógicos, dando pie a la libre disposición de la gráfica del verso en la página, disposición necesaria para conseguir los efectos simultáneos ya que los blancos y los cortes en los espacios usados según la necesidad del poema, crean el efecto de multiplicidad espacio- temporal. Se persigue romper la linealidad no sólo del espacio sino del tiempo para alcanzar el instante alterno: la simultaneidad.

La obra *Tour Eiffel* (véase Fig.3) es un caligrama de Guillaume Apollinaire que muestra el mensaje alusivo a la torre Eiffel “*Salut monde dont je suis la langue éloquente que sa bouche O Paris tire et tirera toujours aux allemands.*” Este mensaje se distribuye en el espacio para mostrar un gráfico que alude a la torre Eiffel. Este caligrama logra conjuntar forma y significado en un mismo objeto estético.

²³ Guillaume Apollinaire, “Los pintores cubistas”, en *Primeras vanguardias artísticas: Textos y documentos*. Ed. Lourdes Cirlot (Barcelona: Labor, 1995), p.48.

²⁴ Reverdy, “Imagen”, en *Escritos para una poética*, p.26.

S
 A
 LUT
 M
 O N
 D E
 DONT
 JE SUIS
 LA LAN
 GUE È
 LOQUEN
 TE QUESA
 B O U C H E
 O P A R I S
 TIRE ET TIRERA
 T O U JOURS
 A U X A L
 L E M A N D S

Fig.3 Guillaume Apollinaire, *Tour Eiffel*, 1916.

b) Sintaxis cubista

Para el cubismo literario es fundamental la creación de una nueva sintaxis; disponer las palabras en un orden diferente, en búsqueda de una nueva significación. En su artículo *Sintaxis*, Pierre Reverdy comenta acerca de esta ruptura con el orden tradicional de las palabras:

Para un nuevo arte es previsible una sintaxis nueva que vendría finalmente a poner en el nuevo orden las palabras de las que debíamos servirnos. [...] La sintaxis es un medio de creación literaria. Es una disposición de palabras y una disposición tipográfica adecuada es legítima.²⁵

²⁵ Reverdy, "Sintaxis", en *Escritos para una poética*, p.27-28.

Con la nueva sintaxis se comprende una nueva disposición espacial y una nueva concepción tipográfica que al sustituir a la puntuación es quien conduce la lectura. La nueva sintaxis cubista lleva a la ruptura forzosa de la puntuación y en la estructura sintáctica del poema, así como a la supresión de la rima.

1.2.3 Creacionismo

La propuesta creacionista de Vicente Huidobro se puede resumir en la voluntad de total independencia de la vida con respecto del arte. Si bien Huidobro es influido durante sus viajes a Europa por el cubismo, el creacionismo es una vanguardia hispanoamericana. Huidobro concibe el poema como una creación humana independiente de la naturaleza: “Os diré qué entiendo por poema creado. Es un poema en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquier otra realidad que no sea propia.”²⁶

En 1914 Huidobro publica su manifiesto *non serviam* en el que entre otras cosas expresa: “Así ha sido la literatura, la poesía, hasta este momento en que el poeta, el creador, cobra conciencia y anuncia a la Natura (la realidad a la que siempre se ha sometido el hombre y sus creaciones) la gran frase: *No te serviré.*”²⁷

El cubismo y creacionismo son dos vanguardias que tienen múltiples similitudes, bien sea por el espíritu vanguardista de la época y debido a las influencias que tiene Huidobro durante sus viajes a Europa. Huidobro se establece en París a finales de 1916, y entra en contacto con el grupo cubista, especialmente con Pierre Reverdy, con quien publica en la revista *Nord-Sud*. Entre 1917 y 1918 Huidobro difunde el movimiento creacionista en España y en 1919 inicia la escritura de una de sus principales obras, *Altazor*.

²⁶ Vicente Huidobro, “El poema creado”, en *Textos de estética y teoría del arte*. Editado por Adolfo Sánchez Vázquez (México: UNAM, 1992), p. 410-411.

²⁷ Vicente Huidobro, *Non serviam*, (Chile: Universidad de Chile, s/f), acceso el 15 de agosto de 2015, <http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/manifiesto4.htm> .

1.2.3.1 Características

- Abandonar el arte reproductivo, por un arte de creación
- Independencia del artista frente a la naturaleza; crear una cosa propia con independencia de la naturaleza
- Exclusión de lo azaroso en la creación poética

1.2.3.2 Técnicas

Vicente Huidobro fue uno de los poetas visionarios de la literatura hispanoamericana, además de sus célebres poemarios *Altazor* y *Temblor del tiempo*, se distingue por sus poemas que incluyen composiciones tipográficas. El creacionismo concibe la utilización de imágenes puras que recrean realidades que sólo son posibles en la mente del poeta:

El poema creacionista se compone de imágenes creadas, de situaciones creadas, de conceptos creados; no escatima ningún elemento de la poesía tradicional, salvo que en él dichos elementos son íntegramente inventados, sin preocuparse en absoluto de la realidad ni de la veracidad anterior al acto de realización.²⁸

En el poema de la figura 4, vemos que Huidobro compone un paisaje tipográfico, donde cada frase tiene una forma visual que alude a su contenido literario; por ejemplo, la frase literaria “La luna en que tú te miras.” tiene una forma visual circular que alude a la representación convencional de la luna. Además, el poema tiene una imagen visual que alude a un paisaje (montañas, árboles, cielo). La experimentación creacionista tiene múltiples relaciones con los caligramas de Apollinaire. En este poema las frases se vuelven imagen, y el poema tiene un sentido general que hace referencia al paisaje²⁹.

²⁸ Huidobro, “El poema creado”, en *Textos de estética y teoría del arte*, p. 410-411.

²⁹ Me refiero al paisaje como género artístico. Dicho género ha sido explotado a lo largo de la historia y ha tenido diversas connotaciones; sin embargo, por regla general incluye cielos, vegetaciones, valles, ríos, etc.

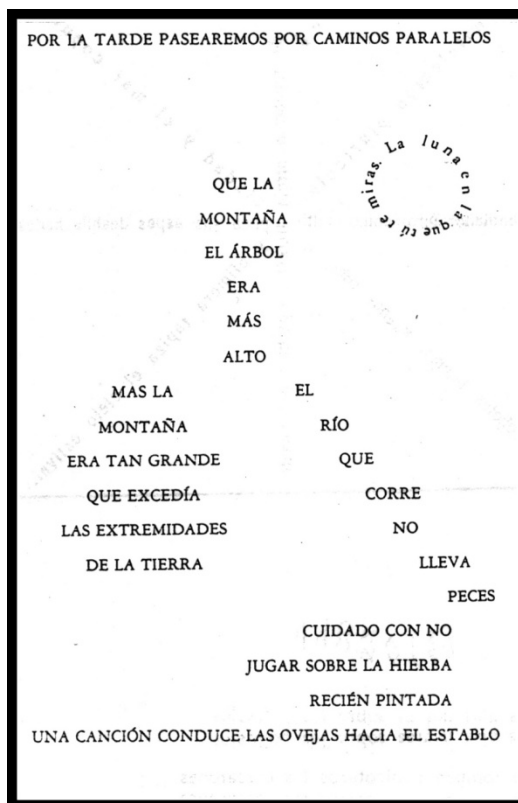


Fig.4 Vicente Huidobro, *Caminos paralelos*, 1917.

1.2.4 Dadaísmo

Las vanguardias artísticas del siglo XX revolucionaron el arte en muchos ámbitos, y la poesía no fue la excepción. Si bien existieron antecedentes de poesía no convencional o experimental, es durante este período tan prolífico que la poesía amplía los cánones que tenían impuestos. Sin duda el dadaísmo fue una de las vanguardias transgresoras del siglo XX. El arte se concibe de otra manera después de Dadá. Sin embargo, Dadá se proclamaba como anti-arte, una de sus metas programáticas era la destrucción del arte y de la estética. Como vanguardia artística, Dadá comienza en Zurich, con pequeñas reuniones en el Cabaret Voltaire, con actos poéticos y musicales. Dadá tiene su origen en la Europa de la primera guerra mundial. En 1917 se funda la revista dadaísta, misma que engloba artes diversas como pintura, música, teatro, danza y poesía.

Desde sus inicios, Dadá se rebela contra el sentido; en un manifiesto de 1918 declara: “DADÁ NO SIGNIFICA NADA”. El significado de la palabra Dadá es impreciso por definición. Los dadaístas decían que Dadá significa diferentes cosas en varias lenguas. Dadá comenzó como un espíritu de cambio, de transgresión, ironía, descaro, azar y provocación. Tristan Tzara, y Hugo Ball, ambos poetas, fueron personajes muy importantes en su genealogía.

1.2.4.1 Características del dadaísmo

- Contra la belleza y contra el arte burgués
- Contra las búsquedas formales del futurismo y del cubismo, en el sentido que ellos sólo cuestionan la representación y no el arte como tal
- El artista protesta, ya no sólo pinta sino que crea directamente en piedra, fierro, estaño
- Toda obra plástica o pictórica es inútil
- Renovación, destrucción de lo viejo, contra la lógica del pensamiento, la objetividad de la ciencia
- Espíritu de espontaneidad
- Contra la imposición de todo código o modelo estético establecido
- Un grito libertario para la creación

1.2.4.2 Técnicas

Dadá se propugna por una poética basada en el azar y la espontaneidad. El poema se libera de todo modelo artístico en el momento de ser fruto del azar. Dadá propone crear a partir de elementos cotidianos para llegar, con el uso del azar y collage, a una creación original. El uso del “sinsentido”, como herramienta creativa es fundamental en la poética dadaísta. El poema se rebela contra el sentido lógico, pero también contra la historia literaria hasta ese momento: destruye la sintaxis lógica formada por sujeto-verbo-predicado, y da valor a las palabras por sí

mismas. En las instrucciones para hacer un poema dadaísta, Tzara alude a una poética impersonal producto de lo azaroso, de la acción más que de la intención; Tzara describe, a modo de instructivo, los pasos para componer un poema dadaísta:

PARA HACER UN POEMA DADAÍSTA

“Coja un periódico.
Coja unas tijeras.
Escoja en el periódico un artículo de la longitud que cuenta darle a su poema.
Recorte el artículo.
Recorte en seguida con cuidado cada una de las palabras que forman el artículo y métalas en una bolsa.
Agítela suavemente.
Ahora saque cada recorte uno tras otro.
Copie concienzudamente en el orden en que hayan salido de la bolsa.
El poema se parecerá a usted.
Y es usted un escritor infinitamente original y de una sensibilidad hechizante, aunque incomprendida del vulgo. ”

* Ejemplo:

cuando los perros atraviesan el aire en un diamante como las ideas y el apéndice de la meninge señala la hora de despertar programa premios son ayer conviniendo en seguida cuadros / apreciar el sueño época de los ojos / pomposamente que recitar el evangelio género se oscurece / grupo el apoteosis imaginar dice él fatalidad poder de los colores / talló perchas alelado la realidad un encanto ¡espectador todos al esfuerzo de la ya no es 10 a 12 / durante divagación caracoleos desciende presión / volver de locos uno tras otro sillas sobre un monstruosa aplastando el escenario / celebrar pero sus 160 adeptos en paso en los puestos en mi nacrado / fastuoso de tierra plátanos sostuvo esclarecerse / júbilo demandar reunidos casi / de ha la uno tanto que le invocaba de las visiones / de los canta ésta ríe / sale situación desaparece describe aquella 25 danza salve / disimuló todo de no es fue / magnífica la ascensión tiene la banda mejor luz cuya suntuosidad escena me music-hall / reaparece siguiendo instante se agitar vivir / negocios que no prestaba la manera palabras vienen esa gente.³⁰

En su afán por destruir el arte, Dadá emprende el intento de destruir el lenguaje, o al menos desestructurarlo. En su búsqueda por desarticular el sentido en la poesía y volver a los

³⁰ Tristán Tzara, “Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo”, en *Siete manifiestos Dadá*, trad. Huberto Haltter (España: Tusquets, 1999), p. 35-36.

elementos primarios, comienza a experimentar con la desarticulación del lenguaje hablado, para experimentar la sonoridad y musicalidad del poema. Como ejemplo tenemos el poema *Karawane*, de Hugo Ball (véase fig. 5), el cual es una de las experimentaciones más tempranas de poesía fonética. En él se hacen uso de distintas tipografías, y las palabras son parte de un lenguaje inventado.

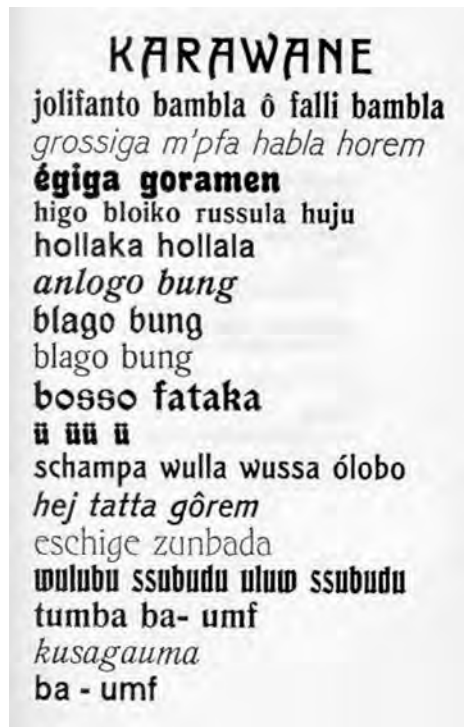


Fig. 5 Hugo Ball, *Karawane*, 1919.

Otras técnicas de la poética dadaísta son las siguientes:

—Uso de elementos inesperados, como las mayúsculas y cifras introducidas en agudo
contraste

—Combinación de palabras y utilización de ornamentación tipográfica que combina con las
palabras y páginas, de manera que tengan un contenido que vaya más allá de su función

—Rescate de la tipografía como imagen

—Uso abundante del collage y el fotomontaje

1.2.5 Surrealismo

El surrealismo es una vanguardia que surge en el período de entreguerras (1918-1939); es efecto de las vanguardias que le precedieron, especialmente del dadaísmo. Cuando el dadaísmo agota su potencial transgresor, surge el surrealismo. El primer manifiesto surrealista se publica en octubre de 1924 y sus principales propulsores fueron André Bretón, Philippe Soupault, Louis Aragon, Paul Eluard y René Crevel. Este grupo de artistas son figuras que se congregaron en torno a la publicación de la revista *Littérature*. Una revista mensual que fue fundada, en 1919, por Louis Aragon y André Bretón. La revista publicó en sus primeros números una serie de manifiestos dadaístas, pero rompió con él en 1922, luego de marcadas diferencias entre André Bretón y Tristán Tzara. Una de las principales diferencias es el apego que Bretón tenía a los estudios del psicoanálisis de Freud, mismo que Tzara rechaza en algunos manifiestos. Los principales alcances del surrealismo ocurren en el período de entreguerras con obras como *Najda* de André Bretón (1928), *Los vasos comunicantes* de André Bretón (1932), *Encuesta sobre el amor* realizada por el grupo surrealista en 1928, *Un perro andaluz* de Luis Buñuel (1929), *La edad de oro* de Luis Buñuel (1930) y artistas como De Chirico y Max Ernst.

André Bretón es el principal propulsor y teórico del surrealismo. Es heredero de la tradición romántica, entre sus principales influencias podemos citar a los poetas malditos: Sade, Lautremont, Baudelaire, Mallarmé, Blake, Rimbaud y Jarry.

1.2.5.1 Características

Según los manifiestos consultados, su poética se basa en tres pilares fundamentales: la libertad, el amor y lo maravilloso. Cada tema se manifiesta a través del desarrollo de su poética. La libertad está relacionada con el azar; lo maravilloso con el encuentro de lo irreal, y el amor en el intento de reconciliar el plano físico y metafísico. Además el surrealismo exalta, especialmente en su primer manifiesto, ciertas actitudes poéticas que están en contra de la razón:

- Exacerbación de los momentos y estados de existencia que escapan al control racional: la infancia, el sueño, alucinación, las visiones y la locura
- Exaltación de facultades como la imaginación, los sentimientos, la intuición, lo instintivo y el deseo
- Estrategias creativas que partan de la espontaneidad, la arbitrariedad, el desorden y el inconformismo absoluto

1.2.5.2 Técnicas

Las técnicas que propone el surrealismo son la escritura automática, el sueño, y el uso de imágenes oníricas y arbitrarias con las que pretende revelar el inconsciente. Mediante estos procesos se recogen imágenes que, fuera de toda preocupación estética, tienen el propósito de condensar los símbolos oníricos y subconscientes que el trance arroja.

Bretón se propone construir un método surrealista. Las técnicas que propone son la escritura automática, el sueño, y el uso de imágenes oníricas y arbitrarias con las que se pretende revelar el inconsciente. Para los surrealistas el sueño es la herramienta que mejor revela el inconsciente. Bretón se apoyó en las teorías de Freud sobre la escritura automática, o automatismo poético para buscar llegar a una verdad original. Como apunta Octavio Paz:

El automatismo poético [...] es una crítica radical de la crítica, un poner entredicho a la conciencia, a su manera es una vía purgativa, un método de negación tendiente a provocar la aparición de la verdadera realidad: el lenguaje primordial. El fundamento de la escritura automática es la creencia entre hablar y pensar.³¹

Vemos que para los surrealistas la vía del inconsciente ya sea por medio del sueño o de la escritura automática, implica un acceso a una verdad original. La escritura automática es revelación.

El poema objeto fue unos de los medios que ocuparon los surrealistas. Bretón lo definió como: “[...] una composición que tiende a combinar los recursos de la poesía y la

³¹Octavio Paz, “Inspiración y escritura automática”, en *Estrella de tres puntas: André Bretón y el surrealismo* (México: Ed. Vuelta, 1996), p. 39.

plástica especulando sobre su poder de exaltación recíproca.”³² Para Octavio paz, el poema objeto es la combinación de un artefacto visual y la escritura: “El poema objeto es una criatura anfibia que vive entre dos elementos: el signo y la imagen, el arte visual y el arte verbal. Un poema objeto se contempla y, al mismo tiempo se lee.”³³ El poema objeto de la figura 6, es un ensamblaje que une elementos que tienen poca relación (ojos, el insecto, y un texto que está dedicado a Marcelle Ferry). El poema-objeto puede ser visto y también leído.



Fig.6 André Bretón, *A Marcelle Ferry*, 1940.

³² Paz, “Poemas mudos y objetos parlantes”, en *Estrella de tres puntas*, p. 91.

³³ *Ibíd.*, p. 91.



Fig.7 André Bretón, *Poema objeto*, 1941.

1.2.6 Letrismo

El Letrismo fue heredero directo de Dadá en cuanto a su búsqueda para renovar el arte y sus estrategias relacionadas tanto al escándalo y la transgresión. Fundado por Gabriel Pomerand e Isidore Isou en 1946, año en que Isou publica el primer y único número de *La dictadura letrista*, manifiesto donde teoriza sobre las premisas del movimiento.

En 1947, la editorial Gallimard publicó el manifiesto letrista de Isidore Isou: *Introduction à une Nouvelle poésie et à une nouvelle musique*. Donde reconoce la influencia de diferentes escritores como Charles Baudelaire, Tristán Tzara, André Bretón, Alfred Jarry, Stéphane Mallarmé, entre otros. En dicho volumen Isou declaró que el Letrismo proponía una ruptura con respecto a las demás vanguardias. Además de que la poesía se fundaba en la destrucción de las palabras en sus partes constitutivas, y se autonombra como el iniciador de una nueva forma de hacer poesía:

ISIDORE Isou Commence la destruction des mots pour les lettres.
ISIDORE Isou Veut que les lettres captent entre elles toute sollicitation.
ISIDORE ISOU Fait qu'on n'emploie plus les mesures aprioriques, les mots.
ISIDORE Isou Montre une autre issue entre LE MOT et IA RENONCIATION LA LETTRE. Il créera des émotions contre le langage, pour le plaisir de la langue. Il s'agit de faire comprendre que les lettres ont une autre destination que les mots. Isou Défera les mots en leurs lettres. Chaque poète intégrera tout en Tout.³⁴

1.2.6.1 Características

Isou se refiere a las palabras como mediadas a priori, como estructuras ya constituidas en su significación y forma; y se propone a destruirlas para crear nuevas maneras de hacer poesía. También define que esta nueva forma será una transgresión al idioma, en virtud de crear nuevas formas. Para Isou, las letras y las palabras tienen dos destinos poéticos diferentes: las palabras sirven al lenguaje, y las letras a la poesía; el letrismo implica una renuncia a las palabras. Afirma que los que no puedan salir de las palabras se quedarán estancados.

1.2.6.2 Técnicas

El nombre letrismo hace referencia a “letra”, ya que la toman como unidad, como átomo. Así, en sus obras, la letra adquiere un nuevo poder de significación. La letra reduce la representación del lenguaje a sus máximas consecuencias. Comienzan utilizando la letra como sonido y posteriormente como imagen, la poesía se vuelve musical y la escritura se convierte en pintura. Hacia 1949 el letrismo da un vuelco al lenguaje plástico con artistas como Gil Wolman, de Brau y Maurice Lemaitre. En la figura 8, se muestra la experimentación tipográfica que realiza Isou, donde mezcla texto manuscrito con pictogramas chinos, que para un lector occidental son ilegibles, además se hace uso de grafismos que muestran cuerpos de mujeres desnudos, esta mezcla de lenguajes provenientes de distintos sistemas de

³⁴ Isidore Isou, *Introduction à une nouvelle poésie et à nouvelle musique* (Francia: Ed. Gallimard, 1947), acceso el 2 de noviembre de 2015, <https://ec56229aec51f1baff1d-185c3068e22352c56024573e929788ff.ssl.cf1.rackcdn.com/attachments/original/9/3/7/002623937.pdf> .

significación (lenguaje escrito, lenguaje visual) es una característica sobresaliente de las vanguardias.

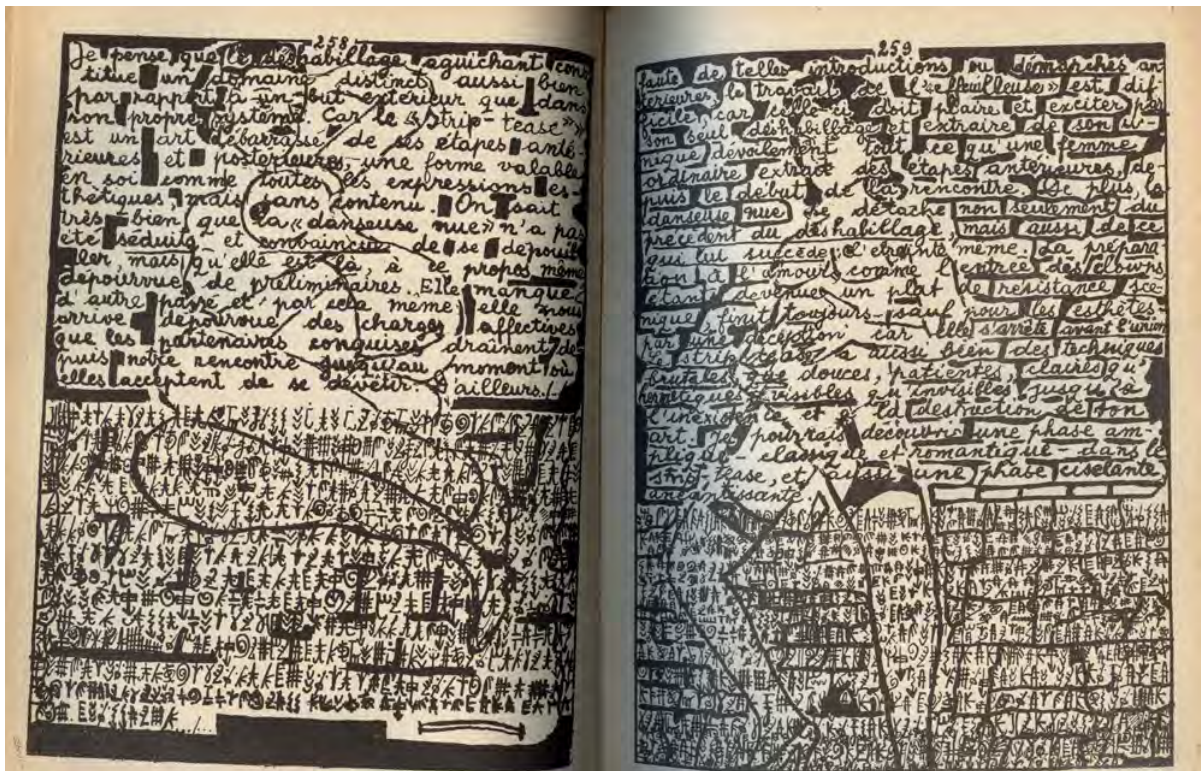


Fig. 8 Isidore Isou, *Initiation à la haute volupté*, 1960.

Para los letristas, las palabras, tal como existían, debían ser totalmente abolidas y la poesía debía fundirse con la música. Isou declaró que “el Surrealismo estaba muerto”. Isou y el movimiento letrista fueron el primer grupo que festejó el declive del surrealismo y fue vanguardia que rompería con la influencia de Bretón. La práctica letrista se inició en la poesía sonora, pero después se abocó a la producción plástica. De este modo surge una pintura letrista. Hacia 1952 Isou y Lemaitre experimentan también el cine y crean diferentes filmes en los cuales proyectan diferentes letras y símbolos. Las concepciones teóricas de Isou eran bastante ambiciosas ya que quería resistemmatizar todas las ciencias del lenguaje y del signo en una nueva disciplina que había denominado como *hipergrafología*.

1.2.7 Otras poéticas

Además de las vanguardias artísticas, los poetas concretos reconocen en sus manifiestos otras poéticas que los influyeron. Si bien, dichas poéticas no se consideran usualmente parte de las vanguardias artísticas del siglo XX, influyeron de manera notable el desarrollo del arte vanguardista.

1.2.7.1 Stéphane Mallarmé

Mallarmé fue un poeta y crítico francés, que formó parte del movimiento simbolista, y tenía influencia de Baudelaire. Fue incluido en el libro de los poetas malditos de Verlaine. Mallarmé es un personaje clave en la evolución de la poesía en el siglo XX. Su poema “*Un coup de dés jamais n’abolir le hasard*” es una de las obras que más influyeron en la poesía vanguardista. *Un coup de dés*, publicado en 1897, fue su última obra y la más experimental.

1.2.7.1.1. Características

En su poesía, las sonoridades y los colores juegan un papel importante como los sentidos cotidianos que tienen las palabras. Según algunos autores, Mallarmé es creador de un impresionismo literario, ya que escribió que su intención era pintar no la cosa, sino la del efecto que produce; por lo cual, el verso no debía componerse de palabras sino de intenciones.

1.2.7.1.2 Técnicas

Mallarmé concibe el arte pensado técnicamente. Es un precursor importante del anaformismo, técnica que después usaría Duchamp para realizar desplazamientos de significado. Utiliza la

anamorfosis para darle otro sentido a las cosas y la inserta a través de la perífrasis. Con esta técnica pretende liberar las cosas de su materialidad y la significación de su nombre ordinario. En Mallarmé ésta es una forma de alejamiento de la realidad que separa al objeto de su uso cotidiano. Se le asigna una nueva función a las cosas a través del lenguaje. La poesía de Mallarmé es una ruptura con la tradición clásica del arte, es el antecedente claro de las vanguardias.

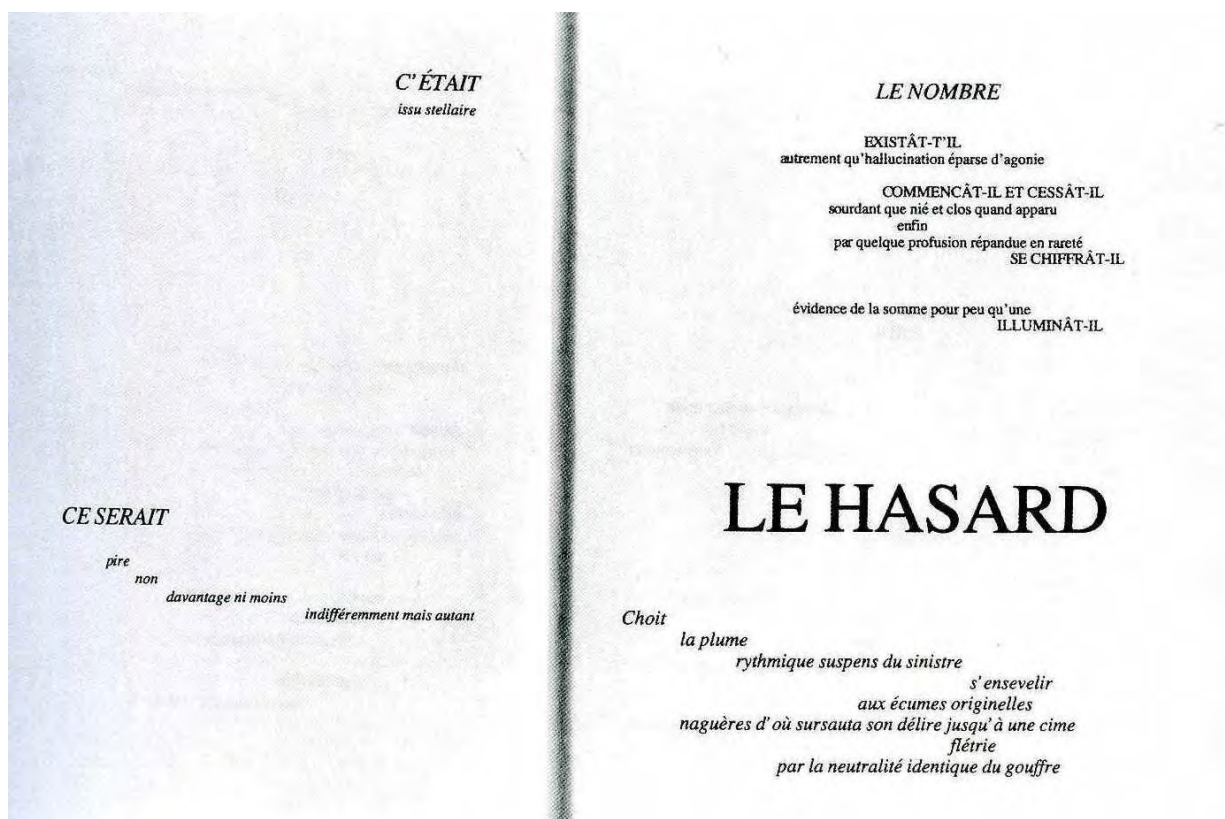


Fig.9 Stéphane Mallarmé, Fragmento del poemario *Un coup de dés*, 1897.

Su poema *Un coup de dés* muestra una ruptura en cuanto al uso de la tipografía y del espacio hasta ese momento. Mallarmé usa los espacios, y los trozos de página en blanco para transmitir significados. La hoja deja de ser un simple soporte del poema, y se convierte en el espacio donde se despliegan las más de 35 tipografías que usa a lo largo del poema.

1.2.7.2 Ezra Weston Loomis Pound

Fue un poeta norteamericano de la llamada generación perdida, la cual fue formada por escritores estadounidenses, de la etapa posterior a la primera guerra mundial. Gran parte de su obra está dedicada al rescate de la poesía antigua, para traducirla a una forma moderna y conceptual. Fue miembro del imagismo y contribuyó al vorticismismo, movimiento en el que participó James Joyce.

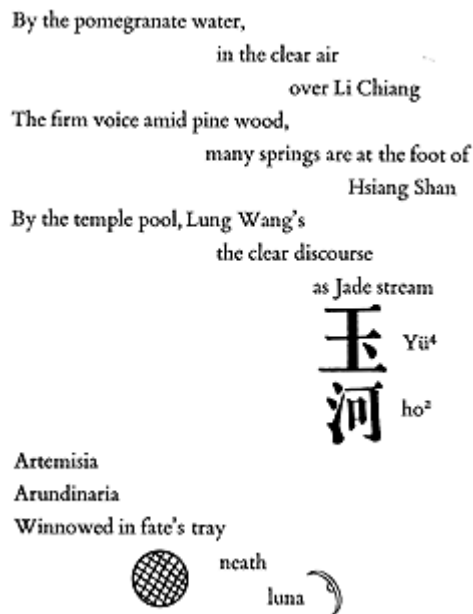


Fig.10 Ezra Pound, Fragmento de *Cantos*, 1962.

Estudioso de la literatura oriental, en 1915 publica *Cathay* un pequeño volumen de poemas de Lipo traducidos por Ernest Fenollosa (otro conocido orientalista) y reelaborados por Pound. Tuvo contacto directo con personajes de vanguardia como Marcel Duchamp y Tristán Tzara. Su obra cumbre, que le llevo gran parte de su vida, se reúne en *Cantos* (1925). En ellos cita a Homero, Confucio y Dante; aborda hechos históricos así como mitológicos, e incluye palabras en griego, latín e ideogramas chinos, en un intento de dar una visión extensa

de la historia y la cultura. El poema de la figura 10 es un extracto de *Cantos*, donde usa ideogramas chinos, además de incluir imágenes icónicas, que aluden al sol y la luna.

1.2.7.3 e.e. Cummings

Es conocido por sus poemas que rompen con la estructura convencional de la escritura. Con su trabajo pretende romper con los moldes de la ortografía y la sintaxis, así como desafiar las formas tradicionales de escritura para alcanzar una poesía pura y libre de convenciones.

Algunos de los recursos que utiliza son: Rompimiento de las frases, intercalación de mayúsculas y minúsculas y el uso de signos ortográficos poco convencionales. Esto convierte a su poesía en una búsqueda experimental para crear nuevos límites en el uso del lenguaje. Sus temáticas discurren en el amor, la naturaleza, la sátira y la relación del individuo con las masas y el mundo. En la que los puntos y las comas, podrían incluso llegar a interrumpir oraciones y palabras. Muchos de sus poemas están escritos sin respeto a los párrafos y renglones. Como el siguiente poema, traducido al español:

dim
i
un
tiv
o este parque v
acío (todoelmun
do en otra part
e excepto yo 6
gorriones inglese
s) o
toño &l
a lluvia
l
a
y lluvialluvia³⁵

El poema *Grasshoppeer* mezcla elementos tipográficos poco convencionales en poesía; también mezcla el uso de mayúsculas/minúsculas y experimenta con el espacio visual.

³⁵ E.E. Cummings, *Poemas*. Trad. Alfonso Canales (Madrid: Visor ,2000), p. 34.

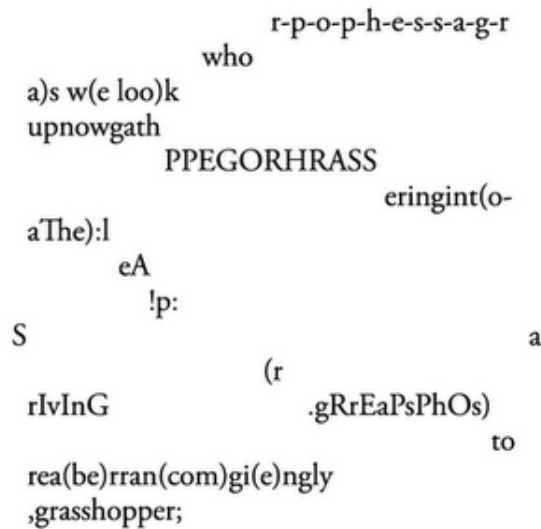


Fig.11 E.E Cummings, *Grasshopper*, 1960.

1.2.7.4 Arte concreto

El movimiento concretista se desarrolló en la década de 1930, con influencia de artistas de la *Bauhaus* (Kandinsky, Doesburg, Albers, Moholy Nagy) y del constructivismo ruso. En 1930, el artista holandés Theo van Doesburg publicó, en París, el único número de la revista *Art Concret*, un manifiesto de seis puntos que presenta las bases teóricas del arte concreto: arte calculado, lógico, que estipula la concepción de la obra “en la mente antes de su ejecución”.

El uso de la retícula como elemento organizador y estructural de la obra fue usado por los artistas concretos. En la figura se muestra *Broadway Boogie Woogie* de Piet Mondrian, donde se aprecia la influencia de Bauhaus en el uso de los colores primarios.

El suizo Max Bill, ex alumno de la Bauhaus, continuó desarrollando los principios del arte concreto. Profundiza el método objetivo de creación al utilizar tramas, módulos, series, progresiones aritméticas y geométricas. Max Bill es reconocido como una de las figuras más importantes del movimiento concreto. En 1944, Bill organiza en Basilea la primera exposición internacional de Arte Concreto. Como estudiante Eugen Gorimger, quien años más tarde se integraría al movimiento de poesía concreta, escribe de manera positiva sobre la exposición.

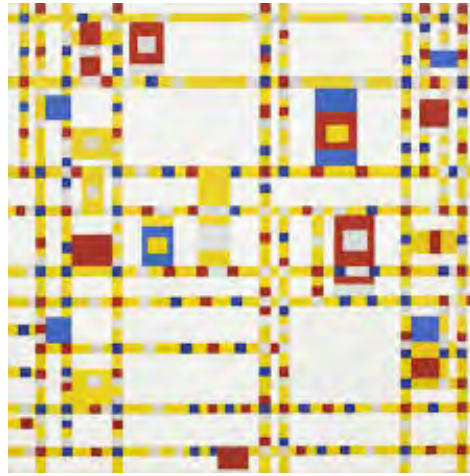


Fig.12 Piet Mondrian, *Broadway Boogie Woogie*, 1956.

Las teorías de Bill se difundieron en América del Sur, primero en Argentina por medio de Tomás Maldonado y la Asociación Arte Concreto-Invención, y más tarde en Brasil. En 1944 aparece en Buenos Aires la primera revista que anuncia las primeras manifestaciones del movimiento concreto rioplatense. El primer manifiesto de Eugen Gomringer sobre poesía concreta apareció en 1954.

1.3 Poesía concreta: De la palabra escrita a la imagen

Como hemos examinado, desde el poema *Un coup de dés*, se comienza a incluir elementos visuales a la poesía escrita. Además de diversos procedimientos como el uso de la tipografía como elemento significativo, la experimentación formal, la experimentación espacial y la ruptura de la sintaxis. Las vanguardias históricas mezclaron la palabra y la imagen en sus poemas. Con la influencia de dicha experimentación formal surge, en Brasil, la poesía concreta, uno de los movimientos vanguardistas que más influyeron en Latinoamérica, dicho movimiento se propagó por Europa, por medio de Eugen Gomringer, y obtuvo difusión internacional. La poesía concreta mostró, desde sus inicios una preocupación especial por el aspecto espacial, visual, gráfico y sonoro de la palabra.

1.3.1 Poesía concreta brasileña, una vanguardia tardía

Gonzalo Aguilar, en su libro *Poesía concreta brasileña*, busca definir el término vanguardia artística, a partir del criterio de que todo movimiento vanguardista es “relacional” y es necesario localizarlo históricamente en relación a su contexto para comprender sus características:

Considero que al historizar y localizar los movimientos puede mostrarse cómo en un campo determinado puede surgir una vanguardia y que semejante denominación es posible por las vanguardia que establece este campo. Esto vale no sólo para movimientos como la poesía concreta brasileña o los *happenings* de los años 80 sino también para ciertas formaciones de principios del siglo XX (como el *martinfierismo* argentino) o para algunos aspectos particulares (como la teoría de la traducción de Ezra Pound) que en otros entornos no tendrían una formación vanguardista, pero que si la tienen en el espacio en el que intervinieron.³⁶

Desde esta arista, la poesía concreta se puede considerar una vanguardia tardía ya que, aunque no formó parte de la experimentación formal desarrollada en Europa, al considerarla en el contexto de Brasil de mediados de siglo cumple con todas las características de una vanguardia. Entre dichas características Gonzalo Aguilar menciona las más estables como la radicalización de la forma (en el caso de la poesía concreta implica la superación del verso) o la elaboración de un manifiesto. Para Rojas las relaciones a partir de las cuales se define una vanguardia son variables pero no vacías:

Se da la conjunción de profundos trastornos tecnológicos, de la existencia de un campo literario o artístico investido de una autoridad intrínseca en la que la modernidad es motivo de disputa cultural y política. [...] en el dominio de lo artístico, las relaciones vanguardistas implican siempre un cuestionamiento del estatuto de la obra porque es su legitimidad como forma la que está en juego. [...] No conciliación con los hábitos del público, la tradición, las formas recibidas, las instituciones del mercado, los museos o los otros artistas. Cuestiona el uso del lenguaje en la poesía y crea circuitos nuevos de difusión en el ámbito artístico como revistas, manifiestos y exposiciones.³⁷

La disputa de la poesía concreta, era contra la poesía de la generación del 45 y en particular contra el verso como elemento estructural de la poesía (véanse las características

³⁶ Gonzalo Aguilar, “Formas de las vanguardias”, en *Poesía concreta brasileña: Las vanguardias en la encrucijada modernista* (Argentina: Beatriz Viterbo, 2003), p.30.

³⁷ Aguilar, “Formas de las vanguardias”, en *Poesía concreta brasileña*, p. 31-32.

predominantes del verso en 1.1.3). En el contexto latinoamericano se puede considerar como una de las vanguardias más relevantes para el arte contemporáneo, ya que de la experimentación de la poesía concreta se desprenden otras vertientes como el poema semiótico, y otra diversidad de poéticas visuales.

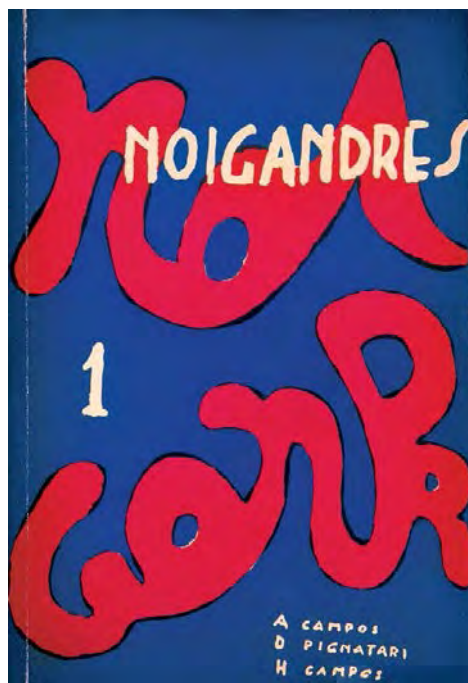


Fig. 13 Revista *Noigandres* #1, 1956.

Aunque Eugen Gomringer y Decio Pignatari acuñan, en 1955, el término poesía concreta, después de un encuentro en Europa, la poesía concreta nace oficialmente en 1956 con el grupo, *Noigandres*, cuyos principales integrantes son los poetas brasileños Augusto de Campos, Decio Pignatari, Haroldo de Campos y el poeta suizo-boliviano Eugen Gomringer.

Para diversos autores la poesía concreta nace simultáneamente en Europa y Brasil; sin embargo, tuvo su plena evolución en el contexto brasileño, a pesar que algunos de sus integrantes, como Gomringer, no tenían como lengua materna el portugués.

1.3.2 Características

Según Haroldo de Campos, la poesía concreta nace de una postura frente a la poesía conservadora de la *Generación del 45* que dominaba en Brasil. Los poetas concretos reconocen diversas fuentes de inspiración entre los poetas brasileños de la *Generación del 22*, como Oswald de Andrade y João Cabral de Melo Neto. Ambos pertenecientes al movimiento de la poesía modernista. Haroldo de Campos describe la situación de la literatura brasileña cuando surge la poesía concreta:

Los primeros libros que publicamos en esos años (50-51) surgieron en un período dominado por la llamada “generación del 45”. A partir de entonces entablamos una impugnación intrínseca a nivel de lenguaje, volada hacia el redescubrimiento y revalorización del pasado de creación frente a ese contexto “represivo” dentro del cual nacía nuestro trabajo. La polémica era frontal con esa posición conservadora, convencional y neoparnasiana de la “generación del 45”, que siempre se colocó en oposición al experimentalismo de los años 20, en los que se desarrolló nuestro modernismo (movimiento que corresponde a nuestra vanguardia en lengua hispánica).³⁸

La generación del 45 se opuso, principalmente por medio de la revista *Orfeo*, a diversas manifestaciones del modernismo brasileño como la libertad de la forma, la ironía, el coloquialismo, el poema-broma, y la sátira. Estos poetas exigían un retorno a formas serias como los modelos parnasianos o simbolistas. Los principales exponentes de la generación del 45 fueron Domingo Carvalho da Silva y Bueno de Rivera; la poesía de ambos tenía cuidado con el manejo del metro y la rima e impulsaba la concepción del poeta romántico lírico.

La poesía concreta nace de una postura crítica frente a la ideología poética que dominaba la escena poética brasileña, que se oponía a la vanguardia y a la experimentación. Para los poetas concretos es muy importante el *paideuma*, término utilizado por Ezra Pound para referirse a la tradición que cada artista retoma del pasado, es decir, a su genealogía tanto teórica como práctica. Haroldo de Campos describe el *paideuma* concreto:

Dicho recorrido crítico configuró un paideuma, en el sentido Poundiano de la expresión, un conjunto operacional de autores y de obras: Mallarmé (el *de Coup de dés*), a nivel sintáctico, una sintaxis visual y relacional, que sacaba partido de los blancos de la página y de la tipografía; Joyce (el *de Ulysses* y de

³⁸ Haroldo de Campos, “Entrevista a Haroldo de Campos”, en *Memoria plural. Entrevista a escritores latinoamericanos*, Editado por Danubio Torres Fierro (Argentina: Sudamericana, 1986), p. 22.

Finnegans Wake), enfatizando desde el punto de vista de la palabra montaje, y también como ejemplo de la abolición de la diferencia entre géneros tradicionales, entre poesía y prosa, en la dirección de una idea más productiva de texto; ambos con una noción de estructura, de funcionalidad que respondía de algún modo, al método ideogramático preconizado por Pound y por el utilizado en *Cantares*, de Joyce, extrajimos la expresión verbivocovisual para invocar nuestra preocupación con todos los parámetros del lenguaje poético (semántico, sonoro, gráfico,). Nos interesaba también e.e Cummings por su gestualidad tipográfica.³⁹

1.3.3 Teoría de la poesía concreta

Los poetas concretos, desde sus primeros manifiestos y ensayos, reconocen la influencia de Mallarmé, Pound, Joyce, Cummings y de las vanguardias europeas del siglo XIX. Una de las principales razones de la gran influencia de la poesía concreta en el arte contemporáneo y la poesía, es la claridad teórica que tuvo desde sus inicios. Los poetas concretos brasileños teorizaron sobre poesía y arte a través de ensayos y manifiestos que fueron recopilados en el libro *Teoria da poesia concreta*, publicado en 1965.

Los escritos teóricos de Pignatari tratan sobre algunos principios para crear una nueva poesía y de las estrategias que ha de seguir ésta. Su ensayo *Azar, arbitrario, Tiros* (1960) defiende la necesidad de ejercer un control sensible sobre la intuición, para crear un arte objetivo:

Solamente un arte condicionado por (nuevos) principios abre (nuevas) posibilidades y probabilidades, que configuran el campo del Azar, donde tienen lugar el tiempo y la creación, mediante la permutación dialéctica entre lo racional y lo intuitivo.⁴⁰

La búsqueda de un arte objetivo en contraste al arte subjetivo es una constante en la poética concreta y en el arte concreto. Las diferentes escuelas vanguardistas como la Bauhaus, el Constructivismo Ruso, y el neoplasticismo tenían en común dicha búsqueda.

En 1973 Pignatari publica un ensayo sobre la *Teoría de la guerrilla artística*, donde redefine la práctica vanguardista como “metavanguardia”, una práctica que se vuelve permanente en su deseo innovador:

³⁹ Haroldo de Campos, “Entrevista a Haroldo de Campos”, en *Memoria plural.*, p. 22.

⁴⁰ Décio Pignatari, “Azar, Arbitrario, Tiros”, en *Galaxia concreta*, editado por Gonzalo Aguilar (México: Universidad iberoamericana, 1999), p.92-93.

La vanguardia ya no puede ser considerada como vanguardia de un sistema preexistente, del que ella sería la punta de lanza o la cabeza del puente. Es decir se configura como metavanguardia en la medida en que toma conciencia de sí misma como proceso experimental. Metavanguardia, no es sino otro nombre para la vanguardia permanente.⁴¹

También es importante destacar que en dicho ensayo Pignatari deja entrever su preocupación por la estructura de la obra: “Sólo la estructura nueva es significado nuevo y acción nueva. Estructura: tejido de relaciones entre elementos o entre procesos elementales. Sin comunicación no hay orden; sin orden no hay totalidad.”⁴² Existe una preocupación por la estructura formal de la obra de arte, desde el formalismo ruso, el arte concreto y la poesía concreta.

Por su parte, Haroldo de Campos teoriza sobre el procedimiento “*poesía menos*” o poesía pobre que defiende una poética del lenguaje reducido. Dicho procedimiento fue practicado por algunos poetas modernistas (Oswald de Andrade, Drummond) y, más adelante, por los poetas concretos.

De Augusto de Campos diré que, ya en los años 50, cuando pensó su primer conjunto de “poemas concretos”, los pensó estructuralmente en tanto “poesía menos” (la secuencia *Poetamenos*, escrita en 1953 y publicada en 1955). Despoetizar la poesía, en aquellos momentos del triunfalismo neoparnasiano de la generación del 45, para reducirla a su “mínimo común múltiplo”.⁴³

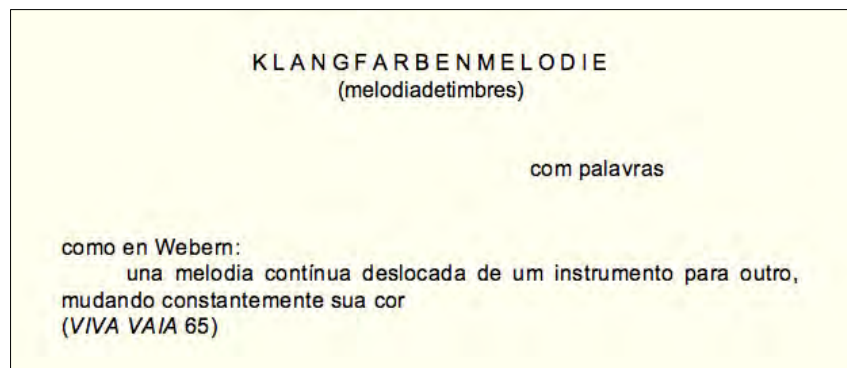


Fig. 14 Augusto de Campos, serie *Poetamenos*, 1965.

⁴¹ Pignatari, “Teoría sobre la guerrilla artística”, en *Galaxia concreta*, p.96.

⁴² *Ibíd.*, p.101.

⁴³ Haroldo de Campos, “Arte pobre, tiempo de pobreza, poesía menos”, en *Galaxia concreta*, p.121.

Una constante en la experimentación vanguardista es la concepción del arte que trata de sí mismo, poesía de hacer poesía, lenguaje que trata sobre el lenguaje o el *arte por el arte*. En Haroldo de Campos dicha concepción es nombrada como metapoésía:

El tema de la metapoésía está relacionado como han señalado algunos críticos y el mismo Haroldo de Campos, con el *make it new* de Ezra Pound, pero también con los planteamientos antropológicos de Oswald de Andrade. Se trata a través de la creación del poema, de “devorar, remasticar la herencia cultural universal, para nutrir el impulso”. Este elemento metapoético se mantendrá en resto de su obra.⁴⁴

En su ensayo *A obra de arte aberta*, Haroldo de Campos medita sobre la concepción de silencio que introduce Mallarmé en *Un coup de Dés*:

De esa verdadera rosácea verbal que es *Un coup de dés* emerge como un elemento importante de la organización rítmica, el silencio aquel silencio que es, para Sartre, “un momento del lenguaje” y que “como la pausa, en música recibe su sentido de los grupos de notas que le rodean”. Lo que nos permite decir de la poesía lo que dijo Pierre Boulez de la música en “Homenaje a Webern”: “es una verdad de las más difíciles de poner en evidencia que la música no es sólo el arte de los sonidos, pero se define mejor por un contrapunto de sonido y de silencio.”⁴⁵

Augusto de Campos discurre sobre el poema estructura y el poema ideograma. Para él, uno de los antecedentes del método ideogramático fue el poema *Un coup de dés*, de Mallarmé, ya que en dicho poema se toma conciencia estructural y musical del poema. También se refiere a los aportes de los poetas futuristas en cuanto a la necesidad de una neo-tipografía. Augusto de Campos considera que Apollinaire fue uno de los primeros teóricos del poema ideográfico, ya que publicó un escrito donde se pronuncia a favor de entender el poema sintético-ideográfico en contraposición al poema analítico-discursivo.

Los poetas concretos valoran la palabra dentro del lenguaje. En 1956 Augusto de Campos dice que: “el poeta concreto ve a la palabra en sí misma –campo magnético de posibilidades– como un objeto dinámico, una célula viva, un organismo completo, con posibilidades psíquico-químicas, tacto antenas circulación corazón: viva.”⁴⁶

⁴⁴ Manuel Ulacia, prefacio de *Transideraciones*, por Haroldo de Campos, trad. Manuel Ulacia y Eduardo Milán (México: El tucán de Virginia, 2000).

⁴⁵ Haroldo de Campos, Décio Pignatari y Augusto de Campos, *Teoria da poesia concreta*. (Brasil: Livraria, 1975), p.30.

⁴⁶ Augusto de Campos, “poesía concreta”, en *Galaxia concreta*, p.123.

Los poetas concretos retomaron el concepto de *Antropofagia*, término que fue utilizado por el poeta modernista Oswald de Andrade, para referirse a la forma en que los artistas de Brasil retomaban ideas de los países desarrollados para influir su propio contexto. Para Haroldo de Campos, no existe una relación entre prosperidad económica y excelencia artística, es decir, defiende la existencia del artista/poeta del tercer mundo y afirma que es posible que dichos artistas tomen o devoren elementos del “lenguaje universal” para enriquecer su arte. Campos lo ejemplifica con autores como Octavio Paz, Unamuno y Borges que a pesar de provenir de países subdesarrollados fueron autores influyentes a nivel mundial. Campos define la práctica antropofágica como:

[...] el pensamiento de devoración crítica del legado cultural universal, elaborado a partir de una perspectiva no sumisa y reconciliada del “buen salvaje” (idealizado por el modelos de las virtudes europeas en el romanticismo brasileño de tipo nativista en Gonçalves Dias y Jose de Alencar, por ejemplo) sino desde el punto de vista insolente del mal “salvaje”, devorador de hombres blancos, antropófago. No involucra una sumisión (una catequesis) sino una transculturación; o mejor aún una transvaloración: una visión crítica de la historia como función negativa (en el sentido de Nietzsche), que sea capaz tanto de apropiación, como de expropiación, desjerarquización, desconstrucción.⁴⁷

Sin duda la práctica antropofágica brasileña fue muy importante en Latinoamérica, ya que concibe un modo de apropiación de ideas, discursos y estilos desde una perspectiva crítica, un campo de acción para la vanguardia.

En el ensayo *A moeda concreta da fala*, Augusto de Campos se pregunta sobre cómo comunica un poema concreto. Campos se refiere a las teorías de Susanne Langer, quien pretende demostrar la naturaleza no discursiva del arte, en contraposición al simbolismo discursivo del lenguaje literal. Para Campos, Langer demuestra que aunque el poema está revestido de formas lingüísticas y está sometido a las leyes del discurso: “[...] o poema funciona, ao mesmo tempo, em outro nível semântico. Onde não ser lícito confundir, por esse motivo, o poético com o discursivo.”⁴⁸ Campos dice que uno de los cuestionamientos de la

⁴⁷ Haroldo de Campos, *De la razón antropofágica y otros ensayos*, trad. Rodolfo Mata (México: Siglo XXI ed., 2000), p. 3-4.

⁴⁸ Augusto de Campos, “A moeda concreta da fala”, en *Teoría da poesia concreta*, por Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari (Brasil: Livraria, 1975), p.111. “[...] un poema funciona, al mismo tiempo, en otro nivel semántico. Donde no es lícito confundir, por ese motivo, lo poético con lo discursivo.” [Traducción al español mía].

poesía concreta, y en general de la poesía en el plano de comunicación, es el uso no discursivo del lenguaje. En el ese sentido, menciona que la revuelta concreta no es contra el lenguaje, sino contra el discurso que se apropia del lenguaje y lo convierte en fórmula. También se refiere a cómo la poesía concreta ha influido en las estructuras lingüísticas predominantes del lenguaje discursivo:

Pour outro lado, ñao há razão para supor que os poetas concretos tenham criado uma nova linguagem, Se suas estruturas ñao coincidem com um determinado tipo de estrutura lingüística (a occidental, ou indoceuropéia, de modo geral) imposto pela tirania do hábito, isto ñao quer dizer que os poetas concretos ñao se sirvam de procedimentos conceituais e gramaticais universalmente conhecidos.⁴⁹

1.3.4 Manifiestos

Los principales teóricos del movimiento concreto en Brasil son Decio Pignatari, Augusto y Haroldo de Campos. Durante el auge y consolidación del movimiento estos tres poetas difundieron mediante ensayos y manifiestos los principios de la poesía concreta. El *plano piloto para la poesía concreta*, publicado de manera original en 1954 en la revista Noigandres, fue el manifiesto fundacional de la Poesía Concreta. Este manifiesto fue firmado por Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Decio Pignatari y contiene las premisas básicas de lo que sería el movimiento concreto.

En 1956 los poetas concretos publicaron, en la revista *Ad-arquitectura e decoracao*, tres manifiestos de poesía concreta, esta vez firmados de manera personal. *Nueva poesía concreta*, es el texto publicado por Decio Pignatari; *Ojo por ojo a ojo desnudo*, escrito por Haroldo de Campos y *Poesía Concreta*, firmado por Augusto de Campos. Es importante resaltar la sintaxis inusual que usaron en sus ensayos y manifiestos. En algunos de sus manifiestos (*Plano piloto para la poesía concreta*, *ojo por ojo a ojo desnudo*) abandonan el uso de la letra mayúscula, o la usan para resaltar ciertos conceptos. También suprimen letras, en búsqueda de simplicidad:

⁴⁹ Augusto de Campos, “A moeda concreta da fala”, en *Teoría da poesia concreta*, p.116. “Por otro lado, no hay ninguna razón para suponer que los poetas concretos han creado un nuevo lenguaje, si sus estructuras no se ajustan a un determinado tipo de estructura lingüística (la occidental, o indo-europea, en general) impuesta por el hábito de la tiranía, esto no quiere decir que los poetas concretos no se sirven de procedimientos conceptuales y gramaticales universalmente conocidos.” [Traducción al español mía].

un arte — no q presente— sino q presentifique
el OBJETO
¿ un arte objetivo? no
: OBJETAL
cdo el objeto mentado no es el objeto expresado, la expresión tiene caries⁵⁰

1.3.5 Técnicas

1.3.5.1 Método ideogramático y montaje

Las escrituras ideográficas orientales, primordialmente la china, atrajeron a diversos poetas vanguardistas como Apollinaire y Ezra Pound, ya que implican un tipo de construcción/composición distinta a la establecida por el alfabeto occidental. Ezra Pound se interesó por los estudios de Ernest Fenollosa, quien investigó acerca del uso poético de la escritura china. Los poetas concretos también reconocieron a Pound y Fenollosa como personajes influyentes en su *paideuma*, y pilares en la búsqueda de una composición ideogramática. Haroldo de Campos describe en su libro *De la razón antropofágica*, cómo el interés por la escritura china por parte de Fenollosa, influyó en Ezra Pound:

El estudio del sinólogo Ernest Fenollosa, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, exhumado de la oscuridad por Pound, y publicado con notas y observaciones suyas en la *Little Review* (vol. VI, número 5-8) en 1919, le dio la clave para una nueva interpretación de la poesía y de los propios métodos de crítica poética.⁵¹

Por otra parte, la visión del verso en crisis llevó a los poetas concretos a explorar otro tipo de escritura y de composición. En diversos textos, los poetas concretos contrapusieron lo *analítico-discursivo*, frente a lo *sintético-ideográfico*. El ideograma fue el elemento en el cual conjuntar las ideas de montaje y composición. En el *Plano piloto para la poesía concreta*, los poetas concretos declaran la importancia que tiene en su poética la sintaxis visual que implica la composición ideogramática:

⁵⁰ Haroldo de Campos, “ojo por ojo a ojo desnudo”, en *Galaxia Concreta*, p.102.

⁵¹ De Campos, *De la razón antropofágica y otros ensayos*, p. 43.

la poesía concreta comienza tomando conciencia del espacio gráfico como agente estructural. espacio cualificado: estructura espacio-temporal en vez del mero desenvolvimiento témporo-lineal . de ahí la importancia de la idea de ideograma, desde su sentido general de sintaxis espacial o visual, hasta su sentido específico (fenollosa/ pound) del método de componer basado en la yuxtaposición directa —analógica, no lógica discursiva— de elementos.⁵²

La poesía concreta propuso una nueva sintaxis visual o espacial. La composición del ideograma implicaba un nuevo modo de organizar la palabra en el espacio. Para Gonzalo Aguilar, el ideograma no sólo otorgó a los poetas concretos un método de composición, sino que fue un mediador que convirtió a la poesía concreta en un “arte general del lenguaje”. En la composición ideogramática existe un uso no lingüístico de la palabra, la palabra se torna imagen y sus valores visuales toman importancia:

ideograma: apelación a la comunicación no verbal. el poema concreto comunica su propia estructura: estructura-contenido. el poema concreto es un objeto en y por sí mismo, no un intérprete de objetos exteriores y/o sensaciones más o menos subjetivas. Su material: la palabra (sonido, forma visual, carga semántica).⁵³

El ideograma conjunta en una sola obra estructura-contenido, se explotan al máximo las cualidades de la palabra, y se toma conciencia de las relaciones estructurales entre los diversos: elementos del poema: espacio, sonido.

- ◆ el poema concreto o ideograma pasa a ser un campo relacional de funciones. [...]
- ◆ funciones-relaciones gráfico fonéticas (factores de proximidad y semejanza”) y el uso sustantivo del espacio como elemento de composición implican una dialéctica simultánea del ojo y la respiración que, aliada a la síntesis ideográfica del significado, crea una totalidad sensible “verbivocovisual”, yuxtaponiendo palabras y experiencia en un estrecho flujo fenomenológico, antes imposible.⁵⁴

1.3.5.2 Uso del espacio como agente estructural

Desde mediados del siglo XIX, el verso había experimentado una crisis. Como vimos en el apartado 1.5, existía una tensión entre el uso formal del verso, la prosa y el verso libre.

Muchos de los poetas habían optado por el verso libre (Walt Whitman, Mallarmé), en

⁵² Haroldo de Campos, “plano piloto para la poesía concreta”, en *Galaxia concreta*, p.85.

⁵³ *Ibíd.*, p.85.

⁵⁴ *Ibíd.*, p.85.

contraste al verso medido y organizado rítmicamente. Otros poetas se decantaban en el uso de la prosa (Lautréamont) y, Mallarmé, quien fue uno de los más innovadores, usó en *Un coup de des* el espacio como elemento en la composición poética. Gonzalo Aguilar describe cómo el uso del verso como elemento estructural fue perdiendo predominio:

Una historia material de la poesía serviría para mostrar cómo el elemento estructural básico, el verso, fue perdiendo su predominio y su poder signifiante y distintivo. [...] A partir de la estructura variable de los versos y demás relaciones entre éstos mediante la rima, el metro, y el tipo de composición, el poema construye un lenguaje regido por el ritmo.⁵⁵

También hemos analizado que desde las vanguardias históricas, como el cubismo y el futurismo, existía experimentación del espacio en la poesía. Dicha experimentación se debió en gran medida por la crisis verso como agente estructural y la necesidad de buscar nuevas formas poéticas. Estos dos elementos, la crisis del verso y la necesidad de experimentar nuevas formas poéticas, fueron las razones principales para la búsqueda de los poetas concretos. Los poetas concretos consideran al “*Espacio gráfico como agente estructural*”. Este espacio se opone al antiguo espacio lineal del verso. El espacio gráfico rompe con las antiguas narrativas lineales; el poema se vuelve visual, está hecho para ser leído, pero también para ser visto. La poesía concreta usa el espacio gráfico de la palabra como agente estructural del poema. En el poema concreto el espacio se hace significativo y la palabra escrita se desenvuelve en el espacio visual. Para la escritora y poeta experimental Belén Gache, en occidente se establece una separación radical en el uso del espacio verbal y el uso del espacio visual (o figural y textual, como ella los nombra):

Los espacios figural y textual en occidente recién se especifican y se separan con la modernidad, paralelamente con el advenimiento de la noción de espacio cartesiano. En la antigüedad, eran frecuentes una serie de manifestaciones en que ambas dimensiones permanecían aún unidas, por ejemplo, los *Technopaegnia*, que comprendían todo tipo de puestas en páginas originales y de juegos con letras. En la Edad Media, existían los *Carmina Figurata*, poemas realizados a partir de figuras construidas con las mismas letras, etcétera.⁵⁶

⁵⁵ Aguilar, *Poesía concreta brasileña*, p. 200.

⁵⁶ Belén Gache, Prefacio de *Escrituras nómades* (Buenos Aires: LimbØ, 2004).

Dicha separación espacial fue cuestionada desde las poéticas experimentales de vanguardia descritas en la presente investigación, las cuales mezclaron los espacios “figurales” y “textuales”. En la poesía concreta, durante las etapas tempranas, se hizo énfasis en la parte visual de la tipografía.

Para Gonzalo Aguilar, la retícula fue fundamental como elemento organizador de los elementos en la poesía concreta, sobre todo en la fase “matemática”.

Al disponer los signos en el espacio de un modo regular las formas geométricas reticulares (sintéticas simultáneas) se proponen reemplazar las disposiciones lineales del verso (sucesivas y recursivas). De este modo, los poetas concretos se alejan aún más de las formas narrativas de la discursividad poética y se acercan al trabajo espacial de la pintura y de la música.⁵⁷

El uso de la retícula como elemento organizador y estructural, fue también usado ampliamente por miembros de la Bauhaus. La retícula aparece de manera recurrente en obras de Josef Albers, Piet Mondrián, Johannes Itten y Herbert Bayer,⁵⁸ quienes formaron parte del movimiento concreto.

En resumen, el espacio fue vital como agente organizador y “estructurante” para los poetas concretos. Mientras que en la poesía producida durante épocas anteriores a las vanguardias artísticas del siglo XX, era un elemento de poca importancia, para los poetas concretos se volvió el agente estructural. El espacio se volvió vital para que se desplegara su experimentación *verbivocovisual* y su práctica ideogramática.

1.3.5.3 Práctica verbivocovisual

Desde sus primeros manifiestos, los poetas concretos explotaron las posibilidades en el uso de la palabra; según el *plano piloto para la poesía concreta* su indagación es “verbivocovisual”,

⁵⁷ Aguilar, *Poesía concreta brasileña*, p. 218.

⁵⁸ En la Bauhaus, Herbert Bayer, fue uno de los tipógrafos más innovadores. En 1925 propone crear un alfabeto minimalista en el cual elimina las letras mayúsculas, los remates y propone formas simples, pocos ángulos, arcos y líneas; dicha tipografía fue muy influyente para la creación del tipo *futura*, fuente que fue la más utilizada por los poetas concretos.

neologismo que hace referencia a las tres dimensiones de la palabra escrita: gráfico-espacial, acústico-oral y dimensión “contenidística”.

el poema concreto, usando el sistema fonético (dígitos) y una sintaxis analógica, crea una lingüística específica —“verbivocovisual” — que participa de las ventajas de la comunicación no verbal, sin abdicar de las virtualidades de la palabra. con el poema concreto ocurre el fenómeno de la metacomunicación: la coincidencia y simultaneidad de la comunicación verbal y no verbal, con la característica de que se trata de una comunicación de formas, de una estructura-contenido, no de la usual comunicación de mensajes.⁵⁹

Los poetas concretos exploraron formas en que la poesía podía comunicar, e interpelar a otros sentidos. La frase “el ojoído vescuca.”, hace referencia a la confluencia entre diferentes aparatos sensoriales, el ojo y el oído, que a través de gran parte de la historia habían sido separados dicotómicamente: arte visual/ música, poesía visual/ poesía sonora.

la palabra tiene una dimensión GRÁFICO-ESPACIAL
una dimensión ACÚSTICO ORAL
una dimensión CONTENIDÍSTICA
actuando sobre los comandos de la palabra en esas
3 dimensiones 3
la
POESÍA CONCRETA asedia
al OBJETO mentado en sus múltiples facetas⁶⁰

Para los poetas concretos las 3 dimensiones de la palabra actúan de manera simultánea y se condensan en el ideograma. Las tres dimensiones de la palabra habían sido explotadas por las vanguardias anteriores, pero sólo dentro de la poesía concreta se encuentra un intento de amalgamar las dimensiones en una sola obra artística.

⁵⁹ Haroldo de Campos, “plano piloto para la poesía concreta”, en *Galaxia concreta*, p.85.

⁶⁰ Haroldo de Campos, “ojo por ojo a ojo desnudo”, en *Galaxia concreta*, p.102.

CAPÍTULO II. ESTÉTICA SEMIÓTICA Y POÉTICA

2.1 Estructuralismo y semiótica

El estructuralismo es un enfoque que predominó en las ciencias sociales desde 1950, el cual tiene su origen con el *Curso de lingüística general* de Ferdinand de Saussure, quien logra que la lingüística sea considerada como una ciencia. Marzoa, describe dicho logro:

Lo que Saussure hace con la lingüística es tratar, por primera vez, de definirla como ciencia. Cuando se opone a los métodos de la lingüística precedente, no lo hace pretendiendo que tales métodos conduzcan a resultados falsos o ininteresantes, sino poniendo de manifiesto que lo que se hace con ellos no corresponde a la noción de una ciencia. Solamente en lingüística se ha producido hasta ahora una explícita, rigurosa y sistemática posición del método estructural.⁶¹

Dicho enfoque busca desentrañar las *estructuras* a través de las cuales se producen significados dentro de una cultura. El significado ocurre cuando existe un evento significativo o durante la práctica de alguna acción significativa y este evento o acción significativa es denominado *texto*. Para los estructuralistas, los textos no son únicamente elementos lingüísticos, sino que involucran acciones, situaciones, representaciones, etcétera; en resumen, cualquier intercambio que pueda ser documentado. Esto incluye desde la transcripción de una conversación en apariencia intrascendente, pasando por un cuento, una novela, un libro de texto y una película. Los estructuralistas no conciben la estructura como una realidad empírica, sino como un modelo construido de relaciones:

El modelo ha de ser una estructura, es decir: ha de ser de tal índole que cada elemento se defina exclusivamente por sus dependencias con respecto a los demás, de modo que el propio sistema permita saber “qué tendrá que pasar”, por lo que se refiere al sistema mismo, si uno de los elementos cambia.⁶²

⁶¹ Fernando Martínez Marzoa, "El Estructuralismo" en *Historia de la Filosofía vol. 2*, (Madrid: Istmo, 1973), p. 477-483.

⁶² Marzoa, "El Estructuralismo" en *Historia de la Filosofía vol. 2*, p. 477-483.

Ferdinand de Saussure desarrolló a principios del siglo XX una rama de la lingüística que llamó estructural la cual propone el estudio de estructuras subyacentes a los significados. El estructuralismo está estrechamente enlazado a la lingüística de Saussure. Según Saussure existe una organización en el lenguaje, a la cual llama sistema, y es denominada estructura por sus epígonos. Otro pionero de la lingüística estructural fue Luis Hjelmslev quien define a la lingüística estructural:

Como lingüística estructural se ha de considerar un conjunto de investigaciones que se apoyan en una hipótesis, según la cual es científicamente válido describir el lenguaje como si fuera una estructura, en el sentido que hemos adoptado para este término. Toda descripción científica presupone que el objeto de la descripción se concibe como una estructura (y por ello, que se sintetice con otros objetos con los que guarda unas relaciones que hacen posible establecer y reconocer un objeto más extenso del que estos objetos y el objeto considerado son partes).⁶³

En su libro *La Estructura Ausente*, Umberto Eco reflexiona sobre métodos que fueron introducidos por el pensamiento estructural en las investigaciones lingüísticas y de teoría de la comunicación:

- a) *La relación entre código y mensaje.* Toda comunicación se realiza en medida que el lenguaje se descodifica con base en un código preestablecido común al emisor y destinatario.
- b) *La presencia de un eje de la selección y un de eje de la combinación* (o del *paradigma* y del *sintagma*). En último análisis, la idea de la doble articulación de la lengua reposa sobre estos dos ejes.⁶⁴

Definiremos más adelante en qué sentido se refiere Eco a los términos *código y mensaje*, sin embargo, se deja entrever la conexión inmediata entre el pensamiento estructural y la semiótica de Umberto Eco.

Otra vertiente estructural fue la del antropólogo Lévi-Strauss quien, con la influencia de la lingüística de Saussure, desarrolló la línea de la *antropología estructural* que teoriza sobre el parentesco, el mito y la cultura.

El estructuralismo ha tenido una amplia influencia en las ciencias sociales y el pensamiento contemporáneo; desde los 70's surgen diversas vertientes que parten del

⁶³ Louis Hjelmslev, *Por una semántica estructural* (1957), p. 100., citado por Umberto Eco, en "Estructura y estructuralismo", *La estructura ausente*, (España, Lumen, 1986), p.311.

⁶⁴ Umberto Eco, *La Estructura ausente*, trad. Francisco Serra Cantarell (Madrid, Ed. Lumen, 1984), p.328.

estructuralismo y que han sido denominadas con el nombre genérico de *posestructuralismo*. Los pensadores que destacan en la corriente posestructuralista son: Jacques Lacan, Roland Barthes, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Michel Foucault, Julia Kristeva, entre otros.

2.2 Semiología y semiótica

Se llama semiótica o semiología a la ciencia que estudia los signos. El término procede del griego clásico (*semeion*, “signo”); los griegos lo usaban para referirse a una rama de la medicina, que se encargaba del diagnóstico y pronóstico de las enfermedades a través de sus síntomas. Después John Locke, en el siglo XVII, concibió la existencia de una ciencia de los signos y de las significaciones, desarrollada partir de la lógica, y concebida como ciencia del lenguaje. Durante mucho tiempo se confundió el estudio de los signos con el estudio del lenguaje, dado que el lenguaje verbal representó durante mucho tiempo un papel muy importante. Sin embargo, con el nacimiento de la lingüística saussureana, la semiología se comienza a gestar como una disciplina independiente. En el siglo XX surgieron dos corrientes que sentaron las bases de esta ciencia: la del norteamericano Charles Sanders Peirce (1839-1914) y la del suizo Ferdinand de Saussure (1857-1913). Estas dos corrientes se desarrollaron durante mucho tiempo de manera independiente: la saussureana (denominada semiología) y la corriente americana heredera de la semiótica de Peirce (denominada semiótica).

La semiótica tiene por objeto de estudio todos los sistemas de signos, cualquiera que sea la sustancia y los límites de estos sistemas: las imágenes, los gestos, los sonidos y los objetos, los cuales constituyen sistemas de significación.

2.2.1 Semiología de Saussure

Ferdinand de Saussure fue un lingüista ginebrino, cuya definición de signo influyó de manera notable en el desarrollo de la semiología. En su *Curso de lingüística General*, obra que fue publicada de manera póstuma por sus alumnos, define al signo como:

[...] la combinación del concepto y de la imagen acústica: pero en el uso corriente este término designa generalmente a la imagen acústica sola, por ejemplo la palabra (árbol, etc.). Se olvida que si llamamos signo al árbol no es más que gracias a que conlleva el concepto “árbol” de tal manera que la idea de la parte sensorial implica la del concepto.⁶⁵

Saussure concibe al signo como la relación entre dos elementos, a los cuales nombra como significante y significado. Si bien en su *Curso de lingüística general* se refiere en todo momento al signo lingüístico, concibe la existencia de una ciencia general de los signos, la cual sería parte de la psicología, que designa como semiología.

Para Saussure, la lengua verbal tiene dos articulaciones. La primera articulación consiste en elementos dotados de significación denominados monemas, que se combinan para formar los sintagmas (palabras); la segunda articulación se compone de fonemas, elementos carentes de significación y más limitados en número que los monemas.

2.2.2 Signo lingüístico

Saussure llama signo lingüístico a la combinación de dos términos: una imagen acústica y un concepto, o significante y significado respectivamente. Por ejemplo, en el caso del signo lingüístico “madera”, existe un componente acústico que se reconoce por la pronunciación de tres sílabas (ma-de-ra), o por la representación gráfica de las mismas; y por otra parte, existen diversas significaciones asociadas al significante madera como: “ Parte sólida de los árboles cubierta por corteza”⁶⁶. Pueden existir múltiples significados de un mismo significante, según el contexto, el emisor o el código empleado. Para Saussure, el signo lingüístico tiene dos principios fundamentales:

- 1) El signo lingüístico es arbitrario: Este principio se refiere a que la relación existente entre el significante y el significado es dada por una convención o acuerdo social. Por ello, Saussure hace distinción entre signo y símbolo, ya que el símbolo no es completamente arbitrario, porque que guarda siempre alguna relación entre el significante y significado (motivación).

⁶⁵ Ferdinand de Saussure, *Curso lingüística general*, trad. Amado Alonso (Buenos Aires, Losada, 1945), p.92.

⁶⁶ Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, acceso 23 agosto de 2016. <http://www.rae.es/> .

El lazo que une el significante al significado es arbitrario; o bien, puesto que entendemos por signo el total resultante de la asociación de un significante con un significado, podemos decir simplemente: el signo es arbitrario.⁶⁷

- 2) El significante tiene un carácter lineal: Se refiere a que el signo siempre se desenvuelve en el tiempo, ya que tiene naturaleza auditiva.

Por oposición a los significantes visuales (señales marítimas, por ejemplo) se pueden ofrecer complicaciones simultáneas en varias dimensiones, los significantes acústicos no disponen más que de la línea del tiempo; sus elementos se presentan uno tras otro; forman una cadena. Este carácter se destaca inmediatamente cuando los representamos por medio de la escritura, en donde la sucesión en el tiempo es sustituida por la línea espacial del espacio gráfico.⁶⁸

Para Saussure, el medio de producción del signo es totalmente indiferente, porque no interesa al sistema: “Escribamos las letras en blanco o en negro, en hueco o en relieve, con una pluma o con unas tijeras, eso no tiene importancia para la significación.”⁶⁹

2.2.3 Semiótica de Peirce

El empleo moderno del término semiótica fue introducido por Charles Sanders Peirce, quien fue un filósofo y lógico estadounidense. Para Peirce, el proceso de significación ocurre mediante la relación de tres elementos: el objeto, un signo (o representamen) y el interpretante; por lo tanto, en dicho proceso la relación tríadica o entre tres términos es fundamental:

Un signo es algo que se encuentra para alguien en lugar (stands for) de algo, según una cierta relación o cierta capacidad. [...] Es un Primero que mantiene con un Segundo, llamado su objeto, una relación tan verdaderamente tríadica, que es capaz de determinar a un Tercero, llamado su interpretante, para que éste asuma la misma relación tríadica con relación al llamado objeto que mantienen el objeto y el signo.⁷⁰

⁶⁷De Saussure, *Curso de lingüística general*, p.92.

⁶⁸Ibíd., p.92.

⁶⁹Ibíd., p.92.

⁷⁰ Enrico Carontini, *Elementos de Semiótica general. El proyecto semiótico*, trad. Alberto Cardín Garay (Barcelona: Gustavo Gili, 1979), p. 20-21.

Peirce considera que la ciencia de la semiótica se divide en tres ramas: “[...] la pragmática que implica al sujeto parlante, la semántica⁷¹, que estudia las relaciones entre el signo (*representamen*) y la cosa significada (*denotatum*); y, finalmente, la sintaxis⁷², que tiene por objeto las relaciones formales entre los signos”⁷³. Un elemento fundamental en la semiótica de Peirce es el interpretante. Según Umberto Eco “El interpretante es lo que garantiza la validez del signo aún en ausencia del intérprete.”⁷⁴

Peirce afirma que el signo está en lugar del objeto, pero no en todos los aspectos del éste. El signo no representa un objeto completo, sino desde determinada perspectiva. Por ejemplo, en la relación “viento/veleta” sólo es tenido en cuenta el aspecto significativo de la dirección del viento y la orientación de la veleta, no otros aspectos de ambos elementos:

Un signo, o representamen, es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente., o, tal vez, un signo aún más desarrollado. Este signo creado es lo que yo llamo el interpretante del primer signo. El signo está en lugar de algo, su objeto. Está en lugar de ese objeto, no en todos los aspectos, sino sólo con referencia a una suerte de idea, que a veces he llamado el fundamento del representamen.⁷⁵

2.2.3.1 Semiosis

Peirce introduce el concepto de semiosis como “[...] una relación entre tres términos, tal que, en ningún momento esta relación triádica pueda resolverse en una relación bilateral.”⁷⁶ Dicho concepto es inseparable a la definición de signo.

⁷¹ El semiólogo Pierre Guiraud define a la semántica como el estudio de la función de las palabras, dicha definición nos será de utilidad en la presente investigación: “La semántica es el estudio de la función de las palabras; esta función consiste en transmitir un sentido”. En Pierre Guiraud, *La semántica*, (México, FCE, 1992), p.13.

⁷² En la presente investigación definimos sintaxis como “La parte de la gramática que describe las reglas de combinación de las unidades significantes (las palabras) en oraciones. Digamos que establece las reglas que permiten ordenar las palabras en oraciones correctas en la lengua. [...] A pesar de las restricciones y reglas que impone, la sintaxis es la fuente del aspecto creativo del lenguaje porque el número de oraciones admitidas que permite forjar es prácticamente ilimitado”. En De Boysson, *¿Qué es el lenguaje?*, p.110.

⁷³ Carontini, *Elementos de Semiótica general*, p.19.

⁷⁴ Eco, *Tratado de Semiótica General*, p. 114.

⁷⁵ Charles Peirce, *La ciencia de la semiótica* (Buenos Aires, Nueva visión, 1973), p. 22.

⁷⁶ Carontini, Op. Cit., p. 19.

La semiosis, en cuanto proceso sígnico, es un proceso de mediación. Los signos hacen algo más que reemplazar o sustituir a las cosas, sino que funcionan como factores en procesos de mediación. En un proceso de semiotizacin los signos son mediatizados por el interpretante, para provocar una respuesta del lado del destinatario. El interpretante es la condición necesaria para circulación del sentido, el interpretante es la relación paradigmática entre un signo y otro signo: El interpretante de un signo es otro signo. Ese planteo implica la existencia de una cadena al infinito de interpretantes, es decir, una semiosis ilimitada.

Peirce distingue divisiones triádicas, o de tres niveles del signo. La división del signo en relación a su objeto es pertinente para esta investigación: el icono, el índice o index y el símbolo, ya que es empleada por Umberto Eco en sus estudios semióticos.

2.2.3.2 ndice

Este signo se encuentra en una relación de contigüidad con el objeto denotado. Por ejemplo, el humo es un indicio de fuego: cuando vemos humo podemos deducir de este índice que hay fuego. Según Carontini: "Es el signo que refiere al objeto que denota en virtud del hecho de estar realmente ataido (*affected*) por éste."⁷⁷ La relación indicial no es natural ni espontánea, como se podría pensar, sino que se rige por una convención. Un signo indicial, como un dedo apuntando hacia un lugar, puede tener diversas significaciones según el contexto donde se desenvuelva.

2.2.3.3 cono

El signo icónico presenta una o varias cualidades del objeto denotado. Se refiere al objeto por medio de una similitud. Dentro de esta división Peirce distingue tres tipos de signos icónicos, los cuales se diferencian por su grado de iconicidad: imágenes, diagramas y metáforas, donde el diagrama presenta el máximo grado de iconicidad. La semejanza de los iconos y sus objetos denotados est siempre sostenida por reglas convencionales.

⁷⁷ Carontini, *Elementos de Semiótica general*, p.25.

2.2.3.4 Símbolo

Este signo se rige por una convención establecida. No existe una relación de contigüidad ni de similitud entre el signo y su objeto. Carontini afirma que “El signo simbólico debe integrar la regla; sólo y exclusivamente en virtud de esta regla el símbolo puede convertirse en objeto de un intercambio y una comunicación.”⁷⁸

2.3 Semiótica y Poética

Los formalistas rusos retomaron el estudio de la Poética y publicaron, en 1919, un estudio que llevó por nombre *Poetika*. El formalismo ruso se desarrolló en Moscú y en San Petersburgo en los últimos años de la Rusia Zarista. Entre los formalistas hubo una preocupación por comenzar un análisis de la poesía y la prosa, al considerarlas como fenómenos lingüísticos y de comprender las estructuras objetivas de ellas. El formalismo surge en la época en que Europa se encontraba en plenitud en cuanto a la experimentación formal de las vanguardias artísticas, y era necesaria teorizar sobre sus diversos descubrimientos, Alicia Yllera indica:

El formalismo, como el futurismo, parte de una concepción de la obra de arte como producto verbal; la obra es un producto realizado dentro del lenguaje, por lo que el estudio de la literatura es esencialmente el estudio del lenguaje poético. [...] Los formalistas, como los futuristas, rompieron una concepción de la poesía como “pensar en imágenes” y distinguieron el lenguaje en su función poética y el lenguaje con función comunicativa.⁷⁹

La Poética como ciencia tuvo relación estrecha con la semiología a través de miembros de la Escuela de Praga (Bogatyrev, Jakobson, Mukařovský). Román Jakobson en su ensayo *Lingüística y poética*, publicado en su versión original en 1960, menciona cómo el estudio de la Poética se basa en la estructura de la obra: “La poética se interesa por los problemas de la estructura verbal, del mismo modo que la pintura por la estructura pictórica.”⁸⁰

⁷⁸ Carontini, *Elementos de Semiótica general*, p.26.

⁷⁹ Alicia Yllera, *Estilística, poética, semiótica y literaria* (Madrid: Alianza, 1979), p. 147.

⁸⁰ Román Jakobson, “Lingüística y poética”, en *Ensayos de lingüística general* (Barcelona, Seix Barral, 1984), p. 348.

De la misma forma que los estructuralistas, Román Jakobson consideró a la lingüística como una ciencia base, que contenía a las demás: “Ya que la lingüística es la ciencia global de la estructura verbal, la Poética puede considerarse como parte de la lingüística.”⁸¹ Sin embargo, Jakobson era consciente que el estudio de la Poética abarcaba más allá de los dominios de la lingüística.

[...] muchos rasgos poéticos no pertenecen únicamente a la ciencia del lenguaje, sino a la teoría general de los signos, eso es, a la semiótica general. Esta afirmación vale sin embargo, tanto para el arte verbal como para todas las variedades del lenguaje. Puesto que el lenguaje tiene muchas propiedades que son comunes a otros sistemas de signos o incluso a todos ellos “pansemióticos”.⁸²

Es importante resaltar que Jakobson hace referencia a un estudio general de los signos, años antes que Umberto Eco. La cualidad que vincula directamente al formalismo y la estética concreta es la necesidad de excluir toda preocupación psicológica, filosófica y sociológica. El formalismo ruso tiene amplia relación con el estructuralismo. Para Alicia Yllera: “No se puede establecer una diferencia tajante entre semiótica literaria y poética: Existen estudios poéticos que pertenecen a la semiótica literaria, frente a otros en los que no se da este carácter.”⁸³

2.4 Semiótica General de Umberto Eco

Hasta el momento hemos abordado las diversas relaciones que existen entre el estructuralismo, la lingüística, la semiótica y la poética como ciencias. En lo subsecuente, se abordará el *Tratado de Semiótica General* de Umberto Eco, quien retoma y reformula diversas concepciones semióticas de Saussure, de Pierce, de Hjelmslev y de las escuelas formalistas para generar una teoría capaz de explicar cualquier clase de signo.

Umberto Eco (1932-2016) fue un crítico literario, semiólogo y novelista italiano. Desde 1972, dedicó sus principales estudios a elaborar un *Tratado de Semiótica General*.

⁸¹Jakobson, *Ensayos de lingüística general*, p.348.

⁸²Ibíd., p. 348-349.

⁸³ Yllera, *Estilística, poética y semiótica*, p.103.

Entre sus obras de mayor importancia figuran: *Obra abierta* (1962), *La definición del arte* (1968), *La estructura ausente* (1972), *El Signo* (1973), *Tratado de Semiótica General* (1976), *Semiótica y filosofía del lenguaje* (1984), y *Los límites de la interpretación* (1990).

Su *Tratado de Semiótica General* es una de los compendios mejor estructurados para elaborar una teoría que sea capaz de explicar cualquier tipo de signo (función semiótica). Su proyecto de semiótica general incluye una teoría de códigos y una teoría de producción de signos. Eco sostiene que la teoría semiótica se divide en dos vertientes: semiótica de la significación y semiótica de la comunicación. Para Eco “Una teoría semiótica general debe considerarse potente en la medida en que consiga proporcionar una definición formal apropiada para cada clase de función semiótica.”⁸⁴ Después de múltiples definiciones de signo en sus trabajos anteriores (*El signo*, *Estructura ausente*) sustituye el concepto de signo, en su *Tratado de Semiótica General*, por el de *función semiótica* y se refiere al signo en una definición amplia:

La semiótica se ocupa de cualquier cosa que pueda considerarse como signo. Signo es cualquier cosa que pueda considerarse como substituto significante de cualquier otra cosa. Esa cualquier cosa no debe necesariamente existir ni debe substituir de hecho en el momento en que el signo la represente.⁸⁵

Eco hace distinción entre signos simples, como la palabra “*taza*” y un signo complejo como “*la taza e café*”, ya que el signo complejo es realmente una cadena de signos simples. También hace distinción entre el estudio semiótico y el proceso de semiosis, término que retoma de Peirce: “Ante todo, quiero trazar una distinción entre semiosis y semiótica. La semiosis es un fenómeno. La semiótica es un discurso teórico sobre los fenómenos semióticos.”⁸⁶

Umberto Eco se basa en ambas corrientes semióticas (americana y europea), para definir el signo, pero igualmente retoma elementos de teoría de la comunicación de Jakobson, y del semiólogo Luis Hjelmslev.

⁸⁴ Eco, *Tratado de Semiótica General*, p.123.

⁸⁵ *Ibíd.*, p.22.

⁸⁶ Umberto Eco, *Los límites de la interpretación*, trad. Helena Lozano (España, Ed. Lumen, 1992), p. 240.

El campo de estudio de la semiótica es amplio, ya que abarca un sinnúmero de procesos comunicativos que se encuentran entre lo que Umberto Eco denomina *umbrales o límites* de la semiótica. El umbral inferior de la semiótica se refiere a procesos de transmisión de información que no alcanzan la comunicación, ni la significación. El umbral superior se refiere a los fenómenos que si bien son culturales y por lo tanto comunicativos, su dominio se extiende más allá de la investigación semiótica. El *dominio semiótico* se refiere a las zonas de investigación que competen a la semiótica y Eco las enumera: los sistemas olfativos, la comunicación táctil, los códigos del gusto, la paralingüística, la semiótica médica, la cinésica, la proxémica, los lenguajes formalizados, los sistemas gramatológicos, los sistemas musicales, los lenguajes naturales, las comunicaciones visuales, las gramáticas narrativas, las gramáticas textuales, la lógica de las presuposiciones, la lógica de la retórica, la tipología de las culturas, la estética y las comunicaciones de masas.

Como vemos, el dominio semiótico es extenso, sin embargo, para fines de la presente investigación nos enfocaremos en el dominio de la comunicación visual y la estética que correspondan específicamente al ámbito de la poesía y el arte.

2.4.1 Comunicación y significación

El proyecto de semiótica general busca lograr un estudio unificado de cualquier proceso de significación y comunicación. En su libro *El signo*, Eco dice: “[...] actualmente la semiótica es una técnica de investigación que explica de manera exacta cómo funcionan la significación y la comunicación.”⁸⁷ En dicha teoría los procesos culturales y los fenómenos de significación/comunicación están estrechamente ligados, dado que en el proceso de comunicación siempre subyace un sistema de significación o código. La semiótica estudia los procesos culturales como procesos de comunicación. Umberto Eco define al *proceso de comunicativo* como el paso de una señal desde una fuente o emisor, a través de un transmisor, a lo largo de un canal, hasta un destinatario o receptor; en dicho proceso existe un código que posibilita el entendimiento entre emisor-receptor. El signo está presente en dicho proceso

⁸⁷ Umberto Eco, *El signo*, trad. Francisco Serra Cantarell (Colombia: Labor, 1994), p.15.

(significación y de comunicación) y se utiliza para transmitir información. El diagrama del proceso comunicativo básico funciona con los siguientes elementos:

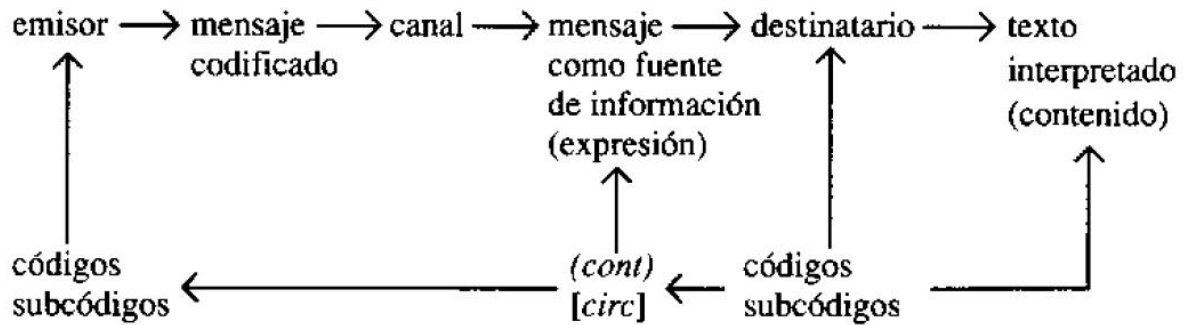


Fig. 15 Diagrama de proceso comunicativo, tomado del *Tratado de Semiótica General*.

El diagrama de la figura 15 muestra que el emisor codifica el mensaje mediante determinados códigos y subcódigos, y lo emite a través de un canal hasta el destinatario, quien interpreta el mensaje, a través códigos y subcódigos (los cuales no son necesariamente los mismos que los empleados por el emisor).

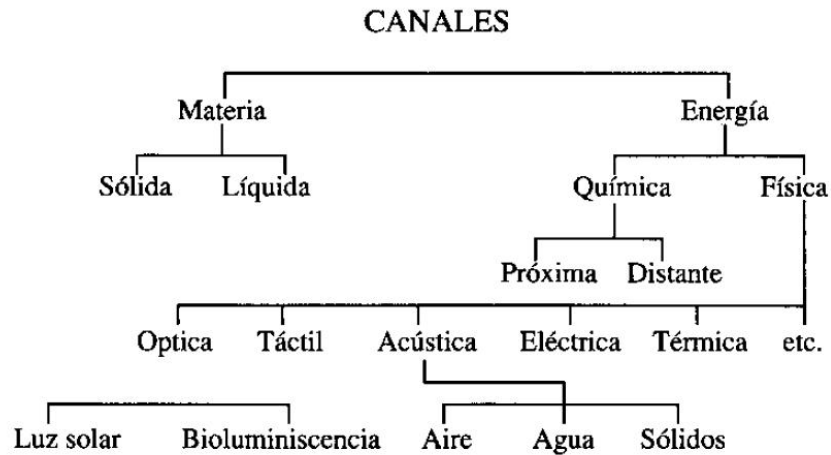


Fig. 16 Diagrama sobre los diversos canales, tomado del *Tratado de Semiótica General*.

En el proceso comunicativo siempre es necesario un emisor y un receptor o destinatario, así, pues, no existe comunicación cuando hay transmisión de información entre dos máquinas. También es condición necesaria para la existencia de comunicación una respuesta interpretativa por parte del destinatario; por tanto cuando existen estos factores, se dan las condiciones necesarias para que el proceso comunicativo se lleve a cabo: “[...] hay proceso de comunicación, cuando se aprovechan las posibilidades previstas por un sistema de comunicación para producir FÍSICAMENTE expresiones y para fines prácticos.”⁸⁸

El proceso de significación existe de manera independiente al proceso comunicativo: “[...] un sistema de significación es una CONSTRUCCIÓN SEMIÓTICA AUTÓNOMA que posee modalidades de existencia totalmente abstractas, independientes de cualquier acto de comunicación que las actualice.”⁸⁹ Por tanto, Umberto Eco enuncia que es posible una semiótica de la comunicación que sea independiente de una semiótica de la significación, pero no es posible una semiótica de la comunicación sin el apoyo de una semiótica de la significación. Al igual que en la semiótica de Pierce, para Eco existe un sistema de significación cuando hay convención social.

Para Umberto Eco, la cultura es esencial en el proceso comunicativo y de significación “[...] la cultura por entero es un fenómeno de significación y la humanidad y sociedad existen sólo cuando se establecen relaciones de significación y procesos de comunicación.”⁹⁰ Por lo tanto, enuncia dos hipótesis:

- i) La cultura por entero debe estudiarse como fenómeno semiótico
- ii) Todos los aspectos de una cultura pueden ser estudiados como contenidos de una actividad semiótica

Estas dos premisas son fundamentales para la presente investigación, ya que demuestran la pertinencia del estudio semiótico de obras de arte; en particular demuestran la posibilidad de estudiar la poesía concreta al situarla como fenómeno cultural.

⁸⁸ Eco, *Tratado de Semiótica General*, p.19.

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 25.

⁹⁰ *Ibíd.*, p. 44.

2.4.2 Función semiótica o signo

Umberto Eco sustituye el concepto de signo (principalmente en relación a las definiciones de Saussure y Peirce) por el de *función semiótica*, concepto que retoma de la semiótica hjelmsleviana. Entonces, para él: “Existe función semiótica, cuando una expresión y un contenido están en correlación, y ambos elementos se convierten en funtivos⁹¹ de la correlación.”⁹² Para que exista comunicación y significación siempre debe existir una relación convencional entre la correlación del plano de la expresión (denominado *significante* en la semiótica de Saussure) y el plano de contenido (denominado *significado* en la semiótica de Saussure), en palabras de Eco “Un signo está constituido siempre por uno o más elementos de un PLANO DE LA EXPRESIÓN colocados convencionalmente en correlación con uno (o más) elementos de un PLANO DE CONTENIDO.”⁹³

En dicha definición es importante resaltar la correlación necesaria para la existencia del signo. Los términos que adquieren la relación codificada se denominan funtivos (plano de expresión y plano de contenido). Eco expresa que la definición de signo de Saussure es válida siempre que se tome en cuenta dicha correlación convencional entre ambos planos. La función semiótica (o signo) establece la correlación entre un elemento abstracto de la función de expresión y un elemento abstracto de la función de contenido, sin dicha relación convencional ambos elementos se podrían considerar independientes. Entonces “[...] un signo no es una entidad semiótica fija, sino el lugar de elementos mutuamente independientes, procedentes de dos sistemas diferentes y asociados por una correlación codificadora.”⁹⁴

⁹¹ Hjelmslev (cuya semiótica fue retomada por Eco) “No usa el término función en el sentido de la gramática tradicional. Función significa –en la teoría de Hjelmslev–relación entre dos términos. Los terminales de una función, es decir los términos que se relacionan, se llaman funtivos.” En Margot Bigot, *Apuntes de Lingüística antropológica*, acceso 23 de enero 2017.
https://www.academia.edu/7455098/Margot_Bigot_Apuntes_de_ling%C3%BC%C3%ADstica_antropol%C3%B3gica.

⁹² Eco. *Tratado de Semiótica General*, p. 83.

⁹³ *Ibíd.*, p. 83.

⁹⁴ *Ibíd.*, p. 84

2.4.3 Teoría de los códigos

Según Umberto Eco, la teoría de códigos está emparentada con la significación: “La teoría de códigos explica que poseemos reglas de competencia que permiten formar e interpretar mensajes y textos, y conferirles ambigüedad o eliminarla.”⁹⁵ La teoría de los códigos explica las reglas que posibilitan el funcionamiento de las funciones semióticas (o textos en el caso de las obras de arte); ya que como indica el *Tratado de Semiótica General*, la significación funciona de manera independiente a la comunicación.

2.4.3.1 Códigos y estructuras

El código es un *sistema signifiante* que establece la correlación entre los elementos de un sistema transmisor (o expresión del sistema transmitido) y elementos del sistema transmitido(o contenido del sistema transmisor). Para Umberto Eco: “Podríamos decir incluso que no es correcto afirmar que un código organice signos; parece ser que lo que hace un código es proporcionar las reglas para generar signos como ocurrencias concretas en el transcurso de la interacción comunicativa.”⁹⁶ Sin embargo, Umberto Eco reconoce también en el *Tratado de Semiótica General* que la noción de código es más compleja, pues los códigos no siempre son estables, y operan según el contexto:

[...] lo que hemos llamado códigos es un retículo complejo de subcódigos que va mucho más allá de lo que puedan expresar la categoría gramatical, por amplia que sea su comprensión. Habría que llamarlo hipercódigo que reúne varios subcódigos algunos fuertes y estables y otros más débiles y transitorios.⁹⁷

2.4.4 Teoría de los modos producción de signos

La teoría de producción de signos considera un grupo muy amplio de fenómenos semióticos, como el uso de los diferentes lenguajes, la evolución y la transformación de los códigos, la

⁹⁵Eco, *Tratado de Semiótica General*, p.204.

⁹⁶Eco, Op. Cit., p. 84-85.

⁹⁷Eco, Op. Cit., p.198.

comunicación estética, los diversos tipos de interacción comunicativa, el uso de los signos para mencionar cosas y estados del mundo. Sin embargo, esta investigación centrará su atención en la *comunicación estética*, ya que nos interesa primordialmente la producción de mensajes o textos estéticos.

Para Eco, la producción de signos implica un trabajo productivo, bien sea en la emisión del signo o en su interpretación. Según el tipo de signo, el trabajo productivo será de índole diferente, ya que no es lo mismo producir un mensaje verbal que una imagen. Entonces, algunos tipos de signos requieren un mayor trabajo productivo, ya que su emisión implica la invención del signo: “[...] existen clases diferentes de signo, y algunas requieren más trabajo que otras.”⁹⁸

Como antes se mencionó, la teoría de producción de signos está emparentada con la semiótica de la comunicación.

Mientras que la teoría de los códigos se ocupaba de la estructura de la función semiótica y de las posibilidades generales de codificación y decodificación, la teoría de la producción de los signos concierne [...] al trabajo realizado al interpretar y producir signos, mensajes, textos, es decir, el esfuerzo físico y psíquico requerido para manejar la señal, para tener en cuenta los códigos existentes o para negarlos, el tiempo requerido, el grado de aceptabilidad social, la energía empleada al comparar los signos con los fenómenos a que se refieren, la presión ejercida por el emisor sobre los destinatarios, etc.⁹⁹

Como vemos, la producción de signos está íntimamente relacionada con la comunicación, primero en el ámbito del emisor, quien produce el texto; y después en el ámbito del destinatario, quien lo interpreta. Para Umberto Eco, el trabajo de producción de signos (sobre todo en el caso de los textos estéticos) implica un trabajo sobre los códigos. La teoría de producción de signos será pertinente en el análisis semiótico dado que se ocupa específicamente de los proceso de codificación y decodificación de los textos, además de ocuparse de la producción e interpretación de los textos.

⁹⁸ Eco, *Tratado de Semiótica General*, p. 228.

⁹⁹ *Ibíd.*, p. 227.

2.4.4.1 Trabajo sobre los códigos

A continuación se describen los diversos tipos de trabajo sobre los códigos, los cuales serán de utilidad en el análisis semiótico, ya que el *texto estético*, para Umberto Eco implica un trabajo especial sobre los códigos.

a) Institución de código

Este tipo de trabajo es usado en los casos de invención, pues no existe una convención semiótica previa, y es el propio emisor quien elabora la correlación entre el plano de la expresión y el plano de contenido: “Existe un trabajo realizado para poner en correlación por primera vez un grupo de funtivos con otro, con lo que se establece un código.”¹⁰⁰

b) Adecuación al código

En este caso existe una correlación establecida entre el plano de expresión y el plano de contenido, es decir la convención semiótica existe; y lo que hacen tanto emisor como destinatarios es adecuarse a dicho sistema de reglas para producir e interpretar mensajes según dichas convenciones: “Existe un trabajo realizado tanto por el emisor como por el destinatario al producir o al interpretar un mensaje observando (ADECUÁNDOSE) a las leyes de un código determinado como ocurre en el caso de los actos semióticos cotidianos.”¹⁰¹ La adecuación al código existe en las operaciones semióticas cotidianas, cuando el destinatario interpreta la realidad ajustando su percepción a determinadas reglas preestablecidas. En el caso del arte esta operación nos será de utilidad cuando el emisor produce alguna obra adecuándose a cierto estilo o corriente, o cuando el destinatario (lector) interpreta según cierta teoría o manifiesto.

c) Cambio de código

Este tipo de trabajo sobre los códigos se basa en la manipulación de un código original, y la manipulación de los textos con fines comunicativos o estéticos.

¹⁰⁰ Eco, *Tratado de Semiótica General*, p, 227.

¹⁰¹ *Ibíd.*, p. 231.

Existe un trabajo realizado para CAMBIAR LOS CÓDIGOS. Es un proceso complejo en el cual intervienen [...] formas de manipulación textual, en ese sentido concierne también a la manipulación ESTÉTICA de los códigos.¹⁰²

d) Conmutación de código

En este tipo de trabajo semiótico se hace el uso de distintos códigos, y lo que produce el mensaje es ambigüedad en la lectura. Dicha ambigüedad es aprovechada en los textos estéticos para producir distintos niveles de significado.

Existe un trabajo realizado por los diferentes tipos de discurso retóricos y, ante todo, por los discursos “ideológicos”, en que se afronta el campo semántico fingiendo ignorar su carácter contradictorio. En esos casos, para abarcar la naturaleza contradictoria del Campo Semántico Global, el discurso ideológico CONMUTA de código a código sin volver evidente dicho proceso. La conmutación de códigos se realiza también en los textos estéticos, pero en esos casos no se trata de artificios subrepticios, sino de un procedimiento manifiesto que produce ambigüedad planificada e interpretaciones a varios niveles.¹⁰³

e) Hipercodificación y hipocodificación

Según Umberto Eco, los códigos no siempre se rigen por reglas estrictas, sino que algunas veces para decodificar un mensaje es necesaria una interpretación por medio de inferencias, es decir por medio de suposiciones interpretativas:

Existe un trabajo realizado por emisor y destinatario para articular e interpretar textos mediante procesos inferenciales. Este aspecto es muy importante de la interpretación textual, basado en abducciones que producen formas de HIPERCODIFICACIÓN y de HIPOCODIFICACIÓN [...] ¹⁰⁴

Para Eco: “La abducción es un caso de inferencia sintética, en que encontramos una circunstancia muy curiosa que podría ser explicada por la suposición de que es el caso específico de una regla general, y, por tanto, adoptamos dicha suposición’.”¹⁰⁵

Según el *Tratado de Semiótica General*, los códigos no son entidades fijas e inamovibles, sino reglas que están en constante modificación durante la producción o

¹⁰²Eco, *Tratado de Semiótica General*, p. 231.

¹⁰³ *Ibíd.*, p. 231 y 232.

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 232.

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 207.

interpretación de textos: “Vamos a intentar aclarar esa situación limítrofe, en que la actividad de producción e interpretación de signos alimenta y enriquece el universo de códigos.”¹⁰⁶

Entonces, para Umberto Eco, durante la interpretación se producen nuevos sentidos o porciones de código; la interpretación produce algún tipo de código que el emisor no preveía:

Una teoría semiótica no puede negar que existen actos concretos de interpretación que producen sentido —y un sentido que el código no preveía— de lo contrario, la evidencia de la flexibilidad y de la creatividad de los lenguajes no encontraría fundamento teórico: pero esas interpretaciones producen nuevas porciones de código, en la que medida que producen procesos embrionarios de HIPERCODIFICACIÓN o de HIPOCODIFICACIÓN.¹⁰⁷

La hipocodificación ocurre en el ámbito del destinatario del mensaje, quien se encarga de elaborar ciertas interpretaciones sobre porciones de contenido:

Así pues, la HIPOCODIFICACIÓN puede definirse como la operación por la que, a falta de reglas más precisas, se admiten provisionalmente porciones macroscópicas de ciertos textos como unidades pertinentes de un código en formación, capaces de transmitir porciones vagas, pero efectivas, de contenido, aunque las reglas combinatorias que permiten la articulación analítica de dichas porciones expresivas sigan siendo vagas.¹⁰⁸

Existen casos en los que existe una complejidad intencional en el plano de la expresión el cual afecta al plano de contenido. Estos casos, sobre todo en los textos estéticos, tienen una ambigüedad intencional entre ambos planos:

Al contemplar una obra de arte, el destinatario se ve obligado, de hecho, a impugnar el texto, bajo el impulso de una impresión doble: al tiempo que advierte un EXCESO DE EXPRESIÓN (que todavía no consigue analizar completamente), capta vagamente un exceso de CONTENIDO.”¹⁰⁹

En los casos de hipercodificación, el intérprete produce alguna regla para alguna situación particular de un caso semiótico para el que ya existía alguna regla general: “Naturalmente la hipercodificación cuando surte efecto, produce lo que hemos llamado un subcódigo: en ese sentido, la hipercodificación es una actividad innovadora que va perdiendo

¹⁰⁶ Eco, *Tratado de Semiótica General*, p. 204.

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p.209.

¹⁰⁸ *Ibíd.*, p. 213.

¹⁰⁹ *Ibíd.*, p. 377.

poco a poco su capacidad de provocación y produce aceptación social.”¹¹⁰ La hipercodificación también produce porciones de código: “Todas las reglas retóricas y estilísticas que operan en cualquier lengua constituyen ejemplos de hipercodificación [...] mientras que el código asigna significados a expresiones mínimas, la hipercodificación regula el sentido de ristas más macroscópicas: las reglas retóricas e iconológicas son de este tipo.”¹¹¹

2.4.4.2 Invención

Como hemos escrito, según el *Tratado de Semiótica General* cualquier tipo de comunicación, y por tanto el arte, se rige por convenciones culturales. Sin embargo, según Umberto Eco existen casos en los que no existe una correlación precedente entre el plano de expresión y el plano de contenido, en dichos casos es el propio emisor quien establece la convención en el momento de emitir el texto. Dichos casos constituyen casos de invención: “Estamos frente al caso de una convención significante ESTABLECIDA en el momento en que ambos funitivos son INVENTADOS.”¹¹² En dichos casos de invención es el propio emisor quien establece la correlación entre la expresión y el contenido, de esta forma es el emisor (en el caso del texto estético, es el mismo artista) quien establece la convención semiótica:

[...] hay invención MODERADA cuando se proyecta directamente desde una representación perceptiva a un *continuum* expresivo, con lo que se realiza una forma de la expresión que dicta las reglas de la producción de las unidades de contenido equivalente.¹¹³

Para Umberto Eco, los casos de invención radical son escasos, pues la gran mayoría de los fenómenos de invención se basan en otras convenciones semióticas para lograr la significación y comunicación: “Una de las consecuencias inmediatas para la estética y la crítica artística es que muchos fenómenos descienden del rango de los fenómenos creativos y de inspiración y se reincorporan a la convención social.”¹¹⁴ Entonces, para Eco, los casos de invención radical, si

¹¹⁰ Eco, *Tratado de Semiótica General*, p. 211.

¹¹¹ *Ibíd.*, p. 212.

¹¹² *Ibíd.*, p. 353.

¹¹³ *Ibíd.*, p. 355.

¹¹⁴ *Ibíd.*, p. 357.

bien han existido a través de la historia han sido pocos e incluso afirma que los casos de invención moderada son pocos, y es necesario que pasen muchos años para que sean aceptados convencionalmente:

En cambio, todo lo que hemos dicho hasta ahora nos induce a creer que nunca existen casos de invención radical pura, y probablemente de invención moderada, dado que (como ya hemos afirmado), para que la convención pueda nacer, es necesario que a invención de lo todavía no dicho vaya envuelta de lo ya dicho.¹¹⁵

Los poemas concretos son un caso de invención moderada, ya que existen múltiples antecedentes como los poemas futuristas, los caligramas cubistas de Apollinaire, el arte concreto, los poemas objeto surrealistas que mezclaban palabra e imagen, la experimentación letrista, etc. Sin embargo podemos afirmar que existió invención de ambos planos (de expresión y de contenido) y que los poetas concretos brasileños fueron innovadores en ese sentido al poner en correlación por primera vez (en sus obras y manifiestos) dichos planos, principalmente en la idea de composición ideogramática, y en la práctica verbivocovisual.

2.4.5 Texto

La noción de texto ha sido ampliamente reconocida en el estructuralismo y en el posestructuralismo. Roland Barthes contraponen los términos obra/texto, y explica que la noción de interdisciplinariedad se hace necesaria cuando surge el texto. Para dicho autor, el texto no es un objeto computable, es decir, no se lo puede localizar como a una obra que ocupa una porción de espacio (libros), ni se le puede contabilizar, sino que existe en el lenguaje. El texto es un tejido, ya que no tiene una significación unívoca. En el ensayo *De la obra al texto* publicado en 1971, Barthes hace referencia al deslizamiento (*glissement*) epistemológico que ocasionó la necesidad de un nuevo objeto: *el texto*. Este deslizamiento hace que haya una relativización de las relaciones entre autor, lector y crítico. La noción de autor es cuestionada por el texto; mientras que en la modernidad el autor era central en la creación y se atribuía al autor la paternidad y propiedad de la obra, el texto semeja un organismo que evoluciona: “El

¹¹⁵ Eco, *Tratado de Semiótica General*, p. 358.

texto, por el contrario, se lee sin la inscripción del padre.”¹¹⁶ Barthes afirma que en el texto no existe alguien que escribe y alguien que lee (autor-receptor), sino que la lectura cada vez es también un acto de escritura. En cuanto a la relación del texto con el signo dice:

El texto se aborda, se experimenta, en relación al signo. La obra se clausura sobre un significado. El Texto, por el contrario, pone en marcha una regresión infinita del significado, el Texto es dilatorio; su campo es el de significante.¹¹⁷

Para Umberto Eco, un significante puede transmitir diferentes contenidos; es decir una palabra como agua, puede significar o transmitir distintos mensajes al mismo tiempo, según el código usado: “[...] usualmente un solo significante transmite contenidos diferentes y relacionados entre sí y que, por tanto, lo que se llama “mensaje” es, la mayoría de las veces, un TEXTO cuyo contenido es un DISCURSO a varios niveles.”¹¹⁸ La textualidad del signo, para Eco, es inherente. Esto es fundamental ya que indica que el significante no es unívoco, sino que se abre a una pluralidad de lecturas. Para Umberto Eco el significado opera como unidad cultural: “Cualquier intento de establecer el referente de un signo nos llevará a definirlo en términos de una entidad abstracta que representa una convención cultural.”¹¹⁹ En su libro *Semiótica y filosofía del lenguaje*, estudio posterior al *Tratado de Semiótica General*, analiza la relación entre texto y signo:

Con todo, es cierto que la llamada cadena de significantes produce *textos* que arrastran el recuerdo de la *intertextualidad* que los sustenta. Textos que generan, o pueden generar, diferentes lecturas o interpretaciones, teóricamente infinitas. Se afirma, entonces que la significación pasa sólo a través de los textos, porque los textos serían el lugar donde el sentido se produce y produce práctica significante.¹²⁰

En su libro *Obra abierta*, Umberto Eco le da un gran valor al lector como un agente productor de significados en el momento de interpretar un texto. Para Umberto Eco la lectura produce sentidos.

¹¹⁶ Roland Barthes, “De la obra al texto”, en *Brian Wallis Arte después de la modernidad* (Madrid: Akal, 2001), p.169.

¹¹⁷ Barthes, “De la obra al texto”, en *Brian Wallis Arte después de la modernidad*, p.170.

¹¹⁸ Eco, *Tratado de Semiótica General*, p. 97.

¹¹⁹ *Ibíd.*, p. 98.

¹²⁰ Umberto Eco, *Semiótica y Filosofía del lenguaje*, trad. R.P (Barcelona, Ed. Lumen, 1990), p. 37.

2.4.5.1 Intertextualidad

Gerard Genette es un teórico francés, que se enfoca en los estudios de Poética, especialmente en los estudios literarios. En su libro *Palimpsesto*, denomina transtextualidad a la relación que existe entre un texto y otros textos: “Me parece percibir cinco tipos de relaciones transtextuales que voy a enumerar en un orden aproximadamente creciente de abstracción, de explicitación y de globalidad.”¹²¹

Genette define la intertextualidad como: “[...] una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro.”¹²² Y dice que las formas de intertexto son la cita, la alusión y el plagio.

Omar Calabrese fue semiólogo y crítico de arte italiano. En su libro *Cómo se lee una obra de arte* aplica las nociones de intertextualidad literaria de Genette para analizar una obra pictórica: “El intertexto de una obra viene a ser así el retículo de llamadas a textos, que conciernen a algunas historias ya condensadas, ya producidas en una cultura por parte de algún autor (o mejor aún de un texto) precedente.”¹²³ Calabrese habla de la textualidad implícita en el arte de vanguardia: “[...] si pensamos en la producción de arte de vanguardia: cuando las teorías se tornan explícitas se hacen texto, pero obligan a la renuncia de la figuración verosímil e incluso a la renuncia de la profundidad.”¹²⁴

2.4.5.2. El texto estético

Para diversos autores, el signo estético pertenece a una tipología diferente al resto de los signos. Charles Morris define a los signos artísticos (pintura, poema, música) como signos icónicos para señalar su carácter imaginativo-mimético. Para Gillo Dorfles el signo estético, a diferencia de otra clase de signos, tiene valor en sí mismo:

¹²¹ Gerard Gennete, *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto (España, ed. Taurus, 1989), p. 10.

¹²² *Ibíd.*, p.11.

¹²³ Omar Calabrese, *Cómo se lee una obra de arte*, trad. Anna Giordano (España, Ed. Cátedra, 1993), p. 31.

¹²⁴ *Ibíd.*, p. 31.

[...] el signo estético será a diferencia de otros signos un signo cuyo *designatum* es un valor. En el acto mismo de la percepción y disfrute de la obra de arte, quien lo lleva a cabo no tendrá necesidad de hacer referencia a otros objetos (de recurrir a otros *denotata*) sino que habrá que hacer referencia directa a los valores de los que la obra de arte es un signo; podremos pues, añadir que el arte ciertamente es como una especie de comunicación (como en realidad sucede con los diversos lenguajes), pero una especie de comunicación que únicamente atañe a los “valores” y no a las afirmaciones o elementos verídicos, propios del discurso científico y lógico.¹²⁵

Dorfles confiere a los signos icónicos el nivel de acto de comunicativo, sin embargo, niega que dichos signos tengan algún valor de verdad. Para él, la obra tiene valor en sí mismo, pero sólo un valor imaginativo, no un valor verídico como los demás lenguajes.

Umberto Eco es uno de los máximos teóricos de la *estética semiótica*. En 1962 publicó *Obra abierta*, ensayo en el que analizó las condiciones de interpretación de la obra artística desde la hermenéutica, con un enfoque que él mismo definió como “pre-semiótico”. Eco plantea que una obra de arte es “cerrada” en el planteamiento del autor, pero al mismo tiempo es abierta en sus condiciones de recepción e interpretación:

[...] la obra de arte es un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante. [...] Entendiendo por “obra” un objeto dotado de propiedades estructurales definidas que permita, pero coordinen, la alternativa de las interpretaciones, el desplazamiento de las perspectivas.¹²⁶

Para Umberto Eco, las obras de arte no son funciones semióticas (signos), sino *textos estéticos*. Los cuales hacen uso estético del lenguaje, o lenguaje poético en la clasificación de Jakobson. En el texto estético existen operaciones diferentes al resto de las funciones semióticas, ya que existe una modificación en el plano de expresión, el plano de contenido y un proceso de cambio de código:

(i) un texto estético supone un trabajo particular, es decir, una manipulación de la expresión; (ii) dicha manipulación provoca (y es provocada por) un reajuste del contenido; (iii) esa doble operación, al producir un tipo de función semiótica profundamente idiosincrásica y original, va a reflejarse de algún modo en los códigos que sirven de base a la operación estética, con lo que provoca un proceso de cambio de código; (iv) toda esa operación, aunque se refiera a la naturaleza de los códigos, produce un nuevo tipo de visión del mundo; (v) el emisor de un texto estético, en la medida en que aspira a estimular un complejo trabajo

¹²⁵ Gillo Dorfles, *El devenir de las artes*, trad. Roberto Fernández Balbuena (México, FCE, 1963), p. 37.

¹²⁶ Eco, *Obra abierta*, p.15.

interpretativo en el destinatario, enfoca su atención en sus posibles reacciones, de modo que dicho texto representa un retículo de actos comunicativos, encaminados a provocar respuestas originales.¹²⁷

Entonces en un *texto estético* existen operaciones más complejas que en el resto de las funciones semióticas. Como primer punto, la manipulación del plano de expresión (o significante) provoca una modificación del plano de contenido, o significado. Además, Umberto Eco señala que en esa operación existe un proceso de reajuste código y esto hace que la comunicación estética sea un proceso complejo, pues el mensaje se centra en el proceso interpretativo del destinatario. Para Umberto Eco el emisor de un texto estético prevé ciertas reacciones del destinatario, quien interpreta el texto, según inferencias y suposiciones interpretativas.

[...] el intérprete de un texto está obligado a un tiempo a desafiar los códigos existentes y a lanzar hipótesis interpretativas que funcionan como formas tentativas de nueva codificación. Frente a circunstancias no prevista por el código, frente a textos y contextos complejos, el intérprete se ve obligado que gran parte del mensaje no se refiere a códigos preexistentes y que, aún así, hay que interpretarlo.¹²⁸

Eco retoma los postulados de Román Jakobson, quien define al lenguaje estético como ambiguo y autorreflexivo. Según el *Tratado de Semiótica General*, la ambigüedad y la autorreflexividad son propiedades que afectan de manera conjunta al mensaje estético:

Como primera aproximación, podríamos decir que existe ambigüedad estética, *cuando a una desviación en el plano de la expresión corresponde alguna alteración en el plano de contenido*. [...] Una desviación de la norma que afecte tanto a la expresión como al contenido, obliga a reconsiderar la regla de su correlación: y resulta que se ese modo el texto se vuelve autorreflexivo, porque atrae la atención ante todo por su propia organización semiótica.¹²⁹

En el texto estético operan diversos modos de producción semiótica, diversos modos de correlacionar expresiones y contenidos: “Así, pues, puesto que en el propio texto se establece un HIPERSISTEMA de homologías estructurales, como si en cada nivel actuase un

¹²⁷ Eco, *Tratado de Semiótica General*, p. 367.

¹²⁸ *Ibíd.*, p. 204.

¹²⁹ *Ibíd.*, p. 370-371.

modelo estructural, el texto adquiere la condición de una SUPER-FUNCIÓN SEMIÓTICA que pone en correlación correlaciones.”¹³⁰

La regla que rige todas esas correlaciones entre estructuras es nombrada por Eco como *idiolecto estético*. Si analizamos el enfoque programático de las diversas vanguardias artísticas antes descritas, podemos encontrar que en mayor o menor medida su intención era hacer manifiesto su idiolecto estético, algunas veces mediante sus manifiestos, otras mediante las relaciones intertextuales que contenían sus obras en relación a otras obras, artistas o corrientes. Por ejemplo en la dialéctica futurista, se sostuvo su aversión al arte del pasado, en concreto contra la belleza clásica de la Samotracia. En el caso de la poética surrealista, se mostraba un arte en contra de las leyes de la lógica, la razón, valores pilares de la modernidad. Los poetas concretos tuvieron claro desde el inicio *su idiolecto estético*, incluso antes de que su obra alcanzara la consolidación. Los poetas concretos eran conscientes de las convenciones culturales que predominaban en Brasil durante los años 50's. Desde el *Plano Piloto para la poesía concreta*, dan por concluida la etapa del verso como elemento estructurador de la poesía: “[...]poesía concreta: producto de una evolución crítica de las formas al dar por cerrado el ciclo histórico del verso (unidad rítmico-formal), la poesía concreta comienza por tomar conocimiento del espacio gráfico como agente estructural.”¹³¹ Otro elemento que es parte del idiolecto estético de los poetas concretos es el *paideuma*, éste funciona como un elemento que dio solidez y sentido a su propuesta al encontrar un referente histórico (intertextual en la semiótica de Calabrese) en relación a otras propuestas afines a las suyas (Pound, Mallarmé, vanguardias artísticas). La poesía concreta encuentra así una base a partir de la cual enfocar su experimentación.

Puesto que un mismo autor puede aplicar la misma regla a muchas obras, varios idiolectos estéticos producirán por abstracción crítica o por promedio estadístico un IDIOLECTO DE CORPUS (o estilo personal). Como un elemento determinado, en caso de que una comunidad cultural lo acepte, produce imitación, manierismo, juegos de influencias más o menos explícitas o conscientes, vamos a hablar de IDIOLECTO DE CORRIENTE O DE PERÍODO HISTÓRICO.¹³²

¹³⁰ Eco, *Tratado de Semiótica General*, p.379.

¹³¹ Haroldo de Campos, “plano piloto para la poesía concreta”, en *Galaxia concreta*, p.85.

¹³² Eco, *Op. Cit.*, p. 380.

En el caso de la interpretación de un texto estético, Eco sostiene que el simple conocimiento del idiolecto estético, o en dado caso el idiolecto de corriente, no asegura la producción de la obra. Umberto Eco considera al texto estético como un acto comunicativo: la obra artística produce significado, a veces al establecer nuevas relaciones estructurales en una obra o generar nuevas convenciones culturales; otras al adherirse a una convención cultural o determinado idiolecto estético. Para Eco, la lectura del texto estético es tan compleja como su creación, ya que un lector que se enfrenta a una obra de arte realiza diversas operaciones para decodificar el mensaje.

La experiencia estética es compleja por varias razones, por ejemplo en el caso de una obra que sea interpretada en un contexto diferente al producido, puede existir cambio de códigos, ya que los códigos se vuelven más complejos a través del tiempo, y las convenciones culturales se transforman.

2.4.6 Semiótica de la comunicación visual

La duda sobre el carácter sígnico de la imagen ha llevado a un gran número de teóricos como Barthes, Metz, Prieto, Eco y el Groupe μ a estudiar la semiótica de lo visual. La semiótica extiende su campo más allá de la lingüística cuando intenta interpretar las comunicaciones visuales desde el punto de vista semiótico.

2.4.6.1 El Signo visual

El Groupe μ es un grupo que se dedica al estudio de la Semiótica visual. Emergió en el Centro de estudios Poéticos de la Universidad de Lieja, Bélgica (François Pire, Jean Marie Klinkenberg, Hadelin Trinon, Jacques Dubois, Francis Edeline, Philleppe Minguet). El grupo publica, en 1992, su *Tratado del signo visual* en el cual propone una categorización del signo visual: “Podemos, pues, teorizar, mediante hipótesis, que no existe un signo visual, sino existen al menos dos tipos de signos visuales: los signos que llamaremos icónicos —

siguiendo la tradición— y los que llamaremos plásticos.”¹³³Es interesante hacer notar el que proponen un contraste ente lo plástico y lo icónico. Dicho grupo consideró a la imagen como un fenómeno semiótico:

Habremos de comprender de este modo que consideramos la imagen visual, como un sistema de significación, planteando la hipótesis de que ese sistema posee una organización interna autónoma. El estudio de la imagen consistirá, pues, en elaborar un modelo que ilustrará ese sistema de la forma más explícita y más general posible.¹³⁴

El *Groupe µ*, al igual que Umberto Eco, retoma la definición de función semiótica de Hjelmslev, quien define al signo como la correlación entre los planos de expresión y de contenido:

En resumen, para que se pueda hablar de semiótica, hacen falta dos planos — el de la expresión y el del contenido, segmentados siguiendo reglas que varían con cada semiótica particular—, y que estos planos se correspondan. En una semiótica visual la expresión será un conjunto de estímulos visuales, y el contenido será, simplemente el universo semántico.¹³⁵

2.4.6.2 El signo icónico

En su libro la *Estructura ausente*, Umberto Eco afirma la necesidad de separar los estudios semióticos de la lingüística, ya que no todo signo tiene carácter lingüístico, y asegura que “[...] no todos los fenómenos comunicativos pueden ser explicados por medio de categorías lingüísticas.”¹³⁶

El primer propósito de Eco es demostrar el carácter convencional del signo visual, ya que dicha característica indicaría que éste es parte de un lenguaje codificado. Para tal demostración, usa la clasificación de Peirce (índice, símbolo e icono), y analiza los signos desde su carácter visual. Del índice visual dice: “Cualquier índice visual me comunica algo, por medio de un impulso más o menos ciego, basándose en un sistema de convenciones o en

¹³³ Groupe µ, *Tratado del signo visual*, trad. Manuel Talens Carmona (España, Cátedra, 1992), p.12.

¹³⁴ *Ibíd.*, p.11.

¹³⁵ *Ibíd.*, p.41.

¹³⁶ Eco, “La mirada discreta: Semiótica de los mensajes visuales”, en *La estructura ausente*, p. 167.

un sistema de experiencia aprendidas”. Igualmente, sostiene que todo índice es reconocido como tal porque existe una relación convencional entre el objeto y el signo: “se puede afirmar perfectamente que todos los fenómenos visuales que pueden ser interpretados como índices también pueden ser considerados como signos convencionales”¹³⁷. En el caso del símbolo visual, sostiene que no se puede dudar de su carácter convencional.

En cuanto al signo icónico, Eco postula la existencia de determinados *códigos de reconocimiento* (o de la percepción). Entonces la percepción elige unidades pertinentes de la realidad y las procesa como código de reconocimiento. Eco sostiene que existe una relación de semejanza del signo icónico con el objeto que representa o que posee propiedades del objeto representado, retomando definiciones de Peirce y Morris. Sin embargo, señala que la semejanza o iconicidad de un signo es una cuestión de grado, ya que el signo nunca es igual al objeto que denota, sólo posee algunas cualidades de él:

[...] un signo icónico puede poseer propiedades ópticas del objeto (visibles), las ontológicas (presumibles) o las convencionalizadas. En el caso del signo gráfico a veces parte de una convención gráfica, una manera de representación: “la representación esquemática, reproduce algunas propiedades de otra representación esquemática.”¹³⁸

Una de las disertaciones que tiene Eco es en qué sentido existe motivación de los signos icónicos y cuáles son los mecanismos que influye la percepción su reconocimiento

[...] los signos icónicos no poseen las propiedades del objeto representado sino que reproducen algunas condiciones de la percepción común, basándose en códigos perceptivos normales y seleccionando los estímulos que — con exclusión de otros— permiten construir una estructura perceptiva que — fundada en los códigos de experiencia adquirida— tenga el mismo “significado” que el de la experiencia real denotada por el signos icónico.¹³⁹

Al cuestionarse sobre el sentido en cual el signo icónico tiene una semejanza natural con el objeto representado y cómo interviene la percepción en el reconocimiento de dicha semejanza, Umberto Eco concluye que la convención social es la que hace posible el reconocimiento del signo icónico:

¹³⁷ Eco, “La mirada discreta: Semiótica de los mensajes visuales”, en *La estructura ausente*, p. 169.

¹³⁸ *Ibíd.*, p. 176.

¹³⁹ *Ibíd.*, p. 172.

Digamos pues que los signos icónicos reproducen algunas condiciones de la percepción del objeto una vez seleccionadas por medio de códigos de reconocimiento y anotadas por medio de convenciones gráficas por ello un determinado signo denota de una manera arbitraria una determinada condición perceptiva, o bien denota globalmente una cosa percibida reduciéndola arbitrariamente a una configuración gráfica simplificada.¹⁴⁰

Aunado a los códigos de reconocimiento, Eco sostiene que existe un código icónico: “Por lo tanto, existe un código icónico que establece la equivalencia entre un signo gráfico determinado y una unidad pertinente del código de reconocimiento.”¹⁴¹ Entonces encuentra que el problema de la motivación en el signo icónico es complejo, pues el icono puede tener propiedades perceptivas, conceptuales o convencionales: “[...] el signo icónico puede poseer las propiedades ópticas del objeto (visibles), las ontológicas (presumibles) o las convencionalizadas.”¹⁴² Así Umberto Eco demuestra que “Todas nuestras operaciones figurativas están regidas por la convención.”¹⁴³

En el *Tratado de Semiótica General*, Umberto Eco continúa con su demostración del carácter convencional de los signos icónicos. Para ello postula la existencia de *códigos de representación icónica* que son los que posibilitan el reconocimiento de un signo icónico. Sin el conocimiento de dicho código no existe la posibilidad de entender el significado cultural del signo visual:

Una cultura, al definir sus objetos, recurre a algunos códigos de RECONOCIMIENTO que identifican rasgos pertinentes y caracterizadores del contenido. Por tanto, un código de REPRESENTACIÓN ICÓNICA establece qué artificios gráficos corresponden a los rasgos del contenido o a los elementos pertinentes establecidos por los códigos de reconocimiento. La mayoría de las representaciones icónicas esquemáticas verifican literalmente esta hipótesis (el sol como círculo con rayos, la casa como cuadrado rematado por un triángulo, etc.)¹⁴⁴

En el caso de las representaciones icónicas encontramos que algunas se encuentran motivadas por condiciones perceptivas, pero dicha condición es codificada culturalmente dentro de un código icónico.

¹⁴⁰ Eco, “La mirada discreta: Semiótica de los mensajes visuales”, en *La estructura ausente*, p. 174.

¹⁴¹ *Ibíd.*, p. 175.

¹⁴² *Ibíd.*, p. 176.

¹⁴³ *Ibíd.*, p. 177.

¹⁴⁴ Eco, *Tratado de Semiótica General*, p. 345.

Podemos hablar de CÓDIGO ICÓNICO como del sistema que hace corresponder a un sistema de vehículos gráficos unidades perceptivas y culturales codificadas o bien unidades pertinentes de un sistema semántico que depende de una codificación precedente de la experiencia perceptiva.¹⁴⁵

En resumen, Umberto Eco demuestra que todas nuestras operaciones icónicas están regidas por la *convención*, y que es necesario el conocimiento de esas reglas (códigos icónicos, códigos de reconocimiento, códigos de representación icónica) para poder comprender los mensajes visuales.

2.5 Mezcla de sistemas semióticos¹⁴⁶: sincretismos entre lo visual y lo verbal

En el prefacio del libro *las Figuraciones del sentido*, José Pascual Buxo se refiere al cruce o mezcla de sistemas semióticos, para lo cual cita a Emilé Benveniste:

La más mínima atención a nuestro comportamiento, a las condiciones de la vida intelectual y social [...] nos muestran que utilizamos a la vez y a cada instante varios sistemas de signos: primero los signos del lenguaje [...]; los signos de la escritura; los “signos de cortesía”, de reconocimiento [...], los signos exteriores que indican condiciones sociales [...]; los signos de los cultos, ritos, creencias, los signos del arte en sus variedades [...]. En efecto cada uno de esos sistemas por el hecho de tener circunscritos sus respectivos mitos de operación y dominio de validez, no son mutuamente convertibles pero en cambio, pueden manifestarse de manera simultánea en comportamientos semióticos de carácter sincrético.¹⁴⁷

En muchas prácticas poéticas y artísticas existe un cruce de sistemas semióticos, pues cada sistema tiene características particulares. En el *Tratado de Semiótica General*, Umberto Eco enfatiza que el lenguaje verbal se apoya en otros sistemas semióticos para ser más efectivo en la comunicación:

Así, pues, aunque el lenguaje verbal es el artificio semiótico más potente, vamos a ver que no cumple totalmente el principio de efabilidad general: y para llegar a ser más potente de lo que es, como de hecho ocurre, debe valerse de la ayuda de otros sistemas semióticos.¹⁴⁸

¹⁴⁵ Eco, *Tratado de Semiótica General*, p. 307 y 308.

¹⁴⁶ Se revisó que la noción de sistema es importante para los estructuralistas y para Umberto Eco. Los sistemas de signos, son agrupaciones que comparten códigos que facilitan su interpretación como: signos lingüísticos, signos visuales, signos gestuales, etc.

¹⁴⁷ José Pascual Buxo, Prefacio de *Las figuraciones del sentido: Ensayos de poética semiológica* (México, F.C.E, 1984).

¹⁴⁸ Eco, Op. Cit., p 298.

Umberto Eco sostiene que es posible la traducción entre diversos sistemas semióticos, por ejemplo el significado de una palabra puede ser traducido mediante algún artificio gráfico; sin embargo, reconoce que no todos los contenidos visuales pueden ser traducidos por artificios lingüísticos, en ese sentido existe un límite de traducibilidad entre diferentes sistemas:

Es cierto que cualquier contenido expresado por una unidad verbal puede ser traducido por otras unidades verbales; es cierto que gran parte de los contenidos expresados por unidades no verbales pueden ser igualmente traducidos por unidades verbales; pero cierto es que existen muchos contenidos expresados por unidades complejas no verbales que no pueden ser traducidos por una o más unidades verbales, a no ser mediante aproximaciones imprecisas.¹⁴⁹

Entonces cada sistema semiótico tiene propiedades particulares, lo que hace necesaria su mezcla para lograr una comunicación efectiva. En el caso de la poesía concreta, la mezcla entre imágenes y palabras se acrecentó en la etapa tardía, especialmente en la conocida como *poema semiótico*, y Decio Pignatari fue el integrante que más experimentó en ese sentido.

¹⁴⁹ Eco, *Tratado de Semiótica General*, p. 261.

CAPÍTULO III. ANÁLISIS DE DIVERSAS OBRAS DE POESÍA CONCRETA DESDE EL ENFOQUE DE LA ESTÉTICA SEMIÓTICA DE UMBERTO ECO

En lo subsecuente se hará un análisis¹⁵⁰ de obras representativas de la poesía concreta desde el enfoque de la estética semiótica de Umberto Eco. En concreto se utilizarán las ideas de Umberto Eco sobre el texto estético expuestas en su *Tratado de Semiótica General* y revisadas en esta investigación. La interpretación de un texto estético es compleja, como indica Omar Calabrese:

Pero, nuevamente, no se pueden interpretar los textos sin una teoría de la interpretación; ni sin conocer los programas artísticos; ni sin una relación con la historia y la filosofía del gusto, desde el momento en que la crítica termina en la formulación de juicios de valor sobre la obra.¹⁵¹

Las obras elegidas corresponden a las siguientes fases de la poesía concreta brasileña: el período que fue denominado como pre-concreto (1952-1955), la fase orgánica (1956-1960) etapa donde la obra de los poetas concretos alcanza consolidación y el poema semiótico (1960-1975), etapa donde se da en mayor medida la mezcla de diversos sistemas semióticos (signos lingüísticos y visuales).

Para realizar el análisis se utiliza el *Tratado de Semiótica General* de Umberto Eco y las diferentes ideas en torno al texto estético y la obra artística que desarrolla en escritos como *Obra abierta* (1962). El programa artístico de la poesía concreta (*idiolecto estético* según la semiótica de Umberto Eco) fue revisado en la sección 1.3.3 y me referiré a él cuando sea necesario.

Es factible analizar de manera semiótica obras de *poesía concreta*, ya que como fenómeno artístico la poesía concreta es parte de la cultura (véase 2.4.1 i), y por lo tanto se rige por los procesos de significación y comunicación descritos por Umberto Eco en su

¹⁵⁰ Según la Real Academia Española de la Lengua, el análisis consiste en la distinción o separación de las partes de algo para conocer su composición y es el estudio detallado de una obra o de un escrito.”, Real Academia de la Lengua, *Diccionario de la Academia de la Lengua*, acceso 9 de abril 2017, <http://www.rae.es/>.

¹⁵¹ Omar Calabrese, *El lenguaje del arte*, trad. Rosa Premat (España, ed. Paulos Ibérica, 1991), p. 123.

Tratado de Semiótica General. Para Eco, mediante el enfoque semiótico se pueden comprender de una manera más profunda los procesos culturales:

Considerar la cultura en su globalidad *sub specie semiótica* no quiere decir tampoco que la cultura en su totalidad sea *sólo* comunicación y significación, sino que quiere decir que la cultura en su conjunto puede comprenderse mejor, si se la aborda desde un punto de vista semiótico.¹⁵²

Como primer punto, es necesario situar las obras de la poesía concreta en el proceso comunicativo elemental definido por Umberto Eco (véase fig. 15) e identificar los elementos de dicho sistema. Dicho modelo funciona con los siguientes elementos: emisor, códigos, mensaje codificado, contexto, destinatario, canal y texto interpretado. Entonces, para que el proceso comunicativo tenga éxito tanto el emisor como el destinatario conocen los códigos (en el caso de la poesía concreta: códigos icónicos y lingüísticos) que posibilitan el entendimiento del texto estético. El emisor transmite un mensaje codificado (en este caso un texto estético) a través de un canal, hasta un destinatario, el cual realiza un proceso de interpretación. En primera instancia, identificamos como *emisor* del mensaje al artista que ha producido la obra en cuestión. El destinatario es el autor de la investigación, ya que realiza el proceso interpretativo; sin embargo, también existen otros destinatarios posibles y se toma en cuenta al lector del contexto en el cual fue emitido el texto estético, es decir, lector de Brasil entre los años 1954-1975. El canal es, en todos los casos analizados el óptico y auditivo (véase fig. 16), ya que los poetas concretos se preocuparon de manera especial en lo *verbivocovisual*.

Definimos, en términos semióticos, al poema concreto (nuestro objeto de estudio) como un *texto estético, el cual pertenece al idiolecto estético* de la poesía concreta. En el marco de la teoría de los modos de producción de signos, las obras de poesía concreta son casos de *invención moderada*, dado que los poetas concretos retoman diversos elementos de poesía y artes visuales para crear una tendencia innovadora desde el punto de vista formal y teórico. Dichos casos de invención se basan en las diversas modalidades de trabajo sobre el código (véase 2.4.4.1), las cuales serán descritas de modo particular. Dentro de dicho modelo comunicativo, se realiza la interpretación de la obra en cuestión, desde el punto de vista del lector del texto (el autor de la presente investigación), pues hemos visto que, para Umberto

¹⁵² Eco, *Tratado de Semiótica General*, p. 51.

Eco, el acto de interpretar crea sentidos: la obra es abierta. Y, como se vio en 2.4.5.2, la interpretación de un texto se realiza por medio de inferencias y suposiciones interpretativas.

3.1 Análisis semiótico de obras de Augusto de Campos

Augusto de Campos nació en 1931 en Sao Paulo Brasil. Es el único poeta concreto del grupo *Noigandres* que actualmente vive. Además de publicar en colaboración los primeros manifiestos de poesía concreta, ejerce la traducción y la creación poética. Sus libros publicados de mayor trascendencia para el movimiento de poesía concreta fueron *Poetamenos* (1953), *Pop-cretos* (1964) y *Poemóbiles* (1974). Colaboró en las revistas que fueron órgano de difusión de la poesía concreta: *Noigandres* y *Concrete Magazine*. Su legado, como el del resto de poetas concretos, ha sido grande. En 2015 se le otorgó el *Premio Iberoamericano de poesía Pablo Neruda*.

3.1.1 Análisis del poema *Ovo novelo* (1955)

ovo
n o v e l o
novo no velho
o filho em folhos
na jaula dos joelhos
infante em fonte
f e t o f e i t o
dentro do
centro

Fig. 17 Augusto de Campos, *Ovo novelo*, 1955.

Ovo novelo es una serie de poemas que Campos desarrolló entre los años 1955 y 1960, de la cual hemos tomado el poema *Ovo novelo* para realizar el análisis semiótico. Dicha serie fue

desarrollada después del poemario *Poetamenos*, donde Campos buscaba una poética del mínimo lenguaje. En *Ovo novelo*, Campos logra sintetizar, en un mismo poema, forma y contenido, lo cual era una de las metas programáticas del *plano piloto para la poesía concreta*. *Ovo novelo* logra la síntesis ideogramática mencionada en el apartado 1.3.5.1.

Emisor: Augusto de Campos.

Códigos: Esta obra se basa en el uso de códigos lingüísticos, específicamente del portugués. Se pueden leer las siguientes frases: *Ovo / novelo / novo no velho / o filho em folhos / na jaula dos joelhos / infante em fonte / feto feito / dentro do / centro*. Sin embargo, existe el uso de un proceso definido por Umberto Eco, como *cambio de código* (véase 2.4.4.1 c), no en la parte semántica sino en la sintáctica¹⁵³, pues el modo de organizar las frases en el espacio es distinto al usado convencionalmente en un mensaje escrito. Dicho cambio de código se basa en un manejo espacial distinto al convencional. Este cambio no es aleatorio, sino que se ciñe a la búsqueda ideogramática de los poetas concretos. Como se ha visto en la *Teoría de la poesía concreta*, los poetas concretos buscaban conjuntar las tres dimensiones de la palabra: verbal, sonora y visual. Esa búsqueda implicaba la necesidad de cambiar los esquemas tradicionales y buscar nuevas propuestas; este poema condensa la búsqueda de los poetas concretos para sintetizar en un mismo ideograma forma y contenido.

Destinatarios: Autor de la investigación y lector del contexto en el cual fue emitido el texto estético (Brasil en los años 1954-1975).

Contexto: Este texto o mensaje estético fue emitido en 1955. Propiamente pertenece a la fase pre-concreta; en esa etapa la poesía concreta estaba en proceso de consolidación. El poema pertenece a la etapa de transición entre la fase pre-concreta y la fase orgánica de la poesía

¹⁵³ Mientras la semántica es una rama de la lingüística que estudia el significado de las palabras, la sintáctica estudia la relación que existe entre ellas. Las relaciones existentes entre las palabras pueden ser de distinto grado de complejidad, desde la más simple como la relación entre sujeto y predicado de una oración hasta formas más complejas.

concreta. La primera exposición internacional de poesía concreta se realizó en el año 1956, así que sus obras aún no eran conocidas de manera internacional, si bien ya existían los múltiples antecedentes que los poetas concretos reconocen como su *paideuma*.

Mensaje codificado: Los textos estéticos transmiten mensajes ambiguos y autorreflexivos, según el *Tratado de Semiótica General*. El poema tiene significación lingüística y significación visual; ambas significaciones se amalgaman para construir un poema ideogramático. Las significaciones (visual y lingüística) hacen referencia a la forma ovoidal, huevo / *ovo*. El mensaje está formado por palabras y frases que no tienen significación particular, sino que juntas forman un mensaje que es organizado por la estructura circular del poema. El mensaje es ambiguo porque existe un número grande de posibles combinaciones sintácticas entre las frases, ya que las diversas palabras se distribuyen en el espacio de una manera no convencional.

Canal: Los poetas concretos buscaban estimular las tres posibilidades de la palabra: verbal, visual y sonora. Por lo cual los poemas concretos toman en cuenta el canal óptico y el auditivo.

Texto interpretado: El poema *Ovonovelo* fue publicado en 1955. Pertenece al período de transición entre la etapa preconcreta y la etapa ortodoxa. Como se ha escrito, los poemas concretos pertenecen al idiolecto estético de la poesía concreta, así que para su interpretación es muy importante tomar en cuenta los manifiestos elaborados por los poetas concretos, en este caso específico del *Plano piloto para la poesía concreta*.

Los poemas concretos no tienen una lectura unívoca; es decir, se pueden leer en distinto orden lo que implica que se pueden leer de una manera distinta a la convencional. En el caso del poema *Ovonovelo*, una lectura convencional, desde el punto de vista del lector occidental¹⁵⁴ (de izquierda a derecha) es la siguiente: *novo no velho / o filho em folhos / na*

¹⁵⁴ En occidente los textos e imágenes se leen/ visualizan de arriba abajo y de izquierda a derecha. Esto obedece a una convención cultural y provoca que, convencionalmente, se organice la información en ese orden. Sin embargo, algunas veces esa convención es violada con fines compositivos o estéticos en las obras de arte o

jaula dos joelhos / infante em fonte / feto feito / dentro do / centro. Sin embargo, pueden existir otras lecturas, y nada impide que sea leído de abajo a arriba, de derecha a izquierda, en desorden, pues más que ser un mensaje discursivo, el poema busca explotar las tres dimensiones de la palabra: visual, verbal y de contenido.

Si bien es imposible una traducción literal del portugués al español, puesto que la significación del poema es inseparable de la sonoridad del lenguaje original y de la tipografía usada, la siguiente traducción al español nos será de utilidad para entender las relaciones semánticas en el poema.

*huevo/ bola/ nuevo en viejo/ el hijo en colmenas/ en jaula de rodillas / infante en fuente/ feto /hecho/ dentro de / centro.*¹⁵⁵

Como vemos, el poema hace referencia de manera constante a la forma ovoidal, misma que por convención significa algo que nace: huevo, feto, centro. La tipografía está dispuesta espacialmente en forma ovoidal: huevo, colmena, feto. También es de importancia la similitud sonora que existe entre las palabras que componen el poema, así podemos ubicar los siguientes pares de palabras: *Ovo/ novo, velho/ novelo, folhos/ joelhos, dentro/centro, infante/ fonte, feto/ feito.* Esto demuestra que el poema está organizado de manera sonora. El método de composición es el ideogramático, es decir que el poema condensa forma visual, sonoridad y contenido en una unidad.

Los poetas concretos utilizaron en su etapa temprana la fuente tipográfica *futura*, la cual fue inventada en 1927. La tipografía *futura* es de tipo palo seco, es decir sin remates¹⁵⁶. La tipografía *futura* tiene gran influencia de la Bauhaus, ya que los tipos que inventaron estaban basados principalmente en formas simples como el círculo, triángulo y rectángulo; además de no presentar modulación en sus trazos. *Futura* fue ampliamente utilizada en el mundo publicitario, y fue una de las fuentes sin remates más utilizadas en los años posteriores.

imágenes publicitarias. Algunos textos de la cultura oriental se leen/visualizan en sentido inverso es decir de abajo hacia arriba, y de derecha a izquierda.

¹⁵⁵ Traducción mía.

¹⁵⁶ En algunas fuentes tipográficas se llama remate o serifa a los pequeños remates puntiagudos que adornan la parte final de algunos caracteres.

Esta tipografía se volvió ideal para los fines de los poetas concretos, ya que cumplía con las características de simplicidad y funcionalidad. Como indica María de Lourdes Fuentes con respecto a la historia de la tipografía:

En 1925, Herbert Bayer dirigió el taller de tipografía de la *Bauhaus*, y en su intento por lograr un alfabeto simplificado propuso eliminar las mayúsculas; creó un alfabeto minimalista sin remates, sus formas compuestas con pocos ángulos, arcos y líneas, dando una simplicidad tal que la *m* y la *w* son la misma letra invertida. (...) Paul Renner diseñó el tipo Futura para la fundición *Bauer* en 1927. El tipo Erbar es su antecedente más próximo, un tipo geométrico muy popular diseñado por Jacob Erbar. Futura se caracteriza por letras como la Q, la j minúscula, la a con un solo blanco interno y la cola de la g; este fue el principal tipo sans durante 25 años y formó parte de la búsqueda general de un tipo geométrico sin remate que expresara el espíritu de la nueva tipografía.¹⁵⁷

El tipo *futura* cumplía los requisitos de simplicidad y funcionalidad ya que permitía transmitir de manera eficaz, por lo cual fue usado en la etapa orgánica de la poesía concreta. Entonces la tipografía es fundamental como elemento significativo del poema. En el poema *Ovonovelo* vemos que existe regularidad en cuanto al uso de la tipografía: la totalidad del poema está escrito con el mismo tamaño, grosor y tipo de fuente. No existe ninguna palabra que resalte por sus características y todas están escritas con minúsculas. La estructura que encierra al poema es el círculo, elemento que también simboliza totalidad, recursividad.

Desde mi punto de vista, el poema transmite una metáfora sobre el sentido primigenio de la vida. Todo el poema es estructurado por la forma circular. El círculo ha sido utilizado en diversas culturas y manifestaciones artísticas desde la antigüedad, para simbolizar la completitud, algo que se cierra en sí mismo. Carl Gustav Jung, en su libro *El Hombre y sus símbolos*, explica cómo el círculo, tiene uso y significación similar en diversas culturas:

Ya el símbolo del círculo aparece en el primitivo culto solar, en la religión moderna, en mitos y sueños, en dibujos mánдалas de los monjes tibetanos, en los trazados de ciudades, o en las ideas esféricas de los primeros astrónomos, siempre señala el único aspecto más vital, de la vida, su complemento definitivo.¹⁵⁸

¹⁵⁷ María de Lourdes Fuentes y Marcela Huidobro, *Creación de un sistema interactivo: Elementos de tipografía*, (Tesis de licenciatura, Universidad de las Américas Puebla, 2004), p. 22-23. Recuperado de http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/ldg/fuentes_f_ml/capitulo1.pdf.

¹⁵⁸ Carl Jung, *El hombre y sus símbolos*, Trad. Luis Escolar Bareño, (Buenos Aires, Paidós, 1995), p. 240.

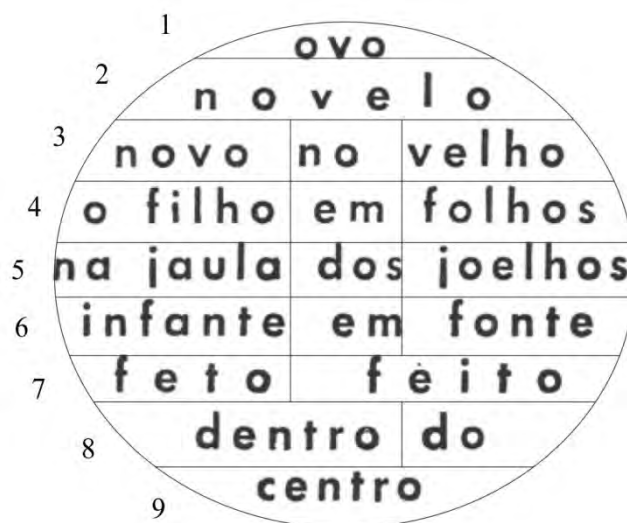


Fig. 18 Diagrama estructural de poema *Ovonovelo*.

Así el círculo simboliza la vitalidad, como una convención en diversas culturas. Por otro lado, las palabras del poema *Ovonovelo* están contenidas en esa forma circular, y están organizadas de manera rítmica, ya que incluso tienen similitudes sonoras. El diagrama estructural de la figura 18, muestra cómo el poema está contenido en una estructura circular. Se organiza en 9 renglones; los dos primeros renglones se utilizan para mostrar las palabras *Ovo novelo* mismas que titulan el poema. Las siguientes 5 líneas muestran grupos palabras que se caracterizan por su semejanza sonora y por referirse a la circularidad por medio de distintas metáforas. El poema culmina con la frase “dentro do centro” (dentro del centro, en español), la cual se refiere a que todo se encuentra en el centro, en el origen.

3.1.2 Análisis del poema *O pulsar* (1972)

El poema *O pulsar* fue producido durante una etapa de la poesía concreta que se podría considerar tardía. Sin embargo, se ha incluido en la presente investigación, ya que en él aparece la combinación de signos icónicos y signos lingüísticos y es un caso interesante del sincretismo entre lo visual y lo verbal (véase 2.5). En el poema un *O pulsar* (Un pulsar, en español) no se utiliza la fuente tipográfica futura. El título del poema hace referencia al pulsar,

el cual es un objeto celeste que emite radiación a intervalos regulares. Sin embargo, también podría interpretarse como referencia al verbo intransitivo pulsar.



Fig. 19 Augusto de Campos, *O pulsar*, 1972.

Emisor: Augusto de Campos.

Códigos: Esta obra se basa en el uso de códigos lingüísticos y visuales. Está escrita en portugués; sin embargo mezcla sistemas semióticos provenientes de códigos icónicos y códigos lingüísticos. Existe el uso de un proceso definido por Umberto Eco como *cambio de código* (véase 2.4.4.1 c), ya que los signos icónicos tienen significación lingüística y visual al mismo tiempo. Como ejemplo, el signo icónico (estrella geométrica) ☆ significa de manera convencional estrella y en el poema hace relación a los objetos luminosos celestes, pero al mismo tiempo significa la letra e, por su posición en el texto. Esto hace que el texto se vuelva múltiple en cuanto a las posibles lecturas.

Destinatario: Autor de la investigación y lector del contexto en el cual fue emitido el texto estético (Brasil en los años 1954-1975).

Contexto: Este texto o mensaje estético fue emitido en 1972. La situación en Brasil había sido complicada desde 1964, a raíz del golpe de estado. La dictadura militar condicionó en muchos sentidos la actividad artística. Sin embargo los poetas concretos, ya con cierta consolidación en el panorama artístico internacional continuaron con su producción. Hacia la década de los sesenta, la experimentación de los poetas concretos se volvió cada vez más heterogénea. La poesía concreta tuvo múltiples influencias de las diversas tendencias del arte contemporáneo como el arte conceptual. A principios de la década de los setenta, el poema concreto se caracterizó por tener más propiedades icónicas que lingüísticas, dentro dicha tendencia podemos ubicar al poema *O pulsar*, en el cual de utilizan signos icónicos para sustituir signos lingüísticos. También durante esta etapa los poetas concretos comenzaron a experimentar con tipografías distintas a la *futura*, entonces existió una diversificación de la poesía concreta y en cierto sentido una mayor libertad que no existía en la etapa orgánica.

Mensaje codificado: El mensaje lingüístico transmitido, en español, es la frase “DONDE QUIERA QUE VAS ESTÁS/ EN MARTE O EL DORADO/ ABRÍ LA VENTANA Y VI / AL PULSAR CASÍ MUDO/ ABRAZO DE AÑOS LUZ/ QUE NINGÚN SOL REMITE/Y EL HUECO HONDO OMITE”¹⁵⁹. Sin embargo, ese mensaje tiene diferentes grados de codificación (o hipercodificación en la semiótica de Umberto Eco), es decir, se puede interpretar a varios niveles. El primero a nivel lingüístico, pero también tiene múltiples significaciones donde lo icónico y lo lingüístico se fusionan; o como se ha visto antes sincretismos entre lo verbal y lo visual, que se amalgaman en un texto estético.

Canal: Los poetas concretos buscaban estimular las tres posibilidades de la palabra: verbal, visual y sonora. Por lo cual los poemas concretos toman en cuenta el canal óptico y auditivo.

¹⁵⁹ Traducción tomada de la versión al español del poema *O pulsar*, realizada por Gonzalo Aguilar (véase fig. 20).

Texto interpretado: El poema presenta la mezcla de sistemas semióticos provenientes del lenguaje icónico y del lenguaje escrito. La siguiente versión en español, publicada en el libro *Galaxia Concreta* de Gonzalo Aguilar, nos ayudará a concebir el mensaje en español:

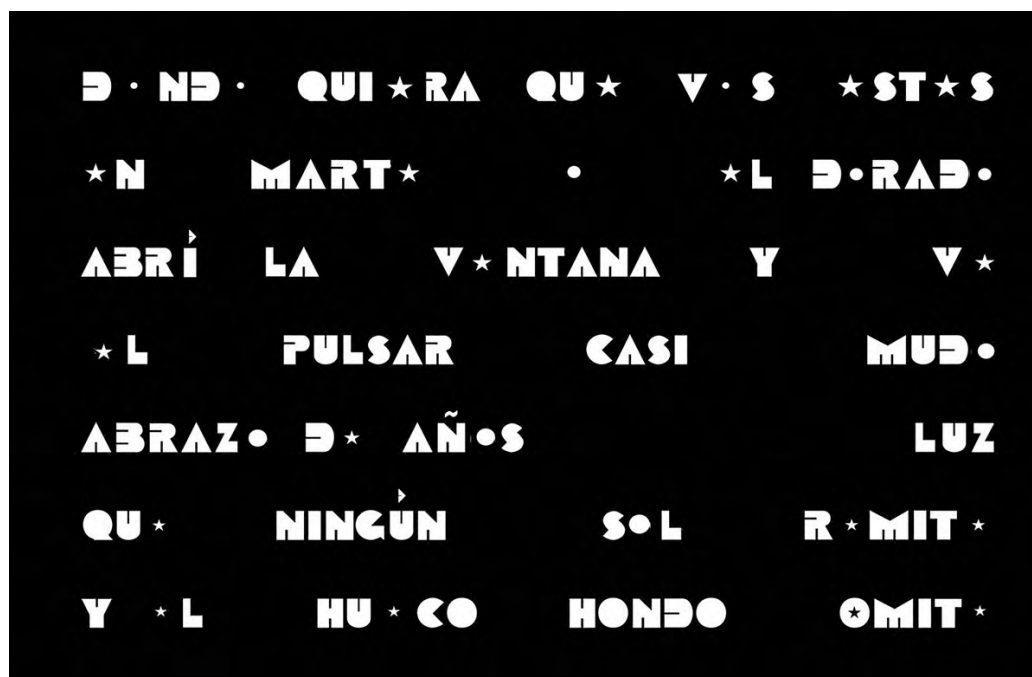


Fig. 20. Un pulsar, Traducción al español de Gonzalo Aguilar.

El texto que se decodifica, haciendo el cambio de código de signos icónicos a los signos lingüísticos es: “DONDE QUIERA QUE VAS ESTÁS/ EN MARTE O EL DORADO/ ABRÍ LA VENTANA Y VI/ AL PULSAR CASÍ MUDO/ ABRAZO DE AÑOS LUZ/ QUE NINGÚN SOL REMITE/Y EL HUECO HONDO OMITE”.

La primera tarea consiste en desmenuzar el sentido lingüístico del grupo de frases. La primera frase (DONDE QUIERA QUE VAS ESTÁS EN MARTE O EL DORADO) hace referencia a dos ubicaciones espaciales, la primera de un planeta y la segunda de una constelación. Después, continúa con la frase “ABRÍ LA VENTANA Y VI EL PULSAR CASI MUDO”. Un pulsar es una estrella que emite radiación a intervalos cortos y regulares, o pulsos. La frase es interesante porque en sentido estricto un pulsar no se puede ver, sino oír, o percibir con un radiotelescopio. Por supuesto sabemos que el lenguaje ocupado en el poema es

metafórico, y hace referencia a la sinestesia, es decir es la asimilación conjunta o interferencia de varios tipos de sensaciones de diferentes sentidos en un mismo acto perceptivo.

El dorado, o la dorada es una constelación descubierta aproximadamente en 1595, la cual hace referencia al pez delfín dorado. Entonces el texto del poema indica que en cualquier lugar que se esté (Marte o el dorado) llegan las señales de los pulsares (los cuales sólo se detectan con un radiotelescopio). En el texto se ocupa una metáfora para nombrar esos pulsos: ABRAZO DE AÑOS LUZ. Después el texto “QUE NINGÚN SOL REMITE”, significa que los “abrazos de años luz” son enviados por el pulsar¹⁶⁰ y no por el sol; por último la frase “Y EL HUECO HONDO OMITE”, probablemente hace referencia a los agujeros negros¹⁶¹, donde todo tipo de energía es absorbida. Entonces, para entender el texto estético se necesita algún conocimiento científico sobre astronomía, sin tales códigos científicos sería muy difícil una interpretación acertada, y relacionar la totalidad del poema con la imagen del universo y sus diversos elementos como supernovas, pulsares, etc.

Si bien el poema no se estructura mediante una retícula rígida como en la etapa orgánica, existe una organización por medio de filas que ordenan las frases que componen el poema. Las palabras tienen una organización espacial con la intención de conservar ciertos silencios visuales. En este poema se utiliza el color negro como un elemento significantes que se relaciona por semejanza con la oscuridad del espacio exterior. Las letras/signos icónicos de color blanco, representan por medio del contraste, los objetos celestes luminosos.

Una carta celeste es un mapa (representación gráfica) donde aparecen plasmadas estrellas, constelaciones y otros objetos celestes importantes, además aparece en ella otro tipo de información para ubicar los puntos cardinales. Si bien algunos mapas celestes están elaborados *ex profeso* para especialistas en astronomía, otros son para aficionados y aparecen

¹⁶⁰ Según la RAE, el púlsar o pulsar es una “Estrella de muy alta densidad formada exclusivamente por neutrones, que gira muy rápidamente y que emite a intervalos regulares y cortos radiaciones electromagnéticas muy intensas”. Diccionario de la lengua española, acceso 10 de marzo de 2016, <http://www.rae.es/> .

¹⁶¹ Los agujeros negros u hoyos negros son regiones del espacio donde la gravedad es tan grande que ni siquiera la luz puede salir. Se conoce de su existencia, al menos de manera teórica, desde la década de los setenta. Algunos de los agujeros negros se forman cuando concluye el ciclo de vida de una estrella gigante o supernova. Si bien sus particularidades rebasan la intención de la presente investigación, resaltamos que a partir de su descubrimiento fueron objeto de especulación y estudio. Hoy en día se conoce de la existencia de algunos agujeros negros, ya que pueden ser detectados por medio de los rayos X que emiten.

en periódicos o revistas para ilustrar la ubicación de diversos objetos celestes. Desde mi punto de visto el poema *O pulsar* representa la analogía de un mapa celeste (véase fig. 21).

Representa por analogía porque es semejante en algunos aspectos pero no en todos.

Finalmente, enumeramos las siguientes características en donde encontramos semejanza entre el poema y un mapa celeste: contraste en el uso del color, distribución espacial irregular de las palabras/signos icónicos, mezcla de signos icónicos y visuales para representar ideas referentes a los objetos celestes.



Fig. 21. *O pulsar* de Augusto de Campos (izq.), fragmento de mapa celeste de la Vía Láctea (der.)

3.2 Análisis semiótico de obras de Haroldo de Campos

Haroldo de Campos nació en 1929. Entre sus principales poemarios podemos enlistar *Xadrez de estrelas* (1976), *Signantia quasi coelum* (1979), *Galaxias* (1984) y *A educao dos cinco sentidos* (1985). En el prólogo del libro *Transideraciones*, el cual es una antología de la obra poética de Haroldo, Manuel Ulacia menciona que la lectura de los poetas vanguardistas fue parte fundamental de su obra, algunas veces como referencia directa (intertexto en el sentido semiótico utilizado por Omar Calabrese) y otras como *Paideuma*:

Por otra parte, de la cuidadosa lectura que hizo el poeta tanto de aquella tradición que parte de Mallarmé y desemboca en las vanguardias que irrumpieron en todo occidente en las primeras décadas del siglo XX, como de la lectura de los barrocos en lengua portuguesa y española. Se puede decir que su obra ha ido creciendo a partir de estos dos sustentos. A pesar de que ambos, como *intertexto*, son una constante en

toda su poesía, la forma en que ha operado en los distintos momentos de su producción responde a una evolución en el pensamiento del poeta.¹⁶²

Haroldo de Campos fue un poeta muy importante durante la etapa orgánica de la poesía concreta. Después de dicha etapa, Campos volvió a la creación en prosa poética y publicó el libro *Galaxias*, que si bien no se puede considerar como parte del movimiento de poesía concreta, es importante en la evolución de dicha corriente. También se desempeñó en el terreno de la traducción, o *transceación*, publicando textos de Homero, Dante, Mallarmé, Goethe y Mayakovski.

Para Gonzalo Aguilar, estudioso de la obra de Haroldo de Campos, uno de los referentes más importantes en la obra poética de Haroldo fue Stéphane Mallarmé. Mallarmé fue de los primeros poetas de vanguardia en mostrar interés por la Poética del espacio en blanco, la poética del silencio. Para Haroldo, la forma era un elemento fundamental que permitía que el poema se desarrollara de manera ideogramática.

3.2.1 Análisis del poema *Se nasce morre* (1958)

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

Fig. 22 Haroldo de Campos, *Se nasce morre*, 1958.

¹⁶² Manuel Ulacia. Prólogo de *Transideraciones*. (México, El tucán de Virginia, 1987).

El poema *Se nasce morre* es uno de los poemas más importantes en la obra de Haroldo de Campos, en él se resume su interés por el uso del espacio, el ideograma como estructura que condensa forma/contenido y la fusión de conceptos opuestos (nacer/ morir, alfa/omega).

Emisor: Haroldo de Campos.

Códigos: Este poema se basa en el uso de códigos lingüísticos provenientes del portugués en su versión original. Sin embargo, existe el uso de un proceso definido por Umberto Eco, como *cambio de código* (véase 2.4.4.1 c), no en la parte semántica sino en la sintáctica, pues el modo de organizar el texto en el espacio es distinto al usado convencionalmente en un mensaje escrito. Dicho cambio de código se basa en un manejo espacial distinto al convencional. Este cambio no es aleatorio, sino que se ciñe a la búsqueda ideogramática de los poetas concretos. Como se ha visto en la *Teoría de la poesía concreta*, los poetas concretos buscaban conjuntar las tres dimensiones de la palabra: verbal, sonora y visual. Esa búsqueda implica cambiar los esquemas tradicionales; entonces el poema busca una manera diferente de distribuir espacialmente las palabras utilizando patrones geométricos. Este poema condensa el intento de los poetas concretos para sintetizar en un mismo ideograma forma y contenido.

Destinatario: Autor de la investigación y lector del contexto en el cual fue emitido el texto estético (Brasil en los años 1954-1975).

Contexto: Este poema fue publicado en 1958, dos años después del golpe militar en Brasil, y también dos años después de haberse publicado el *plano piloto para la poesía concreta*, cuando la poesía concreta ya había alcanzado cierta madurez como movimiento. En cuanto a la situación política, durante este período la totalidad de artistas de Brasil se vieron mermados por la censura artística que se ejercía desde la dictadura militar. Sin embargo, los poetas concretos nunca fueron militantes comprometidos con un arte político o social, menos aún propagandista, Por lo cual, pese a las limitantes pudieron seguir activos, y el movimiento se desarrolló pese a la situación represiva.

Sin duda el poema cumple con los principales postulados de la poesía concreta: composición ideogramática, uso de una sintaxis espacial y *verbivocovisualidad*. Durante la etapa orgánica de la poesía concreta, existió uniformidad en la producción visual de los poetas concretos brasileños; sus obras tuvieron una marcada escritura geométrica (cuadrada, circular, ovoidal, triangular). La etapa orgánica fue un período donde los tres principales poetas concretos convergieron en su búsqueda por sintetizar de manera visual los principales postulados del *Plano piloto para la poesía concreta*, y lograron condensar en su obra el espíritu de una época, con marcada influencia de la estética de la Bauhaus y de las nuevas tipografías (*futura*).

Canal: Los poetas concretos buscaban estimular las tres posibilidades de la palabra: verbal, visual y sonora. Por lo cual los poemas consideran la acción del canal óptico y el auditivo.

Mensaje codificado: El mensaje transmite la frase “se nasce/morre “y algunas variantes que la refuerzan o niegan. El autor refuerza la idea vida/muerte mediante la repetición. Las variantes operan como modificadores de la frase original que hacen una revisión de los conceptos. De alguna forma es una reflexión de la cualidad cíclica de la vida. El autor se sirve de las figuras geométricas para organizar las variantes.

Texto interpretado: Éste es un poema que discurre sobre la cualidad cíclica de la vida y la muerte. En el poema se utiliza la composición ideogramática y también la concepción de estructura como elemento organizador del poema. Está compuesto por 4 agrupaciones de palabras en forma triangular, divididas en dos secciones. Las estructuras triangulares son semejantes a triángulos rectángulos, es decir figuras de tres lados, donde existe un lado recto o de 90 grados. En la primera agrupación triangular: se repite la frase *nascemorre*, o nace /muere en español. Dicho par de palabras se contraponen en todo el poema. Por un lado el nacimiento, el inicio de la vida y por el otro, la muerte, el final de la vida. Pero dicha contraposición más que separar ambas concepciones, las une. El poema es una síntesis de los dos extremos de la vida, es una manera de señalar que la vida siempre implica muerte y la

muerte, vida. Después, en la otra agrupación triangular se contraponen las mismas palabras, pero esta ocasión con el prefijo *re*, el cual significa repetición. El prefijo *re* tiene la intención de reafirmar la cualidad cíclica de la vida y la muerte. Así, la segunda agrupación triangular repite la estructura anterior pero con una significación distinta: volver a nacer, volver a morir, cíclicamente.

En medio de las dos secciones de palabras existe un espacio en blanco (véase fig. 23), el cual tiene forma cuadrangular. Este silencio visual significa, desde mi punto de vista, la rectitud de dichos ciclos, pues es imposible escapar de la vida/muerte, de su repetición. Podemos apreciar claramente la influencia mallarmeana en la concepción espacial de Haroldo de Campos.

En la siguiente agrupación, la tercera, se conserva el prefijo *re* pero se agrega el prefijo *des* que significa negación. Entonces la palabra *desnace*, al ser negada toma la significación contraria, es decir, significa *morre*; y la palabra *desmorre* al ser negada significa *nasce*.

Por último, se repite la estructura del inicio, a través de la repetición de las palabras *nasce morre*, con la diferencia de que se invierte el orden de las palabras, y se eliminan los espacios que separaban las palabras. El poema termina en la palabra “se”, de la misma forma en la que comienza, cerrando el ciclo. Para Gonzalo Aguilar este poema busca realizar una integración de contrarios:

Síntesis en tensión, conciliación de contrarios, diminutas cintas de Moebius. [...] estos ideogramas unen lo que (fuera-de-texto) está separado, ponen a cada signo (nacer y morir, acabar y comenzar) en el espacio de una relación, como si sólo una relación (de antítesis, contradicción o adyacencia) pudiera dar cuenta de su dinámica).¹⁶³

Como vemos para Aguilar, el poema busca conciliar los términos contrarios. Es decir relacionar términos que, en principio, parecen contrarios y explotar esa relación de diversas formas: mediante el contraste, la contraposición o incluso la similitud, ya que al agregar un prefijo, cambia de manera radical el significado de las palabras. Así Haroldo Campos logra articular en una obra una síntesis de forma y contenido.

¹⁶³ Aguilar, “Haroldo de Campos: la transpoética”, en *Poesía concreta brasileña: Las vanguardias en la encrucijada modernista*, pp.349-350.

3.3.1. Análisis del poema *beba coca cola* (1957)

beba coca cola
babe cola
beba coca
babe cola caco
caco
cola
c l o a c a

Fig. 24 Decio Pignatari, *Beba coca cola*, 1957.

El poema *beba coca cola* fue de gran importancia en la etapa orgánica de la poesía concreta. Es uno de los poemas más famosos de toda la etapa concreta y existieron diversas versiones del mismo. Incluso existe una versión musicalizada por Gilberto Mendes y existen versiones donde las letras tienen color de fuente similar a la usada en la publicidad de la bebida refrescante conocida como *coca cola*. Para los fines de la presente investigación, se reproduce una de las primeras versiones, ya que es la que se ciñe de mejor manera al *plano piloto para la poesía concreta*.

Emisor: Decio Pignatari.

Código: Esta obra se basa en el uso de códigos lingüísticos, específicamente del portugués. Sin embargo, existe el uso de un proceso definido por Umberto Eco, como *conmutación de código* (véase 2.4.41 d), ya existe una modificación del significado mediante la trasposición de significantes en el texto. En esta obra las sílabas *be*, *ba*, *ca*, *co* y *la* son elementos significantes que se combinan para producir distintas palabras. Dichos significantes son sílabas de la frase “*beba coca cola*”, y se utilizan en el resto del poema para formar nuevas palabras y significaciones.

Destinatario: Autor de la investigación y lector del contexto en el cual fue emitido el texto estético (Brasil en los años 1954-1975).

Contexto: El poema *beba coca cola* actúa de manera crítica sobre los discursos ideológicos de la publicidad de los años 50's de la franquicia *Coca-cola*®. Como sabemos, *Coca-cola* es una empresa transnacional dedicada a la producción y distribución de refrescos, la cual fue fundada en 1892. Dicha empresa ha recibido múltiples críticas, debido a los diversos daños que puede acarrear para la salud su consumo, ya que contiene gran cantidad de azúcares. En la figura 24, aparece una imagen del empaque de la bebida tal como se distribuía entre los años 1950 y 1960. En él aparece el slogan “beba coca cola” mismo que fue utilizado en la frase inicial del poema.



Fig.25 Publicidad que aparecía en las botellas de *Coca- Cola* en los años 50- 60.

Mensaje codificado: El texto estético transmite un mensaje que critica los productos de la compañía refresquera, una especie de antipublicidad para la empresa en cuestión y para sus productos.

Canal: Los poetas concretos buscaban estimular las tres posibilidades de la palabra: verbal, visual y sonora. Por lo cual los poemas consideran la acción del canal óptico y el auditivo.

Texto interpretado: Como se ha expresado, los poemas concretos ocupan el idiolecto estético de la poesía concreta. Los poemas concretos no tienen una lectura específica; es decir se pueden leer de distintas formas lo que implica que se pueden leer de una manera distinta a la convencional. Si se realiza una lectura en el sentido convencional de occidente¹⁶⁴ (de izquierda a derecha, de arriba abajo), el poema comienza con la frase “beba coca cola”, misma que da título al poema. La frase está escrita en modo imperativo, es decir como si fuera una orden. Sin embargo, la orden en apariencia publicitaria es desestructurada conforme se avanza en el poema, hasta llegar a la palabra cloaca. Los poetas concretos retomaron la práctica antropofágica de Oswald de Andrade, en especial la forma de operar críticamente contra los discursos dominantes o del primer mundo.

En el poema es de gran importancia la relación sonora entre las diversas palabras. Por ejemplo, existe similitud en la sonoridad de los pares *beba/ babe*, *caco/ coca*. Además, la palabra cloaca contiene las letras de las palabras cola, caco y coca.

El poema fue producido durante la etapa orgánica de la poesía concreta. Las palabras son distribuidas mediante una estructura reticular. En el siguiente esquema (fig.26) podemos apreciar la estructura reticular que organiza el poema. Vemos que se organizan las distintas palabras (y silencios) en filas y columnas. La primera fila contiene la frase *beba coca cola*, la cual es fundamental para el poema, ya que es la frase que lo titula. Esta primera frase ya contiene todas las sílabas o significantes que se usan en el poema: be, ba, co, ca, co, la.

Después, en la segunda fila, se encuentran las palabras “beba” y “cola”, con un espacio blanco (o silencio visual) entre ellas. Vemos que, en relación a la frase de la fila número 1, se ha suprimido la palabra coca. En la tercera fila aparece la frase “beba coca”, en la misma columna donde se encuentra la palabra “cola”.

¹⁶⁴ En occidente los textos o imágenes se leen o visualizan de izquierda a derecha y de arriba abajo. Sin embargo algunas veces dicha convención es modificada por motivos compositivos o estéticos.

	1	2	3
1	beba	coca	cola
2	babe		cola
3	beba	coca	
4	babe	cola	caco
5	caco		
6	cola		
7		cloaca	

Fig. 26 Decio Pignatari, diagrama estructural del poema *Beba coca cola*.

En la cuarta columna se mezclan los fonemas de la frase “beba coca cola” y se obtiene la frase “babe cola caco”. En la quinta fila aparece la palabra “caco” y en la sexta solamente la palabra “cola”. El poema finaliza con la palabra “cloaca” la cual se encuentra en la séptima fila. En la palabra cloaca aparecen letras de la palabra “cola” y la palabra “caco”. La palabra cloaca es el significante culminante del poema, ya que por definición cloaca es el conducto por donde se van las aguas sucias de las poblaciones. Entonces después del juego y combinación con los significantes de la primera frase, se llega a la palabra final, al resultado de beber *Coca-cola*, la cloaca. *Beba cola cola* es uno de los poema concretos donde mejor opera la práctica antropofágica analizada en la teoría de poesía concreta (véase 1.3.3).

3.3.2 Análisis del poema *Agora talvez nunca* (1964)

El poema pertenece a una fase tardía de la poesía concreta, denominada *poema semiótico*. Los poemas semióticos, también fueron conocidos como poemas-código, ya que la gran mayoría tenían una clave léxica que permitía su decodificación. Dicha clave permitía acceder a un

número determinado de posibilidades combinatorias. Los poemas semióticos son ejemplos representativos de la hibridación entre los lenguajes visual y verbal. El siguiente poema semiótico de 1964, contiene la *clave léxica*¹⁶⁵ sobre el lado izquierdo y, en el lado derecho, contiene un mensaje codificado. La clave léxica relaciona elementos gráficos (signos icónicos) con determinados elementos conceptuales, en este poema las palabras ahora, nunca y tal vez.

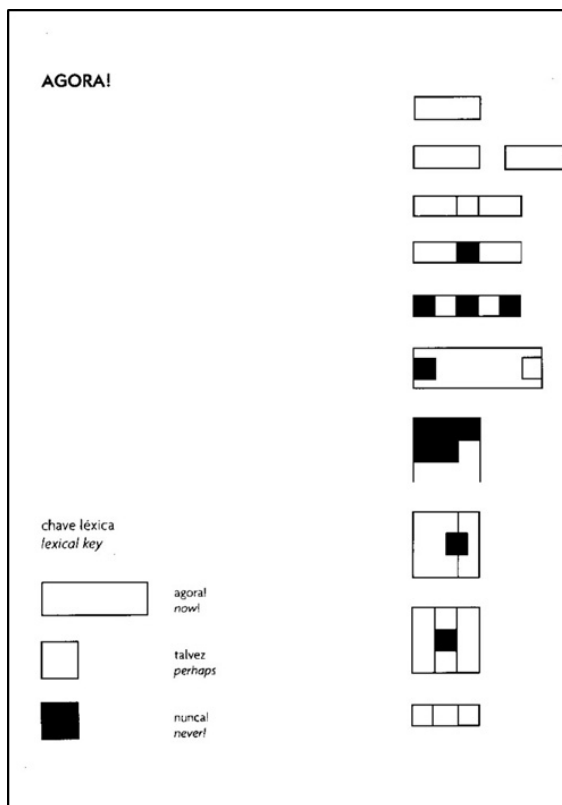


Fig. 27 Decio Pignatari, *Agora talvez, Nunca*, 1964.

Emisor: Decio Pignatari.

Código: La obra utiliza códigos lingüísticos pertenecientes al idioma inglés (*now, perhaps, never, lexical key*) y al portugués (*agora, chave léxica, talvez y nunca*). También usa signos

¹⁶⁵ Según la RAE la palabra léxico se refiere a “Vocabulario, conjunto de las palabras de un idioma, o de las que pertenecen al uso de una región, a una actividad determinada, a un campo semántico dado, etc.” En los poemas concretos la clave léxica relaciona elementos significantes que ayudan a producir significaciones. Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, acceso 23 agosto de 2016, <http://www.rae.es/>.

icónicos que son inventados por el autor del poema, por lo cual usa el proceso definido por Umberto Eco, en su *Tratado de Semiótica General*, como *institución del código* (véase 2.4.4.1 a), es decir que Pignatari establece por primera vez la correlación entre expresión y contenido. Del lado izquierdo del poema se encuentra la “*Chave léxica*”, o el conjunto de reglas que indica las diferentes significaciones que tiene el poema. Del lado izquierdo está el mensaje a descifrar, el cual se vuelve redundante o ambiguo en algunas ocasiones, debido a que existen casos donde el uso de la clave se vuelve impreciso; es ahí donde el lector debe realizar un proceso interpretativo (deducciones) o enfrentarse a ciertas contradicciones.

Destinatario: Autor de la investigación y lector del contexto en el cual fue emitido el texto estético (Brasil en los años 1954-1975).

Contexto: El texto estético fue emitido en 1964, año del comienzo de la dictadura militar de Brasil que culminó en 1985. El texto estético se emitió en un período de transición, pues con la dictadura se marcó el inicio de un período represivo para la gran mayoría de los sectores opositores. Ciertos sectores artísticos relacionados con la izquierda o con el comunismo eran perseguidos. Fue un período complicado para las manifestaciones artísticas.

Este poema pertenece a la última etapa de la poesía concreta: el poema semiótico. Durante dicha etapa la mezcla de sistemas semióticos fue constante; vemos que este poema mezcla elementos icónicos y elementos lingüísticos. La etapa del poema semiótico comienza en 1964, y sus principales impulsores fueron Decio Pignatari y Luis Angelo Pinto. La etapa del poema semiótico es, en cierto sentido radical, ya que se pretende construir un poema sin palabras, o en el que la palabra pierda importancia, algo que contradice los postulados del *plano piloto para la poesía concreta*. Entonces los poemas pertenecientes a la etapa del poema semiótico no se pueden entender mediante los primeros manifiestos, sino mediante la evolución en las teorías de los poetas concretos. Hubo una transformación en las prácticas de los poetas concretos, e incluso los tres principales representantes del movimiento tuvieron distinta evolución en su Poética. Hubo diversificación en sus prácticas, ya que cada poeta

experimentó de manera diferente e incluso hay casos en donde dicha experimentación obedece más a la poesía en verso o prosa, como fue el caso de Haroldo de Campos.

Canal: Los poetas concretos buscaban estimular las tres posibilidades de la palabra: verbal, visual y sonora. Por lo cual los poemas consideran la acción del canal óptico y el auditivo.

Texto interpretado: Este poema publicado en 1964, cuenta con una clave léxica, la cual funge a modo de código que sirve para relacionar los signos icónicos con un significado lingüístico, para así interpretar los mensajes. En el marco de la *Teoría de Códigos*, el poema es un ejemplo de la modalidad de *institución del código*, pues pone en correlación por primera vez los planos de expresión y de contenido. Decio Pignatari, crea un código que relaciona elementos lingüísticos y elementos icónicos. El código se encuentra disponible para descifrar un mensaje estético. El mensaje estético se pone a disposición para decodificar, sin embargo; dicha decodificación no puede realizarse con un proceso sencillo, pues existen casos donde el significado del mensaje es ambiguo; entonces el lector tiene que realizar una interpretación.

Es de importancia hacer notar que la “clave léxica” está escrita en dos idiomas: inglés y portugués. De lo cual se deduce que el poema pretende llegar al lector anglosajón y sudohablante, el poema se nos presenta bilingüe. También es sabido que el idioma inglés es nombrado como “idioma universal”, haciendo referencia a que es una de las lenguas más extendidas en el mundo. Entonces se interpreta que el emisor Decio Pignatari, quería que su poema llegara a un número amplio de lectores.

Como vemos en la figura 27, algunos mensajes pueden ser interpretados con facilidad, e incluso funcionar de una manera similar al alfabeto fonético. Sin embargo otros mensajes presentan alguna clase de ambigüedad, o simplemente no es posible interpretarlos con la clave léxica. Esto hace que los mensajes sean poco claros y la obra se abra a múltiples interpretaciones.

Los tres términos de la clase léxica se refieren a la posibilidad de ocurrencia temporal de un evento. La primera, “Agora” o “now” se refiere a un evento que está sucediendo en el momento actual; la segunda, “talvez” o “perhaps” se refiere a un evento que puede suceder o

no; y por último, “nunca” o “never” se refiere a un evento que no sucederá, o que no tiene posibilidad de acontecer.

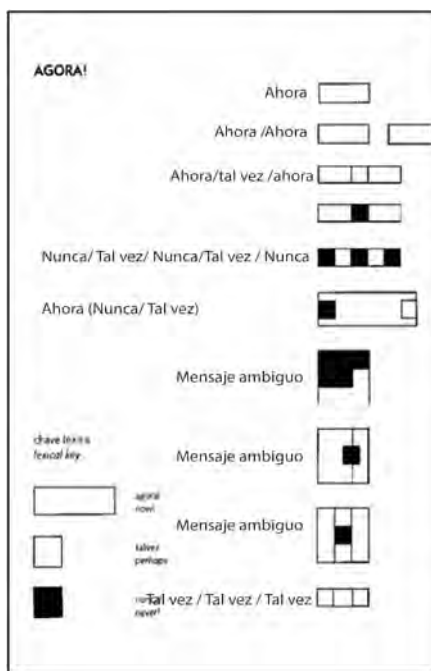


Fig. 28 Análisis del poema *Agora talvez nunca*.

En la figura 28, se realiza un análisis (en español) de las posibles significaciones que, con la ayuda de la clave léxica, podrían tomar los iconos. Entonces comenzando del lado derecho superior, se decodifican con facilidad los primeros cinco mensajes: Ahora, Ahora/ Ahora, Ahora/ Tal vez/Ahora, Ahora/ Nunca/Ahora y Nunca/Ahora/Nunca/Ahora/ Nunca. El sexto icono presenta cierta ambigüedad, pero se interpreta que el término “Ahora” incluye a las palabras “Nunca” y “Tal vez”. Los últimos cuatro mensajes, presentan una mayor ambigüedad y podrían aventurarse múltiples interpretaciones. Sin, embargo esas ambigüedades también se pueden tomar en cuenta como violaciones al código. O como una aplicación errónea del código. Dicha violación es intencional, y se deduce que el poeta quiso hacer notar las ambigüedades que puede tener el lenguaje icónico o las ambigüedades de los códigos. El poema se interpreta como un juego visual, pues el lector se dispone a interpretar los mensajes, y en el momento que detecta la ambigüedad la obra se abre a múltiples interpretaciones.

CAPÍTULO IV. INFLUENCIA DE LA POESÍA CONCRETA EN EL ARTE POSTERIOR A LA DÉCADA DE LOS SETENTA EN BRASIL Y MÉXICO

4.1 Evolución de la poesía concreta en Brasil

Después del auge y consolidación de la poesía concreta entre los años 1954 y 1970, los poetas concretos brasileños siguieron activos de manera teórica y en su producción artística. Sin embargo, sus experimentaciones poéticas se fueron alejando, con el paso del tiempo, de los postulados del *Plano piloto para la poesía concreta*.

Haroldo de Campos publicó, en 1984, la primera edición de *Galaxias*, libro que comenzó a escribir en 1963. En *Galaxias* Haroldo de Campos utiliza una escritura en prosa; una prosa barroca: cargada de imágenes, lugares, símbolos. En dicha prosa hace uso escaso de los espacios entre las palabras y no utiliza la división en párrafos; utiliza una escritura que se distribuye de manera continua y uniforme en la hoja. En *Galaxias*, Haroldo, no utiliza signos de puntuación, ni utiliza pausas visuales y la gran mayoría de las palabras están escritas con la misma fuente tipográfica y tamaño de letra. Lo que hace que sea un texto visualmente uniforme. *Galaxias* es un libro que a pesar de estar escrito en su gran mayoría en portugués, contiene palabras o frases en español, inglés y alemán.

*e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso
e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa
não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever
mil páginas escrever milumapáginas para acabar com a escritura para
começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso
recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre escrever é
o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo em milumanoites miluma-
páginas ou uma página em uma noite que é o mesmo noites e páginas
mesmam ensimesmam onde o fim é o começo onde escrever sobre o escrever
é não escrever sobre não escrever e por isso começo descomeço pelo
descomeço desconheço e me teço um livro onde tudo seja fortuito e
forçoso um livro onde tudo seja não esteja seja um umbigodomundolivro
um umbigodolivromundo um livro de viagem onde a viagem seja o livro
o ser do livro é a viagem por isso começo pois a viagem é o começo*

Fig.29 Augusto de Campos, Fragmento de *Galaxias*, 1984.

Por otro lado, la poesía de Augusto de Campos tuvo una relación estrecha con la música a partir de la década de 1960. De Campos tuvo un acercamiento al movimiento *Tropicalia* a través de su vínculo con los artistas Caetano Veloso y Gilberto Gil. El tropicalismo fue un movimiento brasileño de preeminencia musical que fusionó elementos de diversos géneros como la *bossa-nova*, el rocanrol y la psicodelia. Augusto de Campos musicalizó algunas de sus producciones poéticas; colaboró con el músico Caetano Veloso, por medio de los poemas concretos *VIVA/VAIA*, *Días días, días* y *O pulsar*. Los cuales fueron musicalizados a la manera del movimiento tropicalista.

Durante la década de 1960, Pignatari continuó con su producción poética. Fue uno de los fundadores de la llamada poesía semiótica (véase 3.2.2) junto a Luis Angelo Pinto. El poema semiótico evolucionó, en el aspecto formal, a diversas manifestaciones visuales y conceptuales. Por un lado, el poema semiótico incluía múltiples mezclas de sistemas semióticos (icónicas, lingüísticas); por el otro, para su decodificación era necesaria conocer una clave léxica. Otra labor importante para Pignatari fue la traducción, o *transceación* en el léxico de los poetas concretos. Pignatari tradujo obras de autores de gran importancia para la literatura universal como Shakespeare y Dante Alighieri. Sus traducciones fueron reunidas en el libro *Retrato do Amor quando Jovem* (1990).

Según el poeta experimental Clemente Padín “Actualmente se reconocen tres tendencias de la poesía concreta: La modalidad estructuralista del grupo *Invencao* de Sao Paulo, la poesía neoconcreta liderada por Ferreira Gullar, y la poesía-proceso de fuertes tendencias espaciales representada por Wladimir Dias-Pzino.”¹⁶⁶ Clemente Padín llama *estructuralista* a la poesía concreta brasileña de Pignatari y los hermanos De Campos.

La poesía neoconcreta aparece a finales de la década de los 50 como una reacción a la vertiente concreta estructuralista, y criticaba la objetividad en la forma buscada por la vertiente concreta. Los poetas neoconcretos, publicaron un manifiesto en 1959 (el mismo día que se realizó su primera exposición (realizada en el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro), lo cual indica que utilizaron formas de acción similares a las del grupo concreto.

¹⁶⁶ Clemente Padin, “A 50 años del nacimiento de la poesía concreta”. Recuperado de <http://www.escaer.cl/revista/taxonomy/term/312>. Consulta realizada en Enero de 2017.

Wladimir Dias-Pino participó en la Exposición Nacional de Arte Concreta en 1956 (de la cual también formaría parte el grupo Noigandres). En 1967 fue uno de los principales impulsores de la tendencia poética conocida como poema-proceso.

Durante el apogeo de la poesía concreta brasileña, surgieron alrededor del mundo diversas manifestaciones con fuerte influencia concretista. En Europa la tendencia concreta fue impulsada principalmente por Eugen Gomringer, quien en 1953 publicó un libro llamado *Constelaciones*. En 1957 se publicó la primera *Antología internacional de Poesía concreta*. En Alemania Max Bense, y Dieter Roth crearon de acuerdo a la estética concreta.

El desarrollo que tuvo la poesía concreta hacia los años 70 se despegó de las premisas enunciadas en los primeros manifiestos. Después de la etapa orgánica, la experimentación poética en el grupo *Noigandres* se diversificó. Lo mismo ocurrió con las diversas tendencias de poesía concreta y paulatinamente aparecieron nuevas manifestaciones, que finalmente desentrañaron en nuevos géneros de poesía visual y conceptual, y por último, en las formas de poesía experimental e interdisciplinaria actuales.

Para Clemente Padín, las experimentaciones poéticas provenientes de las vanguardias artísticas desencadenaron el nacimiento de un nuevo género: la poesía visual

In Latin America these currents are consolidated around 1968 with the first exhibitions of “New Poetry” (thus was named visual poetry at that time) organized by Edgardo Antonio Vigo in Argentina and Clemente Padin in Uruguay, and above all by experimental-poetic work that had been published much earlier by the network of alternative magazines of the time.¹⁶⁷

Para el poeta uruguayo Nicteroi Argañaraz “Visual poetry experiment in diverse levels with the relations among words and images and bases its results on a unique context. For this reason, its grammar (in the structural sense) is not exclusively verbal nor exclusively visual, but is inter-semiotic.”¹⁶⁸ El poeta se refiere a la mezcla de elementos semióticos provenientes

¹⁶⁷ Clamente Padín, “Latinoamerican experimental poetry” (1990), acceso 9 de marzo de 2017. <http://www.ubu.com/vp/Padin.html> . “En América Latina estas corrientes se consolidan alrededor de 1968 con las primeras exposiciones de la “Nueva poesía” (así se denominó a la poesía visual en ese momento) organizadas por Edgardo Antonio Vigo en Argentina y Clemente Padin en Uruguay, y sobre todo por trabajos poéticos-experimentales que había sido publicados mucho antes por la red de revistas alternativas de la época.” [Traducción mía]

¹⁶⁸ Nicteroi Argañaraz(s/f), citado por Clemente Padín en “Latinoamerican experimental poetry”(1990), acceso 9 de marzo de 2017. <http://www.ubu.com/vp/Padin.html> . “La poesía visual experimentó en diversos niveles con las

de distintos sistemas (visual y verbal), lo cual dio como resultado obras que no son completamente lingüísticas ni completamente visuales, sino que están en un nivel intermedio. La poesía visual es un género híbrido donde letras, palabras, grafos, dibujos e imágenes se conjugan para crear una obra.

4.2 Influencia de la poesía concreta en México

En México no existió un movimiento que se nombrara propiamente concretista. Sin embargo, la poesía concreta influyó de manera notable en la experimentación de diversos poetas y artistas como Ulises Carrión, Marco Antonio Montes de Oca y Octavio Paz. En esta sección se revisará cómo influyó el movimiento concretista en la obra Octavio Paz, ya que Paz es un referente importante para la presente investigación.

4.2.1 Octavio Paz y sus Topoemas

Octavio Paz (1914-1998) fue uno de los poetas mexicanos sobresalientes de América latina y uno de los más influyentes para la poesía mexicana actual. En 1990 fue el primer mexicano galardonado con el Premio Nobel de Literatura. Sus principales poemarios publicados son: *Libertad bajo palabra* (1949), *Piedra de sol* (1957), *Salamandra* (1962) y *Ladera Este* (1969). Además de su producción poética, se desarrolló en la creación ensayística y la traducción. Los ensayos que mejor ilustran su Poética son *El arco y la lira* (1972), *Los signos en rotación* (1965) y *Los hijos del limo* (1987).

Su poesía es diversa: durante los primeros años estuvo apegada al surrealismo y tuvo acercamientos al grupo de André Bretón; sin embargo, a través de los años adquirió un estilo personal que hace difícil clasificarlo en alguna tendencia.

En la primera parte de esta investigación (véase 1.1 y sus apartados), se abordaron las principales particularidades de la Poética de Octavio Paz, tomadas del ensayo *El arco y la lira*.

relaciones entre las palabras e imágenes y basó sus resultados en un contexto único. Por esta razón, su gramática (en el sentido estructural) no es exclusivamente verbal ni exclusivamente visual, sino que es inter-semiótica.”
[Traducción mía]

En *El arco y la lira* Octavio Paz expone de forma clara su visión sobre la poesía. Es de importancia resaltar su concepción del poema como una obra, un organismo autónomo cerrado en sí mismo. Además Octavio Paz fue estudioso y conocedor de las diversas poéticas de vanguardia, pues publicó un ensayo largo titulado *Apariencia desnuda* (1973), donde analiza a detalle la obra de Marcel Duchamp.

La experimentación poética fue fundamental para Octavio Paz. Uno de sus poemas experimentales más famosos es el poema largo *Blanco* (1966). El cual es un escrito en tres columnas que permite diversas lecturas. En la nota preliminar del poema *Blanco*, Octavio Paz describe las diversas modalidades y posibles combinaciones en la lectura. Además reconoce al poema como un *texto*. El poema *Blanco* se ha reeditado en diversas ocasiones, y es uno de los poemas sobresalientes de Paz por sus cualidades estilísticas que permiten múltiples interpretaciones. En él se aprecia de forma clara la preocupación que tenía Octavio por tomar en cuenta al espacio como un elemento fundamental en su poesía:

[...] señalo que este poema debería leerse como una sucesión de signos sobre una página única; a medida que avanza la lectura la página se desdobra: un espacio que en su movimiento deja aparecer el texto y que, en cierto modo lo produce. Algo así como el viaje inmóvil al que nos invita un rollo de pinturas y emblemas tántricos: si lo desenrollamos se despliega ante nuestros ojos un ritual, una suerte de procesión y peregrinación hacia ¿dónde?¹⁶⁹

Octavio Paz describe al poema *Blanco* como una sucesión de signos que se despliegan en el espacio, y que al combinarse producen las distintas significaciones. También propone los diversos caminos que se han de seguir para poder leer el poema. El poema incluye una “clave” de lectura. Octavio Paz ofrece al lector posibilidades de lectura y de interpretación que el lector puede escoger o rechazar.

¹⁶⁹ Octavio Paz, *El fuego de cada día*, (Barcelona, Ed. Seix Barral, 1989), p.213.

**en el atoro la sombra del fuego
en el fuego tu sombra y la mía**

**el fuego te desata y te anuda
Pan Grial Ascua
Muchacha
tú ríes -desnuda
en los jardines de la llama**

*llama rodeada de leones
leona en el circo de las llamas
ánima entre las sensaciones*

*frutos de luces de bengala
los sentidos se abren
en la noche magnética*

La pasión de la brasa compasiva

Fig. 30 Octavio Paz, fragmento de *Blanco*, 1966.

En 1968, Octavio Paz publicó el poemario experimental *Topoemas* en la Revista de la Universidad de México. *Topoemas* consiste en una serie de 6 poemas que amalgaman palabra e imagen. Éste es un poemario innovador para la literatura mexicana, ya que en él Paz demuestra su gran conocimiento de la poesía vanguardista, especialmente en ámbito de la poesía visual y en la relación entre texto e imagen. En palabras de Klaus Meyer Minnemann:

Los *Topoemas* de Octavio Paz se sitúan en la parte de la tradición del pictograma, en parte se valen de los procedimientos como “la poesía concreta”, son concretistas. Pertenecen sin lugar a dudas, al corpus de la “poesía visual” en su extensión más amplia.¹⁷⁰

Para Minnemann, los *Topoemas* son concretistas porque explotan las cualidades de la palabra. Como se describió antes, una de las consignas de la poesía concreta era la exploración *verbivocovisual*, la cual siempre es una exploración del lenguaje (escrito o hablado). Al igual que los poetas concretos, Paz explora con sus *Topoemas* las cualidades visuales, sonoras y semánticas de la palabra. Por otro lado, los poetas concretos exploraron la vertiente visual de la poesía en la etapa conocida como el poema semiótico, donde comenzaron a utilizar signos icónicos.

¹⁷⁰ Klaus Meyer Minnemann, “Octavio Paz: *Topoemas* elementos para una lectura”, Nueva revista de filología hispánica 65 (2014), p. 16.

Topoema es una palabra acuñada por Octavio Paz para referirse a un poema en el cual es fundamental el uso del espacio. Está formada por dos raíces: la primera raíz *topos*, prefijo que significa lugar o posición y la segunda la palabra poema. Tomamos como ejemplo el poema *Palma del viajero*, el cual forma parte de la serie *Topoemas* de Octavio Paz. En él, las palabras adquieren significación según su posición espacial. La palabra PALMA representa por semejanza visual la copa de una palmera. La palabra DEL representa por semejanza visual el tronco de la palmera. En conjunto, el poema ilustra un paisaje, donde hay una palmera en medio del desierto o de un entorno con poca vegetación. La palmera representada es del tipo *palma del viajero* cuyo nombre científico es *Ravenala madagascariensis*. La *palma del viajero* se caracteriza por guardar agua en sus hojas, de ahí el nombre. Es originaria de Madagascar, pero es sabido que Octavio Paz vivió en India desde principio de la década de los 60. Así que no es extraño que Octavio Paz supiera de su existencia. Así el poema representa una *palma del viajero* de manera visual, pero también toma en cuenta las connotaciones lingüísticas y conceptuales de la planta.

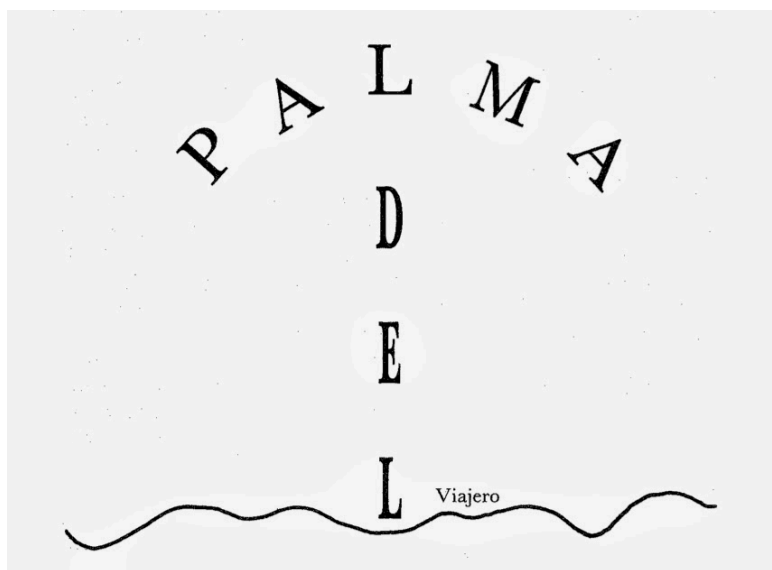


Fig. 31 Octavio Paz, *Palma del viajero*, 1968.

Por último, el poema *Colmo* (fig.26) también forma parte del poemario *Topoemas*. Tiene una estructura simétrica, es decir que si se trazara un eje vertical que lo dividiera en dos, las partes resultantes serían prácticamente iguales. La letra C aparece duplicada al centro de manera especular. A partir del centro se desprenden las palabras que componen el poema: COLMO, CALMA, CERO, CIFRA y la palabra COMO, que aparece cuatro veces en el poema. Además presenta cierta simetría especular, es decir si se traza un eje axial el poema es prácticamente el mismo en ambos lados del eje. El poema tiene semejanza con los poemas de la etapa orgánica de la poesía concreta ya que se organiza mediante una estructura geométrica regular y explora las cualidades visuales de la palabra. Además, organiza las palabras de una manera no convencional.



Fig.32 Octavio Paz, *Colmo*, 1968.

CONCLUSIONES: LA SEMIÓTICA COMO UNA HERRAMIENTA EN LA INTERPRETACIÓN DE LAS ARTES VISUALES

La presente investigación centró sus objetivos en indagar las posibilidades que ofrecen las teorías de Umberto Eco y en particular su *Tratado de Semiótica General* para analizar diferentes obras representativas de la poesía concreta brasileña. Uno de los hallazgos fundamentales en el desarrollo de la misma, fue descubrir que Umberto Eco centró interés, en algunas secciones de su tratado, en el texto estético y en la interpretación de obras de arte. Para Eco, las diversas modalidades de producción de signos y los tipos diversos de trabajo sobre los códigos se encuentran en el *texto estético*. Entonces el texto estético se caracteriza por su complejidad. El texto estético tiene dos características fundamentales: la autorreflexividad y la ambigüedad. Estas dos propiedades son imprescindibles, ya que son de importancia en el momento de intentar interpretar un texto estético. Como el texto estético es ambiguo, el lector se enfrenta a múltiples posibilidades al momento de interpretarlo y centra su atención en sus características ya sea las formales, estilísticas o conceptuales. Al ser ambigua una obra, el lector centra su atención en buscar posibles interpretaciones y es por ello que la obra se vuelve autorreflexiva. La propiedad autorreflexiva del texto estético hace que el lector lo aborde de manera particular.

El lector es muy importante en el proceso de interpretación de una obra; Umberto Eco le dio un gran valor en su *Tratado de Semiótica General* y en escritos posteriores. La obra es “abierta” para Umberto Eco porque el lector crea el sentido de la obra. Para Umberto Eco el lector es fundamental en la producción de un texto estético, ya que la obra está hecha para producir respuestas interpretativas.

Otro descubrimiento importante fue que desde el punto de vista semiótico, la interpretación de una obra de arte no es unívoca, ya que según Eco *la obra es abierta*, y su interpretación crea sentidos. Se podría pensar que una obra tiene un significado intrínseco, sin embargo esto no es del todo cierto. El emisor del texto estético codifica un mensaje, pero es el lector quien con su interpretación completa el proceso comunicativo. Si bien lo dicho anteriormente es discutible, en la semiótica de Umberto Eco no existe significación sin

comunicación y el proceso completo de semiosis ocurre una vez que el lector genera respuestas interpretativas.

Fruto de la presente investigación surgen interrogantes de las que, si bien no pueden ser respondidas a plenitud en la presente investigación, se atisban algunas respuestas.

1.- ¿Qué implicación tiene, para la interpretación de textos estéticos, el hecho que una obra sea abierta? La respuesta a esta pregunta se viene gestando en el *Tratado de Semiótica General* y en el ensayo *Obra abierta*. Existen tantas interpretaciones como lectores de un texto estético. Sin embargo, esto no indica que la obra tenga un significado aleatorio. En sí, lo que hace el texto estético es dar pistas sobre su interpretación. En el momento que un lector se enfrenta a una obra, está ante una especie de acertijo, donde se sirve de diversos elementos para poder decodificar el texto presentado por el emisor. La interpretación es compleja porque son múltiples los factores que influyen en la significación de la obra. Intervienen distintos elementos como son componentes contextuales, intertextuales (la referencia que exista en la obra hacia otras obras), textuales (es decir, todo la información que contiene en la obra, y que ayuda a su interpretación, por ejemplo una ficha técnica). Sin embargo esto no quiere decir que el lector sea libre de interpretar “cualquier cosa”, pues todos los elementos coadyuvan a que se logre con éxito el proceso interpretativo y exista la comunicación.

2.- Según el *Tratado de Semiótica General* ¿Existe un procedimiento correcto para la interpretación de una obra de arte? Para Eco, el lector interpreta según deducciones e inferencias. Si bien se podría hablar de un método en el cual el lector ubica los factores que posibilitan la interpretación de la obra (contextuales, intertextuales, textuales, idiolecto estético), no existe una manera específica en que se deba realizar dicho proceso. Lo cual vuelve a la interpretación un proceso complejo, donde el lector se coloca ante el texto estético y en palabras de Eco “crea sentidos”. Para Umberto Eco, la interpretación no es una operación mecánica, sino una actividad creativa.

3.- ¿La semiótica es la mejor herramienta para interpretar un texto estético? Umberto Eco afirma que el enfoque semiótico es la mejor forma de acercarse al problema de la comunicación/significación, y sobre todo de entender a fondo los procesos internos de la comunicación. Sin embargo, existen otras ramas (como la hermenéutica) que analizan desde

diferentes perspectivas el funcionamiento de los textos estéticos y de los textos en general. La *semiótica estética* es un enfoque, es decir, una manera de abordar el problema de la significación de los textos estéticos desde el punto de vista comunicativo. Desde mi punto de vista, ser consciente de la forma en que comunican las obras de arte es fundamental en su interpretación. Ya que, como hemos analizado, existen entrecruzamientos en cuanto a los diferentes elementos que influyen en una obra como el contexto, los diferentes códigos, y lectores que se enfrenten a la obra. Y entender cómo funcionan dichos elementos es importante para tener una visión general de los procesos comunicativos que rigen a las obras de arte o textos estéticos.

Se vislumbran los alcances del enfoque semiótico para la interpretación y el análisis de obras de arte y textos estéticos. Existen diversas maneras de abordar la interpretación de un texto estético u obra de arte. En esta investigación se emprendió la interpretación con enfoques semióticos y se ha comprobado que la Semiótica General de Umberto Eco es útil para interpretar textos estéticos. Si bien pueden existir diversas formas interpretar un texto estético, el *Tratado de Semiótica General* es una herramienta de considerable eficacia a la hora de abordar procesos estéticos y entender los mecanismos que hacen posible la comunicación con fines estéticos. El enfoque semiótico es trascendental porque se enfoca en los aspectos comunicativos de la obra de arte, e identifica los mecanismos que hacen posibles la significación.

Al realizar el análisis de las obras representativas de poesía concreta, el modelo comunicativo nos fue de gran utilidad, ya que nos permitió ubicar dentro de un esquema conciso los elementos que actúan en un texto estético u obra arte. A lo largo de la investigación se comprobó la posibilidad de realizar un análisis de la poesía concreta, desde la perspectiva semiótica de Umberto Eco. En principio, como ciencia general de los signos, la Semiótica estudia todos los aspectos de la cultura; y la poesía concreta, es parte de la cultura artística.

En cuanto a la poesía concreta brasileña, nuestro objeto de estudio, se analizó su desarrollo, desde las formas de poesía literaria hasta las formas de poesía visual que se gestaron a principios del siglo XX (por efecto de las vanguardias artísticas). También se

examinó cómo la poesía concreta tuvo una evolución que derivó en múltiples variantes, sobre todo en el género conocido como *poesía visual*. Entonces afirmamos que la poesía concreta ilustra de manera perfecta la transformación que tuvo la poesía desde su forma literaria hasta la forma visual; esta forma visual utiliza lenguajes híbridos que mezclan elementos provenientes de distintos sistemas semióticos como los literarios, artísticos e incluso musicales.

Finalmente se examinó que la poesía concreta tuvo múltiples repercusiones en el arte brasileño posterior a la década de los 70 y tuvo influencia en la poesía mexicana, sobre todo en la obra de Octavio Paz.

Una de las problemáticas que se abordaron a lo largo de la presente investigación, fue el cruce de lenguajes (lingüístico, sonoro y visual) que ocurre en la poesía concreta. Se ha visto que la poesía concreta es un género híbrido, que tuvo sus orígenes en el ámbito de la poesía desde su quehacer literario, y después se desarrolló en los diversos discursos de las artes visuales y sonoras. La naturaleza dual de los poemas concretos, lleva a la siguiente pregunta ¿Los poemas concretos son imágenes o palabras? Los poemas concretos son signos híbridos. En la gran mayoría de ellos se usan palabras (signos lingüísticos), pero se exploran sus características visuales. Sin embargo, al mismo tiempo esas palabras se organizan de manera estructural en la cual crean metáforas visuales, como formas de círculos, triángulos, que añaden otras significaciones al poema. En el poema concreto la palabra se carga de significación visual. Se puede decir que la palabra se vuelve imagen, sin perder sus connotaciones lingüísticas. El poeta concreto aprovecha esta riqueza en el lenguaje para transmitir significados visuales y lingüísticos en un mismo objeto estético. Por ello, para Octavio Paz el poema visual es “una criatura anfibia”, ya que vive en el límite de dos mundos: el visual y el verbal. Se podría afirmar entonces que la poesía concreta es palabra e imagen al mismo tiempo, pues aprovecha las cualidades comunicativas de ambas.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Gonzalo, ed. *Galaxia Concreta*. México: Universidad Iberoamericana, 1999.
- _____. *Poesía concreta brasileña: Las vanguardia en la encrucijada modernista*. Argentina: Beatriz Viterbo, 2003.
- Apollinaire, Guillaume. *Alcoholes*. Madrid: Ed. Hiperión, 2003.
- _____. *Primeras vanguardias artísticas: Textos y documentos*. Editado por Lourdes Cirlot. Barcelona: Labor, 1995.
- _____. *Meditaciones estéticas: Los pintores Cubistas*. Buenos aires: Nueva Visión, 1964.
- Aristóteles. *Poética*. Traducido por Juan David García Bacca. México, UNAM, 1946.
- Barthes, Roland. “De la obra al texto”. En *Brian Wallis Arte después de la modernidad*. Madrid: Akal, 2001.
- Beristaín, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. Séptima ed. México: Porrúa, 1995.
- Buxó, José Pascual. Prefacio de *Las figuraciones del sentido: Ensayos de poética semiológica*. México, F.C.E, 1984,
- Calabrese, Omar. *Cómo se lee una obra de arte*. Cuarte edición. España: Cátedrac, 1993.
- _____. *El lenguaje del arte*. Traducido por Rosa Premat. Barcelona: Paulos Ibérica: 1991.
- Carontini, Enrico. *Elementos de Semiótica general. El proyecto semiótico*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- Carrión, Ulises. *El nuevo arte de hacer libros*. Traducido por Heriberto Yépez. México: Tumbona, 2012.
- Cirlot, Lourdes. *Primeras vanguardias artísticas*. Argentina: Terramar ediciones, 2007.
- Cohen, Jean. *Estructura del lenguaje Poético*. Traducido por Martín Blanco Álvarez. Madrid: Ed. Gredos, 1974.
- Cummings, E.E. *Poemas*. Trad. Alfonso Canales. Madrid: Visor ,2000.
- De Bénédicte, Boysson. *¿Qué es el lenguaje?* México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- De Campos, Haroldo. “Entrevista a Haroldo de Campos”. En *Memoria plural. Entrevista a escritores latinoamericanos*, editado por Danubio Torres Fierro. Argentina: Sudamericana, 1986.

- _____. *De la razón antropofágica y otros ensayos*. Traducido por Rodolfo Mata México: Siglo XXI, 2000.
- De Campos Augusto, Pignatari Decio y De Campos Haroldo. *Teoría da poesía concreta*. Brasil: Livraria, 1975.
- De Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Vigésimocuarta edición. Buenos Aires: Ed. Losada, 1975.
- Dorfles, Gillo. *El devenir de las artes*. Traducido por Roberto Fernández Balbuena. México: FCE, 1963.
- Eco, Umberto. *El signo*. Traducido por Francisco Serra Cantarrel. Barcelona: Ed. Letrae, 1988.
- _____. *La estructura ausente*. Traducido por Francisco Serra Cantarrel España: Lumen, 1986.
- _____. *Obra abierta*. Traducido por Roser Berdagué. España: Ed. Planeta, 1992.
- _____. *Tratado de Semiótica General*. Traducido por Carlos Manzano. 5ª edición. Barcelona: Lumen: 2000.
- _____. *Semiótica y Filosofía del lenguaje*. Traducido por R.P. Barcelona: Ed. Lumen, 1990.
- Espinosa, Alfredo. *Poesía visual: Las seductoras formas del poema*. México: Aldus, 2009.
- Fuentes, María de Lourdes y Huidobro, Marcela. *Creación de un sistema interactivo: Elementos de tipografía*. Tesis de licenciatura, Universidad de las Américas Puebla, 2004.
http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/ldg/fuentes_f_ml/capitulo1.pdf .
- Genette, Gerard. *Lenguaje Poético, poética del lenguaje en Estructuralismo y Literatura*. Buenos Aires: 1970.
- _____. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Traducido por Celia Fernández Prieto. España: Taurus, 1989.
- Gache, Belén. *Escrituras Nómades: Del libro perdido al hipertexto*. Argentina: Limbo Ediciones, 2004.
- Gombrich, Ernst. *La imagen y el ojo*. España: Alianza, 1987.
- Grupo μ . *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Madrid: Cátedra, 1993.
- Huidobro, Vicente. “El poema creado”, en *Textos de estética y teoría del arte*. Editado por Adolfo Sánchez Vázquez (México: UNAM, 1992), p. 410-411.

- _____, *Non serviam*, (Chile: Universidad de Chile, s/f), acceso el 15 de agosto de 2015.
<http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/manifiesto4.htm> .
- Isou, Isidore. *Introduction à une nouvelle poésie et à nouvelle musique*. Francia: Ed. Gallimard, 1947.
Acceso el 2 de noviembre de 2015. <https://ec56229aec51f1baff1dhuhui-185c3068e22352c56024573e929788ff.ssl.cf1.rackcdn.com/attachments/original/9/3/7/002623937.pdf> .
- Jakobson, Román. “Lingüística y Poética”. En *Ensayos de Lingüística general*. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- Jung, Carl. *El hombre y sus símbolos*. Traducido por Luis Escolar Bareño. Buenos Aires, Paidós, 1995.
- Marinetti, Filippo Tomasso. “Manifiesto Técnico de la literatura futurista”. En *Manifiestos y textos futuristas*. Trad. Cari Sanz. España: Ed. Del Cotal, 1978.
- Martínez Marzoa, Fernando. "El Estructuralismo". En *Historia de la Filosofía vol. 2*, 477-483. Madrid, Istmo, 1973.
- McLuhan, Marshall. *Contraexplosión*. Diseñado por Harley Parker. Argentina: Paidós, 1969.
- Meyer Minnemann, Klaus. *Octavio Paz: Topoemas elementos para una lectura*. Nueva revista de filología hispánica 65 (2014).
- Ortega, Norma Angélica. *Vicente Huidobro y las vanguardias*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- Padín, Clemente. “A 50 años del nacimiento de la poesía concreta”. Acceso el 15 Enero de 2017.
<http://www.escaner.cl/revista/taxonomy/term/312>.
- Paz, Octavio. *El arco y la Lira. El poema, la revelación poética, poesía e historia*. 3ra ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- _____, *El fuego de cada día*. Barcelona, Ed. Seix Barral, 1989.
- _____. *Estrella de tres puntas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. <http://www.rae.es/> .
- Reyes, Alfonso. *El deslinde*. México: FCE, 1997.
- Peirce, Charles. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva visión, 1973.
- Reverdy, Pierre. *Escritos para una poética*. Venezuela: Monte Ávila Ediciones, 1977.

- Rojas, Gonzalo. "Formas de las vanguardias". *En poesía concreta brasileña: Las vanguardias en la encrucijada modernista*. Argentina: Beatriz Viterbo, 2003.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Textos de estética y teoría del arte*. México: UNAM, 1992.
- Tapia, Alejandro. *De la retórica a la imagen*. México: UAM, 1991.
- Todorov, Tvezan. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Argentina: Siglo XXI, 1970.
- _____. *¿Qué es el estructuralismo?* Buenos Aires: Losada, 1975.
- Ulacia, Manuel. Prefacio de *Transideraciones*, por Haroldo de Campos, trad. Manuel Ulacia y Eduardo Milán. México: El tucán de Virginia, 2000.
- Vitta, Maurizio. *El sistema de las imágenes: Estética de las representaciones cotidianas*. Barcelona: Paidós, 2003.
- Tzara, Tristan. "Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo". *En Siete manifiestos Dadá*. Traducido por Huberto Haltter. España: Tusquets, 1999.
- Yllera, Alicia. *Estilística, poética, semiótica y literaria*. Madrid: Alianza, 1979.