

A 50 años del nacimiento de la Poesía Concreta

por **Clemente Padín**

En diciembre de 1956 comienzan las históricas exposiciones de Arte Concreto en el Brasil dando comienzo a uno de los movimientos artísticos de mayor predicamento en el mundo en la segunda mitad del siglo XX. Los poetas participantes fueron: Decio Pignatari, Augusto y Haroldo de Campos, Ronaldo Azeredo, Ferreira Gullar y Wladimir Dias-Pino. La primera exposición se realiza en San Pablo, del 4 al 18 de diciembre de 1956, en el Museo de Arte Moderna (MAM) y la segunda se inauguró en Río de Janeiro el 7 de febrero de 1957 en el zaguán del Ministerio de Educación y Cultura del Brasil.

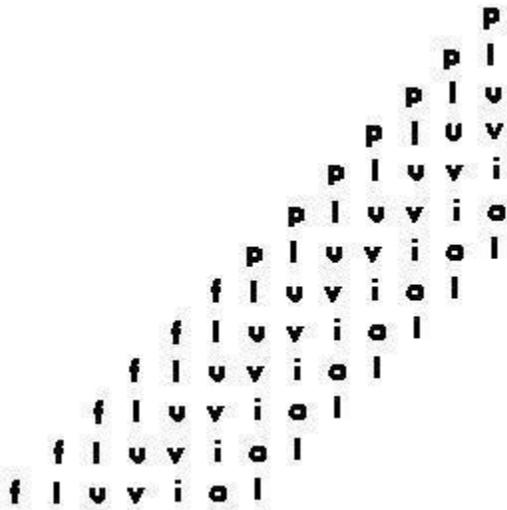
El concretismo literario surge, simultáneamente, en Europa y en Latinoamérica: en 1952 se funda el grupo Noigandres; en 1953 aparece el manifiesto "For Concrete Poetry" de Oyvind Falström en Suecia y en 1953 aparece en Suiza el libro "Constelaciones" de Eugen Gomringer, poeta suizo-boliviano. Fueron precisamente Gomringer y Decio Pignatari quienes llaman poesía concreta en 1955 al naciente movimiento poético. Desde sus comienzos la poesía concreta brasileña fue una propuesta dividida en tres tendencias, separadas por sutiles diferencias según lo observado por Alvaro de Sá (1977).

silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio

El "silencio" también puede ser expresado con la ausencia de palabras, es decir, con recursos paralingüísticos como en el poema de Eugen Gomringer (Kontellationen, Suiza, 1953) en donde el marco que forma la palabra "silencio" remite al propio concepto. Véase la rigurosa simetría y geometrización del poema, propias de la poesía concreta.

LA VERTIENTE ESTRUCTURAL

La corriente poética concretista de mayor irradiación mundial, el Noigandres de Sao Paulo, surge en 1952 en torno a la revista del mismo nombre y fue integrado por Decio Pignatari, Haroldo y Augusto de Campos a los cuales se sumaron Ronaldo Azeredo, José Lino Grünwald, Luis Angelo Pinto y otros. Los mayores aportes vanguardistas de esta tendencia de la Poesía Concreta, también llamada "estructural", fueron: la descalificación del verso en tanto soporte de la poesía (para centrarse en la palabra) y la valorización del "espacio gráfico como agente estructural" (sintaxis visual), procurando la expresión "directaanalógica" y "no lógico-discursiva", según el "Plan Piloto para la Poesía Concreta", manifiesto del grupo, editado en 1958. Se trata de "una comunicación de formas, de una estructura de contenido, no de la usual comunicación de mensajes". Los sentidos están en el seno de la vida social, el asunto es cómo se trasmite. Esto no significa que el concretismo literario rechace la comunicación, al contrario, sin duda, esta es la corriente poética que más ha valorado y defendido la palabra. En pocas palabras inauguran el poema sin versos, geométrico y con un gran énfasis en la simetría, no a la manera de los poemas de figuras de la antigüedad o de los Caligramas de Apollinaire, en donde las formas visuales redundan la expresión verbal, sino enfatizando las unidades mínimas de expresión (propio del constructivismo: en este caso, la palabra), estableciendo la sintaxis visual. Las palabras no se articulan de acuerdo a la continuidad en el verso sino por el lugar que ocupan en el espacio. También se articulan, en la lectura, por su sonido eufónico haciendo realidad el aserto de James Joyce: "verbivocovisual". El otro rasgo peculiar es el tipo de letra "futura", concluyente, geométrico, aséptico, absolutamente despojado de los aditamentos emocionales o subjetivos propios de los tipos ornamentados.



Pese a que los concretistas reniegan del caligrama, en *Pluvial* (1959) de Augusto de Campos, lo “pluvial” corre de arriba abajo como el agua de lluvia y lo “fluvial” corre como las aguas de un río al igual que en un poema de figuras. Sin embargo, la estructura, geométrica y simétrica, genera un diseño abstracto, propio del concretismo.

NEOCONCRETISMO

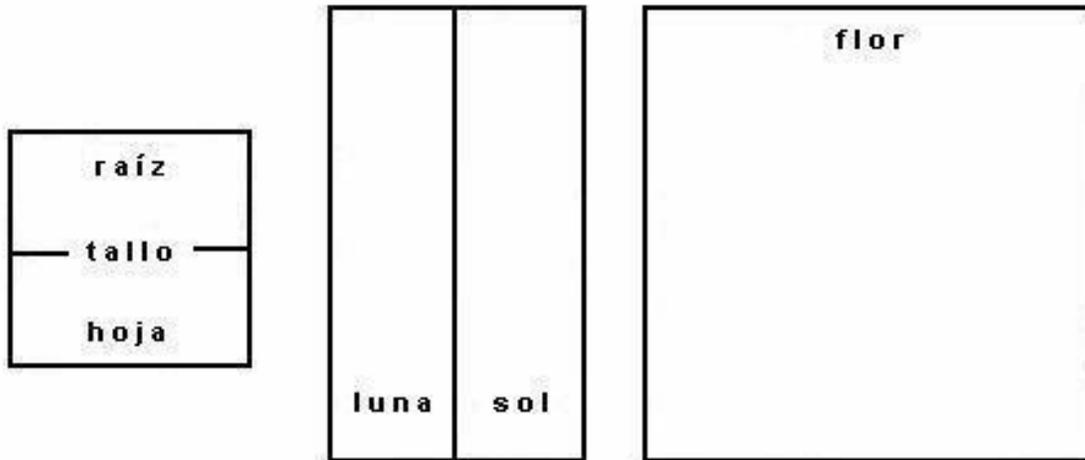
La otra tendencia, el neoconcretismo, surge, en palabras de su impulsor Ferreira Gullar, como reacción al excesivo "objetivismo de los poetas racionalistas del grupo Noigándres que intentan imitar a la máquina (...) En lugar de acentuar las relaciones mecánicas entre las palabras, busqué acentuar el vacío entre ellas, el silencio. La página se tornó, a mis ojos, en el silencio materializado". En su texto "Teoría del No-Objeto" (1960) define lo "no-dicho" como la única fuente de la poesía que se trasmite a través del no-objeto. No es "un anti-objeto sino un objeto especial en el cual se pretende realizada una síntesis de experiencias sensoriales y mentales: un cuerpo transparente al conocimiento fenomenológico, íntegramente perceptible, que tiende a la percepción sin dejar resto. Una pura apariencia". Su formulación poética se sustenta, no en la destrucción del verso, sino en el replanteo de la sintaxis visual. Las palabras rodeadas por el blanco de la página, aún siendo silencio, funcionan "como un espacio simbólico de ampliación de lo significado..."

verde verde verde
verde verde verde
verde verde verde
verde verde verde erva

Poema neoconcreto de Ferreira Gullar: el blanco de la página no como pausa, a la manera del blanco mallarmeano, sino como silencio que corresponde a la realización vivencial del momento poético.

La preocupación por la sintaxis visual se superpone a la mera destrucción del verso: "(...) el poema deja de fluir como una frase para concretarse en el espacio de la página, según las fuerzas del Campo Visual y conforme a las leyes descubiertas por la Psicología de la Gestalt" como espacio existencial...una presencia concreta que se percibe sobre el espacio real del mundo" (Ferreira Gullar, 1957), una suerte de presentación física del objeto a través de su representación lingüística, la palabra irradiando toda su fuerza expresiva como si la hubiéramos visto u oído por primera vez.

Al concitar la participación del espectador como co-gestor y actualizador del poema y, al establecer la preeminencia del tiempo a la duración en la cual se produce la vivencia trascendental del no-objeto, se fundan las premisas del arte y la poesía de los años siguientes, sobre todo, las formas expresivas que habrían de popularizar el Conceptualismo en su doble vertiente: tanto en las artes de la acción, el happening, la performance, el evento, las ambientaciones o instalaciones, etc., como las artes del lenguaje, volcadas al estudio de las posibilidades del lenguaje verbal, a través del metalenguaje, las paradojas y las autorreferencias.



Poema- objeto de Osmar Dillon, hoja de papel doblada que concita la participación del lector: en tanto manipula el poema descubre su sentido. Por ello, Ferreira Gullar, habla del poema en tanto “no-objeto” cuya existencia se concreta cuando es manipulado y leído.

POEMA SEMIOTICO

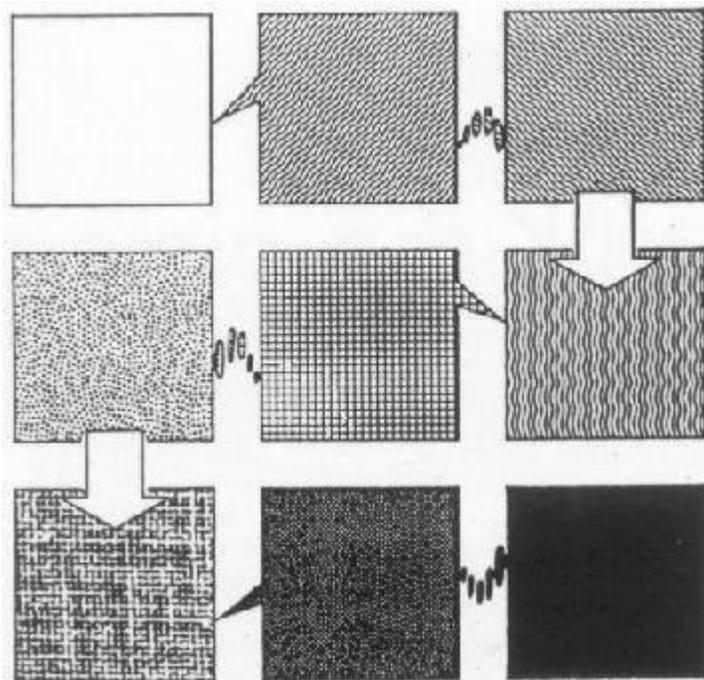
El poema semiótico es el desarrollo radical de una de las tendencias de la poesía concreta, la tendencia matemático-espacial que enfatiza el proceso por sobre lo estructural y que tiene como base la obra de Wladimir Dias-Pino. Por diferentes caminos, tanto Luis Angelo Pinto como Decio Pignatari, habían llegado a los mismos resultados que Dias-Pino y cuando sus poemas fueron publicados en Invenção nr. 4, en diciembre de 1964, fueron llamados poemas Pop-Cretos por Augusto de Campos creyendo ver en ellos una manifestación del Pop Art. Al poema semiótico, que suele ser analógico a la manera de los ideogramas chinos, le es necesario una sintaxis o un ordenamiento en unidades discretas como en el pensamiento lógico o el lenguaje discursivo. Las palabras son sustituidas por figuras o íconos que se ordenan serialmente de tal manera que pudieran configurar un texto, para el cual se dispone de un código lingüístico traductor o “clave léxica”.

LA TENDENCIA MATEMATICO – ESPACIAL

Por último, la tendencia matemático-espacial de Wladimir Dias-Pino que hará posible el desarrollo del poema semiótico y del poema/proceso en la década de los 60s., son tendencias netamente visuales. El poema semiótico fue la bisagra que articuló la poesía verbal y la poesía visual: por un lado, se ordenan las imágenes y por el otro el "diccionario

verbal" que los harán comprensibles conceptualmente. El poema/proceso intentará dejar de lado a la palabra en tanto forma poética exclusiva, aunque no la deseche totalmente. Surgido en 1967, en Río de Janeiro y Natal, es la consecuencia radical de los planteos teórico-prácticos de la poesía concreta llevados a cabo por Wladimir Dias-Pino, sobre todo en las obras que expuso en las históricas exposiciones de 1956: A AVE y SOLIDA.

Las primeras manifestaciones públicas del poema/proceso son la revista "Ponto" y el manifiesto "Proposição" (Dias-Pino, 1971). A comienzos de 1968, tienen lugar las acciones más importantes del movimiento, sobre todo, el "rasga-rasga", el rompimiento de libros de poetas discursivos en las escalinatas del Teatro Municipal de Río de Janeiro. A partir de allí, el movimiento se difundió rápidamente en todo el Brasil logrando el apoyo y participación de decenas de poetas en todo el país para cerrar sus actividades al cabo de 5 años, en 1972, con la publicación del manifiesto "Parada Opção Tática".



Poema/Proceso 12 x 9 de Alvaro de Sá (1967): la historieta desentraña el proceso típico de esta forma de expresión: los cuadros y los globos, su dirección, tamaño, ubicación, texturas, etc., son expuestos no formal sino procesualmente, es decir, una forma altera a la siguiente y así continúa.

El poema/proceso implica un rompimiento con la poesía concreta de la cual deriva. Sus aportes teóricos y la idea de que el poema no se "escribe" solamente con palabras sino con signos de cualquier lenguaje provoca una extensión del concepto "literatura" (definido, hasta ese momento, por el uso determinante y exclusivo del lenguaje verbal) y deriva en una concepción de la literatura basada en la Semiótica, es decir, una literatura que admite la expresión de sus contenidos a través de otros lenguajes, con o sin la exclusión de lo semántico - verbal.

CONSIDERACIONES

- Se ha querido ver en la poesía concreta el punto cero de la poesía visual. Sin embargo, la poesía visual se viene ejerciendo, por lo menos, desde el siglo III a.c., en la Grecia antigua. Muchos pretenden remontar el origen de la poesía visual al nacimiento de los códigos visuales del lenguaje verbal, incluyendo signografías. Sostienen para ello que las letras, sus formas, ya están sustituyendo sonidos de la cadena hablada y que, por lo tanto, se comportan como "metáforas visuales" de los mismos. De acuerdo a la clasificación de Jakobson las palabras tienen que estar determinantemente en función poética para que puedan constituirse en arte (poesía). Bajo este punto de vista la poesía concreta no es más que una tendencia de la poesía visual con sus principios claramente establecidos por sus creadores, pero insertos en la tradición de la poesía visual, entendida ésta como toda forma artística que se vale del lenguaje verbal enfatizando, sobre todo, sus formas de expresión visuales. Conviene acotar que la propia poesía visual es parte del gran tronco de la poesía experimental (integrado, además, por la poesía que se vale de los recursos sonoros del lenguaje (poesía fónica o sonora o sound poetry), o de los recursos expresivos de la acción (la performance o acción poética) o de las posibilidades expresivas de los distintos soportes o canales a disposición del poeta (video-poema, poesía digital, etc. Per se, todas las expresiones poéticas deberían ser experimentales puesto que no se concibe una obra que no cuestione su propio lenguaje. La poesía visual es un género poético y la poesía concreta una corriente expresiva particular de ese movimiento.

vai e vem
e e
vem e vai

vai e vem (1959) de José Lino Grunewald.

La estructura visual se metaformiza en la estructura verbal, en donde se concreta el isoformismo espacio-temporal. La correspondencia entre el significado (el movimiento del vaivén) y la expresión visual se conjugan en una única estructura y, también, se conjuga con la expresión oral o fónica (alternancias vocálicas armónicas y rítmicas y consonantes fluidas).

- Como toda vanguardia, la poesía concreta, estuvo indisolublemente ligada a la situación política-social del Brasil. En aquellos años, el Brasil, estaba saliendo de una economía fundamentalmente establecida en la producción agraria y, poco a poco, estaba desarrollando su industria en base a algunos polos de desarrollo como la producción de petróleo y maquinaria pesada. En pocas palabras, el Brasil estaba viviendo su revolución industrial que haría de él una de las potencias mundiales hoy día. Se privilegió la cultura urbana, sede de los grandes asentamientos de trabajadores, el superdesarrollo de los medios de comunicación, la construcción de Brasilia, la capital política del país, apelando a lo último del diseño arquitectónico, etc. La poesía concreta es expresión indudable de estos procesos de cambio y compartió, en general, sus ideales de progreso y modernismo. Por lo pronto, rechazando las improntas culturales adheridas al antiguo régimen: las tendencias poéticas intimistas-subjetivas y las peculiares formas poéticas que generaba la vida rural. También, sumándose a las tendencias del arte y cultura universal fuertemente marcadas por la aparición de nuevas tecnologías en el campo de la comunicación, sobre todo, la televisión y la publicidad. Esa pasión por lo objetivo y la razón les llevó, por extensión, a esa concepción del poema como ente autónomo de la emoción, construido

matemáticamente bajo normas exactas y precisas. No fue casual que el nombre del “Plan Piloto para la Poesía Concreta” fuera tan parecido al “Plan Piloto para la Construcción de Brasilia” de Niemeyer y Costa.

- Todos los movimientos artísticos (o poéticos) pasan por dos etapas: una, heurística o dionisiaca, de plena erupción de sus innovaciones que se correspondería con los inicios y otra, cincelante o apolínea, que corresponde a los últimos o tardíos aportes del movimiento. En esa primera etapa, la poética futurista, descalifica el verso, la rima, impone el verso libre, proclama la “parole in libertà”, la libérrima disposición de las palabras en el espacio y las “tavole parolibere”, suerte de collage de textos de diverso tipo, tamaño, orientación espacial, etc., coexistiendo simultáneamente en el espacio del poema. En la segunda etapa, también llamada “constructivista” por su inclinación a la perfección geométrica en la construcción de formas armónicas correlacionadas entre sí y, sobre todo, por la consideración de la palabra en cuanto objeto, los poemas se condensan, abrevian y se contienen en formas sencillas y equilibradas, como en el caso de los poemas de Carlo Belloli y Arrigo Lora-Totino (hacia 1940) de donde, indudablemente, surge la poesía concreta.

| | | | | |
|----------|----------|----------|----------|----------|
| b | | | | a |
| | i | | b | |
| | | m | | |
| | o | | b | |
| b | | | | a |

balla bimba
bomba balla
bella bimba
bomba bella
bimba
balla
bomba
bella

Uno de los antecedentes notorios del concretismo literario es el poema *Bimba Bomba* del italiano Carlo Belloli (1944) que corresponde al período tardío del futurismo.

Véase cómo adopta los principios del constructivismo, la organización geométrica y la simetría.

- Hacia 1952 no había nada que pudiera hacer entrever la aparición del nuevo movimiento. Los libros de la época de los futuros concretistas, sobre todo el “Poetamenos” de Augusto de Campos, 1953 y “A Luta Corporal” de Ferreira Gullar, 1954 estaban bajo la influencia de Mallarmé y de su “Un Golpe de Dados... Además, era apreciable la importancia del músico Antón van Webern y su teoría de los colores y timbres musicales, de Ezra Pound, de e.e. cummings, James Joyce y otros pero sin mayor consideración por lo visual. Para que la poesía concreta apareciera hubo que esperar al encuentro con Eugen Gomringer, en 1955, año en el cual confluyeron los anhelos y las pasiones. Por un lado el sentido de organización de los poetas paulistas quienes, en la persona de Decio Pignatari, visitaron a Gomringer y le convencieron de aceptar el nombre “poesía concreta” para el nuevo movimiento adoptando los principios constructivistas de composición, la impronta matemática y algunos detalles de composición como la letra “sans serif” de los poemas de Gomringer contenidos en su libro “Constelaciones”, 1953 y en el manifiesto “Del Verso a la Constelación: Función y Forma de la Nueva Poesía”, 1955, aunque ya Augusto de Campos había adelantado en una nota periodística que: “En coordinación con la terminología adoptada por las artes visuales y, hasta cierto punto, por la música de vanguardia (Concretismo, música concreta) diría que hay una poesía concreta” (1955). Al poco tiempo lo matemático se decanta en lo geométrico y la poesía concreta asume su forma definitiva. Estas tendencias geométricas y constructivistas se dieron a todo nivel artístico, desde la música de Paul Varese de los 30s. a la plástica y la escultura. Recordemos que el Gran Premio de la Primer Bienal de San Pablo en 1951 fue otorgado a Max Bill, director de la Escuela Superior de la Forma de Ulm, Suiza, heredera del Bahaus alemán, cuyo secretario, no fue casual, era nada menos que Eugen Gomringer. A todo esto, hay que sumarle el “Manifiesto de la Poesía Concreta” del poeta sueco Oyvind Falström, quien en 1953 sumaba sus argumentos al naciente movimiento. Y, por otro, el gran sentido internacionalista que les llevó a ser conocidos mundialmente en poco tiempo generando exposiciones, notas, libros, antologías y otros acontecimientos poéticos en los grandes centros metropolitanos.

o v o
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

Ovonovelo (1956) de Augusto de Campos.

Mediante el metalenguaje, el poeta recrea el famoso poema de Simmias de Rodas, “El Huevo”, uniendo lo viejo y consagrado con lo nuevo y vanguardista. Por ello es un poema aparentemente figurativo, tendencia que los concretistas rechazan rotundamente. El tenor concretista lo da la simetría y la circularidad geométrica, características propias del poema concreto, en su versión paulista.

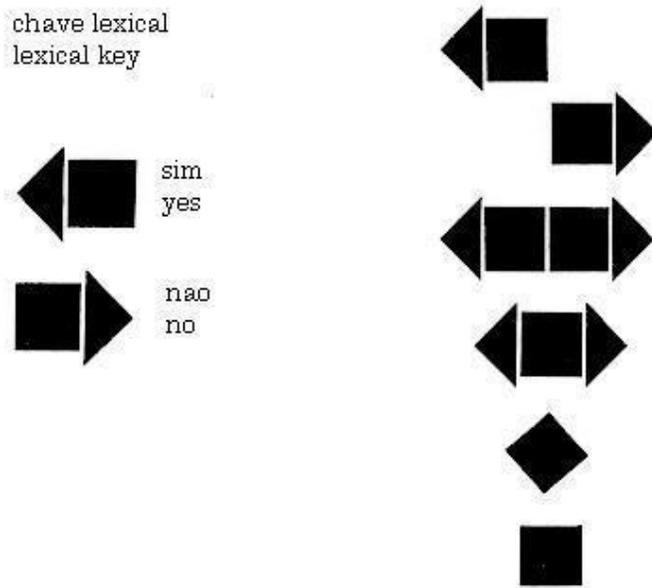
- En relación a los poemas concretos de la tendencia Noigandres, ya destacamos el rechazo a toda suerte de “figuración”, peculiaridad que comparten con el resto de los géneros artísticos constructivistas, sobre todo, la escultura y la pintura. Es imposible evitar relaciones porque está en la base de la interpretación. Esta tendencia se refería, sin duda, a las relaciones de semejanza no figurativas sino estructurales. La confusión se instala cuando lo estructural y lo figurativo coinciden en la realidad, aunque no es la norma. Si se examinan de cerca algunos poemas clásicos de esta tendencia podremos ver que lo que parece estructural bien que pudiera connotarse de figurativo: nos referimos a poemas como “Ovonovelo” o “Pluvial” de Augusto de Campos o el “ruaruaruasol” de Ronaldo Azeredo o el participante “Reforma Agraria” de Decio Pignatari.

**ra terra ter
rat erra ter
rate rra ter
rater ra ter
raterr a ter
raterra terr
arattera ter
rarattera te
rrarattera t
errarattera
terrarattera**

Terra de Décio Pignatari: la reforma agraria, “terra-ara-terra”. Uno de los primeros poemas del “salto participativo” de 1962, en el cual, los poetas paulistas se vuelcan a la realidad social: huelga, hambre, trabajo, etc. Obsérvese la índole autorreferencial del poema. Son las propias palabras quienes “dividen y labran la tierra”.

- El poema semiótico que surge en 1964, es el desarrollo radical de una de las tendencias de la poesía concreta, la tendencia matemática que enfatiza el proceso por sobre lo estructural y que tiene como base la obra de Wladimir Dias-Pino. Por diferentes caminos, tanto Luis Angelo Pinto como Decio Pignatari, poetas concretos de San Pablo, habían llegado a los mismos resultados que Dias-Pino y, cuando sus poemas fueron publicados en *Invenção* nr. 4, en diciembre 1964, fueron llamados poemas Pop-Cretos por Augusto de Campos creyendo ver en ellos una manifestación del Pop Art. Decio Pignatari, en una entrevista concedida a *Correio da Manhã*, el 21 de Agosto de 1965, llama a sus obras poemas códigos o semióticos, a la vez que reconoce la paternidad de Dias-Pino con respecto al descubrimiento: "(...) logramos un nuevo lenguaje: son los poemas código o Semióticos (...) a la hora del descubrimiento, me acordé de que Wladimir Dias-Pino ya lo había hecho dos años antes. Mallarmé, Pound, Oswaldó, Wladimir – I bow, me inclino ante su grandeza". En el propio número 4 de *Invenção*, en la nota “Nuevo Lenguaje. Nueva

Poesía” que escribiera junto a Luis Angelo Pinto, se lee: “Hablando de nuevos lenguajes, no podemos dejar de citar, como precursor, el conjunto de textos SOLIDA (1962) de Wladimir Dias-Pino”.



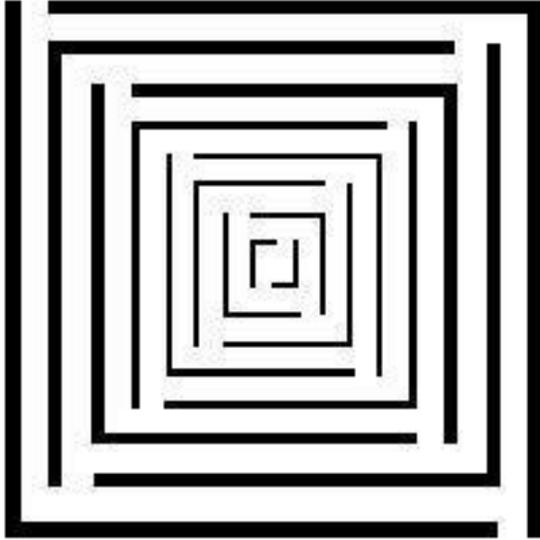
Poema Semiótico de Luis Angelo Pinto en donde se aprecian los dos órdenes, los signos y su significado. No se parte del signo verbal sino de convenciones estereotipadas.

-Uno de los principios de la poesía semiótica era que el poema debía partir del desarrollo del propio signo verbal. Para la Semiótica los signos poseen dos aspectos, uno formal que correspondería a su imagen y otro simbólico que correspondería a su significación. Y, como sabemos, su unidad (por convención social) forma el signo de manera indisoluble.



Un ejemplo excepcional resulta del poema "O Organismo" de Decio Pignatari en donde en 8 cuadros apreciamos la aproximación visual sobre una frase "o organismo quer perdurar" que culmina en los últimos con una apoteosis visual del significado verbal. Absolutamente se aprecia cómo el poema nace, se desarrolla y genera sus sentidos a partir

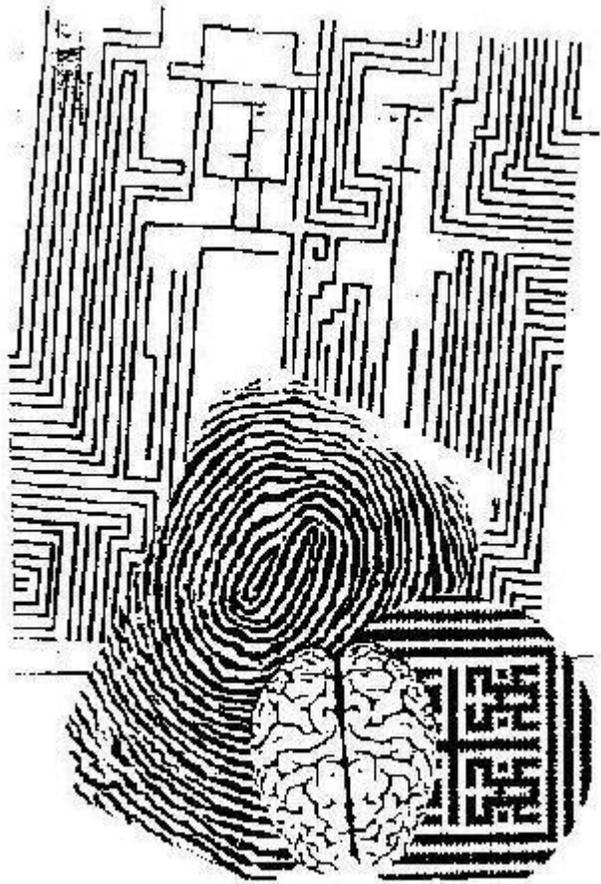
del signo verbal. También es evidente el quiebre de la palabra, transgrediendo uno de los principios básicos concretismo literario.

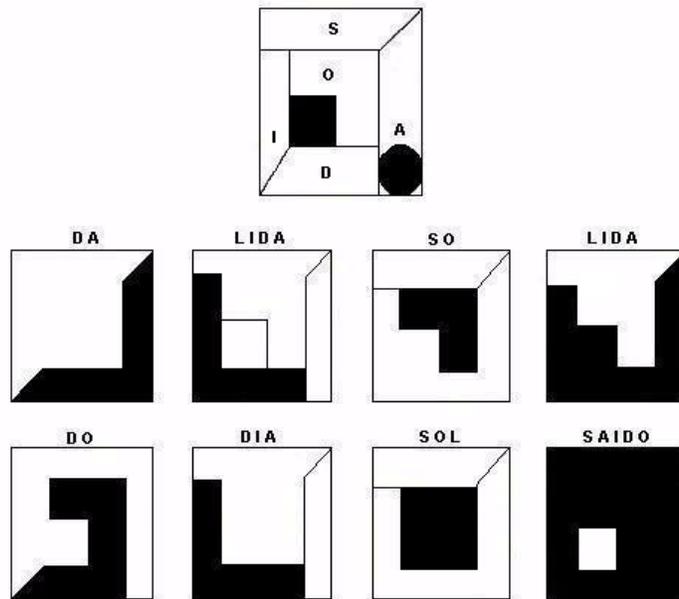


Finalmente, el rompimiento se concreta con los “logogramas” de Pedro Xisto. Su poema *Laberinto* es sintomático de esta derivación en donde la forma de letra “L” genera opciones de significación valiéndose únicamente de su forma, dispuesta de una u otra forma en el espacio, tal cual lo quería el original poema semiótico. El poema, también, semeja una “pirámide” o una “escalera” según donde se sitúe el espectador.

Las propuestas del Poema/Proceso, es decir, la nueva información que aportan al repertorio de la poesía brasileña de fines de los 60s., son de diversa naturaleza. En primer lugar, el concepto de proceso, punto inicial de la creación, opuesto al espacio estructural de Noigandres y del espacio metafísico y existencial del neoconcretismo. El proceso es definido en uno de sus manifiestos, "Proceso-Leitura do Projeto" como: "(...) la relación dinámica necesaria que existe entre estructuras diferentes o entre componentes de una estructura dada, constituyéndose en la concreción del continuo espacio-tiempo (...) la relación fundamental que existe en el proceso o a través de él consiste en que los diferentes elementos se influyen, es decir, un elemento es afectado por el anterior que le antecedió y afectará al posterior que le sucede y es en este punto que se diferencia de la interrelación estructural, en donde todos los elementos se integran estáticamente" (Dias-Pino, 1971). Frente a la inercia estructural oponen la nueva información que desencadenará procesos de adecuación y repordenamiento del saber, fundando posibilidades creativas inéditas e

insospechadas. "Poema/Proceso es aquel que, en cada nueva experiencia, inaugura procesos informacionales; la información puede ser estética o no, lo importante es que sea funcional y, por lo tanto, consumible" (Dias-Pino, 1971), es decir, no se trata de inventar cualquier información, sino de descubrir y conceptualizar lo nuevo en cualquiera de los lenguajes disponibles.





La determinación de los espacios de cada letra de acuerdo a su frecuencia estadística en el poema *SOLIDA* de Wladimir Dias-Pino, expuesto originalmente en las primeras exposiciones de 1956.

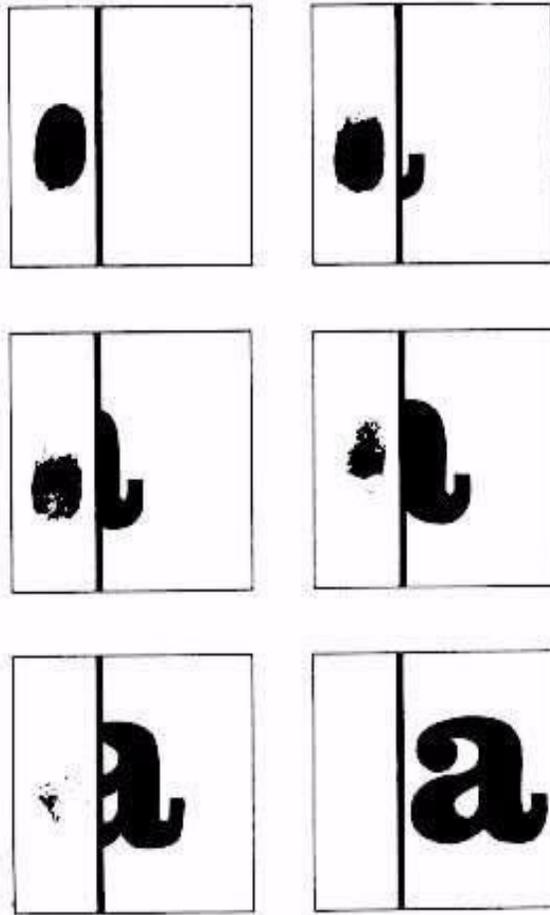
El eje de estas ideas del poema/proceso es el concepto de "versión". En palabras de Alvaro de Sá (1977): "Las versiones ecualizadas en cualquier nivel social, posibilitan el uso instantáneo del proceso, destruyendo el mito de la calidad de la obra, ubicando al inventor y al consumidor en un mismo plano, porque el consumidor, con la exploración del proceso puede, también, crear nuevos procesos (...) no se trata de calificar lo bello o lo feo, sino de leer la información".

Es decir, el poema no es bello o feo según lo establezca sistemáticamente el statuo quo o la crítica vernácula (la mayoría de las veces ideológicamente) sino su índice de funcionalidad social. A su vez, se evita el dictac cultural que alguien pudiera otorgarse en mérito a sus relaciones con el poder legitimado. La versión socializa el acto de consumo, es decir, la "lectura". De allí que, en "Proposição" (Dias-Pino, 1971) se hable de que la versión abre el camino a un "humanismo funcional para las masas". El eje de este mecanismo es el proyecto, desencadenador del proceso. A la manera de un arquitecto que crea el proyecto de un edificio, valiéndose tanto del lenguaje verbal como del icónico así, el poeta, crea el proyecto o matriz que será "leído" por el consumidor a través de la versión

que le merezca: "(...) el proyecto libera al poeta de las limitaciones materiales y posibilita que el consumidor se valga de todos los medios de que disponga (...) Así, la comunicación alcanza necesariamente un carácter social pues la realización del proyecto se torna obra de la sociedad" (de Sá, 1977).

Un poema/proceso laberíntico de Wladimir Dias Pino ("A Separação entre Inscrever e Escrever", 1982) en donde abandona el código verbal por signos de otros lenguajes. Según el Poema/Proceso, el poema existe, sobre todo, por su funcionalidad informacional creando sus propios códigos de lectura y escritura.

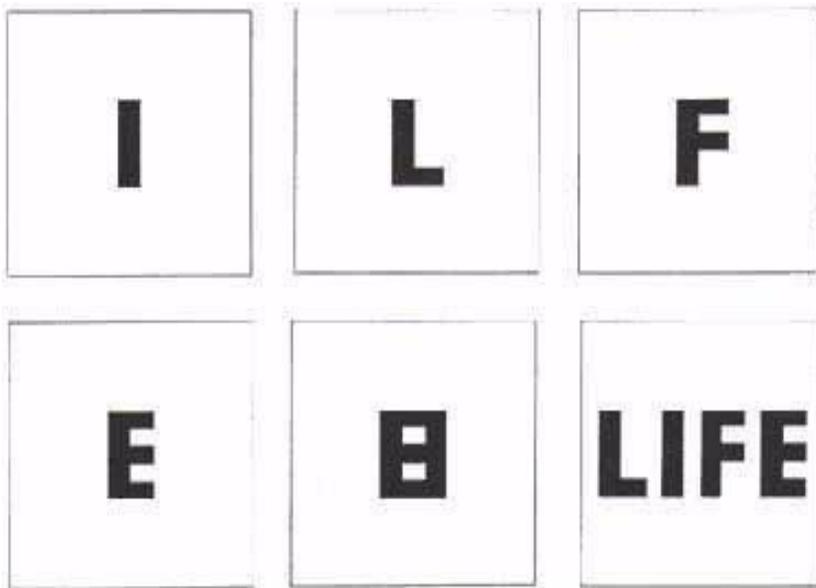
-El Poema/Proceso implica un rompimiento con la poesía concreta de la cual deriva. Sus aportes teóricos y la idea de que el poema no se "escribe" solamente con palabras sino con signos de cualquier lenguaje provoca una extensión del concepto "literatura" (definido, hasta ese momento, por el uso determinante del lenguaje verbal) y deriva en una concepción no tan limitante de la literatura basada en la Semiótica, es decir, una literatura que admita la expresión de sus contenidos a través de otros lenguajes, con o sin la exclusión del significado verbal. La separación radical entre "poesía", de naturaleza abstracta y subjetiva y "poema", de naturaleza material y objetiva, se establece en "Processo-Leitura do Projeto" (de Sá, 1977): "No hay Poesía/Proceso. Lo que hay es Poema/Proceso porque lo que es producto es el poema. Quien encierra el proceso es el poema".



Poema/Proceso de José de Arimathea: la lucha de la huella digital, ícono del analfabetismo y, la letra "a", ícono del alfabetismo (o barbarie versus civilización) marcan el proceso: la paulatina aparición/desaparición de un icono coincide con la entrada/salida del otro, así como la entera presencia de uno coincide con la entera desaparición del otro.

Si para la poesía concreta el verso se descalifica como soporte poético, para el Poema/Proceso es la palabra (la poesía tipográfica) la que impide la visualización del proyecto o la expresión del material usado, limitando seriamente la comunicación. Según Alvaro de Sá (1977): (...) es imposible comprender solamente a través de las palabras conceptos expresados por otros lenguajes: es el caso de campo, frecuencia, relatividad y otros, sin emplear los lenguajes matemáticos o de la física. Es también el caso de conceptos como cubismo, constructivismo, Poema/Proceso y otros que necesitan de la lectura de sus propios lenguajes (...) Hay conceptos que sólo pueden ser captados a través de la percepción del propio comunicante". Si la palabra concurre al poema lo será porque forma

parte de la expresión como un lenguaje más, pero no porque se privilegie en el texto como el exclusivo vehículo del poema. Pero, es necesario insistir en aclarar el posible equívoco de la expresión "Poesía para ser vista y sin palabras (...) El Poema/Proceso no pretende terminar con la palabra (...) lo que el Poema/Proceso reafirma es que el poema se hace con el proceso y no con palabras (Dias-Pino, 1967).



LIFE (1958) de Decio Pignatari. Los elementos gráficos de una página se van sumando al de la siguiente hasta llegar al ideograma chino "sol". Luego las letras se despliegan en la palabra "life" (vida).

- Imposible examinar exhaustivamente todas las derivaciones e implicaciones de la generosa matriz de la poesía concreta. Su caudal de información es inagotable. Cualquiera que examine un poema concreto o semiótico o poema/proceso tendrá que retrotraerse a los albores de la civilización para poder examinarlo competentemente. El gran objetivo de los poetas concretos fue demostrar que la poesía es forma y lo lograron. Los significados viven y aletean en el seno de la vida social y siempre se ha dicho que su número no varía, que "no hay nada nuevo bajo el sol y que todo está dicho". Que el "amor" es el mismo ahora y en los tiempos de Petrarca, en la China o en el Uruguay. Lo que dinamizaría la comunicación es la forma en la cual se trasmite. Aquí hacen su entrada los soportes y los medios y formas de expresión. Precisamente cuando aparece un nuevo medio o soporte o corriente artística o poética, éste acciona desde la forma de la expresión, generando nuevas maneras de decir

las mismas cosas. El viejo vino en nuevos odres. Ante la abusiva invasión de palabras y versos, legado del peor romanticismo de fines de siglo XIX y su extendida

vigencia en el subjetivismo ramplón de nuestros países, fue necesaria esa operación de birlibirloque que volvió las cosas a su cauce y restituyó a la poesía su olvidada función.

Ponencia presentada en el Coloquium KONKRETISMUS, Universidad de Stuttgart, Alemania, noviembre, 2006.