EL DESPERTAR DE LA FORMA EN LA POESÍA CONCRETA

POR

ENRIQUE SACERIO-GARI

Bryn Mawr College

*words are shadows
shadows become words*

EUGEN GOMRINGER

Frente a la aseveración de los poetas concretos de que sus obras poéticas son las composiciones más representativas del mundo contemporáneo, se argumenta a veces que su producción sólo puede considerarse una rama más del arte gráfico, es decir, formas abstractas e ininterpretables¹. Es cierto que algunos artistas gráficos, quienes a veces se autodenotan concretistas, han empleado caracteres alfabéticos como formas para transformarlas luego en diseños abstractos. Sin embargo, al definir su identidad estética, los poetas concretos insisten en situarse dentro de la literatura y sus tradiciones en contraposición a la tradición exclusivamente gráfica. En el despertar de los vasos misteriosos de la poesía concreta, Stephane Mallarmé y James Joyce a menudo aparecen dentro de esa tradición literaria.

En un artículo sobre Joyce y Mallarmé publicado en 1951, Marshall McLuhan explica cómo Mallarmé fue el primer escritor «to intervene in a new way and to manipulate the new media of communication by a precise and delicate adjustment of the relations of words, things and events»². En 1966, McLuhan instó a los miembros del Pen Club de Nueva York a que dejaran de lado la «torre de marfil» y optaran por la

¹ Véase John Hollander, *Vision and Resonance: Two Senses of Poetic Form* (New York: Oxford University Press, 1975).

² «Joyce, Mallarmé and the Press», *The Sewanee Review*, 62 (1954), p. 45.

«torre de control» de los nuevos medios de comunicación electrónicos³. El mismo incita a los artistas a que creen formas de comunicación no lineal y no discursiva para transformar al espectador en otro artista. Presentes en el público, los poetas concretos escuchaban complacidos y movían su cabeza en señal de aprobación porque ellos ya habían proclamado un nuevo ciclo histórico en la poesía, uno consciente del espacio gráfico como agente estructurador. Estos artistas reconocían que el nuevo poema tenía más en común con el montaje de los noticieros y revistas que con el poema tradicional de forma fija.

De los comienzos del movimiento de la poesía concreta, en los primeros años de la década de 1950, hay varias versiones⁴. Los poetas con más frecuencia mencionados son el suizo Eugen Gomringer y los brasileños Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari. En Brasil y Alemania se dieron dos manifestaciones simultáneas, aunque independientes, del movimiento. Los primeros ejemplares de un nuevo tipo de poesía los escribe Eugen Gomringer en 1951, y lo hace en castellano, la lengua nativa que había aprendido durante su niñez en Bolivia. Aunque hasta 1950 Gomringer dedica sus energías creativas a la imitación de sonetos shakesperianos, más tarde, bajo la influencia del artista concreto Max Bill, se orienta hacia la producción de «constelaciones». De acuerdo con Gomringer, una «constelación» es

... the simplest possible kind of configuration in poetry which has for its basic unit the word, it encloses a group of words as if it were drawing stars together to form a cluster⁵.

El primer volumen de *Constelaciones* se publica en 1953, el mismo año que el brasileño Augusto de Campos finaliza la colección más temprana de poemas para «Poetamenos», un grupo de composiciones donde palabras y sílabas de diferentes colores yuxtaponen varios temas en una página.

El primer encuentro entre el grupo brasileiro «Noigandres» y Eugen Gomringer tiene lugar en noviembre de 1955. Es en Ulm, Alemania, donde Gomringer acepta un puesto como secretario de Max Bill en *Hoch-*

³ Véase Haroldo de Campos, *A arte no horizonte do provável* (São Paulo: Editora Perspectiva, 1977), pp. 81-82.

⁴ Véase Mary Ellen Solt, «A World Look at Concrete Poetry», *Artes Hispánicas*, 1, núms. 3 y 4 (1968), pp. 1-66. También, con referencia a McLuhan, véase Emir Rodríguez Monegal, «Tradición y renovación», en César Fernández Moreno, ed., *América Latina en su literatura* (México: Siglo XXI Editores, S. A., 1972), p. 163.

⁵ «From Line to Constellation», traducción de Mike Weaver en el ejemplar de *Artes Hispánicas* ya mencionado, p. 67.

schule für Gestaltung, donde se reúnen Décio Pignatari y el poeta suizo. Para fines de 1956, Gomringer y los brasileños deciden lanzar el nuevo movimiento internacional de «Poesía concreta», términos que ya tenía vigencia en Brasil ⁶.

Las explicaciones de cómo empezó a escribirse esta nueva poesía provienen de los que participan en el movimiento. Los brasileños basaron los fundamentos teóricos de su movimiento en los escritores franceses Mallarmé y Apollinaire, en los escritores de habla inglesa Pound, Joyce y Cummings y en sus compatriotas Joaquim de Sousa Andrade («Sousândrade») y Oswald de Andrade ⁷. Los brasileños también mencionan siempre al compositor Anton Webern, creador de «Tone-Color-Melodies», y a sus discípulos Boulez y Stockhausen.

Al igual que los brasileños, Eugen Gomringer señala como precursores a Mallarmé, Apollinaire, Joyce y Cummings, pero sustituye a William Carlos Williams por Ezra Pound. Gomringer también menciona en especial al prusiano Arno Holz, cuyo extenso poema *Phantasus* ha sido comparado con *Finnegans Wake*.

Con el fin de explicar la postura crítica de Eugen Gomringer y los «concretistas» brasileños examinaré en esta ocasión dos autores importantes: Mallarmé y Joyce.

Los poetas concretos han apodado a Mallarmé el Dante de la Era Industrial. Su poema «Un coup de dés», de carácter crítico y circular, lo hace pionero del silencio textual y maestro en la interacción de la tipografía y los significados. No cabe duda que Mallarmé está aún entre nosotros, presente en las representaciones prismáticas de los artistas que hoy participan en los movimientos de la poesía visual y concreta. Pero ni siquiera en la primera lectura de un antiguo tomo de papel fino se puede sentir su presencia en forma ordenada. La importancia de Mallarmé no puede encontrarse exclusivamente en el contenido de las palabras que componen sus poemas, sino, ante todo, en la presencia simultánea de otras superficies poéticas que resuenan dentro del texto. Esto equivale a decir que la existencia terrena de sus orquestaciones del habla deben resultar finalmente y ser contenidos en una sinfonía de libros.

Mallarmé, por supuesto, no fue el primero en apreciar el valor artístico que cumple la colocación de letras en una superficie. El contorno de antiguas vasijas griegas está decorado con una escritura ondulante. En un

⁶ Véase Liselotte Gumpel, *Concrete Poetry from East and West Germany* (New Haven: Yale University Press, 1976), p. 38. Véase también Haroldo de Campos, pp. 157-161.

⁷ Véase Haroldo de Campos, pp. 164-166.

comienzo, la dirección que se da a la escritura de estas inscripciones griegas parece ser de derecha a izquierda. Antes de que la escritura se revirtiera a la dirección más acostumbrada para nosotros pasó por un período de transición y duda llamado bustrófedon, en el cual vemos una escritura juguetona que cambia de sentido renglón por medio, a la manera que un buey ara el campo⁸. Los modernos de la antigüedad también nos ofrecen algunos ejemplos famosos de estos poemas, entre otros, la flauta rústica de Teócrito y *Wings of Love* de Simmias de Rodas. Esta tradición no pasa inadvertida en la pintura de manuscritos medievales ni durante el cultivo renacentista de las artes gráficas y su evocación de la *ut pictura poesis* de Horacio. Es preciso recordar el himno con forma de botella en el quinto libro del *Pantagruel* de Rabelais, así como también las variaciones tipográficas de Richard Puttenham en el losange y la esfera, y las numerosas ediciones políglotas de emblemas⁹. El deseo de leer a partir de las formas del mundo para llegar a desentrañar su esencia lleva, por otra parte, a los neoplatonistas a concebir un modo de presentación icónica en la poesía. Pero la sintaxis se mantiene presente en las palabras que configuran estos poemas, aunque a veces de manera laberíntica. Los poemas de forma romboide o aquellos que se asemejan a un reloj de arena pertenecen a esta técnica antigua y convencional sin una considerable manipulación de sintaxis. La verdadera explotación del manipuleo sintáctico comienza con Stéphane Mallarmé.

La lectura de la obra maestra de Mallarmé (*Un coup de dés*) significa primero dejarse guiar por el silencio a través de los ritos multiformes de la tipografía. Pero se puede argumentar que en la tirada del dado de palabras, Mallarmé no llega a abolir completamente la sintaxis. El reconoce en la sintaxis una faceta del lenguaje que puede manipularse creando una idea multisintáctica con superficies de estructuras incompletas. De hecho, su silencio aún llega a cumplir una función sintáctica indirecta. El espacio entre las palabras, al ser explorado atomísticamente por la tipografía, viene a revelar (irónicamente) más y más sintaxis. En términos concretos, la exploración de una página en blanco representa, después de todo, un movimiento a través de un campo espacial muy limitado. En Mallarmé, el abismo blanco es otra metáfora del cementerio caótico al cual se retiran en silencio las palabras y las letras después de sufrir las tensiones de la sintaxis y la tipografía.

⁸ A. G. Woodhead, *The Study of Greek Inscriptions* (Cambridge: Cambridge University Press, 1967), pp. 24-34.

⁹ Véase Robert J. Clements, *Picta Poesis. Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1960).

El aporte mallarmiano más estimado por los poetas espaciales es su deseo de crear una visión simultánea de la página. Mallarmé quiso que las instancias de un libro abierto fueran las unidades visuales esenciales del poema. Las notas de su lira se puntearían con el doblar de las páginas.

De acuerdo con Mallarmé, estructurar lo fortuito quizá necesitara de una constelación. ¿Es ésta una alusión a las influencias astrológicas sobre los asuntos terrenales, la navegación errada por medio de las estrellas hacia un naufragio inevitable? En el afectado poema mallarmiano, que se niega a nacer bajo un signo fijo, es más plausible que la constelación supuesta por el poeta prefigure las agrupaciones de palabras de que nos habla Eugen Gomringer, como estrellas unidas en un lugar de juego donde el lector puede apostar sus pensamientos. La descripción que Gomringer hace de la poesía concreta como una simultaneidad imagen-idea recuerda la visión simultánea de una página de Mallarmé.

Los poemas que imagina Gomringer son como objetos contenedores de pensamiento, pero es la actividad de juego sobre la superficie blanca la que viene a concretarlos:

... the new poem is simple and can be perceived visually as a whole as well as in its parts. It becomes an object to be both seen and used: an object containing thought but made concrete through play activity, its concern is with brevity and conciseness¹⁰.

Al preconizar un lenguaje reducido y la disposición de la palabra por sus efectos visuales, Gomringer invita a la búsqueda de la esencia de sus significados concentrados. La unidad básica para sus configuraciones no es el fraseamiento tipográfico como en Mallarmé, sino las letras de la palabra misma como un todo.

I find it wisest to stay with the word, even with the usual meanings of the words. By doing this I hope, in spite of the apparent scarcity of my words as compared with the verbosity of the non-concrete poetry, to stay in continuity with poetry which emphasizes formal patterns. The purpose of reduced language is not the reduction of language itself but the achievement of greater flexibility and freedom of communication (with its inherent need for rules and regulations)¹¹.

Nuestro examen de tres constelaciones del poeta suizo nos llevará en cierta forma de nuevo a Mallarmé. En las dos primeras, la palabra

¹⁰ Véase nota 5.

¹¹ «The Poem as a Functional Object», en el ejemplar mencionado de *Artes Hispánicas*, p. 69.

«schweigen» y la palabra «silence» están impresas catorce veces, cada una para romper el silencio textual¹².

schweigen	schweigen	schweigen	silence	silence	silence
schweigen	schweigen	schweigen	silence	silence	silence
schweigen		schweigen	silence		silence
schweigen	schweigen	schweigen	silence	silence	silence
schweigen	schweigen	schweigen	silence	silence	silence

La repetición de «silence» y «schweigen», al no exigir un silencio pensativo, nos lleva a considerar cómo la tipografía justifica el espacio significativo. El mandato persistente del silencio con una *sss* o una *sch* se interrumpe en el centro cuando, en ese momento, significa precisamente lo que ya no dice. Como ya observó Liselotte Gumpel, esta sección media asume «a kind of ironic eloquence, since the black signs 'tell' what the white space 'means' but is incapable of conveying without the added word(s)»¹³.

En la tercera constelación la tipografía se emplea también para encerrar espacio:

el misterio negro	das schwarze geheimnis
está aquí	ist hier
aquí está	hier ist
el misterio negro	das schwarze geheimnis

La exploración multilingüe de «el misterio negro» brinda variaciones sintácticas en cada grupo de palabras; en la dirección de lectura más convencional diría: «el misterio negro / está aquí / aquí está / el misterio negro». Es decir, que «aquí» es donde reside el misterio negro. El adverbio de lugar «aquí» se traslada de un lado a otro y de arriba abajo intercambiando lugares con «está», una forma del verbo «estar» (en un lugar). Este movimiento, al definir el espacio blanco cercado, sugiere que el misterio negro va y viene en la tinta negra de las palabras sombreadas, pero apunta también a su estructura para indicar cómo *tiene lugar* el misterio, cómo el secreto está contaminado de blancura.

Gomringer no es original en su empleo de varias lenguas para demostrar cómo se ensambla la información estética. Para profundizar su reco-

¹² *The Book of Hours and Constellations* (New York: Something Else Press, Inc., 1968), n. p.

¹³ Liselotte Gumpel, p. 95.

nocimiento de la realidad literaria concreta, los concretistas brasileños han empleado las ideas de Ezra Pound sobre la crítica y la traducción. Es más, los poetas Noigandres de São Paulo han dedicado sus energías creativas tanto al campo de la traducción como a volver a formular una poética brasileira. Ellos han intentado traducir, o a veces «volver a imaginar», a Pound mismo, así como también a e. e. Cummings, Mallarmé, Basho, Ungaretti, Pindar, Leopardi, Kandinsky, Schwitters, Lewis Carroll y otros. Estos poetas hasta tradujeron una célebre traducción errónea de Sófocles realizada por Hölderlin. Sin embargo, de las actividades multilingüísticas de los hermanos De Campos ha sobrevivido su empresa más difícil y arriesgada: la traducción de unos pasajes de *Finnegans Wake*.

La obra *Finnegans Wake* de Joyce se ajusta perfectamente a la poética de la traducción de los concretistas, cuyo criterio es traducir forma y no contenido. En esto concuerdan con su amigo Max Bense, quien concluye que la información estética no puede ser interpretada semánticamente. Así, las traducciones literarias se hacen posible sólo a través de un proceso de recreación donde la versión traducida comunica principalmente el mensaje formal. Aunque la información estética, tanto del original como de la traducción, se compone de unidades lingüísticas diferentes, ambas obras de arte están vinculadas por una correspondencia isomórfica.

El método empleado por Joyce en *Finnegans Wake*, de acuerdo con Haroldo de Campos, consiste en seleccionar unidades «verbi-voco-visuales» (lenguaje atomizado) y en componer una prosa-poesía creando un isomorfismo omnipresente que elimine la dualidad forma-contenido. Obsérvese cómo Augusto de Campos recrea parte del tercer párrafo de *Finnegans Wake* con un método que bien puede describirse como la jerga de Humpty Dumpty:

The great fall of the offwall entailed at such short notice the pftj-schute of Finnegan, erse solid man, that the humptyhillhead of humself promptly sends an inquiring one well to the west in quest of his tump-tytumtoes: and their upturnpikepointandplace is at the knock out in the park where oranges have been laid to rust upon the green since devlinsfirst loved livvy¹⁵.

A grande queda do ovalto do muro acarretou em tão pouco lapso, o pftjschute de Finnegan, outrora sólido ovarão, que a humptyhaltesta

¹⁴ Haroldo de Campos, p. 146.

¹⁵ Augusto e Haroldo de Campos, *Panorama do Finnegans Wake* (São Paulo: Editôra Perspectiva, 1971), p. 34.

dêle prumptamente manda uma testemunha para oeste à cata de suas tumtytuntunhas: e o retrospectoponto-epouso delas repausa em pés no parque onde oranjós mofam sôbre o verde que o primoamor ao diablin levou lívia ¹⁶.

La expresión «The great fall of the offwall» se transforma en «A grande queda do ovalto do muro», interpretando «offwall» como «oefmur» o, mejor aún, como «huevalto» («egghigh») en la pared. Una traducción no literal es a veces preferible para mantener las aliteraciones: «tumpty-tumtoes» se transforma en «tumptytuntunhas», sustituyendo uñas por dedos del pie; «since devlinsfirst loved livvy» aparece como «o verde que o primoamor ao diablin levou lívia», donde «primoamor» recrea fielmente la aliteración de «devlinsfirst» y el tema amoroso que se refleja en «loved». En la versión brasileña «their upturnpikepointandplace» descansa en paz, en vez de ser las naranjas las que son «laid to rust». Asimismo, «knock out», que de acuerdo a unos críticos hace referencia a Castle Knock en Phoenix Park, no se incorpora en la traducción, donde la interacción fonética tiene prioridad sobre las alusiones históricas ¹⁷.

Los problemas del lenguaje en Joyce y las palabras «portmanteau» de Humpty Dumpty no distan mucho de la alquimia léxica de los concretistas. En sus manifiestos, los brasileños definen el poema concreto como un objeto en y por sí mismo, cuyo material constitutivo es la palabra (sus sonidos, forma visual y carga semántica) ¹⁸. En un poema concreto el contenido es fundamentalmente estructura, una realidad lingüística estructurada que no interpreta sentires ni comunica un mensaje sobre objetos ajenos a su realidad. Así, el poema comunica forma, una estructura-contenido, simultáneamente como información verbal y no verbal.

Los esfuerzos mallarmianos de reformar la sintaxis en configuraciones músico-gráficas nos lleva a lo que Augusto de Campos llama la cuarta dimensión del lenguaje poético, «un espacio-tiempo sintáctico-sivual» ¹⁹. En el «Caracol» de Augusto es posible ver cómo el poeta concreto pone en movimiento su máscara poética ²⁰.

¹⁶ *Ibid.*, p. 35.

¹⁷ Véase Joseph Campbell y Henry Morton Robinson, *A Skeleton Key to Finnegans Wake* (New York: Harcourt, Brace and Company, 1944), p. 32.

¹⁸ Véase Augusto de Campos y colab., *Teoría da Poesia Concreta, textos criticos e manifestos 1950-60* (São Paulo: Edições Invenção, 1965).

¹⁹ «O Lance de Dados do Finnegans Wake», en *Panorama do Finnegans Wake*, p. 121.

²⁰ De Emmett Williams, ed., *An Anthology of Concrete Poetry* (New York: Something Else Press, Inc., 1967), n. p.

colocar **amas**
caracol **ocar**
amascar **acol**
ocar **amascar**
acolocar **ama**
scar **acolocar**
ramascar **acol**
locar **amasca**

La palabra «caracol» (letras impresas más oscuro) se traslada en el texto repitiendo «colocar a máscara» hasta el final del poema, donde aparecen dos «caras» en un renglón. «Caracol» significa también «coclea», el tubo espiral del oído interno. Por eso, el patrón «stoichedon» de Augusto es también un juego de sonidos entre «colocar» y «caracol», como el movimiento espiral en el oído. El poema exige que se lea con el ojo y *en el oído*, como es el caso en *Finnegans Wake*. Otras lecturas sintácticas y también tentadoras se pueden apreciar comenzando con «colocaramas», en el «caracolocar» del segundo renglón y en el último renglón con «caramascara».

En su libro sobre forma poética, John Hollander declara que un poema es al mismo tiempo canción y pintura. Para respaldar esto él vincula lo que designa como el eje del oído con lo que Eliot llama el talento individual, la voz, el habla. Para Hollander, el eje del ojo lo constituye la lengua, la tradición, «the mask through which [the] voice speaks». En la poesía concreta, la tradición de la forma es obviamente visual; la voz, la creación individual, aparece en el juego idioléctico-fonético de palabras.

Cuando se trata de forma en poesía existen defensores y detractores. Harold Bloom, en su ensayo «The Breaking of Form», donde traba una escaramuza con el libro de Hollander, expresa su falta de interés en la mayor parte de los aspectos concernientes a la forma en poesía. Los poemas, según Bloom, «break form to bring about meaning», donde reside la libertad²¹. El destrozo de vasos que realiza Bloom bien puede representar la crisis actual de la crítica, su escritura en la *offwall*. La imaginación violenta y los lugares visionarios de Bloom, donde las palabras afilan sus

²¹ Incluido en el libro *Deconstruction and Criticism* de Harold Bloom y colab. (New York: The Seabury Press, 1979), pp. 1-37.

significados para herir la tradición, ignoran las eternas batallas de la prosa-poesía en las que la palabra exige una existencia material autónoma. El espacio, en la tradición creada por los poetas concretos, no es exclusivamente imaginario.

La poesía concreta es el despertar de la forma, una celebración de significado en la forma y no su ausencia.

(Traducido del inglés por Raquel A. Green.)

²² Esta traducción refleja una versión corregida del ensayo «The Wake of Form in Concrete Poetry», presentado originalmente en la Convención de Modern Language Association en Quebec, Canadá, 10 de abril de 1981.