

La certeza de la influencia

El diario Folha de São Paulo, en sus páginas culturales, realizó una serie de preguntas para celebrar el cuarenta aniversario del movimiento de poesía concreta en Brasil, que los escritores Décio Pignatari, Haroldo y Augusto de Campos, fundadores del grupo respondieron por escrito. Hemos querido recoger en Cuadernos Hispanoamericanos este diálogo escrito, por su interés para nuestros lectores.

Folha: ¿Cuál es la más sucinta definición de poesía concreta? ¿Qué hace que un poema sea concreto o no, por ejemplo, que sea expresionista, dadaísta, surrealista, etc.? Un poema concreto, *stricto sensu*, ¿es necesariamente visual?

Décio Pignatari: En 1907, Picasso concluyó un cuadro sobre aquellas señoritas de la calle Avignon, en Barcelona. ¿Se imagina cuarenta años después a alguien preguntando: señor Picasso, qué es el cubismo? Una de las respuestas posibles, dentro de las bien educadas, podría ser: «Connais pas». O bien: «Pregunte a Raynal (Maurice). O a Read (Herbert). O (de aquí a algunos años), a Greenberg (Clement).»

A los interesados de verdad (que no constituyen multitud) les recuerdo que hace más de tres décadas que se puede encontrar en el mercado el volumen *Teoría de la Poesía concreta* (Brasiliense), debidamente actualizado.

En cuanto a la segunda pregunta dentro de la pregunta: ¿Por qué Brasilia no es Nueva York?

En cuanto a la tercera: el énfasis inicial en lo visual se debió a la idea de señalar una ruptura con la unidad-patrón tradicional de la poesía, del verso. Visual básico: «lettering & Layout». Añádase: voz, sonido, corazón, movimiento, materialidad real (objetos, esculturas), materialidad virtual (holografía) y elementos no verbales (icónicos).

Haroldo de Campos: La mejor y más sintética definición de «poesía concreta» (correspondiente a la fase «geométrica», o como se puede reconocer *a posteriori*, «minimalista» del movimiento, aquella que traduce en la práctica las propuestas del plano piloto del 58), es la formulada por Octavio Paz en *Transblanco* (Siciliano, págs. 110-111): «Ustedes descubrirán –o inventarán– una verdadera topología poética. Aparte de

esa función de exploración e invención, la poesía concreta es por sí misma una crítica del pensamiento discursivo y, así, una crítica de nuestra civilización. Esa crítica es ejemplar (...) La negación del discurso *por el discurso* es tal vez lo que define toda la gran poesía de Occidente, desde Mallarmé hasta nuestros días (...) La poesía moderna es la dispersión del curso: un nuevo dis-curso. La poesía concreta es el fin de ese curso y el gran re-curso contra ese fin.»

En otros términos, la poesía concreta sería la réplica «verbivocovisual», en una lengua alfabética, de la poesía ideogramática china, reimaginada y actualizada en el horizonte de la modernidad. El sinólogo y comparatista Eugene Eoyang (Bloomington, Indiana) ha podido escribir: «El chino es, de todas las lenguas modernas, la más *concreta*. Lo que el poeta concreto contemporáneo se empeña en realizar es precisamente lo que muchos poetas de la tradición china efectuaron naturalmente durante siglos».

Augusto de Campos: Técnicamente, *Poesía concreta* es la denominación de una práctica poética, cristalizada en la década del 50, que tiene como características básicas: a) la abolición del verso, b) la presentación «verbivocovisual», o sea, la organización del texto según criterios que enfatizan los valores gráficos y fónicos relacionales de las palabras; c) la eliminación o disminución de los lazos de la sintaxis lógico-discursiva en pro de una conexión directa de las palabras, orientada principalmente por asociaciones paranomásticas.

Tal práctica concentra y radicaliza propuestas anteriores que recorren difusamente los movimientos de vanguardia del inicio del siglo (futurismo y dadaísmo, especialmente) retomados en los años 50 con más rigor constructivista. Esa es más o menos la fisonomía con la que nació la poesía concreta, tal como ha sido practicada por los brasileños del grupo Noigandres y por Eugen Gomringer (éste, menos interesado por la dimensión sonora).

Posteriormente, abrió espacio para otras modalidades de poesía visual, que pasaron a incluir elementos no verbales (diseños, fotos, grafismos). La poesía concreta brasileña, que consubstanció una de las prácticas más ortodoxas y constructivas, se aventuró también por esas sendas (ej.: los poemas sin palabras –los «semióticos» de Pignatari o mis «ojo por ojo», experiencias de los años 60), diferentes del caso de Gomringer, el cual, que yo sepa, se mantuvo siempre fiel a la ortodoxia de la fase inicial.

Folha: Haroldo de Campos, en entrevista para el programa «Roda Viva», en la TV Cultural de São Paulo, optó por una definición amplia, según la cual toda gran poesía sería concreta. ¿No es esto muy genérico, tornando al movimiento de la poesía concreta sinónimo de algo como «movimiento de gran poesía en general»?

Décio: Parafraseando a Borges: todo movimiento poético innovador crea sus propios precursores. La poesía concreta utilizó aportes tecnológicos y

radicalizó vectores del arte literaria experimental de estos últimos cien años (en 1997 se celebra el centenario de «La echada de dados» de Mallarmé). En función de esa operación, realizó también una criba de las manifestaciones poéticas del pasado. De esa forma, se puede hablar no de concretismo sino de la concretud de ciertos lances de la producción literaria pasada o contemporánea.

Folha: Según su definición restricta, un poema concreto ¿puede ser malo, o el rótulo ya garantiza su cualidad? Un mal poema concreto ¿es necesariamente mejor, más moderno, más afinado con la historia que un buen soneto, ambos escritos hoy?

Décio: Cualquier obra específica, incluso cuando deriva de un buen programa o una buena propuesta, puede ser mala. Se trata del proceso de pasaje de una estructura hacia una coyuntura, de un desgaste de la «traducción» y de una información de amplio repertorio a otra de repertorio restringido.

El mundo está lleno de mediocres obras simbolistas, cubistas, dodecafónicas, neoplasticistas, concretistas, cinemanovistas, nuvenvaguistas, electroacústicas, cajistas, surrealistas. Atención por tanto: es preciso estar atento y fuerte. Hay casos de «naïfs» de vanguardia, de primitivos avanzados, incluso en el área literaria, que merecen consideración. La propia poesía concreta puede presentar uno de esos casos: se trata de Ronaldo Azeredo, el Rousseau de la poesía concreta (para los legos: Henri Rousseau, amigo de los cubistas, no el gran pensador francés de las Luces). Los que se clasifican por encima de la mediocridad adoran (re) descubrir a esos talentos marginales.

Prestan, realmente, un importante servicio cultural, pero no derivan las consecuencias necesarias de su entusiasmo y de sus descubrimientos. Ejemplo: los cineastas brasileños se niegan a filmar argumentos elaborados por otros. Resultado: Brasil no tiene, ni aprecia, guionistas, en ninguna área. Transpóngase el fenómeno a MPB: donde el guionista se mata (Torcuato Neto) o se torna cronista de periódico (Aldir Blanc). Pero el gran Orestes Barbosa es el patrono de ellos. Otro ejemplo: las historias de los comics no progresan en Brasil porque no hay guionistas. Y los dibujantes de cómic está cada vez peores... Pero son cosa nueva los poetas músicos: Noel, Maísa, Vinicus, Caetano, Chico. Incluso Jobim realizó un prodigio en este país de bachilleres y analfabetos: «Aguas de marzo». ¿No se dispone nadie a contar la historia de nuestros compositores puros?

Augusto: Un mal poema (concreto o no) es un mal poema. Ahora, las formas también se agotan y se convierten en fórmulas. Hay procedimientos de la poesía concreta que ya se agotaron y tienden a la repetición. Pero aún mayor es el agotamiento de las formas y fórmulas del pasado, que fueron ejercitadas a lo largo de muchos siglos por los mayores poetas de todas las lenguas. El soneto es una de ellas. Quien lo quisiera

practicar hoy tiene que medirse con Dante, Camôens, Shakespeare, Mallarmé, Rimbaud, Hopkins, Fernando Pessoa, Augusto dos Anjos, etc, etc.

No hay mayor pecado para un poeta que rehacer en lenguaje mediocre lo que ya fue hecho mejor por otros. Sólo el humor y el metalenguaje pueden dar vida, hoy, a una forma ya tan recurrida e investigada. El soneto bajo el signo de la parodia. Es lo que yo llamé sonetoterapia... O quién sabe, algún último soplo, algún «antique» reciclado en lenguaje moderno, como los que falsificó Cummings (un último competentísimo competidor), desmontando la relojería del soneto y sus atomizaciones de vocabulario. El soneto tiene mucho pasado y poco futuro.

Por otro lado, es innegable que las estructuras formales propuestas, no sólo por la poesía concreta, sino por toda la práctica de la poesía moderna, tienen mucha más sintonía con la ambigüedad espacio-temporal, los ritmos, los conceptos y las provocaciones de nuestra era. De todos modos, yo nunca preferiría un mal poema concreto a un buen soneto. Lo difícil es encontrar un soneto escrito, hoy, con la originalidad que se requiere en cualquier buen poema.

Folha: ¿La poesía concreta era la única opción históricamente verdadera o había otras posibilidades igualmente válidas? Si la primera alternativa, entonces ¿la poesía brasileña contemporánea sería mejor que las otras que no optaron por ese camino? En el caso contrario, ¿cuáles serían las otras opciones que hubieran estado acertadas, incluso en Brasil?

Décio: «El genio es un error del sistema», dice Klee. Pero yo tengo lista una cuasiteoría de los Impulsos Creativos Contextuales (ICC), según la cual, cualquier individuo o grupo puede optimizar su capacidad de competencia y desarrollo si los tiempos, los espacios y circunstancias fueran propicios. Es una especie de teoría de la anunciación-sin-dios: cuando algo nuevo se revela, en el espíritu o en la técnica, las aves de la creatividad se escapan por las puertas y ventanas abiertas de la jaula de la ignorancia y de la conformidad.

¿Cuál hubiera sido la otra opción para el bossa nova? ¿O para Brasilia? ¿O para el Sputnik? ¿Pelé y el primer título mundial de fútbol? ¿O Masp, o MAM, la Bienal, Vera Cruz, o TBC (Teatro Brasileño de Comedia)? ¿O la condesa Pereira Carneiro, o «JB», o Mário Faustino? ¿O la Cinemateca y el Festival Stroheim? ¿O los primeros sonidos electroacústicos producidos por Koellreuter? ¿O la presencia de Max Bill, Boulez, Calder? ¿O Lúcio Meira y la industria automovilística?

Augusto: Sería pretencioso decir que la poesía concreta era la única opción. Tampoco me compete, como uno de los protagonistas de ese movimiento, hacer yo mismo ese tipo de evaluación o de enjuiciamiento.

Es cierto, por otro lado, que la poesía concreta no nació por generación espontánea o mera idiosincracia. No fue algo tan aislado. Al contrario,

fue un movimiento internacional, translingüístico, que tuvo resonancia en poetas de muchos países, de Occidente a Oriente. La novedad es que los brasileños estuvieran, desde la primera hora, envueltos en esa experiencia, como fundadores del movimiento, que surgió de una necesidad histórica —la retomada—, en la década de los 50 de las propuestas de las primeras vanguardias.

La renovación del lenguaje artístico, operada entre el fin del siglo XIX y el inicio de éste, fue interrumpida por la intervención traumática de las dos grandes conflagraciones mundiales. Después de la Segunda Guerra hubo en todos los campos artísticos un movimiento en el sentido de recuperar aquellas propuestas que el nazismo y el stalinismo habían marginado como «arte degenerado» y «arte decadente». En música, se dio la rehabilitación de la Escuela de Viena y de la obra pionera de Ives, Varèse y otros, teniendo el minimalismo radical de Webern como punto de partida. En las artes visuales se retomaron las propuestas radicales del arte no representativo.

En poesía era necesario rescatar la revolución iniciada por Mallarmé (*Un coup de dés*) y ampliada por Pound, Joyce, Stein, Cummings, Apollinaire y los movimientos de vanguardia de las primeras décadas. Se trataba de proseguir con el desmontaje de las estructuras verbales del discurso contractual, insuficiente para abarcar el universo de la imaginación y de la sensibilidad. Desautomatizar el lenguaje (la «revolución surrealista» dejó intactas las estructuras del discurso...) y revivificar las palabras a partir de su materialidad elemental, visual y sonora. Sintonizar la práctica poética con nuestro tiempo en el umbral de la tecnología. Es posible que la propia «excentricidad» de la poesía brasileña en relación a los grandes centros universales nos haya dado una perspectiva diferenciada y peculiar, pues, en realidad, en los años 50, los poetas franceses e hispanoamericanos continuaban surrealistas, ignorando a Mallarmé, y los norteamericanos, los «beat», también tendían al surrealismo, sin tener en cuenta el objetivismo de Pound o Cummings.

Sin pretender que la poesía concreta hubiese sido el único camino, no puedo rechazar la evidencia de que supusimos una contribución original, paradójicamente más avanzada que la de otros centros importantes, donde las conciencias de esos nuevos procesos poéticos sólo se afirmarían al final de los años 60 y no siempre con la vitalidad del movimiento brasileño.

Folha: ¿Qué poetas, hoy, de filiación no concretista consideran dignos de atención?

Décio: Antes que la poesía, la prosa, esa infeliz ugardesa de la miserabilidad creativa brasileña. 1956: fecha del lanzamiento conjunto de la poesía concreta y de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, artefactos espaciales avanzados de la cultura brasileña revolución literaria en la América Latina, abominados hasta hoy por los nacionaloides, stalinistas o no.

Rosa se zafó, vía consumo de la oralidad caipira y de lo anecdótico de un amor gay en un sertón del siglo pasado. Nadie aprendió la lección de fondo (Homero, Euclides da Cunha, Joyce), exceptuando los concretos, directa o indirectamente trabajando en las catacumbas de la prosa brasileña para preservar una línea-lenguaje que venía de Machado de Assis, Euclides, Oswald y Mário de Andrade, a saber: a «poesía» de las *Galaxias*, de Haroldo, *Catatau*, la mejor obra de Leminski, *O Mez da Gripe*, de Valencio Xavier, la primera novela icónica brasileña; mis cuentos sobre la ocultación del cadáver de la historia, de *O Rosto da Memoria* que incluye, de quiebra, una violenta pieza teatral, *Aquelarre* (=campo del macho cabrío, en vasco= sabana de brujas, entre nosotros, cf. Goya), y *Panteros*, una novela que acaba en la mitad (los tres últimos están necesitados de nuevas ediciones debidamente corregidas).

Los poetas: a) coetáneos nuestros, bien conocidos, que aceptaron el desafío y abrieron líneas nuevas de *performance* entre el verso, la poesía concreta y la poesía visual (Alfonso Avila, José Paulo Paes); b) poetas de la generación siguiente a la de Leminski, con versos recortados y despiezados epigramáticamente, en ocasiones acercándose a lo que sería una letra para música pop brasileña (Sebastián Uchoa, Leite, Duda Machado, Carlos Avila, Antonio Risério); c) adeptos programáticos de la «poesía visible», como Sebastián Nunes; d) poetas de elevado metalenguaje hipostático, como Nelson Ascher; e) poetas de volátil discurso logopédico, desarrollando lo que yo denomino «semántica musical» (Carlito Maia, Marco Antonio Saraiva). Pero el relevamiento organizado de la producción poética de los años 80-90 está por hacerse.

Haroldo: La «poesía concreta» es el caso límite de la poética de la modernidad. Esto no implica una consideración axiológica (un juicio de valor), sino un criterio histórico literario, de evolución crítica de formas. Hay poemas concretos de primera línea, como también diluciones débilmente concretas, tanto en Brasil como en los varios países donde se exportó el movimiento.

Por otro lado, hay poetas de gran nivel artesanal, como nuestro recordado compañero Mário Faustino, que desarrollaron, contemporáneamente a la «fase heroica» del movimiento, una poesía en versos de alta calidad, sólo en el detalle afectada por el repertorio de técnicas de la poesía concreta (la cual, sin vincularse a ella, él prestigió y promovió en un estudio memorable).

Folha: En su opinión ¿qué ocasionó la secesión neoconcretista? ¿Las divergencias fueron sobre todo ideológicas o estéticas? ¿Cómo valora hoy la producción poética de Ferreira Gullar?

Décio: Enigma. Hipótesis vagas. Quien sabía algo un poco más sólido era Mário Faustino, que murió poco después, sin dejar testimonio, que yo sepa. Pero José Lino Grunewald me dio algunos datos. Necesito

informar que Lino considera luchadora y aventurera a cualquier persona que llegue a Rio en busca de playa o empleo público o notoriedad o todo esto junto: marañenses, bahianos, norteamericanos, paulistas, mineiros, paranenses, gauchos, gente de la zona del Norte argentino (Sáenz Peña). Habría algunas excepciones: Fritz Lang, Enio Silveira y –principalmente– Chaplin (que tiene por encima a Eisenstein), Bergman (gurú mayor de sus años de tenista del Fluminense) y Godard.

Nunca me tuvo muy en cuenta, pero condescendió en aceptarme cuando supo que, en 1944, en el Amarillito, yo adolescente, en cuanto un crepúsculo parisino caía sobre la avenida Rio Branco, tomaba una solitaria cerveza encantado, porque detrás de mí estaban Almirante, Lamartine Babo y Zezé Fonseca. Lino jamás va a la playa, punto de honra, tal como hacían Nelson Rodrigues, Mario Reis y sus amigos. En resumen, dice Lino: «Oye, Décio, mientras no acabe ese tira y afloja entre Rio y São Paulo, la cultura brasileña no prosperará.»

Folha: ¿Cuáles son las críticas más pertinentes hechas al movimiento concretista o a usted en particular? ¿Revisaría alguna posición sustentada tácticamente por el movimiento? ¿No teme que ocurra con el concretismo lo mismo que sucedió con otras vanguardias, o sea, que se volvieron apenas un marco histórico, y tener su producción poética valorada por eso mismo?

Décio: Las críticas siempre fueron impertinentes: alienada, formalista, elitista. Pero el ectoplasma de esos nosferáticos vagabundos «decarreirismo tupiniquim» se deshacían en el aire a la luz del día, ante el cuerpo de la virgen impoluta llamada poesía concreta. Nada puedo hacer para impedir ese lamentable congelamiento histórico de la ferviente y ferrosa revolución que fue la poesía concreta. Me consuela saber que en el 2006, tal vez pueda haber una conmemoración. Una cosa es cierta: grandes acontecimientos están siendo preparados para la conmemoración de los cien años de *Una echada de dados*, de Mallarmé, en 1997. ¿No es extraordinario que se festeje el centenario de UN poema?

Haroldo: Con raras y notables excepciones (las críticas de Mário Faustino y Mario Pedrosa, por ejemplo, la recepción sensible de Manuel Bandeira), la poesía concreta, en su «fase heroica» (e incluso aún hoy), ha sido enfocada por críticos conservadores, estéticamente reaccionarios (Wilson Martins y José Guillermo Merquior son ejemplos típicos), que la abordaron de manera prejuiciosa y destituida de interés heurístico.

Incluso una persona de buena voluntad como Antonio Houssai, en un primer momento, se dejó asaltar por el espanto apocalíptico ante el movimiento que eclosionaba. En su estudio *Sobre poesía concreta*, presentado primero como un elenco de dudas y objeciones respecto a la conferencia de Décio Pignatari en la sede de la UNE (Rio de Janeiro, 1957), se dejó llevar por un equívoco de audición. Pretende que Pignatari

habría postulado que la poesía concreta apuntaba a «provocar un examen de significaciones cerebrales». Lo que Pignatari dijo, y Houssai oyó mal, fue: la poesía concreta no pretende provocar «exámenes de sentimientos inarticulados» («swarms of inarticulate feelings»), expresión de Eliot usada por Hugh Kenner para distinguir entre la poesía del propio Eliot (más saboreable para un lector en busca de lo onírico y de lo emotivo) y la de Pound, no «inspirada», que «pediría, sobre todo, altos complejos de discernimiento» que la «inmolación» sentimental del lector (*The Poetry of Ezra Pound*, 1951, págs. 18-20).

De hecho, Pound era un poeta de las «esencias y médulas», de las «definiciones precisas», de la poesía en cuanto resultado de la fórmula «dichten: condensare». De ese linaje procedía la poesía concreta (basta leer mi texto-prefacio «pound paideuma» a los *Cantos* de E. P. traducidos colectivamente por Augusto, Décio y por mí –MEC, 1960–). De él nos reclamábamos, reivindicándolo. En cuanto a los tales «exámenes cerebrales», hasta hoy no sé de dónde fueron extraídos, y hasta hoy no sé qué quiere decir ese curioso *non-sense* traído al baile por el filólogo...

Los poetas concretos teorizaron su práctica y con ella aprendieron. A falta de críticos aptos para comprenderlos, tuvieron que producir un metalenguaje necesario para su entendimiento. Por otro lado, un manifiesto es un elenco de presupuestos que la práctica ora ratifica ora rectifica, no una tabla de dogmas... Así, para nosotros, el tiempo, el «plano piloto» (síntesis de lo que pensábamos y escribíamos al respecto del futuro de la poesía de 1950, véase en *Teoría de la Poesía concreta*, 1956), se fue desdoblado en la práctica y siendo por ella criticado, en un movimiento dialéctico que nos llevó, a cada uno de nosotros, con las diferencias respectivas, a las etapas posteriores de nuestro trabajo poético, hasta el día de hoy. Aprendimos de nosotros mismos, no de la miseria de la crítica...

Pero hoy, el caso de la poesía concreta no es el único en nuestra literatura contemporánea. La recepción inicial de Guimarães Rosa (cuya obra-ápice, el *Grande Sertão*, se publica en el mismo año en que fue lanzada en São Paulo la poesía concreta, 1956) fue controvertida. Según investigaciones en un reciente estudio –excelente por el relevamiento hecho y por su respectiva valoración crítica–, en el período entre 1956 y 1958-60, si el libro de Rosa fue elogiado por críticos y escritores como Antonio Callado, Paulo Rónai, Afranio Coutinho, Cavalcanti, Proença, Oswaldino Marques, Tristao de Athayde, Pedro Xisto, Euryalo Canabrava y Antonio Candido, fue también «duramente criticado por Marques Rebelo, Adonias Filho, Ferreira Gullar, Ascendino Leite, Wilson Martins, Nelson Werneck Sodré y Silveira Bueno» (Ana Luiza Martins Costa, *Rosa, lector de Homero*, Rio, noviembre de 1996).

Pero para escarmiento, bastaría recordar el truculento ataque de Silvio Romero (para muchos, nuestro más importante crítico e historiador literario

del pasado) a Machado de Assis, en 1897, en el auge de la gloria del autor de *Memorias póstumas de Brás Cubas* (1881) y *Quincas Borba* (1891) –obras, además, que este crítico consideraba inhumanas, carentes de comunicabilidad y de inteligibilidad, producto no de la madura maestría de un estilo único, sino hechos fisiológicos de la «agaguería» y de la «perturbación de los órganos de la palabra», que sufriría su autor... En suma, «verdaderos abortos de una imaginación sin real fuerza creadora», según el obtuso juicio romeriano.

Augusto: Existe, en las áreas más conservadoras, una cierta tendencia a procurar desmoralizar las vanguardias; las caracterizan como caminos transitorios de renovación y las archivan lo más rápidamente posible en una gaveta, con una rúbrica, lo que no pasa de una estrategia defensiva para exorcisar su presencia incómoda y crítica. Pero las vanguardias, además de su incidencia histórica, nos dieron a Maiakovski, Khliebnikov, Apollinaire, Huidobro, Pound, Gertrude Stein, Pessoa, Sá-Carneiro, Schwitters, Cummings, Oswald y Mário de Andrade, etc., por sólo hablar de poesía. No hay mejor compañía que esa. ¿Qué es lo que hay que temer?

Con la poesía concreta no ha de ser diferente. Si nuestra producción poética tuviera valor, será valorada colectiva e individualmente, como la de todos los poetas que abrieron caminos imprevistos para la poesía, participando de los movimientos artísticos de renovación de su tiempo. Si no, no.

Folha: ¿Se considera en algún aspecto concretista?

Décio: Somaticé la poesía concreta. A veces, me libro de ella.

Haroldo: No hago poesía concreta, en el sentido estricto de la expresión, que designa el movimiento concretista de los años 50, hace más de treinta años.

En 1963 comencé a escribir mis «barroquizantes» *Galaxias*. Hubo un cambio de horizonte cultural, una crisis ideológico-cultural, a partir de mediados de los años 60 que, a mi modo de ver, tornó impracticable «programar el futuro», demandando una poesía del presente, de la «ahoridad»: lo que llamo «poesía post-utópica». Sobre ese asunto escribí en esta *Folha* dos largos ensayos: «Poesía y Modernidad 1 –De la muerte del Arte a la Constelación»; «Poesía y Modernidad 2 –El poema Post-utópico» (1994), en diálogo con el libro de Octavio Paz *Los hijos del limo*. Se trataba de una comunicación presentada en México, en un simposio de homenaje a los setenta años de Paz, promovido por el Instituto Nacional de Bellas Letras. Remito al lector a acompañar mi argumentación en ese trabajo. En síntesis, diría que guardé, de la poesía concreta *stricto sensu*, en la fase en que me encuentro, post-utópica, desde *La educación de los cinco sentidos* (1985), el rigor, el residuo crítico de la utopía y la vocación de la concreción en sentido generalizado, por el tra-

bajo sobre la materialidad, el lado «palpable» de los signos, tan bien estudiado en la poética de Roman Jakobson.

En ese sentido general –y mi larga práctica de traductor creativo de poesía de varias lenguas me autoriza a decirlo con conocimiento de causa–, sólo es poeta, en cualquier época y en el ámbito del cualquier escuela, aquel que se vuelve hacia la materialidad sígnica, la «forma significativa», en la elaboración de su poema. La poesía no revela –por ejemplo– el dolor real, el dolor que el poeta «de veras siente». Importa, sí, el «dolor ficticio», el «dolor fingido», es decir formalmente configurado en las palabras del poema. Es lo que supo ver, mejor que nadie, Fernando Pessoa, que también escribió: «Todo lo que en mí siente está pensando».

Augusto: No acostumbro a utilizar la expresión «concretista» (que me recuerda secta o partido). En los tiempos heroicos prefería «concreto», que me parecía neutralizar un poco el inevitable ismo que se cuele en los movimientos. Mi poesía tiene un antes y un después. Pero de cualquier forma la experiencia de la poesía concreta me marcó profundamente. No sólo ella, sino todo lo que suscitó, inclusive el estudio y traducción de muchas poéticas y poetas, de los trovadores provenzales a los rusos modernos.

Feliz o infelizmente, mi poesía de hoy (aun siendo muy diferente de la que hacía en los años 50), tiene todo que ver con la poesía concreta. Hace sólo cinco años que trabajo con computadores. Como observó el pintor Waldemar Cordeiro, en el arte concreto se encuentran los presupuestos formales del arte digital. La coincidencia y movilidad de la proyección de imágenes en la tela son mucho más compatibles con el mosaico espacial de los textos concretos que con la ingurgitación visual de los textos discursivos. En ese ambiente, y con los amplios recursos de la edición electrónica, encuentro el contexto ideal para desarrollar, ahora con colores, movimiento, imágenes y palabras combinados e incluso sonorizados, el proyecto de una poesía «verbivocovisual», que imaginábamos hace cuarenta años atrás, y que Mallarmé previera hace un siglo. Así, aunque yo no sepa cómo clasificar muchas de las, digamos, «investigaciones poéticas» que estoy haciendo, ellas no existirían sin la experiencia precedente de la poesía concreta, que es, yo creo, uno de las formadoras básicas del lenguaje poético de hoy.

Folha: En su opinión ¿cuáles son los principales dilemas de la poesía brasileña actual?

Décio: Ningún dilema especial. La poesía brasileña es bastante libre y bastante fiel a la tradición milenaria de la poesía: ella no da dinero.

La prosa da dinero –y es una droga. La prosa ficcional brasileña está entre las más flojas y descaracterizadas del llamado mundo civilizado. El universo académico es uno de los grandes responsables de esta situación.

Un ejemplo: mi primer orientador, el más que honesto Antonio Candido, en los años 70 consiguió dar un curso entero, de dos semestres, sobre la novela *Señora* de José de Alencar. Y un recuerdo: ¡solamente a finales de los años 60, los departamentos de letras de las universidades públicas admitieron en sus currículos los estudios de la llamada literatura moderna brasileña! ¡En 1968 había gente obligada a estudiar a Guerra Junqueiro (pobres letras portuguesas)! Exactas, biomédicas y económicas: los únicos sectores aceptablemente serios de la universidad.

Augusto: Lo principal (y no es sólo un poema brasileño) es la sensibilización colectiva hacia la poesía (y no sólo la poesía, también la música pensamiento, la «música contemporánea» en especial, pues es deplorable reducir la experiencia musical de nuestro tiempo apenas a las obras de entretenimiento).

Lamentablemente, de Camôens a Cummings se lee poca poesía. Ésta sólo es asimilada más ampliamente en el ámbito de la música popular, donde a veces se logra notable sofisticación, pero donde también se restringe, casi siempre, a patrones convencionales, maniatados por parámetros comunicativos del género. Esa masacre de la poesía, hoy reducida a una especie de «reserva indígena» de la sensibilidad, otorga a los poetas una enorme fuerza ética, en cuanto personajes marginados de la resistencia al consumismo y a las convenciones, pero al mismo tiempo los coloca en una situación de subvaloración y de indignidad tal vez sin precedentes en la historia de la cultura humana.

Al poeta compete, pues, enfrentar el desafío de no desintegrar su conciencia crítica frente a las presiones del consumo y del conservadurismo literario (que, entre nosotros, se expresan, más que nada, por la tentativa de colocar entre paréntesis la renovación del lenguaje del tardío modernismo y de las vanguardias). Y responder creativamente, como «antenas» sensibles, a los desafíos de los nuevos procesos de articulación de los textos e imágenes expandidos por la tecnología y desperdiciados por la mayoría con productos descartables.

La revolución de la informática repotencializa las propuestas de las vanguardias, haciendo viables los procedimientos de la modernidad —el *collage*, el montaje, la interpenetración de lo verbal con lo no verbal, de lo gráfico y lo sonoro— y proporcionando mayor autonomía de la producción y de la difusión del arte. Los poetas son trovadores, inventores por definición. En este cuadro, ¿qué es lo que cabe hacer? Experimentar, experimentar, experimentar, con la libertad y la independencia que sólo ellos tienen, rompiendo límites, de preferencia en las intersecciones disciplinares de la palabra con las artes visuales y el sonido. Fustigar la pereza de la sensibilidad y de la imaginación. Y lo más importante: como dice, a propósito, el compositor Luigi Nono en sus últimas obras, las más radicales, una «nostalgia utópica futura», regeneración de la escucha: «Oír las piedras».

Folha: ¿Cuáles son los tres poemas del período propiamente concretista que considera más significativos, incluidos los suyos? En el caso de que no lo haya citado, ¿qué poema de este mismo período destacaría de Décio Pignatari, Haroldo y Augusto de Campos y Ferreira Gullar?

Décio: Algunos poemas de los tiempos de la llamada poesía concreta ortodoxa (la que estableció el canon): «tensión» (Augusto de Campos), «nacermorir» (Haroldo de Campos), «rua/sol» (Rolando Azeredo), «vaivén» (José Lino Grunewald), «coca cola», «Life», «organismo» (Décio Pignatari). Son poemas que tuvieron repercusión nacional y/o internacional.

Folha de São Paulo

Traducción: Juan Malpartida