PLASTICA

GALERIA DE ARTE

Florida 588 - T. E. 32-9850 - Buenos Aires

CORREO ARGENTINO LA PLATA (B)
TARIFA REDUCIDA
CONCESION 7935

DIAGONAL CERO
MES DE JUNIO DE 1967

POESIA CONCRETA BRASILEÑA ★ *POESIA CINETICA*

sem um numero
um numero
numero
zero
um
o
nu
mero
numero
um numero
um sem numero

POEMA CONCRETO DE AUGUSTO DE CAMPOS

manifiesto del “espacialismo“

22

diago nal cero

REVISTA TRIMESTRAL

Director: Edgardo Antonio Vigo
Redacción: Calle 7 N. 546 - 2 E., La Plata
Prov. de Buenos Aires, República Argentina
Diagramación: Vigo
Inscripción en el Registro de la Propiedad
Intelectual N. 910.317
Impresa: "Imprenta Di Jorgi" calle 48 - 885
Deseamos canje con publicaciones de tipo similar.

REPRESENTANTES

en Chile
Guillermo Deisler
José Santiago Montt 277, dpto. C
Santiago de Chile

en Paraguay
Miguel Angel Fernandez
Brasil 1391, Asunciòn

en Uruguay
Jorge Casteran
Francisco Vidal 617, Montevideo

APOYE, SUSCRIBASE y DIFUNDA

A:

LOS HUEVOS DEL PLATA	Lindoro Forteza 2713, apto. 3, Montevideo, URUGUAY
AUSONIA	Villa Gaia di Malizia 48, Siena, ITALIA
MODULO	Via B. Galliari 32, Torino, ITALIA
ANTIPIGUIU	Vía B. Galliari 32, Torino, ITALIA
APPROCHES	11, rue Cognacq-Jay, París (7), FRANCIA
LES LETTRES	14, rue Gresset, 80 Amiens, FRANCIA
OU	9, rue des Mésanges, 92 Sceaux, FRANCIA
L'VII	14, Square de Meens, Bruselas, BELGICA
LABRIS	Begijnhogstraat 60, Lier, BELGICA
GRONK	Fleye Press, 600 huron Street, Toronto (5) CANADA
REACTIONS	Hirondelles 13, Bienne, SUIZA
VERS UNIVERS	43, Brittenoord 43, Rotterdam 26 HOLANDA
AMERICAN DIALOG	853 Broadway-Room 2105, Nueva York 10023, USA.
THE S-B GAZETTE	P. O. Box 33, Marin City, California, USA
CAMELS COMINGS	P O. Box 8161, University Station, Reno, Nevada, USA.
ROT	7 Stuttgart 1, Vorsreigstrabe 24 b. Stuttgart, ALEMANIA
RHINOZeros	1 Berlín 46, Belss Str. 69 a. ALEMANIA
KLACTO	Panic Press, 1-3 a. Mühltalstr. 69 Heidelberg, ALEMANIA

POESIA CONCRETA BRASILEÑA

DATOS
TESTIMONIOS
x
HAROLDO de CAMPOS

Traducción del portugues: EDGARDO ANTONIO VIGO

El Grupo NOIGRANDES se constituye en SAN PABLO en 1952, alrededor de la revista-libro del mismo nombre. (1) Adoptada como lema de búsqueda y experimentación poética la palabra NOIGRANDES fue extraída de una canción del trovador provenzal ARNAUT DANIEL, y cuyo significado ni los propios romanistas saben precisar: NOIGRANDES, eh noigrandes, / Now what the DEFFIL can that mean! "(EZRA POUND, Canto XX). Esta posición programática en favor de la experimentación poética incluía también, una creencia anti-romántica en la eficacia del trabajo de equipo, inclusive en el plano de la creación artística de la poesía (y precisamente escribe ABRAHAM MOLES —"La creación científica"— que el arte moderno tiende cada vez más a atenuar las diferencias entre la actitud creativa y la del científico, haciendo posible, por ejemplo, la obra de arte colectiva?). De ahí se parte para elevar a aquellos autores, nacionales e internacionales, cuya obra permitirá marcar el campo de ensayo de un nuevo lenguaje poético, realmente contemporáneo, esto es, capaz de corresponder al horizonte de una civilización eminentemente técnica y las nuevas relaciones de producción en él desarrolladas, inclusive en un nuevo humanismo tecnológico, que no teme, sino que incorpora a la máquina. ("To human beings, human things are all important" — NORBERT WIENER) (2). SUSANNE LANGER ("Problema of Art") muestra la contradicción entre el pensamiento no-discursivo de la poesía

y el lenguaje lógico-discursivo del cual ella se ha servido históricamente. El artefacto elaborado y lujoso que constituye el distintivo de ese lenguaje es, en el verso, una reminiscencia de la civilización artesanal, exacerbadamente individualista, en el mundo de la primera y segunda revoluciones industriales. El verso, un fósil vivo. Verificó así el Grupo NOIGRANDES que los grandes impactos creativos sufridos por el lenguaje poético desde fin de siglo pasado hasta nuestra época se dirigían en el sentido de la (en lo posible) eliminación de esa contradicción. El marco inicial (y genial) está representado por el poema-constelación de MALLARMé ("Un Coup de Dées", 1897), que VALéRY llamó con toda propiedad "espectáculo ideográfico", MALLARMé, es para el Grupo NOIGRANDES, el Dante de la Edad Industrial y cuyo poema fue comparado por JEAN HYPPOLITE a la lógica de HEGEL "convertida en su propio colocarse en cuestión". Se levanta a partir de allí un conjunto básico de ideas, que abarcan: a) — el método ideográmico de composición de los "CANTARES" de EZRA POUND, inspirados en las lecciones del sinólogo FENOLLOSA, b) — la teoría de los CALIGRAMAS de APOLLINAIRE; c) — las palabras-montajes de JOYCE, d) — en las atomizaciones visuales de E. E. CUMMINGS; e) — las contribuciones de los futuristas y los dadaístas. En la tradición brasileña, la poesía concreta retomó la línea de preocupaciones de OSWALD DE ANDRADE —el más radical y ejemplar de nuestros modernistas—, cuya POESIA PALO BRASIL, combatiendo el vicio retórico nacional, presentaba en poemas-instantes verdaderos ideagramas críticos del contexto histórico, social y lírico brasileño. De OSWALD sale una línea de poesía sustantiva y seca, que irá después, pasando por los poetas de la generación del 30 como CARLOS DRUMMOND de ANDRADE y MURILO MENDES, a culminar en la poesía arquitectural (casi neo-plasticista) de JOÃO CABRAL, donde la poesía concreta encuentra el gusto por el despojamiento y la rarificación del verso, por la conversión de éste en verdadero módulo de composición, calculadamente dispuesto dentro de una estructura sintáctica ortogonal (cuadros-bloques, desenvueltos en una de las últimas "puesta de lazos" del poeta según el principio de la serie).

En 1953, después de experiencias de fragmentación y montajes espaciales de palabras que ya vienen de antes (DECIO PIGNATARI: "El juglar y la prostituta negra", —1949—; H. de CAMPOS: "Cirópédia ou e a Educação do Príncipe" —1952), AUGUSTO DE CAMPOS realizó la primera experiencia sistemática de poesía concreta brasileña, con el conjunto de poemas POETAMENOS inspirados por la sugestión de estructuras musicales. Se trata de piezas donde; a ejemplo de la KLANGFARBENMELODIE de ANTON WEBERN, una melodía continua, dislocada de un instrumento a otro, que cambia constantemente de color, definen los temas por timbres fonéticos diversos, marcados gráficamente por colores diferentes, componiendo, a partir de esos elementos, un ideograma lírico-amoroso. Tales poemas que producían formas de efectos en varios idiomas, exigían nuevas técnicas de oralización, pues constituían una verdadera partitura de lectura (algunos de ellos fueron oralizados en SAN PABLO, en 1955 por el grupo musical "ARS NOVA"). En noviembre del mismo año, PIGNATARI se encontraba en la "HOCHSCHULE FüR GESTALTUNG" de ULM, con el poeta suizo-boliviano EUGEN GOMRINGER, el cual, sin contacto previo con el grupo brasileño, venía realizando, también desde 1953, pesquisas en cierta medida semejantes, denominándolas CONSTELACIONES. GOMRINGER empleaba la técnica combinatoria y un lenguaje reducido al mínimo de elementos, lo que le posibilitaba un control bastante riguroso de la composición, el grupo brasileño trabajaba con elementos más complejos y menos fáciles de controlar y se encaminaba hacia una ordenación no-lineal, más pluridireccional de los signos en el espacio blanco, algo así como un BARROQUISMO VISUAL, afín a una constante formal de la sensibilidad nacional (GOMRINGER, por su lado, se caracterizaba por las ortogonalidades y por la distribución casi siempre unidireccional de los elementos). El contacto fue provechoso para ambas

w w
d i
n n n
i d i d
w w

EUGEN GOMRINGER (suizo)

partes, habiendo GOMRINGER adoptado el nombre de POESIA CONCRETA, acuñado y divulgado por el Grupo NOIGRANDES desde 1955, como designación general del movimiento, a pesar de que él continuase llamando sus poemas CONSTELACIONES (3). En 1956, es publicado el nº 3 de la revista-libro NOIGRANDES (ya con el subtítulo de POESIA CONCRETA), comprendiendo varias experiencias nuevas. Así, por ejemplo, la serie de poemas impresos en blanco sobre fondo negro ("no â mago do ô mega", de H. de CAMPOS), donde el principio de OBRA ABIERTA es aplicado en la caleidoscopia de los semantemas y responden a la sicología de composi-

ción cabralina (de Cabral-poeta brasileño, N. del T.), con una tentativa de fenomenología de la composición (rompimiento de las palabras, incluso lo que corresponde "a su lugar"), los poemas de desarrollo cinematográfico (Mitad de calabaza, DECIO PIGNATARI, Flecha, de A. de CAMPOS; Choque, R. AZEREDO) poemas que se desdoblan y se articulan con el pasar de las páginas, etc. La poesía concreta brasileña sigue la dirección hacia una fase de rigor extremo, en la cual se procura contar con los elementos en dispersión semántica de su fase anterior (llamado por los propios poetas "ORGANICA") e integrarlos en un bloque totalmente planificado. Persíguese el ideal del libro colectivo, anónimo, un álbum de ideogramas sumados a un ideograma general: el libro-exposición-portátil de poemas-carteles (NOIGRANDES Nº 4/1958, comprendiendo 12 piezas). En esta etapa son producidos verdaderos poemas-máquinas, poemas que se auto-regulan, programados o pre-construidos dentro de lo que se podría llamar —como POé o MALLARMé— de "MATEMATICA DE LA COMPOSICION" (diferente de la matemática científica, pues trabaja sobre datos sensibles). A este momento, tal vez el más característico de la poesía concreta, pertenecen poemas como Tensión (A. de CAMPOS); Tierra (PIGNATARI), Más o menos (H. de CAMPOS), Velocidad (AZEREDO),

O E
OE TE
OES STE
OEST ESTE
OESTELESTE

RONALDO AZEREDO

Anda y Viene (J. L. GRüNEWALD). (4) Sobre la proyección internacional de la Poesía Concreta conseguida en gran medida por la acción propulsora del grupo brasileño —considerado por MAX BENSE el que la representa "en forma más fuerte y decidida"—, bastará consultar los números de la revista INVENCION (3 y 4, especialmente, reseñas POESIA DE EXPORTACION); o el nº 11/1964 de la REVISTA DE CULTURA BRASILEÑA, Madrid, dirigida por el poeta y crítico ANGEL CRESPO (sobre todo el artículo "LITERATURA BRASILEÑA DE VANGUARDIA: Una declaración", H. de CAMPOS); el número especial del 3.IX.1964 ("THE CHANGING GUARD — 2"), del THE TIMES LITERARY SUPPLEMENT, Londres (especialmente: DECIO PIGNATARI "Poesía concreta", MAX BENSE "THE THEORY AND PRACTICE OF TEXT"); el nº 18 de la revista japonesa GRAPHIC DESIGN, Tokío, enero 1965 ("POESIA CONCRETA EN BRASIL", L. C. VINHOLES); los nºs 11 y 12 de la revista austríaca MANUSKRIPTE, junio/setiembre y octubre/diciembre 1964 ("KONKRETE POESIE", Max Bense, "TSCHECHISCHE EXPERIMENTALPOESIE", J. Hirsal y B. Grögerová); el reciente libro de MAX BENSE, "BRASILIANISCHE INTELLIGENZ", Limes Verlag, 1965 (que, en materia de literatura, se ocupa apenas de Guimarães Rosa y de la poesía concreta). Mas la poesía concreta del Brasil asumía, como movimiento, características muy peculiares, que la hacían un fenómeno específico e irreversible, comparativamente a las direcciones europeas, para su propagación. Realmente, en el Brasil, la poesía concreta adquirió una larga proyección cultural, trascendiendo los límites cerrados de una escuela o de un grupo para influir poderosamente en el ambiente literario. El crítico y profesor universitario norteamericano JOHN NIST —observador imparcial del fenómeno debido, incluso a que él mismo es un poeta de concepciones tradicionales— colocó a la fase actual de la poesía brasileña (según sus palabras, la "4a. fase del Modernismo") bajo el signo de la poesía concreta ("Introducción" en "MODERN BRASILIAN POETRY", Indiana University Press, 1962; "EL MODERNISIMO BRASILEÑO", Revista de Cultura Brasileña, nº 6, setiembre 1963, —Madrid; "BRAZILIAN CONCRETISM", Hispania, vol. XLVII, diciembre, 1964). También ANGEL CRESPO, organizador de una encuesta-insubordinación de la literatura brasileña de vanguardia en la ya citada Revista de Cultura Brasileña, manifiesta en forma clara:

> "La influencia del concretismo se hace sentir preferentemente en las nuevas generaciones poéticas, en dos sentidos, aparentemente opuestos, más dialécticamente paralelos: en la producción de obras específicamente concretas, en la transformación del verso por presión de aquellos principios y, como prueba de vitalidad del movimiento, en la aparición de nuevas tendencias, en ocasiones contrarias, pero basadas siempre en la nueva visión-plástica, semántica y fonética – del vocabulario propuesto por el concretismo" (VANGUARDIA Y TRADICIONES EN LA POESIA DE EDGARD BRAGA, –"Cuadernos Hispanoamericanos", diciembre 64 nº 180–).

Realmente —agregamos— hasta aquellos que se han sublevado contra la poesía concreta, no hacen otra cosa que moverse en el área controlada por los promotores de esa nueva poesía, utilizando sus técnicas algunas veces mediante un simple juego de redenominación, como si cambiando los rótulos fuese suficiente para cortar el cordón umbilical... Esto llega hasta el punto, de que las negaciones aparentemente más histéricas al movimiento parten, justamente, de la esfera de los diluyentes epígonos, incapaces de asumir las consecuencias totales, embarazados en pesada placenta académica y, al mismo tiempo, fascinados edípicamente por las ideas o las creaciones que la poesía concreta pone en circulación. La historia literaria se encargará de realizar las distinciones y de separar el

producto original de sus tibios sucedáneos, por más pomposamente camouflados que éstos procuran presentarse. (5) No perderemos el tiempo aquí con este debate circunstancial, precisamente porque, en este campo, no interesa debatir con resentidos sino con la COSA HECHA, el trabajo realizado. Y la poesía concreta tiene, a esta altura, un elocuente acervo de trabajos producidos, que en la esfera de la creación, ya no dan especulación teórica o crítica. Colocar problemas es definir opciones. Agitando una serie de cuestiones fundamentales para una nueva teoría del poema, lanzando, desde 1950, testimonios, manifiestos o ensayos, donde, posteriormente, beberán poetas nuevos y viejos (no siempre leales en lo referente a sus fuentes...) para expedir "manifiestos didácticos" o hacer "reflexiones sobre poética de vanguardia". (6) Desarrollando una actividad complementaria, traduciendo creaciones de poetas extranjeros básicos para la formación de una tradición de la poesía de invención (POUND, JOYCE, CUMMINGS, MALLARMé, DANTE, vanguardistas alemanes, futuristas italianos, poesía provenzal, japonesa, china, poesía rusa de vanguardia, KHLIéBNIKOV y MAIACóVSKI, preferentemente, etc.). Procediendo a un esfuerzo de revisión (que todavía prosigue) del pasado literario brasileño, redescubriendo, por ejemplo, la segunda generación de nuestro Romanticismo y a un olvidado poeta, el maranense JOAQUIM DE SOUSA ANDRADE-SOUSÃNDRADE—, contemporáneo sincrónico de BAUDELAIRE, y autor de un sorprendente poema largo — O GUESA. En este poema se destacan dos secciones o momentos del Infierno — o "TATUTUREMA" (danza pandemonio de los indígenas del Amazonas corrompidos por los colorizadores blancos) y el "INFIERNO DE WALL STREET" (visión dantesca de la Bolsa de Nueva York), en estas ambas secciones aparecen personajes históricos y mitológicos, así como personas y acontecimientos extraídos directamente de los diarios de época, alterados por un proceso actualizadísimo de montaje; en ellas la poesía concreta encontró su más

preto
preto um jato
preto
preto um óleo
preto
preto um fato
preto
preto petróleo nosso
nosso
nosso
nosso
nosso
nosso
nosso
nosso petròleo

JOSE LINO GRÜNEWALD

remota bandera de lucha por un lenguaje sintético-ideográmico en términos nacionales. Por otro lado, se debe referir que la poesía concreta hace sentir su presencia no únicamente en los poetas de las generaciones más recientes, sino también en aquellos que vienen de otras generaciones más antiguas, del Modernismo o de manera radical como en un PEDRO XISTO (crítico y poeta, autor de "HAIKAIS e CONCRETOS", empeñado en la convergencia Occidente/Oriente-vía poesía) y un EDGARD BRAGA (autor de "SOMA" y actualmente volcado hacia una búsqueda en los límites de la escritura y la pintura, como en sus tactiligramas); o de manera esporádica o sin solución de continuidad como en MANUEL BANDEIRA ("Estrella de tarde"), un MURILO MENDES (la semántica concreta de "Tiempo Español", hermana de la dicción cabralina; sus recientes "MURILOGRAMAS"), un DRUMMOND ("Lição de Coisas"), un CASSIANO RICARDO (varios libros de última data y, patentemente, en sus tentativas

mais mais
menos mais e menos
mais ou menos sem mais
nem menos nem mais
nem menos menos

HAROLDO de CAMPOS

de formulación de vanguardia poética, tributarias de la poesía concreta y de la ensayística por ésta desarrollada). En Brasil, "la poesía constituye siempre una vanguardia profética de todas sus artes" (JOHN NIST), observación que nos parece especialmente válida en relación al movimiento modernista del 22 y al actual movimiento de poesía concreta. Realmente, con este último, que retomaba el diálogo con el Modernismo histórico interrumpido por un anclamiento restaurador (la llamada "generación del 45"), surgen las condiciones para un lenguaje común en términos de vanguardia, poniendo en situación a los principales poetas en actividad en el momento artístico de su eclosión y expansión, e instigando, dentro de su perímetro de intereses, respuestas y definiciones sin perjuicio de las diversificaciones personales. Esta receptividad a la innovación es característica de un país en busca de afirmación de aquellos que el crítico italiano LUCIANO ANCESCHI definió como el "proto-humanismo americano" en relación al humanismo europeo tradicional, demasiado estratificado y prisionero del lastre a veces paralizante del pasado. "La conciencia tropical es una conciencia espermática" escribió MAX BENSE, caracterizando así —para hallar los aspectos exóticos y superficiales en que se pierden tantos observadores de las cosas del Brasil—, el lado crítico e inventivo de la mente brasileña. Es esa receptividad a la vanguardia que explica, por ejemplo, el caso de nuestra arquitectura, que tiene el privilegio de ser movilizada para la tarea nada común de construir toda una nueva capital, BRASILIA. La poesía concreta efectiviza la reinvindicación de OSWALD DE ANDRADE por una "POESIA DE EXPORTACION" en lugar de una "POESIA DE IMPORTACION", resignada y pasiva, colonialmente dependiente de los padres europeos. Eliminado el compromiso entre los movimiento literarios brasileños y europeos —existente en el mismo Modernismo del 22, posterior en más de una década al futurismo italiano que lo instigó, se produjo en condiciones brasileñas un movimiento de vanguardia de tránsito simultáneamente nacional e internacional. La asimilación de las fuentes extranjeras del movimiento fue realizada bajo el amparo de lo que OSWALD llamaba de "ANTROPOFAGíA" y que no era otra cosa que una devoración crítica, una reducción estética comparable a la "reducción sociológica" de que habla GUERREIRO RAMOS en un libro de 1958, al describir la formación, en algunas circunstancias dadas, de una "conciencia crítica" que ya no se satisface con la "importación de objetos culturales perfeccionados", sino que cuida de "producir otros objetos bajo formas y con funciones adecuadas a las nuevas exigencias históricas". Este paralelo crítico-sociológico explica también el surgimiento de la poesía concreta en San Pablo (de donde saldrá la "Semana de 22"), ciudad capital del proceso brasileño de industrialización.

A partir de 1961, con la tesis de DECIO PIGNATARI presentada en el 2º Congreso de Crítica e Historia Literaria (F.F.C.L. de Assis), la poesía concreta brasileña comienza a preocuparse de manera más intensa con los problemas de orden semántico, con problemas de compromiso. (7) Esta apertura del horizonte semántico del movimiento se hace, sin embargo, sin abdicación de las conquistas formales incorporadas a su arsenal, a través de la utilización más amplia, inclusive para el enfoque de una temática social. Es la fase de las CONCRECIONES SEMANTICAS, trabajadas con criterios permutativos, combinatorios, topológicos, etc. SARTRE sostiene que la poesía fija el lado de las cosas ("la palabra-cosa") y que la prosa fija el lado de los signos ("la palabra-signo"), tornándose imposible el compromiso de la poesía. Para la poesía concreta esta dicotomía no puede ser tomada en términos absolutos. Se puede decir, asimismo, que los poetas más aptos a tomar la manera creativa son aquellos que más seriamente meditarán sobre la mecánica del propio poema. Un MAIACóVSKY, por ejemplo, cuyo famoso ensayo "COMO HACER VERSO", era hace poco comparado por HANS MAGNUS ENZERSBERGER (el "joven iracundo" de la poesía alemana) a la "FILOSOFIA DE LA COMPOSICION", de POE; MAIACóVSKY para quién la poesía "es una forma de producción dificilísima, complejísima, sin embargo producción "y según el cual" sin forma revolucionaria no hay arte revolucionario". En Brasil, hay un paradigma de JOãO CABRAL DE MELO

NETO, cuya poesía, sin deshacerse de su rigor constructivo y de su garra experimental, se empeña en el testimonio de la realidad dolorosa del subdesarrollo nordestino ("El perro sin plumas", por ej.). Otro ejemplo: BERTOLD BRECHT, que exigía del artista un doble compromiso, ético y estético, y cuya poesía madura, caracterizada por la elipse y por la abreviación, por la ruptura de los hilos lógicos que deben ser recompuestos por el lector en un verdadero "VERFREMDUNGSEFFEKT" similar al empleado en su dramaturgia, puede ser definida como ideográmica en la poesía-montaje. A esta altura, la poesía concreta trabó un fecundo diálogo con el grupo minero de la revista TENDENCIA, sobre todo con el poeta AFFONSO áVILA, documentado en el nº 4/1962 de la referida publicación (H. de CAMPOS "La poesía concreta y la realidad nacional", este último trabajo en INVENCION, nº 2/1962). Este contacto dio sus mejores frutos en 1963, con la realización en BELO HORIZONTE de una "SEMANA NACIONAL DE LA POESIA DE VANGUARDIA", en la que participaron poetas y críticos de varios Estados y se expusieron poemas-carteles. Fue, entonces, aprobado un comunicado conjunto, cuyo tópico final, debajo de la rúbrica OPCION, es el siguiente:

"La responsabilidad del poeta ante su época y, más particularmente ante la sociedad de que es parte, no debe permitirle el uso de un lenguaje para ocultar la realidad, aceptando y consagrando, como fijos y definidos, patrones, formas o temas que se limitan a repetir. Sino exije que se lo utilice para descubrir y revelar, asumiendo el lenguaje como una instancia valorativa, estética y éticamente significativa. Entonces, y solo entonces, es que el poeta indica, obteniendo relevancia como parte del proceso de descubrimiento, de reformulación de la realidad, induciendo al lector a tomar conciencia de sí mismo y de su existencia social alienada. En ese sentido es que, de hecho, el poeta de vanguardia juega con palabras. Pero se trata de un "**JUEGO EXTREMADAMENTE SERIO**", el cual por haber depurado las palabras tribales, puede servirse de ellas activamente, haciendo del poema la expresión de un compromiso participante. Esta re-situación del poeta ante el lenguaje no puede ser concebida en abstracto, sino que parte de un compromiso con la realidad específica, esto es, con la realidad nacional que es configurada en un determinado momento y en cuya superación está empeñado. La contribución del poeta para la transformación de la realidad nacional debe basarse en el modo de ser específico de la poesía como acto creador".

Para la poesía concreta brasileña hay un nacionalismo crítico, heurístico, capaz inclusive de innovar en el plano internacional (como en el caso de la arquitectura de NIEMEYER y del urbanismo de LúCIO COSTA), opuesto al nacionalismo, ingenuo, folclórico, para turistas y cazadores de lo exótico. Se piensa en una poesía inscripta en el mundo de la producción cuyos consumidores inmediatos son otros productores, como decía MAIACóVSKY de la de KHLIéBNIKOV, pero que es capaz de inseminar todo el lenguaje poético de ahí en adelante. Poesía de base, por lo tanto, diferente de la poesía de consumición, voluptuosa y ociosa. Sólo esta poesía de base —la única que produce verdaderamente INFORMACION (pues la otra se reduce a la melancólica redundancia de los estereotipos gastados)— es capaz, cuando se compromete, de no perder su carácter creativo, de no transformarse en oratoria versificada, en calidad retórica. Al lado de la vanguardia

beba coca cola
babe cola
beba coca
babe cola caco
caco
cola
cloaca

DECIO PIGNATARI

de "soledad ontológica", nihilista y pontifical, de que habla LUKáCS, hay lugar para una vanguardia humanista, solidaria y constructiva, y es en ésta que la poesía concreta —poesía nueva de un país nuevo— reinvindica su inserción. En ese sentido también, como escribe DECIO PIGNATARI en el final de su artículo para "THE TIMES LITERARY SUPPLEMENT",

"CREAR COSAS REALMENTE NUEVAS ES CREAR LIBERTAD". (8)

NOTAS

(1) – Componíase, inicialmente de tres poetas: AUGUSTO DE CAMPOS, DECIO PIGNATARI, HAROLDO DE CAMPOS. A partir del Nº 3 de NOIGRANDES (1956) se integra al grupo el poeta RONALDO AZEREDO. En 1962, el poeta JOSE LINO GRüNEWALD, autor de UNO y DOS (1958), figura en el Nº 5 de NOIGRANDES.

(2) – Sobre el problema del nuevo humanismo tecnológico, es interesante consultar: OSWALD DE ANDRADE "La crisis de la filosofía mesiánica", SP 1950; Lúcio Costa "El nuevo humanismo científico y tecnológico", Instituto Tecnológico de Massachusetts, 1961, MAX BENSE, "Der Mensch in Technischen Zeitalter (Theorie der Meta-Technik)", Bad Nauheim, 1961; KOSTAS AXELOS "Marx pensador de la técnica" ("El arte y la poesía"), París, 1961.

(3) – En carta del 30.VIII.1956 dirigida a DECIO PIGNATARI, con respecto a una antología de nueva poesía entonces en preparación, cuyo título –poesía concreta– fue propuesto por el Grupo brasileño, que, desde 1955, yá utilizaba la expresión en la prensa paulista.

(4) – TENSION, de Augusto de Campos, yá estaba en NOIGRANDES nº 3 y VA y VIENE de J. L. Grünewald, figura en UNO y DOS. Este último poema fue objeto de un exhaustivo análisis de MAX BENSE, que habla del "realismo semiótico" de la poesía concreta (ver: INVENCION, nº 3 / 1963).

(5) – Refiérome especialmente a la llamada "poesía PRAXIS" que no es propiamente un movimiento, sino una compulsión mimética, alimentada de las sobras de la experiencia concreta. El comentarista de "THE TIMES LITERARY SUPPLEMENT" dice todo en este particular cuando define a la "poesía PRAXIS" como "WATERED DOWN CONCRETE", es decir, "POESIA CONCRETA AGUADA". Lo mismo que hace el "verdeamarilismo" o "Anta" en relación con las matrices originales de la "POESIA PALO BRASIL" y de "ANTROPOFAGIA".

(6) – Ved: "TEORIA DE LA POESIA CONCRETA", Ediciones INVENCION, San Pablo, Brasil, 1965.

(7) – Preocupaciones de esa naturaleza ya se escribían, desde mucho antes, en poemas como PETROLEO (1957) de J. L. GRüNEWALD y TIERRA (1956) y COCA COLA (1957) de DECIO PIGNATARI. Es cuando, HOMERO SILVEIRA escribiendo sobre NOIGRANDES nº 4 de agosto de 1958 en el "JORNAL DE LETRAS", observa este aspecto en cuanto al poema TIERRA: "... por la presentación geométrica bastante funcional y adecuada al tema, de una belleza casi "participante" como elogio de la tierra y, por consecuencia del labrador – resumido en "TIERRARATIERRA" en que se descubre entre las dos palabras "TIERRA" (inicial y final) el verbo "ARA". Tierra arada, tierra pronta para la siembra, tierra para la producción, tierra preparada por la mano del hombre". En este poema, se acrecienta la disolución "PRAXIS", dando, varios años después, la idea para su "LABRALABRA"...

(8) – Bastante lúcida para la inteligibilidad de esta afirmación es la reseña de "THE TIMES LITERARY SUPPLEMENT" en el yá citado número especial sobre la poesía de vanguardia, respecto a los libros sobre el "ULTRAISMO" y el "SURREALISMO" español y sobre la ausencia de una vanguardia de literatura española actual: "La ausencia de escritura (poesía) experimental no significa nada, por supuesto, en lo que concierne a esa clase de trabajo contemporáneo en España, pero eso indica que las condiciones de trabajo no son como debieran ser. El movimiento de 1920 fue un signo de vitalidad y libertad creadora, que condujo a una poesía florida y lírica y también llevó a ubicarse a este grupo de vanguardia en el sector republicano cuando la guerra civil. (...) Tan cercanos son los vínculos entre la escritura de vanguardia y el no conformismo que sería fácil decir que la ausencia de todo experimentalismo es debida enteramente a la presencia de una quisquillosa censura".

" La gran angustia es que el arte va a transformarse en ciencia, lo inmensurable en medible, el sentido en inteligible:.
pero en el fin de una certeza resurge súbitamente lo imponderable ".

(VASARELY, notas, reflexiones, Paris - pág. 18/64

MIKE WEAVER

POESIA CINETICA

ARTICULO PUBLICADO EN "LES LETTRES" Nº 34

Traducido por: J. DIEZ DE FORTUNY

La energía cinética es la que posee un cuerpo móvil en virtud de su movimiento; es lineal en su dirección. La energía potencial es la que posee un cuerpo en virtud de su posición; es multilineal en su tensión. La ley de conservación nos enseña que si un sistema está separado, su energía total quedará constantemente, aunque pueda producirse en el interior del sistema un transporte de energía de una parte a otra de sus elementos.
El deseo de aislar un sistema estético va de MAX JACOB y PIERRE REVERDY a los presentes más puros de la poesía concreta. El deseo de ver que la obra de arte guarda su energía es el deseo de ver la obra libre en la naturaleza como una criatura de esta. No se puede llegar a esto mas que aplicando el principio constructivista: no se trata de imitar las macroformas de la vida sino el proceso estructural de la naturaleza:

> "No es cuestión, naturalmente, de volver el arte científico ni de estetizar la ciencia, sino de poner en evidencia el hecho de que un principio análogo formativo está frecuentemente — no siempre — en la base de los más diversos intereses humanos ".

El arte cinético que se nutre de la energía potencial o virtual, como de la energía cinética o actual está fundado sobre todo en los principios de la construcción. Esto no es nuevo. Se encuentra ya esta idea aplicada a la literatura en el manifiesto de DE STIJL, firmado por MONDRIAAN, KOK y VAN DOESBURG en 1923, en el que la cuarta dimensión existe para este último en la atención perceptiva del lector. De ahí el papel esencial y activo del ojo, papel de intervención como lo subrayan los estudios del GRUPO DE BUSQUEDAS DE ARTE VISUAL, así como SCHÖFFER, VASARELY, TINGUELY.
Este constructivismo que hace trabajar el ojo y el espíritu, sobre un nuevo plano —el de las intensidades— no es menos esencialmente humano:

> " bien ejecutadas, las manifestaciones del arte puramente abstracto quedarán siempre profundamente humanas, no " a pesar de " sino " porque " no tendrán jamás la apariencia naturalista".

MONDRIAAN, Realidades Nuevas, I, p. 7, 1947

Ejemplos de poemas cinéticos que extraen su fuerza y su "situación" (para tomar esta palabra de MAX JACOB) de la **energía potencial** pueden encontrarse en GOMRINGER (el verdadero iniciador del movimiento concreto) en los miembros del Grupo NOIGRANDES, en FINLAY y en GARNIER. **El homenaje a MALEVITCH** de FINLAY es un poema en el que el método estructural impulsa la modulación de ciertas constantes: las palabras lock-lack, con la suma de la letra constante **b** introducida para formar otra pareja de constantes block-black. Los elementos expresivos están escogidos con la mayor economía. Su aspecto gráfico está compuesto de líneas (l-k) y de círculos (o-c). La letra b es un paradigma de la relación línea-círculo.

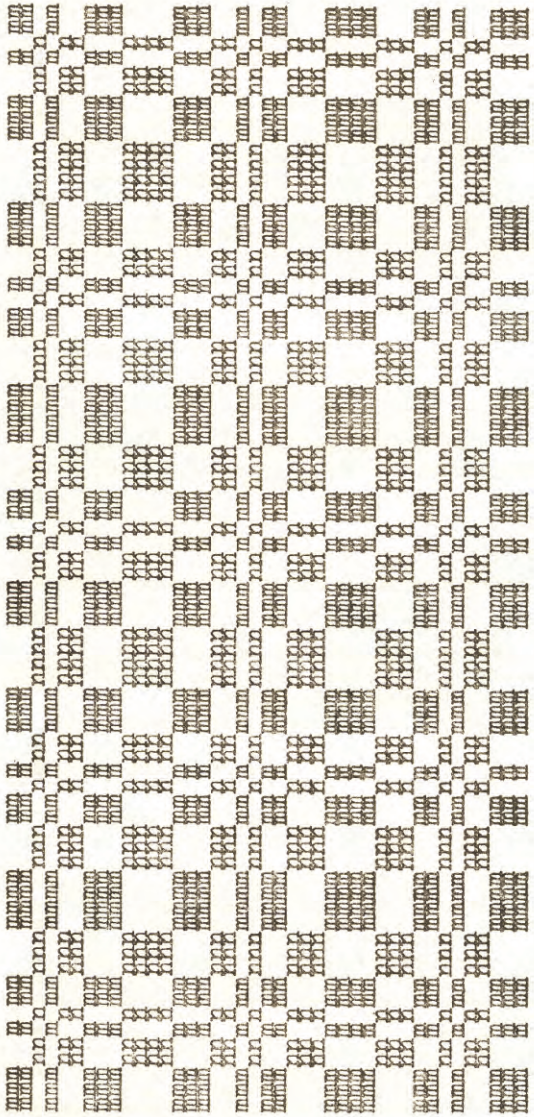
La estructura regular del poema, exacta en su detalle redundante, produce una forma ambigua análoga a la pintura óptica. El sentido estético está presionado por la finura de la forma, por su carácter precario y su constancia. En FINLAY el poema concluye en sí mismo como un objeto físico; en **GRANOS DE POLEN** de GARNIER, el plan es metafísico por el contrario. La manifestación conocida bajo el nombre de movimiento **"BROWNIEN"** en el que partículas muy finas están suspendidas en un medio flúido —como los granos de polen en la luz del sol— nos dá la analogía.
La sutilidad poética de este texto se encuentra en el revertimiento del papel mimético de las palabras. En lugar de escribir simplemente grain, grain, a través de la página, tratando el espacio blanco como luz solar, GARNIER define el sol no por su ola de luz sino por el movimiento, por la vibración de pequeñas partículas en un medio flúido. El sol existe porque alumbra, una sutil idea hecha palpable con calma por la serie de palabras "soleil" flotando libremente en la página y mantenidas por una tensión que crean a través del espacio:

> " inestabilidad es justamente sinónimo de ambigüedad y la **ambigüedad perceptiva** —con la ambigüedad semántica— es sin duda la base de múltiples situaciones y creaciones de nuestro tiempo".

(GILLO DORFLES, La inestabilidad.

El movimiento ondulante, como fenómeno científico es aparente en la vertical sinuosa marcada por el genitivo " of " (una estructura lingüística circular) en el poema de FINLAY **Ring of Waves:**

ring of waves
row of nets
string of lights
row of fish
ring of nets
row of roofs
string of fish
ring of ligth



CHARLES CAMERON, Poema para Rosa Maria

Cada línea está compuesta de elementos moleculares (palabras) dando vueltas en una órbita circular acompañada de las permutaciones más simples. El traspaso de la energía de un punto del poema a otro, se efectúa sin referencia especial a la masa. El medio gráfico marca el tránsito de la onda, pero como el movimiento es demasiado moderado para ser llamado potencial e insuficientemente unido a la masa para ser llamado cinético, nos hace reconocer este movimiento ondulatorio como una categoría aparte.
El tema del poema está fundado, semánticamente, sobre la iconografía típica de FINLAY: redes de pesca, luz de playas que explican de la manera más simple las relaciones entre la tierra y el mar. La emoción implícita en el acoplamiento formal es trasmitida sin pérdida: el universo del poema se contrae y se extiende como una marea.

Pero, por otra parte, el uso del **movimiento actual** o del **tiempo real** como elementos expresivos son de una importancia primordial para el arte y la poesía cinética.

> " la acentuación del movimiento más bien que la del objeto que le describe, distingue la forma tangible de las otras formas de la escultura en movimiento. Los móbiles y las esculturas en movimiento ponen el acento sobre la belleza de los objetos que describen este movimiento En la escultura tangible el valor estético de los objetos deviene secundario por referencia al de su movimiento".

(Art. Journal, 20, 4, Eté 1961, 226)

Esta idea de LYE sobre el movimiento sin referencia a la masa es especialmente cinemática, aunque en esta ocasión parece más concernida por el tiempo libre de la escultura que por el tiempo controlado de el cinema. La escultura, en tanto que arte "performativo" o transformable, ofrece grandes facilidades para la interferencia sentimental del espectador con la obra de arte. NICOLAS SCHÖFFER, cuyos escritos sobre los aspectos temporales de la percepción, muestran una gran perspicacia, acoge la diversificación para evitar la saturación del ojo humano.
Pero son el cineasta – y eventualmente el músico – quienes mejor pueden explicarnos los problemas del movimiento actual o del tiempo real. La REVISTA INTERNACIONAL DE FILMOLOGIA(11 mayo 1949) ha puesto estos problemas en términos de percepción (escalas, identificaciones de formas, movimientos, tiempo, memoria, relaciones entre las secuencias, fatigas de los ojos) y de actitudes (valor moral, función social, significación sicológica). Pero el poema cinético lleva la acentuación experimental sobre la microestética de percepción mas bien que sobre la macroestética de la actitud.

La percepción es simplemente el aspecto disciplinado de la participación. Participar, en el mejor sentido de la palabra, significa prestar una atención activa:

> " en materia de arte, la comprensión es siempre imposible. Tan pronto como es traducido, el arte cesa de ser arte. La poesía no puede ser comprendida - es acogible – ".

(VAN DOESBURG, de Stijl 3er. año, p. 71, 1919 - 29)

La obra nos debe prender en una relación recíproca.
Pero la mayor parte de los problemas del arte cinético como del arte cinemático comprenden también la duración.
La duración es en el tiempo lo que la forma es a la estructura; no se la debe imitar, sino que se la debe conocer, cuando aparece, con un sentido de la revelación. Es la cualidad temporal análoga a la inestabilidad espacial tal como DORFLES y VASARELY la han descrito:

> " la geometría (cuadrado, círculo, triángulo, etc.), la química (cadmio, cromo, cobalto, etc.) y la física (coordenadas, colorimetría, etc.) representan constantes. Nosotros las consideramos en tanto que cantidades, nuestro arte, nuestra medida, nuestra sensibilidad harán de ellas cualidades. (No se trata aquí de la geometría euclidiana ni de la einsteiniana, sino de la propia del artista que funciona a la maravilla sin conocimientos exactos ".

(VASARELY, Notas, Reflexiones...; pág. 22, Paris, 1963)

El tiempo intrínseco de un film abstracto o concreto, de un poema fonético sin narración es el mismo que su tiempo cronométrico. La duración sin embargo está hecha para nuestro espíritu de relaciones de más o menos grande intensidad que crean el ritmo que nosotros describimos como más o menos agradable. El factor humano, cuando interviene en un sistema redundante sea una repetición o una permutación, produce esta inestabilidad temporal que hace el hombre sensible en los aspectos de la duración que no son medibles ni determinados. Pocos poetas, ERNEST JANDL, puesto aparte, practican o han practicado la repetición y la permutación de las constantes verbales para un efecto fonético. **LIFE** de DECIO PIGNATARI como los **Canal Stripe Series** y **Ocean Stripe Series** de FINLAY son cinemáticos o son progresiones rápidas en el tiempo.

La síntesis audio-visual se produce sin embargo a veces en la poesía concreta, pero una complementaridad sincrónica no ha sido desarrollada de una manera significante en el interior de la estética constructivista. Se encuentra en CUMMINGS efectos performativos, así como en los sucesores modernos del simultaneísmo de HENRY-MARTIN BARZUN autor de **Canto simultáneo y polirrítmico.** CHOPIN, HEIDSIECK, ILSE y PIERRE GARNIER son los nuevos poetas fonéticos expresionistas. PAUL LEVREE – como ARP y VAN DOESBURG – se mantienen entre los dos polos; su sentido de la "integración" y del "esencialismo" concurren fuertemente hacia su pensamiento surrealista para la evocación y la sugestión. Pero todos estos poetas de tendencia expresionista son poetas religados también más a la interpretación electrónica que al peso de cada palabra. Al poeta fonético atañe naturalmente el ritmo musical, al poeta cinético el ritmo visual. El poeta fonético trabaja en el interior del sistema tradicional del poema –conjunto de sonidos–; el poeta cinético desafía al lingüista haciendo del poema un conjunto de sonidos animados. La palabra en FINLAY, por ejemplo, tiene un valor de representación, designando y significando objetos, una actitud y acciones vivientes que pueden ser inmediatamente identificadas.
El poeta cinético no desafía solamente al lingüista sino también al estético. JEAN MITRY ha pretendido que:

> " el ritmo visual está desprovisto de capacidad emocional como de significaciones desde el instante en que las mas en las que está el ritmo están desprovistas de significación objetiva y de fuerza emocional e inicial. La movilidad de un grafismo abstracto es una emoción intelectual sin orientación definida y sin potencia efectiva".

(Estética y Sicologia del Cine, p. 341, Paris, 1963)

Si el profesor MITRY tiene razón, los artistas cinéticos harían bien en explorar las propiedades del tiempo visual o de renunciar a la idea del arte cinético. La percepción de simples cambios no puede sustituirse en el ritmo. Sin embargo la poesía cinética que no emplea palabras "desprovistas de significación objetiva" emplea el ritmo visual. Por otra parte no es esta la primera vez que los poetas estudian el ritmo visual: en lo que se refiere a los imaginistas anglo-americanos.
Sin embargo – y esto es importante – es la primera vez que los poetas piensan estos problemas en los términos de la estética constructivista. Las objeciones del profesor MITRY están fundadas en una estética expresionista o intuitiva. Por el contrario la precisión cronométrica en el film abstracto, la precisión métrica en la pintura óptica son un método estructural porque la forma indeterminada y anteriormente inapercibida que revela puede ser solamente realizada por este medio.
Así mismo la poesía experimental busca una nueva métrica, a fin de crear una nueva medida.

UNA POESIA ATÓMICA

1967

FOLIO "DIAGONAL CERO" DE POESIA

PROPEDEUTICA

PROPEDEUTICA PROPEDEUTICA

CARLOS RAUL GINZBURG

LA PRIMIGENIA SITUACION ONTICA es una ubicación pensante en el lenguaje, con un "plus" "temple anímico" poético: en este caso singular la "angustia atómica", el "absurdo" científico. Desde el fondo basal lingüístico se despliega la Poesía Experimental como síntoma fecundo, ver "espacialismo", "concreta", "semiótica", "matemática", "cinética" y...y... "atómica".

ROL RACIONALIZADOR EXTREMO CUMPLE EL ATOMISMO porque sobre una estructura lingüística modificada o no, coloca estructuras científicas modificadas o no. Las posibilidades son amplias, mismo, partiendo de una ciencia fundante hacia un lenguaje fundado. Nacen NUEVAS FORMAS literarias, eso es lo relevante, y subsidiariamente renacen valores significativos típicamente desobjetivados.

ERA ATOMICA INDUSTRIAL – URBANA.
LENGUAJE + CIENCIA = POESIA ATOMICA = BOOM.

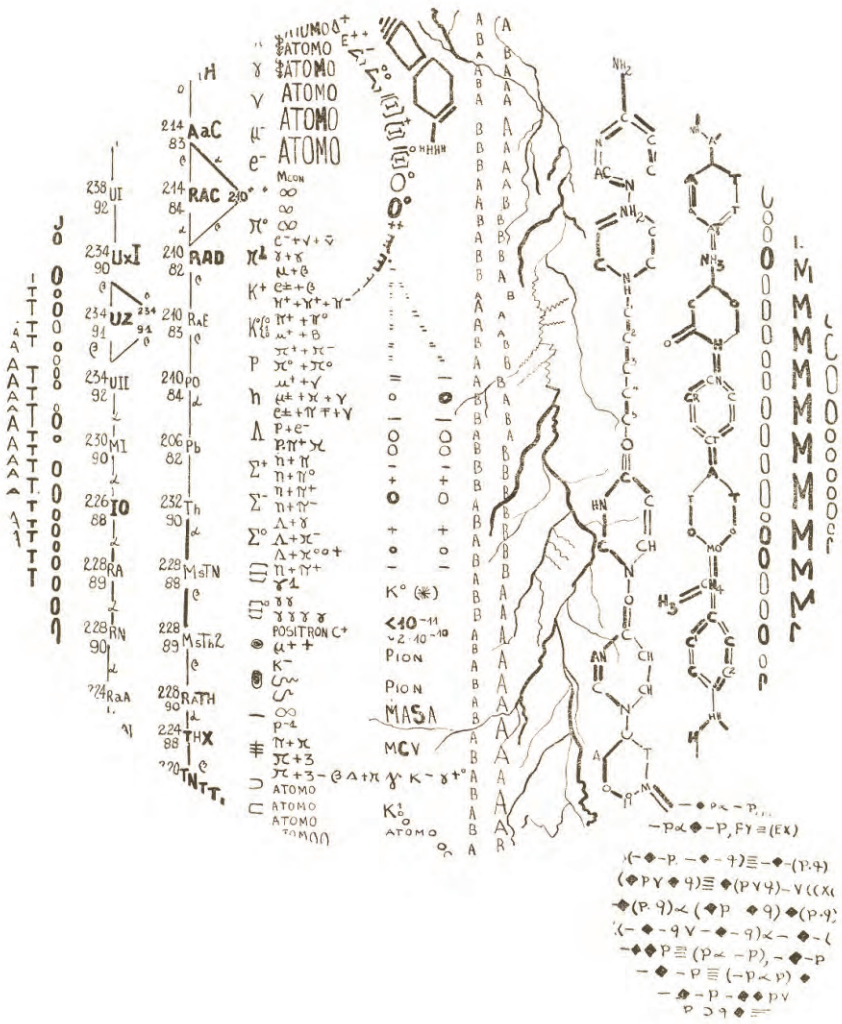
SIGNO CONVENCIONAL - DESINTEGRACION TOTAL

Atomm
Atommm
Atommmm

Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooo oooooooooooooo
Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooo oooooooooooooo
Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooo oooooooooooooo

Atoooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooo oooooooooooooom

SIGNO CONVENCIONAL - INTEGRACION TOTAL



Atomo
Atomo
Atomo
Atomo
Atomo
Atomo
Atomo
Atomo
Atomo
Atomo
Atomo
Atomo
Atomo
Atomo
Atomo
Atomo
Atomo
Atomo
Atomo
Atomo
Atomo
Atomo
Atomo
Atomo
Atomo
Atomo
Atomo
Atomo
Atomo
Atomo
Atomo
Atomo
Atomo
Atomo
Atomo
Atomo
Atomo
Atomo
Atomo
Atomo
Atomo
Atomo
Atomo
Atomo
Atomo
Atomo
Atomo
Atomo
Atomo

SIGNO CONVENCIONAL - INTEGRACION PARCIAL

Rubén Alberto Suárez
— Martillero —

Diag. 78-206 26440

Adhesión de "Pichón"

Juan F. G. Bianchi Lobato
— Abogado —

11-710 31588

Eduardo Pucciarelli Rava
Martillero - Tasador

48-877, 1º, of. 108 44140

ESTUDIO JURIDICO
Dr. Eduardo José Lazzari
Proc. Agustin Sixto Solari

Esc. 50 - 889, 4º of. 412 42323

Miguel Angel Rivas
— Martillero —

Diag. 73-3327 32111

Alberto Durán
Martillero

48-874, 4º p., esc. 55/56 - 28273

Carlos José Tejo
— Abogado —

48 - 866

ADHESION

Juan José Esteves

F
O
T
O
G
RETRATOS
A
F
I
A

54 - 528 - 2°

Librería Jurídica

Calle 45 - 532
Teléfono 41427

Néstor José Vigo

Vías urinarias - Cirujano

43-426 22069

"Ameghino"

Librería y Papelería

55 esq. 4 28295

Julio Naggi
— Martillero —

8 - 763 41719