RIDAA
Repositorio Institucional
Digital de Acceso Abierto de la
Universidad Nacional de Quilmes

Universidad
Nacional
de Quilmes

Antelo, Raúl

Gonzalo Aguilar, Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003, 457 páginas

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:
Antelo, R. (2005). Gonzalo Aguilar, Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003, 457 páginas. Prismas, 9(9), 315-318. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/2300

Puede encontrar éste y otros documentos en: https://ridaa.unq.edu.ar

Universidad Nacional de Quilmes
Roque Sáenz Peña 352 // Bernal
Buenos Aires // Argentina
t.: (+41 11) 4365 7100
f.: (+54 11) 4365 7101
info@unq.edu.ar

Gonzalo Aguilar,
Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista
Rosario, Beatriz Viterbo, 2003, 457 páginas

Poesia concreta brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista
San Pablo, Editora da Universidade de São Paulo, 2005
(traducción de Regina Aida Crespo y Rodolfo Mata,
revisión de Gênese Andrade), 408 páginas

En *Poesia concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, más que acompañar, como terco especialista, el desarrollo del movimiento concreto, Gonzalo Aguilar persigue aquello que se sitúa atrás de las imágenes y que Borges definía como la aventura de un individuo que se introduce en el cristal por donde mira y así se instala en un ilusorio país que le hace sentir el bochorno de no ser más que un simulacro, "obliterado por las noches y tolerado por las vislumbres". El ensayo de Aguilar nace, pues, de la insurgencia derrideana al modelo enigmático de la línea, para, con Sarduy, proponernos la repetición como verdadero motor de la escritura.

Configura, si se lo ve en contexto, la emergencia de un nuevo tipo de archivismo, erudito y creativo, de que *Vanguardia, internacionalismo y política,* de Andrea Giunta, puede ser otro buen ejemplo. Son ensayos que toman el exceso como hipótesis.

En ese sentido, la ficción crítica de Aguilar, elaborada a partir de los materiales previamente estipulados por los concretos, es una ficción marcada y firmada, *construida*. Abierta, por definición, al diálogo con otras. Quiero decir que se la puede leer no sólo como la construcción de un sentido para la aventura concretista, sino también como el desarrollo de ciertos rasgos diseminados a lo largo de la historia cultural del Brasil. Nos llama, por ejemplo, al rescate de un filón barroco que irriga buena parte de la escritura brasileña hasta desaguar, finalmente, en los concretos.

A título de ejemplo, recordemos un hito apenas, un pasaje, en la cuarta expedición de *Los sertones*, en que Euclides da Cunha describe el muro de una capilla abandonada por los pobladores de Canudos y que funcionaba como frontón de tiro:

> Y en sus paredes, zangoloteando locamente, la caligrafía lisiada y la literatura tosca del soldado. Todos los batallones habían colaborado en esas mismas páginas, escarificándolas a punta de bayoneta y tiznando a carbón aquellas paredes sacrosantas: períodos breves, incisivos, estremecedores; blasfemias fulminantes; imprecaciones, y gritos, y vivas calurosos, las rayaban en todo sentido, profanándolas, enmascarándolas, con caracteres negros, ensartados en puntos de admiración, largos como chuzos.[1]

Está allí, en ese *cabriolando loucamente* –el loco zangoloteo del traductor Garay– la paronomasia, el desastre que define la poesía como eterna hesitación entre sonido y sentido, que por esa vía une lo eximio, la *caligrafía,* y lo torpe, lo *bronco*, en un corcoveo alucinado que, al exhibir su trazo demoníaco, manco, negro y mudo, nos permite ver las mismas características que Haroldo de Campos reivindicará después para Machado de Assis, cuya tartamudez –y, con ella, la de toda la literatura tosca del soldado, o sea, el habla del infame– era, según Silvio Romero, la marca diferencial y diminuta de la literatura brasileña, aunque Haroldo, en cambio, la reevalúe más tarde, invirtiendo el signo, como *plus* y como exceso, como un lujo que es puro alijo. (No es casual que en *Os sertões dos Campos* los hermanos hayan decidido leer –reescribir– *Los sertones* tal como se lo oye, es decir, desentrañando del ensayo de Euclides da Cunha endecasílabos perfectos, restos

[1] Cunha, Euclides da, *Los sertones* (trad. de Benjamín de Garay), Buenos Aires, Claridad, 1942, p. 387.

de sonetos que el cientista social no quiso, pero escribió de hecho).

Está allí el *larvatus prodeo* de todo modernismo y están también esos enunciados breves, incisivos y estremecedores, esas blasfemias fulminantes, esas imprecaciones, esos gritos y esos vivas calurosos que, a partir de 1936, suscitará en el Brasil el debate sobre el agotamiento de la vanguardia.

En efecto, veinte años antes de la experiencia concreta, estalla en Río de Janeiro la intervención a sí misma llamada *pós-moderna,* a partir de textos de Gilberto Freyre o Jorge Amado, que asumen abiertamente el mercado contra el Estado –hasta entonces, el actor alrededor del cual giraban todos los vanguardistas–. Nada tienen que ver con los concretos. Sin embargo, líneas sutiles los enlazan. Tenemos así, abiertamente expresa en esos precursores, la profundización de un componente antiestatalista, satírico, admitido por Oswald de Andrade en conferencia de 1945, que se lee, más claramente aun, en un ensayo que, al mismo tiempo, Gilberto Freyre escribe pensando en el público hispanoamericano (*Interpretacion del Brasil*, México, 1945).

En ese libro, Freyre nos propone una equivalencia entre el artista plástico barroco Aleijadinho y el poeta satírico y gongórico Gregório de Matos, viendo en el manco, Aleijadinho, "un Greco mulato y maestro en deformaciones grotescas", un síntoma de la impaciencia por alcanzar una expresión brasileña, es decir, algo superior a un mero eco colonial de lo europeo.

Esa ficción de lo extra europeo o de lo ultra europeo, abierta, en la poesía, por Gregório de Matos, tendería entonces un puente sutil, pero nada caprichoso, entre el proceso de amalgama tardo-modernista de lo menor (que juzga la escritura del alto modernismo, en especial, la de *Macunaíma*, como algo "verborrágico, poco literario y anti-popular") y la posición post-utópica de los hermanos Campos, quienes, desde ese mismo punto teórico, reorganizarían su paradigma literario posvanguardista, reivindicando lo barroco como falla fundante.

De esa observación aparentemente marginal de Euclides da Cunha –a quien Murena asoció con José Hernández, autor de un poema "más difícil que la *Hérodiade* de Mallarmé" (Eugenio d'Ors dixit)– se dispara una flecha que nos lleva a los grafitos de Murilo Mendes, poeta, según Haroldo, de un mundo sustantivo. Es obvio: esa lanza sagital señala una peculiar dispersión anarquista, cuando no *anartista*, la misma, coincidentemente, que une los extremos de Mallarmé y Debord.

Esa ficción podría llamarse la ficción de la imagen repetitiva y se la podría enunciar del siguiente modo: así como la historia se hace a través de las imágenes, lo visual está cargado de historia, de allí que la imagen, que en Augusto de Campos es tan importante, sea precisamente una modelización de lo real y opere, al mismo tiempo, como el relato de una salvación y de una escatología. Una historia de lo primero y de lo último.

Esa historia retorna porque es propio de la imagen volver sobre sus pasos. Nos lo dicen Kirkegaard, Nietzsche, incluso Heidegger pero, sobre todo, Deleuze. La imagen es repetición. De allí la equivalencia entre el poema visual y la traducción –las dos formas dominantes en la práctica de Augusto y Haroldo de Campos–.

En resumen, la imagen nos abre un campo de indecibilidad entre lo real y lo posible, de allí que la única forma de capturarla sea perderla, es decir, proponer otro ciclo que, al desplazarse, pueda potencializar el pasado en nuevas imágenes del modernismo. Gonzalo Aguilar, con peculiar maestría, nos lo presenta en este ensayo.

Una de las actitudes más instigantes de la crítica contemporánea, el ajuste de cuentas con el modernismo, pasa a mi juicio por esa actitud casi religiosa de mantener a los inoportunos e indeseables alejados del foro, depurando a continuación un lenguaje innovador para discriminarlo en fin de la vulgata global pero, al mismo tiempo, imaginar un diseño de ruptura que, no casualmente, apele asimismo a las masas urbanas.

Coincidiendo con los concretos en el ataque al nacional-modernismo, esos primeros en llamarse *pós-modernos,* como Gilberto Freyre o Jorge Amado, tan distantes, a primera vista, de los concretos, basaban también sus juicios en el fetiche concretista por excelencia, el escritor antropófago Oswald de Andrade. No sólo el que escribe con sorna las aventuras

de *Serafim Ponte Grande*, sino aquel que apela a la melancolía para analizar el *Marco Zero* de su tiempo. Todos –Freyre, los Campos, Amado– combaten el aristocratismo de la vanguardia en nombre de una innovadora fusión ficción-ensayo que incorpore la colección (el museo) a sus propias obras. De tal suerte, diríamos, que son la contracara –el *alijo*– de la literatura *lujo* que nos proponía la frivolidad vanguardista.

En ese sentido, la cuestión de las relaciones entre el proyecto concretista y la construcción de Brasilia es extremamente elocuente en el ensayo de Aguilar. Como lo señala el mismo autor, para el grupo de poesía concreta Brasilia representaba la materialización de una narración utópica, un ejercicio de imaginación social, en que la ciudad ideal se configuraba, en fin, como un lugar posible de enunciación. Uno de los primeros indicios de esa actitud es, a juicio suyo, el traslado de la Exposição Nacional de Arte Concreta a Río de Janeiro, instalándola en el edificio del Ministerio de Educación y Cultura, predio construido por Lúcio Costa, con la participación de Le Corbusier, y ornado, entre otros emblemas, con una escultura de Jacques Lipchitz, el *Prometeo encadenado,* que había sido expuesta, junto al *Guernica*, en la muestra internacional de París, en 1937. Es decir que el mismo solar elegido por los concretos para exhibirse es más que un ministerio o un museo, es la modernidad misma.

Aguilar afirma, entonces, correctamente, que el *corte* que suponía la exposición de poesía concreta con el entorno académico-oficial era homólogo al que producía el proyecto de Brasilia. La ruptura residía en que, tal como la nueva capital, la exposición sólo podía imponerse a partir del hiato y del extrañamiento con el medio.

> Se trataba de una ciudad que hacía un corte abrupto con las tradiciones, como si su forma sólo pudiera constituirse después de haberse sumergido en las aguas del olvido modernista. La eliminación de la calle como célula de organización urbana, en el *plano piloto* de Lúcio Costa, era homóloga a la eliminación del *verso* en la poesía concreta. Ciudad sin calles, poesía sin versos: los elementos de reconocimiento y de orientación básicos son reemplazados por una espacialidad que exige nuevos preceptos.

Nuevas maneras de leer.

Lo importante del caso es que, más allá de las diferencias programáticas, en función de los restos orgánicos o naturalistas *–nacionalistas–* del proyecto de Costa-Niemeyer, a los promotores de este corte urbano-discursivo poco parecen haberle importado las diferencias estéticas entre la poesía concreta y la arquitectura brasiliense, habiéndose decantado, en cambio, por la proyección política *internacional* de la nueva capital y su valor obviamente modernista.

Desde ese punto de vista, la asociación *poesía-ciudad futura* gana nuevas y curiosas connotaciones ya que funciona menos como la irrupción de lo nuevo y mucho más como el reciclado de una antigua utopía modernizadora que, como diría Aguilar, yacía sumergida en las aguas del olvido vanguardista.

En efecto, desde mediados del siglo XVIII, más precisamente, desde la reconstrucción de Lisboa como "ciudad de las Luces", efecto residual del terremoto que la devastó, surgen en el Brasil sucesivos proyectos de traslado de la capital que siempre persiguieron el ideal de la inexpugnabilidad de la sede del poder. Así, en la época de don João VI (1808-1821) se debate el proyecto de construir *Nova Lisboa*. José Bonifácio, el independentista, imagina, en los años de 1920, una *Cidade Pedrália*, cuyo nombre homenajeaba al monarca de los Braganza. El vizconde de Porto Seguro, Francisco Adolfo de Varnhagen, también conocido por haber reunido, a mediados del siglo, el primer *Florilégio da Poesia Brasileira*, persigue denodadamente, entre 1839 y 1878, la construcción de *Imperatoria*, una suerte de San Petersburgo tropical, hecho nada trivial si se repara que allí se anudan ya la colección y el museo (un florilegio) con el espectáculo y la internacionalización (ya que esa antología es editada en Madrid).

A este proyecto le sucede el de una capital sin pueblo (¿no es ésta la escisión biopolítica de lo *abierto*, como diría Agamben?), *Tiradentes*. Proyectada en el tránsito de siglos y en plena República, no faltaban, en su nomenclatura urbana, calles dedicadas a Colón o a Isabel la Católica, figuras luego desterradas de la memoria pública ya que el 900 es también la conmemoración del IV centenario del descubrimiento *portugués* del Brasil.

Más tarde, bajo la modernización autoritaria del Estado Novo de Getúlio Vargas, surge la idea de construir *Vera Cruz*, antiguo nombre del país, que luego denominaría la usina de imágenes, los estudios de la Hollywood paulista o, quizás, con más propiedad, de la Cinecittà tropical, si recordamos la idea mussoliniana, al inaugurar los estudios italianos, de que las imágenes se transformasen al fin y al cabo en "la única higiene del mundo". Es decir que con Brasília culmina un largo recorrido en que ciudad y poesía, corte y retorno, se equivalen y equilibran, mostrando, como señala muy bien Gonzalo Aguilar, que el modernismo con vocación de poder estatal hizo de Brasília algo bastante distante del *alto modernismo*, generalmente entendido como autonomización y despolitización del arte.

Pero una vez que ese proceso completó la relativa hegemonización de aspiraciones vanguardistas que los concretos defendieron en el campo de la literatura, el escenario cambia tan irreversiblemente que empieza a resquebrajarse el imperativo de la modernización, acosado por nuevas demandas sociales, cada vez más desconfiadas de los proyectos estimulados por la biopolítica estatal.

En *Au fond des images,* Jean-Luc Nancy nos dice que, de los caligramas de Apollinaire hasta los *cut-ups* de Burroughs, pasando, es claro, por el concretismo, reencontramos recurrentemente la obsesión de las palabras por las formas y de la plástica por el enunciado –pintura de palabras, palabras pintadas, pinto-escrituras– cuyo objetivo principal sería suspender la forma a costas de su valor incorpóreo. El libro de Gonzalo Aguilar es indispensable en ese recorrido hacia lo informe del arte y la historia.

Raúl Antelo
Universidad Federal
de Santa Catarina