

## LA RENOVACION DE LA POESIA BRASILEÑA EN LOS ULTIMOS VEINTE AÑOS

El año 1956 es un hito: la fecha clave del inicio de la nueva poesía brasileña con la aparición de la poesía concreta y con la orientación vanguardista del «Suplemento Dominical» del *Jornal do Brasil*<sup>1</sup>. Pero ese año no representa una división tajante entre la poesía convencional y la poesía experimental, pues ya anteriormente buenos poetas jóvenes, después de la llamada generación posmodernista de 1945, venían elaborando una poesía de interés formal, empleando los más variados tonos del complejo metafórico. Esa generación del 45 (o neomodernismo, al decir de algunos críticos), que surgió contestando la revolución literaria de 1922, realmente era heredera de las conquistas del propio modernismo, pero no ejerce influencia decisiva en la literatura de hoy. Otra es la dirección que las presiones históricas han dado a la poesía: «la dirección de la objetividad». Esta puede ser entendida como la búsqueda de mensajes que hagan del texto un testigo crítico de la realidad social, moral y política, y la busca de códigos que, rechazando la tradición del verso, hagan del poema un objeto de lenguaje integrable en la estructura perceptiva de las comunicaciones de masa. Ambos propósitos tienden a negar el valor estético de la efusión del «yo»; a darle privilegios al universo del trabajo, de la técnica y de las tensiones ideológicas, y a integrar una poesía refleja y polémicamente «cultural».

Antes de 1945, en el manifiesto de Oswald de Andrade, llamado *Pau Brasil*, ya se hablaba de la «invención» y, por primera vez, de «poesía de exportación». De la poesía contenida y reducida a lo esencial de este poeta se llegó, pasando por Carlos Drummond de Andrade en la década de los años treinta, a la ingeniería poética de João Cabral

---

<sup>1</sup> En adelante, todas las referencias a este importante suplemento literario de ese periódico de Río de Janeiro se harán usando las siglas *SDJB*.

de Melo Neto y a la actual poesía concreta. Es Cabral el poeta importante que va a unir el pasado inmediato a 1956 con las nuevas experiencias, abriendo perspectivas para la joven poesía. Él es como un precursor del que parte una tradición poética de creación novedosa. Entre los maestros de la generación del 45, Cabral de Melo Neto es el que más influencia ha ejercido sobre los poetas jóvenes, y la importancia de su poesía ha sido reconocida y respetada por los propios concretistas<sup>2</sup>. Se destaca como el poeta de la nueva objetividad, reprimido en su dicción y en su técnica, que desbroza el camino para la búsqueda de nuevas formas del decir y del objeto poético. Para Augusto de Campos, es Cabral el primero en el Brasil en sentir los nuevos problemas de la poesía, al menos en determinados aspectos. Su poética disuelve la frase lineal y melódica de los versos, que pasan a ser funcionales. Cabral no es la rigidez formalista, pues se observan en él los dos polos: el esencialmente estético y el de sentido social, dentro de un marco o sello personal. Nunca tuvo miramientos en traspasar los convencionalismos poéticos en aras de un ideal de creación, de búsqueda de la palabra, del decir nuevo, aunque cayera, a veces, en una obsesión «cerebral» por el prosaísmo, que condujo a lo que se ha llamado su poesía-prosa.

Entre la generación del 45 y la nueva poesía experimental de vanguardia aparece configurado un grupo intermedio de poetas, integrado principalmente por Mário Faustino, Foed Castro Chamma, Walmir Ayala y Marly de Oliveira. Es común denominador del grupo el rompimiento con las experiencias de los poetas consagrados de la generación modernista de 1922 y el culto o tributo a lo que se ha llamado la tradición de la imagen. Mário Faustino es, quizá, el factor más aglutinante de esta corriente, y a través de la página «Poesía-Experiência» del *SDJB* mantuvo los círculos poéticos brasileños durante cerca de tres años en un estado de perenne agitación con sus críticas, poemas y traducciones. Es maestro de las formas tradicionales y, al propio tiempo, creador de lenguajes nuevos. Sin abandonar los recursos rítmicos y la imagen, se observa en Faustino una preocupación con el ser humano, una indagación ética del sentimiento primitivo del hombre y a la vez de su lado mágico y poético. El complejo metafórico en Castro Chamma es apropiado para los misterios del mundo que él trata de localizar y descubrir. Su poesía es bastante reprimida, y comúnmente eleva la palabra

<sup>2</sup> Sobre este autor puede verse a LUIZ COSTA LIMA: «A traição consequente ou a poesia de Cabral», en *Lira e antilira* (Río de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968), y a BENEDITO NUNES: *João Cabral de Melo Neto* (Petrópolis: Vozes, 1971).

a su estado primitivo, fundamental, para captar su esencia. De la unión imagen-palabra es de donde sale su fuerza poética. La poesía de Waldir Ayala es de las más bellas en la construcción de imágenes y en la creación de estados poéticos. Hábil en sus variados ritmos, en el dominio del lenguaje poético y en la pesquisa consciente en los dominios de la imagen. *Marly de Oliveira*, como los demás poetas de este grupo, se halla entre dos aguas, produciendo después de la terminación histórica y estética del modernismo y sin caer de lleno en las experiencias radicales de la poesía concreta. Fiel a la tradición de la imagen, pero mostrando al propio tiempo simpatía por la vanguardia.

En diciembre de 1956 fue inaugurada la I Exposición Nacional de Arte Concreto en los salones del Museo de Arte Moderno de São Paulo, a la que concurren pintores, dibujantes, escultores y los poetas Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Ferreira Gullar, que presentaron al público sus primeras producciones en el terreno nuevo. Poco después, en febrero de 1957, la Exposición se transfirió para Río de Janeiro, y los periódicos y revistas de las dos ciudades dieron amplia publicidad sensacionalista al naciente movimiento, que era el inicio de una nueva mentalidad literaria en el país. En Río fue factor muy importante la adhesión del suplemento literario dominical del *Jornal do Brasil*, dirigido por el poeta Reynaldo Jardim, donde se publicaron artículos, críticas, debates, poemas y documentos ligados al concretismo. Después se sumaron al grupo los poetas cariocas José Lino Grünwald y Ronaldo Azeredo. También contribuyeron al impulso del movimiento la conferencia de Décio Pignatari en la «União Nacional dos Estudantes», un artículo de Mário Faustino en *SDJB* y el apoyo público de Manuel Bandeira.

Al tiempo del lanzamiento de la poesía concreta, el punto clave era su relación directa con una vanguardia estética que experimentaba con nuevas formas, algo que no se había emprendido antes en el Brasil. Pudiera catalogarse, pues, como el primer movimiento brasileño que surgía sin ajustarse estrictamente a influencias extranjeras y que iba a procurar la renovación en forma autónoma y autóctona. El concretismo aprovecha la tradición del surrealismo, en parte, del dadaísmo, del cubismo y del futurismo (italiano y ruso), tratando de llevar a últimas consecuencias algunos de sus procesos estructurales y de superar la poética metafórico-musical del simbolismo. Diversos críticos han señalado entre los antecedentes extranjeros del concretismo a Mallarmé, que en *Un coup de Dés* procura la ejecución del poema usando tipos variados y núcleos de palabras, dando al espacio en blanco de la página mayor importancia, al punto de que ese espacio no actúa más

como simple soporte gráfico. La estructura sintáctico-discursiva, en este autor, comienza a ser quebrada y el lenguaje poético es trabajado con más objetividad y claridad. Ezra Pound estructuró sus *Cantares* partiendo del ideograma chino, que adopta la yuxtaposición de figuras o símbolos en vez del discurso o de las generalizaciones abstractas. Apollinaire también dio importancia a la quiebra del discurso y usó una forma poética que llamó caligrama (palabras y letras sueltas), con el propósito de dar un tono más de «figura» a la idea central del poema. Según él, había que orientar a un público que estaba habituado a pensar en forma analítico-discursiva hacia una forma sintético-ideográfica. Joyce, con su desintegración sintáctico-semántica, evita el discurso tradicional mediante la fusión o montaje de palabras; lo que no es más que el proceso ideogramático mediante el cual una descripción larga es abreviada a través de la simultaneidad de imágenes o figuras. El poeta norteamericano E. E. Cummings fue uno de los que más influyeron en la fase inicial de la poesía concreta con la importancia que daba al aspecto «físico» de la palabra, con el uso de letras mayúsculas en medio de las palabras para dar un sentido visual más objetivo, con el ajuste de la ortografía y con lo que se ha llamado «gesticulación tipográfica». La palabra-objeto estético es, pues, el instrumento con que trabajaron estos artistas extranjeros que contribuyeron al cultivo de la nueva poesía espacial, no discursiva. En lengua portuguesa los antecedentes más importantes son Fernando Pessoa, Oswald de Andrade y João Cabral de Melo Neto.

El concretismo intentó la renovación de la poesía liberando, precisamente en el área del discurso, otros sistemas de signos<sup>3</sup>. Los poetas paulistas concretos consideraron principalmente: el espacio gráfico como agente estructural; el texto como objeto en sí; la visualidad de la palabra; la forma arquitectónica del poema y su geometrización, y el empleo del ideograma. El método de trabajo de estos poetas se explica así: él tiene en las manos un cierto número de palabras-datos con las cuales se considera capacitado para hacer un poema. Estudia entonces el mejor modo de disponerlas en el espacio en blanco, mediante las relaciones de proximidad y semejanza existentes entre ellas, tanto en el campo semántico como en el sonoro o en el visual. La

---

<sup>3</sup> La mejor introducción para la comprensión del Concretismo se halla en el texto «Plano-Piloto para Poesia Concreta», revista *Noigandres*, núm. 4, 1958; y en la tesis de DÉCIO PIGNATARI, «Situação Atual da Poesia no Brasil», presentada al II Congreso Brasileño de Crítica e História Literária celebrado en Assis, Estado de São Paulo, en julio de 1961, y publicada en los Anales de ese Congreso y en la revista *Invenção*, I, núm. 1, 1962.

página donde el poema es escrito (impreso) funciona como elemento visual en la aprehensión del misterio poético, que pasa a ser menos enigma y más geografía. El trabajo sobre la palabra en sí fue uno de los núcleos de este grupo. La palabra y la relación de sus partes, la palabra en el contexto despojado, antidiscursivo, o en un discurso en que hasta los claros de la página son movimientos valiosos: la palabra-objeto <sup>4</sup>.

Los primeros trabajos de los poetas concretos ya tendían a romper la unidad versolineal y hacer una experiencia espacial. Procuraban disolver la frase, quebrar el discurso y las propias palabras, con el objeto de crear nuevas relaciones entre los elementos sintácticos o, lo que es más, romper con la propia sintaxis. El espacio gráfico comienza a tener una función orgánica en el poema. Los dos fragmentos que siguen, de Augusto de Campos, constituyen ejemplos didácticos de cómo estos poetas pretendían una nueva «lectura» y una nueva información estética:

ô v o  
 n o v e l o  
 n o v o n o v e l h o  
 o f i l h o e m f o l h o s  
 n a j a u l a d o s j o e l h o s  
 i n f a n t e e m f o n t e  
 f e t o f e i t o  
 d e n t r o d o  
 c e n t r o  
 s e m u m n ú m e r o  
 u m n ú m e r o  
 n ú m e r o  
 z e r o  
 u m  
 o  
 n ú  
 m e r o  
 n ú m e r o  
 u m n ú m e r o  
 u m s e m n ú m e r o

---

<sup>4</sup> WALMIR AYALA: «O Concretismo», en Manuel Bandeira y Walmir Ayala, *Antologia dos Poetas Brasileiros: fase moderna* (Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967), pág. 233.

Los teóricos del movimiento, entre ellos el crítico Oliveira Bastos, sientan que el poeta concreto no tiene por finalidad la comunicación idiomática. Su traslación ya no está basada únicamente en los recursos lingüísticos, al nivel del idioma, sino que echan mano de otros recursos, ahora de naturaleza visual. Para Haroldo de Campos la poesía concreta constituye una responsabilidad integral delante del lenguaje; es de un realismo total contra una poesía de expresión subjetiva, hedonística; su objeto es crear problemas exactos y resolverlos en términos de lenguaje sensible; e integra el poema producto: objeto útil. Según él, la función de esta poesía no es despojar la palabra de su carga de contenidos, sino utilizar esa carga como material de trabajo en plano de igualdad con los demás materiales a su disposición<sup>5</sup>. En un artículo, Augusto de Campos destaca que la poesía concreta no se rebela contra el lenguaje, sino contra su falta de funcionalismo, contra su apropiación por medio del discurso, que lo transforma en fórmula. Niega que el concretismo escape por completo a cualquier categoría formal de la lengua, y si sus estructuras no coinciden con un determinado tipo de estructura lingüística impuesto por la tiranía del hábito, esto no quiere decir que los poetas concretos no se sirvan de procedimientos conceptuales y gramaticales universalmente conocidos<sup>6</sup>.

La llamada «estructura matemática», o casi matemática del poema, rechaza la estructura orgánica. Esa estructura matemática, para los poetas concretos paulistas, se supone planeada con anterioridad a la palabra; y aquí estaba la cuestión que separó a los poetas concretos de São Paulo de los radicados en Río, pues estos últimos, más subjetivistas, no aceptaban tal planeamiento anterior a la palabra. La crítica más seria que recibía el concretismo era por ser precisamente una poesía formalista, deshumanizada y alejada de la comprensión del lector común.

La vereda del grupo de Río (Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim y el crítico Oliveira Bastos) fue a parar en el neoconcretismo, que mantiene la posición de que la poesía concreta no es la invención caprichosa de determinados poetas; y que tampoco es un objeto automático, desprovisto enteramente de su carga afectiva; aunque reconocen que hay formas poéticas fatigadas que precisan ser sustituidas por experiencias nuevas<sup>7</sup>. El *SDJB* dedicó toda la edición del 21 de marzo de 1959 a la «experiência neoconcreta». Esta edición traía el manifiesto neocon-

<sup>5</sup> En el *SDJB*, Río de Janeiro, 28 de abril de 1957.

<sup>6</sup> «A Moeda Concreta da Fala», en el *SDJB*, Río de Janeiro, 1 de septiembre de 1957.

<sup>7</sup> FERREIRA GULLAR, REYNALDO JARDIM y OLIVEIRA BASTOS: «Cisão do Movimento Concreto», en el *SDJB*, Río de Janeiro, 23 de junio de 1957.

creto que señalaba los peligros de la exageración racionalista a que había llegado, según ellos, el concretismo. Los neoconcretos hallan que la organización estructural del poema no debe preponderar sobre el contenido subjetivo, y que al contrario del concretismo racionalista, que toma la palabra como objeto y la transforma en mera señal óptica, los neoconcretos le devuelven su condición de palabra. El mentor del grupo disidente, Ferreira Gullar, fue el que redactó el manifiesto neoconcreto. Para los poetas cariocas, el poema no «vive» apenas en el espacio gráfico, sino que lo traspasa, tiene un tiempo donde la palabra significa una experiencia y no, apenas, una relación fría entre el objeto y el vocablo. Ellos comienzan a hacer los arreglos de palabras en el espacio en blanco de la página tendiendo a pequeñas referencias subjetivas, sugestivas, abstractas, rompiendo así la estructura-contenido del poema concreto tal como lo conciben los paulistas.

En la edición del 23 de junio de 1957 del *SDJB* aparecieron en su primera página los dos manifiestos que dividían la poesía concreta en dos campos diversos aunque conservando en común el lenguaje no discursivo. En el manifiesto de los poetas radicados en Río, titulado «Poesía concreta: experiencia intuitiva», se condenaba la «estructura matemática» del poema concreto como un formalismo del lenguaje, consecuencia de un equívoco cientificista. Para estos disidentes, el poema concreto sólo tendrá validez como una experiencia cotidiana, afectiva e intuitiva, a fin de que, en el campo de la lengua, no se torne mera «ilustración» de leyes científicas catalogadas. En el manifiesto de los poetas de São Paulo, titulado «De la fenomenología de la composición a la matemática de la composición», no se niega el carácter subjetivo de la poesía, siempre que éste sea claro, ordenado, sin misterios o hermetismos, apenas surgido en el instante mismo de organizar el poema. Para ellos la palabra, por sí misma, no deberá sugerir nada antes de estar arreglada en cierto esquema estructural. Antes del poema las palabras no «dicen» cosa alguna. Dentro de la construcción objetiva de los paulistas, la forma es el propio poema. Agregan que el poema concreto transmite su propia estructura-contenido y es un objeto «en y por sí mismo» y no un intérprete de objetos exteriores y/o sensaciones más o menos subjetivas.

De los pronunciamientos disidentes se deriva que la desavenencia entre los dos grupos de poetas es más en cuanto a la terminología y la interpretación de puntos de vista teóricos. Lo que sí constituye cuestión importante es el factor subjetivo, intimista y afectivo del poema, en el área de un lenguaje de la sensibilidad, que vino a separarlos más durante la fase neoconcreta. Los dos grupos se aproximan, se identifi-

can y al propio tiempo se disocian; pero tienen un lenguaje común y propósitos comunes para la comunicación poética. Con la muerte del *SDJB*, ordenada por la dirección del *Jornal do Brasil*, bajo el pretexto de que la literatura no vendía anuncios, el grupo de poetas de Río se dispersó, y hasta sus máximos propugnadores, Ferreira Gullar y Reynaldo Jardim, repudiaron más adelante sus experiencias anteriores en el campo nuevo y terminaron por hacer una poesía de tipo tradicional, de compromiso político, pero ya sin valor creativo o renovador.

Después de la escisión del concretismo, y al surgir el neoconcretismo, los poetas paulistas comenzaron a publicar sus nuevas experiencias en una página de *O Correio Paulistano*. Por ser esta página muy limitada para sus nuevas pesquisas, ella se transformó en 1962 en la revista *Invenção*, una de las publicaciones literarias más importantes del país. Después de la dispersión del grupo de Río, los paulistas continuaron con publicaciones autónomas y hoy se agrupan en torno a la Editora Perspectiva, que ha divulgado sus más importantes trabajos. En el número 2 de *Invenção* los poetas concretos darían el «salto participante» intentando una poesía de nacionalismo literario, de participación política, de contenido revolucionario y a veces internacional. En parte esto produjo el acercamiento con el grupo de *Tendência*, de Minas Gerais, como se verá más adelante.

Más recientemente Décio Pignatari, seguido de otros poetas, crea un llamado «nuevo lenguaje», con la realización de «poemas-códigos», en que formas gráficas diversas son organizadas dentro de un sistema determinado cuya significación se revela por medio de una clave léxica. Y Augusto de Campos, con sus poemas esotéricamente titulados de «popcretos», parece llevar adelante la experiencia concreta a sus consecuencias finales. Hacia fines de 1964 los poetas concretos comenzaron a usar otros recursos gráficos como diseños, figuras y recortes de revistas. Esta es una nueva fase de la experiencia concretista cuando la exploración por otros sistemas de signos se materializa. En 1967, en el número 5 de *Invenção*, continúa la variedad de los experimentos, ya bastante distanciados de las primeras experiencias del movimiento, lo que demuestra que el concretismo no se detuvo en sus trabajos iniciales, sino que avanzó haciendo honor a la dinámica de una búsqueda constante.

En forma paralela al concretismo venía haciendo investigaciones un grupo de poetas y críticos reunidos en torno a la revista *Tendência* de Minas Gerais. Procuraban una poesía nacionalista, participante políticamente, y al propio tiempo nueva estéticamente. Entre el «formalismo» de los concretistas y el «nacionalismo» de los de Minas Gerais



había puntos de convergencia y aproximación, especialmente en la salida o escape para lo nuevo. En el número de agosto de 1957 de *Tendência*, el grupo lanzó las bases de su nacionalismo crítico-estético, preconizando la pesquisa y descubrimiento de formas que correspondan a la conciencia nacional. Y en el II Congreso Brasileño de Crítica e Historia Literaria, que se llevó a cabo en 1961 en la ciudad paulista de Assis, se inició el tan provechoso diálogo *tendência-concretismo*<sup>8</sup>. En ese diálogo el concretismo se abría públicamente hacia una poesía participante siempre y cuando se mantuviera en un plano de creación e invención. Ellos no renunciaban a las investigaciones formales, mas darían el «salto participante»; lo que resultó en una agrupación de poetas con el mínimo denominador común de una poesía nueva y a la vez comprometida socialmente, esto es, la intromisión de los poetas experimentales brasileños en la política. Todos estos esfuerzos condujeron a la Semana Nacional de Poesía de Vanguardia, patrocinada por la Universidad de Minas Gerais en agosto de 1963. En las conclusiones de este evento prevaleció el punto de vista de adicionar, al concepto tradicional de vanguardia estética, el de vanguardia participante, sin abandonar el empeño de creación de nuevas formas y procesos para el desenvolvimiento y avance de la poesía brasileña.

De los poetas de este grupo de *Tendência* es Affonso Avila el primero en intentar un acercamiento entre la línea de tradición de la imagen y las experiencias del concretismo. El es uno de sus fundadores e insistía por 1957 en destacar que su tendencia era de cuño nacionalista, contra cualquier intromisión extranjera en la cultura brasileña. El rigorismo formal y las preocupaciones de Avila con lo social, el hombre y la tierra se presentan dentro de un lenguaje reprimido, ya bastante experimental, sin llegar todavía a lo visual e ideogramático de los concretistas. Affonso Romano de Sant'Anna pertenece también a este grupo y en su fase inicial tuvo de modelo a João Cabral de Melo Neto, para después caracterizarse individualmente. En 1961 participó de los diálogos entre su grupo y los poetas concretos. Dos nuevas revistas mineras, *PTYX* y *Vereda* son fundadas por grupos más jóvenes que pretenden llevar adelante, con mayor compromiso la segunda, el trabajo iniciado por *Tendência*.

Como resultado de la discordia de Mário Chamie con los poetas

---

<sup>8</sup> Véase la obra de AFFONSO AVILA: *O Poeta e a Consciência Crítica* (Petrópolis: Editora Vozes, 1969), para lo relacionado con la plataforma, bases y teorías del grupo minero.

del grupo *Noigandres* en 1961, aquél creó, junto con el poeta veterano Cassiano Ricardo, la teoría de la poesía praxis, procurando una nueva estructura y un nuevo campo de relaciones fónicas, fuera y más allá de los «ismos» gastados. Este nuevo movimiento aparece como una rebelión parcial contra el concretismo, con la finalidad, según decían sus propugnadores, de restringirse al área de la palabra y de restablecer la validez del verso; pero, por supuesto, no la vuelta a la poesía tradicional. En opinión de un poeta y crítico, el praxismo es un término medio entre las experiencias concretistas y los excesos ideológico-políticos, sin dejar de poseer ciertas semejanzas con las experiencias del grupo de la revista *Tendência*<sup>9</sup>. Los praxistas también fundaron su revista, *Praxis*. El término «praxis» viene de Sartre y es el juego dialéctico entre lo subjetivo y lo objetivo que los praxistas adoptarían. Ellos repudian en parte la «estructura matemática» del poema concreto, y en vez de realizarse la poesía en el «espacio en blanco» de la página, sería realizada en el «espacio en negro», arreglado en forma original. Ya el «espacio en blanco» no tiene aquí la función creativa que tenía en los concretos, o sea, la función orgánica del espacio en relación con la organización de las palabras; pasando el «espacio en blanco» a ser solamente soporte. Para los teóricos del movimiento las palabras son cuerpos vivos y no víctimas pasivas de los contextos.

Con la publicación en 1962 del libro de Mário Chamie, *Lavra Lavra*<sup>10</sup>, vio la luz el manifiesto didáctico de los praxistas, con esclarecimientos teóricos; y en el número 3 de la revista *Praxis* se encuentra una posición-integración que habla de la problemática praxis, crítica y creativa. La poesía de Mário Chamie es programada, elaborada conscientemente, siguiendo el camino de la palabra refrenada, reprimida, y de la invención. Para él lo que tiene importancia es la palabra, de vida autónoma, que se crea a sí misma, para después integrarse en el poema. En su libro siguiente, *Indústria*<sup>11</sup>, Chamie adopta la industria y sus consecuencias para instaurar lo que él llama «textor», que es un conglomerado de intra-signos que abarcarían toda el área informativa de la industria; construyendo con todo esto unos poemas inventivos. A continuación figura un fragmento perteneciente a *Indústria*:

---

<sup>9</sup> GILBERTO MENDONÇA TELES: *La poesía brasileña en la actualidad*, traducción de Cipriano S. Vitúreira (Montevideo: Editorial Letras, 1969).

<sup>10</sup> *Lavra Lavra* (Poema Praxis), (São Paulo: Massao Ohno, 1962).

<sup>11</sup> MÁRIO CHAMIE: *Indústria* (São Paulo: Edição de Mirante das Artes, 1967).

## METALURGIA

indústria o malho a manha  
 outra vez a mina da trama  
 a mina de Minas os poços de caudas  
 pau e chita bauxita explorada  
 industria metal lá vai o curso  
 a orgia do custo surto ou u do susto  
 metal orgia inda indo anda à meta  
 sub volve mento do povo pau na testa  
 indústria o país ingresso impresso  
 o l da lei na letra do prêço o prego  
 metal urgia urdia o tempo urgia o p  
 de povo o ovo sem p o avo do v  
 indústria produção pré-cisão no agro  
 consumo com sumo ar queijo magro

En la poesía praxis de Yvone Giannetti Fonseca se nota un proceso antilógico-discursivo que es bastante afin con la destrucción de la frase temático-melódica de los poetas más radicales. Hay un propósito consciente de agrupar las palabras de significados distantes o contrarios, con el intento de crear un conflicto ideológico de los significados verbales. Otros poetas del grupo son Mauro Gama, el alquimista de la palabra; Camargo Meyer, siempre a la caza de lo nuevo o de la renovación, y Antônio Carlos Cabral, el más difícil para el lector medio, pues su preocupación es la de no engendrar el tema. Cuando construye un verso, en otro más adelante destruye la idea que por casualidad haya sido elaborada o mentada. A veces estructura sus poemas con palabras-claves o con palabras-sugestiones, evitando la metáfora.

El movimiento más reciente, el poema proceso, es una posición radical dentro de la poesía vanguardista. Quiere significar una forma poética, que destruye la palabra, su estructura lineal y aspecto psicológico. El grupo pone énfasis en la «lectura» del poema, que existe para ser visto y ser sentido desde un ángulo enteramente nuevo para el consumidor. En un campo, pues, más visual que verbal, un grupo de poetas, encabezado por Wladimir Dias Pino, que había participado

de las primeras exposiciones de la poesía concreta, lanzó el nuevo movimiento a partir de 1968. Este grupo aparentemente se rebela contra todas las corrientes poéticas anteriores; en él se abandona casi completamente el sistema lingüístico; y los poetas comienzan a crear formas visuales interrelacionadas, llegando inclusive hasta la experiencia del montaje fotográfico. Para ellos, la poesía está más próxima de las artes plásticas que de la literatura. Casi todos afirman que ya no están haciendo literatura, que ya no existe diferencia entre el poema y la pintura, y que dejan a un lado la palabra por la figura o el diseño. Los principales sostenedores del movimiento son, además de Wladimir Dias Pino, Moacy Cirne, Sanderson Negreiros y Álvaro de Sá. *Ponto* es la revista que recoge sus poemas y teorías.

El poema-proceso debe al concretismo el constante enriquecimiento del lenguaje poético y prácticamente derivó de los últimos experimentos de los poetas concretos en el área de los signos visuales plásticos. Mientras el ideal de la poesía concreta es la unidad de forma, el ideal del poema-proceso es la estructura, pero una estructura «abierta», en constante relacionamiento de sus partes, para que el objeto estético sea mostrado por «dentro» en su proceso evolutivo. Quieren crear estructuras con sus posibilidades de relacionamiento, en una especie de «objetos en serie», como salidos de una máquina. Los teóricos del poema-proceso, especialmente el poeta Álvaro de Sá, ven en la vanguardia un aumento de repertorio inventivo y la realidad de una información nueva en el campo estético, con nuevos materiales y nuevas técnicas. El poema crea un lenguaje nuevo, un concepto de sí mismo, siendo necesario un lenguaje crítico particular para su perfecto entendimiento<sup>12</sup>.

Su meta es integrar un movimiento popular y conocido que participe de la sociedad de masas y haga que «comunique» al mayor número. Su producto poético está destinado al consumo, ya que sostienen que solamente el consumo es lógica. Según ellos, no hay poesía-proceso, sino poema-proceso, porque el poema es el producto. Se usan términos como «proyecto», «proceso», «consumidor», lo que indica que quieren entrar en el área del producto industrial, de la serie y, por ende, del consumidor en mayor escala. En el poema-proceso se tiene la lectura creativa y no la lectura abstracta; siendo la función informativa (significado objetivo del poema) más importante que la función esté-

---

<sup>12</sup> ALVARO DE SÁ: «Introdução», en Antônio Sérgio Mendonça, *Poesia de Vanguarda no Brasil* (de Oswald de Andrade ao Concretismo e o Poema/Processo), (Petrópolis: Editora Vozes, 1970).

tica. Para hacer el arte lo más democrático posible se vuelven contra el poema único y sientan que, a partir de un dato matriz o principal (proceso), todo consumidor-participante podrá construir nuevas y diferentes versiones de acuerdo con sus opciones particulares. Al publicarse un proyecto (que deberá ser el proyecto de un proceso), el consumidor-participante, en el supuesto de apreciarlo y tener las posibilidades materiales, hará la versión<sup>13</sup>.

Los productos nuevos de las últimas corrientes, desde el concretismo hasta el poema-proceso, están más ligados a un contexto universal que a un regionalismo brasileño, aun cuando los datos universales se incorporan a la cultura nacional. Conllevan la renovación del lenguaje por las implicaciones de la tecnología en un mundo industrializado y dinámico, donde la lengua poética ya no puede permanecer dentro de los límites meramente verbales de la palabra. Y no cabe duda, como se ha visto, que la poesía experimental brasileña ha instaurado un nuevo lenguaje poético de nivel creador. Lo que da validez artística a tales experiencias es, precisamente, ese lado creativo, de invención de nuevas estructuras y objetos; pues la poesía brasileña, en esta fase, nunca contó con tantos recursos nuevos y anduvo por terrenos tan desconocidos. El poeta experimental brasileño, hoy en día, tiene una diferente mentalidad: lejos del lirismo, de los sonetos medidos y del exceso metafórico, se integra a la dinámica de su época y a un nuevo lenguaje en el reino de la especulación estética. En los últimos veinte años cada fase experimental no viene representada por uno o dos poetas «consagrados», como siempre había acontecido antes en la poesía brasileña, sino por grupos de poetas afines.

Antes de la vanguardia renovadora y progresista, el Brasil era receptor de corrientes estéticas extranjeras que le llegaban usualmente con hartos atrasos, cuando en muchos casos ya habían sido superadas en el país de origen. Con la nueva poesía experimental logra su autonomía y llega, en ocasiones, a ser transmisor y exportador de ideas y métodos estéticos. De una pobreza de imitación poética se saltó para el campo libre de la invención. Hoy los poetas brasileños forman parte de conocidas antologías internacionales, y su movimiento experimental es conocido por las más importantes vanguardias extranjeras. Se mantiene correspondencia con intelectuales de Alemania, Italia, Francia, Bélgica, España, Portugal, los Estados Unidos y países de Ibe-

---

<sup>13</sup> Los postulados principales de este movimiento se encuentran en la obra de WLADEMIR DIAS PINO, *Processo: Linguagem e Comunicação* (Petrópolis: Editora Vozes, 1971).

roamérica. La vida literaria de estos poetas nuevos ha sido en muchas ocasiones un tanto agitada, y esta efervescencia ha producido resultados positivos sobre todo en el área de las teorías críticas. Entre la novela, la poesía y el cuento brasileños, es la poesía la que cuenta con mayor publicidad nacional y se halla en un estado de mayor agitación, siendo sus postulados y teorías los que más se discuten y controvierten. Brasil continúa siendo una tierra de poetas, y esa actividad, indudablemente, es muy favorable para su nueva literatura.

¿Hacia dónde se encamina la poesía brasileña? Es difícil decirlo. Se habla de nuevos movimientos como el posvanguardismo, el tropicalismo, ligado a la música popular, y otros. Hay tantas veredas en la poesía más reciente, está ella tan contigua, que por eso mismo se aleja de una visión definitiva, de una definición terminante, de una tabla de valores. Lo cierto es que en el Brasil, últimamente, la poesía continúa por la mayor parte en manos de los poetas de vanguardia.

BERNARDO SUÁREZ  
Universidad de Alabama  
(EE. UU.)