

# LA POESÍA CONCRETA BRASILEÑA, TEORÍA, POÉTICA(S), MANIFIESTOS

**Tomás Vera Barros\***

*Resumen:* Este trabajo está abocado al análisis y contraste de los textos programáticos y críticos de la poesía concreta brasileña publicados entre 1950 y 1960. Leeremos en este conjunto de enunciados tres ejes centrales. Primero, la base teórica: reconstruiremos una constelación de precursores y el concepto de “paideuma” – central en la poética concretista –, como también exploraremos las categorías de función, estructura y forma. Luego, las condiciones de adaptación y exportación de esta poética de y a artes y disciplinas otras. Finalmente, las posibilidades de desarrollo (el “factor utópico”) de la poesía concreta, es decir, hasta qué punto hay en su proyecto maestro una búsqueda de construirse como un “arte total”.

*Palabras clave:* poesía concreta; estética; poética.

## INTRODUCCIÓN

■ **E**n este trabajo nos hemos abocado a la experiencia de releer, analizar, contrastar y reconsiderar los textos críticos programáticos y manifiestos de la poesía concreta brasileña publicados entre 1950 y 1960, una poética que alteró el panorama de la lírica a nivel local e internacional. Leeremos este cauce discursivo con una serie de coordenadas críticas que destejan la propuesta de los “planes piloto”, para establecer cuál es el (o los) modelo(s) crítico(s) con que la poesía concreta establece sus fundaciones.

Para ello, reflexionaremos sobre una serie de problemas concurrentes: qué idea de racionalidad se asocia a la experiencia estética; cuál es la idea de utopía y de progreso que estos textos muestran; y qué idea de historia literaria diseñan. Estas preguntas funcionan como disparadores para estructurar este escrito en

\* Doutorando em Letras Modernas pela Universidad Nacional de Córdoba (Argentina).

los siguientes apartados: Base teórica (Paideuma y precursores; Función, estructura y forma); Exportación a otros medios/artes/disciplinas como forma de perduración<sup>1</sup>; Progreso, futuro y utopía.

## BASE TEÓRICA

### *Paideuma y precursores*

En el ensayo “Kafka y sus precursores” la lección de Borges (1974) es clara, y puede verse impresa en el recorrido de la teoría concretista. La tesis borgesiana es preclara: un poema de Browning o la paradoja de Zenón pueden “profetizar” la obra de Kafka, pero también podemos decir que *El castillo* o “Ante la ley” pueden modelar o desviar nuestra lectura de Browning o de Zenón. Dicho de otro modo, podemos proponer que Zenón o Browning son “kafkianos”. Un autor crea sus precursores, el pasado y el futuro (BORGES, 1974). Cada autor tiene el derecho y la facultad de diseñar su propia genealogía, puede establecer las coordenadas de lectura de su obra en la tradición. De este modo, Haroldo y Augusto de Campos y Decio Pignatari van afinando en diferentes manifiestos el pasado, sus precursores, el porvenir de su poesía y sus relaciones con otras artes. En “Pontos-Periferia-Poesía concreta” (CAMPOS et al., 2006c), Augusto de Campos hace una primera pléyade de precursores: Mallarmé-Joyce-EE Cummings-Pound. Esta genealogía nombra pero rechaza inicialmente a los caligramas de Apollinaire y a los intentos de dadaístas y futuristas. Se trata de una lista “pura” de los primeros cuatro nombres arriba mencionados.

El aporte mallarmeano son las “subdivisiones prismáticas de la Idea”, la conquista del sentido del espacio blanco de la página, la resignificación de la tipografía. De Pound, el método del ideograma; con Joyce se introduce el concepto de lo verbi-voco-visual y la condensación de símbolos, referencias e imágenes en la mínima expresión (la palabra). EE Cummings, finalmente, aporta la “mímica verbal” y la revolución gráfica de la poesía que Stéphane Mallarmé (1981) había esbozado en *Un golpe de dados...* (pero sin caer en la imitación, la mimesis “servil” del objeto a la manera de Apollinaire<sup>2</sup>).

Los concretistas se apoyan en dos conceptos clave para situarse en el campo literario (y en el cultural en sentido amplio, como cuando se codean con la música, por ejemplo). El de “paideuma” y el de “culturmorfología”. “Paideuma” tiene un uso particular por parte de los concretistas y una definición general. Como definición general, se trata de los valores e ideas de un grupo humano que los diferencia de otros grupos humanos; o como quiere Ezra Pound – quien toma el término de Frobenius –, “the tangle or complex of the inrooted ideas of any period... I shall use Paideuma for the gristly roots of ideas that are in action”<sup>3</sup> (POUND, 1970, p. 57). Una suerte de *Zeitgeist*. Para los manifiestos y textos críticos concretistas, “paideuma” es un Olimpo de autores, un *continuum* transhistórico de autores que son integrados para establecer una base conceptual sobre la cual construir el edificio de la poesía concreta; estos autores convergen para la

1 Utilizamos el término “exportación” en el sentido dado en el marco conceptual de la informática, no en el del comercio: “Mover información de un sistema o programa a otro”. Microsoft Computer Dictionary, Microsoft Press, 1999. CD-ROM. La traducción es nuestra.

2 Más adelante comentaremos las distintas posiciones respecto de Apollinaire.

3 “El enredo o el complejo de ideas enraizadas en algún periodo. Uso el término ‘paideuma’ para las raíces cartilaginosas de las ideas que están en acción” (traducción nuestra).

fundación de una nueva poética, en la que las nociones y elementos tradicionales (verso, sintaxis, rima etc.) caducan, no tienen función, y son superados por una nueva *teoría de la estructura*: la poesía concreta.

### ***En el principio fue el golpe de dados***

Una de las líneas de fuerza de la paideuma concretista es Stéphane Mallarmé. De este autor, rescatan y retoman el “método prismográfico” (CAMPOS, 2006e), es decir, la sintaxis espacial asociada a las subdivisiones prismáticas de la idea (lo nuevo respecto al verso [MALLARMÉ, 1981, “Prefacio”]). Por “sintaxis espacial”, se refieren al uso que Mallarmé hace de lo gráfico: el espacio de la página y los “caracteres de imprenta”. Les interesa la organización circular de la materia poética, el derrumbe del orden expositivo y del desarrollo principio-medio-fin y la estructura de constelación, que enajena el “hábito metrificante” tradicional. En Mallarmé, señala Haroldo de Campos (2006a), el elemento primordial de organización rítmica es el silencio, marcado y significado por lo que lo rodea.

Del conjunto de estos elementos, fundamentalmente debe destacarse que aprovecharon la brecha que “Un golpe de dados nunca abolirá el azar” abrió respecto de la reconfiguración del espacio del poema (la sintaxis espacial que usaron y potenciaron) asociada a las subdivisiones prismáticas de la idea, es decir, la dispersión espacial de las esquirlas del concepto en la página. Mallarmé (1981, “Prefacio”), además, toma la página como unidad, como superación del verso y la estrofa, y al poema como partitura (cuyas instrucciones de lectura las dan la posición, las diferencias de tamaño, de intensidad etc.). Aunque no se destaquen en los manifiestos, estas dos innovaciones, sin duda, marcaron las bases de la poesía concreta.

Vale también considerar que “el empleo desnudo del pensamiento” y los “temas de imaginación pura y compleja, o intelecto” del “Prefacio” citado, podemos verlos cumplidos en los poetas concretos cuando se ajustan a las directivas del control y la matematización de la creación (y por qué no de la recepción); palabras elegidas y usadas con control, disciplina y cálculo. Una racionalidad constructiva y creativa (CAMPOS, H., 2006c). No interesa Lo Absoluto, sino el Control Absoluto del azar del sentido y sus interpretaciones<sup>4</sup>.

Del proceso mallarmeano se desprende entonces la necesidad de una tipografía que refleje las metamorfosis, flujos y reflujos, acentos y declinaciones del pensamiento (el efecto prismático de la idea). El resultado de emplear tipos diversos que transmitan distintos niveles de importancia, énfasis, jerarquías; las distintas posiciones de las líneas para marcar ascensos o descensos de la entonación; el espacio gráfico (blancos tipográficos) agrediendo u otorgando silencio, permitiendo alternaciones etc.; un uso especial de la hoja, dándoles significado especial a las diferencias izquierda-derecha, al pliegue central, a la simetría etc. En definitiva, un uso dinámico del espacio y de la tipografías, al servicio de las reflexiones e inflexiones del pensamiento poético, liberado de la presión (y la prisión) de la sintaxis y la lógica. Efectivamente, los poemas concretos más rigurosos defienden la coherencia de la admiración de Augusto de Campos (2006c) por el “esqueleto poderoso e inquebrantable que la conciencia estructural y musical de Mallarme armó para su admirable poema”.

4 Haroldo de Campos (2006c) destaca que el racionalismo de la composición lo que hace es manejar, controlar, disciplinar el azar del sentido, no abolirlo.

El autor de *Un golpe de dados...* prevé en su prefacio que ha abierto un camino: “sin presumir del futuro que emergerá de [este poema], nada o casi un arte...” (MALLARMÉ, 1981, “Prefacio”). En “Evolução de formas: poesia concreta”, siguiendo distintos hitos de la crítica y la creación, es interesante cómo Haroldo de Campos (2006d) recupera a Mallarmé como un objeto en el que la crítica encuentra un límite: sus hallazgos eran caminos interrumpidos o azarosos, poco había más allá de sus exploraciones y logros. Cuando la poesía concreta avanza sobre los aciertos mallarmeanos, no es sólo la afirmación y la continuación de una poética, sino una autoafirmación del movimiento, que supo ver lo que la crítica había visto como incontinuable o insuperable. Los concretos marcaron entonces a su Adán-precursor.

James Joyce, especialmente en *Finnegan's wake*, provee uno de los conceptos centrales de la poesía concreta: la unidad verbivocovisual, es decir, la unidad verbal-semántica, vocal-fónica y visual-gráfica que deberá ser el poema. Cada unidad verbivocovisual es al mismo tiempo continente y contenido de la obra y, en una interpretación no tan arriesgada, podemos decir que se trata, para los concretistas, de tiempo, espacio, tiempo-espacio en un instante y/o en una palabra. Veamos el funcionamiento del modelo. Haciendo un *loop* de interpretación infinito de *Finnegan's...* se puede decir que en este libro se da la equidistancia de todos los puntos respecto del centro, y que este lugar puede ser ocupado por cualesquiera de “todos los puntos”. A esto se refiere Augusto de Campos (2006c) cuando habla del “prodigio estructural” del ciclo unidad → dualidad → multiplicitud → unidad → ..., lo que logra una circulación, un círculo virtuoso de sentido, el poema como espacio “de recirculación”. Un movimiento de atomización y dispersión semántica que la poesía concreta tomará como ejemplo de dinámica y concentración del sentido. Puesta en términos de definición, la poesía concreta es la actualización (la representación) verbi-voco-visual del objeto virtual – es decir, del significado, del concepto, de la función indicial del signo (CAMPOS, 2006e).

En definitiva, avanzando sobre el legado joyceano, la palabra tiene tres dimensiones: gráfico-espacial, acústico-oral y verbal-semántica. La poesía concreta actúa sobre las tres y “asedia” al objeto/palabra manifestado en estas tres facetas de cada palabra, que se identifican y reconocen en los poemas como en un tríptico de espejos. La poesía concreta desmonta y recarga de sentido los tres planos “naturales” de las palabras mediante artificios ópticos, sonoros y semánticos, e invita al lector-intérprete-traductor a que los reintegre, que actualice y tenga conciencia de estos circuitos lingüísticos naturalizados. Es un desmontaje y montaje espacio-temporal-hermenéutico. Como nuevo arte que dice ser, precisa de la concurrencia (convoca a) de la óptica, de la acústica y de los efectos que éstas operan sobre el léxico.

### ***Paideuma y culturmorfología***

Esta manifestación especial y hasta revolucionaria de la forma poética, desprendida tanto de Mallarmé como de Joyce, refiere al concepto de “culturmorfología”. Central en la configuración de la poética concretista, la culturmorfología es la forma de expresión, la fisonomía propia de cada época; esta forma en la que se expresa cada “época espiritual” es su recipiente del presente “exactamente correspondiente” (cf. BONNEMASOU, 2009). En la línea mallarmeana, otro autor destacado de la paideuma es EE Cummings. Tenemos que señalar que por su contemporaneidad, por su cercanía temporal hay que referirse a éste como

“precursor” con cautela. Se trata de un poeta que cinceló la forma de su obra en la misma culturmorfología de los concretos, y en la misma estela dejada por *Un golpe de dados...* Los primeros movimientos (tímidas tentativas) de la posición tradicional del verso y la rotura de la sintaxis pueden notarse en *XLI Poems* (1924). Puede verse un poema gráfico (“XLV”), claro ejemplo de unidad verbi-voco-visual, en *W (ViVa)*, de 1931. Más sistemático y decidido a explorar los límites del verso, la unidad de las palabras y la potencia de los signos de puntuación es el volumen *1x1*, de 1944 (prácticamente contemporáneo de los primeros poemas concretos). “1” y “19” de *95 poems* [1958] –contemporáneos y hasta posteriores a los manifiestos concretistas –, son ejemplos embrionarios pero muy significativos que determinarán y sostendrán la poética concreta y su búsqueda de puntales críticos y creativos. Estos poemas revelan la palabra como fisible, quebrable, y las posibilidades creativas que encierran sus componentes – del semema al fonema.

El elemento central del poema de Cummings, sostienen los manifiestos concretistas, es la letra y el fonema. Sus poemas ofrecen una forma abierta, por la sintaxis experimental y las saturaciones de sentido, visuales y sonoras generadas por el trabajo de dispersión y resignificación tipográficas. Cummings lleva el contrapunto de la música y la técnica ideográfica del chino y de Pound (veremos esto más adelante) a miniaturas (poemas breves), y resuelve la “torpeza” mimética de Apollinaire al evitar identificar el aspecto gráfico de los poemas con su referente o tema. En definitiva, utiliza y abisma la potencia significativa del juego tipográfico que Mallarmé había plantado como punto de partida.

Sintetiza Haroldo de Campos (2006d) que el método de EE Cummings es la “pulverización fonética”. Es decir, la diseminación del fonema en el espacio. El mismo artículo es un manifiesto “a la Cummings”: en él juega con la tipografía, el espacio y la disposición de lo escrito (semantizando el espacio vacío y la ubicación de las palabras); sin puntuación, sin enlaces sintácticos ni lógicos entre los párrafos.

Fundamental para la teoría de la poesía concreta es la “estructura ideográfica”, según la cual, de manera general, las partes de un poema, las ideas y el sentido interactúan y dialogan generándose de este modo una obra abierta de sentido proliferante. Específicamente, la teoría compositiva de los ideogramas sugiere que no sólo se produce una “cosa tercera” a partir del diálogo de dos elementos originarios (un tercer sentido generado por la concurrencia de dos previos), sino que se produce de manera sugerida “alguna relación fundamental entre ellos” (CAMPOS, A, de, 2006c). En el artículo “Pontos-Periferia-Poesía concreta”, Augusto de Campos (2006c) considera incluso toda justificación y explicación de la poesía a través del ideograma y de la lógica ideográfica. Aunque, en artículos posteriores recortará el imperio del ideograma a aporte de Pound.

El influjo del ideograma se debe a diferentes motivos. La evolución y el desarrollo de la poética mallarmeana se abona con la lógica del idioma chino, en el que los ideogramas – caracteres gráficos – se yuxtaponen sin nexos lógicos ni gramaticales y producen sentido justamente en la brecha, en el vacío que los conecta y que también los separa. El sentido que reúne a dos ideogramas y que condensa la relación entre ellos es el núcleo semiótico – según los concretistas, vía Fenollosa<sup>5</sup>, vía Pound – de la poesía moderna. En Pound el método ideográ-

5 Ernest Fenollosa fue un orientalista y sinólogo cuya obra teórica y poética inédita fue anotada y editada después de su muerte por Ezra Pound. Entre ellas, una fundamental para el tema que tratamos: *The chinese written character as a medium for poetry* (1918).

fico se manifiesta en la estructura de los *Cantos* (aunque este extenso poemario no haya desarrollado el aspecto gráfico-espacial, sino que utiliza las tiradas de versos sucesivos convencionales). Se opera en esta obra una transición de la prosa al verso lírico y de éste a la poesía ideográfica. En el caso de las sentencias poéticas, éstas se completan y complementan, evadiendo y evitando los nexos lógicos y los recursos argumentativos.

Los ideogramas chinos se toman luego como materia y método para la propia escritura, es decir, superan la condición de eslabón de la paideuma o de filón culturmorfológico. Para Augusto de Campos el componente chino-ideográfico es central para la estética moderna toda. La premisa de que dos materiales poéticos reunidos no producen un tercero, sino que hablan sobre una relación entre ellos se complementa con el modelo de los *Cantos*, que por sucesión, por juxtaposición, sin orden silogístico – es decir, racional, narrativo o lógico – conforman un gran ideograma. Lo que se suma a las especulaciones sobre los vínculos con el modelo de la música: el tema de la fuga como modelo estructural: tema, réplica, contra-tema. Es decir, coincide con el modelo del contrapunto, lo que lo alinea con Mallarmé y la búsqueda de la Obra Total (la página como partitura o pentagrama). La técnica ideográfica aparece entonces como *necesaria* para el arte concreto y su búsqueda de comunicación inmediata, económica y eficaz. La relación de los “ideogramas concretos” y los ideogramas chinos se plantea como *inevitable y actual*, y la inserción en una tradición artística europea moderna, industrial o actualizada se sostiene toda vez que los manifiestos se apoyan en investigaciones europeas contemporáneas (Sartre, Webern, Escuela de Ulm etc.) y por la pertinencia de los problemas que éstas enfrentan y que la poesía concreta “resuelve”.

Sin embargo, el pensamiento crítico concretista evoluciona y se despega del modelo del ideograma y de Pound (cf. CAMPOS, H. de, 2006b), al plantear el concepto de “constelación” como superador del ideograma sintético. La constelación sería la “juxtaposición de elementos en conjuntos generadores de relaciones nuevas” (CAMPOS, H. de, 2006b), que utiliza el mínimo común denominador del lenguaje – el sustantivo o el verbo –, una sintaxis agramatical – o sea, espacial – y evita las partículas o formas expositivas (“silogísticas”).

La posición respecto a Apollinaire – quien con los caligramas impone fundamentos para el desarrollo posterior de la poesía visual – es controvertida. Mientras que el camino previsible es el de remontar las vanguardias históricas, el concretismo arremete en primera instancia con dureza contra el surrealismo, el dadaísmo y el futurismo. Para Campos, si la evolución de la poesía está en la producción (y en la comprensión) sintético-ideográfica, el trabajo de Apollinaire se desvía de toda revolución poética porque la forma es impuesta a las palabras y, en definitiva, al poema (cf. CAMPOS, A. de, 2006c). Es decir, la morfología del poema no surge del interior de las palabras, sino que es exterior y lógico-analítica; es además una imitación de un objeto – depende de un referente –, es mímica, figurativa y representativa. Mientras que la poesía concreta busca ser un arte que “presentifique el objeto”, no que lo represente. Es equivocado en este punto sospechar que haya una contradicción en la condena a Apollinaire<sup>6</sup>, ya que la coherencia está asegurada en que la poesía concreta no busca una

6 Por los aportes revolucionarios de Apollinaire al desarrollo de la poesía occidental y a la poesía visual es fácil suponer a priori que los concretistas estaban cometiendo un error de juicio y una incoherencia.

objetividad *figurativa*, sino *conceptual*. La técnica del caligrama reduce todo ideograma poético al tratamiento figurativo del tema (“La paloma apuñalada”, “Llueve” etc.). Lo que encuentran de negativo es que el tema condiciona al poema – mientras que en algunos poemas de Cummings la forma y el movimiento los dan las palabras desde el interior del poema, es decir, no hay una mimesis plástica. En otros textos, por el contrario, se acepta en la genealogía de la poesía concreta a Apollinaire y a los futuristas, pero como precursores laterales. Es importante que Augusto de Campos (2006a) haya aceptado posteriormente – como también Pignatari – a aquél, a los dadaístas y futuristas como antecedentes. En esa línea, se reconocen sus aportes, mas no indagan sobre éstos y no reconocen una herencia específica más que el “proceso de luz total” en futuristas y el “black-out de la historia” en los dadaístas.

En el artículo “Evolução de formas...”, Haroldo de Campos (2006e) se lanza a resolver los problemas que las formas y búsquedas tradicionales le plantean a la “mente creativa contemporánea”. La melodía a la música, la figura a la pintura y el discurso contenidístico-sentimental a la poesía evidencian una tradición persistente y obsoleta, que las tres artes han de abandonar. Se trata de un problema teórico – el del contenido y su forma – de larga data: Campos repasa y recorre a los formalistas rusos, al Círculo Lingüístico de Praga, a Sartre, a Korzybski etc. (cf. CAMPOS, 2006f). El problema en particular es cómo resolver el problema de la forma cuando se abandona el contenido sentimental y analítico en la poesía. Los formalistas sustituyeron el binomio forma-contenido por el de procedimiento-material, y trazando una analogía con las otras artes establecieron que el material (no el contenido) específico de la poesía es la palabra. Mukarovsky, por su parte, separó a la obra de sus referentes (el autor, la realidad, el tema) y propuso el derecho de su existencia autónoma, entendiendo su forma como una estructura integrada, unificada e independiente, y su contenido como la suma de materiales lingüísticos, conceptos, sentimientos etc. Sartre, por otra parte, autonomiza aún más a la poesía al relevarla de su función instrumental y al acercarla a la música y a la pintura (el poeta se libera del “lenguaje-instrumento”, las palabras se “asocian mágicamente”), motivos por los cuales se las libera del compromiso del *engagement*. Korzybski, por otra parte, aporta hipótesis de interés al adecuar la lógica semántica al contexto científico de la época (de la física einsteniana, la geometría no euclidiana etc.) y a los problemas de la poesía concreta. La propuesta de desligar a los significantes de sus significados tradicionales, unívocos, rígidos y transformar a las palabras en “funciones vaciadas de contenidos” potencia la búsqueda del poema concreto de desbancar el discurso lógico-analítico-sentimental, de comunicar formas y de cambiar la relación de la poesía con el mundo de los objetos. En otras palabras, el modelo lingüístico de Korzybski establece sistemas de funciones vacías de contenidos, libres para recibirlos. Esto potencia a la poesía concreta, ya que encuentra en la estructura lógica del lenguaje tradicional una barrera para el mundo de los objetos. No es lenguaje al servicio de un fin si no el de crear su propio objeto. No es vaciar *totalmente* a las palabras de contenido, sino poner el contenido *semántico* mínimo en relación de igualdad con el contenido sonoro y visual (verbi-vo-co-visual). Estos autores y sus posturas teóricas no conforman la paideuma estrictamente – este espacio está reservado a los poetas –, pero sí aportan material y sustento teórico para los cimientos de la estética concretista y para el perfilamiento de su culturformología.

### **Función, estructura, forma**

Esta tríada es fundamental para toda definición o caracterización: el poema concreto es un “campo relacional de funciones” y su “núcleo poético es puesto en evidencia [...] por un sistema de relaciones y equilibrios entre cualesquiera partes del poema” (CAMPOS, A., 2006b)<sup>7</sup>. El poema concreto es una “composición de elementos básicos del lenguaje, organizados óptico-acústicamente en el espacio gráfico por factores de proximidades y semejanza, como una especie de ideograma para una dada emoción, apuntando a la ... presentificación del objeto” (CAMPOS, 2006e). Haroldo de Campos (2006e) define a la poesía concreta como un arte *objetal*, como la actualización verbi-voco-visual del objeto virtual – es decir del concepto. La racionalidad vinculada con la experiencia estética es una racionalidad ideográfica, que logra superponer palabras y experiencia en ligazón fenomenológica. La poesía concreta busca captar “el centro” – no el relato – “de la experiencia humana”; para la poesía concreta, esto es imposible con la sintaxis tradicional – la ven como una formalización rígida y estática.

Las indagaciones teóricas de los manifiestos de la poesía concreta están en la misma ruta que los caminos explorados y teorizados por otras artes contemporáneas, como por ejemplo la música concreta. Estas exploraciones y rectificaciones conceptuales pueden llevar a concluir que la poesía concreta es un arte racionalista. Pero su manifestación – los poemas – evitan lo discursivo, la lógica, el análisis (de sentimientos, de conceptos, de ideas etc.). Aunque tampoco se trata de su contrario: de un arte subjetivista, místico, individualista (tradicción romántica) ni subconsciente a la manera surrealista. Se trata de máquinas semióticas controladas, precisas y autorregulables (*feedback*), en las que las categorías tradicionales son moderadas por el circuito de sentido de los poemas. Así, el tiempo se presenta sin desarrollo ni fondo (duración e historia), pero su importancia es central: el problema del tiempo va de la mano del abandono del silogismo poético-discursivo: “...la realización de una totalidad de significado en el instante, [provoca] la necesidad de una aprensión total de la obra para la comprensión de una de sus partes” (CAMPOS, A., 2006c). En otras palabras, el tiempo es una variable importante, es el camino recorrido en la comprensión y el desciframiento, es la duración de la lectura-modelo. Pero la manifestación del sentido pleno del poema se resuelve atemporalmente, en el instante espacial de la revelación verbal, fónica y visual. Dicho de otro modo, el recorrido por el sentido del poema, su desciframiento, comprensión, la hermenéutica de su espacio-sustantivo, requieren lógicamente de un desarrollo temporal, que no es el de su lectura y el de la traducción retórica tradicional, sino el tiempo-en-el-espacio. El tiempo que lleva leer el poema en todos sus caminos/sentidos/direcciones<sup>8</sup>.

La forma del poema concreto es un armazón “hiperestructuralista” desmontable y re-montable y en funcionamiento perpetuo – dado éste por las distintas direcciones de lectura de los poemas –, que tiene como punto de partida – o precursor – la ingeniería y la semiosis ideo-tipo-gráfica de *Un golpe de dados...*, poema que sustituyó el verso por el espacio como campo de disposición de

7 Es decir, se trata de una obra abierta en lo estructural y en los caminos de la construcción del sentido, pero cerrada en su reservorio semántico (“el” núcleo).

8 A tono con los desarrollos e innovaciones de la física y las matemáticas, la poesía concreta cambió el verso por el espacio y ganó desarrollarse en espacio-tiempo. Esto puede verse como una torsión conceptual para amoldarse al contexto de la “física pos-”, o como el resultado de la utilización del espacio y sus sentidos y el cambio la sucesión temporal por la simultaneidad.

fuerzas relacionales y base formal del poema. Además, como ya dijimos, tienen una importancia cardinal la fragmentación de la idea estética en imágenes y las “subdivisiones prismáticas de la Idea” propuestas por Mallarmé. El orden y el flujo controlado del sentido de las tipografías serán modelo de una poética propia, tanto como el campo gráfico como factor de estructuración del espacio y el tiempo, del ritmo orgánico y de las constelaciones semánticas. La categoría del verso es sustituida en los manifiestos por la del ideograma, y luego por la de constelación en el caso de poemas más complejos. Y el ritmo lineal del verso es desplazado por el ritmo espacio-temporal, lo que abre uno de los problemas principales de la poesía concreta: el del movimiento, o la estructura dinámica.

Fruto de la contradicción o de la corrección, Augusto de Campos (2006a) asume que las palabras son entidades complejas, cargadas de historia y contexto, por lo tanto de conceptos. Las palabras no son “vehículos indiferentes” ni meros medios, y el poeta debe mirar al centro de las palabras, a su interioridad. De allí esa poética monoléxica, minimalista, que explora las relaciones entre significado y significante<sup>9</sup>, de allí el énfasis puesto en el valor diferencial de los fonemas, en las ausencias, en el espacio en blanco (esa atención al interior y a la complejidad de las palabras justifica o explica la ausencia y prescindencia de deícticos, nexos, de la sintaxis, del fraseo). Esa palabra poética, palabra-cosa, no es signo, no es instrumento ni medio, y consta de tres dimensiones: gráfico-espacial, acústico-oral y verbal-contenido; la poesía concreta actúa sobre estas. El poeta concreto comprende, desmonta y pone en funcionamiento, en circuito cerrado, esos tres planos, y pide que el lector/intérprete los desmonte y reintegre.

### ***Estructura móvil***

La experiencia estética de la recepción es una experiencia mediada, controlada y prevista por la creación poética-matemática; y el azar está controlado – *debe* estarlo – de algún modo. De los textos críticos y manifiestos que relevamos en este escrito se desprende que se interesan especialmente por la descripción de la experiencia estética creativa: mapearla, imponer límites, condicionar su formato y sus formas de producción. Pero el trazado de esas fronteras no supone rigidez o constreñimiento (una preceptiva negativa). La poesía concreta es dinámica; como circuito de información, encuentra y resuelve desafíos formales contemporáneos – es decir, no son exclusivos de la poesía. Su método de composición matemática supone una estructura planeada con anterioridad a la palabra; las palabras serán, luego, usadas y elegidas con control, disciplina, y cálculo. Una racionalidad constructiva y creativa que elige la palabra como un vector de la estructura. Una estructura económica (breve, eficaz), fluida, con la palabra (lexema) como unidad y fundación – descompuesta ésta cuando la estructura lo necesite – y la forma como contenido. Las palabras se congregan por una sintaxis visual o espacial: relacionadas por proximidad y semejanza, el espacio se vuelve tan importante como lo sonoro en el armado del poema. El poeta concreto, entonces, asocia formas, que son sus ideas. Y esa forma asociativa es el mentado isomorfismo, o búsqueda de identificación de fondo-forma y de espacio-tiempo (“la poesía concreta es tensión de palabras-cosas en el espacio-tiempo”, CAMPOS, A. de, 2006a). En la poesía concreta, el movimiento tiende a la

9 Según el modelo saussureano.

simultaneidad (o sea, la “multiplicidad de movimientos concomitantes” [PIGNATARI, 2006d]), orquestado por el ritmo como forma relacional. Cabe destacar que subyace una concepción musical, que hace pie o se funda en la música electrónica o industrial. La poesía concreta se imagina como un *loop* cerrado, de diferencias que se desarrollan de manera simultánea; no hay desarrollo temporal como linealidad, es decir, no hay melodía, sino *armonías espaciales*. Forma breve, económica y eficaz: los concretos se manifestaron contra el poema “largo”: esto los aproxima (o los condensa) a la anti-épica, al no-relato, a la fragmentariedad, a no “decir” el mundo, a no desarrollar, a no describir. “El contenido del poema será siempre su estructura” (PIGNATARI, 2006d). Los núcleos creativo-constructivos de su estructura son las relaciones funcionales gráfico-fonéticas, el uso sustantivo del espacio y del silencio y la síntesis ideográfica del significado, que resulta en la totalidad sensible verbivocovisual.

### **Función y recepción**

Como venimos diciendo, la poesía concreta trabaja el poema desde una conciencia rigurosa, ordenada, hipertécnica. Pero en la mayoría de los manifiestos, pareciera que no hay un interés sobre la experiencia de la recepción como goce estético. Sí hay, en cambio, un trabajo en la fecundación de un campo-marco (el de la culturmorfología) que habilite la comprensión del movimiento por parte de la crítica; pareciera que los manifiestos – su mayoría – están enfocados en crear las condiciones teóricas de reconocimiento del movimiento, sus bases, sus premisas, sus herramientas etc. Es claro ejemplo el artículo en el que H. de Campos (2006d) repasa las afinidades y enlaces de la crítica literaria y la poetología (los formalistas rusos, Mukarovsky, Sartre...) con los fundamentos de la poesía concreta. Del lado de la recepción no-crítica, es decir, del lado de los lectores, se presenta la poesía y los poemas como objetos de consumo; más como objetos decorativos (Bauhaus<sup>10</sup>) que como medios de conocimiento o epifánicos (romanticismo). En parte porque la poesía concreta apunta a la poesía-comunicación-de formas, a la presentificación del objeto verbal – sin subjetivismos, sin lirismo, sin emociones. Y en parte porque el lugar de la mirada y de la imagen (lo visual) son una circunstancia contemporánea ineludible (“la importancia del ojo en la comunicación más rápida [...] la necesidad del movimiento” [PIGNATARI, 2006c]). Por su estructura dinámica, por el sistema ideográfico es que se logra una comunicación más rápida y efectiva – sin ruidos, sin residuos, sin deriva semiológica.

Dijimos que la estructura del poema es su verdadero contenido, porque: no es medio-para, no es vehículo, no interpreta relaciones con el exterior del poema, con el contexto, con el plano histórico-cultural. Pero tampoco se trata de textos que surgen *ex nihilo*, sino de relaciones que evitan los contenidos histórico-culturales y las subjetividades... se trata de relaciones de estructuras, de relaciones con la fisonomía de una época<sup>11</sup>: aceleración industrial, emergencia y dominio de los *mass-media* y la publicidad, el auge de la cibernética y los sistemas informáticos, la “nueva” visión del mundo propiciada por la física y la matemática. En este marco, el poema concreto posee la virtud de lograr una comunicación rápida, efectiva, eficiente (“el ideograma regulándose a sí mismo” [PIGNATARI, 2006c]), de lograr la comunicación poética en términos tanto verbales (conteni-

10 En línea con la valoración de lo útil-estético del objeto de fruición y consumo.

11 Poesía concreta “es el lenguaje adecuado a la mente creativa contemporánea” y “permite una comunicación en su grado más rápido” (CAMPOS, 2006e).

dos mínimos en circuitos cerrados) como no verbales (estructurales)<sup>12</sup>. En este sentido, las connotaciones disparadas en instancia de recepción del poema serán válidas en la medida en que estén sostenidas por los instrumentos funcionales del poema (sonido, gráfica, campo semántico etc.). El problema del poema – es decir, lo que hay que interpretar, descifrar, traducir – es, entonces, un sistema acotado de relaciones.

Viéndose contemporánea, actual y actualizada con respecto a los problemas y desarrollos tecnológicos (cibernética, mass-media, pintura y música concreta, diseño...), la poesía concreta se revela – se propone – como *un arte general del lenguaje* (PIGNATARI, 2006c).

### **EXPORTACIÓN A OTROS MEDIOS/ARTES/DISCIPLINAS COMO FORMA DE PERDURACIÓN**

*La rebelión que rinde homenaje a la realidad se  
convierte en la marca de fábrica de quien tiene una  
nueva idea para aportar a la industria.*  
(Adorno, Horkheimer)

#### *Relación con otros medios/artes/disciplinas*

La poética concretista se nutre de las experiencias de las artes plásticas (“todas las manifestaciones visuales le interesan” [PIGNATARI, 2006a]), de la crítica y de la lingüística. Se trata de una experiencia estética relacionada especularmente con la crítica y con el arte contemporáneo. Decimos que lo hace especularmente porque en la reflexión sobre su objeto específico, los concretistas también proponen soluciones y marcos teóricos para otras artes. En este sentido, la culturmorfología puede entenderse como una propuesta de *arte del futuro* – parte arte, parte crítica, parte técnica. En la búsqueda de la matemática de la composición está el objetivo de eliminar las barreras entre el pintor, el músico y el poeta (concreto): se busca una estructura verbal planeada con estricta lógica simbólica. Las investigaciones y elaboraciones teóricas contemporáneas – según demuestran los teóricos concretos en distintos textos – están en línea con las preocupaciones de su poesía. No sólo sincrónicamente, sino también en *tradiciones teóricas* destacadas – Círculo de Praga, Formalistas, Stockhausen, Webern etc. Es importante por ello alinearse con las búsquedas e investigaciones de la invención de formas de la música y las artes visuales.

**La exportación a otros campos** – el de la música, de las artes plásticas etc. – no presenta en principio dificultades ni obstáculos, en parte por las coincidencias y causas comunes comentadas arriba, en parte porque incorporan acríticamente el fenómeno del consumo (son “pos-adornianos” y sostienen la utilidad como valor). Los concretos han sabido olvidar las advertencias de Adorno-Horkheimer (“La industria cultural” [ADORNO, 1987])<sup>13</sup> y las variaciones misti-

<sup>12</sup> Con el poema concreto ocurre el fenómeno de la “metacomunicación” – y, podemos decir, de la hipercomunicación –: se da un cruce de comunicación verbal (semántica) y la no-verbal (visual, fónica); comunicación de formas, no de temas o conceptos; comunicación de una estructura que es el contenido.

<sup>13</sup> “La civilización actual concede a todo un aire de semejanza. Film, radio y semanarios constituyen un sistema. Cada sector está armonizado en sí y todos entre ellos. [...] Film y radio no tienen ya más necesidad de hacerse pasar por arte. La verdad de que no son más que negocios les sirve de ideología...” (ADORNO, 1987, p. 148).

co-marxianas de Walter Benjamin (“La obra de arte en la época de la reproducibilidad técnica”). No hay conflicto con las artes producidas industrialmente, relacionadas con el consumo, los objetos y la Máquina. De hecho, hay una apología del maquinismo de herencia futurista: la poesía concreta se escribe con máquina de escribir, que es un instrumento regular, preciso, que permite el control; es un instrumento propio del Hombre Moderno; también le interesan las posibilidades de otros medios tecnológicos – como los que utiliza la música electrónica – para la composición de poemas (todo esto facilita y hace más precisa la matemática de la composición). Sin embargo, cuando la poesía concreta evita el desasosiego, el vacío, el agobio del silencio y de lo absoluto de los que sufre la poesía de tradición romántico-simbolista (es decir, cuando evita decir la Verdad), cuando el poema es un “objeto útil”, de consumo, de factura industrial, ¿es necesario? ¿O es, por definición, descartable? ¿O es que la experiencia estética está ligada, soldada sin remedio al consumo?... ¿al consumo sin más o al consumo de objetos artísticos?; ¿o al consumo de objetos *de diseño* (Bauhaus)?

No es casual que haya una orientación a integrarse justamente al mundo del trabajo, al mundo del capitalismo, de la industria, de la producción seriada. Hay una envidia solapada (Pignatari, 2006b) a otras artes – como la música electrónica – por poder sumarse fácilmente al cine, a la radio y la televisión. El poema concreto, sin embargo, tiende a la fusión con otras disciplinas ajenas al campo del arte – publicidad, periodismo... – en la búsqueda de que los poemas incorporen y reflejen la *fisonomía de la época* (culturmorfología).

En definitiva, buscan su lugar como arte verdadero de su tiempo, pero, como vimos en el capítulo anterior, sin el recurso al desarrollo del contenido, de las emociones, de lo sentimental. El concretismo parece proponerse como *arte total* – arte como práctica, técnica y manifestación y también como filosofía del arte. Entiende Decio Pignatari (2006a) que la cultura se nutre y se construye con la dialéctica de las diferencias y cree que es posible que el concretismo resuelva los problemas de corrientes artísticas ajenas, diferentes<sup>14</sup>.

## PROGRESO, FUTURO Y UTOPIA

¿Hay en la teoría concreta una idea de utopía? Cuando se proyecta desde un proto – (Mallarmé, Joyce), un pre – (Cummings) y tal vez un pos-concretismo (su integración a otros lenguajes y disciplinas, como la publicidad), el movimiento diseña un camino que absorbe formas anteriores con la lógica de Borges en “Kafka y sus precursores”; una historia “evolutiva”, teleológica, y con carril propio.

Su presente y su fortaleza, sus especulaciones sobre la naturaleza de la palabra y del sentido, sobre la comunicación, sobre las problemáticas contemporáneas – ciencia, cultura, filosofía – muestran que la poesía concreta es esencialmente dinámica, es un circuito de información que se alimenta de distintas fuentes (*sources*) y se regula de manera autónoma; las elucubraciones y diseños teóricos la perfilan “en progreso” (*in progress*), dialéctica, autocrítica, en la búsqueda y resolución de problemas formales como modo de desarrollo y evolución.

14 “Todas las manifestaciones visuales le interesan [...]. Abolido el verso, la poesía concreta enfrenta muchos problemas de espacio y tiempo (movimiento) que son comunes tanto a las artes visuales como a la arquitectura, sin olvidar a la música más avanzada, la electrónica” (PIGNATARI, 2006a).

“La actitud crítica del concretismo lo lleva a absorber las preocupaciones de las demás corrientes artísticas, buscando superarlas por la apropiación coherente, objetiva de sus problemas” (PIGNATARI, 2006a).

### ***La utopía está encerrada en el cumplimiento del progreso***

Como se puede ver en la sucesión de los artículos y manifiestos del volumen *Teoría da poesia concreta* (CAMPOS, A. de et al., 2006), la poesía concreta va despegándose de la declaración de principios y señas de identidad en la búsqueda de la superación de las fronteras de la poesía. Como proponemos más arriba, hay una búsqueda de configurarse como un *arte total*.

No solamente se busca desplazar del campo específico a la poesía “del pasado”. Además de una nueva poesía es necesaria una nueva crítica literaria, ajena a todo discurso cerrado y repetitivo y superadora de la tradición y del “oficio” (poético y crítico) pequeño-burgués. Esa nueva crítica se debe retroalimentar de las obras concretas y se debe nutrir también del discurso crítico de otras disciplinas – diseño, música, arquitectura. La crítica *desactualizada* o *del pasado* parece funcionar como un discurso cerrado, autotélico, que no tiene mucho que ver con la verdad de las obras concretas. Es un discurso, en definitiva, anacrónico. La *nueva* crítica – o crítica concreta – debe nutrirse de las obras, no ser independiente de éstas; debe actualizarse, enriquecerse, y también alimentar a la poesía con sus reflexiones. Cuando Haroldo de Campos (2006g) habla de estéticas “de paraíso perdido” se refiere a las de inspiración mística, de “pecado original” que miran o se refieren al pasado de manera melancólica y toman como referencia de valor los modelos clásicos; el poeta y el crítico modernos no deben sentirse tentados ni traccionados por el arte “del pasado”; deben evitar la búsqueda de la perfección y la armonía; lo que debe interesarles es la concepción de la obra o estructura abierta, un modo de “barroco moderno” (CAMPOS, H. de, 2006a) que responda a las necesidades expresivas contemporáneas. El discurso crítico desactualizado, por lo tanto, es incapaz de ver a la nueva poesía en su complejidad, y prever/construir la del futuro. No ven la poesía “viva”<sup>15</sup>. Este “barroco moderno” supone entonces la racionalización de la experiencia y la creación estéticas, la explicitación de un método, debidamente historizado y diagramado, con sus técnicas y efectos calibrados. Un nuevo arte y una nueva *ars poética*, propios de la era de la reproductibilidad técnica, en la que el poeta inspirado, el poeta médium, el poeta en el bosque de símbolos (Cf. “Correspondencias”, *Las flores del mal*) cede su lugar al poeta-operario, agente de una obra objetiva, concreta, sustantiva, que logra sin embargo una totalidad: la unión fenomenológica de palabras y experiencia y la “totalidad sensible verbivocovisual”.

De estas reflexiones se desprende la pregunta por el modelo de historia literaria que los textos de la teoría concreta diseñan. En principio, se trata de una Historia “Evolutiva”: la poesía concreta ha “superado” el imperio de la poesía de contenidos y sentimientos. La poesía concreta es, como determina Haroldo de Campos (2006d), una “forma de evolución”; la forma del poema concreto es un estado de la evolución cualitativa que se inició con Mallarmé (1981) y su célebre *Un golpe de dados...* Con la poesía concreta se da el progreso de la poesía, “no de los valores”, dicen cayendo acaso en la contradicción: hay en un pasaje de

15 Parafraseando a Pound (1970), hay que cosechar en el arte la tradición viva, palpitante.

“Evolución de formas...” un momento de zozobra o inconsistencia conceptual. Dice Haroldo de Campos (2006d): “Hay una transformación cualitativa de culturas. En ese sentido – no en el de una jerarquía ascensional de valores – el arte evoluciona”. Llamamos la atención sobre este pasaje porque en textos anteriores se ocuparon reiteradas veces de desacreditar a la poesía de tradición romántica-simbolista (en la busca del desdoro del verso, de la subjetividad emocional etc.) y a las vanguardias. He aquí la contradicción: los valores culturales tratados en la poesía no-concreta son tomados por los concretistas en los primeros artículos como obsoletos, y son calificados de manera despectiva (la poesía de cuño romántica abunda en “el lloriqueo, la mística, la introspección”, el exceso de subjetivismo etc.). Además, en “poesía concreta-lenguaje-comunicación” se ocupan de desequilibrar el peso específico de las vanguardias: califica a los caligramas de pictografía decorativa gráfico-hedonista; al surrealismo de “hijo bastardo de la lógica”; al automatismo psíquico de “el hermano tonto” de la lógica<sup>16</sup>.

En ese camino de progreso o evolución, Pignatari (2006d) marca dos momentos de la poesía concreta:

- a) una tendencia a la fisonomía, un movimiento imitativo de lo real, y un predominio de la forma “orgánica” (ejemplos son “ovonovelo”, “V”, “quadra-quadro” etc.). ¿Es decir, una tendencia mimética, caligráfica? Esta contradicción, reivindicación o corrección, que no intentaremos desentrañar en este escrito, entra en franco conflicto con el rechazo hacia la técnica de Apollinaire por parte de Augusto de Campos (2006c) en el artículo temprano “Pontos-Periferia-Poesía concreta”.
- b) un estado más avanzado de evolución formal, más racional, en el que el isomorfismo tiende a resolverse en puro movimiento estructural, en el que predomina la forma geométrica o matemática (ejemplos: “terra”, “velocidade”).

Luego, una Historia Posmoderna (o un *momento posmoderno* de la Historia de la literatura), ya que trazan líneas “post”: post-modernistas<sup>17</sup>: enzan los focos teóricos contemporáneos como la Bauhaus, Escuela de Ulm, música concreta y electrónica, pintura concreta etc. La poesía concreta y su reflexión estética están en consonancia y actualizadas respecto de los problemas de la lingüística y la cibernética, la comunicación y el diseño. Haroldo de Campos (2006f) plantea que en la ciencia del lenguaje tiene que haber un cambio o revolución como el que se dio en la matemática y en la física. La adecuación y la actualización (la *contemporaneización*), la salida de la obsolescencia son necesariamente una re-jerarquización de valores (a *contrario sensu* con lo afirmado por Haroldo de Campos (2006f) más arriba: “no en el [sentido] de una jerarquía ascensional de valores...”). Lo nuevo en contra de lo viejo; lo moderno contra lo obsoleto, la forma contra el contenido, el ritmo espacial contra la sintaxis etc.

La poesía concreta – como otras artes contemporáneas – logró liberarse de la especificidad del lenguaje que la encerraba en lo temporal. Con la conquista del

16 Como ya hemos señalado en el caso de Apollinaire, la posición respecto a las vanguardias fue oscilante: de la denostación al respeto.

17 Entendamos por “modernistas” a las estéticas posteriores a las Vanguardias Históricas europeas y anteriores a las Segunda Guerra.

espacio, merced a los aportes de sus precursores, la poesía se ha superado y ha superado las limitaciones que enfrentó la tradición. Por esto es que podemos decir que también hay una Historia (o momento) Contemporánea<sup>18</sup>, transformando la teleología tradicional; al poema mismo (en un objeto de consumo, útil); al referente (deja de tener relevancia lo exterior al poema); al poeta (poeta-operario).

Más que en *la realización de la utopía*, tendríamos que pensar en la idea de la *realización ininterrumpida del arte concreto*: los concretos, en su función de teóricos de la estética, elaboraron un modelo y un *master plan* para que la poesía concreta siguiera existiendo y se expandiera, se seguiría produciendo como matriz de otras disciplinas. ¿Cómo se lograría esto? Fundamentalmente, produciendo bienes de consumo y asimilándose e indiferenciándose del lenguaje y estilos de su tiempo – o del futuro inmediato. Porque en un mundo en que la producción es industrial y seriada, el arte no debería escapar a esta forma de realización de objetos; el arte del pasado, como todo el mundo de la producción artesanal, debería estar “fuera de circulación” (PIGNATARI, 2006b). Sin embargo, a medio siglo de la redacción de los artículos y manifiestos leídos, analizados y comentados, sorprende el trágico desajuste entre el presente y el futuro de la poesía concreta. El presente histórico (contexto) atrasaba respecto del presente que se representaba el movimiento. No es fácil evitar el lugar común de que la concreta fue una poesía *adelantada* – qué movimiento literario, qué autor de valía no son predicados con esta sentencia –, pero recién finalizando la primera década del siglo XXI – desde esta modernidad periférica, desde la inmersión casi absoluta en la vida ciber-digital – parece manifestarse la circunstancia de que todo está sujeto al planeamiento, a la disciplina, al control – lo común, lo comunicable y lo racional –, en un mundo en el que no hay ya argumentos estéticos para rechazar a la Máquina – que de hecho convive en paz y simbiosis con lo útil y lo bello.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1987.
- BAUDELAIRE, C. *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra, 1995.
- BENJAMIN, W. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- BONNEMASOU, V. *A Fonte*, año 3. Disponível em: <[http://www.geocities.com/a\\_fonte\\_2000/montagem.htm](http://www.geocities.com/a_fonte_2000/montagem.htm)>. Acesso em: 10 jan. 2009.
- BORGES, J. L. Kafka y sus precursores. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- CAMPOS, A. de. *Poesía 1949-1979*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- \_\_\_\_\_. Poesía concreta. In: CAMPOS, A. de et al. *Teoría da poesia concreta. Textos críticos e manifestos de 1950-1960*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006a.

<sup>18</sup> Recordamos que utilizamos el término “contemporáneo” en el sentido en que lo trabaja Arthur Danto (2003) (*Después del fin del arte*), ligado a la reflexión poética hegeliana.

CAMPOS, A. de Poetamenos. In: CAMPOS, A. de. et al. *Teoria da poesia concreta*. Textos críticos e manifestos de 1950-1960. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006b.

\_\_\_\_\_. Pontos-Periferia-Poesia concreta. In: CAMPOS, A. de. et al. *Teoria da poesia concreta*. Textos críticos e manifestos de 1950-1960. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006c.

CAMPOS, A. de et al. *Teoria da poesia concreta*. Textos críticos e manifestos de 1950-1960. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, A. de et al. Plano-piloto para poesia concreta. In: CAMPOS, A. de et al. *Teoria da poesia concreta*. Textos críticos e manifestos de 1950-1960. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, H. de *Xadrez de estrelas*. Percurso textual 1949-1974. São Paulo: Perspectiva, 1976.

\_\_\_\_\_. A obra de arte aberta. In: CAMPOS, A. de et al. *Teoria da poesia concreta*. Textos críticos e manifestos de 1950-1960. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006a.

\_\_\_\_\_. Aspectos de la poesia concreta. In: CAMPOS, A. de et al. *Teoria da poesia concreta*. Textos críticos e manifestos de 1950-1960. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006b.

\_\_\_\_\_. Da fenomenología da composição. A matemática da composição. In: CAMPOS, A. de et al. *Teoria da poesia concreta*. Textos críticos e manifestos de 1950-1960. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006c.

\_\_\_\_\_. Evolução de formas: poesia concreta. In: CAMPOS, A. de et al. *Teoria da poesia concreta*. Textos críticos e manifestos de 1950-1960. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006d.

\_\_\_\_\_. Olho por olho a olho un. In: CAMPOS, A. de et al. *Teoria da poesia concreta*. Textos críticos e manifestos de 1950-1960. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006e.

\_\_\_\_\_. Poesia concreta-lenguaje-comunicación. In: CAMPOS, A. de et al. *Teoria da poesia concreta*. Textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006f.

\_\_\_\_\_. Poesia e paraíso perdido. In: CAMPOS, A. de et al. *Teoria da poesia concreta*. Textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006g.

CUMMINGS, E. E. *Buffalo Bill ha muerto*. Madrid: Hiperión, 1996.

DANTO, A. *Después del fin del arte. El arte contemporâneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

MALLARMÉ, S. *Obra poética II*. Madrid: Hiperión, 1981.

PIGNATARI, D. Arte concreta: objeto e objetivo. In: CAMPOS, A. de et al. *Teoria da poesia concreta*. Textos críticos e manifestos de 1950-1960. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006a.

\_\_\_\_\_. Forma, função e projeto geral. In: CAMPOS, A. de et al. *Teoria da poesia concreta*. Textos críticos e manifestos de 1950-1960. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006b.

PIGNATARI, D. Nova poesia. In: CAMPOS, A. de et al. *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos de 1950-1960*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006c.

\_\_\_\_\_. Poesia concreta: organização. In: CAMPOS, A. de et al. *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos de 1950-1960*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006d.

POUND, E. *Guide to Kulchur*. An iconoclastic revision of culture. New York: New Directions Publishing, 1970.

VERA BARROS, T. A poesia concreta brasileira teoria, poética(a), manifestos. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 27-43, 2011.

*Resumo: O presente trabalho propõe a análise contrastiva dos textos programáticos e críticos da poesia concreta brasileira publicados entre 1950 e 1960. No conjunto de enunciados, serão estudados três eixos principais. Primeiramente, a base teórica: será reconstruída uma constelação de precursores e o conceito de "paideuma" – central na poesia concretista – da mesma forma serão exploradas as categorias de função, estrutura e forma. Logo, as condições de adaptação e exportação desta poética para outras disciplinas. Finalmente, as possibilidades de desenvolvimento (o fator utópico) da poesia concreta, ou seja, até que ponto existe em seu projeto principal a busca da construção de uma "arte total".*

*Palavras-chave: poesia concreta; estética; poética.*