

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Filología Española III
(Lengua y Literatura)



POESÍA CONCRETA : RECEPCIÓN DE UNA
VANGUARDIA BRASILEÑA EN ESPAÑA

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Sérgio Massucci Calderaro

Bajo la dirección del doctor

Antonio Ubach Medina

MADRID, 2013

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
Facultad de Ciencias de la Información
Departamento de Filología Española III

**POESÍA CONCRETA: RECEPCIÓN DE UNA VANGUARDIA BRASILEÑA EN
ESPAÑA**

Tesis doctoral

Alumno: Sérgio Massucci Calderaro
Director: Dr. Antonio Ubach Medina

Madrid, junio de 2012

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	4
2. UN REPASO A LA TEORÍA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN DE LA LITERATURA.....	6
2. 1. Puntos de indeterminación y concreción.....	14
2. 2. Horizonte de expectativas.....	30
2. 3. El proceso de lectura bajo una perspectiva fenomenológica.....	54
3. OBJETO DE ESTUDIO: POESÍA CONCRETA.....	73
3. 1. Un movimiento de vanguardia brasileño.....	79
3. 2. El código antes que el mensaje.....	92
3. 3. Poemas para no leer.....	108
3. 3. 1 El contexto no-lineal.....	126
3. 4. Apuntes generales sobre la recepción de la poesía concreta.....	134
3. 5. El “plan piloto para la poesía concreta”.....	148
4. ESPAÑA RECIBE LA POESÍA CONCRETA.....	150
4. 1. Relaciones culturales Brasil-España: algunos hechos e intentos	152
4. 2. Divulgación de la literatura brasileña en España: breve repaso histórico.....	163
4. 2. 1. La importancia de Ángel Crespo.....	170
4. 2. 2. La <i>Revista de Cultura Brasileña</i>	175
4. 3. Poesía concreta en España: investigando el campo de recepción	181
4. 3. 1. Situación de España en los años 50-60.....	183
4. 3. 2. Breve panorama literario español de los 50-60.....	196
4. 4. El horizonte de expectativas literario en los 60: algunas hipótesis	221
4. 5. Poesía concreta en España: medios difusores y recepción.....	236
4. 6. Poesía concreta en España: ¿qué tienen que decir algunos de sus receptores?.....	252
4. 6. 1. Objetivos de la encuesta.....	253
4. 6. 2. Metodología de la encuesta.....	254
4. 6. 3. Análisis de datos.....	256
5. CONCLUSIÓN.....	265
APÉNDICE I: ENTREVISTAS.....	270
6. BIBLIOGRAFÍA.....	274

AGRADECIMIENTOS

A mi mujer, Diana, y a mis hijas, Daniela y Valeria.

A mis padres, Wilson y Leonor.

A mis suegros, Leopoldo y Lola.

Al director de esta tesis, profesor Antonio Ubach Medina.

1. INTRODUCCIÓN

La idea de esta tesis empezó a surgir en 2008, en una clase del profesor Antonio Ubach Medina, dentro de la fase docente del curso de doctorado “La lengua y la literatura en relación con los medios de comunicación”. El tema general de la asignatura eran los orígenes y el desarrollo de las vanguardias históricas de principios del siglo XX. Ubach acababa de repartir entre los alumnos algunos textos ultraístas. Yo, a la simple vista, hice un enlace inmediato entre aquellos ejemplos y los poemas concretos brasileños, que conocía desde muy joven. Ambos subvertían el orden lineal de disposición de las palabras en la página, utilizando el espacio de la hoja como un elemento estructural de la pieza poética. El concretismo, décadas más tarde, evolucionaría ese método y pasarían a ganar significado en las piezas concretas elementos como el tipo de fuente utilizado, su tamaño, el color y, como acabamos de comentar, la estructura espacial de las letras y palabras en la página.

Pregunté entonces al profesor Ubach si le sonaba la poesía concreta brasileña de los años 50 y 60, al que me contestó que no específicamente, aunque seguramente formaba parte de las corrientes vanguardistas que se desarrollaron después de la segunda Gran Guerra Mundial. Me cuestioné silenciosamente en aquél momento si nadie en España se había puesto en contacto con ese movimiento poético que es, hasta hoy, motivo de orgullo para poetas, artistas plásticos y académicos brasileños. Me puse a buscar la respuesta.

Cerca de un año después, para mi sorpresa y felicidad, fui seleccionado para una plaza de asistente del sector de prensa y divulgación de la Embajada de Brasil en Madrid. Ahí tuve acceso fácil a una información –pública, pero poco divulgada y buscada por pocos interesados– de gran interés, reunida en libros, artículos, revistas y periódicos españoles que trataban del tema Brasil en sus más variadas vertientes, del político y económico al histórico y artístico. Completé los datos ahí obtenidos con visitas a la Biblioteca Nacional de España y, claro, con mucha lectura paralela, principalmente de carácter teórico.

A esas alturas ya tenía la tesis montada en mi cabeza y había redactado un plan general con los principales capítulos y subcapítulos, que ya había incluso sido aprobado por el profesor Antonio Ubach, que, como era de esperar, acabó siendo mi tutor en esta investigación. ¿Quién mejor para guiarme sino el que plantó la semilla de esta tesis?

Con la tesis planificada y con ese “esqueleto” aprobado por el tutor, me faltaba solamente una cosa: tiempo. La decisión no fue fácil, pero, después de dos años en la Embajada (2009-2011), dejé el trabajo para dedicarme al desarrollo de esta investigación, que, al fin y al cabo, con todas las preocupaciones y esfuerzo que conlleva, me supuso un gran disfrute.

Verá usted que las cerca de setenta páginas iniciales están destinadas a tratar de teoría. Intenté dejar la lectura menos pesada mezclando, siempre que era posible, la teoría con ejemplos con prácticos. A continuación, en la segunda parte, viene una profundización en este objeto de estudio que es la poesía concreta brasileña, incluyendo algunos ejemplos comentados.

El capítulo que viene después de la presentación del objeto de estudio es el más largo de la tesis. Se trata de la parte realmente novedosa de la

investigación, cuando voy a exponer cómo llegó la poesía concreta brasileña a España, cuándo, a través de qué medios y personas y cuál su impacto, proyectando su proceso de recepción sobre el panorama histórico-social y literario de la época. Utilizaré siempre como base argumentativa conceptos sacados de las teorías de la recepción y del efecto estético, que nos proporcionarán interesantes puntos de vista sobre el tema. Por fin, la tesis se concluye con una breve encuesta a artistas y académicos españoles que se sabe que recibieron la poesía concreta décadas atrás.

No quisiéramos extendernos más en esta introducción. Queda mucho recorrido por delante y creemos que todo lo que tiene que ser dicho ya está detallado en las próximas páginas.

Mi sincero deseo es que disfrute de esa lectura, aunque reconozca que enfrentarse a casi trescientas páginas de un tema algo árido no es la cosa más entretenida que uno puede hacer. De todos modos, agradezco de antemano su atención.

2. UN REPASO A LA TEORÍA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN DE LA LITERATURA

Mis poemas tienen el sentido que se les dé.
Paul Valéry

Cuando, en 1967, en la Universidad de Constanza, en Alemania, Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser empezaron a dar forma e hicieron surgir lo que hoy se conoce como Estética de la Recepción y Estética del Efecto, ellos no estaban trabajando con una idea totalmente nueva. Lo que hacían los investigadores alemanes era recorrer un camino ya antes sugerido, aunque sin que destacara en las publicaciones de sus autores, por el estructuralismo de Praga, por la hermenéutica e incluso por el formalismo ruso –y para ir todavía más lejos, también por la poética de Aristóteles–, entre otros, camino este que iba en dirección contraria a las estéticas que consideraban solamente la importancia de la producción o de la descripción del producto artístico y que no tenían en cuenta, es más, menospreciaban el papel del receptor como factor digno de figurar en los estudios teóricos de la literatura. Jauss e Iser –y otros investigadores de otros países, algunos de los cuales comentaremos en este trabajo– tomaron en serio el papel del lector en la obra literaria y crearon y profundizaron en conceptos que defendían y explicaban sus ideas, alcanzando niveles de abstracción a los que nadie había llegado antes. Esto sí sería nuevo, esta sistematización de aspectos que vendrían a configurar sus teorías. Todo lo que había sido sugerido antes por otros estudiosos sería reunido, tomado como punto de partida y ampliamente desarrollado por los teóricos de la recepción. Por primera vez en la historia de la teoría literaria, el lector ganaba importancia como partícipe incontestable y elemento indispensable para el estudio de la

literatura, que se volcaría en el análisis de los procesos, efectos y resultados del encuentro entre obra y destinatario, entre texto y lector, objeto de interés de las estéticas de la recepción y del efecto. Además, se reinstauraban los hechos y el propio investigador dentro de su historicidad, y estudiar una obra literaria pasaba a suponer estudiar su supervivencia. Las relaciones intratextuales, que tanto dominio habían ejercido en la teoría literaria hasta entonces, empezaron a compartir importancia con la realidad extratextual. El objeto de investigación dejó de limitarse al texto concreto para centrarse también en sus efectos, que solamente pueden ser observados en el evento de la lectura, que, por supuesto, demanda siempre un lector. No se trata de la sustitución del texto o del autor por el lector en la posición de máxima relevancia en los estudios de teoría literaria. Se trata solamente de que el debate científico ya no se quedaba restringido al ideal del lector perfecto que sabe construir correctamente el sentido de una obra –como si un texto tuviese un solo contenido y que éste fuera el contenido correcto–, en detrimento de otros lectores que no sabrían interpretar y reconstruir la obra a la perfección. Se trata, también, de intentar comprender las condiciones que afectan a las distintas construcciones de sentido de una determinada obra por receptores con distintas disposiciones de recepción históricas y sociales. Esta, por cierto, es la gran novedad de la teoría de la recepción: dar un giro al campo de interés de los estudios de investigación sobre la literatura hacia la reconstrucción de las condiciones que actúan sobre la formación del sentido de una obra literaria. Se investiga, entonces, el uso o el funcionamiento del texto, y no solamente el texto en sí. Así, la obra de arte literaria adquiere un carácter variable de acuerdo a varios aspectos históricos y sociales, llegando a configurar “una pluralidad de

significados que conviven en un solo significante”¹. No sería posible, de este modo, reducir el análisis de la literatura y de su historia a una reunión de textos y autores encadenados desde el pasado hasta la actualidad, como si cada obra fuera un hecho en sí, ya cerrado y acabado. Para la estética de la recepción un libro no es un hecho posible de un veredicto concluyente y objetivo, sino un acontecimiento en continuo cambio. Ninguna obra literaria es un objeto que exista aisladamente, ofreciendo un mismo aspecto a receptores o en épocas distintas. La obra es uno de los extremos de un diálogo. Para entresacar la oferta de significados que puede contener, hay que conocer al ser que dialoga con ella.

Para empezar a entender por lo menos una pequeña parte del todo que ha sido formulado por los teóricos de la recepción, hablaremos a continuación de conceptos como concreción, reconstrucción, puntos de indeterminación, horizonte de expectativas, artefacto y objeto estético, además de autores como los ya citados Jauss e Iser y también otros como el polaco Roman Ingarden, el alemán Hans-Georg Gadamer o el checo Jan Mukarovsky. Es importante resaltar que no hay una única teoría de la recepción. Lo que hoy llamamos estética de la recepción no tiene la unidad que quizás podríamos esperar. De ella forman parte un cúmulo de teorías y enfoques divergentes –incluso entre Jauss e Iser– que, sin embargo, tienen como punto común ocuparse de la recepción y el efecto de la literatura. Existen desacuerdos entre los varios autores y líneas distintas de investigación que apuntan a resultados a veces conflictivos entre sí. Estructuralismo, hermenéutica, semiótica e incluso historia literaria se entrecruzan para influenciar a los distintos autores –todos ellos, eso

¹ Eco, Umberto (1992: 15).

sí, convergiendo en la consideración del receptor como parte indispensable del estudio literario y a partir de ahí dispuestos a investigar el encuentro entre obra y lector y los efectos que esto genera—. Es posible, por lo tanto, hablar de varias teorías de la recepción, de distintos matices dentro de este abanico que se suele denominar teoría de la recepción.

Se pueden distinguir principalmente dos corrientes en la estética de la recepción, que son encabezadas justamente por Jauss (influenciado sobre todo por la hermenéutica de Gadamer) e Iser (discípulo también de Gadamer, pero influenciado sobre todo por Ingarden —a su vez bajo el influjo de la fenomenología del filósofo alemán Edmund Husserl—). Básicamente, la diferencia es que la teoría de Jauss emplea métodos históricos y sociológicos, abarcando la recepción como la asimilación documentada de textos y las variaciones de estas asimilaciones según los cambios temporales, sociales y geográficos de este o aquél receptor o grupo de receptores. Este método demanda documentación acerca de estas asimilaciones, ya sea en forma de entrevistas, reportajes, críticas literarias, comentarios publicados, cartas o cualquier tipo de registro que suministre pistas acerca de la recepción de un determinado texto. Es un método que se vuelca más que nada en el ser receptor y en sus reacciones y manifestaciones acerca de una obra, y está anclado siempre en lectores históricamente definibles y sus respectivos juicios. Iser, por otro lado, busca en el propio texto, antes del contacto con el receptor, las potencialidades de que dispone para prefigurar la recepción, teorizando acerca de las estructuras textuales como mecanismos de generación de efectos en el lector. En realidad, el trabajo de los dos autores se conecta y se

complementa, como, esperamos, quedará claro en las próximas páginas. Empecemos despacio.

Tomemos en primer lugar un texto. Una novela, por ejemplo. Para que sus líneas se pongan en funcionamiento, para que las palabras ahí escritas sean más que tinta negra sobre papel blanco, para que las situaciones, los personajes, los escenarios, en fin, para que todo el panorama sugerido por la obra cobre vida, hace falta el lector. Es, en líneas generales, como el esquema de la comunicación de Roman Jakobson, y en este caso el autor, por medio del texto impreso, estaría emitiendo un mensaje para que el receptor lo captase, de modo que sin estos dos extremos básicos del proceso –emisor y receptor– la comunicación no existe. La diferencia es que, en el caso de una obra literaria, en lugar de un código previamente constituido y compartido plenamente entre emisor y receptor, el código surgiría simultáneamente en el proceso mismo de la lectura. Otra cuestión que hay que tener en cuenta es que, en el caso de una obra literaria, el receptor no guarda exactamente las mismas características que el receptor clásico del esquema de Jakobson. El receptor de literatura es activo, mientras el otro nos sugiere más bien la idea de pasividad. “En realidad, aún el más “ocioso” lector de una historia está mentalmente muy activo, incluso cuando se limita a dejar “vagar su fantasía””². En una obra literaria, el lector está obligado a actuar si no quiere ver el fracaso de su actividad de lectura. Él es el responsable de dar sentido a lo que lee, llenando huecos del texto y creando representaciones mentales sugeridas y apoyadas por la estructura textual. Si llegamos a considerar al receptor de literatura un coautor, como

² Karl Maurer en Mayoral, José Antonio (1987: 262).

veremos más adelante, sería posible ver en este receptor un emisor, pues está también aportando su parte productiva, aunque emita solo para si mismo.

Para que se dé la interacción entre texto y lector son necesarias algunas condiciones que residen en la estructura del texto. La realización de las funciones de estas estructuras, sin embargo, solo son observables cuando afectan al lector. Este sería el punto de partida para la efectiva realización de una obra literaria de arte. Así, se podría decir de estas estructuras que tienen un doble aspecto: son estructuras verbales en el texto, dirigiendo al lector e impidiendo reacciones arbitrarias, y estructuras afectivas en el lector, poniendo en práctica en él aquello que fue estructurado verbalmente por el texto.

Un libro jamás abierto no llega a ser literatura. La literatura tiene tradicionalmente función comunicativa y cognitiva, y un libro cerrado, por supuesto, no se comunica con nadie. Es el lector quien, a partir de las instrucciones dadas por el texto impreso, construye el significado. Estas instrucciones nunca son totalmente cerradas y plenamente objetivas, generando innumerables posibilidades de construcción de significados. No nos olvidemos que emisor y receptor, antes de que sean solamente emisor y receptor, son miembros de una comunidad cultural situada históricamente. El texto impreso puede no cambiar, pero cambia el lector de acuerdo con algunas variables como son ciertamente la época de recepción, la sociedad y toda la realidad del destinatario y de su entorno. Así, una obra de arte literaria se presenta como una inagotable fuente de experiencias. El teórico de la literatura no podría pasar de largo ante este hecho. No podría volcarse solamente en el estudio lingüístico del objeto concreto que es el texto sin considerar la otra punta intrínseca a cualquier obra, el receptor. No podría dejar de analizar la

supervivencia de un texto y los cambios de significado a que está sometido a través del tiempo. Para los teóricos de la recepción, la obra literaria en su totalidad no puede reducirse a este objeto concreto llamado texto, sino a los modos y resultados del encuentro entre texto y lector. La autonomía del texto y su consecuente aislamiento, la “verdad” del escritor y la asimilación “correcta” de sus escritos por parte del receptor son ideas que aparecen cada vez menos en cualquier tipo de estudio de investigación sobre la literatura desde el nacimiento de la teoría de la recepción.

Los teóricos de la recepción consideran que no basta con estudiar el texto, su forma y estructura, ya que el texto, por sí solo, no configura plenamente la obra de arte literaria. El verdadero objeto de estudio estaría, como ya hemos comentado, en el encuentro de texto y receptor, y por lo tanto ahí deberían centrarse la atención de los investigadores. Si este encuentro posibilita la formación de innumerables objetos estéticos, volcarse solamente en el texto, inmutable, sería proceder a un estudio insuficiente y limitado. Para explorar este territorio, hasta entonces casi desconocido, que es el encuentro de texto y receptor, fue necesario desarrollar conceptos que estableciesen ciertos parámetros al estudioso. Son algunos de estos conceptos, principalmente los que utilizaremos más adelante, los que veremos a continuación. Ellos nos servirán de base teórica para que podamos llevar a cabo el objeto de estudio de esta tesis adecuadamente.

2. 1. Puntos de indeterminación y concreción

Hemos comentado arriba, muy rápidamente, el hecho de que sea el lector el constructor del significado de una obra literaria. Esta afirmación suele parecer simple e incluso obvia a muchos que la escuchan por primera vez. Pero, ¿cómo describir, es decir, cómo ocurre esta construcción de significado? Tanto Ingarden como Iser fueron detrás de esta respuesta, y uno de los conceptos clave que surgió de esta búsqueda fue el de la indeterminación de los textos –aunque Iser describe este fenómeno sin situarlo exactamente en el mismo punto del texto en que anteriormente lo había situado y descrito Ingarden–. Veamos.

Una obra literaria tiene dos dimensiones³ en su estructura esencial. Podemos llamarlas dimensión vertical y dimensión horizontal. La vertical está formada por cuatro estratos. Así, se superponen, desde la base, el estrato fonético, el semántico, el esquemático y el de las objetividades representadas. Es decir, la dimensión vertical camina desde la base primera, que son los sonidos verbales o imágenes acústicas que surgen en la mente del lector, que a su vez dotan de un determinado sentido a los enunciados al relacionarse palabras o grupos de palabras con sus objetos o sensaciones, hasta llegar al montaje de esquemas enteros o esqueletos con perspectivas que, por fin, permiten que lo que está representado en el texto se concrete en la conciencia del receptor como objetividades dadas por las relaciones proyectadas por las frases del texto. Todas estas capas por si solas son, en un principio, irreales: necesitan de la actividad de un receptor para que se concreten (una capa real

³ Roman Ingarden en Warning, Rainer (1989: 35).

sería la de las señales tipográficas impresas en el papel, por ejemplo, pero a esta no nos referiremos, por lo menos en este primer capítulo). En un principio puede parecer confuso. Intentemos otro enfoque.

La recepción de una obra empieza a configurarse cuando los ojos del lector se detienen en la secuencia de significantes dispuesta en una página (luego veremos que se puede considerar que empieza todavía antes, pero de momento nos quedamos con eso). A un significante le corresponde siempre un significado. La operación de relacionar los significantes con sus significados sería, así, el acto primero y más elemental del proceso receptivo. Este acto conlleva una reducción, porque todo significante evoca en realidad no solamente un significado, sino toda una gama de posibles significados. Hay que descartar algunos de ellos, reduciendo las posibilidades, hasta quedarse con uno. Así el lector va superando poco a poco los estratos fonético y semántico del texto. Las frases van recubriéndose también de significados. Los núcleos de los significados de las frases forman proposiciones, que, con la secuencia de la lectura, se articulan con otras proposiciones. En esta articulación actúa el lector en el relleno de huecos que torna posible el montaje del contexto. En esta etapa la actividad receptora ya se encuentra más allá del paso del significante al significado, llegando al montaje de esquemas en perspectiva, donde un foco principal en primer plano se proyecta sobre un horizonte en segundo plano que le sirve de telón de fondo, ambos, foco y horizonte, emanados de la lectura. Lo que está en primer plano en determinado momento puede pasar a segundo, y con estos continuos cambios de foco principal y horizonte las perspectivas de la lectura se van entretejiendo. La visión mental del lector ya se ha ampliado y las innúmeras relaciones que el

receptor establece entre el mundo interior del texto y su propio mundo ya están en marcha en un sentido más complejo. Es interesante apuntar aquí que en una obra literaria, al contrario por ejemplo que en una obra científica, los objetos representados tienen un mero aspecto de realidad, es decir, no son realidad auténtica. De eso volveremos a hablar más adelante. Es la conexión interna y simultánea de estos estratos de la dimensión vertical la que da unidad a la totalidad de la obra. En cuanto a la dimensión horizontal, está formada por una secuencia de partes que siguen un orden determinado, extendiéndose sucesivamente: las palabras, las frases, los grupos de frases, los capítulos y otras eventuales divisiones, hasta llegar a la obra como un todo.

Aquí hacemos una pequeña digresión para comentar algo que nos parece de interés. Cuando leemos alguna crítica de un libro, un análisis de una obra escrita por un crítico serio, cuando esta misma obra recibe reiteradas veces elogios de otros escritores o de periodistas especializados, muchas veces nos preguntamos ¿qué ha visto toda esta gente tan bueno en este libro? Lo que en general se ve de bueno en un libro, y lo que lo hace una gran obra, es el dominio que el escritor tiene de estos estratos de la dimensión vertical. Una obra literaria se torna valiosa cuando todos y cada uno de estos estratos contienen cualidades especiales, algo que los diferencia del uso normal y corriente del texto y que permite a la obra, incluso, seguir despertando placer estético aunque, con el paso de los años, la base socio-económica, cultural e histórica sobre la cual fue escrita ya no exista. Así, en la preparación de tales aspectos, cuenta la elección de cada palabra utilizada por el autor, justa e insustituible, la sonoridad específica de los fonemas, las connotaciones de los significantes, la carga de sus zonas semánticas, los juegos metafóricos y otros

elementos de carácter estético. Esto no se encuentra a menudo en las librerías. Dos ejemplos reconocidos de total dominio y creatividad en la construcción metódica de los estratos pueden ser el irlandés James Joyce o el brasileño João Guimarães Rosa.

Volvamos a la cuestión. Mirando la obra literaria a través de este prisma, ésta se muestra como una formación esquemática. Lo que hay ahí, en el libro, es un esquema, a la espera de alguien que venga a ponerlo en marcha. Esta puesta en marcha es la concreción. Tenemos, entonces, de un lado la obra literaria misma, el texto, una formación esquemática, y de otro la concreción del esquema por parte del lector. El paso del esquema a la concreción es realizado cuando se empiezan a llenar y a eliminar los puntos de indeterminación presentes en la obra. Los puntos de indeterminación son todos los lugares del texto que se quedan en abierto. Serían los huecos o los fallos del esquema, aunque es natural que un esquema presente huecos y estos no pueden ser considerados propiamente fallos en una obra literaria. Es como si el texto concreto trajera al lector solamente las instrucciones, con las cuales se puede montar la obra completa. Y, claro, debido al carácter abierto de la obra literaria de ficción, cada lector –o cada grupo o comunidad de lectores– la construirá de una manera. Es curioso notar que el lector no suele percibir las zonas indeterminadas; va llenándolas automáticamente, como por intuición. Sin embargo, las instrucciones no dejan totalmente abierto el montaje de la obra por parte del receptor. A la vez que invitan a la participación en la construcción, también dirigen esta construcción dentro de algunos límites establecidos por la obra misma. Cuando Pío Baroja empieza su trilogía *La lucha por la vida* afirmando que “Acababan de dar las doce, de una manera pausada,

acompañada y respetable, en el reloj del pasillo.”, no sabemos por ejemplo cómo era este pasillo o que temperatura hacía a las doce de este día, puesto que estos detalles no están determinados en el texto. Pero sabemos por ejemplo que lo que sonaba era un reloj y no un trueno. Todo texto literario tiene como característica la enorme presencia de puntos de indeterminación. Es más: es necesario que el texto literario tenga esta característica para su funcionamiento.

El pasillo mencionado por Baroja está indeterminado hasta cierto punto. No puede ser, por ejemplo, una cancha de fútbol o un cuarto de baño. Es un pasillo. Llenar este hueco está limitado por la idea general que se tiene de pasillo. La variación tiene que quedarse dentro de la invariabilidad del significado objetivo de esta palabra. El lector puede, también, sencillamente pasar de largo a este y a muchos otros puntos de indeterminación, dejándolos indeterminados, sin perjuicio para la continuidad de su lectura. Sin embargo, lo más normal es que leamos una obra literaria rellenando involuntariamente muchos de los puntos de indeterminación. Actuamos de este modo “en parte por la influencia sugestiva del texto y en parte también por una natural inclinación, porque estamos acostumbrados a considerar las cosas y personas individuales como completamente determinadas”⁴. El texto no nos da la información completa, pero nosotros solemos ir más allá del texto por nuestra cuenta y riesgo, metiéndonos en sus entrelíneas para complementar la representación de los estratos del libro. Es a este proceso que Ingarden llama de concreción. Y así lo resume:

En la concreción tiene lugar la peculiar actividad co-creativa del lector. Por su propia iniciativa y con su propia imaginación rellena diversos lugares de indeterminación con elementos elegidos entre los posibles y permitidos (...).

⁴ Roman Ingarden en Warning, Rainer (1989: 38).

Normalmente, esta “elección” se hace sin una intención consciente y especialmente formulada por parte del lector. Simplemente deja en libertad su fantasía y complementa los objetos con series de nuevos elementos, de manera que acaban pareciendo completamente determinados. Naturalmente siguen conteniendo en realidad lugares diversos de indeterminación pero parece como si lo determinado se volviese hacia el lector, recubriendo las indeterminaciones que persisten.⁵

Está claro que rellenar un punto de indeterminación varía de lector a lector, y de forma más genérica de comunidades de lectores a comunidades de lectores. El reloj del pasillo de Baroja sonará de distintas maneras a cada receptor. A un lector actual, por ejemplo, sabiendo que el texto es de principios del siglo XX, el reloj podrá sonar cómo sonaba un reloj de la casa de su abuelo. A un lector de principios del siglo XX, el reloj podrá haber sonado como alguno de los muchos relojes que él escuchó sonar en su época. Este lector elegirá – aunque inconscientemente– uno de estos sonidos que constan en su archivo mental o sencillamente creará un nuevo sonido. El lector podrá también añadir ahí el ruido de personas en el pasillo u otros pertinentes a la situación. Un lector improbable que nunca escuchó en su vida un reloj sonar puede que intente aproximar este sonido a alguno que conozca y que le parezca plausible (la campana de una iglesia, quizás), adaptando este sonido a la manera “pausada, acompasada y respetable” como el reloj del pasillo de Baroja, o puede que no haga caso a esta indeterminación y siga su lectura. El propio texto puede, más adelante, dar nuevas pistas del sonido del reloj que hagan que estos lectores revisen su concreción original. De todos modos, la experiencia previa del receptor cuenta mucho. Es del mundo conocido del que él generalmente saca material para concretar un dato indeterminado. Hay casos también en que el lector fracasa y no percibe nada a partir del objeto

⁵ Roman Ingarden en Warning, Rainer (1989: 38-39).

representado en el libro. Ocurre ahí una pérdida de contacto con el mundo representado. Si esta pérdida se alarga a otros puntos de indeterminación que igualmente no encuentran referencia en la experiencia previa del lector, la continuidad de la lectura estará comprometida. Cuando, aún así, se prosigue la lectura, lo que se compromete es la comprensión de la obra o, como mínimo, hay una desviación en relación a su contenido. Es prácticamente infinito el ejercicio de imaginar cómo cada lector individualmente puede concretar una obra. Por eso venimos insistiendo en hablar siempre también de comunidad de lectores. Creemos que por ahí el campo de análisis será más fructífero. Un estudio basado en la teoría de la recepción no puede, por supuesto, querer abarcar todas las concreciones posibles llevadas a cabo por lectores individuales, pues este trabajo sería, además de interminable, inviable.

Pero, ¿cómo trabaja el teórico de la recepción y qué dificultades puede encontrar al confrontar un objeto de estudio? Al concretar una obra literaria, el lector va eliminando puntos de indeterminación. De este modo, como nos explica Ingarden⁶, la obra ve aumentada su determinación positiva. El estudioso tiene que estar atento a este pasaje, que nada más es el transcurso del objeto artístico (el artefacto concreto que es el libro) al objeto estético (el resultado de la obra literaria en su encuentro con el receptor), conceptos que aclararemos mejor más adelante. ¿El objeto tiene suficiente valor artístico para resultar estéticamente interesante o aún coherente? ¿Las “instrucciones” esquemáticas del texto están bien montadas y posibilitan la debida construcción de un objeto estético? La contestación a estas preguntas se da con un minucioso análisis de los puntos de indeterminación de una obra

⁶ Roman Ingarden en Warning, Rainer (1989: 45).

literaria de ficción. Claro está que es imposible registrar todos los lugares de indeterminación de un libro. Pero lo que tal vez sea posible es detectar qué lugares de indeterminación son significativos e importantes para el buen funcionamiento de la obra o cuáles de ellos deben ser elucidados para que la lectura pueda seguir sin problema. Puede que el aspecto del pasillo donde suena el reloj de Baroja, por ejemplo, no tenga mayor importancia para el desarrollo de la lectura. Pero puede que sí. Esta sería una decisión del estudioso de su obra, una decisión, por cierto, siempre muy difícil.

Establecidos los puntos de indeterminación relevantes, llega el momento, también difícil, de establecer el posible campo de variación a que estaría sometida cada indeterminación. Como guía para este trabajo está el propio contexto de la obra en cuestión. Así, el límite de variación se estrecha según avanza la obra. Por lo menos en teoría, cuantos más puntos tenemos llenos, menos posibilidad de variación tenemos para los siguientes puntos si queremos evitar contradicciones y tener una obra consistente. Una de las dificultades de este proceso de estudio de una obra es la tendencia del estudioso a imaginar posibilidades de concreción según él mismo. Obviamente, el investigador nunca conseguirá desnudarse totalmente de su cerebro, de su época, de su entorno espacial y social, y leer como si fuera otra persona, pero ha de intentar por lo menos leer la obra en más de una dimensión además de la suya particular. Ingarden⁷ afirma que

No hay duda de que este trabajo se lleva a cabo normalmente de modo parcial, puesto que el número de concreciones diferentes que se insinúan es muy grande. Sin embargo, aunque sólo se produzca una realización parcial de este trabajo, es ya algo extraordinariamente importante para el conocimiento de la excelencia artística de una obra literaria de arte. El trabajo cooperativo de varios investigadores en torno a la misma obra de arte puede ser, naturalmente, de gran valor.

⁷ Roman Ingarden en Warning, Rainer (1989: 47).

Este trabajo complejo que acabamos de comentar arriba en líneas muy generales ayudaría a la comprensión y valoración de la estructura de la obra artística. Se nota ahí la relación de dependencia entre el valor de la obra artística y el valor del objeto estético, que está construido a partir de la toma de contacto del receptor con el objeto artístico. Una obra tiene, así, más valor artístico cuanto más valor estético posibilite. Eso es característico de la visión de algunos teóricos de la recepción, como Ingarden. Pero, además, toda esta problemática a partir del análisis de puntos de indeterminación y concreción también puede resultar importante para un mejor conocimiento de géneros o tendencias literarias. Se podría, por ejemplo, estudiar las diferencias entre el romanticismo, el realismo o los movimientos de vanguardia de principios del XX a través de este prisma, de cómo cada uno de estos estilos trató el tema de la indeterminación. Se podría comparar también, bajo este aspecto, la obra de Joyce con la de Guimarães Rosa, entre otras prácticamente infinitas posibilidades. Suele decirse que una de las características de las “grandes” obras literarias es perdurar en el tiempo, es decir, que la obra siga siendo atractiva y leída por lectores de distintas generaciones, permaneciendo siempre actual. Lo que puede estar por detrás de esta afirmación es la calidad artística de tales grandes obras dada por un esquema construido de tal modo que posibilita concreciones distintas –pero todas suponiendo nuevos valores estéticos de interés suficiente para llevarlas al éxito– a públicos lectores de diferentes períodos históricos y culturales.

Echemos un vistazo también al trabajo de otro autor además de Ingarden, en quien estuvimos basándonos para redactar los últimos párrafos. Encontraremos ahí puntos de vista semejantes a los suyos, principalmente en

lo que toca al fundamento básico de la teoría de la recepción, es decir, la importancia conferida al receptor, pero también veremos disonancias en relación a Ingarden, que nos ayudarán a montar un panorama más completo del estado de esta teoría. Empecemos a ver, a continuación, algo de lo que nos cuenta el investigador alemán Wolfgang Iser.

Comenta Iser⁸ el esfuerzo que se ha hecho desde siempre por descubrir la significación de un texto literario a través de la actividad de la interpretación. La interpretación del texto serviría, entonces, para instruir al lector respecto a la verdadera significación que él debería reconocer en la lectura de la obra. Este esfuerzo por “comprender” un texto literario, supuestamente logrado, acaba por reducir toda la amplia gama de posibles significaciones a una sola, la que se supone correcta. El texto, valorado de este modo y dada por concluida su interpretación, se queda encasillado, estático y “forzosamente neutralizado”, para usar un término de Iser. Pero, si de verdad un texto literario de ficción se redujese a una única interpretación supuestamente correcta, perdería su grado de interés para el lector que previamente conociera tal interpretación. ¿Dónde quedaría el estímulo para enfrentarse a un texto? Leer la interpretación de un texto y no el texto mismo prácticamente bastaría al lector, pues ahí estaría el extracto de la obra, todo lo importante que se pudiera aprehender de ella. De este modo no quedaría tarea al receptor. Restaría al lector nada más que estar o no de acuerdo con esa interpretación. El objeto artístico ya estaría de antemano concretado y se habría vuelto un objeto estético invariable. Eso es quitar al objeto artístico toda la riqueza que puede adquirir en sus múltiples contactos con distintas comunidades de lectores y sus distintas

⁸ Wolfgang Iser en Warning, Rainer (1989: 133).

interpretaciones. Es limitar el objeto estético a uno, cuando el objeto estético derivado del objeto artístico es siempre más de uno, casi siempre muchísimo más de uno. Las llaves de la interpretación no están solamente en el texto, sino también en el receptor y en todo su universo. La significación de una obra no estaría, como se podría pensar, en una idea surgida en la mente de un escritor y posteriormente manifestada en su texto, sino en el producto de los efectos experimentados por el lector en contacto con la obra producida. Esta concepción de interpretación ignora tanto el carácter de evento del texto como la experiencia del lector.

Un texto sin lectores es un artefacto que todavía no ha cobrado vida. Es mediante la lectura como se forman los significados. Lectores de características sociales, temporales y espaciales diferentes, aunque orientados por las mismas estructuras textuales presentes en determinada obra, aprehenderán diferentes significados de un mismo artefacto. Para cada comunidad homogénea de lectores es una la vida que cobra el texto literario, distinta de las otras cobradas en otras comunidades. Seguramente, la trilogía Barojiana “La lucha por la vida” era una a los ojos del receptor español del principios del siglo XX, y completamente otra a los ojos del autor de esta tesis, un receptor brasileño, un siglo después (sin contar con el hecho de que en su época gran parte de la trilogía que conocimos hoy fue dada a conocer al público por sistema de entregas, añadiendo todavía más diferenciación a las distintas recepciones). Fueron también seguramente distintas las miradas a la trilogía, en el mismo principio del XX, pero bajo la óptica de la incipiente comunidad obrera o la de la comunidad formada por lectores de la aristocracia madrileña, por ejemplo. Son innúmeras las interpretaciones, son innumerables

los objetos estéticos que pueden advenir de un mismo artefacto artístico literario. A estas alturas, esto ya empieza a parecernos demasiado obvio. Intentemos, por lo tanto, avanzar un poco más siguiendo la senda de Iser cuando se adentra en el movedizo campo de investigaciones acerca del proceso de lectura.

El proceso de lectura está formado por los actos de interacción entre texto y lector. Es este el momento en que se da la actualización del texto por parte del receptor. Describir cómo ocurre esta actualización, buscando comprender las interacciones entre texto y lector, es lo que intenta Iser.

El texto se actualiza mediante la lectura. “Pero evidentemente el texto tiene que garantizar un espacio de juego de posibilidades de actualización, pues en diferentes épocas es entendido de manera algo distinta por diferentes lectores”.⁹ Aquí volvemos al concepto de indeterminación. Este espacio de juego de posibilidades comentado por Iser puede asemejarse a los lugares de indeterminación de Ingarden. Prosigamos.

Caracteriza la ficción el hecho de que es una forma sin realidad. Se distingue de textos de no ficción en la medida en que estos tienen correspondencia con el mundo real. Objetos, personas y situaciones del texto de ficción no existen más allá del texto mismo. Podemos decir que los textos de ficción producen sus propios objetos, mientras los de no ficción solamente los declaran. En realidad, los textos no producen los objetos, sino que sugieren esta producción –la verdadera tarea de producción se queda para el lector, y uno de los artificios que tiene para producirlos es justamente la determinación de lo indeterminado–. Más que sugerir la producción de objetos, los textos de

⁹ Wolfgang Iser en Warning, Rainer (1989: 134).

ficción describen reacciones relacionadas con los objetos producidos. Los objetos y reacciones, las intenciones y actitudes de los textos de ficción puede que no encuentren correspondientes reales auténticos, pero acaban por encontrar algún eco en el mundo real del receptor, aunque nada en el texto de ficción sea totalmente idéntico a la realidad o al universo del lector. El receptor puede, eso sí, intuir y formular él mismo, a partir del texto de ficción, relaciones con su propia realidad. Intuir y formular son reacciones del lector frente al texto de ficción. Al no tener correspondiente exacto en el mundo real, el texto de ficción deja abiertas muchas posibilidades de montaje de la “realidad ficticia” por parte del lector. Al carecer de este correspondiente real, no habrá nunca una única, correcta y determinada posibilidad de montaje. Ahí entra la imaginación del lector y su propia experiencia de vida, que, en confluencia con las instrucciones aportadas por el texto, resultan en el carácter virtual de la literatura.

Cada espacio abierto en el texto es un lugar de indeterminación que en general debe ser determinado por el lector en el transcurso de su lectura, aunque, como ya hemos visto, siempre quepa la posibilidad de pasar de largo muchas indeterminaciones, manteniéndolas abiertas, sin perjuicio a la lectura. Este coeficiente de indeterminación, variable dentro de cada época, cada escuela literaria e incluso cada autor, es en realidad el gran elemento de contacto entre texto y lector, es lo que hace que a un lector o comunidad de lectores le guste o no una obra, un estilo o un autor, que se enamore de una obra o que la aborrezca, que se involucre y se emocione o que sencillamente abandone la lectura, según la posibilidad que tenga determinado lector para llenar los huecos de forma satisfactoria para él mismo. Es curioso pensar que,

según lo que venimos diciendo, lo que hace que una obra nos guste o no es más lo que no está expresamente dicho que lo que está ahí, impreso en las páginas del libro. Nos gusta la indeterminación, nos gusta llenarlas, nos gusta, en fin, participar en la obra.

Además de los lugares de indeterminación en el interior de cada frase, hay otro tipo de puntos indeterminados en un texto, y estos se localizan entre una frase y otra. Las frases no dicen todo lo que sería necesario decir, dejando siempre el espacio destinado a la participación lectora. Y la conexión entre una frase y otra nunca es perfectamente justa. Volvamos a Baroja y a la frase que abre *La busca*: “Acababan de dar las doce, de una manera pausada, acompasada y respetable, en el reloj del pasillo”. La frase que se encaja con esta es “Era costumbre de aquel viejo reloj, alto y de caja estrecha, adelantar y retrasar a su gusto y antojo la uniforme y monótona serie de las horas que va rodeando nuestra vida, hasta envolverla y dejarla, como a un niño en la cuna, en el oscuro seno del tiempo”. La secuencia de la primera frase –es decir, la segunda frase– deja al lector sin ninguna pista, por ejemplo, de lo ocurrido en el pasillo o sobre cualquier otra información sobre dicho pasillo en el momento siguiente a que el reloj acaba de dar las doce. En este espacio vacío dejado por el texto, en este repentino cambio de perspectiva, el lector actuará, quiera él o no, por impulso. Antes de ponerse en contacto con la segunda frase, que ocultará la información que el receptor podría esperar, el lector ya tiene formada en su conciencia una expectativa motivada por la primera frase. La segunda frase no cumple esta expectativa, que se queda en suspenso, y a su vez formará otra expectativa en la mente lectora, y así sucesivamente, frase a frase. Pero no cumplir la expectativa suscitada es una característica del texto

literario de ficción. Un texto de ficción que contestase ordenadamente a cada expectativa sería probablemente clasificado por el receptor de demasiado previsible y perdería su interés. La sorpresa, la mezcla y acumulación de expectativas no cumplidas de inmediato y los cambios de perspectiva forman parte del juego entre texto y lector (cumplir las expectativas sería propio, por ejemplo, de un texto didáctico). En el apartado sobre recepción y fenomenología volveremos a comentar este curioso proceso.

Como hemos visto, la obra literaria de ficción, como toda obra de arte, puede ser caracterizada como un objeto (llamado por Ingarden “objeto intencional”) que espera a su realización, a ser configurada por el lector. Bajo esta óptica, es un objeto incompleto a la espera de determinación, y se diferencia de otros tipos de objetos (el real o el ideal) justamente por su naturaleza incompleta. Este objeto intencional, aunque incompleto al principio, tendría como objetivo llegar a completarse, lo que supone determinar lo indeterminado sugerido por su estructura, es decir, llenar los lugares de indeterminación y los espacios vacíos, tarea que se queda para el receptor. Para completar los lugares indeterminados, el lector buscará referencias. Cuando leemos un texto no ficcional, esta búsqueda es facilitada, pues los objetos del texto tienen un referente real. Con la ficción no pasa eso. El texto ficcional puede parecerse al mundo real, pero nunca es el mundo real integralmente. La ficción proyecta mundos propios que caminan paralelamente a la realidad. Es una simulación de un mundo inexistente e inverificable. Inmerso en este mundo organizado por la ficción, el receptor tiene que buscar alguna referencia para poder proceder a las representaciones sugeridas por el texto. Muchas de ellas las saca de su vida real y las adapta al mundo ficcional

donde está metido en el momento de la lectura. Eso quiere decir que, aunque los textos literarios de ficción no encuentren referencias completas en la realidad, ellos iluminan puntos de la realidad del lector, que los coge y, adaptándolos, formula un nuevo mundo. Así, la ficción produciría complementos de mundos ya existentes, complementos estos que cambian de acuerdo con cada receptor o comunidad de receptores y sus respectivos repertorios de experiencias, normas y valores, que a su vez cambian de acuerdo con realidades histórico-sociales distintas. Para ilustrar, hablemos, por ejemplo, brevemente sobre cómo el cambio de época puede alterar la recepción de una obra literaria de ficción.

Cuando texto y receptor comparten época y espacio, comparten también, por supuesto, la misma realidad general, es decir, ambos están insertados en el mismo ambiente histórico-social. Si el receptor se aleja en el tiempo, estableciendo contacto con un texto del pasado, estará leyendo algo producido en un ambiente distinto al suyo. En esta situación, puede que falten al lector algunas referencias básicas contenidas en el texto con el cual se confronta, principalmente en el nivel de los significados connotativos. Así, si pretende desarrollar su lectura satisfactoriamente, tendrá que reconstruir experiencias de que el lector primero, que compartía época con el autor, disponía de forma espontánea. La reconstrucción, sea cual sea, será siempre más débil y difusa que la construcción primera, de la época del lanzamiento de la obra. Eso nos lleva muchas veces a calificar textos de ficción de épocas pasadas como aburridos. Nos cuesta siempre menos trabajo leer textos actuales, pues la formación de representaciones se da de forma más espontánea, es decir, es muy fácil para nosotros coger de nuestro propio

entorno histórico-social las referencias que nos servirán de guía para las representaciones, proceso que se dificulta (o se torna sencillamente imposible) cuando se trata de textos antiguos. En el caso de imposibilidad de encontrar referencias satisfactorias, acabamos muchas veces por abandonar el libro. Pero esta aparente debilidad de la reconstrucción puede también traer ventajas. Al no tener material histórico-social para construir las representaciones connotativas, el receptor acabará enfatizando los aspectos denotativos del texto y disminuyendo la generación de representaciones en forma de ilusión, lo que significa decir que la diferencia temporal entre producción y recepción evita que el lector utilice en gran medida los estereotipos de una época en sus actos de concreción. En el caso de receptores insistentes o con más experiencia lectora, el texto es como liberado de su contexto y el lector puede fijarse en aspectos estéticos de la obra que parecían vedados a los primeros lectores. Textos que siguen despertando interés después de décadas o siglos de su lanzamiento son los que resisten a esta “prueba” del tiempo y se muestran inmortales. Los ejemplos podrían ser muchos.

2. 2. Horizonte de expectativas

Decíamos al principio que tenemos, de un lado, la obra literaria misma como una formación esquemática y, de otro, la concreción de la obra por parte de un receptor. Del esqueleto que es la obra, el estudioso de la literatura puede analizar su valor artístico, mientras que de la concreción se analiza el aspecto

estético. Esta distinción terminológica entre lo artístico y lo estético (o entre el artefacto y el objeto estético, según el teórico checo Jan Mukarovsky) será importante para la continuidad de nuestro razonamiento en este trabajo y por eso la comentaremos antes de entrar propiamente en el concepto de horizonte de expectativas.

El objeto artístico es lo producido materialmente y que no permite cambios en su estructura, mientras el objeto estético es el significado del objeto artístico en la conciencia lectora. El objeto artístico es el punto de partida, a partir del cual los receptores operarán el proceso de concreción que resultará en el objeto estético. Lo artístico está dado por el autor, mientras la experimentación estética es resultado de la suma del trabajo del autor más la participación del lector. Lo que está fijado por el autor es inmutable. Ya la participación del lector es variable según sus condiciones histórico-sociales, en el plan extraliterario, y también por factores específicamente literarios como las normas vigentes en el panorama de la literatura de determinado momento. El autor puede optar por seguir o violar estas normas, mientras el receptor, queriendo o no, está influenciado por la norma y, a través de ella, percibirá la obra, ya sea a su favor o en su contra.

El objeto artístico es un material bruto más posible de análisis concretos. Es el aspecto artístico lo que sugiere al receptor la formación del aspecto estético. Wolfgang Iser define esta dicotomía como primer plano y segundo plano. El primer plano correspondería a la estructura del texto, cuya función sería ofrecer al lector las condiciones para que éste produjera el segundo plano. La formación del segundo plano estaría condicionada, además de por el primer plano, también por factores que ya hemos comentado: la situación

histórico-social del lector y las normas vigentes de la literatura en determinado momento, que servirán como pauta de referencia al receptor que se encuentra ante una obra. Es este cruce de información el que propicia la formación del objeto estético. El panorama histórico-social y las normas literarias están en cierto modo anclados uno al otro. Cambiando el contexto temporal, geográfico o social, es muy probable que se cambie la norma, lo que resulta en un cambio de percepción y de valoración del mismo objeto artístico por parte de lectores en distintas situaciones. Es decir, se cambia el objeto estético mientras permanece el objeto artístico o artefacto.

Un mismo artefacto, por lo tanto, es posible de generar distintos objetos estéticos. Esta variación, como acabamos de ver, se debe a diferentes contextos de recepción del artefacto. Fijémonos en la cuestión de las normas literarias vigentes en determinada época. Un mismo artefacto visto por un receptor bajo la influencia de una u otra norma resulta en diferentes objetos estéticos, y así el cambio de norma puede suponer cambios de valoración del artefacto por parte de una comunidad lectora. El valor estético de una obra está conectado, por lo tanto, a las condiciones sociales, temporales y espaciales de su recepción y a las respectivas normas predominantes vigentes en ese ambiente específico. Basta con pensar en el cambio de valoración estética que pueden haber sufrido –y el ejemplo lo sacamos de la literatura brasileña– los versos del ultra romántico Álvares de Azevedo por un lector de su época, mediados del siglo XIX, y por un lector situado en el ambiente vanguardista de principios del siglo XX, aunque estos dos receptores fuesen de la misma clase social y viviesen en la misma ciudad (en este caso, São Paulo). Una obra bien valorada en la época de su surgimiento puede llegar a ser mal valorada en una

época posterior. Otra situación es cuando estructuras histórico-sociales distintas, con sus respectivos conjuntos de valores, hacen que cualidades no percibidas antes lleguen a ser notadas como estéticamente efectivas.

Aunque un mismo artefacto sea valorado positivamente (o negativamente) en dos contextos distintos, las características percibidas por el público para valorarlas positivamente (o negativamente) probablemente no serán las mismas. A título de ejemplo: el *Gran Sertón: Veredas* del brasileño Guimarães Rosa puede que haya sido valorado positivamente por un círculo de intelectuales de Brasil en los años cincuenta, década de su lanzamiento, por lo que traía de innovación lingüística. Esta sería en esa época y para estas personas la principal característica que le concedía su gran valor. Puede que este mismo artefacto siga siendo valorado positivamente por universitarios brasileños de principios del siglo XXI, pero no tanto por su innovación lingüística, sino por las señales místicas sugeridas por el objeto artístico.

Pero ¿cómo investigar y reconstruir la norma literaria de una época pasada? ¿En qué fuentes buscar información? Según el investigador checo Félix Vodicka¹⁰, discípulo de Mukarowsky, estos datos se pueden sacar principalmente de tres lugares: la propia literatura de la época que se investiga, los libros más leídos, los más populares, que informarían acerca del gusto literario dominante; libros de carácter más didáctico, como poéticas normativas u obras de teoría literaria de la época, que darían a conocer al investigador las normas que se supone deberían orientar la producción literaria de la época; artículos o libros de crítica de la literatura, con los puntos de vista y los métodos utilizados para llevar a cabo la valoración que contienen. En cuanto a esta

¹⁰ Félix Vodicka en Warning, Rainer (1989: 57 y ss.).

última fuente, se trata de la única manifestación sobre la obra como objeto estético. Un crítico en general intenta fijar una concreción del artefacto, hablando del valor estético de una obra dentro del marco de valores e ideologías admitidos en su tiempo. Pero hay que estar atento:

Hay épocas en que la crítica constituye un freno al desarrollo, mientras que en otras es su estímulo. Hay épocas en las que la crítica ayuda al público en su cambio de gusto, mientras que en otras cuida de la conservación de los valores tradicionales. Hay tiempos en los que descuida sus funciones, la valoración y descripción de la concreción de las obras, lo que, naturalmente, tiene consecuencias para el sistema de valores de una época. Puede ocurrir en tal caso que la jerarquía vacile y el gusto literario se debata en la confusión y la ambigüedad.¹¹

Con el cruce de información sacada de estas tres fuentes se puede proceder al intento de estimar la estructura de la norma literaria de una época, en la cual hay que insertar la estructura de la obra misma para que se llegue a un resultado analítico satisfactorio.

Otro punto de interés a estas alturas de la discusión es comentar sobre el posible carácter de signo del texto literario de ficción para, a partir de ahí, intentar sacar conclusiones de importancia para el desarrollo de este trabajo. No hablamos aquí solamente del signo lingüístico (que por supuesto también forma parte de toda obra literaria), sino del signo semiológico situado en un estrato más amplio de la obra literaria, el de las objetividades representadas proyectadas por las frases. En general, un signo se usa para referirse a algo real que no está presente en determinado momento, en el intento de sustituirlo. Si el conductor de un coche pudiese ver la curva cerrada que se aproxima, no haría falta un cartel en la orilla de la carretera indicando la curva. Como la curva no está al alcance de sus ojos, el cartel con un dibujo curvilíneo está ahí

¹¹ Ibid. Pp. 57-58.

para sustituir la curva real. Bajo el paraguas del signo semiótico, está un universo muy extenso. Un billete de diez euros es un signo, así como lo es también la palabra “casa”, la foto de nuestro DNI o el cartel de la carretera. ¿Estaría también bajo este paraguas un artefacto de literatura de ficción? ¿Tendría él también carácter de signo?

La gran diferencia es que, en la ficción, lo que se representa no es ninguna realidad auténtica. No hay un mundo real correspondiente. Si nos topamos en un libro con una escena donde se nos presenta un cartel de curva en una carretera, esta curva no existe en el mundo real. Ni siquiera existe el cartel, el coche o el conductor. El pasillo sugerido por Baroja tampoco existe más allá de la realidad expuesta en el libro. La frase “Acababan de dar las doce, de una manera pausada, acompasada y respetable, en el reloj del pasillo” no encuentra correspondientes auténticamente reales. Es ficción. Las relaciones que se producen entre artefacto y receptor en un texto de ficción no son tan estables como en un texto de no-ficción. El texto de ficción es inverificable. Esto lleva a que cuestionemos el carácter de signo de un libro de ficción, ante de la imposibilidad de que se refiera a realidades no presentes. Sin embargo, para el lector, este hecho de no haber correspondiente real a aquello que él lee no representa un problema. La problemática de la veracidad de la historia contada en un libro, por lo menos la veracidad de los hechos concretos, no está dentro del campo de interés del lector, que tiene consciencia de encontrarse en una obra de ficción. Utilizamos las palabras de Mukarowsky para dar continuidad a este razonamiento:

A pesar de esto, el lector siente una relación fuerte entre la novela y la realidad, pero no la realidad narrada por la novela (...), sino la realidad conocida íntimamente por el propio lector, las situaciones que había vivido o que –según las circunstancias en que vive– podría vivir, los sentimientos y movimientos de voluntad por los que pueden ser acompañadas esas situaciones, o las

actitudes que pueden surgir, a base de aquellas, en el lector mismo. Alrededor de la novela que había absorbido al lector, se acumulan no sólo una, sino muchas realidades; cuanto más atraído se siente el receptor por la obra, tanto más amplia llega a ser la esfera de las realidades corrientes e importantes en la vida de aquél, realidades respecto a las cuales la obra adquiere una relación auténtica.¹²

Más que en el pasillo, en el reloj o incluso en la época y lugar dónde transcurre la ficción de Baroja, el lector puede encontrar verdaderamente una correspondencia con la realidad auténtica en los sentimientos, en las voluntades que mueven las acciones, en las actitudes o en las reacciones a determinadas situaciones que se exponen en la novela. Ahí el lector puede establecer una relación con hechos importantes de su vida y con el conjunto de valores de su universo real. Ahí la obra de ficción volvería a ganar su status de signo, pero de manera un poco distinta a lo que estamos acostumbrados a estudiar como signos tradicionales. La realidad comunicada por el signo-obra literaria de ficción alude a hechos que el receptor conoce, pero que no están expresamente pronunciados en la obra misma, pues forman parte de la experiencia personal del lector. Sin embargo, eso no significa, como podría parecer a primera vista, que la interpretación de una obra literaria sea algo particular, diferente e incomparable en cada individuo. La postura de cualquier receptor ante el mundo y su propia realidad no es exclusiva de él. Está determinada –con variaciones, según la personalidad más o menos fuerte de cada lector– por las relaciones sociales en que se integra el individuo. La obra literaria de ficción como signo, al establecer relaciones con la realidad íntima del receptor, pone en marcha la postura de este receptor frente a esta misma realidad. Todo lector, como ser social, comparte con los miembros de su colectividad muchas opiniones, sentimientos, voluntades y maneras de actuar.

¹² Mukarowsky, Jan (1977: 89).

Y podemos arriesgarnos a decir algo más: la lectura de obras literarias de ficción puede llegar a influir en el comportamiento de los receptores en el sentido de cambiar o por lo menos generar cuestionamientos en cuanto a su postura emocional frente al mundo, funcionando como un regulador del comportamiento y del pensamiento humano.

Podemos, por lo tanto, entender la ficción no sencillamente como opuesta a la realidad, como si ambas estuviesen en polos contrarios y excluyentes, sino ver a la ficción como comunicadora de algo acerca de la realidad –a lo mejor no la realidad concreta, pero por lo menos acercándose a la del plano de los sentimientos, actitudes, reacciones etc.–. En un texto de ficción, el lector puede contemplar y a la vez experimentar posibilidades humanas que difícilmente su vida personal le permitiría. Aunque un eventual receptor pudiera haber vivido momentos como los de la novela que está leyendo, no los podría haber contemplado por el simple hecho de estar demasiado involucrado en ellos. En el libro, el lector puede realizar esta contemplación, siempre y cuando esté fuera del eje temporal de la lectura, es decir, en los momentos en que quita los ojos del texto o cierra el libro y procede a una pausa contemplativa. Contemplar y experimentar son dos actividades excluyentes en la vida real. No podemos sencillamente, como en la lectura, “cerrar el libro de la vida” para contemplarla desde lejos. La obra de ficción permite al receptor unir experiencia y contemplación. La ficción, en este sentido, conectaría a un sujeto a un determinado nivel de realidad no tan fácilmente tangible o identificable. Se trata ahora, siguiendo la senda de Iser¹³, de ver la ficción como estructura de comunicación y partir en busca no de lo

¹³ Wolfgang Iser en Warning, Rainer (1989: 185 y ss.).

que la ficción significa, sino del efecto que produce en el receptor, a partir de una dimensión pragmática que nos ayude a revelar la relación entre objeto artístico y lector.

Todo enunciado está insertado en una situación. Lo que provoca y condiciona cada enunciación es la situación contextual. Lo que se dice y cómo se dice depende también de la situación. El discurso de ficción, al no tener correspondencia directa con lo real, tampoco presenta situaciones con referencias en la realidad. La referencia del discurso de ficción está en el discurso mismo. Es, por lo tanto, un discurso auto reflexivo, donde, al contrario que en un discurso natural (un diálogo entre dos personas reales, por ejemplo), siempre faltarán piezas para el montaje de las situaciones. Por eso, debe ofrecer al lector las claves para que este construya el contexto. La situación contextual que preexiste en el uso lingüístico corriente, en el discurso de ficción debe ser producida con la colaboración del lector. De este modo se da la retroacción entre texto y receptor. El lector monta las situaciones según los datos del texto, mientras el texto le suministra nuevos datos que hacen que el lector tenga que volver y repensar las situaciones ya concretadas, adaptándolas continuamente en un proceso que ya hemos comentado antes en este trabajo. La situación dinámica que se establece entre texto y receptor no está dada con antelación, sino que se forma en la actividad de lectura y es condición *sine qua non* para la formación del sentido del texto y consecuente éxito del desarrollo del acto de leer.

Pues abordemos por fin y más claramente el concepto de horizonte de expectativas, introducido en la filología por Hans Robert Jauss. La recepción de una obra literaria está condicionada por expectativas que existen antes de la

toma de contacto entre libro y lector, y estas expectativas, a su vez, son condicionadas por elementos presentes tanto en el mundo literario como en el extraliterario del entorno del receptor o de la comunidad homogénea de lectores de una época histórica y una sociedad determinadas. Sólo comprendiendo estos dos horizontes entremezclados se puede reconocer cómo las expectativas y la experiencia de lectura en sí están enlazadas. Podemos decir que anclado a la idea del horizonte de expectativas intraliterario están los géneros literarios, que tienen estrecha relación con las normas vigentes que comentábamos arriba. Así, en determinada época y para determinado público, el género predominante guiará las expectativas del receptor con relación a la literatura producida. Al sistema literario predominante en determinada época y lugar, sobre el cual se proyecta una obra literaria, estarían sometidos el estilo, la estructura o incluso los valores morales que contienen una obra. A partir de estos aspectos ésta sería valorada por el receptor, y un cambio brusco de estos aspectos, que suponga un desacuerdo con el género literario preponderante en el momento, podría significar la incomprendibilidad de un texto para el público. A título de ejemplo, y en rasgos generales, lo que se esperaba de un libro en la España de los años cuarenta del siglo pasado, por ejemplo, era o que fuera literatura social combativa o literatura acorde con el régimen recién instalado, ambas de corte realista, y lo que menos se esperaba a esas alturas era una literatura de vanguardia (aunque lo inesperado sea intrínseco a toda vanguardia), sin aparente compromiso social, como fue el postismo, una especie de surrealismo tardío. El postismo fue valorado dentro de este marco histórico, social y cultural

específico que conformaba su época de aparición dentro de la literatura española, es decir, dentro de este horizonte de expectativas intraliterario.

La familiaridad con ciertos géneros y las ideas preconcebidas acerca de lo que es o lo que debe ser la literatura son aspectos que van formando el horizonte de expectativas de determinado público, que a partir de ahí emite juicios de valor sobre las obras que surgen, que pueden o no caer en gracia de los receptores. Cambiada la época histórica, o la clase social, o la situación geográfica, es decir, la comunidad receptora y su respectivo panorama literario, puede que una obra poco valorada pase a ser bien valorada, o al revés. Cuando una obra aparecida generaciones antes con relativo éxito llega a la actualidad recibiendo de determinado público la calificación de anticuada, eso sería consecuencia de un cambio en el horizonte de expectativas de dicha comunidad receptora. La obra, así valorada, ya no contestaría a preguntas relevantes a este nuevo receptor. Bajo la perspectiva del horizonte de expectativas, una obra puede cumplir o defraudar las expectativas del público en el momento en que aparece o en momentos posteriores. Puede aún exceder las expectativas o también ser objeto de rechazo por parte de determinado público. Esta reacción de un grupo de receptores tendrá algo que decirnos sobre el valor estético de la obra.

Al horizonte de expectativas intraliterario, hay que añadir todavía el extraliterario, con el cual aquél se mezcla. Por extraliterario podemos entender la comprensión previa que el lector o comunidad de lectores tiene de su entorno en general, incluyendo los intereses, deseos, necesidades y experiencias predominantes para tal grupo, condicionados por las circunstancias históricas y sociales (el intraliterario y el extraliterario pueden ser

llamados también, respectivamente, horizonte de expectativas literario y horizonte de expectativas social). Igualmente, un cambio en este panorama extraliterario puede resultar en un cambio en la manera con que el receptor concretiza un texto. Para que la aplicación de este concepto tenga validez y disminuya el riesgo de proceder a un estudio basado en una idea totalmente abstracta de público receptor, es necesario el escudriñamiento lo más minucioso posible del panorama histórico-social al que pertenece el público que se pretende analizar como receptor, incluyéndose ahí cortes temporales, espaciales, de clases, culturales, educacionales y cuantos otros más sean posibles, necesarios y pertinentes al investigador. Los dos horizontes mezclados –el intraliterario y el extraliterario– configurarían el horizonte de expectativas del receptor ante una obra. Si consideramos los dos lados de la relación entre texto y lector, tendríamos que el horizonte de expectativas intraliterario influiría más en el nivel del efecto causado en el lector y condicionado por la obra en los momentos de su concretización, mientras el extraliterario actuaría más en el nivel de la aportación condicionada por el lector en el acto de recepción en estos mismos momentos de concretización de sentido de un texto.

Otro concepto importante dentro de este tema es el de distancia estética, que sería la medida que separa el objeto artístico concreto de las expectativas que se crean acerca de él. Cuanto más lejos se posiciona el objeto de lo que de él se espera, mayor es la distancia estética. En casos en que esta distancia prácticamente no existe, se considera que la obra pertenece a una clase de literatura de poco interés en términos estéticos. Se trata de obras que no demandan ninguna o casi ninguna adaptación de la conciencia del receptor a

experiencias desconocidas o inesperadas. Este tipo de obra se adapta a las exigencias del gusto predominante y al deseo del público por confirmar sentimientos y situaciones familiares sin necesidad de mayores esfuerzos durante la lectura. Este puede ser un aspecto que determine el éxito comercial de una obra, que por este hecho se torna un *bestseller*. Por el contrario, si la distancia estética se agranda, si la nueva obra exige nuevos planteamientos y más esfuerzo para la concretización del acto de lectura, si los aspectos novedosos del texto sorprenden y encantan, la valoración de la obra también aumentaría. Es interesante apuntar que esta distancia, que puede ser larga para un primer grupo de lectores, puede acortarse para grupos posteriores, según el cambio de normas que conllevaría al consecuente cambio de horizontes, pasando el público de la sorpresa en un primer momento a la familiaridad años después. Hay aún casos en que la obra excede el horizonte de expectativas, no encontrando en su época ningún público apto para leerla. El nuevo libro se queda como a la espera de la formación de un público, factor que, de ser confirmado, puede significar, una o más generaciones después, el principio de la configuración de un nuevo canon estético-literario.

Un caso digno de comentarse es cuando un estilo o un autor específico, poco o nada leído durante décadas, vuelve a ser leído y valorado a partir de un canon literario actual que tiene la fuerza de cambiar los horizontes de expectativa de toda una comunidad de lectores. Sacamos nuevamente de la literatura brasileña un ejemplo. Los poetas concretos de las décadas de cincuenta y sesenta del pasado siglo arrojaron nueva luz a un escritor prácticamente olvidado en el panorama literario brasileño: Joaquim de Sousa Andrade, más conocido como Sousândrade (1832-1902). A partir de ahí, la

obra de este escritor, muerto en la miseria y considerado loco, empezó a ser objeto de nuevas concreciones dentro del marco de los horizontes abiertos entonces por los poetas concretos. Es interesante leer lo que el propio Sousândrade escribió en 1877: "Ouvi dizer já por duas vezes que o *Guesa Errante*¹⁴ será lido 50 anos depois; entristeci – decepção de quem escreve 50 anos antes" ("Oí decir ya dos veces que *Guesa Errante* será leído cincuenta años después; me entristecí –decepción de quien escribe cincuenta años antes—"). Leamos algunas palabras de Jauss¹⁵ sobre eso:

Un pasado literario solo logra retornar cuando una nueva recepción lo trae de vuelta al presente, sea porque, en un retorno intencional, una postura estética modificada se reapropia de cosas pasadas, sea porque el nuevo momento de la evolución literaria arroja una luz inesperada sobre una literatura olvidada, luz esta que le permite encontrar en ella lo que anteriormente no era posible encontrar allí.

El concepto de horizonte de expectativas no es exclusivo de la literatura. Funciona para otras artes y para la vida misma. Antes de cada observación o cada acontecimiento, nos surgen expectativas que nos sirven como referencias, como marcos que van a guiar nuestra aceptación o rechazo, en fin, nuestra valoración de lo que ocurre. Cuando las expectativas son cumplidas al cien por cien, solemos no darnos cuenta de ellas, es decir, muchas veces no percibimos siquiera que habíamos formado tales expectativas. La conciencia de que creamos expectativas se nos aparece con mayor nitidez cuando nos frustramos, pues ahí nos vemos obligados a tomar alguna actitud ante el objeto observado o el acontecimiento vivido. Uno de los caminos es sencillamente abandonar la experiencia. Otro es intentar corregir las expectativas anteriores para que se adapten a la nueva situación. La creación de expectativas puede

¹⁴ *Guesa errante*: poema épico escrito por Sousândrade.

¹⁵ Jauss, Hans Robert (1944: 44).

asemejarse a la formulación de preguntas que piden respuestas ya de antemano formuladas y que esperan confirmación. Crear expectativas es establecer hipótesis acerca de las cosas antes de que las cosas ocurran. Este mecanismo de pregunta y respuesta fue detalladamente descrito por el filósofo alemán Hans Georg Gadamer en su libro *Verdad y método*. No nos atreveremos a intentar profundizar en su compleja teoría, pero en lo que toca a su influencia sobre los estudios de Jauss y sobre el tema que venimos desarrollando resumidamente en este apartado sobre horizonte de expectativas, podemos presentar algunas aclaraciones basadas en la lógica de este filósofo.

Antes de nada, es interesante añadir que lo que Jauss llama horizonte de expectativas Gadamer lo había denominado horizonte de preguntas. Según el filósofo alemán, todo texto funcionaría como una respuesta a una pregunta, es decir, como una respuesta a los cuestionamientos previamente formulados por un lector o comunidad de lectores, cuestiones estas que surgen influenciadas por el horizonte de expectativas de este público específico. Un libro aparecería siempre como algún tipo de respuesta a una pregunta originada por determinado público ubicado histórica y socialmente. Un planteamiento plausible es ver este sistema también como determinante en la historia de la evolución literaria. El público y sus preguntas determinarían el marco de la producción literaria, pues todo autor produce obras insertadas en las características de su tiempo. El público, a su vez, recibe esta literatura y saca de ella nuevas preguntas, que provocarían entonces nuevas respuestas literarias, quizás de autores ya de la generación siguiente, en un círculo donde los cambios sociales empujarían los cambios literarios. En una visión

sincrónica, el público sería el mediador entre la literatura y la vida diaria, en cuanto que en un corte diacrónico es el público quien encadena el texto antiguo con el texto nuevo, entendido aquí también como el artefacto antiguo actualizado por un público en una nueva condición histórica, que concretará su sentido siempre de una forma nueva. Bajo esta óptica, el público, históricamente, actuaría en la evolución de la producción literaria, influyendo en su orientación. La recepción, de este modo, asumiría papel activo en la producción misma del autor, y el lector puede así ser visto también como productor, o por lo menos como destinatario de una obra cuyo autor tiene en su conciencia, en el momento de concepción y ejecución de un texto, la imagen de un lector, para quien estaría escribiendo. El receptor, así puesto, influiría decisivamente en todos los niveles de creación de una obra, incluso antes de que el autor ponga en marcha el trabajo de redacción propiamente dicho. Este sería uno de los medios con que una obra establecería contacto con la realidad social.

Cada texto de literatura de ficción representa una perspectiva del mundo creada por su autor y sacada del material que está dado por su propio mundo real. El público, de esta manera, participa indirectamente en etapas como por ejemplo la elección del tema de una nueva obra, la organización del texto, el estilo, la construcción de personajes y su destino en el texto, es decir, en la orientación de la obra, como si el autor intentase anticipar un receptor idealizado para su texto. En todo eso, el lector puede ser “visto,” o percibido, pues él está allí, implícito en el texto, participando de su estructura —el concepto del lector implícito ha sido creado por Iser y se trata de un lector que no está fuera del texto, sino incrustado en su misma estructura—. El trabajo de

detección de este lector dentro del texto no es nada fácil, por supuesto, pero puede llevar a un conocimiento más profundo del público al que iba dirigida determinada obra. Este lector implícito en la obra (que contrasta con el concepto de lector explícito, de carne y hueso), además, orientaría la lectura, guiando el receptor en el entramado textual en busca de la formación de sentido. ¿Cómo habrá sido la recepción de “Os Lusíadas”, del portugués Luis Vaz de Camões, a finales del siglo XVI, época en que esta obra fue dada a conocer en Portugal? ¿Cómo eran, qué pensaban y cómo vivían sus primeros lectores? ¿Qué movió el autor a escribirla? Las respuestas puede que estén en el propio texto.

El desafío propuesto –principalmente cuando se trata de textos de épocas pasadas– es saber a qué pregunta o tipo de preguntas un determinado texto está intentando contestar, para de ahí sacar el hilo que mueve todo este diálogo entre obra y receptor. Es, también, descubrir las razones por las que una obra literaria es entendida de una manera en una época y de manera distinta en otra. Por tanto sería fundamental reconstruir el horizonte de expectativas de un público específico en sus respectivas épocas, yendo más allá del horizonte intraliterario y abarcando también el extraliterario, componiendo este cuadro de horizontes entremezclados que hemos citado más arriba. Nos cuenta Jauss¹⁶:

La respuesta metódica a la pregunta de a qué respondía un texto literario o una obra de arte, y por qué en una determinada época fue entendido de una manera, y después de otra, exige algo más que la reconstrucción del horizonte de expectativas intraliterario implicado por la obra. Necesita también un análisis de las expectativas, normas y funciones extraliterarias proporcionadas por el mundo real.

¹⁶ Hans Robert Jauss en Mayoral, José Antonio (1987: 62).

Pero ¿cómo reconstruir adecuadamente un horizonte de expectativas?, Esta pregunta quizás aún carezca de contestación exacta. Como último análisis, existen tantos horizontes de expectativas como lectores individuales, y así un texto se concretaría de una forma diferente en cada lector, según sus particularidades. Este tipo de análisis solo sería posible tratándose de lectores actuales que se someterían a entrevistas elaboradas por el investigador. Por eso se queda limitado. Y por eso, lo que hay que buscar es la homogeneidad en grupos o comunidades de lectores, despreciando lo individual y utilizando lo general. Eso sería posible para públicos antiguos, después de un minucioso estudio de las condiciones históricas, sociales y culturales del grupo elegido en el momento del lanzamiento de una obra. Hay que intentar buscar, entonces, la pregunta formulada en esta época, para la cual el texto constituye una respuesta. De esta manera se podría deducir cómo el receptor de antaño recibió la obra y proceder, por ejemplo, a la comparación con una recepción actual. Además, el investigador tendría que buscar y analizar tantos documentos como fuera posible sobre las reacciones del público de la época, ya sea en periódicos, cartas o donde sea que consiga información. Queda todavía, y ahora en el plano intraliterario, pormenorizar la situación de los géneros literarios de tal periodo histórico, así como de los libros más famosos y más leídos en la época, y ubicar ahí la obra elegida para el análisis, proyectándola en este ambiente literario reconstruido por el investigador. El trabajo, como vemos, exige tiempo, método y perspicacia, y los resultados, claro, nunca serán “matemáticos” y trabajarán siempre en el campo de las hipótesis. Al fin y al cabo, el investigador nunca podrá desnudarse completamente de su propia situación histórica y social; estará siempre

“contaminado” por su tiempo. Sin embargo, en capítulos posteriores de esta tesis, nos arriesgaremos en el intento de aplicar algo de este sistema de investigación relacionado con nuestro objeto de estudio y su recepción dentro de una época, un público y un lugar bien definidos.

Antes nos gustaría añadir aquí otro ejemplo sacado de la literatura brasileña y que puede ilustrar en líneas muy generales el tema de reconstrucción de un horizonte de expectativas y su influencia sobre la lectura de una obra y consecuentemente sobre su análisis. El escritor romántico brasileño José de Alencar (1829-1877) es famoso en Brasil principalmente por su fase “indianista”, que se caracteriza por tener indios nativos brasileños como personajes centrales. De esta fase de Alencar forman parte libros como *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865). Echemos un vistazo al Brasil de la época. Se trataba de un país casi totalmente agrario, aparte de pocos centros urbanizados como Salvador de Bahía, Recife, Río de Janeiro, una todavía muy tímida São Paulo o pequeños núcleos de población aislados en el norte, sureste y sur del país. La esclavitud era una actividad legalizada; no sería abolida hasta 1888. La independencia de Portugal había sido proclamada en 1822, cerca de cuatro décadas antes de la publicación de los dos libros mencionados arriba. En esta sociedad brasileña de la mitad del siglo XIX, la mayoría de los pocos lectores pertenecían a las clases media y alta, muchos de los cuales se concentraban en los incipientes centros urbanos. Era un público letrado y blanco, descendiente directo de portugueses u otros europeos. Nada de negros o indios. Como mucho, algún que otro mulato. Leían, sobre todo, literatura europea, es decir, considerándose la época, ya habían trabado contacto con las obras románticas que, suponemos, dominaban

el gusto de entonces. En este contexto, ¿qué se puede esperar de un libro de un autor brasileño? ¿Qué solicitaba esta sociedad? ¿A qué preguntas habría de contestar una obra literaria para este público?

La primera gran pregunta era sobre la identidad del brasileño, quién era al final este hombre de este recién proclamado país, cuáles sus caracteres distintivos, qué es lo que unía un brasileño del norte a un brasileño del sur y qué es lo que distinguía a un brasileño de un argentino, paraguayo o portugués, por ejemplo. Extraliterariamente, el lector brasileño quería saber, sobre todo, quien era el brasileño. En el plano literario, puede que la pregunta fuera justamente si el país sería capaz de producir autores que escribiesen como los maestros europeos, es decir, si en suelo brasileño podría haber alguien que escribiese tan bellas historias como lo estaban haciendo los románticos en Europa. Intentando contestar a la vez estos dos tipos de cuestionamiento surgen las obras indianistas de José de Alencar. Con *Iracema* u *O Guarani*, el novelista trataba de lanzar en el país una obra acorde con la literatura romántica europea y que a la vez introducía respuestas –de carácter romántico, claro– relativas a la formación e identidad del pueblo brasileño. Alencar fue a buscar en el elemento indio el correspondiente en Brasil a los caballeros medievales que inspiraron gran parte del romanticismo europeo. Pero el escritor idealizó al indio hasta tal punto, que hoy sus historias nos suenan inverosímiles. En 1865 puede que esta inverosimilitud haya pasado desapercibida para la gran mayoría de lectores, que esperaban en cierta medida la respuesta propuesta por los libros indianistas de José de Alencar.

Quedémonos con *Iracema*. La historia pasa en Brasil, en 1604. Iracema, hermosa india, “la virgen de los labios de miel”, con los “cabellos más negros

que el asa de la graúna” (un pájaro de color negro), se apasiona por el portugués Martim Soares Moreno, colonizador del estado de Ceará. Para poder vivir su amor con Martim, Iracema tiene que romper con su nación –los Tabajara– después de violar el “secreto de Jurema”. De la unión entre Iracema y Martim nace Moacir, un niño mestizo, que representaría el primer brasileño. Así estaría contestando Alencar que el brasileño es mestizo (de paso, niega a los indios puros la condición de brasileño), pero un mestizo fruto del sacrificio de su madre india, del abandono de sus costumbres para integrarse en las costumbres europeas. El público que leía el romance en este momento era descendiente de europeos, que vivía en ciudades, que intentaba mantener en sus casas y para sus vidas un estilo europeizado. En cualquier caso, sabía que estaba en el trópico, en condiciones geográficas e históricas distintas a las de Europa, rodeado de otras razas, y que sería imposible implantar al cien por cien el modo de vida del europeo en suelo brasileño. El receptor podría aceptar el inevitable mestizaje carnal, pero de ningún modo el mestizaje cultural. En cierta medida, *Iracema* suministra al público una contestación agradable, que reconoce al indio como bello y fuerte (características físicas) pero no su cultura o sus derechos. Del negro, ni hablar. Aunque el Brasil de la época ya fuera en gran parte una mezcla de los componentes blanco y negro, en la leyenda del escritor romántico eso no aparece.

Actualmente, *Iracema* se podría concretar de muchas maneras en Brasil dependiendo del público y de sus diferentes horizontes de expectativas. Pero nadie verá hoy esta obra como la historia del nacimiento de un pueblo o de un país. Todos, se supone, sabemos y reconocemos la masacre que fue para los indios la llegada de los europeos. Además, el brasileño ya no busca como hace

un siglo y medio respuestas sobre la identidad nacional, así como ya no espera que la literatura de Brasil sea solamente un espejo de lo que se practica en Europa. Es interesante notar como una cabeza privilegiada de la época, el escritor mulato Machado de Assis, que vendría a ser el mayor exponente del realismo brasileño, nota algo raro en *Iracema* e intenta advertir a los lectores en crítica publicada en el *Diário do Rio de Janeiro* del 23 de enero de 1866. Sobre el personaje principal, la india Iracema, dice: “Não resiste, nem indaga: desde que os olhos de Martim se trocaram com os seus, a moça curvou a cabeça àquela doce escravidão” (“No resiste, ni indaga: desde que los ojos de Martim posaron en los suyos, la chica agachó la cabeza ante aquella dulce esclavitud”).¹⁷

Hemos estado lejos, por supuesto, de agotar las posibilidades de análisis de la recepción de *Iracema* o de la obra indianista de José de Alencar. Hemos expuesto en los párrafos anteriores solamente apuntes que nos dan algunas pistas de cómo proceder a un análisis teniendo en cuenta los conceptos de la estética de la recepción, en particular el de horizonte de expectativas.

Para cerrar este capítulo, nos parece oportuno introducir aquí comentarios sacados del libro *Arte e Ilusão*, de Ernst Gombrich, que, aunque se refieran más al arte pictórico y escultórico, son aplicables también al arte literario en lo que respecta a las expectativas, a la “disposición mental” del público receptor, tema de este apartado. Nos dice el historiador de arte austríaco que “llegamos ante las obras con nuestros receptores ya adaptados. Esperamos que se nos presente cierta notación, cierta situación del signo, y

¹⁷ Bosi, Alfredo (1992: 179).

nos hemos preparado para hacerle frente”.¹⁸ Esperar la situación es intentar preverla, influenciado por lo que veníamos comentando sobre los universos interior y exterior de un arte específico. En el caso de Gombrich, la pintura y la escultura; en el nuestro, la literatura. Pero el proceso es el mismo. Sigue este autor diciendo que la comunicación presupone una interacción entre expectativa y observación. La observación, bajo la influencia de la expectativa, resulta en una gama de sensaciones que puede ir desde el completo cumplimiento hasta la total decepción. Todo es una cuestión de relaciones, es decir, la sensación de decepción o cumplimiento depende de la relación entre la expectativa y lo que realmente ocurre, entre lo que se espera y lo que se experimenta. Y lo que interesa para nosotros en este trabajo, volvemos a decir, es la conciencia de que las expectativas cambian según cambia la época, el ambiente geográfico, la clase social, el bagaje cultural, etc. Aunque un objeto artístico sea el mismo, su recepción será distinta, configurando un objeto estético diferente para cada comunidad de receptores con características históricas, sociales y culturales homogéneas. Gombrich llega a ir más lejos en la lista de factores que hacen cambiar la expectativa y consecuentemente la recepción de un obra de arte. Ejemplifica simulando una situación en un museo, la cual hemos adaptado y simplificado, en la que se aclara bien la importancia de las relaciones para la recepción. En uno de los pasillos, hay una secuencia de cuadros que van de pinturas con predominio de tonos oscuros más al principio del pasillo a otras con predominio de colores más claros, gradualmente según se camina y se va observando las obras colgadas en la pared. La recepción del cuadro del medio será una si el visitante hace el

¹⁸ Gombrich, Ernst (2003: 32).

recorrido desde la derecha a la izquierda del pasillo y totalmente otra si lo hace en sentido contrario. De un modo, la pintura podrá parecer oscura al visitante; de otro, le parecerá clara. Lo que varía es la relación del cuadro en cuestión con los anteriores, y de todos ellos con el receptor. En ambos casos la expectativa se vería cumplida, pero la relación con los cuadros anteriores haría que el visitante procediera a la recepción del mismo cuadro de maneras distintas.

Como se puede imaginar, la relación también influye en la recepción de la literatura, y de muchos modos posibles. Un lector que haya leído *La Odisea* de Homero recibirá a *Ulises* de Joyce de manera distinta, en este aspecto, al lector que no haya leído *La Odisea*. Sus referencias serían bastante distintas. Cambiaría también la recepción según el orden de lectura: el que un lector lea *Ulises* después de haber leído *La Odisea*, o *La Odisea* después de *Ulises* puede influir, y mucho, en la actividad receptora. En el nivel de las representaciones mentales formuladas por el lector a partir de los espacios indeterminados del texto, también entran en juego las relaciones. Una representación cobrará más o menos relevancia, más o menos “vida” o importancia en la consciencia lectora según la posición en que se encuentre en la cadena de representaciones formuladas y la manera con la cual se asocia, es decir, se relaciona, con las otras representaciones a su alrededor. Además, la relación influye y cambia la expectativa. Los lectores de *La Odisea* seguramente tienen y tendrán una expectativa muy distinta acerca del *Ulises* comparados con los que no han leído *La Odisea* (y también al revés: los lectores de *Ulises* tendrán otra expectativa con relación a *La Odisea* comparados con los que no han leído *Ulises*). Del mismo modo, en el nivel de

las representaciones mentales, la expectativa causada por representaciones anteriores influirá en la aprehensión de nuevas representaciones. Hablaremos más detalladamente sobre la formación de las representaciones en el siguiente apartado.

2. 3. El proceso de lectura bajo una perspectiva fenomenológica

Como ya venimos diciendo a lo largo de las últimas páginas, el verdadero lugar dónde se encuentra la obra literaria de arte no es en el libro mismo ni tampoco sólo en la mente de los lectores, sino en la convergencia de estos dos polos. La obra literaria de arte no se identifica solamente con el texto, artefacto a partir del cual se actualiza, ni tampoco exclusivamente con su concreción, hecho que depende del aporte del lector y que está condicionado por el texto. En el encuentro de texto y lector, es decir, en el proceso de lectura, está la obra, que, por lo tanto, tiene carácter virtual, “puesto que no puede reducirse ni a la realidad del texto ni a las disposiciones que constituyen al lector”¹⁹. Las señales lingüísticas y su estructura en el objeto artístico estimulan una cadena de actos en la consciencia del receptor. El lector no tiene control sobre el objeto artístico que le es dado de antemano; de la misma forma, el objeto artístico no tiene control sobre lo que despertará en la mente lectora. Uno depende del otro si quieren lograr alcanzar un hecho comunicativo y la formación de un objeto estético. La obra de arte literaria no es un objeto

¹⁹ Wolfgang Iser en Warning, Reiner (1989: 149).

concreto. Es una acción, un hecho en continuo movimiento y tiene por principio un carácter dinámico. Es, más bien, un proceso.

De los huecos y espacios vacíos dejados por el texto, de los lugares de indeterminación, viene la participación del lector, y de ahí su satisfacción al leer. Es algo semejante a un juego en que los dos lados deben aportar su parte. El lector al que no se le deje espacio para producir, para ejercitar su capacidad de creación, seguramente se aburrirá. Es como sentarse delante de un tablero de ajedrez dónde uno sólo mueve las piezas, las blancas y las negras, mientras al otro no le queda nada más que mirar la partida. Luego se cansará, perderá el interés por el juego al que no está jugando y buscará otra cosa que hacer. Ya hemos comentado aquí también en este trabajo que, por gracioso que parezca, el objeto estético concretado por el lector surge más de lo que no está dicho que de lo que está dicho por el objeto artístico, más en lo que no está que en lo que está. Son los lugares indeterminados la verdadera gracia de la obra, el espacio que encuentra el receptor para mover sus piezas. Sin embargo, lo no dicho está condicionado por lo dicho. El lector sólo sabrá qué piezas mover después de haber visto las piezas movidas por el otro jugador. El desafío propuesto es, una vez más, intentar describir este proceso dinámico, buscando lograr un esquema general que explicita qué ocurre en el encuentro entre texto y receptor. Para ello, Iser recurre a la fenomenología, basándose sobre todo en el filósofo alemán Edmund Husserl.

Ya sabemos también que es característica de los textos literarios de ficción no trabajar con referencia al mundo real, es decir, lo que contienen tales textos no presenta relaciones directas con el universo de la realidad del receptor ni con ninguna otra realidad. Los enunciados de los textos literarios de

ficción promueven en el lector la formación de correlatos, a partir de los cuales construye el mundo sugerido en los textos, llamado por Ingarden "mundo presente". Los correlatos surgen en forma de ilusiones mentales: proyecciones que constituyen seres y cosas que están sugeridas por los enunciados, pero que a la vez están fuera de los enunciados. Conectados entre sí, los enunciados y sus correlatos van formando unidades significativas cada vez mayores y más complejas, llegando a componer estructuras enteras como, por ejemplo, un cuento o una novela. No obstante, la conexión entre los enunciados y sus correlatos no suele hacerse de manera tan lineal y sencilla. El mundo presente de un texto de ficción no aparece para el lector como si fuera una película. Lo que ocurre es un entrecruce de correlatos inter-actuales, haciendo de este proceso un continuo ir y venir mental. Cada enunciado individualmente es captado y a la vez orienta el lector sobre lo que viene a continuación, prefigurando un horizonte determinado. El receptor espera lo que está por venir de acuerdo con lo que ha captado del enunciado que acaba de leer. Esta espera puede ser satisfecha por la secuencia de la lectura o puede ser defraudada. De todos modos, con la secuencia de la lectura, la espera anterior será sustituida por otra, lo que representa un proceso de modificación constante. Sobre cada horizonte determinado, otros van proyectándose. Cada horizonte contiene puntos de indeterminación, que pueden irse llenando o no según se proyectan nuevos horizontes, cada cual, a su vez, con nuevos lugares indeterminados. Si el correlato subsecuente llena la indeterminación del correlato anterior en el sentido esperado, la satisfacción es creciente. Pero no es así como suele ocurrir más allá, por ejemplo, de los

textos de descripción de objetos, personas o paisajes, donde lo que se espera es justamente que la descripción siga.

Lo más común en los textos literarios de ficción es encontrarse con nuevos correlatos que modifican o defraudan el sentido esperado. Ahí reside nuestro gusto por leer, en la sorpresa y en el continuo cambio y esfuerzo por adaptar y readaptar expectativas. Se puede decir incluso que lo que se espera de un texto literario es que sea inesperado. En estos casos, determinada expectativa (o “pre-intenciones”, como lo denomina Husserl) por lo que va a venir despertada por un correlato se ve luego forzada a cambiar según el siguiente correlato. De eso resulta un efecto retroactivo sobre lo que se había leído. El correlato pasado es, así, forzado a actualizarse en relación a la primera toma de contacto. Lo que se ha leído en una primera vez se disuelve en la memoria y es sustituido por esta actualización. El proceso de lectura, entonces, se dibuja como una constante actualización de lo que se ha leído según los correlatos subsecuentes. De ahí su carácter dinámico. En la lectura, se da una mezcolanza incesante de recuerdos actualizados y nuevas expectativas que van surgiendo. Mientras la expectativa despierta interés por lo que viene, su modificación subsiguiente tendrá también efecto retrospectivo sobre lo que ya había sido leído, que ahora puede cobrar una significación diferente de la que tuvo en el momento de leerlo por primera vez. Es el presente cambiando el pasado. Este proceso parte del lector, pero está regido por el contenido de la obra y la manera como fue montada por su autor. Por eso decíamos al principio que la verdadera obra está en el encuentro del libro con el lector, que es cuando se desarrolla este proceso. Tomemos las palabras de Iser: “De este modo cada instante de la lectura es una dialéctica de

protenciones y retenciones, entre un horizonte futuro y vacío que debe llenarse y un horizonte establecido que se destiñe continuamente, de manera que ambos horizontes internos al texto se acaban fundiendo”.²⁰

Lo que acabamos de ver es solamente un esquema general de cómo se da el proceso de lectura. Es uno de sus aspectos y no puede nada más que funcionar como un marco general dónde otros aspectos –muchos, incluso, por descubrir y describir– si insertan. Lo que se ha de extraer de aquí es que, según este esquema, la lectura se expande en innumerables posibilidades, cabiendo a cada lector, o comunidad de lectores, llevar la historia de un texto literario por su propia senda. Incluso un mismo lector que lea dos veces el mismo libro producirá dos objetos estéticos distintos, aún más si las dos lecturas están distanciadas en el tiempo –es el caso, que nos sirve de ejemplo, de Juan Goytisolo, que en artículo para el periódico *El País*²¹ nos cuenta que volvió a la lectura de *Jacques el fatalista y su amo*, de Diderot, “con un placer aún mayor que en el de mis anteriores calas” y que “las lecturas del texto son inagotables y cambian tanto por la bien calculada astucia del autor como por el grado de conocimientos literarios y la disposición lúdica de quien lo lee”. Se trata, pues, de proceder durante la lectura a selecciones que se dan sobre la marcha y que cambian el curso de la historia leída por este o aquel lector, o, como acabamos de decir, por un mismo lector. Las puertas que se abren o se cierran, quien las decide es el receptor. La toma de decisiones en el proceso de lectura es constante. Ahí reside la parte creativa que toca al lector. Él también mueve las piezas.

²⁰ Wolfgang Iser en Warning, Reiner (1989: 152).

²¹ *El País* del domingo, 4 de septiembre de 2011, p. 27.

De este continuo movimiento de ir y venir, de recordar, rediseñar y avanzar, de prever y retroceder, de “protenciones y retenciones”, como denomina Iser, resulta la síntesis de la lectura, que es la representación. Mientras se lee, la consciencia del receptor es tomada por una incesante corriente de imágenes. Al término “imágenes” estamos acostumbrados a asociar el sentido de la visión, pero aquí no se trata de una visión óptica, pues el lector en realidad no ve nada con sus ojos. Lo que “ve” es una imagen mental que, como ya hemos visto, no posee referencia completa en el mundo real, sino en el de la ficción, en el mundo representado. Esta visión imaginaria es una tentativa de representar aquello que no se puede ver con los ojos, aquello que no está presente materialmente. Es, por consiguiente, una visión que permite mucha más libertad que la visión de un objeto real: permite la aparición de aspectos o aún el cambio de aspectos según le complazca al lector –siempre dentro de los límites dados por el texto–, cosa que no es posible en la percepción directa. Eso es consecuencia de la indeterminación. Algo visto con los ojos está totalmente determinado, mientras algo sugerido por un objeto artístico está, como ya sabemos, lleno de huecos, de lugares de indeterminación. Además, no le hace falta al lector determinar completamente el objeto indeterminado. Que sigan existiendo huecos no significa que la lectura esté comprometida. Al revés, es característica de la misma y forma parte del proceso dinámico que es el acto de leer. Los huecos no se van llenando de forma creciente y paulatina según avanza la lectura, hasta llegar a una imagen completa de, por ejemplo, un personaje. A cada momento un hueco se cierra, pero otro que ya se había determinado puede que vuelva a abrirse o que se cambie, en una revisión de la representación, según el proceso que hemos

visto arriba de prever y retroceder. Eso significaría decir también que, a medida que leemos, oscilamos entre la creación de ilusiones y la ruptura de ilusiones. Algunas de ellas caen por tierra y tienen que forzosamente ser abandonadas, mientras otras van surgiendo.

Hay un método de análisis del proceso de lectura presentado por Stanley Fish²² –y que tiene muchos puntos en común con lo que dice Iser– que puede que sea de interés intentar ponerlo en práctica en este momento del trabajo. Para empezar con el intento, necesitamos un fragmento de un texto, que nos servirá como ejemplo, y, luego, plantearnos una pregunta acerca del texto, que no es sencillamente “¿qué significa este fragmento?”, sino “¿qué hace este fragmento?”. Se tratará de observar el ejemplo no como un objeto en sí, sino como un evento, un acontecimiento, algo que sucede con la participación imprescindible del lector, teniendo lugar en su mente y no impreso en una página. Nos parece bien seguir utilizando el texto de Pío Baroja que ya hemos usado en otros apartados de este trabajo. “La busca” así empieza:

Acababan de dar las doce, de una manera pausada, acompasada y respetable, en el reloj del pasillo. Era costumbre de aquel viejo reloj, alto y de caja estrecha, adelantar y retrasar a su gusto y antojo la uniforme y monótona serie de las horas que va rodeando nuestra vida, hasta envolverla y dejarla, como a un niño en la cuna, en el oscuro seno del tiempo.

El método de Fish consiste en analizar las respuestas (y sus preguntas, por supuesto) del lector en relación con cada palabra o grupo de palabras, tal como se suceden en el tiempo según el trascurso de la frase, así como aventar hipótesis para sus reacciones y proyectar posibilidades sintácticas o léxicas que tienen que ver con la aparición o falta de nuevos elementos que cumplan o no las expectativas surgidas con el contacto con elementos anteriores. Fish

²² Stanley Fish en Warning, Rainer (1989: 111 y ss.).

considera que el lector reacciona según el flujo, según las palabras o pequeños grupos de palabras, y no al enunciado entero, es decir, “en una frase de cualquier longitud hay un punto en el que el lector toma en consideración solo la primera palabra, luego la segunda, después la tercera, etc.”²³. Entonces, para utilizar una analogía usada por el propio Fish, lo que hay que hacer es focalizar cada tramo del texto y aplicarle una cámara lenta –que contenga además el recurso del botón de pausa– al proceso de lectura.

Así, volviendo al ejemplo, nos preguntaríamos “¿qué hace en el lector la palabra “Acababan”, que empieza el fragmento?”. Pues puede hacer que el lector busque un sujeto para este verbo y espere por eso a continuación. Pero a continuación no aparece un sujeto, sino una preposición (de) y otro verbo (dar), lo que deja al lector en suspenso en relación a su planteamiento inicial. Él sigue sin la respuesta buscada y es probable que a su pregunta inicial se añada otra que esperaría como respuesta el complemento al verbo dar (¿acababan de dar qué?). Luego se depara con “las doce”, lo que puede hacer que el lector vuelva a la estabilidad al constatar que seguramente se está hablando de un reloj. Luego, “de una manera pausada, acompasada” viene a confirmar las expectativas del receptor, pues ambas características se aplican fácilmente a un reloj, pero “y respetable” ya se trata de una característica más bien humana que no cuadraría para describir un reloj. La frase entonces hace que el lector dude un momento para, a continuación, despejar la duda, por lo menos por un instante, con las palabras “en el reloj”. “El pasillo”, no obstante, es un pasillo totalmente indeterminado que vuelve a llenar de preguntas y expectativas al lector. Puede que él quiera, o espere, respuestas sobre el

²³ Ibid. (1989: 114).

pasillo o incluso, volviendo y revisitando sus expectativas, que surja en fin alguna pista sobre por qué la manera como suena el reloj es “respetable”. Pero lo que va a continuación, en el principio de la segunda frase, no es nada de eso, aunque “Era” puede parecer que vaya a dar algún dato sobre el pasillo. Pero no. “Era costumbre” introduce una vez más una característica humana a lo que viene a continuación y el lector entonces puede esperar que surja un personaje que camine por tal pasillo o que escuche tal reloj, pero quien tiene la costumbre, como se verá más adelante, es el propio reloj. La sorpresa causada por “costumbre” ya no es tan grande como la causada por “respetable”, pues a esta altura el receptor ya se debe estar dando cuenta de la estrategia de humanización del reloj utilizada en el texto.

Este juego analítico es interesante y revelador, sin duda, pero podemos parar aquí. Lo importante es que nos quedemos con aquella idea del principio: con este tipo de análisis no estamos precisamente buscando el significado de la frase, sino qué es lo que hace este fragmento en el lector, qué está sucediendo entre las palabras y la mente del receptor. Podemos notar que el método práctico de Fish ayuda a evidenciar la teoría de Iser. Lo que hace este fragmento que hemos tomado como ejemplo es reproducir el esquema de expectativas y retroacciones que habíamos descrito más arriba. Vamos a retomarlo resumidamente y ahora a la luz de nuestro ejemplo.

Decíamos antes que cada enunciado es captado individualmente, orientando al lector a lo que viene a continuación. Fish cierra aún más su lente y aplica el “zoom” y la cámara lenta prácticamente a cada palabra. Pero el proceso sigue igual, es decir, cada pequeño fragmento del texto provoca una espera, que puede ser satisfecha o no. Con la secuencia de la lectura las

esperas se van mezclando o siendo sustituidas por otras esperas en un proceso dinámico de constante modificación de expectativas. La probable espera por un sujeto humano para “Acababan” se difumina momentos después, cuando el lector percibe que se habla de un reloj que acababa de dar las doce. “Acababan”, entonces, se actualiza. Ya no es el verbo que demandaba un sujeto posiblemente humano, sino un componente de esta forma cristalizada que se utiliza para referirse a las horas. Estas actualizaciones son constantes en el proceso de lectura. Las frases de Baroja de nuestro ejemplo juegan con el lector en el sentido de que hacen que tenga que proceder a esta actividad de esperar, sorprenderse, construir nuevas expectativas, sorprenderse una vez más, volver hacia atrás, reconstruir, formular hipótesis acerca de lo que va a continuación... en fin, el fragmento presentado, así como todo texto de ficción, lo que hace es llamar al lector a que entre en este proceso lúdico y en general placentero que es el juego entre el artefacto y la consciencia del receptor, proceso que resulta en el objeto estético. Recordemos una vez más que la mente receptora está insertada en su tiempo, en su cultura, en su clase social, es decir, en su entorno, determinante para el montaje del objeto estético. Incluso nosotros, autores de esta tesis, aunque intentemos mantener cierta distancia y objetividad, obviamente acabamos de ejercer este resumido análisis del fragmento de Baroja influenciados por todos estos factores extraliterarios.

A diferencia de la aprehensión de un objeto real mirado desde fuera, en la recepción de la literatura, además de no estar delante de nada real, no miramos el objeto desde una perspectiva externa, sino interna. Cuando leemos, cuando estamos insertados en el eje temporal de la lectura, miramos el texto situados dentro del propio texto y nos movemos en el interior del objeto mismo

que pretendemos aprehender. Además, como los textos de ficción no trabajan con referentes reales, se torna más difícil todavía conseguir establecer ese distanciamiento con relación al texto, puesto que todo lo que contiene no está en ningún otro lugar más allá del texto mismo. También de modo diferente a cuando miramos algo real, en la lectura la aprehensión no se da a un solo tiempo. Mirar a la portada de un libro u hojearlo en pocos segundos no nos hace aprehender la obra, mientras que echar una mirada a una persona delante de nosotros nos hace tener información satisfactoria acerca de cómo es esta persona. Como ya hemos dicho, para conocer un texto hay que entrar en él. Desde este punto de vista interno, no es posible tener la visión del texto completo. El texto surge para el lector en fragmentos, primero en palabras que luego se agrupan en frases. Es sólo a través de operaciones de síntesis de los innumerables fragmentos que van surgiendo y acumulándose como el receptor puede lograr que el texto adquiera una forma aceptable en su consciencia a través de la formación de representaciones. Desde dentro, el lector es influenciado por las frases del texto, que hacen que su perspectiva cambie de acuerdo con los enunciados. Es este “punto de vista en movimiento”, según lo denomina Iser²⁴, el que posibilita al receptor asumir, sin que eso suponga un problema, perspectivas variadas –la del autor, del narrador, del protagonista o de un personaje secundario, por ejemplo– según lo que le instruye el texto (y hay textos que suministran esta información más explícitamente y otros menos). El texto, así, asume esta condición de transferir perspectivas para la consciencia lectora, y en el acto de leer, el receptor oscila constantemente entre las perspectivas ofrecidas por el texto. Cuando el lector, instruido por el

²⁴ Iser, Wolfgang (1996: 11 y ss., vol. II).

texto, cambia de perspectiva dentro de la lectura, la perspectiva anterior se congela pero se mantiene en la memoria, para volver a activarse cuando sea necesario. Esta perspectiva latente en la memoria también puede influenciar al lector cuando éste esté leyendo desde otra perspectiva. Todas las perspectivas adoptadas durante la lectura no se mezclan, en un principio, pero sí se influyen mutuamente y forman estructuras que interactúan entre sí. El panorama de las perspectivas combinadas proporciona al lector una visión, si no del todo de la obra, por lo menos algo más completo que la fragmentada aprehensión de enunciados aislados. Ninguna de las perspectivas aisladas puede encargarse de representar íntegramente el objeto estético. Este objeto solamente se constituirá gracias a las relaciones establecidas entre todas las perspectivas.

Un posible lector observa al *Gran sertón: veredas* sobre la mesa del salón de su casa. El libro ahí dispuesto no es todavía nada más que un artefacto de papel y tinta. El objeto estético empieza a formarse cuando el lector lee el título de la obra y abre la primera página. En ese momento el lector ya está dentro del texto. Por su carácter de libro de ficción, esta obra no presentará al receptor ningún signo que denote algo directamente real, lo que significa que es el lector quien tendrá que crear las cosas que lee. El libro en cuestión es la historia de un bandolero y sus andanzas por este espacio geográfico llamado *sertón*, zona árida y pobre, de gente humilde y dura, situada en el interior de Brasil. La primera señal tipográfica en la primera página del libro es un guión, indicando que alguien empezará a hablar. El lector pronto asume la perspectiva del hablante en primera persona, que no es otro que el personaje principal, el bandolero Riobaldo. Él empieza a “hablar” un portugués con un acento muy marcado, típico de esta zona de Brasil. No es fácil

comprenderle. Pero el receptor, en esta situación simulada, lo acepta y prosigue con la lectura, pues ya tiene en su memoria otra perspectiva retenida, la del narrador, que con el título de la obra anuncia que se trata de una historia pasada en el *sertón*. La influencia de la primera perspectiva sobre la segunda contribuye para que el receptor entienda mejor donde está situado. Pero, si Riobaldo cuenta sus aventuras en primera persona a alguien que le escucha, el lector en realidad empieza a verse metido en el papel del oyente, lo que sería un cambio de perspectiva. Pero pronto el lector descubrirá que no está solo él oyendo la historia de Riobaldo —que extenderá su monólogo hasta el final del libro— porque va tomando forma otro personaje al principio casi oculto, un “doctor”, hombre de cierta cultura a quien el protagonista relata sus aventuras. Es él el oyente. El receptor tiene ahí la posibilidad de asumir la perspectiva de este oyente. Luego empiezan a abrirse otras perspectivas, muchas de ellas ya bastante explícitas, incluso con la utilización de comillas para indicar el habla de otros personajes. Las perspectivas interactúan entre ellas, en una necesaria relación de auto influencia. Si el receptor nunca conociera la perspectiva del doctor-oyente, por ejemplo, le sería mucho más dificultoso dar crédito a los pasajes místicos del libro y toda la charla de Riobaldo sobre la vida, la muerte, Dios, el diablo y el destino. Si Riobaldo estuviera hablando solo para el lector, sería más fácil pensar que un bandolero del *sertón*, sin estudios y propenso a misticismos, estaría inventándose la mayoría de las cosas que dice. La perspectiva del doctor, alguien culto que se supone no soportaría escuchar una historia tan larga si la creyera pura tontería, da sentido a la perspectiva de Riobaldo y, una vez más, ayuda al lector a situarse dentro del libro y hacer de su lectura algo coherente.

Sin coherencia no se realizan los actos de aprehensión. Para tornar los enunciados de un texto algo coherente, el lector tiene que proceder a una actividad agrupadora. Al leer las líneas de un libro, las palabras se agrupan en la mente lectora hasta que se consigue la formación de un sentido coherente. Ahí el receptor se queda satisfecho y puede proseguir. Lo que ha sido leído es transformado en algo que tiene sentido para el lector, tanto en el nivel del entramado general de la obra literaria de ficción como en el nivel de los personajes, escenarios, diálogos, etc. Cuanto más transformamos, es decir, cuanto más sentido coherente gana la obra en nuestra conciencia, más placer de ella sacamos –es el placer que tenemos todos nosotros con el acto de crear y producir. En general, nos gusta estar involucrados en un acto creativo, más aún cuando este acto tiene la participación de un buen escritor. ¿A quién no le gustaría hacer un dúo de creación con, por ejemplo, Cervantes, Joyce o Guimarães Rosa? Pasa aquí algo curioso digno de ser comentado: “en la lectura, pensamos los pensamientos de otro, pensamientos que representan en principio una experiencia extraña”²⁵. Esto se da por los diferentes puntos de vista que nos proporcionan las diferentes perspectivas de un texto. Y de ahí viene la impresión frecuente de poder vivir otras vidas mientras leemos.

Hay también otra actitud frecuente relacionada con la lectura, que es el deseo de hablar sobre la obra con otra persona, ya sea después de concluido un libro o en etapas intermedias. Hablar sobre lo que leemos sería una manera de distanciarnos del universo del texto y así intentar lograr una mejor comprensión de lo que pasaba mientras leíamos. Cuanto más nos involucramos en una obra, más fuerte suele ser el deseo de tejer comentarios

²⁵ Iser, Wolfgang (1996: 41, vol. II).

acerca de ella. Es que cuanto más nos involucramos con el texto, más necesidad sentimos de mirarlo desde la distancia para conseguir comprender el proceso del cual participábamos. Mientras leemos, el presente para nosotros es el texto. Lo que vivimos en esos momentos es lo que el libro nos proporciona. Los pensamientos que invaden nuestra conciencia no son propiamente nuestros. Es como si estuviéramos pensando los pensamientos de otro, según comentamos más arriba. Sujeto (lector) y objeto (texto) se fusionan y pasamos a tener experiencias en un mundo que no nos es familiar. Así, lo que somos en realidad se coloca en el pasado durante el proceso de lectura, pues en esos instantes ya no somos lo que éramos y las experiencias que estamos viviendo no serían posibles momentos antes del principio de la lectura. El acto de leer se muestra, una vez más, como un evento, una experiencia vivida. De todos modos, el pasado, lo que éramos antes del inicio de la lectura, sigue interactuando con la experiencia presente, influenciando la construcción de sentido del acto de leer.

Todos estos procesos se dan de forma automática, algo parecido a un instinto. La formación de sentido se da, y aquí nos apoyamos otra vez en Husserl, en una capa debajo de la conciencia, es decir, no somos del todo conscientes del proceso de formación de sentido que pasa en nuestra mente mientras leemos. “Acababan de dar las doce en el reloj del pasillo” desata una operación tan rápida en nuestra mente que no nos damos cuenta de que automáticamente ya tenemos presentes en ella, por ejemplo, un pasillo o el sonido de las campanadas del reloj. Todas estas proyecciones visuales o acústicas no están por supuesto impresas en los signos verbales de las páginas del libro. Tampoco surgen espontáneamente de la imaginación del

lector. Es resultado, volvemos a decir, del encuentro entre texto y receptor. El texto se limita a informarnos sobre las condiciones que debemos usar para construir nuestras representaciones, que surgen en el punto justo donde se encuentran los espacios vacíos del texto. Cuando vemos una película basada en un libro que ya hemos leído, es común que nos sintamos decepcionados con las imágenes de la pantalla, que no son las mismas que las que habíamos formado durante la lectura. Eso es normal. Lo gracioso es intentar, entonces, acordarnos de cómo era para nosotros la imagen, por ejemplo, del protagonista de la novela. Es muy probable que empecemos a percibir que en realidad no tenemos o nunca hemos tenido ninguna imagen completa del protagonista. No sabemos su estatura, el tono de su voz, el color de sus cabellos u ojos. Nuestro protagonista surge de manera muy incompleta, y no porque hemos fallado en su representación, sino porque lo que se representa como imagen mental durante la lectura tiene mucho menos carácter óptico que conceptual. La representación fruto de la lectura no se asemeja a la cinematográfica. El protagonista del libro es para el lector un ente, un ser físicamente difuso que fue creado por el receptor para funcionar más que nada como portador de significado. Además, en el cine vemos al protagonista en cada escena en que este aparece, y así vamos confirmando progresivamente los aspectos del personaje en la pantalla. En cambio, la lectura, en su complejidad, nos va suministrando poco a poco información sobre el protagonista, introduciendo nuevos datos que muchas veces no cuadran con la imagen que habíamos formado a partir de datos anteriores, obligándonos a revisar nuestras imágenes, en un constante proceso de creación y revisión de representaciones.

Una diferencia básica entre las representaciones surgidas en el acto de leer y las surgidas en situaciones cotidianas, volvemos a decir, es que, aunque las dos sirvan para realizar mentalmente algo que no está presente en el momento, las que derivan de la lectura de un texto de ficción son representaciones de objetos inexistentes, mientras las del día a día son representaciones de objetos existentes. El reloj en el pasillo de Baroja no existe más allá de la ficción, mientras el reloj de la casa de nuestro abuelo existe realmente y podemos representarlo en nuestra mente a partir del conocimiento que tenemos previamente acerca de él. Esta representación está controlada en gran medida por la memoria que tenemos. Ya la representación de un objeto de ficción no es posible de este tipo de control, lo que supone una gama muy amplia de posibilidades de concretarlo. En cuanto al esquema, el texto deja abiertos espacios indeterminados que sirven como impulso al receptor para que los rellene con sus propias representaciones. La aparición de la secuencia de representaciones obedece al orden temporal de la lectura. Así, lo representado se va reuniendo y encajando sucesivamente en este eje temporal. Las nuevas representaciones se van superponiendo al escenario creado por las anteriores, que pasan a pertenecer al pasado de la lectura. Las representaciones se conectan de este modo unas a las otras, pero ocupar un lugar en el pasado de la lectura no significa que esa representación tenga carácter inmutable, pues las nuevas representaciones puede que hagan necesaria una verificación y ajuste de una representación ya pasada. Es sobre este eje del tiempo, por lo tanto, donde van emergiendo las representaciones, a través de las cuales el sentido del texto va surgiendo en la conciencia lectora. El eje temporal soporta estas operaciones de representación porque se trata de

eventos no contemplativos. En la formación de representaciones no cabe la contemplación y por eso no contiene juicios. Es, como ya hemos comentado, guiada de manera instintiva. Cualquier otro procedimiento que conlleve formación de algún juicio sobre el texto no entraría en el eje temporal de la lectura. Basta con imaginarnos a nosotros mismos con un libro de ficción en las manos. El eje temporal equivale a los momentos en que estamos leyendo. En esos momentos no pensamos sobre el texto, sino que lo vivimos. Cuando algún pasaje del libro nos estimula a hacer alguna reflexión, solemos quitar la vista de la página y mirar hacia adelante (o hacia el horizonte, o cerrar los ojos...). Para contemplar, reflexionar y poder emitir algún juicio sobre el texto, tenemos que abandonar, aunque sea por pocos segundos, el eje temporal de la lectura. En estos momentos también puede que estemos buscando dar significado al sentido que acabamos de aprehender, entendiendo por sentido la suma de las representaciones formuladas por el lector durante el eje temporal de la lectura, mientras que por significado se entiende la absorción del sentido por el lector y la relación que este establece con sus referencias personales. En determinados puntos de la lectura, por lo tanto, una secuencia de representaciones puede proporcionar que nos alejamos relativamente del texto. Al establecer una relación exterior con nuestras propias representaciones, podemos, cuando nos encontramos ya fuera del acto de leer y de su eje temporal, observar y comprender un texto ficcional de literatura.

Llegamos al final de este capítulo sobre estética de la recepción, pero antes nos gustaría registrar una última observación que nos parece importante para la secuencia de esta tesis. Según ya hemos comentado rápidamente al principio de este capítulo, el lector de obras de arte literarias no puede ser

clasificado como un mero receptor. El comportamiento que se le exige durante el acto de leer va más allá de la pasividad de quien solamente recibe. Como venimos diciendo en las últimas páginas, hay mucho de productor en este receptor, es decir, este lector también crea, como un coautor, y al producir emite su producción, aunque sea solamente para sí mismo. Esta especie de receptor-emisor es un “cocreador en fecunda tensión entre las instrucciones recibidas y el propio impulso individual”²⁶. Cada vez que hemos mencionado “receptor” en este trabajo, ha sido a esta figura a la que nos hemos referido. El lector de obras literarias de arte no es un simple receptáculo, porque abre un libro para conocer la propuesta del texto y, a partir de ahí, “ejecutarlo”, como si fuera un músico delante de una partitura escrita por otro. Este papel productivo del lector es imprescindible para la supervivencia y para la propia existencia de la literatura. En algunos tipos de texto –los de algunos movimientos de vanguardia, por ejemplo– esta función creadora que se le asigna al lector se ve aumentada enormemente. Uno de los tipos de texto que conocemos y que más solicita la activa producción del lector son justamente los poemas de la escuela de la poesía concreta brasileña, nuestro objeto de estudio, sobre el cual empezaremos a hablar a continuación.

²⁶ Karl Maurer en Mayoral, José Antonio (1987: 264).

3. OBJETO DE ESTUDIO: POESÍA CONCRETA

La poesía se hace con palabras y no con ideas.
Stéphane Mallarmé

Hablar de vanguardia literaria supone casi siempre recordar el nombre del escritor francés Stéphane Mallarmé (1842-1898), autor de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (*Una tirada de dados jamás abolirá el azar*), poema experimental de 1897, célebre entre los poetas concretos, “obra constelación, evento y momento humano (...) poema partitura (...) poema circular, que gira semánticamente sobre sí mismo, que está siempre volviendo a empezar”²⁷, que juega con la tipografía y con los espacios de la página. No es por casualidad que Mallarmé figure en el “paideuma”²⁸ del grupo fundacional de la poesía concreta en Brasil, así como tampoco es por casualidad que el filósofo español Ortega y Gasset ya en 1925 observara que “toda la nueva poesía avanza en la dirección señalada por Mallarmé”²⁹, refiriéndose a la literatura de las vanguardias históricas en pleno desarrollo en su época.

Mallarmé muere en París en septiembre de 1898 y deja sin concluir un material de extrema importancia e interés para la historia del libro, de la poesía y de la relación entre literatura y público receptor. Se trata de la obra *Livre* (*Libro*), un osado experimento artístico. No se sabe con seguridad si el poeta francés no lo concluyó por falta de tiempo o sencillamente por pura

²⁷ Campos, Haroldo de (1977: 17). Traducción libre al español del autor de esta tesis a partir del original en portugués.

²⁸ El “paideuma” de la poesía concreta brasileña es el grupo de escritores que influenciaron directamente el movimiento, apuntado por los propios poetas concretos: Ezra Pound (de quien, además, toman prestado el concepto de “paideuma”), James Joyce, Mallarmé, Cummings, João Cabral de Melo Neto y Oswald de Andrade. Además de estas referencias estrictamente literarias, otros nombres son frecuentemente invocados por los concretos: en el cine, Eisenstein; en la dramaturgia, Mayakovski; en la música, Webern. Todos traen consigo el carácter vanguardista en sus prácticas artísticas.

²⁹ Ortega y Gasset, José (2005: 182)

imposibilidad de llevar a cabo hasta el final el ambicioso proyecto que tenía en mente. Del *Livre* quedaron apuntes y esbozos, compilados por Jacques Scherer en la obra *Le Livre de Mallarmé*, lanzada en 1957. Los apuntes de Mallarmé revelados por Scherer tratan en su mayoría de observaciones acerca de la estructura del poema, demostrando que *Livre* vendría a ser un poema sobre el poema. Pero tal vez lo que más nos interese destacar de *Livre* sea su idea física del libro y la consecuencia de esta nueva forma en manos de un receptor. Además de explotar las posibilidades tipográficas y considerar los espacios en blanco de la página como elementos significantes, haciendo que la lectura se configure en la aprehensión de toda una estructura visual, *Livre* deja al lector la libre elección de la secuencia de lectura y le invita a la manipulación del objeto-libro, que

Huye completamente de la idea usual de libro y añade la permutación y el movimiento como agentes estructurales (...) proponiendo una nueva física del libro. Las hojas de este libro serían cambiables, podrían cambiarse de lugar y leerse de acuerdo a ciertas órdenes de combinación determinadas por el autor-operador (que no se considera nada más que un lector situado en una posición privilegiada) (...) un multilibro donde, a partir de un número relativamente pequeño de posibilidades de base, se llegaría a miles de combinaciones; aplicando la fórmula n factorial, recuerda J. Scherer que las permutaciones posibles con 10 elementos ascienden a 3.628.800, por ejemplo. Sobre este verdadero enjambre de constelaciones móviles deberían actuar ciertos criterios de selección y descarte, pues aquí se pretende una libertad dirigida.³⁰

Los planes de Mallarmé con su *Livre* demuestran a qué punto puede llegar el intento de poner en evidencia la necesidad de la participación del lector para el funcionamiento de una obra literaria. Muchos movimientos de vanguardia, tanto de principios como de la mitad del siglo XX, como es el caso del concretismo, nacieron trayendo consigo, en su concepción teórica, el influjo de los experimentos de Mallarmé. Si, como venimos viendo durante el trayecto

³⁰ Ibid, p. 18. Traducción del autor.

de este estudio, toda literatura demanda la participación del lector, aunque muchas veces de manera velada, en el caso del concretismo estamos delante de uno de los ejemplos de literatura donde esta práctica se torna más clara, pues en el origen mismo de la poesía concreta está el concepto de obra abierta³¹ a la construcción receptora. El concretismo nunca llegó a los límites propuestos por Mallarmé –por ejemplo, un libro con páginas cambiables–, pero no cabe duda de que asume como condición básica la idea de inconclusión y provisionalidad de la obra literaria y la obligatoriedad del aporte del receptor para que seleccione y active en el texto los elementos constructores de sentido del poema. Este hecho puede representar a la vez un problema y una ventaja para nuestro estudio. Ventaja por la evidente participación lectora que demanda el objeto de estudio; problema porque esta clara petición de aportaciones del receptor puede que signifique inimaginables posibilidades de construcción de sentido. Tendremos, más adelante, que afrontar este problema, saliendo del ámbito de recepciones particulares para llegar a conclusiones acerca de la recepción en el momento histórico-social que seleccionaremos.

La poesía concreta nace en una época en que no eran raros los experimentos de apertura explícita de una obra de arte a la participación del receptor. En este contexto artístico se inserta el origen de nuestro objeto de estudio. En la música, el compositor francés Pierre Boulez –también bajo el influjo de Mallarmé, según el propio músico– escribe en 1957 la *Troisième*

³¹ El poeta concreto brasileño Haroldo de Campos había tratado el tema de la obra abierta en un artículo publicado en 1955 en el periódico *Diário de São Paulo*, con el título “A obra de arte aberta”, siete años antes de que Umberto Eco lanzase su conocido *Opera aperta*. En el prefacio de la edición brasileña de *Obra aberta* (São Paulo, Perspectiva, 1968) el propio Eco reconoce la anticipación del abordaje del tema por Haroldo de Campos. Eco y Campos se reunirían en Italia, en 1964.

Sonate, partitura para piano que deja al ejecutor³² la libertad de elegir los caminos a seguir, lo que puede resultar en una pieza distinta en cada ejecución. La sonata *Troisième* abandona el concepto de antes y después y propone una lectura no lineal, sino abierta a posibilidades de lectura diagonal, vertical o circular. Antes, en 1954, Boulez se había reunido en São Paulo con el grupo fundador de la poesía concreta brasileña, y puede que venga de ahí el uso por el compositor francés de los colores como criterio orientativo al receptor, artilugio que ya había sido usado por los concretos paulistanos³³ en piezas del año 1953. En esta misma década, en 1956, el músico alemán Karlheinz Stockhausen también proponía, en la pieza *Klavierstück XI*, una partitura totalmente distinta de las tradicionales, con un

aspecto de un mapa o plano arquitectónico que se despliega y se adapta a un atril portátil. En ella, 19 grupos sonoros son distribuidos y deben ser leídos por el intérprete según indicaciones que le dejan un gran margen de libertad en la articulación general del conjunto.³⁴

Tanto Boulez como Stockhausen pueden considerarse discípulos de Anton Webern, músico austriaco frecuentemente citado por los concretistas. Webern –a su vez discípulo del fundador de la música dodecafónica, el también austriaco Arnold Schönberg– fue en su tiempo uno de los mayores difusores del dodecafonismo y plantó las semillas de lo que sería conocido por el método de composición musical serialista. Todavía en la música está el

³² En primera instancia, en la música consideramos como receptor al músico lector de la partitura, y no al oyente.

³³ Paulistano: natural de la ciudad de São Paulo.

³⁴ *Ibid.*, p. 21. Traducción del autor. En 1959 Stockhausen se reúne en la ciudad alemana de Colonia con el poeta concreto brasileño Haroldo de Campos; en esta ocasión, según el propio Campos, los dos artistas discuten sobre las relaciones entre sus respectivos experimentos con la música y la poesía.

estadounidense John Cage³⁵ y su método basado en el juego chino de palitos de la suerte I-Ching. Cage, y más tarde otras generaciones de discípulos suyos, trabaja a partir de los años cincuenta del siglo XX con altos grados de indeterminismo y participación del intérprete en sus partituras.

En las artes visuales los experimentos hacia una explícita participación del receptor y el derrumbe del concepto estatuario de la obra de arte también estaban en boga en mediados de los cincuenta entre los vanguardistas. Pasamos la palabra a Haroldo de Campos:

Así, por ejemplo, los cuadros en movimiento, transformables y táctiles, del israelí Yaacov Agam, que recibieron el premio de pesquisa en la VII Bienal de São Paulo (1963); las pinturas seriales, también cambiables, del suizo Karl Gerstner; las *Permutaciones* del brasileño Almir Mavignier, radicado en Ulm. Agam, que expuso por primera vez sus trabajos en la Galería Craven (París), en 1953 crea cuadros (mejor dicho, objetos) que se alteran con el cambio de posición del espectador, o que pueden ser por él manipulados, o, incluso, que abarcan ambas posibilidades de transformación conjugadas. Respecto a esto, habla el artista, en texto de 1959 (revista *Nota*, Múnich, número 3): “El espectador influye sobre la formación, es decir, sobre la transformación del cuadro, y así se convierte en su co-autor”³⁶

Campos sigue su relación citando a los brasileños Lygia Clark y sus “esculturas articuladas y desplegadas”³⁷ *Bichos*, de 1961, Waldemar Cordeiro y su obra *Aleatório* (1963), “compuesta por prismas horizontales de espejos, móviles, sobre fondo de espejo, creando un verdadero circuito reversible de imágenes y reflejos”³⁸, el italiano *Gruppo T*, el francés *Groupe de Recherche d'Art Visuel*, el grupo alemán en torno a la revista *Nota*, entre otros, para finalizar preguntándose cómo transferir este tipo de experimentación a la

³⁵ En 1985, John Cage y Augusto de Campos se encontrarían en la 18ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo para presentar, juntos, un número titulado “Cage Campos”. Antes, en 1974, diría Cage: “Conozco algunas obras de Augusto de Campos y las admiro mucho. Pienso que la importancia de la poesía concreta está en liberar el lenguaje de la sintaxis, dejando libres a los lectores para que sean ellos mismos los poetas, completando, como quería Duchamp, la obra de arte”. Fragmento extraído de Aguilar, Gonzalo (2005: 372).

³⁶ Ibid., p. 24. Traducción del autor.

³⁷ Ibid., p. 26. Traducción del autor.

³⁸ Ibid., p. 26. Traducción del autor.

literatura, con la intención de desarrollar en cierto modo lo que tenía en mente –y que no concluyó– el maestro Mallarmé. De 1961, por ejemplo, es el intento del francés Raymond Queneau y sus *Cent Mille Millions de Poèmes*, compuesto de diez sonetos endecasílabos en que cada línea, impresa separadamente de las demás, se puede sacar de la página para volver a ponerla en otro sitio de la obra. Cada verso es, así, una unidad aislada que se puede permutar por cualquier otro verso de la obra. Los versos están compuestos de manera que sea cual fuere el cambio el resultado siempre será semánticamente aceptable. Es sin duda un experimento literario de gran interés, pero se resiente de la mezcla de revolución en el sentido de la estructura general del libro y conservadurismo si consideramos la sintaxis y la semántica de cada uno de los posibles poemas, todos obligatoriamente en la tradicional forma de soneto. En el año siguiente, 1962, otro francés, Michel Butor, lanza la novela-reportaje *Mobile*. En esta obra, Butor busca obtener el efecto de mezcla de fragmentos en un texto en prosa, utilizando para eso incluso experimentos a nivel tipográfico, donde el receptor también es invitado explícitamente a intervenir.

Por su parte, la poesía concreta brasileña venía desde 1952 teorizando sobre la obra abierta y a partir de ahí produciendo piezas poéticas (algunas de las cuales veremos más adelante) que permitían “varios caminos de lectura, en vertical u horizontal, aislando y destacando bloques, o bien integrándolos, alternativamente, con otras partes componentes de la pieza, a través de relaciones de similitud o proximidad”.³⁹ A partir de ahora entraremos más específicamente en el universo de la poesía concreta brasileña, empezando

³⁹ Ibid., p. 30. Traducción del autor.

por presentar nombres y fechas y llegando a exponer sus teorías y algunos ejemplos comentados, siempre con sus debidas contextualizaciones.

3. 1. Un movimiento de vanguardia brasileño

En 1952, en la ciudad de São Paulo, surge el grupo Noigandres⁴⁰, formado por Décio Pignatari y por los hermanos Haroldo de Campos y Augusto de Campos. Este grupo fundacional de la poesía concreta –al que más tarde se sumarían José Lino Grünwald y Ronaldo Azeredo– empieza en este mismo año a publicar la revista-libro *Noigandres*, que llegaría a dar a conocer cinco números en diez años. A partir de 1962, el grupo pasa a publicar *Invenção*, que sobreviviría hasta 1966, también con cinco números. Diciembre de 1956 es una fecha clave para el movimiento: tiene lugar la Exposición Nacional de Arte Concreto, en el Museo de Arte Moderno de São Paulo, reuniendo poesía visual y artes plásticas, en lo que está considerado el lanzamiento público del movimiento de poesía concreta. Un año después, la Exposición se transferiría a Río de Janeiro, que todavía era la capital de Brasil.⁴¹ Pero el manifiesto “Plan piloto para la poesía concreta”⁴², que sienta las bases de los concretos, no será

⁴⁰ Gonzalo Aguilar explica que “la enigmática palabra noigandres fue tomada del trovador provenzal Arnaut Daniel y remite a un pasaje de los *Cantares* de Ezra Pound” (2005: 72, nota de pie de página). La traducción es nuestra. Dice Aguilar en ese mismo fragmento que “ahuyentar el tedio” es uno de sus posibles significados. Ya el libro *Teoría da poesia concreta* (2006: 259) sugiere que sea sinónimo de poesía en progreso, lema de experimentación y pesquisa poética en equipo.

⁴¹ En 1960 la capital deja de ser Río de Janeiro y pasa a ser Brasilia, ciudad construida específicamente para este fin.

⁴² El “Plano Piloto” es publicado en portugués y en inglés en 1958 en el número 4 de *Noigandres*. En 1959 se publica en alemán, en la revista *Nota*, de Múnich, y en 1963 en francés, en la parisina revista *Les Lettres*. En 1964 sale en Argentina, Italia e Inglaterra. Tanto en Japón como en Checoslovaquia es divulgado por medio de exposiciones y conferencias. El manifiesto completo se encuentra al final de este capítulo, en la página 148.

publicado hasta 1958, en las páginas del número cuatro de *Noigandres*. El fin del verso, la dimensión espacial del poema, la utilización de signos no verbales, la consideración del sistema de relaciones sobre la página, el cuestionamiento de la legibilidad tradicional y la demanda del uso sincronizado de los sentidos para la aprehensión del poema son, en líneas generales, algunos preceptos relacionados con la poesía concreta. Para los poetas concretos del grupo Noigandres:

El poema existe en un espacio gráfico, campo gráfico o lo que Mallarmé llamaba blanco de la página, que es el campo de actuación de los elementos plásticos de la composición: tipos gráficos en tamaños y formas variadas, disposición de líneas tipográficas que hacen del poema una relación de materiales y crean una nueva sintaxis con otra dinámica que opera por yuxtaposición, superposición, interposición, desmembramiento o derivación del propio dibujo de las palabras o fragmentos de palabras, una sintaxis que ya no puede mirarse desde un punto de vista lingüístico gramatical, sino bajo la óptica de la relaciones, todas las relaciones sobre la página.⁴³

El término concretismo ya venía siendo aplicado desde los años treinta del siglo XX en la música y la pintura, oponiéndose al concepto de abstracción. En la poesía, a la vez que los concretos paulistanos teorizaban y empezaban con intentos prácticos para la poesía concreta, el suizo-boliviano⁴⁴ Eugen Gomringer comenzaba, en Europa, a ensayar con poemas –bautizados por él mismo como “Constelaciones”– que iban en la misma dirección de lo que venía siendo practicado por los brasileños. En 1955, en la ciudad de Ulm, en Alemania, Gomringer y Pignatari se reúnen. De ahí saldría el acuerdo sobre la utilización unificada del término “poesía concreta” para denominar el tipo de poesía visual que había surgido simultáneamente en las dos orillas del Atlántico. Poco a poco, el término comienza a ser adoptado por poetas visuales

⁴³ Santaella, Lucia (2006: 35). Traducción del autor.

⁴⁴ Nacido en Bolivia (1925), de madre boliviana y padre suizo. Estudia y desarrolla su carrera en Europa, principalmente en Alemania.

de las más distintas nacionalidades, como los franceses Henri Chopin, Pierre Garnier y Suzanne Bernard, el bahamés (de padres escoceses) Ian Hamilton Finlay, los checos Joseg Hirsal, Bohumila Grögerová, Ladislav Novák y Václav Havel⁴⁵, el austriaco Ernest Jandl, el japonés Kitasono Katsue, el alemán Franz Mon, el escocés Edwin Morgan, los italianos Adriano Spatola, Nanni Balestrini y Carlo Belloli, el portugués E. M. de Melo e Castro o los estadounidenses Mary Ellen Solt y Emmett Williams, además de escritores españoles y latinoamericanos, que de momento no mencionaremos por no tornar cansina la lista pero sobre los cuales volveremos a hablar más adelante. Todos estos y muchos otros son considerados, por lo menos en alguna fase de sus carreras, como poetas concretos.

La negación del poema puramente lingüístico suponía una inusual elección de materiales susceptibles de componer los poemas concretos. Se abandona la idea del uso restrictivo de “palabras poéticas” para considerarse también materiales lingüísticos vistos como basura del lenguaje, en la línea de lo que venían proponiendo sectores más transgresores de las artes plásticas de la época, que empezaban a buscar, más allá por ejemplo del mármol o de las pinturas comerciales vendidas en las tiendas, materias primas tales como pedazos rotos de cristal o de madera, hierro retorcido, periódicos viejos, cartón, trapos, restos de objetos industriales y otros tipos de artefactos en general tirados a la basura, nada más que detritos rechazados por la sociedad por el aparente agotamiento de su utilidad. Los poetas concretos también van al basurero del lenguaje a buscar palabras y expresiones que ya nadie quiere, que están “caducadas” o que son consideradas poco dignas de figurar en una

⁴⁵ El mismo que entre 1993 y 2003 vendría a ser presidente de la República Checa.

obra que se pretende poética. Este “caldo” lingüístico usado largamente por la poesía concreta está hecho de trozos de texto publicitario o periodístico, frases hechas, clichés, antiguas locuciones cristalizadas, expresiones de normas de etiqueta o normas militares, términos cogidos de distintos idiomas o incluso fragmentos de palabras, material que en manos de los concretos vuelve al uso situado en un nuevo contexto, el artístico, pasando de meros residuos del lenguaje a elementos que cobran nueva vida y ganan nuevos significados a partir de su instalación en una pieza de poesía concreta. Aquí no hay como dejar de acordarse de los experimentos dadaístas, que usaban semejantes detritos lingüísticos pero con la asumida función de crear y transmitir el absurdo, de provocar, de cuestionar la institución arte. En cuanto al objetivo de la utilización de este material por los concretos, así como los efectos esperados, es de orden distinto⁴⁶. Otro paralelismo posible, todavía en el campo de las vanguardias de principios del XX, es con la música futurista, que llegó a experimentar composiciones que registraban y combinaban ruidos de trenes, máquinas o el bullicio de las multitudes, es decir, sonidos desconsiderados como material utilizable por músicos tradicionales.⁴⁷

La poesía concreta hace que miremos hacia atrás no solo para ver su claro parentesco con las vanguardias históricas de principios del XX. El movimiento de los 50 resultó rico también en el rescate de algunos autores hasta entonces prácticamente relegados al ostracismo, arrojando “una luz

⁴⁶ Sobre el dadaísmo, escribe Walter Benjamin (2003: 89-90): Sus poemas son “ensaladas de palabras”, contienen giros obscenos y cuanto sea imaginable de basura verbal (...) En efecto, las manifestaciones dadaístas garantizaban una distracción muy evidente por cuanto ponían a la obra de arte en el centro de un escándalo. Ésta tenía que cumplir sobre todo una exigencia: suscitar la irritación pública.

⁴⁷ Nos parece oportuno añadir que desde hace unos años está nuevamente en boga, destacadamente en las artes plásticas, la utilización de materiales considerados de desecho. Sin embargo, el móvil ahora es otro: el reciclaje con fines ecológicos. En Barcelona hay un importante evento desde 1996 dedicado al arte que utiliza esos materiales. Se trata del Festival Internacional de Reciclaje Artístico Drap-Art.

inesperada sobre una literatura olvidada, luz, ésta, que le permite encontrar en ella lo que anteriormente no era posible encontrar allí.”⁴⁸ Este hecho se observa principalmente en los ámbitos de las literaturas de lengua portuguesa –bajo la influencia del grupo de poetas brasileños en torno a la revista *Noigandres*– y alemana –bajo la influencia del grupo que se formó en torno a Gomringer–. Los rescates traen de vuelta a escritores vanguardistas marginalizados en sus respectivas épocas. Eugen Gomringer, en el manifiesto concreto publicado en 1955, además de nombres como los de Mallarmé y Apollinaire, citaba al poeta y dramaturgo alemán Arno Holz (1863-1929) como unos de los responsables, en lengua alemana, de intentos de una nueva organización del poema, principalmente en su obra *Phantasmus* (1898), que destaca de la poesía sus aspectos sonoros y visuales, crea neologismos al fusionar palabras, además de componer frases gigantescas como por ejemplo una de “743 líneas que se prolonga a lo largo de 15 páginas”⁴⁹ (en edición de *Phantasmus* de 1926). Otro alemán que resurge de las manos de los concretos es Kurt Schwitters (1887-1948), más conocido por su obra pictórica que poética y excluido del movimiento dadaísta de Berlín por su postura artística apolítica. Schwitters basa su estética en la técnica del collage y nombra su propio arte de “Merz”, resultado de un fragmento de papel donde anteriormente se leía “Kommerz Bank”. Este recorte de papel que acaba por bautizar su arte nos da la idea de los conceptos y rumbos del trabajo de Schwitters, que iba a buscar en los detritos urbanos materia prima para sus obras, ya fueran plásticas o poéticas, en consonancia con lo que veníamos hablando sobre el uso de la considerada basura artística. Entre 1921 y 1923, ese artista alemán compuso la *Sonata*

⁴⁸ Jauss, Hans Robert (1944: 44).

⁴⁹ Campos, Haroldo de (1969: 163). Traducción del autor.

primordial, “el más radical y consecuente experimento que se ha hecho hasta hoy en el campo de la poesía fonética, delante del cual empalidece todo lo que intentaron posteriormente los letristas franceses, comandados por Isidore Isou”.⁵⁰ En 1963, después, por lo tanto, de casi una década del rescate concreto, Kurt Schwitters es objeto de una gran retrospectiva en el Wallraf-Richartz-Museum de Colonia; dos años antes, en 1961, la VI Bienal de São Paulo incluía en su programa una generosa muestra de la obra del vanguardista alemán.

Tanto Schwitters como Holz –y muchos otros, empezando por los componentes del “paideuma” de la poesía concreta– recibieron especial tratamiento también de los concretos brasileños. Además de traducir sus textos al portugués, en traducciones que se proponían en realidad ser “transcreaciones”⁵¹, considerando, más allá de la semántica, los aspectos gráficos y sonoros de los textos originales, los concretos de Noigandres dedicaron a los poetas alemanes –y a muchos otros alineados de algún modo a los conceptos concretos– ensayos aclaradores publicados en los años 50 y 60 en periódicos de gran tirada en Brasil, como son los casos de los diarios *O Estado de São Paulo*, *Jornal do Brasil* y *Correio Paulistano*. Esta penetración por medio de los vehículos de comunicación se acabaría extendiendo tentacularmente a partir de críticos, teóricos y otros poetas simpatizantes de la poesía concreta que también tenían sus respectivos espacios en periódicos de otras partes del país, ya fueran regionales o igualmente de gran tirada, como es el caso de la columna que el crítico Mário Faustino mantenía en el *Jornal do*

⁵⁰ Ibid., p. 167. Traducción del autor.

⁵¹ Para saber más sobre la idea de traducción practicada por los concretos paulistas, ver el capítulo “Da tradução como criação e como crítica”, pp. 31-47 del libro *Metalinguagem e outras metas*, de Haroldo de Campos (Ed. Perspectiva, São Paulo, 2006)

Brasil. Buscaban los concretos, así, de alguna manera, “educar” o por lo menos informar poco a poco a crítica y público acerca del proceso evolutivo de la poesía experimental, en el cual se situaba la poesía concreta. Intentaban mejorar las condiciones de recepción buscando, con este tipo de divulgación, acortar la distancia estética que separaba la obra concretista de las expectativas de quienes las estaban recibiendo, preparando así el panorama para una mejor comprensión de los conceptos de la poesía concreta y para su propia supervivencia y continuidad.

De los vanguardistas de lengua portuguesa rescatados por la poesía concreta se destacan Joaquim de Sousa Andrade (Sousândrade) –autor de *Guesa errante*, sobre el cual ya hemos comentado brevemente en este trabajo– y Oswald de Andrade. Este último (1890-1954) es hoy día muy conocido en Brasil, figurando en todos los libros escolares de literatura como uno de los responsables del movimiento modernista y de la Semana de Arte Moderno de 1922, y uno de los mayores renovadores artísticos del país, con obras significativas en prosa, poesía y dramaturgia. Pero no siempre fue así. A partir de los años 50, el modernista resurgió con más fuerza en los escenarios académicos y literarios de Brasil, gracias a su inclusión por los concretistas en su “paideuma”, indicando los “poemas-minuto” de Oswald como unos de los precursores de los poemas concretos, además de su técnica de yuxtaponer frases y situaciones cotidianas con una sensibilidad cercana a la de los dadaístas, pero con tintes típicamente nacionales. Ya sobre Sousândrade (1833-1902), Augusto y Haroldo de Campos publicaron en 1964 *Re/Visão de Sousândrade*⁵², una antología y ensayo crítico que puso de nuevo al poeta en

⁵² Editorial Invenção, São Paulo, 1964.

circulación en los medios intelectuales, académicos y artísticos brasileños. Licenciado en filología por la Universidad de la Sorbona, Sousândrade viajó por muchos países de Europa y también de América Latina, acabando por fijar su residencia en los Estados Unidos. Así como Arno Holz, el vanguardista brasileño experimentaba con la creación de palabras a partir del proceso de fusión, utilizando para eso incluso diferentes idiomas, además de operar también con innovaciones a nivel sintáctico. Es llamado por los concretos “el patriarca de la poesía brasileña de vanguardia”. El 24 de junio de 1965 comentaba el suplemento literario del periódico londinense *The Times*, en un artículo titulado “Sousândrade’s Stock”:

Su poema largo, *Guesa errante*, es una de las obras más ambiciosas jamás producidas en América Latina; y su vida ilustra la lucha arquetípica del intelectual latino-americano entre la “barbarie” y la “civilización” (...) Si algún poema es merecedor del título de una épica latino-americana, será este.⁵³

El rescate operado por los concretos no se detiene ahí. Los poetas de Noigandres seleccionaron todavía a otros artistas para su divulgación en Brasil por medio de sus libros, artículos, ensayos y otros textos en periódicos de grandes tiradas, en el intento de, como ya hemos dicho, recuperar y enseñar una tradición perdida que evidenciase una línea evolutiva de formas poéticas cuya premisa fuese la creación, la experimentación y el cuestionamiento de estas propias formas. Otros nombres de esta lista de “rescatados” por el concretismo en los años 50 y 60 del pasado siglo son los poetas alemanes Christian Morgenstern y August Stramm o los pintores-poetas Wassily Kandinski, ruso, y el suizo-alemán Paul Klee. Además de trabajar en este frente de dar a conocer al público y crítica una serie de artistas vanguardistas de

⁵³ Ibid., p. 166. Traducción del autor.

siglos o décadas pasadas, los concretos brasileños actuaban también en la divulgación, por los mismos medios de que disponían, es decir, traduciendo y publicando artículos y ensayos, de artistas de vanguardia que en la época estaban en plena fase de producción, destacando también para las literaturas de lengua alemana y portuguesa. Resumimos la lista apuntando los siguientes nombres: Max Bense, Helmut Heissenbüttel, Hans Helms, Ferdinand Kriwet, Franz Mon, Claus Bremer, Reinahrd Döhl, Ludwig Harig, todos alemanes; los brasileños Wladimir Dias Pino, Luiz Ângelo Pinto, Edgard Braga y Pedro Xisto; el grupo concreto austriaco formado por Gerhard Rühm, Freidrich Achleitner, Oswald Wiener y Ernst Jandl; los suizos Diter Rot y Markus Kutter; el alemán oriental Carlfriderich Claus. Del mismo modo, muchos de estos artistas del ámbito alemán promovían el trabajo del concretismo brasileño dentro de sus fronteras. El filósofo, poeta, teórico y crítico de literatura Max Bense, por ejemplo, después de cuatro viajes a Brasil e intensos contactos con muchos artistas de ahí, publica en Alemania, en 1965, *La inteligencia brasileña*⁵⁴, un libro dedicado a las nuevas manifestaciones artísticas brasileñas. En el capítulo sobre literatura, Bense destaca especialmente el *Gran Sertón: Veredas* de Guimarães Rosa y la poesía concreta. Max Bense sería el editor, además, de la antología *Noigandres/Konkrete Texte* (1962). En 1960, el mismo Bense ya había organizado en Stuttgart la exposición “Konkrete Texte”, que destacaba también la poesía concreta del grupo Noigandres.

Nos parece que el alcance nacional e internacional de la poesía concreta brasileña se debe a algunos factores además, obviamente, de la calidad de su propuesta estética. De un lado, desde la elección de su “paideuma” hasta el

⁵⁴ *Brasilianische Intelligenz. Eine cartesianische reflexión*, Limes Verlag, Wiesbaden, 1965.

rescate cuidadoso de nombres del pasado, los concretos supieron preparar a público y crítica para recibir sus experimentos poéticos, formándoles e informándoles acerca de lo que había ocurrido y seguía ocurriendo dentro y fuera de Brasil en lo relativo a literatura de vanguardia. Dejaban claro a todos, así, que lo que hacían estaba insertado en una lógica histórica, en una línea evolutiva de un determinado tipo de poesía, y no era fruto aislado de la locura de tres jóvenes poetas de São Paulo. De paso, enseñaban a los receptores a “leer” la poesía concreta, buscando, en sus artículos, ensayos y con sus propios poemas, clarificar aspectos sobre el lenguaje que utilizaban y qué pretendían con él. Toda esta información era ofrecida constantemente tanto a nivel práctico como teórico. Por otro lado, los concretos supieron montar una red de relaciones con poetas vivos y activos de varias partes del mundo, lo que resultó en un intercambio muy fructífero de viajes al exterior para participar en coloquios, muestras, exposiciones y otros eventos sobre poesía, además de publicaciones de ensayos y libros en distintos idiomas editados por los diversos componentes de esta red. Es decir, eso que tal vez hoy llamásemos “networking” multiplicó internacionalmente las posibilidades de divulgación de la poesía concreta. En el caso de España, esta conexión incluía, como veremos detalladamente más adelante, nombres como los de Ángel Crespo o Dámaso Alonso. Recordemos todavía que los concretos brasileños del fundacional grupo Noigandres eran también investigadores estudiosos conectados intelectualmente con el pasado y el presente tanto de la literatura como de la teoría literaria, de las artes plásticas, de la música⁵⁵ y de las artes en general. Crearon las bases teóricas del concretismo, escribieron poemas y ensayos,

⁵⁵ Nos parece bien apuntar aquí que es también muy conocido en Brasil la intensa relación personal y artística que mantuvieron los poetas concretos de São Paulo en los años 60 con los músicos del movimiento Tropicália, principalmente con Caetano Veloso.

tradujeron del inglés, francés, español, italiano, provenzal, alemán, ruso, griego e incluso del chino y japonés, lo que demuestra el gran conocimiento de lenguas entre los tres integrantes de Noigandres⁵⁶. Lo que queremos decir es que Décio Pignatari, Haroldo y Augusto de Campos tenían a su disposición no solamente un gran arsenal creativo que les llevó a componer poemas concretos, sino también una poderosa visión de conjunto, de lo que era y de lo que podía llegar a ser el movimiento, así como de las estrategias necesarias para la divulgación y expansión de actividades prácticas y teóricas acerca de su poesía.

Estos factores extraliterarios, por cierto, influyeron en el estatus que alcanzó la poesía concreta en su época y que la sostiene hasta hoy, por lo menos, entre todo aquél que se interese por las vanguardias artísticas, en especial por el desarrollo de nuevas formas en literatura. Pero es cierto también que la sencilla tesitura de una red internacional no habría garantizado una difusión satisfactoria al movimiento si este no hubiera tenido en su base una concepción teórica realmente novedosa y convincente. Esta propuesta teórica la analizaremos detalladamente en las próximas páginas. Empecemos, sin embargo, viendo una característica general y diferenciadora de las literaturas de vanguardia frente a otras literaturas, para luego cerrar el foco de las particularidades de la poesía concreta en contraste con este telón de fondo. Y eso porque la poesía concreta no se presenta como vanguardia en el sentido de ruptura con todo lo que se había hecho en poesía hasta entonces, sino que se sitúa a sí misma dentro de un proceso evolutivo de la vanguardia –una

⁵⁶ Noigandres tradujo al portugués textos de nombres de la talla de Homero, Maiakovski, Mallarmé, Rimbaud, Edgard Allan Poe, Paul Valéry, William Blake, Emily Dickinson, Gertrude Stein, Ezra Pound, James Joyce, E. E. Cummings, John Keats, John Donne, Bertolt Brecht, Rilke, Goethe, Matsuo Bashô, Dante, Octavio Paz, Lezama Lima y Julio Cortázar, entre otros.

especie de tradición de la vanguardia— dando, eso sí, un paso más allá en relación al lugar al que los vanguardistas del pasado habían llegado.

Aquí tal vez sea oportuno volver rápidamente a lo que comentábamos párrafos antes sobre el evidente parentesco de la poesía concreta con las vanguardias históricas europeas, pues nos gustaría aclarar algo. El legado de los movimientos europeos a la poesía concreta —y, yendo más allá, a todo movimiento vanguardista latinoamericano— es más que obvio y sobre eso ya no volveremos. Pero es común que este hecho, esta herencia, dé lugar a equívocos. Este legado no significa copia. La herencia es conceptual, y se limita precisamente a la base de todo movimiento de vanguardia, es decir, a la apología a lo nuevo, a la libertad de pensar y expresarse. Este concepto ha cruzado claramente el océano para influir a jóvenes artistas de Iberoamérica, pero el desarrollo que el espíritu de la vanguardia presentó en cada país fue marcado por las especificidades de contextos histórico-sociales muy distintos, resultando en movimientos artísticos de variadísimos matices, tanto teóricos como prácticos. De igual manera, no son pocos los casos en que la influencia es mutua. Basta recordar los nombres de Huidobro, Vallejo o Borges.

La comisaria de exposiciones puertorriqueña Mari Carmen Ramírez coordina, en el Museo de Bellas Artes de Houston (MFAH) y en el Centro Internacional para las Artes del Continente (ICAA), en EEUU, un proyecto de formación de un archivo digital de arte latinoamericano y latino del siglo XX en Estados Unidos⁵⁷, con especial atención a las manifestaciones artísticas de vanguardia. Afirma Ramírez, en un artículo publicado por *El País* el 25 de enero de 2012, que

⁵⁷ Puede ser visto en: <http://icaadocs.mfah.org>.

en América Latina no solo se produjo arte, sino pensamiento teórico sobre el cual se fundamenta la producción artística. Se encontrarán muchos casos en que los latinoamericanos se anticiparon tanto en la teoría como en la práctica a desarrollos artísticos importantes en EE UU o Europa.

El artículo de *El País*, redactado por la escritora y periodista peruana Fietta Jarque, encargada de las páginas de arte del suplemento *Babelia*, sigue:

El arte latinoamericano vivió con pasión en el siglo XX todos los signos del modernismo. La abstracción o el surrealismo, el geometrismo y diferentes movimientos de acción política o estética, tuvieron su reflejo. ¿Reflejo? (...) lo que se consideraba “reflejo” de las vanguardias europeas, se ve hoy bajo otra perspectiva. Se descubren señas de identidad propias y originales. También se reconoce el papel de determinados artistas en el impulso de los movimientos internacionales.

De todos modos, en el caso específico de la poesía concreta, se llega a negar en por lo menos un punto el influjo de las vanguardias de principios del XX. Augusto de Campos reconoce la utilidad y la necesidad de los movimientos históricos de vanguardia, pero afirma que, en relación con el poema *Un Coup de Dés* (1897) de Mallarmé, éstas “tuvieron el infortunio de obscurecer la importancia de ese poema planta, de ese gran poema tipográfico y cosmogónico, que por sí solo vale por todo el vocerío de las vanguardias de unos años después.”⁵⁸ El concretismo brasileño, si consideramos esta vertiente de la valoración espacial de los elementos textuales en la página, habría pasado de Mallarmé directamente a los años 1950, saltando vanguardias como el dadaísmo o el futurismo, que, según Campos, experimentaron también en ese ámbito, pero en niveles muy inferiores a las exigencias que había propuesto Mallarmé.

Pero no se trata aquí de reivindicar orígenes u originalidades, sino de seguir adelante con la idea de que cada vanguardia en particular –sea de

⁵⁸ Campos, Augusto de; Campos, Haroldo de; Pignatari, Décio (2006: 31).

donde sea, sea de la época que sea– aporta algo distinto a este panorama vanguardista marcado por la invención artística, bajo el paraguas de la libertad.

3. 2. El código antes que el mensaje

¿Para qué sirve la palabra? Para comunicar, obviamente. Fue forjada para atender a una necesidad natural de comunicación entre los hombres.⁵⁹ Sería, así, un medio que se sitúa entre el pensamiento de uno y la interpretación de otro. La palabra expresa el pensamiento del emisor; la palabra es el material que el receptor utiliza para interpretar este pensamiento. Sin la palabra mediadora, la transmisión verbal de pensamientos no se realiza. Es la palabra un instrumento, un invento humano, un aparato que sirve –sola o unida a otras– para transportar mensajes de emisores a receptores. Introduzcamos la terminología de Saussure. Este aparato transportador tiene dos aspectos. Su parte meramente física fue llamada, por el lingüista suizo, significante, mientras la idea que lleva dentro sería el significado. Ambos juntos, transportador y transportado, significante y significado, constituyen un signo. En teoría cada significante nace necesariamente para atender a una demanda de significado. Un nuevo aparato transportador es creado, así, cuando alguna idea no encuentra transporte adecuado entre los ya existentes.

Los que quieren utilizar este sistema de transporte de mensajes tienen que compartir un conocimiento. Quien emite la palabra tiene que saber cuál es

⁵⁹ Esta afirmación inicial podría ser cuestionada, por ejemplo, por autores como la filósofa estadounidense Susanne Langer, para quien la comunicación es solamente una, y *tal vez no la primera*, de las funciones del lenguaje. Extraído de Campos, Augusto de; Campos, Haroldo de; Pignatari, Décio (2006: 157-158). Nosotros mismos relativizaremos, a continuación, esa nuestra afirmación inicial.

el transportador adecuado para la idea que pretende enviar (o, para volver a Saussure, cual es el significante adecuado); quien la recibe tiene que saber qué posibles transportados puede estar llevando determinado transportador (es decir, a qué gama de significados puede estar refiriéndose un significante). Este arsenal de conocimiento es el código compartido por cierta comunidad usuaria de palabras, ya sean escritas o habladas. Escuchar hablar a un griego, por ejemplo, para alguien que no sepa nada de griego, es recibir una secuencia de transportadores aparentemente vacíos, sin ideas transportadas en su interior. El código compartido es condición para el transporte de mensajes. ¿Pero podría servir la palabra para algo más que de instrumento de transporte de mensajes? Si pensamos en la comunicación cotidiana entre las personas – en los actos de habla del día a día o en un correo electrónico a un amigo, por ejemplo– puede que nos parezca que no. Pero si nos adentramos en el campo de la literatura, que no deja de ser también una forma de comunicación, podemos plantearnos que sí.

A partir del momento en que un emisor se para y piensa en la mejor manera de comunicarse, cuando conscientemente elige un determinado significante entre otros posibles para transportar el significado pretendido, está deseando algo más que simplemente transmitir un mensaje trivial. Estaría interesado, y su momento de análisis así lo confirma, en cómo transmitir determinado contenido considerando el efecto que causará en quien lo recibe. Cuando, por ejemplo, el emisor busca una rima o una aliteración, lo que intenta transportar al receptor es más que mera información semántica: es, también, información estética. Ocurre ahí una transformación de la palabra. El signo dual explota y el significante pasa a tener mucho más que un posible significado

semántico. Para el texto escrito podríamos construir una escala en cuanto al uso de la palabra como transportadora de información estética. En los escalones más bajos se situarían textos como un correo electrónico a un amigo con un mensaje práctico o una noticia del periódico. La información de esos textos se mantendría todavía predominantemente en el nivel semántico, aunque la elección de un titular para una noticia, por ejemplo, pueda suponer un esfuerzo del redactor hacia la pretensión de transmitir información estética (si el redactor busca, por ejemplo, una paranomasia, una aliteración o un ritmo específico para su titular, ya está yendo más allá de querer transmitir simplemente la información semántica que es la noticia).

Subiendo un poco nos encontraríamos con la literatura en prosa dicha trivial, donde lo que interesa es más contar una historia y menos cómo contarla. Otros tipos de prosa literaria irían a continuación, hasta culminar en textos de escritores con profunda habilidad de explotación de las palabras, y aquí volvemos a citar como ejemplos el Joyce de *Ulises* o el Guimarães Rosa del *Grande Sertão: Veredas*. Llegaríamos, por fin, a la poesía, campo donde la intención de uso estético de la palabra se hace notar con claridad. La poesía – el propio nombre indica– es el terreno por antonomasia de la función poética del lenguaje, según ya nos propuso Roman Jakobson en su famoso esquema de las funciones del lenguaje. La función poética, centrada en el mensaje y privilegiando su forma, se manifiesta cuando la elección lingüística consciente del emisor intenta producir en el destinatario algún efecto especial, de orden estético, yendo más allá de la información semántica. Al buscar una rima, una sonoridad específica, la métrica o el uso de cualquier figura estilística, el poeta está volcado en la función poética del mensaje. Quiere, entonces, comunicar al

receptor alguna sensación especial, quiere proporcionarle goce estético a través de la manera también especial con la que construyó el mensaje. La información estética es generalmente comunicada de modo mucho más sutil que la semántica. Muchas veces ni siquiera nos damos cuenta, pero la información estética nos afecta y acaba influenciando nuestra percepción y comprensión general del mensaje recibido.

Nuevamente, dentro del lenguaje poético, podríamos imaginar otra escala, donde, en los niveles más bajos, se situarían quizás los poemas narrativos y en escalones elevados estarían los textos poéticos derivados de los movimientos de vanguardia, donde la utilización a conciencia de las posibilidades formales del mensaje llega a su punto máximo.

Nos parece oportuno, aquí, hacer un enlace con el tema de la “deshumanización del arte” expuesto ya en 1925 por el filósofo español José Ortega y Gasset y que tiene como referente precisamente el arte de vanguardia o “arte nuevo”, como lo denominaba Ortega. Dice, el pensador, que este nuevo tipo de arte que surgía en su época, el “arte artístico” –otro término suyo– es impopular porque la mayoría de las personas no es apta para entenderlo, hecho que llevaría al público a irritarse. Divididos los receptores entre los que entienden (la minoría) y los que no entienden (la mayoría) el arte de vanguardia, Ortega cuestiona qué es al final lo que hace que a uno le guste o no una obra de arte, para concluir que el “gustar” está, en general, asociado a lo que hay de humano en una pieza artística. Es decir, cuando a alguien le gusta una obra es porque ha visto en ella algún interés relacionado con dramas y destinos humanos y sus respectivos sentimientos de amor, odio, pena, alegría etc., todos ellos muy bien conocidos por cualquiera, por estar muy

presentes en lo cotidiano. El tono de Ortega es gracioso y a veces nos parece que roza la burla. Dice sobre la “mayoría” que:

En la lírica buscará amores y dolores del hombre que palpita bajo el poeta. En pintura sólo le atraerán los cuadros donde encuentre figuras de varones y hembras con quienes, en algún sentido, fuera interesante vivir. Un cuadro de paisaje le parecerá “bonito” cuando el paisaje real que representa merezca por su amenidad o patetismo ser visitado en una excursión.⁶⁰

Nada más lejos del arte, según el filósofo, para quien alegrarse o sufrir con una obra nada tiene que ver con el verdadero goce estético. Cuando lo estético empieza a sobrepasar la sencilla referencia a peripecias humanas, este público que no entiende se quedaría sin tener dónde agarrarse para llegar a la comprensión y disfrute de la obra. Estos receptores estarían limitados a lo que una obra tiene de humano. No conseguirían mirar más allá para percibir lo que hay de estético en la obra. En el caso específico de la palabra –con la mirada puesta en la poesía concreta– se puede establecer un paralelismo. Cuando leemos un texto que no nos cuenta nada, algo nos suena raro. Un texto que no siga una linealidad sintáctica o una coherencia semántica parece no tener el más mínimo sentido. Y realmente no lo tiene, si lo que esperamos de él es que nos presente un sentido similar al de una noticia de periódico, una charla con un amigo, una novela trivial o incluso un poema narrativo. Pero el sentido puede empezar a surgir si conseguimos cambiar la mirada y percibir que lo que comunica tal texto nos es propiamente ningún drama o destino humano, sino una información puramente estética. Sigamos un poco más con Ortega.

Si lo artístico no hace referencia a la realidad humana, la obra de arte entonces solo podría ser llamada obra de arte en la medida en que no tuviera la intención de representar realidades humanas. Llegamos aquí de nuevo –esta

⁶⁰ Ortega y Gasset, José (2005: 164).

vez por el camino sugerido por Ortega y Gasset– a encontrarnos con el concepto de virtualidad de la obra de arte, tema que ya comentamos en este trabajo. El entender y el no entender de Ortega y Gasset es eso: tener o no tener la capacidad de captar lo que hay de virtual en una obra de arte, más allá de la referencia a lo real. Pues bien, en una obra de vanguardia donde la referencia a lo real se aproxima a cero, no queda prácticamente nada que entender para quien no es apto para aprehender la virtualidad de la información estética. Al revés, el arte que abdica de la virtualidad estética para ser nada más que referencia a lo real no sería de este modo arte propiamente dicho, sino un simple extracto de la vida presentado en un soporte artístico. La vanguardia estaría intentando acercarse al ideal del arte puro, donde la única información en una obra sería la estética. Según Ortega,

aunque sea imposible un arte puro, no hay duda alguna de que cabe una tendencia a la purificación del arte. Esta tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista.⁶¹

Para el pensador español, la tendencia a deshumanizar el arte puede ser establecida como característica general de las vanguardias. Un pintor cubista, por ejemplo, lo que intenta es alejarse de una representación real. Cuando pinta una mujer, la deforma, la deshumaniza. Nos parece improbable que alguien mire a un retrato cubista y diga que la figura ahí pintada se parezca a esta o a aquella pariente o vecina. La mujer cubista no se parece a nadie de la vida real, el cuadro no tiene la intención de evocar recuerdos o sentimientos cotidianos. Nadie mejor que el propio Ortega para aclarar este punto:

⁶¹ Ortega y Gasset, José (2005: 167).

Con las cosas representadas en el cuadro nuevo es imposible la convivencia: al extirparles su aspecto de realidad vivida, el pintor ha cortado el puente y quemado las naves que podían transportarnos a nuestro mundo habitual. Nos deja encerrados en un universo abstruso, nos fuerza a tratar con objetos con los que no cabe tratar sumamente. Tenemos, pues, que improvisar otra forma de trato por completo distinto del usual vivir las cosas; hemos de crear e inventar actos inéditos que sean adecuados a aquellas figuras insólitas. Esta nueva vida, esta vida inventada previa anulación de la espontánea, es precisamente la comprensión y el goce artísticos. No faltan en ella ni sentimientos ni pasiones. Pero evidentemente estas pasiones y sentimientos pertenecen a una flora psíquica muy distinta de la que cubre los paisajes de nuestra vida primaria y humana. Son emociones secundarias que en nuestro artista interior provocan esos ultraobjetos. Son sentimientos específicamente estéticos.⁶²

De ahí viene la afirmación de que el arte de vanguardia no tiene trascendencia. No se trata de decir que no tiene importancia o no puede provocar sentimientos de ningún tipo en el espectador, sino de que el “arte nuevo” transmite prioritariamente información estética en detrimento de la semántica, y, a partir de ahí, otro enlace posible sería con el esteticismo de Kant, para quien el arte debería apartarse de causas morales o sociales. No hay en esta nueva modalidad artística la intención de hacer necesariamente un puente entre obra de arte y universo real del receptor. El arte de vanguardia no busca trascender al mundo de las peripecias y dramas humanos. No va más allá del campo mismo del arte. El arte en sí –y el propio arte como institución– pasa a ser su contenido esencial. Elimina la necesidad de que el receptor encuentre referentes que conecten su mundo cotidiano con la obra. Más que eliminar esta necesidad, lo que hace gran parte de la vanguardia es forzar al receptor a que frene su habitual búsqueda de referentes fuera del arte. Es en este sentido que se dice que el arte de vanguardia no tiene trascendencia, afirmación que da margen a muchas interpretaciones apresuradas y

⁶² Ortega y Gasset, José (2005: 174). Es interesante notar cómo Ortega parece tener, por lo menos en ese ensayo, una orientación hacia la recepción de la obra de arte, tocando puntos que cincuenta años después serían abordados por las teorías estéticas de la recepción y del efecto.

equivocadas. Esta aclaración sobre la característica de la intrascendencia del arte de vanguardia es importante para que podamos volver a fijarnos más específicamente en el texto escrito y en la poesía concreta.

Una palabra, como signo, existe para representar algo que en determinado momento no está presente. La palabra se refiere a alguna cosa externa a ella (la palabra “flor”, claro está, no es una flor, es una mera palabra, utilizada por un emisor para hacer referencia a alguna flor externa a la palabra, ya sea una flor real o ficticia). Sirve, así, como mediadora entre la intención mental del emisor y una realidad a la cual este mismo emisor quiere referirse. Lo que importa en general en el lenguaje cotidiano es el mensaje y no el código. La poesía concreta subvierte este orden. Las palabras utilizadas en algunos de los poemas concretos, como los de la llamada fase ortodoxa del movimiento (1956-1960)⁶³, por ejemplo, no quieren referirse a una realidad externa al poema, sino a la realidad de la propia palabra como ente visual y sonoro. Pierden las palabras, en estos contextos, mucho de su carácter de instrumento semántico para aumentar su función de instrumento estético. Salen de su posición intermediaria para situarse en posición final, y lo que interesa, entonces, es la información contenida en la propia materialidad de la palabra o del poema como un todo. El código pasa a ser el propio mensaje, la palabra-instrumento pasa a ser una palabra-cosa o palabra-objeto. La función comunicativa de la palabra, dirigida hacia el significado, pasa a la función poética de la palabra, dirigida hacia el signo en sí mismo, a su configuración, a su aspecto sensible en cuanto objeto concreto. “Se trata de una comunicación

⁶³ El argentino Gonzalo Aguilar, uno de los mayores estudiosos de la poesía concreta brasileña, así divide el movimiento en fases: 1956-1960, fase ortodoxa; 1960-1966, fase participante (cuándo las piezas concretas empiezan a comunicar algo sobre la situación social y política brasileña); el último período, sin nombre específico, se extendería de 1967 a 1969. Aguilar, Gonzalo (2005).

de formas, de una estructura-contenido, no de la usual comunicación de mensajes”, según el manifiesto de la poesía concreta publicado en 1958 y refiriéndose a la composición de palabras para formar una pieza poética concreta. Aquí nos acordamos de Ingarden y de su plan estructural del texto.⁶⁴ A la llamada “dimensión vertical” de la obra literaria, compuesta por cuatro capas, todas irreales y a la espera de un receptor que las concrete, puede que, en el caso del concretismo el teórico polaco tuviera que añadir otro estrato más, este real y concreto: las señales tipográficas impresas en el papel.

Lo que importa en gran parte de la poesía de vanguardia es precisamente eso, el código antes que el mensaje, o mejor, el código que es el propio mensaje. A eso se refería Mallarmé al proferir la frase que hemos utilizado para iniciar este capítulo y que ahora nos puede parecer más clara: “La poesía se hace con palabras y no con ideas”. Y, para ilustrar, podemos comentar que la dificultad de traducir poesía reside en este hecho de que no basta con traducir el mensaje, entendido como la simple transmisión de ideas a través de palabras. Hay que ir más allá y proceder al difícil intento de traducir no solamente la información semántica, sino también la estética, tarea incluso considerada imposible por muchos, principalmente cuando se trata de textos de vanguardia, que suelen buscar la autonomía de la esfera estética en relación con el tradicional mensaje de carácter semántico-representativo.

Lo que hacen los concretistas al conceptualizar la poesía concreta y redactar su “plano-piloto” es buscar históricamente poetas que exploran a conciencia el código como mensaje en sus poemas, utilizándolo de modos inusuales e imprevistos y llevando esta práctica a sus límites. Y en esta línea

⁶⁴ Roman Ingarden en Warning, Rainer (1989: 35).

evolutiva se ubican, demostrando que lo que hacen no se trata de poesía “experimental”, sino poesía innovadora. No estarían ellos “experimentando” nada, ya que muchos poetas antes de ellos ya habían abierto esta senda. Lo que hacen los concretos, por lo tanto, es seguir por el camino ya trillado por sus antecesores, intentando, eso sí, innovar dentro de este marco ya existente. Dice el manifiesto “plano-piloto para la poesía concreta”:

el poema concreto comunica su propia estructura; estructura-contenido, el poema concreto es un objeto en y por sí mismo, no un intérprete de objetos exteriores y/o sensaciones más o menos subjetivas. su material: la palabra (sonido, forma visual, carga semántica). su problema: funciones-relaciones de ese material. (...) se trata de una comunicación de formas, de una estructura-contenido, no de la usual comunicación de mensajes.

A partir del formalismo ruso, hablar de la hasta entonces muy utilizada dicotomía entre forma y fondo puede sonar raro por su insuficiencia para explicar las relaciones entre los elementos de una obra de arte. Está claro, después de lo expuesto hasta aquí y considerando las experimentaciones vanguardistas de principios del XX, que esta separación de forma y fondo es artificial, ya que toda forma en una obra artística es también fondo. Los formalistas rusos, y después los investigadores del Círculo Lingüístico de Praga, entre ellos el ya comentado Jan Mukarowsky, preferían utilizar los términos material y procedimiento, donde material son todos los elementos que deben ser ordenados por un artista en una obra de arte –en un poema, por ejemplo, el material lingüístico, las ideas, los sentimientos, los acontecimientos–, mientras procedimiento es la manera en que el artista trabaja estos elementos buscando la producción de un efecto determinado. La idea de la inspiración del poeta cede el paso a la imagen del poeta trabajador, que compone con rigor sus poemas como un obrero levanta un muro. Si

seguimos con esta asociación entre poeta y obrero (que gustaba mucho a los concretos), podemos imaginar que la mirada a un muro no nos remite a ninguna realidad exterior. Un muro delante de nosotros está formado por ladrillos, cemento, arena, y no nos cuenta directamente nada respecto a nadie o a ninguna situación extra-muro. Lo que podemos observar es solamente cómo está construido, la disposición de cada ladrillo, su simetría (o la falta de ésta), su color, su altura o anchura. Mirar a un muro nos deja encerrados en esta visión, ya que el muro no nos lleva a ninguna parte. Mirar un poema concreto tiene cierta similitud. Lo que podemos observar ahí, y a lo mejor disfrutar estéticamente con esta observación, no es nada más que el procedimiento utilizado para manejar los materiales disponibles y el efecto final alcanzado. Un poema concreto nos dejará encerrados en su universo estético. Ahora bien, un muro puede tener también el poder de evocar en el espectador imágenes de su infancia, cuando en la casa paterna había un muro semejante, o el recuerdo de un amigo que ya trabajó como obrero. Puede, incluso, evocar imágenes del profesor de geometría del colegio, de un teorema matemático, del chico guapo que se sentaba a su lado en el aula. El poema concreto, así como el muro, también puede llevarnos a otros sitios. No estaremos obligatoriamente encarcelados. De todos modos, para dónde nos llevará el poema o el muro dependerá mucho más de la mente del espectador que de algo que el poema o el muro nos esté contando explícitamente. El poema o el muro no nos guiarán intencionadamente a ningún sitio específico. El receptor irá por sí solo, con mucha libertad. Por eso se comenta que las obras de vanguardia piden, más que nunca en la historia del arte, la participación del receptor. Al no definir parámetros, al comunicar mucha más información

estética en detrimento de la semántica, el nivel de libertad de construcción de sentido es mucho mayor para el lector. Además, para el receptor de la vanguardia en general, y de la poesía concreta en particular, cabe siempre la posibilidad, volvemos a decir, de sencillamente no alejarse de la obra, de no humanizarla en ningún sentido, quedándose en los “sentimientos específicamente estéticos”, como nos explicaba antes Gasset. Si el receptor quiere irse, irá por su cuenta y riesgo. Pero si quiere quedarse, tendrá delante de él una obra concreta y completa estéticamente, suficiente para su goce artístico.

Decimos que esa obra –el poema concreto– es completa y autosuficiente porque ella crea un mundo paralelo al mundo de las cosas. Se une al mundo de los objetos como una entidad nueva. No interpreta objetos, sino que es un objeto. El poema de los concretistas no comunica sobre el mundo exterior, sino sobre el mundo interior de la propia pieza artística, que pasa a ser una realidad en sí misma, un universo particular, regido por leyes mucho más estéticas que semánticas. La confusión se instala porque el poema concreto utiliza como material elementos tomados del ámbito lingüístico (palabras, letras), lo que hace que se espere de él que siga la normalidad sintáctico-discursiva que limita el uso cotidiano o incluso artístico de una lengua occidental. Pero el hecho de utilizar material lingüístico no quiere decir que el poema tenga necesariamente que seguir la sintaxis discursiva que se espera siempre que nos encontramos con letras y palabras. Los poetas concretos trabajan a partir de un material conocido, pero adoptando un procedimiento no discursivo, extraño al uso práctico de la palabra. Sobre el poema concreto, Haroldo de Campos comenta que

Como no se conecta a la comunicación de contenidos y usa la palabra (sonido, forma visual, cargas de contenido) como material de composición y no como vehículo de interpretaciones del mundo objetivo, su estructura es su verdadero contenido.⁶⁵

Eso acaba por evidenciar el carácter dualista de la palabra: como objeto poético; como objeto discursivo para uso diario. La función más conocida, claro está, es la de uso diario, utilizada por todo hablante de una lengua, mientras la poética está relegada a unos pocos. Por eso nos parece tan difícil desnudar la palabra de su función comunicativa ordinaria y considerarla un objeto sencillamente estético. Otros muchos movimientos poéticos –los de vanguardia principalmente– ya buscaron sacar el material lingüístico de su clausura cotidiana. En este sentido, el concretismo es una continuación radical de ese antiguo intento. No propone sustituir el lenguaje práctico-discursivo por el poético-concreto, sino solamente dar más visibilidad a este otro modo de emplear el material lingüístico, utilizándolo de forma extrema.

Pero volvamos a lo que decíamos. Despojar a la palabra de su contenido –o al significante de su significado, podríamos decir– es un ideal que está bien programáticamente para un movimiento de vanguardia, como ya lo habían manifestado los dadaístas y después los concretistas (aunque con procedimientos muy distintos en los dos casos). Pero eso no es del todo posible. Cualquier palabra siempre cargará consigo, claro está, por lo menos algún rastro de contenido. Es imposible librarse totalmente de ese significado que nos surge mentalmente de inmediato, quiérase o no, cuando leemos o escuchamos una palabra. Una palabra nunca será totalmente neutral para un receptor. Siempre le evocará algo, a diferencia de lo que pueden ser, por

⁶⁵ Campos, Augusto de; Campos, Haroldo de; Pignatari, Décio (2006: 109). Traducción nuestra.

ejemplo, un color o un sonido aislados. Los poetas concretos eran conscientes de eso. Afirmaban que la función de la poesía concreta no era quitar de la palabra su carga de contenido, sino utilizar esa inevitable carga en igualdad de condiciones con otros aspectos de la palabra, como su sonido, su color o sus formas tipográficas. Para los concretos, limitarse al material semántico sería mutilar las posibilidades de las palabras. Lo semántico estaría, entonces, en el mismo nivel de los otros aspectos de las palabras y toda la estructura del poema (la “estructura-contenido”, como llaman los concretos). Esa sería su función, lejos de ser un mero transportador de subjetivismos de un “yo lírico” que padece, llora o disfruta. El poema concreto, considerando la palabra como objeto, impone a la comunicación poética elementos de la comunicación no-verbal, sin que eso represente abdicar de las calidades semánticas de la palabra, siempre que esas calidades estén controladas y sometidas a la estructura general del poema.

Pues bien, cambiemos de perspectiva. El responsable de decodificar un mensaje es el receptor. Al innovar en la utilización de los códigos, es natural que la poesía concreta dificulte esta decodificación por parte del lector, pues le propone maneras de leer insospechadas hasta entonces. Si el código de uso corriente (la lengua) ya es normalmente víctima de ambigüedades en situaciones cotidianas, estas dificultades, es decir, este carácter ambiguo reforzado por la utilización de un código innovador será llevado a niveles altísimos dentro de la poesía concreta. El lector se debatirá con la forma del mensaje buscando eliminar las ambigüedades que se presentan ante sus ojos, procurando la lectura que más aceptable le parezca entre las posibilidades ofrecidas por el texto-imagen. Así los textos concretos sorprenden las

expectativas del lector, llamando su atención hacia la propia forma del mensaje y no hacia su supuesto referente. Mucha de la decepción o incluso del rechazo que causa la poesía concreta debe venir de una búsqueda imposible por parte del receptor de referentes externos al texto, cuando en muchos casos sencillamente no los hay. Lo que sí hay de sobra es información estética, en detrimento de la información semántica, y el lector que quiera aprovechar todo el potencial de un poema concreto tiene que ser consciente de esta información, de este cambio operado por el concretismo hasta límites nunca alcanzados anteriormente. El disfrute debería venir de la deliberada búsqueda de sentido en el espacio interno del poema. Sobre cuestiones relacionadas con la recepción de la poesía concreta tendremos oportunidad de volver a hablar más adelante.

El ejercicio de la función poética –que esto quede claro–, de la consideración del lado palpable de los signos lingüísticos, no está solamente presente en la poesía de vanguardia ni mucho menos es exclusividad del concretismo. No queremos decir que la épica clásica o la lírica romántica, por ejemplo, no informan estéticamente además de semánticamente. Esta información estética existe, por supuesto, en estos estilos. La diferencia es que en estos poemas, como son muchas de las piezas concretas, la información estética llega a sus extremos y la palabra pasa a ser un objeto en sí mismo, sin la necesidad vital de referentes externos. Este proceso de emancipación del lenguaje poético, que cada vez más se separa del lenguaje referencial del discurso de las ideas, se observa como práctica más o menos frecuente⁶⁶ ya a partir del siglo XIX con los escritores que influenciarían las vanguardias de

⁶⁶ Se conocen incluso de la Antigüedad piezas de poesía visual que podrían ser equiparadas a las creaciones vanguardistas del XIX y XX, como por ejemplo *El huevo*, del griego Simias de Rodes, fechado en el siglo II antes de Cristo.

principios del XX, cuando cada vez más el poema toma como objeto la propia poesía.

En fin, para cerrar el razonamiento desarrollado hasta aquí, tomamos prestadas palabras del primer artículo de que tenemos noticia sobre la poesía concreta brasileña publicado en España –y quizás el más lúcido y completo desde entonces–, redactado por el poeta, traductor y crítico de arte español Ángel Crespo y por la también española Pilar Gómez Bedate, filósofa y filóloga. El estudio fue publicado en el número cinco de la *Revista de Cultura Brasileña*, de 1963. Dicen los autores que los concretos

... tratan de crear un nuevo medio de expresión poética prescindiendo de la frase, utilizando palabras desarticuladas (los nexos entre las cuales deben ser hallados por el lector) cuya expresividad debe estar dada por las cualidades onomatopéyicas de la palabra en sí, por la repetición o espaciamento de las mismas palabras, por el poder de sugerencia que su grafismo posea, y por su ordenación en la página, la cual viene a ser la unidad poética –como en la poesía tradicional lo es el verso– hasta tal punto que los espacios en blanco forman un solo cuerpo con los caracteres impresos y juegan un papel integrante de la intención poética. Lo que se pretende es introducir un efecto sinestésico, conmover de un solo golpe todos los sentidos del lector, utilizando para ello cuanta potencia expresiva pueda poseer la palabra, tanto en su significado semántico como en su representación escrita, tanto en su vertiente sonora como en su vertiente gráfica. Lógicamente, un poema concreto, portador de semejante potencia expresiva, debe ser breve porque debe actuar sobre el lector como si se tratase de una descarga eléctrica, de un modo inmediato e instantáneo.⁶⁷

Y concluye el propio Haroldo de Campos:

El poema concreto, entre sus virtudes, posee desde luego la de efectuar una comunicación rápida. Comunicación esa de formas, de estructuras, no de contenidos verbales. (...) el poema concreto agrade inmediatamente, por todos los lados, el campo perceptivo del lector que en el poema busque lo que en el poema existe: un contenido-estructura.⁶⁸

⁶⁷ *Revista de Cultura Brasileña*, número 5 (1963: 101).

⁶⁸ Campos, Augusto de; Campos, Haroldo de; Pignatari, Décio (2006: 119). Traducción nuestra.

3. 3. Poemas para no leer

Otro carácter capital de la poesía concreta –explicitado en su “plan piloto” y ya señalado por nosotros en esta tesis– es dar por finalizado el ciclo histórico del verso como unidad rítmico-formal y adoptar el espacio gráfico como elemento partícipe de la estructura del poema. En el nivel de los signos verbales, prefieren los concretos el sustantivo y el verbo, siempre que sea posible, sin flexión gramatical alguna. Es más: situándose en una posición contraria a la poesía subjetiva, la concreta rechaza el sometimiento de la pieza poética al modelo sintáctico-discursivo que sirve de mero instrumento de transporte para las inquietudes íntimas del emisor (ya decía el manifiesto concreto de 1958: “poesía concreta: (...) realismo total contra una poesía de la expresión, subjetiva y hedonista.”). En este sentido son radicales y van más allá de muchos predecesores apuntados por ellos mismos como influencias directas pero que al fin y al cabo no habían tocado este punto con tanta rigidez conceptual. Son los casos de Mallarmé –que llega a escribir textos que vislumbran la crisis del verso– y Apollinaire. Ambos trabajaron los elementos espaciales y tipográficos del texto, pero en cuanto al cuestionamiento de la tradicional sintaxis de cuño discursivo sus trabajos son más superficiales en relación a los de los concretistas.

El lenguaje de la poesía concreta, bajo este aspecto, está más cerca de la escritura ideogramática de algunos idiomas orientales que de cualquier vanguardia occidental. No es por casualidad que los poetas fundacionales de Noigandres –así como antes de ellos Ezra Pound y el cineasta Eisenstein⁶⁹–

⁶⁹ El cineasta letón Serguéi Eisenstein y su innovadora técnica de frotomontaje es también frecuentemente citado por los concretistas de Noigandres como referencia.

mostraron profundo interés por los hai-kais, incluso aplicando su método de traducción transcreativa a algunos de estos pequeños poemas japoneses – pequeños en tamaño pero enormes en potencia comunicativa–, ofreciendo al público de lengua portuguesa la posibilidad de tomar contacto con tan singulares piezas poéticas. Un hai-kai es sinónimo de síntesis, característica que determina su vigor. No narra, no discursa, no nos cuenta nada aparentemente. Sólo sugiere. Lanza al papel imágenes en forma de pictogramas o de texto (en el caso de las traducciones a idiomas occidentales), con base en metáforas visuales y no en la lógica discursiva. Estos elementos sobre el papel pueden ser interpretados por el lector desavisado como inconexos. Pero las posibilidades de conexión están ahí, flotando en el aire, a la espera precisamente de un receptor que las active.

El “plan piloto para la poesía concreta” habla mucho también del método de escritura basado en el ideograma chino, “desde su sentido general de sintaxis espacial o visual, hasta su sentido específico (fenollosa-pound) de método de composición basado en la yuxtaposición directa-analógica, no lógico-discursiva de elementos”, llegando a citar a Apollinaire: “es preciso que nuestra inteligencia se habitúe a comprender sintético-ideogramáticamente en lugar de analítico-discursivamente”. Ese tipo de comprensión sintética va a asemejarse a los postulados de la psicología de la Gestalt, que afirma que el todo es más que la suma de sus partes, exigiendo del receptor una aprehensión simultánea de los elementos disponibles. El ideograma se adecua a los preceptos concretos en el sentido de que es un método de comunicación escrita pero que prescinde de la palabra tal y como la utilizamos occidentalmente. Al revés que en las lenguas alfabéticas occidentales, los

ideogramas orientales exponen relaciones ideográficas con lo que designan, y no relaciones arbitrarias. Así, evocan los elementos representados no por una asociación lógica, sino por sugerencias sumamente gráficas. Cada signo de la escritura china funciona casi como un dibujo de lo que pretende representar. Está claro que, aunque inspirado en el método ideogramático, una poesía concreta, compuesta casi siempre por letras del alfabeto, no alcanza el ideal de la escritura china. Pero algunos presupuestos sí están presentes en las piezas concretas, como por ejemplo la conciencia espacial (y no solamente la temporal) como elemento constituyente de significado, la importancia del aspecto visual de los signos y el método de yuxtaponer las señales gráficas en la página buscando ofrecer al receptor la posibilidad de percibir los mensajes de manera analógica en lugar de lógica, haciendo que el centro de atención del receptor migre de una situación de aprehensión predominantemente verbal a otra que exija una mayor participación del sentido óptico en el acto de recepción de la pieza poética.

Proclamado el fin del verso –y por consecuencia de la frase– que obedece a la sintaxis y que habla exclusivamente acerca de referentes que se encuentran fuera de los límites de la página, ¿qué es lo que queda de material para la poesía concreta? Restan las palabras, las letras y todas sus posibilidades: su disposición en la página, su tamaño, su tipografía, su relación espacial con las otras palabras constituyentes del poema y con los espacios en blanco de la página, su color, el sonido que evoca y también, claro está, su significado ordinario, su carga semántica, que estará obligatoriamente dialogando con los otros elementos que acabamos de mencionar. Un poema así dispuesto en la página puede que no se parezca nada a lo que solemos

esperar de un poema. Bastaría con echar un vistazo a algunos poemas concretos para que pudiéramos llegar a concluir que lo que tenemos delante de nuestros ojos nos es definitivamente poesía. Eso porque les falta “tanto el elemento de reconocimiento externo (el verso) como de reconocimiento interno (la función expresiva, la presencia de un sujeto lírico)”.⁷⁰ ¿Por qué entonces las piezas concretas reciben el nombre de poemas? ¿Sólo por contener letras o palabras? Muchos poemas concretos, de hecho, se parecen más a un dibujo de un artista plástico o de un diseñador gráfico que propiamente a poesía. Pero esto también es una característica de esta y de otras vanguardias: alargar los límites de lo que es o no es considerado, por ejemplo, poesía. En su auge, una vanguardia tiene el poder de estirar, como una goma, la línea limítrofe que antes de su surgimiento separaba claramente dos territorios distintos. Cuando la vanguardia pierde influencia en el panorama artístico (y la corta duración también es característica de las vanguardias) esta línea quiere volver a su sitio, pero la vanguardia deja huellas. La goma vuelve, pero aflojada, no exactamente dónde antes. El mapa divisorio entre las diferentes artes o incluso entre las artes y otros campos considerados hasta entonces como no artísticos pasa a ser, a partir de ahí, cuestionado, demandando una reformulación de límites y parámetros, y haciendo que el arte evolucione. En este sentido, las vanguardias son imprescindibles para el no estancamiento artístico. Ahí reside también la contribución, sin vuelta atrás, de la poesía concreta al panorama general del arte poético a partir de los años 1950.

En el poema sin verso asume importancia fundamental su disposición formal en el espacio de la página. La cara semántica de la palabra cede

⁷⁰ Aguilar, Gonzalo (2005: 204). La traducción es nuestra.

espacio a su cara estética (tanto visual como sonora). La composición de una pieza poética a partir de este tipo de palabra-objeto tiene como resultado un poema donde lo semántico-tradicional abre espacio a una lectura que exige una utilización sensorial más amplia. El poema concreto es percibido por el receptor, y no propiamente sólo leído. Una poesía con esta característica existirá dentro de los límites de la página. No podrá ser extraída de allí sin perjuicio de sus elementos, ya que las relaciones espaciales que contiene forman parte de su esencia. Un poema concreto tiene que ser mirado simultáneamente en su totalidad para que cobre sentido. De ahí la imposibilidad, por ejemplo, de declamar la gran mayoría de los poemas concretos. Lo que se puede intentar hacer es explicarlo, es hablar sobre él o incluso dibujarlo, pero nunca se podrá transferir la sensación de recibir un poema concreto sin tener en manos la página con el poema materializado. Verbalizar un poema concreto es restringir sus posibilidades. Esta cuestión tiene otra cara: tampoco sería posible, o por lo menos no sería recomendable, componer un poema concreto manuscritamente (lo que de paso quita la posibilidad de que ocurra, con el poema concreto, el romántico acto de escribir a la orden de una subjetiva inspiración que, por arte de magia, baja repentinamente al poeta). Para Haroldo de Campos⁷¹

El poema concreto (...) es compuesto directamente en la máquina de escribir: el espaciado fijo y la regularidad de los tipos permiten, con ese instrumento de trabajo típico del hombre moderno, un mayor control de los elementos en juego de lo que, evidentemente, ocurriría en la pieza manuscrita.

Junto con el abandono del verso, los poetas concretos buscan también abandonar el uso de metáforas. Estarían de golpe eliminando de la poesía dos

⁷¹ Campos, Augusto de; Campos, Haroldo de; Pignatari, Décio (2006: 147). Traducción nuestra.

de sus características más definidoras. Las palabras de la poesía concreta no quieren referirse a nada más que a ellas mismas en sus particularidades físicas y a su denotación semántica. No envían al receptor hacia fuera de la página en busca de referentes. No pretenden suscitar en el lector la creación de imágenes mentales, puesto que la imagen completa comunicada ya está dispuesta en la página (o en el cuadro, en la pared⁷²), delante de los ojos de quien la recibe, de manera concreta, material. La figura que sí utilizan en profusión los concretos es la paranomasia, alcanzando interesantes juego de sonidos, como luego tendremos la oportunidad de ver.

Abordemos la cuestión del “no leer” empezando por fin a ver ejemplos de poemas concretos. Creemos que ha quedado claro que la falta de posibilidad de lectura de un poema concreto se refiere a aquella lectura lineal, sintáctico-discursiva, a la que todos estamos acostumbrados, incluso cuando se trata de leer poemas e incluso, muchas veces, cuando se trata de poesía de vanguardia. Cuando deparamos con una pieza concreta que, pese a contener letras y palabras, no puede ser leída automáticamente como solemos leer, lo que surgirá probablemente será la sensación de extrañeza causada por lo nuevo. Luego, podrá el receptor rechazar la experiencia y desviar la mirada de la pieza, o seguir mirándola y descubriéndola. Verá este lector más curioso que en realidad lo que le parecía al principio ilegible acaba transformándose precisamente en lo opuesto, es decir, en un poema que posibilita múltiples lecturas. Esta es la otra cara de la cuestión: el no leer se transforma en un leer potenciado. Empecemos con “beba coca cola” (1957), de Décio Pignatari.

⁷² En las décadas de 1950 y 1960 la poesía concreta formó parte de numerosas exposiciones y muestras en museos.

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

c l o a c a

(“babe”: babee; “cola”: cola, pegamento, verbo colar o pegar en tercera persona del singular, tiempo presente; “caco”: pequeño trozo de cristal, en general cortante, resultado del rompimiento de un vaso o botella, por ejemplo).

No es nuestro objetivo proceder a análisis interpretativos. Pero comentemos algo sobre la pieza de arriba. La probable primera lectura será hecha como si cada línea fuera un verso, de izquierda a derecha, línea a línea, de arriba a abajo, tal como estamos acostumbrados, incluso porque la primera línea es el propio título del poema y por lo tanto nos induce a empezar por ahí la lectura. Pero el poema está francamente abierto, y no solamente en el nivel de su formación de sentido, sino ya desde la opción física misma de lectura. Podemos leerlo, por ejemplo, en columnas, de izquierda a derecha, una columna cada vez, y ahí descubriríamos claramente el primer grupo fónico del poema –formado por la “b” y la alternancia de las vocales “a” y “e”– en oposición a la segunda fuerza fónica encabezada por el sonido de la “c”. De todos modos, fuera cual fuera la lectura, será bastante normal que caigamos en otra oposición (en este caso espacial y semántica), entre la frase-título de arriba (“beba coca cola”) y la palabra “cloaca” abajo, sabiendo que para que la

coca cola llegue a la cloaca es necesario que el lector pase por todo el trayecto del poema, donde el propio término coca cola es desmontado hasta llegar a su final (por cierto, la palabra “cloaca” contiene todos los elementos de “coca cola”). Entre otras posibilidades lectoras, “beba coca cola” puede sencillamente no ser leído de modo estático, ya que es posible también –dada su configuración en el papel– imaginarlo en movimiento: el poema forma un cuadrado casi perfecto, pero le faltan piezas, representadas por los espacios en blanco. Para estos huecos blancos se puede mover mentalmente una palabra próxima, y así sucesivamente, haciendo que el poema se dinamice y gire sobre un eje central (tal vez no por casualidad el eje central está formado por “coca” y “cola”), más o menos como el cubo de Rubik o cubo mágico. Por ejemplo: “cloaca” puede dislocarse horizontalmente hasta alinearse a la izquierda; con eso quedaría espacio para que toda la columna a la derecha bajase al pie del poema, y con eso la línea superior podría alinearse a la derecha, empezando la rotación de las palabras-objeto.

El propio título de esta pieza ya es un ejemplo de “lenguaje basura”: un eslogan publicitario. Vemos también la utilización de una palabra que puede fácilmente ser considerada como no poética por los más puristas: cloaca. ¿Y qué tiene que ver la coca cola con la cloaca además de una similitud física y sonora entre los significantes? Está claro que se pueden establecer, ya que el poema está abierto a eso, innúmeras relaciones referenciadas fuera del espacio del poema, incluso observarlo como una crítica social o económica. De todos modos, esta pieza seguirá comunicando información estética aunque no salgamos al exterior. La propia búsqueda de sentido, paseando aleatoriamente entre las posibilidades de leer ofrecidas, ya bastaría como lectura (o no lectura)

del poema. Hay sin embargo casos más radicales que “beba coca cola” en cuanto a la materialidad de las letras. Veamos:



Este poema concreto es de 1966, de Pedro Xisto, poeta que se acercó al concretismo a finales de los años 50 y publicó de forma continuada en la revista *Invenção*, de Pignatari y los hermanos Campos. Se titula “Zen”, y a partir del título ya tenemos una pista para ver en esas formas geométricas vestigios de letras que por fin forman la propia palabra que da nombre a la pieza. En ese poema podría evidenciarse la intención de la palabra por la palabra y el juego relacional entre imagen, sonido y sentido y, más que nada, la provocación a la percepción del receptor, que seguramente tendería a mirar a este poema-dibujo como una forma cerrada compuesta por triángulos, cuadrados y rectángulos. De este modo, la lectura se acabaría ahí. Pero si el receptor “abre” el poema, podrá entonces vislumbrar la letras “Z”, “E” y “N” como escondidas en la geometría, pudiendo igualmente ser leídas de izquierda a derecha o al revés. Yendo más allá, podemos considerar este poema-figura como muy atrayente a la mirada, por su forma que transmite perfección rectilínea, por su contraste entre blanco y negro en posición centralizada en la página y por su movimiento de lectura que va y vuelve sobre sí mismo, asemejándose a un poema-mantra que podría incluso llevarnos al estado

conocido como zen. El contenido zen del poema no está en el exterior de la página. No es un poema que habla sobre el zen. El propio poema es el zen, en una síntesis que proporciona, con tan sólo el uso de algunas líneas rectas, no solamente entender qué es el zen, sino también la posibilidad de vivir la experiencia zen impulsada por la lectura de la pieza.

Lo mismo pasa con este poema de Augusto de Campos, “Cidade” (“Ciudad”), de 1963:

atrocaducapacaustiduplielastifeliferofugahistoriloqualubrimendimu
ltipliorganiperiodiplastipublirapareciprorustisagasimplitenavelover
avivaunivoracidade
 city
 cité

“Cidade” no habla propiamente de una ciudad, sino que pretende posibilitar al lector la oportunidad de vivir una experiencia semejante al hecho mismo de estar en una gran ciudad, a empezar por la sensación caótica que transmite el poema en una primera mirada. En esta obra podemos incluso pensar que hay que empezar leyéndola linealmente, pero luego nos damos cuenta: ¿leer qué? Es imposible leerla, o por lo menos leerla de modo que el largo significante ahí dispuesto encuentre algún significado. La tendencia, entonces, es interrumpir el intento de lectura lineal para lanzarse a otros tipos de mirada, y en esta etapa ya estaríamos atrapados por esta ciudad, dentro de sus líneas aparentemente sin sentido. El montón de letras es en realidad una secuencia de prefijos. En todos ellos encaja la palabra “cidade” –la última de la secuencia– para formar palabras enteras en portugués. Del mismo modo, en todos ellos encajan las palabras “city” y “cité”, para formar palabras en inglés y francés respectivamente (por ejemplo, el primer prefijo de la lista formaría

“atrocidade”, “atrocitcity” y “atrocité”; luego, “caducidade”, “caducitcity” y “caducité”). La lectura, por lo tanto, estaría lejos de ser lineal, forzando al lector a que cambie la mirada constantemente de arriba a abajo para ir formando las palabras, hasta que se acostumbre al juego y pase a leer mentalmente el complemento “cidade” (o “city” o “cité”) justo después de cada prefijo. Así se enumeran distintas características de una metrópolis según el poema, y podríamos pasar aquí algunos párrafos analizando cada una de ellas, si esto se tratase de una tesis sociológica. Pero no es el caso. Lo que importa es percibir que lo que predomina aquí es el código antes que el mensaje propiamente dicho, o mejor, que el mensaje está intrínsecamente unido al código. Es distinto hablar de una ciudad que formar o montar una ciudad con material lingüístico concreto. La ciudad de “Cidade” no está necesariamente en el exterior de la página (aunque el texto remita a una idea general de una gran ciudad). El propio poema ya es una ciudad, en el sentido de que está formado de modo que cause en el lector una pluralidad de sensaciones que pueden asemejarse a las sensaciones de quien se encuentra en un caótico ambiente urbano. Por último, añadimos el dato de que, en el nivel de la imagen, cabe también la posibilidad de vislumbrar en la secuencia de letras la línea del horizonte (o el “skyline”) de una metrópolis. Por cierto, el poema ha sido concebido para presentarse en una única línea, lo que no hemos hecho por cuestiones de espacio en la página. De todos modos, para que podamos percibir cómo quedaría, aunque de esta forma sea imposible leerlo, reducimos el cuerpo de la fuente al número cuatro. Se hace más evidente el efecto de “skyline”:

La siguiente pieza, de 1965, es “Luxo/Lixo” (“Lujo/Basura”), de Augusto de Campos.

LUXO	LUXO	LUXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO
LUXO	LUXO	LUXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO
LUXO	LUXO	LUXO LUXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO
LUXO	LUXO	LUXOXO	LUXO	LUXO LUXO
LUXO	LUXO	LUXO	LUXO	LUXO LUXO
LUXO LUXO	LUXO	LUXOXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO
LUXO LUXO	LUXO	LUXO LUXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO
LUXO LUXO	LUXO	LUXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO

Este poema establece una paranomasia sólo posible en portugués. Además, las dos palabras utilizadas pueden ser consideradas también antónimas. La lectura de “LIXO” es instantánea, se da de golpe. Luego, se ve que la basura está hecha de “LUXO”, lo que se puede entender, así como ya pasaba con “beba coca cola”, como algún tipo de crítica al consumismo capitalista, tema que no vamos a abordar. La utilización de la basura del lenguaje para la composición de poemas llega aquí a evidenciarse a partir de otro camino –no se utilizan propiamente desechos de lenguaje, sino explícitamente la palabra “basura”–. Lo que nos interesa notar es, una vez más, la no-linealidad del discurso, el juego sonoro, la experimentación tipográfica (la tipografía de los diversos “luxos” esparcidos por la pieza para formar “lixo” nos remite a algo recargado, es decir, a un lujo fuera de moda o que peca de excesivo; en una palabra, a algo *kitsch*) y la explotación de los códigos, más allá de cualquier tipo de mensaje. Interesa apuntar, además, el grado de impacto visual que provoca esta pieza, que se ve aumentado si consideramos

la expectativa del receptor que espera abrir un libro y encontrar ahí “poesía”. Pero vayamos a algunos ejemplos más.

hombre	hombre	hombre
hambre		hembra
	hambre	
hembra	hembra	hambre

En “hombre” (1957), de Décio Pignatari, cabe ahora al idioma castellano ser el vehículo posibilitador de la paranomasia. Su estructura recuerda a la de “beba coca cola” y algunas de las observaciones mencionadas antes pueden también servir aquí. Pero miremos lo particular de este poema. Tres son las palabras empleadas (“hombre”, “hembra” y “hambre”). Tres son los conjuntos dobles de palabra, que forman todas las posibles combinaciones entre ellas (“hombre/hambre”, “hambre/hembra”, “hombre/hembra”). Quedan, también, tres polos, como los tres vértices de un triángulo, con las palabras aisladas (“hombre” en la punta, “hembra” y “hambre” en la base). Las tres son sustantivos. Se relacionan fonética, geométrica y semánticamente. No hay, sin embargo, nexos sintácticos entre ellas, lo que aproxima el método al de los ideogramas. La relación entre las palabras es a la vez semántica, sonora y visual (con el simple cambio de “o”, “a” y “e” se forman nuevas palabras). Nada es metafórico, sino paronomástico. La lectura se puede dar de forma horizontal (línea a línea) o vertical (columna a columna). En ambos casos, habrá huecos, que son espacios blancos de la hoja concedidos por la estructura del poema al lector, para que este intervenga. Otra lectura sería la triangular, empezando por el triángulo invertido formado por los conjuntos de dos palabras y luego

pasando al triángulo de las palabras aisladas. En la aprehensión de la pieza, ya sea verticalmente, horizontalmente, triangularmente o de una vez, lo que parece predominar es el hambre que cierra el poema en su posición inferior derecha, y de ahí también se pueden sacar referencias críticas al sistema de la sociedad, sobre las cuales nos abstendremos de esbozar comentarios que ciertamente surgirán más adelante, cuando averigüemos la recepción del objeto de estudio en la realidad histórico-social específica elegida para este trabajo.

Aunque su lectura sea lineal y pueda considerarse que siga la tradicional sintaxis discursiva, “Viva Vaia” (1972), de Augusto de Campos, es un poema concreto, como fácilmente se percibe.



De nuevo, la paranomasia funciona bien en portugués (la traducción al español sería algo como “Viva el abuceo” o solamente “Viva Abuceo”). La oposición significativa entre un “viva” y un “abuceo” se ve resaltada por el contraste cromático entre letras y fondo. La tipografía, por cierto, es digna de nota. El poema está compuesto de tres letras (“V”, “I”, “A”) y por dos únicas formas, un bastón y un triángulo, en un procedimiento también típico de los

concretistas, que es el de mezclar imágenes con palabras con el fin de explicitar que las letras también pueden significar por su materialidad, o incluso comunicar más, considerando la cantidad de discursos distintos que estas síntesis ideogramáticas pueden contener. En cuanto al contexto –tema que venimos evitando en estos breves comentarios sobre las piezas–, ahora sí diremos algo: este poema está dedicado al cantautor brasileño Caetano Veloso (que, según ya hemos dicho, mantenía relación personal con los poetas concretos en esta época de los años 60-70). En la edición de 1968 del “Festival Internacional da Canção”, evento popularísimo en el Brasil de entonces, Veloso fue fuertemente abucheado por el público mientras presentaba su canción “É proibido proibir” (“Está prohibido prohibir”). En medio de los rabiosos abucheos, el cantautor, también en tono colérico, profirió un acalorado discurso atacando al público. Al final, decía: “si vosotros sois en política como sois en estética, vamos muy mal”.⁷³ Recordamos que Brasil vivía bajo dictadura militar y que precisamente en el año de 1968 fue decretado el Acto Institucional Número 5 (AI5), limitando todavía más las libertades y derechos constitucionales en el país. Caetano Veloso (y todo el grupo Tropicalista, formado también por Gilberto Gil, Gal Costa y Tom Zé, entre otros) venían desde su surgimiento artístico sacudiendo al país y descontentando tanto a los militares (por su actitud provocativa y libertaria al estilo *hippie*) como a los nacionalistas anti-régimen militar (por la supuesta influencia que ejercía en el grupo la cultura estadounidense, representada, por ejemplo, por el uso de guitarras eléctricas en sus canciones o de ropas de tela sintética). En el mismo año de 1968 Caetano Veloso y Gilberto Gil serían apresados por el régimen militar y, meses

⁷³ El texto del discurso de Caetano Veloso y un archivo con el audio están disponibles en: <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/e-proibido-proibir/discurso-de-caetano>

después, se exilarían en Londres. Años después, “Viva Vaia” hacía referencia a este episodio, celebrando irónicamente el abucheo como forma de empuje a la carrera de este artista clave para la comprensión de la cultura brasileña contemporánea.

El poema “nascemorre” (“nacemuere”), de Haroldo de Campos, ya en 1958 adelantaba la posibilidad de jugar con un espejo, como más tarde lo haría “Viva Vaia”. Está claro, aquí también, el trabajo con el código y con su posibilidad sonora, más allá de cualquier sentido existencial que podamos encontrar en el poema (que ciertamente son muchos) o incluso sentidos relacionados con el propio ámbito del arte. Los conjuntos de sonidos se enmarcan en torno a “sc” (en español, suena “s”) y “rr” o “r” en el principio de la palabra (en español, suena “j”).

```

se
nasce
morre nasce
morre nasce morre
renasce remorre renasce
remorre renasce
remorre
re
re
desnasce
desmorre desnasce
desmorre desnasce desmorre
nascemorrenasce
morrenasce
morre
se

```

La lectura puede ser lineal, pero también ofrece otras posibilidades, como la vertical o la de abajo a arriba, y, en cuanto a su espacialidad gestáltica, tenemos la imagen de escaleras, por las cuales podemos subir y bajar desde el nacimiento hasta la muerte. Tanto de arriba a abajo como de abajo a arriba, el poema parece nacer y morir, lo que es inevitable también en la vida –para

morirse basta con haber nacido. Otra vez, nos encontramos con ese
significante tan utilizado por los concretos que son los espacios en blanco de la
hoja como elemento estructural del poema –en este caso los espacios pueden
ser todo el relleno llamado vida y que se ubica entre el nacimiento y la muerte–
a ser completados por el receptor.

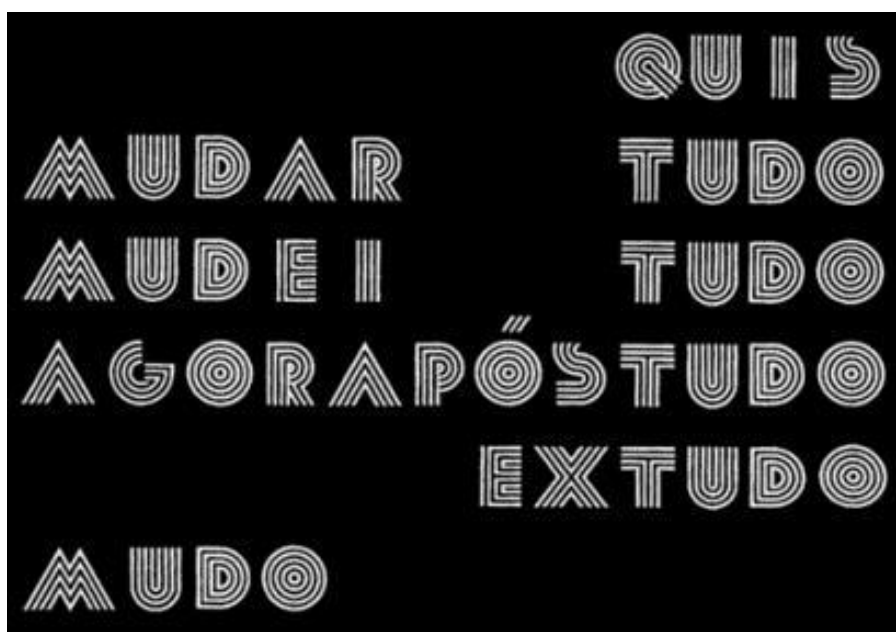
Y es precisamente la vida el objeto del poema siguiente, de Décio
Pignatari, titulado “Life” (1957).

	I
	L
	F
	E
	B
	LIFE

La pieza no nos habla de la vida. No hace discursos. Las letras aisladas,
tradicionalmente sin significado semántico, pasan a tener significado material-
constructivo. Ellas forman la vida, que se presenta ante nuestros ojos cuando la
“I” crece, se desarrolla, y de ella derivan la “L”, la “F”, la “E” y, por fin, una
estilización del ideograma chino que significa “sol”, el astro que posibilita la
vida, que acaba desplegándose y originando la vida –“LIFE”– en su plenitud. La
lectura al revés, de abajo hacia arriba, desmonta la construcción. Al lado de la

columna con las letras, hay cuadrados en blanco. ¿Quizás la muerte? ¿O sencillamente la ausencia de vida?

Finalizamos nuestro elenco de ejemplos con “Pós-tudo” (Post todo), de Augusto de Campos. Este poema es de 1984, de una fase por lo tanto ya bien alejada en relación con la época de surgimiento del grupo Noigandres. “Cambiar / cambié / ahora / cambio”, “Quise / todo / todo / todo / todo” o “Quise / cambiar todo / cambié todo / ahora post todo / ex todo / cambio” son algunas posibles lecturas de esta pieza que dejamos abajo, sin más comentarios.



El “no leer” de la poesía concreta, como ya nos hemos dado cuenta, quiere en realidad ser lo inverso: un “leer potenciado”. Avanzando, podemos todavía decir que el “leer potenciado” se refiere a que un poema concreto no supone meramente “leer”, sino también “ver”, evidenciando la importancia de la materialidad, en sus aspectos visuales y sonoros, de la palabra. Pero para estas múltiples lecturas posibles hace falta que el lector asuma él también la relatividad del verso y la consideración del espacio integral de la página como

parte de la estructura de la poesía, más allá de la tradicional sintaxis discursiva. De este modo reaprendería a leer poesía –o por lo menos aprendería una nueva forma de leer poesía– y podría afrontar con más propiedad las piezas concretas. Los poemas concretos, en fin, tienen también sus temas subyacentes: consumismo, sociedad, vida y muerte, por ejemplo. No se trata de decir que la poesía concreta no habla de nada, que es superficial y que es un simple juego de formas. Los contenidos están ahí, y se presentan además con mucha fuerza, a lo mejor con más fuerza –sintética y con la participación de imagen y sonido– que el método discursivo tradicional podría permitir. Lo que pasa es que esos temas son presentados de la forma particular concreta, bajo todos esos preceptos que acabamos de ver en este capítulo. Como ya hemos visto también, las propuestas concretas no nacen de la nada, sino que forman parte de una evolución histórica, de un linaje de la literatura que puede ser llamada innovadora o creativa. Pero además de eso, es posible obviamente sacar del contexto histórico-social algunas razones para el surgimiento de la poesía concreta. De eso hablaremos a continuación.

3. 3. 1. El contexto no-lineal

Intentemos buscar el origen de este planteamiento concreto de rechazo al texto lineal-discursivo echando un rápido vistazo a la sociedad que sirvió como caldo de cultivo al movimiento y destacando de ella un aspecto específico. Los españoles Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, en el artículo de 1963 mencionado pocas páginas atrás, afirman que “la idea básica de los

concretistas es crear un arte de nuestro tiempo, es decir, una poesía que se adapte a las necesidades espirituales y materiales de nuestra época del modo más perfecto posible”. Umberto Eco, en su libro *Obra abierta*, advertía:

Los valores estéticos no son algo absoluto que carece de relación con la situación histórica en su totalidad y con las estructuras económicas de una época. El arte nace de un contexto histórico, lo refleja, promueve su evolución. Esclarecer la presencia de estos nexos significa entender la situación de un determinado valor estético en el campo general de una cultura y su relación, posible e imposible, con otros valores.⁷⁴

Pues bien, ¿cuál era esta realidad en la década de los 50 en Brasil, específicamente en São Paulo, cuna del movimiento? Como país periférico y consecuentemente tardío en la recepción de muchos logros económico-industriales del llamado primer mundo, podemos observar un contexto histórico-social quizás comparable a la Europa de los años 10 ó 20 del pasado siglo, principalmente en el ámbito de las innovaciones tecnológicas con influjo directo en la vida social⁷⁵. La primera industria automovilística que se instaló en el país es de 1956 (antes de eso las calles de las ciudades ya habían sido invadidas por coches e incluso había empresas montadoras de vehículos a

⁷⁴ Eco, Umberto (1992: 28)

⁷⁵ Nos parece interesante comentar aquí que una posible explicación para el surgimiento de una estética literaria de vanguardia como es el concretismo en un país periférico está dada por Henri Lefévre. Dice el filósofo francés –y citamos nuevamente palabras del artículo de Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate en la *Revista de Cultura Brasileña* número 5 (1963: 124)– que “mientras los países desarrollados deben elaborar su filosofía sobre la que les ha sido transmitida por sus antepasados, los subdesarrollados, libres de la obligación de apoyarse en sus predecesores, dedican su tiempo a inventar nuevos modos filosóficos”. Otra cita que no podríamos dejar de mencionar es del mexicano Octavio Paz, extraída de su libro de 1967 *Corriente alterna* (en Campos, Haroldo de, 2006: 233-234), ésta mucho más crítica y emitida desde un punto de vista interno: “Algunos críticos mexicanos emplean la palabra *subdesarrollo* para describir la situación de las artes y las letras hispanoamericanas: nuestra cultura está *subdesarrollada*, la obra de fulano rompe el *subdesarrollo de la novelística nacional*, etc. (...) la palabra *subdesarrollo* pertenece a la economía y es un eufemismo de las Naciones Unidas para designar a las naciones atrasadas, con un bajo nivel de vida, sin industria o con una industria incipiente. La noción de *subdesarrollo* es una excrecencia de la idea de progreso económico y social. Aparte de que me repugna reducir la pluralidad de civilizaciones y el destino mismo del hombre a un solo modelo, la sociedad industrial, dudo que la relación entre prosperidad económica y excelencia artística sea la de causa y efecto. No se puede llamar *subdesarrollados* a Kavafis, Borges, Unamuno, Reyes, a pesar de la situación marginal de Grecia, España y América Latina. La prisa por desarrollarse, por lo demás, me hace pensar en una desenfrenada carrera para llegar más pronto que los otros al infierno”.

partir de piezas importadas, pero hablamos aquí de presencia industrial). Los fallos en la incipiente red eléctrica no posibilitaron la difusión en larga escala de salas de cine o edificios con ascensores hasta bien entrado el siglo XX.⁷⁶ Estos son solamente algunos ejemplos del ritmo de desarrollo en un país periférico, que no va al compás con lo que pasaba en Europa. En Brasil, la década del principio de la industrialización de la economía fue la de los 50. También los medios de comunicación se difunden con más fuerza por el país y el cine nacional gana proyección exterior en esta época –la película *O Cangaceiro* es premiada en Cannes en 1953 (mejor película de aventura y mejor banda sonora)–. La primera edición de la Bienal de Artes de São Paulo, evento que perdura hasta hoy y que se tornaría referencia de las artes en Brasil y en el exterior, es de 1951. Surge a mediados de los años 50 la bossa-nova y canciones como *Garota de Ipanema* son ejecutadas en todo el mundo. En 1956, se elige presidente de Brasil a Juscelino Kubitschek, responsable de la construcción de la modernista ciudad de Brasilia, y cuyo gobierno ostentaba el eslogan desarrollista “50 años en 5”. Creemos que esta fase de euforia puede ser comparada en líneas generales y guardadas las debidas proporciones con el ambiente también eufórico que vivió Europa a principios del siglo XX, época de germinación de las vanguardias artísticas que influenciarían y cambiarían el arte a nivel global. Pero lo que importa decir es que en Brasil el mundo cambiaba rápidamente, principalmente en un gran conglomerado urbano como

⁷⁶ Es de 1949, por ejemplo, la inauguración en São Paulo del MAM –Museo de Arte Moderno– y de su “filmoteca”, que, según el propio Augusto de Campos, refiriéndose también a Haroldo de Campos y Décio Pignatari, “frecuentábamos (...) dónde vimos grandes retrospectivas de películas de vanguardia: Eisenstein, Dziga Vertov, el cine expresionista alemán, el surrealista de Artaud y Buñuel, las aventuras abstractas de Fischinger y de otros, más jóvenes, como Norman McLaren.” Aguilar, Gonzalo (2005: 59, en nota de pie de página). La traducción al español es nuestra.

São Paulo, que en la época ya despuntaba como el centro económico y financiero del país, además de polo cultural.⁷⁷

La vida en este panorama empieza, aceleradamente, a ser asimilada de modo menos lineal que nunca por los habitantes, es decir, la percepción hacia los elementos del entorno social se fragmenta, dada la gran oferta de información y la imposibilidad de absorberla completamente. Miremos la actualidad, que es de momento el punto extremo de un proceso que sigue en curso, y que nos mostrará más claramente las diferencias que queremos demostrar. No observamos hoy día la vida de manera lineal o discursiva, y si fragmentada. Es decir, la vida se nos muestra en trozos y nos acostumbramos a eso. La televisión, la radio o los periódicos nos dan, en cada página o a cada minuto, un fragmento de supuesta realidad, pero nunca sabemos dónde empieza y dónde terminará la información que vemos. Internet es todavía más fragmentaria, y el mecanismo de comunicación llamado *Twitter* es de momento el extremo de la síntesis y fragmentación de cualquier información, al limitar al emisor el uso de un número máximo de caracteres para componer un mensaje. Las llamadas telefónicas suelen suministrarnos también fragmentos de la realidad de la persona con quien hablamos, así como en nuestras relaciones de trabajo el conocimiento que tenemos del otro es en general fragmentado. Para sobrevivir en medio de esta fragmentación es necesario sintetizar, agrupando trozos de realidad con la intención (tal vez más bien la necesidad) de darles alguna forma inteligible.

⁷⁷ Puede ser interesante añadir un dato numérico-poblacional que evidencia la formación y crecimiento de la metrópoli: en 1908 vivían en São Paulo cerca de 270.000 personas; en 1950 este número había saltado a 2.198.096. La información fue sacada de nota de pie de página de Aguilar, Gonzalo (2005: 251).

Por otro lado, no es difícil imaginar hipotéticamente la vida en Brasil o en otros países anteriormente a la llegada de la industria, de la tecnología moderna y de los grandes aglomerados urbanos. En ciudades más pequeñas, por ejemplo, los trayectos eran hechos a pie y solían conocerse en su totalidad todos los “personajes” del entorno de convivencia, además del desarrollo de sus respectivas “historias”, que con más o menos intensidad acababan enlazándose con todas las otras “historias” de todos los otros “personajes” vecinos. La información no venía por la televisión, radio o internet, sino por las charlas. Lo informado no se refería a realidades lejanas, sino que era diariamente visto y vivido por todos, que sabían el origen y sabrían el final de cada caso. Este mundo cerrado, sin apenas información exterior, se mostraba mucho más autosuficiente y aparentemente completo en relación con lo que se ve a partir de los años 50. La aprehensión de todas las perspectivas de este pequeño mundo social era, parece obvio, más cercana a la asimilación discursiva de un texto si comparamos con lo que empieza a operarse socialmente en las grandes ciudades brasileñas en la época de la concepción de la poesía concreta. En 1931, dentro del contexto europeo, escribía Paul Valéry:

La fundación de nuestras bellas artes y la fijación de sus distintos tipos y usos se remontan a una época que se distingue marcadamente de la nuestra (...) el sorprendente crecimiento de nuestros medios y la adaptabilidad y precisión que han alcanzado nos aseguran para un futuro próximo profundas transformaciones en la antigua industria de lo bello. En todas las artes hay una parte física que ya no puede ser vista como antes; que no puede sustraerse a las empresas del conocimiento y de la fuerza modernos. Ni la materia ni el espacio ni el tiempo son desde hace veinte años lo que habían sido siempre. Debemos esperar innovaciones tan grandes que transformen el conjunto de las técnicas de las artes y afecten así la invención misma y alcancen tal vez finalmente a transformar de manera asombrosa la noción misma del arte.⁷⁸

⁷⁸ La cita del libro *Pièces sur l'art*, de Valéry, se encuentra en Benjamin (2003: 35-36).

Tenemos, entonces, en los años 50 en São Paulo un mundo cada vez más percibido no-linealmente por su sociedad. Y tenemos también el surgimiento de una poesía no-lineal⁷⁹, de lectura simultánea, donde no caben los conceptos de principio, medio y fin. Las piezas poéticas producidas en este medio no sirven para ser propiamente leídas, sino captadas sintéticamente, en una breve fracción de tiempo, como una “descarga eléctrica”, como nos decían Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate. ¿Estaría por lo tanto la poesía concreta reaccionando a un horizonte de preguntas –concepto de Gadamer– de la sociedad a la cual pertenecía?⁸⁰ Es posible. Pero antes tendríamos que hacer recortes a lo que acabamos de nombrar genéricamente como sociedad. Y ahí tal vez viéramos dos vertientes diametralmente opuestas de recepción, por el simple hecho de que para leer (o no leer) la poesía concreta, por sus propias características, éstas que venimos comentando, es necesario ser detentor de un arsenal teórico que permita decodificar los poemas, y este arsenal está en posesión de pocos. No sería absurdo suponer que receptores de un entorno histórico-social tan poco discursivo estuvieran aptos e incluso deseosos de captar el nuevo lenguaje propuesto por los concretos, como tampoco, al revés, sonaría raro imaginar la hipótesis de que la difícil aceptación de la poesía concreta se debió precisamente –además de la dificultad intrínseca de lectura–, a un movimiento reaccionario, inconsciente muchas veces, que buscaba un freno al chorro de información no-lineal a que estaba sometida la sociedad bajo

⁷⁹ Así como el “no leer” puede ser visto como un leer potenciado, el “no-lineal” podrá considerarse como pluri-lineal. Ambos conceptos –leer potenciado y lectura pluri-lineal– refuerzan la idea de obra abierta a la participación del lector.

⁸⁰ Nos advierte José Ortega y Gasset, en su ensayo *La deshumanización del arte*, de 1925 (2005: 189-190), que “Si el hombre modifica su actitud radical ante la vida comenzará por manifestar el nuevo temperamento en la creación artística y en sus emanaciones ideológicas (...) cabe preguntarse de qué nuevo estilo general de vida es síntoma y nuncio”.

el surgimiento y rápido desarrollo de la industria y la tecnología, conllevando profundos cambios de hábitos y relaciones con el entorno en las grandes ciudades. El público lector de poesía quizás ansiase una vuelta o un mantenimiento más que un avance; un arte poético que le llevase o le mantuviera en el campo de lo conocido, asimilable, comprensible o respirable. Recordemos todavía que en el escenario literario brasileño de los años 40 y 50 del pasado siglo dominaba el canon de la llamada generación del 45, que volvía a valorar positivamente la disciplina formal a la antigua, casi como un parnasianismo resucitado, en reacción al estremecimiento en las bases del arte que representaron las propuestas modernizantes, innovadoras y transgresoras de la primera generación modernista⁸¹, dada a conocer en la órbita de la Semana de Arte Moderno de 1922, de la cual la poesía concreta es heredera. El telón de fondo literario sobre el cual contrastó la innovación concreta en la época de su surgimiento fue, por tanto, el de la generación del 45⁸², que volvía a la rigidez formal parnasiana. Este encuentro supone un gran choque. Parte de la crítica de la época, desfavorable a los concretos, les tachaba de poco serios, viendo en sus poemas simples juegos de letras y formas o rompecabezas inconsecuentes (son los casos del crítico literario y poeta de la generación del 45 Péricles Eugênio da Silva Ramos o del poeta y crítico Walmir Ayala, entre otros). La verdad es que los poemas concretos pueden, creemos nosotros, ser vistos como juegos, sin que esta clasificación sea despectiva, pues las piezas concretas son juegos y mucho más, como ya hemos empezado a ver en las páginas anteriores. El carácter lúdico podría haber venido también

⁸¹ Aprovechamos para aclarar que el modernismo brasileño equivale a las vanguardias europeas, y no guarda relación con las propuestas, por ejemplo, de lo que se llama modernismo en España.

⁸² La excepción dentro de la llamada generación del 45 es el poeta João Cabral de Melo Neto.

como respuesta a la aparente seriedad que sonaba a pedantería de los neoparnasianos del 45, recordando que “las obras de arte no se crean por sí mismas (...) para su creación es determinante la institución arte en donde ellas se desenvuelven”⁸³. Además, no sería demasiado repetir aquí lo que hablábamos en el primer capítulo, en la página 55, cuando comparábamos el texto literario con un juego de ajedrez, donde obviamente dos deben jugar –el texto y el lector– para que se logre la construcción de sentido. Nos parece, así, que todo texto literario tiene, en mayor o menor medida, su aspecto lúdico, incluso los escayolados versos parnasianos. Lo que hace la poesía concreta es llevar el carácter de juego a niveles altísimos, entendiéndose, aquí, por juego la participación lectora.

Pero dentro de Brasil se puede detectar también otro público receptor, éste con mirada positiva hacia los poemas concretos, tal vez por su mayor arsenal de información teórica. Serían esos, entonces, los “iniciados”, los que desde el principio supieron comprender las propuestas concretas y ubicarlas en la evolución literaria. Serían los que, apreciando o no los poemas concretos, respetaron la iniciativa y sobre ella abrieron espacios públicos de discusión. Volviendo a citar el artículo de la *Revista de Cultura Brasileña*, es a este público al que seguramente se refieren los autores del estudio cuando observaron en Brasil “la madurez de un ambiente cultural que, como hemos visto, en lugar de rechazar de plano las teorías concretistas, ha permitido y estimulado su discusión, ofreciendo así un medio propicio de difusión e influencia”⁸⁴. Este público también seguramente sabía que⁸⁵

⁸³ Bürger, Peter (2009: 44).

⁸⁴ Ibid. (1963: 127).

⁸⁵ Según D. Henrich (1966: 12), en Jauss (1986: 120).

Habría que entender el arte actual –más allá de los esquemas sospechosos de decadencia progresiva y de anticipación del progreso– de una forma nueva, es decir, como el esfuerzo por hacer soportable, creíble y base de un sentimiento vital creciente, un mundo de aparatos, de materiales técnicos y de una información universal, que domina y modifica todas las lenguas y que no procede de las formas de vida tradicionales

Este tipo de planteamiento acerca de hipótesis y posibilidades receptivas lo dejaremos para el último capítulo de esta tesis, cuando procederemos al intento de analizar la recepción de la poesía concreta en España a partir de los años 60 bajo algunos conceptos teóricos de las estéticas de la recepción y del efecto. La verdad es que importa menos trazar con detalles el panorama histórico-social del ambiente que vio surgir la poesía concreta, y más detallar, eso sí, lo mejor que podamos, el panorama del ambiente de recepción que hemos elegido para este trabajo, como ya se sabe, la España de los 60, tarea que nos proponemos hacer en el momento adecuado.

3. 4. Apuntes generales sobre la recepción de la poesía concreta

Como preparación al tema que afrontaremos detenidamente más adelante –la recepción de la poesía concreta en España–, creemos necesario, o por lo menos interesante, abrir aquí este subcapítulo para comentar, de manera general y bajo la luz de las teorías estéticas de la recepción y del efecto, posibles caminos y dificultades receptivas que pueden presentar las piezas concretas. Cuando, al principio de este trabajo, nos disponíamos a hablar de esas teorías, lo hacíamos casi siempre refiriéndonos a textos de ficción en prosa. Por eso nos parece importante el intento de mirar los conceptos de las teorías receptivas con la vista puesta en los poemas

concretos. Es más: si de los poemas lineales discursivos a los poemas concretos ya observaríamos seguramente numerosas diferencias acerca de su recepción, entre la prosa y la poesía concreta ciertamente hay un largo camino distintivo que no podríamos dejar de abordar si queremos llegar al motivo principal de esta tesis debidamente preparados, disminuyendo, así, el riesgo de equívocos teórico-conceptuales.

El receptor, a partir de la toma de contacto con el artefacto literario, es quien construye el significado de la obra. Eso evidencia el carácter de indeterminación de los textos. Ninguna pieza literaria está totalmente determinada. Le hace falta, siempre, un receptor que venga a determinarla. Recordemos rápidamente las capas que forman la estructura de la dimensión vertical de un texto de ficción. Como ya hemos visto, el teórico polaco Roman Ingarden detecta cuatro estratos: el fonético; el semántico; el esquemático; el de las objetividades representadas. Decíamos entonces que todas esas capas son, en un principio, irreales, necesitando de la actividad de un lector para concretarlas. En el caso de la poesía concreta, a estas cuatro capas se sumaría otra más: la de las señales tipográficas impresas en el papel. A diferencia de las otras, esta última es una capa real, concreta y palpable. De todos modos, los posibles significados que emana tampoco son reales y esperan siempre la participación receptora.

Está claro que cualquier tipo de literatura está hecha de señales tipográficas impresas en el papel. Pero casi nunca esas señales llegan a configurar una capa de la estructura de la obra, pues casi nunca emiten significado especial alguno. La tipografía empieza a ganar importancia como elemento estructural de la obra a partir del momento en que provoca en el

lector la construcción de significados derivados del tamaño de las letras, de sus colores, de sus formas, de su disposición espacial en la página, en fin, de su materialidad. Si el lector detiene su mirada y su conciencia en los elementos tipográficos, es porque seguramente tendrán ellas algo que comunicar. Lo contrario, si el lector pasa de largo de estos elementos, es porque ellos están funcionando en la página como mero medio de transmisión de las otras cuatro capas descritas por Ingarden. Este procedimiento de dotar de significado a los tipos de letras empieza a ser común con las vanguardias históricas de principios del XX, llegando a utilizaciones extremas como las de los poemas concretos. En piezas como “ZEN”, “Viva Vaia” o “Luxo/Lixo”, cambiar la tipografía sería destruir completamente el sentido original de la obra, así como en poemas como “beba coca cola” o “nascemorre” cambiar la disposición espacial de los tipos en la página significaría también dar sentido distinto a esas obras. Tenemos, entonces, en las literaturas de vanguardia en general y en la poesía concreta en particular, una importante diferencia en relación a otros textos literarios, que es la aparición de una nueva capa en la estructura vertical de la obra. Si otra capa surge, eso quiere decir que la estructura del artefacto literario crece. Este aumento del esquema de la obra supone que crece también el campo para la intervención del receptor. Es decir, un artefacto así potenciado con el surgimiento de una nueva capa demandará mayor participación lectora para su concreción, a la vez que supone más esfuerzo del receptor para construir el sentido del artefacto, pues éste tiene que actuar en una capa más. La construcción de sentido ahora no empieza en el estrato fonético, sino en el de las señales tipográficas, en el estrato, diríamos, visual de la obra. Si todos los estratos son indeterminados y piden la actividad receptora

para su determinación, añadir otro estrato más significa añadir indeterminación a la obra. Más que nunca, la obra se abre al receptor.

Podemos decir que las señales tipográficas en la poesía concreta asumen el estatus de signo. Pasan a ser significantes con significados. Así como en un poema tradicional leer “árbol” o “flor” llevan a distintas construcciones de sentido, evocando significados distintos, en el universo de la poesía concreta leer “Zen” en fuente Arial, cuerpo 12, o leer “Zen” tal y como está expuesto en el ejemplo de la página 116 de esta tesis conlleva a dos artefactos y dos experiencias receptoras bastante distintas. La tipografía y todo su campo relacional físico y espacial, por lo tanto, significan y sirven de material para la construcción de sentido.

Pero hay algo más. El esquema de los estratos descrito por Ingarden supone una lectura lineal. Retomémoslo: cuando leemos a partir de las reglas lineales de la sintaxis discursiva, lo que aprehendemos primero en nuestra conciencia es una imagen acústica, es decir, el estrato fonético. Casi inmediatamente nos surge el estrato semántico conectado directamente a la palabra o grupo de palabras leído. Mientras avanzamos, nuestras conciencias forman esquemas y, por fin, las frases adquieren perspectivas que permiten que lo que está representado en el texto se concrete en la mente receptora de forma cada vez más amplia según se desarrolla el texto. En el caso de la poesía visual, el esquema de Ingarden no puede funcionar exactamente así por una simple razón: la simultaneidad. Lo que describe el teórico polaco es un proceso que se extiende en el tiempo. El texto actúa en la mente del receptor según éste lee las líneas, palabra a palabra, frase a frase, lo que se da de forma temporal. Ya un poema concreto sugiere una aprehensión simultánea de

sus aspectos. Aunque podamos cuestionar, por los ejemplos vistos, esa simultaneidad, de todas formas la lectura de una pieza concreta no se da en la misma linealidad ni obedece a la misma ley temporal que un poema tradicional. El impacto de una pieza concreta ocurre sintéticamente de una sola vez. Luego, claro, el receptor puede recorrer el poema cuantas veces quiera, construyendo así el sentido de la pieza también con el paso del tiempo. Lo que interesa, sin embargo, es observar que la lectura del poema concreto difiere de la del poema tradicional en cuanto a su linealidad. La construcción de sentido en un poema concreto, si no se da de manera simultánea, se dará de forma circular, pero nunca lineal, hecho que nos parece suficiente para concluir que el esquema de Ingarden no puede ser adoptado tal cual y aplicado sin más cuando nos referimos a la recepción de poemas concretos. Será importante que tengamos eso en consideración cuando pongamos frente a frente las obras literarias concretas y el público específico que nos interesa a nosotros en este trabajo.

Concretar una obra es solucionar sus indeterminaciones, o determinar lo indeterminado. Un poema concreto es, como acabamos de comentar, más indeterminado de lo que suelen ser otros poemas. Es, podríamos afirmar, una obra más abierta en relación a otras. Hay, por lo tanto, mucho que determinar para que el artefacto llegue a ser un objeto estético. Aunque el montaje del esquema poético que guiará al lector sea responsabilidad del poeta, que puede ser más o menos hábil, la tarea de la determinación está en manos del receptor y de nadie más. Es importante que el lector sepa, o por lo menos intuya, qué lugares indeterminados son relevantes y deben ser determinados, en detrimento de otras indeterminaciones poco significativas. Aquí volvemos a

acordarnos de Ortega y Gasset, cuando divide a los receptores entre los que entienden (la minoría) y los que no entienden (la mayoría). El filósofo español se refería entonces al arte de vanguardia de principios del siglo XX, y creemos que el mismo concepto puede ser aplicado a la poesía concreta brasileña de los años 1950. El que no esté preparado teóricamente para recibirla tendrá muchas menos posibilidades de disfrutar del goce estético que pueden proporcionar sus piezas que el que esté mejor informado acerca de sus teorías y propósitos. El conocimiento previo suministrará las herramientas a la minoría apta para comprender, y no hablamos solamente de la teoría de la poesía concreta en sí, sino también de un conocimiento general de la historia de la literatura, de las vanguardias o incluso de otros campos del saber como son, por ejemplo, los ideogramas chinos (nos acordamos específicamente del poema “Life”, ejemplificado en la página 124 de esta tesis, que utiliza un ideograma chino estilizado como elemento constitutivo).

Habrá, por lo tanto, que hacer esa distinción de público –entre “los que entienden” y “los que no entienden”– cuando vayamos a proceder a nuestro análisis de recepción de la poesía concreta en España. Sin embargo, hay que aclarar también que “los que no entienden” y que eventualmente hayan recibido el concretismo hicieron a su manera la concreción de las piezas poéticas, y no queremos de ningún modo descartar a este público. A título de ilustración, diremos más: cuando éramos adolescentes y nos encontramos por primera vez con un poema concreto, estábamos entre la mayoría, es decir, entre los que no entendían nada de poesía ni mucho menos de las proposiciones de los concretistas. Aún así, los poemas concretos nos despertaron gran interés, probablemente por su pura estética visual o por su carácter transgresor. Esta

recepción inicial nos ha hecho, años después, querer estudiar el fenómeno de la poesía concreta, impulsándonos a informarnos sobre sus propuestas, contextos, autores etc.

Pues bien. Para que prosigamos con nuestros apuntes, es imperativo que se pregunte ahora: ¿puede clasificarse la poesía concreta como ficción? Esta respuesta nos interesa en la medida en que la teoría de la recepción está hecha con base en textos de ficción. Textos de no ficción, como una noticia en un periódico, tienen referentes reales. Son determinados porque encuentran correspondencias con la realidad. Leemos, por ejemplo, en la edición electrónica de *El País* de hoy (06.02.12) que “El Sevilla destituye a Marcelino” y sabemos que se trata de una noticia de deportes por la sección del periódico donde se encuentra dicho titular. “El Sevilla” es el equipo de fútbol, con su historia, sus colores, sus jugadores, su sede en la ciudad de Sevilla y toda su hinchada. “Marcelino” era su entrenador, un hombre de carne y hueso (la noticia trae incluso su foto). El acto de la destitución realmente ocurrió y Marcelino ya no es el entrenador del Sevilla. En este titular de no ficción, no hay nada más que determinar. No queda espacio para la participación del receptor. En cambio, un texto de ficción es una forma sin realidad. Los elementos que le constituyen no encuentran representación directa y exacta en el mundo de las cosas y personas reales. De ahí su gran carga de indeterminación. La conciencia lectora, en el momento de la concreción, moldeará a su manera las informaciones contenidas en el texto de ficción hasta determinar lo indeterminado.

Si llegamos a la conclusión de que un poema concreto no es ficción, estaremos prácticamente decretando aquí mismo el despropósito de esta tesis,

que estaría intentando aplicar una teoría a un objeto que no forma parte de su marco. Veamos con más cuidado la cuestión.

Según lo que venimos diciendo, uno de los criterios para saber si la poesía concreta es ficción o no ficción sería determinar si sus textos encuentran o no correspondientes en el mundo de los objetos reales. Echando un vistazo a los ejemplos que hemos traído a las páginas de esta tesis, el único poema que podemos considerar que establece un puente con la realidad es “Viva Vaia”, que habla de un abucheo que realmente existió, con fecha, hora y lugar, estando incluso grabado para quien quiera oírlo. Lo que pasa es que solo sabemos de su realidad porque conocemos su contexto, y claro está que el poema no necesita de este dado contextual para ser leído, es decir, el contexto que da el aire de realidad a ese poema no forma parte de los elementos constitutivos de la pieza poética (muy al contrario, por ejemplo, de lo que pasa con la recién-citada noticia: aunque el lector no sepa nada de fútbol y no tenga idea de quién es Marcelino, al ponerse en contacto con el texto estará seguro de que el tal Marcelino existe en realidad, que el club Sevilla es un equipo de fútbol real y que la destitución realmente ocurrió). En cuanto a los demás ejemplos, definitivamente no trabajan con referentes reales –la “coca cola” de “beba coca cola” es un refresco que existe en realidad, pero el poema no se refiere a una coca cola determinada; Aureliano Buendía también podría haber aparecido tomándose una Coca-cola, sin que *Cien años de soledad* dejase de ser considerado un texto de ficción–.

Si los poemas concretos no buscan correspondientes directos y exactos en la realidad, nos restaría concluir que las correspondencias que buscan se sitúan en el universo ficcional, obligando a la mente lectora a trabajar para la

determinación de los objetos indeterminados del mundo de la ficción presentados por las obras. Pero aquí nos encontramos con otra dificultad oriunda de una particularidad de la poesía concreta. Según hemos visto, la propia teoría del concretismo propone que los poemas concretos son auto-suficientes, es decir, son objetos completos, son poemas-cosas o poemas-objetos que se rigen por sí mismos sin necesidad de llevar al receptor a ningún sitio fuera del poema en busca de referentes externos, estableciendo un universo paralelo aparte –aparte tanto de la ficción como del mundo real–. Comunica formas, y no mensajes. Para un poema concreto, no existen correspondientes de ningún tipo, ya sean ficcionales o no. De esta manera, según este criterio, el poema concreto se quedaría sin clasificación: no es ficción pues no trabaja con elementos ficticios; tampoco es no ficción, pues no trabaja con elementos del mundo real.

Un poema concreto es en realidad auto-referencial. Habla sobre sí mismo. Da vueltas dentro del espacio físico propuesto: la página. No crea imágenes mentales, o, si las crea, será con intensidad mucho menor que en los poemas tradicionales⁸⁶. Quedaría establecer, por lo tanto, si los elementos internos de los poemas concretos son ficción o realidad. Las formas, los juegos de sonidos paronomásticos, los colores, la disposición espacial... todo eso es realidad. La hoja con el poema concreto que tiene entre manos el lector es una hoja real, y la tipografía ahí impresa también forma parte de las cosas del mundo real, pueden ser vistas y tocadas. Bajo este aspecto, un poema concreto sería, él mismo, un objeto no ficcional. Pero todo lo que evoca en la mente receptora, por mínimo que sea, está dentro del campo de las

⁸⁶ Mismamente poemas de una vanguardia como es el surrealismo se basan en la creación de imágenes en la mente receptora, lo que, por cierto, no ocurre con los poemas concretos (y tampoco con los dadaístas o futuristas, por ejemplo).

virtualidades. Nos parece haber entrado en un callejón sin salida. Pero creemos ver una luz.

Un texto de no ficción no espera a un lector que venga a eliminar sus indeterminaciones, pues no las hay. Espera sencillamente un lector que confirme lo dicho. En cambio, un texto de ficción es siempre un artefacto incompleto que tiene la intención de completarse, y por eso espera la acción lectora para alcanzar su plenitud. Marcelino fue destituido del Sevilla, queramos o no, leamos nosotros la noticia o no. Aureliano Buendía nunca se tomará su Coca cola sin un receptor que se ponga en contacto con “Aureliano Buendía se tomó una Coca cola” y forme en su consciencia la imagen del señor Buendía con su refresco. En este sentido un poema concreto se acerca a la ficción. El artefacto que es el poema concreto nunca cobrará vida sin la mirada de un receptor. Para hacer girar el cubo mágico virtual que es “beba coca cola”, por ejemplo, hace falta el lector. Para rellenar los huecos entre nacer y morir en “nascemorre”, es necesario el lector. La propia realidad interna del poema-objeto concreto solo es realidad plena tras la toma de contacto del poema con el receptor. Eso elimina completamente cualquier posibilidad de que el poema concreto sea no ficción, y, por contraste, nos autorizaría a aventurar la hipótesis de que los poemas concretos son, sí, textos de ficción. Reforzando nuestro razonamiento: si se parte del principio de que textos de no ficción tienen alto grado de determinación, mientras textos de ficción tienen alto grado de indeterminación, situaríamos fácilmente la poesía concreta –de carácter fuertemente abierto a la contribución lectora para que llene los espacios indeterminados – entre los textos de ficción.

De todos modos, aunque asumamos por fin que los poemas concretos son textos de ficción, sigue habiendo diferencias importantísimas entre la ficción de los concretos y otros tipos más tradicionales de literatura de ficción. Estas diferencias afectarán muchísimo la recepción de los textos concretos, cambiándola extremadamente cuando es comparada con la recepción de poemas como los románticos, los realistas o incluso los surrealistas. Recordemos el método de Stanley Fish (corroborado por razonamientos de Wolfgang Iser) ya comentado en esta tesis. Fish propone analizar la recepción de un texto de ficción no a partir de una pregunta como “¿qué significa este texto?”, sino a partir de la pregunta “¿qué hace este texto?”, poniendo así en evidencia la característica de evento, y no de objeto, de todo texto de ficción. El método de Fish consiste en analizar las preguntas y respuestas suscitadas por el texto durante el trascurso de su lectura, es decir, aplicar su método presupone que la aprehensión del texto se da de forma temporal y no simultánea, hecho que, por sí solo, ya inviabiliza su aplicación en los poemas concretos, que demandan una percepción simultánea de la pieza. Sin embargo, podemos intentar una adaptación, porque nos parece interesante el punto de partida del método, que es el de preguntar por los efectos que puede causar el texto en el receptor y no sencillamente buscar el significado del texto (como si un texto tuviera un único significado). La cuestión central es proponer hipótesis que describan qué es lo que sucede entre el artefacto poético y la mente del receptor durante el acto de lectura. Ya se puede adelantar que lo que vamos a observar, con la poesía concreta, es una total ruptura del proceso de lectura y aprehensión en relación a lo que se suele considerar normal para ese proceso. Nos hará falta rescatar un ejemplo. Podemos elegir “Cidade”, por tratarse, por

lo menos a primera vista, de un texto con más grado de linealidad, comparado con muchas otras piezas concretas. Recordémoslo:

atrocaduapacaustiduplielastifeliferofugahistoriloqualubrimendimu
ltipliorganiperiodiplastipublirapareciprorustisagasimplitenavelover
avivaunivoracidade
city
cité

Ahora, pongamos aquí la pregunta de Fish: “¿qué hace ese texto?”. Y empecemos a adaptar su método a nuestro propósito. Fish considera que el lector reacciona según el flujo de lectura. Pues bien. Es cierto que “Cidade” hará que el receptor empiece, o por lo menos intente empezar, a leer siguiendo un flujo lineal. Leerá “atrocadu...” y posiblemente el texto en este punto le traerá la expectativa de que en algún momento se revelará alguna palabra inteligible. Seguirá leyendo “capacaustidupli...” y seguramente el texto romperá la expectativa inicial del receptor de buscar una palabra comprensible. Entonces, interrumpirá la lectura para mirar al todo del poema. Es muy probable que el texto lleve al lector a agarrarse a su parte inferior, donde aparecen las palabras “city” y “cité”, ambas probablemente conocidas para el receptor. El lector las usará como una tabla de salvación en medio del caos reinante en las líneas superiores. Ahí suministrará el texto al lector una nueva expectativa de que algo tendrá sentido en medio del caos. Volverá el lector, es posible, a echar un vistazo a la secuencia de letras caóticas, que, sin embargo, luego frustrarán una vez más la expectativa creada. En este momento el texto ya tiene al lector atrapado y ya habrá alcanzado su propósito de hacer que el receptor experimente la sensación de estar perdido en un ambiente caótico, semejante a la sensación que uno puede experimentar dentro de una

megalópolis. Incluso, descifrar o no descifrar que las líneas traen en realidad prefijos para las terminaciones “city” o “cité” no llega a ser fundamental para que el texto cause en el receptor esa sensación. “¿Qué hace en el lector este poema concreto?”. Hace que se quede atrapado y que experimente sensaciones de desorientación, incomodidad y caos.

Si comparamos, a partir de ese sucinto análisis basado en el método de Stanley Fish, la aprehensión y el efecto de un texto concreto con la aprehensión y el efecto que describimos en el primer capítulo utilizando un fragmento de Pío Baroja, vemos que la cosa cambia mucho. El poema concreto no lleva al lector hacia fuera del texto. Más bien le atrapa y le conserva en su interior. Durante el proceso de lectura (tal vez para un texto concreto el término más adecuado sea “momento de lectura”) la consciencia receptora difícilmente tendrá espacio para imaginaciones subjetivas extra-texto, ocupada como estará en la aprehensión de la página concreta, con sus elementos dispuestos espacialmente de modo inusual, con la evocación de sonidos paronomásticos, con la explotación de tipografías de distintos formatos, tamaños y colores, además de su intrínseca carga semántica. Estará más que ocupada con la relación de todos esos factores objetivamente y objetivamente contenidos delante de sus ojos. Así como todo texto de ficción, el poema concreto también convoca al lector a que entre en el proceso lúdico que es el juego entre el artefacto y la consciencia receptora. La diferencia es que la poesía concreta no inspira viajes subjetivos más allá de la página. Intenta bastarse por sí sola, lo que no quiere decir que el texto funcione solo, sino que el receptor participará en un juego de montaje jugado únicamente entre su mente y el objeto texto, sin la interferencia de elucubraciones exteriores.

Finalizamos este apartado con algunas palabras de Peter Bürger – sacadas de su clásico *Teoría de la vanguardia*– refiriéndose al cambio de paradigma que suponen las obras de arte de vanguardia a los ojos del receptor. Al arte de vanguardia, Bürger opone los otros tipos de arte denominándolos “arte orgánico”. Y así lo explica⁸⁷:

Quien observa la obra vanguardista comprueba que su recepción de obras orgánicas es inadecuada para lograr objetivaciones intelectuales. (...) Lo que queda es el carácter enigmático del producto, su resistencia contra el intento de adquirir sentido. Si el receptor no quiere resignarse a cualquier construcción de sentido, aunque sea en un elemento de la obra, debe tratar de comprender el carácter enigmático de la obra vanguardista. Por ello se dirige a otro nivel de interpretación. En lugar de continuar aplicando el principio del círculo hermenéutico mediante la relación del todo y las partes, el receptor debe suspender su búsqueda y dirigir la atención hacia los principios constructivos de la constitución de la obra. Pues en ellos se sitúa el carácter enigmático del producto. Por lo tanto, la obra vanguardista provoca una ruptura en la recepción.

Este capítulo sobre nuestro objeto de estudio se cierra con la presentación íntegra del “plan piloto para la poesía concreta”. Hemos elegido ponerlo al final imaginando que, después de todo lo que hemos dicho, su lectura será extremadamente clara. Cada punto contenido en las propuestas del “plan” ha sido comentado aquí, con más o menos profundidad. El “plan piloto” sigue a continuación y, después, abrimos nuevo capítulo para estudiar detenidamente nuestro campo de recepción y su situación histórica, social y cultural, para sobre él proyectar nuestro objeto de estudio con base en las teorías de la recepción y del efecto estético.

⁸⁷ Bürger, Peter (2010: 113 y 115).

3. 5. El “Plan piloto para la poesía concreta”

plan piloto para la poesía concreta (1958)

del equipo noigandres

poesía concreta: producto de una evolución crítica de la forma; dando por cerrado el ciclo histórico del verso (unidad rítmico-formal), la poesía concreta comienza por tomar conciencia del espacio gráfico como agente estructural. espacio cualificado: estructura espacio-temporal, en vez de desarrollo tiempo-lineal. de aquí la importancia del ideograma, desde su sentido general de sintaxis espacial o visual, hasta su sentido específico (fenollosa-pound) de método de composición basado en la yuxtaposición directa –analógica, no lógico-discursiva– de elementos. "es preciso que nuestra inteligencia se habitúe a comprender sintético-ideográficamente en lugar de analítico-discursivamente" (apollinaire). eisenstein: ideograma y montaje.

precursores: mallarmé (*un coup de dés*, 1897): el primer salto cualitativo: "subdivisiones prismáticas de la idea"; espacio (*blancos*) y recursos tipográficos como elementos sustantivos de composición. pound (*the cantos*) método ideogramático. joyce (*ulysses* y *finnegans wake*): palabra-ideograma; interpretación orgánica de tiempo y espacio. cummings: atomización de las palabras, tipografía fisiognómica; valoración expresionista del espacio. apollinaire (*calligrammes*): más teórico que práctico. futurismo, dadaísmo: contribuciones a la vida del problema. en brasil: oswald de andrade (1890-1954): "en cápsulas, minutos de poesía". joão cabral de melo neto (n. 1920 –*o engenheiro y psicología da composição* más *antiode*–): lenguaje directo, economía y arquitectura funcional del verso.

poesía concreta: tensión de palabras-cosas en el espacio-tiempo. estructura dinámica: multiplicidad de movimientos concomitantes. también en la música –por definición, un arte del tiempo– interviene el espacio (webern y sus seguidores: boulez y stockhausen; música concreta y electrónica); en las artes visuales – espaciales, por definición– interviene el tiempo (mondrian y la serie *boogie-woogie*; max bill; albers y la ambivalencia perceptiva; arte concreto, en general).

ideograma: llamada a la comunicación no-verbal. el poema concreto comunica su propia estructura: estructura-contenido. el poema concreto es un objeto en y por sí mismo, no un intérprete de objetos exteriores y/o sensaciones más o menos subjetivas. su material: la palabra (sonido, forma visual, carga semántica). su problema: funciones-relaciones de ese material. factores de proximidad y semejanza, psicología *gestalt*. ritmo: fuerza relacional. El poema concreto, usando el sistema fonético (dígitos) y sintaxis analógica, crea un área lingüística específica –"verbicovisual"– que participa de las ventajas de la comunicación no-verbal, sin abdicar de las virtualidades de la palabra. con el poema concreto ocurre el fenómeno de metacomunicación: coincidencia y simultaneidad de la comunicación verbal y no-verbal, con el añadido de que se trata de una comunicación de formas, de una estructura-contenido, no de la usual comunicación de mensajes.

la poesía concreta mira el común múltiplo del lenguaje, de aquí su tendencia a la sustantivación y la verbificación: "la moneda concreta del habla" (sapir). de aquí sus afinidades con las llamadas "lenguas aislantes" (chino): "cuanta menos gramática exterior posee la lengua china, tanta más gramática interior le es inherente" (humboldt via cassirer). el chino ofrece un ejemplo de sintaxis puramente relacional basada exclusivamente en el orden de las palabras (ver fenollosa, sapir y cassirer).

el conflicto de fondo-y-forma en busca de identificación, llamamos isomorfismo. paralelamente al isomorfismo fondo-forma, se desarrolla el isomorfismo espacio-tiempo, que genera el movimiento. el isomorfismo, en un primer momento de la pragmática poética-concreta, tiende a la fisiognomía, a un movimiento imitativo de lo real (*motion*); predomina la forma orgánica y la fenomenología de la composición. en un estadio más avanzado, el isomorfismo tiende a resolverse en puro movimiento estructural (*movement*): en esta fase, predomina la forma geométrica y la matemática de la composición (racionalismo sensible).

renunciando a la disputa del "absoluto", la poesía concreta permanece en el campo magnético de lo relativo perenne. crono-micrometría de la casualidad. control. cibernética. el poema como mecanismo, regulándose a sí mismo: *feedback*. la comunicación más rápida (implícito un problema de funcionalidad y estructura) confiere al poema un valor positivo y guía a su propia confección.

poesía concreta: una responsabilidad integral ante el lenguaje. realismo total. contra una poesía de la expresión, subjetiva y hedonista. crear problemas exactos y resolverlos en términos de lenguaje sensible. un arte general de la palabra. el poema-producto: objeto útil.

augusto de campos
decio pignatari
haroldo de campos

post scriptum 1961: "sin forma revolucionaria no hay arte revolucionario" (maiakóvski).

4. ESPAÑA RECIBE LA POESÍA CONCRETA

El Brasil es uno de los países de cuya vida intelectual menos sé.
Miguel de Unamuno

La frase anterior⁸⁸, dirigida por el escritor español Don Miguel de Unamuno a un amigo brasileño hace casi un siglo, sintetiza de manera desalentadora el parco conocimiento que se tiene en España de la cultura de este país. Más allá de los tópicos del fútbol y el carnaval –que, aclaramos, son también importantes elementos de la cultura de Brasil–, poco saben los españoles acerca de la literatura, las artes plásticas o incluso sobre la historia o la geografía de ese gigante suramericano que habla un idioma distinto a toda Latinoamérica. Seguramente, si el concretismo hubiera sido un movimiento poético originado en Argentina, Chile o México, por ejemplo, mucho más se sabría y se hubiera hablado de él entre los intelectuales y académicos españoles. La diferencia idiomática surge claramente como uno de los grandes motivos de ese alejamiento cultural entre Brasil y España, pero tal vez ésta no sea la única razón. Otro idioma también hablan, por ejemplo, los franceses, y el conocimiento que se tiene en España de la cultura de Francia es claramente mayor que el que se tiene de la de Brasil. Podríamos pensar, entonces, en el factor de proximidad geográfica y siglos de historia compartida para justificar el nivel de conocimiento cultural entre los países, y ahí se situaría el ejemplo de Francia en detrimento de Brasil. Sin embargo, ese criterio todavía no nos parece suficiente. En España, por ejemplo, se sabe mucho más de la cultura estadounidense que de la del vecino Portugal, lo que nos lleva a añadir a las

⁸⁸ Ayllón Pino, Bruno, en *Revista de Cultura Brasileña* (2005: 55).

cuestiones idiomáticas, históricas y geográficas el factor político-económico, que al fin y al cabo significa mayor poder de infiltración de productos culturales del país dominante en el resto de países. Nos quedamos, por lo tanto, en este breve análisis, con la unión de estos tres motivos para intentar justificar la falta de conocimiento de la cultura brasileña en España: Brasil está geográficamente lejos; Brasil habla otro idioma; Brasil no tiene suficiente influencia política y económica.

Eso no es de ninguna manera una queja. Es un hecho. Es una constatación que podrá ayudarnos a comprender mejor el panorama de difusión y recepción de la poesía concreta en España. Para empezar a delinear este panorama, en el siguiente apartado recuperaremos un poco de la historia de las relaciones culturales entre Brasil y España, cerrando el foco, más adelante, en la literatura brasileña y en su tímida difusión entre los españoles a través de los últimos siglos. A partir de ahí evidenciaremos algunos nombres de personas y medios que actuaron para esta divulgación, insertándolos en el escenario histórico y cultural español de la época que nos interesa y proyectando ahí nuestro objeto de estudio, siempre considerando como herramientas de análisis las teorías de la recepción y del efecto estético. Trabajaremos, por fin, con entrevistas a receptores españoles de poesía concreta, comentando los resultados e intentando sacar de ahí conclusiones aclaradoras respecto al tema mayor de esta tesis, que es averiguar cómo se dio la recepción en España de la vanguardia brasileña de la poesía concreta.

4. 1. Relaciones culturales Brasil-España: algunos hechos e intentos

Pese a la evidente conexión histórica entre Brasil y España –Brasil ha sido incluso, oficialmente, colonia española entre 1580 y 1640–, en el ámbito cultural el acercamiento estuvo más bien marcado por dificultades provenientes de factores que van desde la falta de interés político y económico a la cuestión idiomática, como acabamos de comentar. Aunque hoy la población de Brasil esté formada por la mezcla de descendientes de decenas de países (italianos, alemanes, holandeses, japoneses, libaneses, solo por citar algunos), Brasil fue, en principio y en esencia, y en este orden, un país hecho por el mestizaje entre indígenas, portugueses y españoles y, luego, africanos (principalmente de las regiones de los actuales países de Congo y Guinea, de donde salían la mayor parte de los esclavos). La existencia y la importancia del componente hispánico en la historia de Brasil son innegables y puede que se sitúen al mismo nivel que las herencias indígenas, portuguesas o africanas. El propio “descubrimiento” de Brasil está rodeado de dudas. La versión oficial, que cualquier niño brasileño aprende en la escuela, apunta al 22 de abril de 1500 y al nombre del navegador portugués Pedro Álvares Cabral. Sin embargo, otra versión bastante verosímil cita el nombre del español Vicente Yáñez Pinzón y una fecha anterior a la de la llegada de Cabral: 26 de enero de 1500.

Además de esta polémica, hay hechos mejor documentados. Los españoles Francisco de Orellana y Alvar Núñez Cabeza de Vaca hallaron, respectivamente, y antes que cualquier portugués, el Río Amazonas y las Cataratas de Iguazú. La ciudad de São Paulo, hoy el mayor centro empresarial y económico de América Latina, fue fundada en 1554 por el sacerdote tinerfeño

José de Anchieta⁸⁹, figura conocidísima en la historia de Brasil por su labor de catequización y defensa de los indios, fundación de poblados, influencia en decisiones políticas e, incluso, por su legado de textos artísticos y documentos oficiales. Y fue en esta misma ciudad, menos de un siglo después de su fundación, en 1641, donde Amador Bueno, hijo del sevillano Bartolomé Bueno, fue proclamado popularmente rey de São Paulo, con el apoyo del partido español, muy influyente por entonces en la política paulista. Bueno acabó por rechazar la idea, prefiriendo reconocer el gobierno de Don João IV de Bragança, rey de Portugal. Igual que los Bueno, ilustres familias españolas que se trasladaron a Brasil en el siglo XVII forman parte de episodios relevantes de la historia del país: los Ramírez, los Godoy, los Martínez Bonilla, los Toledo⁹⁰. Huellas de esa época en el arte, que pueden demostrar la presencia de España y el interés por Brasil, son la pieza teatral “El Brasil restituido” (1625), de Lope de Vega, y el cuadro “Recuperación de Bahía del Brasil” (1634), de Juan Bautista Maíno, hoy expuesto en el Museo del Prado de Madrid.

Sobre este tema y sobre esa época, no podemos dejar de comentar algo sobre el período entre 1580 y 1640, en que España y Portugal –y todas sus colonias ultramarinas– estuvieron bajo la misma corona. En estos 60 años de la llamada Unión Dinástica o Período Filipino (en Brasil esa época histórica es conocida como “Brasil Filipino”), en que Felipe II de España se convirtió también en Felipe I de Portugal, la administración española en un Brasil que empezaba tímidamente a construir una infraestructura institucional dejó huellas profundas en los niveles jurídicos y políticos. Sin entrar en más detalles históricos que nos harían salir del eje central de este trabajo, como por ejemplo

⁸⁹ José de Anchieta, 1534-1597. Beatificado por el papa Juan Pablo II en 1980. Anchieta es un apellido proveniente de la familia de su padre, Antxeta, de origen vasco.

⁹⁰ Ibid, Ayllón Pino (2005: 21).

la invasión holandesa al Nordeste de Brasil entre 1630 y 1654, citaremos también que en este período, más concretamente entre 1584 y 1623, la corona unificada construyó una sólida cadena de más de 25 fuertes para proteger la costa brasileña. Resulta que estos fuertes son una formidable herencia histórica y geográfica, pues sirvieron de origen a algunas importantes capitales costeras del Brasil de hoy, como Belém, Macapá, São Luis do Maranhão y Fortaleza, y también ciudades en los estados de Paraíba, Pernambuco, Bahía, Espírito Santo, Rio de Janeiro y São Paulo.

Dejando la época colonial brasileña y adentrándonos en siglo XIX, es en 1834 cuando empiezan las relaciones entre Brasil y España como Estados soberanos e independientes (la independencia de Brasil fue proclamada en 1822, pero España tardaría doce años en reconocerla). En noviembre de 1851 llega a Brasil el escritor y diplomático Juan Valera, autor de *Pepita Jiménez*, entre otras obras, al que se puede considerar el primer “brasileñista” español⁹¹. Va destinado a la Delegación Española en Río de Janeiro y, basándose en sus cerca de dos años en tierras brasileñas, produce obras como *De la poesía del Brasil y Genio y Figura*, además de numerosa correspondencia. En algunas de estas cartas se puede encontrar la opinión de Valera sobre alguna que otra obra y autor de la literatura brasileña de entonces. Tal vez sean esas unas de las primeras críticas de que se tenga constancia de un escritor español acerca de la producción literaria de Brasil. Valera habla, por ejemplo, de los escritores románticos brasileños Gonçalves de Magalhães (1811-1882) y Gonçalves Dias (1823-1864), para él los dos mejores poetas brasileños de la época. Demuestra también que leyó –y que le gustó– la obra *Marília de Dirceu*, del neoclásico

⁹¹ Ibid. Ayllón Pino (2005: 23).

Tomás Antonio Gonzaga (1744-1810), además del poema épico *Colombo*, de Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879).

No podríamos dejar de citar una referencia a Brasil escrita por Menéndez Pelayo, en carta dirigida a su amigo y novelista José María de Pereda y fechada en Lisboa, el 31 de octubre de 1876, donde comenta, así como lo hiciera Juan Valera, sobre Gonçalves Dias, además de denunciar el desconocimiento de los portugueses sobre la literatura hecha en Brasil:

El Brasil es aún más rico que Portugal en poetas líricos, y los ha tenido de primer orden, como Gonçalves Dias, en lo que va de siglo. La literatura brasileña, aparte de sus ingenios más esclarecidos, no es tan conocida como debiera en su antigua metrópoli.⁹²

En 1889 Brasil deja de ser Imperio y pasa a ser República, hecho reconocido por España cerca de un año después. En 1896 el país europeo envía al suramericano su primer representante con categoría de ministro, José Llabería y Hertzberg. Las relaciones, aunque sin grandes esfuerzos de aproximación e intercambio, siguen cordiales, marcadas principalmente por cuestiones comerciales y por la creciente llegada de emigrantes españoles a Brasil. Las primeras décadas del siglo XX son un periodo turbulento, ya que tanto Brasil como España se ven envueltas en guerras, revoluciones y profundos cambios políticos y sociales. Los altibajos marcan las relaciones, pero, por fin, la línea ideológica autoritaria, anti-liberal y anti-comunista de Franco y del presidente brasileño Getulio Vargas acaba coincidiendo, lo que contribuye al mantenimiento de las relaciones amistosas entre los dos países. Con la caída de Vargas, a finales de la Segunda Guerra Mundial, sube al poder

⁹² M. Menéndez Pelayo, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, tomo V, Edición Nacional de las Obras Completas, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1942, en *Revista de Cultura Brasileña*, n. 2, "La Poesía brasileña en España", de José Luis Cano, septiembre de 1962.

el general Eurico Gaspar Dutra, abiertamente aliado de los Estados Unidos y de su intención de punir a los países nazis, fascistas y sus simpatizantes, entre ellos la España de Franco. Empieza ahí un corto periodo de interrupción de las relaciones diplomáticas entre los dos países, entre 1946 y 1951. Este último es el año en que Getulio Vargas retorna al poder en Brasil y son retomados los intentos de aproximación con España. Entre los tradicionales asuntos comerciales y de migración, se ponía sobre la mesa ahora también la firma de un acuerdo cultural⁹³.

Formaron parte del acuerdo cultural la fundación, en 1952 (no nos olvidemos, el mismo año de fundación del grupo Noigandres), del Instituto Brasileño de Cultura Hispánica en la Universidad de Río de Janeiro (en 1959 ya eran siete Institutos en diversas ciudades brasileñas), donaciones de libros españoles a bibliotecas brasileñas y, en contrapartida, la idea de la creación de una Casa de Brasil en la Ciudad Universitaria de Madrid y el aumento de becas concedidas a estudiantes brasileños. La Casa de Brasil no dejaría de ser solamente una idea hasta 1959, con la elección del terreno de construcción y el inicio del proyecto arquitectónico, para ser oficialmente inaugurada el 4 de junio de 1962. Y, entre 1954 y 1970, fueron concedidas 379 becas a brasileños, un número considerable, sólo menor que las becas a argentinos (437)⁹⁴. Estaban instaladas las bases para la intensificación oficial del intercambio cultural entre los dos países.

El gobierno brasileño del presidente Juscelino Kubitschek (1956-1961) impulsó todavía más las buenas relaciones con España, empezando por su visita al país europeo en enero de 1956. Además de la simpatía ideológica que

⁹³ Ibid, Ayllón Pino (2005: 37).

⁹⁴ Ibid, Ayllón Pino (2005: 46).

Kubitschek despertaba en el gobierno español, por ser considerado anticomunista, el presidente brasileño hacía claros esfuerzos políticos para la implantación de la enseñanza del español como lengua obligatoria en las escuelas públicas secundarias de Brasil, iniciativa que agradaba mucho a Franco y su política de expansión cultural española en Latinoamérica.

Dentro de este panorama de tentativa de acercamiento cultural entre los dos países se firma, en 1962, ya con el gobierno del presidente brasileño João Goulart, un acuerdo de co-producción cinematográfica que, sin embargo, no generaría frutos, tanto por problemas de censura como de trabas burocráticas para una adecuada distribución de las películas. Aún así, el tema del intercambio cultural Brasil-España ganaba importancia en estos años, siendo digno de mención, también en 1962, el lanzamiento en Madrid del primer número de la *Revista de Cultura Brasileña*, patrocinada por la Embajada de Brasil. De esa *Revista* volveremos a hablar más adelante, ya que ha sido un importante medio de difusión de la poesía concreta en España.

Al margen de iniciativas oficiales llevadas a cabo por los gobiernos de ambos países, los años 60 ven también, con el lanzamiento de *Cien años de soledad* en 1967, la explosión de la literatura latinoamericana en España, así como en muchos otros países alrededor del mundo. Entre tantos grandes nombres hispanoamericanos citados en las listas de escritores que formaron parte del “boom”, aparece también, como representante de la América Latina portuguesa, el del brasileño Jorge Amado. Su primer libro traducido en España, por la editorial Caralt, de Barcelona, fue *Los viejos marineros*, en 1968. Esta misma editorial, y siempre con traducciones de Basilio Losada, lanza en 1970 *Los pastores de la noche* y, en 1972, *Jubiabá*, *Tierras del sinfín* y *Mies roja*. En

1975 es la vez de *Los coroneles*, y, en años siguientes, el lector español trabaría contacto con obras como *Gabriela, Clavo y Canela* y *Doña Flor y sus dos maridos*, pudiendo así conocer un poco del modo de vida del brasileño, principalmente de la sociedad de la región Nordeste de Brasil. Sin embargo, el primer regionalista brasileño en ser lanzado en España había sido José Lins do Rego en 1957, con su libro *Cangaceiros*, también por la editorial Caralt. Otro de los grandes nombres del regionalismo de Brasil, Graciliano Ramos, se da a conocer en España en 1974 con el libro *Vidas Secas*, en traducción de José Luis Días de Liaño para la Colección Austral de Espasa Calpe. Digna también de citarse es la traducción de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, publicada en España en 1977 por Seix Barral. La lista de traducciones es mucho más larga y en ella destacan algunos nombres como el de Clarice Lispector o Rubem Fonseca, además del ya comentado Jorge Amado. No queremos extendernos citando títulos, fechas y editoriales. Indicamos, por lo tanto, un buen artículo del brasileñista español Antonio Maura, titulado “Informe acerca de la difusión de la cultura brasileña”, que trata sobre todo de literatura, disponible en la web de la Fundación Cultural Hispano-Brasileña (www.fchb.es).⁹⁵

A partir de la segunda mitad de los años setenta, el proceso de democratización de España no cambia mucho el modesto panorama de las relaciones culturales entre los dos países, concentrada en “los problemas derivados de las dificultades para la convalidación de diplomas y títulos, la concesión de becas, el intercambio y la donación de libros, la revitalización de la Casa de Brasil en Madrid, la creación de lectorados de español y portugués, el intercambio científico y tecnológico, la firma de convenios interuniversitarios,

⁹⁵ El enlace exacto es: http://www.fchb.es/doc/saladeprensa/doc_40.pdf

restauración artística y conservación de monumentos⁹⁶ y la renegociación del acuerdo cultural y de producción cinematográfica. Aunque la lista bilateral pueda parecer extensa, muchas de estas iniciativas poco salían del plano teórico. La comisión creada por el acuerdo cultural, por ejemplo, no hizo una sola reunión entre los años de 1979 y 1984.

En el ámbito privado, la llegada de empresas españolas a Brasil a partir de los años 90 anima en cierto modo al desarrollo de programas culturales. En paralelo a las decisiones políticas, artistas brasileños, solos o incentivados por patrocinios empresariales, consiguen destacar en España, aunque casi siempre como casos aislados, que muchas veces no despiertan en el público la conexión entre artista u obra y país de origen. Así es que, para el público español, el nombre de Paulo Coelho puede ser inmediatamente asociado a “escritor”, pero no siempre a “escritor brasileño”. Otros ejemplos de éxitos artísticos recientes en España, con este mismo carácter de aislamiento, son el grupo musical Tribalistas (formado por Marisa Monte, Carlinhos Brown y Arnaldo Antunes), galardonados con el premio Ondas 2003 al mejor álbum de música latina en España; la participación de Caetano Veloso en bandas sonoras de Almodóvar y los triunfos internacionales de películas como “Ciudad de Dios” y “Estación Central de Brasil” (este último sí, obviamente, es fácilmente asociado a Brasil). Pero hablando de música popular, éste es probablemente el campo artístico brasileño más difundido en España (y en el mundo), empezando por el movimiento de la *Bossa-nova* en los años 50-60 del pasado siglo (nombres como los de João Gilberto, Vinicius de Moraes y Antonio Carlos Jobim), y llegando a los cantautores Roberto Carlos, Gilberto Gil

⁹⁶ Ibid, Ayllón Pino (2005: 48).

y el propio Caetano Veloso. Gilberto Gil y Caetano vienen actuando en España desde hace años, por ejemplo en los conciertos de los Veranos de la Villa de 1994 y, más recientemente, de 2009. En 1983, el DJ madrileño Rodolfo Poveda crea el programa “Trópico Utópico”, que perdura hasta hoy en Radio 3 (RNE) difundiendo ampliamente la música brasileña. Es también de RNE, bajo la dirección de Carlos Galilea, el programa “Cuando los elefantes sueñan con la música”, basado sobre todo en un repertorio de canciones brasileñas, y que perdura desde su estreno en 1987 hasta hoy.

En los últimos años, Brasil ha ganado también espacio en la prensa cultural española por el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana concedido a João Cabral de Melo Neto en 1994; por la presencia de más de cien artistas plásticos brasileños en la Feria Arco 2001 de Madrid y por la participación de Brasil como país invitado en la Arco de 2008; por la realización de conciertos y exposiciones dedicados al país en el festival “La Mar de Músicas” de Cartagena de 2000; por la inauguración de la exposición de arte contemporáneo “São Paulo siglo XXI” en 2002; por el centenario de la escritora Cecília Meirelles en 2001 y por la muerte de Jorge Amado también en 2001; por el Premio Velázquez de Artes Plásticas concedido por el Ministerio de Cultura Español al artista brasileño Cildo Meireles en 2008; por la grande exposición sobre la obra de la pintora Tarsila do Amaral en la Fundación Juan March en 2009, así como por la presencia de obras de artistas plásticos brasileños que van desde Lygia Clark y Lygia Pape a Adriana Varejão, Rosângela Rennó y una larga lista de nombres en importantes museos y galerías de España.

Pero ese espacio viene creciendo no solamente en la prensa cultural. Se observa claramente un aumento de la presencia de Brasil en la prensa española en general, ya sea para hablar de temas culturales, políticos, económicos o deportivos. No tenemos números exactos, pero sabemos a través de fuentes del propio Sector de Prensa de la Embajada de Brasil en Madrid –donde incluso hemos trabajado entre los años de 2009 y 2011– que la cantidad de noticias sobre Brasil o brasileños en los periódicos españoles viene creciendo en gran escala y es hoy incomparable con lo que era hace algunos años. Esta afirmación se apoya en uno de los trabajos llevados a cabo diariamente por el Sector de Prensa de la Embajada, que es precisamente el montaje de una recopilación con todas las noticias de los principales periódicos españoles que tratan sobre el tema de Brasil o los brasileños. Entran en esta investigación diaria las versiones impresas y electrónicas de *ABC*, *Público*, *El Mundo*, *El País*, *La Vanguardia*, *La Razón*, *Cinco Días*, *Negocio* y *Expansión*. Contribuyen para este aumento de visibilidad mediática, claro está, el avance político-económico de Brasil (es hoy considerada la sexta mayor economía del mundo) y eventos como el Mundial de Fútbol, que se celebrará en Brasil en 2014, y los Juegos Olímpicos, en 2016.

Echando un rápido vistazo a la otra cara de la moneda, sabemos que la cultura española también es propagada actualmente en tierras brasileñas por medio del apoyo gubernamental a los colegios españoles Miguel de Cervantes (São Paulo) y Santa María (Belo Horizonte), a la Sociedad Cultural Brasil-España, que cuenta con centros culturales en las ciudades de Brasilia, Recife, Belo Horizonte, Curitiba, Florianópolis y Porto Alegre, y la presencia de Institutos Cervantes en las mismas ciudades de Brasilia, Recife, Belo

Horizonte, Curitiba, Florianópolis, Porto Alegre y también en Salvador de Bahía, Rio de Janeiro y São Paulo.

En el campo editorial, dentro de la ola de inversiones de empresas españolas en el mercado brasileño, dos grandes editoriales de España –Anaya y el Grupo Santillana– llegaron con mucha fuerza a Brasil entre los años 1999 y 2000, a través de una estrategia de compra de importantes editoriales locales, penetrando de este modo en el octavo mercado editorial del mundo y que tiene en el gobierno el mayor comprador mundial de libros escolares, distribuyendo gratuitamente cerca de 58 millones de ejemplares al año a las redes de enseñanza pública.

De todos modos, pese a algunas noticias y hechos alentadores en las últimas décadas y a algunas buenas intenciones de gobernantes en el pasado, la historia deja un sentimiento de que muchísimo más se podría haber hecho para que los dos países tuviesen mayor participación y conocimiento mutuo de sus vidas culturales. Considerando el potencial y las afinidades entre Brasil y España, podemos clasificar más bien de débil, o por lo menos muy discreta, esa relación cultural a lo largo de los siglos, marcada más por bajos que por altos, siempre encontrando trabas en la falta de presupuestos destinados a cultura, en la ausencia de objetivos claros para la política cultural exterior, en los problemas internos más urgentes a los que se enfrentan los dos países y, además, en la preferencia, a veces impuesta y con carácter de unilateralidad, por intercambios culturales con otros países como Francia, Inglaterra o Estados Unidos.⁹⁷

⁹⁷ Nos llama la atención el artículo de Manuel Rodríguez Rivero publicado en *El País* del 15 de febrero de 2012 (p. 41). Comenta el autor que “un 47% de las traducciones a las lenguas españolas en 2011 se hicieron del inglés, lo que a todas luces resulta exagerado. Como la mayoría corresponde a novelas, y la actual narrativa en inglés no es tan espectacularmente

4. 2. Divulgación de la literatura brasileña en España: breve repaso histórico

En la misma línea de lo que ocurre con la difusión cultural de Brasil en España, la presencia de la literatura brasileña entre los españoles, aunque se pueda notar alguna mejora en los últimos años –empujada principalmente, creemos, por el avance económico del país suramericano–, sigue siendo, a nuestros ojos, poco significativa, principalmente si la comparamos con la de países europeos como Francia e Inglaterra, y, por supuesto, con los países del ámbito hispanoamericano como Argentina o Chile, además de la potencia económica y cultural que son los EEUU. De todos modos, algo hay. A lo largo del tiempo, se establecieron contactos y se puede observar el interés de algunos sectores de la cultura española por lo que pasaba en Brasil, empezando por Juan Varela, como ya hemos visto en el apartado anterior. Ya entrando en el siglo XX, tuvieron alguna visibilidad en los medios literarios españoles autores participantes de la Semana de Arte Moderno de 1922, que tuvo lugar en São Paulo y con ramificaciones en ciudades como Río de Janeiro y Belo Horizonte, evento que inauguraba oficialmente el movimiento modernista brasileño que, al contrario que el modernismo español, era acorde a las vanguardias europeas⁹⁸. Otros nombres que se pueden citar aquí son el de Rafael Cansinos-Asens –que tradujo a comienzos de la década de los veinte del pasado siglo para la madrileña Editorial América una selección de cuentos del escritor realista brasileño Machado de Assis, publicados bajo el título *Sus mejores cuentos*– y el del poeta español Francisco Villaespesa, que llegó a

bueno, debemos concluir que por el mundo editorial circula libremente el bacilo de lo que podríamos denominar *papanatismo literario colonizado*”.

⁹⁸ Recordemos: en Brasil, modernismo es el movimiento de renovación literaria que reacciona contra el simbolismo y el parnasianismo. En hispanoamericana, modernismo se refiere precisamente al parnasianismo y al simbolismo.

traducir *Sonetos y poemas*, del parnasiano brasileño Olavo Bilac, *El navío negrero y otros poemas*, del romántico Castro Alves, y *Toda la América*, del modernista Ronald Carvalho.

Pero mucho de lo que se divulgó de literatura brasileña en España a partir de principios del siglo XX se debe a la labor de algunas revistas literarias españolas. Pasaremos a ver, a partir de ahora, una muestra de esas revistas que se preocuparon por difundir textos y autores de Brasil en España.⁹⁹

En marzo de 1901 surge la revista *Electra*, de carácter innovador, combativo y anticlerical, preocupada por unir a los temas sociales nuevas aspiraciones estéticas. Aunque haya durado muy poco tiempo –se acaba en mayo de 1901, habiendo completado solamente siete entregas en periodicidad semanal– esta revista, cuyo nombre estaba inspirado en la obra homónima de Benito Pérez Galdós, que había estrenado con gran éxito el 30 de enero de 1901, logra una buena diversidad ideológica, con la participación de autores de diferentes tendencias. Valle-Inclán, Maeztu, Villaespesa, Pío Baroja y Manuel Machado eran los responsables de la publicación, que contó además con colaboraciones de Unamuno, Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez, entre otros. *Electra* “llevará a cabo una de las primeras presentaciones de poetas brasileños”¹⁰⁰, hecha por Viriato Díaz Pérez¹⁰¹. Aunque hayamos buscado por todos los medios, incluso investigando en persona en la sección de microfilmes en la Biblioteca Nacional de España, desgraciadamente no se ha podido determinar qué textos y qué poetas de Brasil formaron parte en la comentada presentación de poetas brasileños realizada por *Electra*, pero se sabe que

⁹⁹ Tomaremos como base para redactar las próximas páginas el artículo de Massucci Calderaro, Sergio (2009).

¹⁰⁰ Molina, Cesar Antonio (1990b: 15).

¹⁰¹ Viriato Díaz Pérez (Madrid, 1875; Paraguay, 1958), poeta y ensayista. Además de en *Electra*, colaboró en revistas como *Juventud*, *Helios* y *Alma Española*.

compartieron espacio en esta revista con traducciones, por ejemplo, de Ibsen, Maeterlinck, D'Anunzio y de los portugueses Guerra Junqueiro y Eça de Queirós.

Después de *Electra*, otras huellas de literatura brasileña empiezan a aparecer con más nitidez en revistas culturales publicadas en España. La primera de ellas la encontramos en *Cosmópolis*, revista de Enrique Gómez Carrillo, que duró de enero de 1919 a septiembre de 1922 (a partir de enero de 1922, quien la dirige es Alfonso Hernández Catá) y 45 números en periodicidad mensual. Era una publicación de carácter ampliamente cultural, destacando su atención a la literatura. Dedicaba gran espacio a escritores extranjeros, con traducciones hechas por nombres como Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas, Enrique Díez-Canedo, Ramón Pérez de Ayala y Guillermo de Torre. Carmen de Burgos, *Colombine*, era la responsable de la sección "Crónica literaria de Portugal". Los portugueses que más aparecen en la revista son Camilo Pessanha, Guerra Junqueiro, Eça de Queirós, Teixeira de Pascoaes y Mário de Sá Carneiro. Pero "*Cosmópolis* fue más allá de lo meramente portugués y también incluyó una antología de poetas brasileños".¹⁰² Además de la antología, *Cosmópolis* estaba abierta a divulgar acontecimientos relacionados con la cultura brasileña. En su número tres, de marzo de 1919, dedica nada menos que trece páginas a presentar "a los lectores de *Cosmópolis* la más saliente personalidad del Brasil: la del gran Ruy Barbosa", jurista, político, diplomático, escritor, filólogo, traductor, orador y una de las más importantes personalidades brasileñas de todos los tiempos, siendo, además, uno de los fundadores de la Academia Brasileira de Letras. Ya en el número cinco, de

¹⁰² Molina, Cesar Antonio (1990b: 16).

mayo de 1919, aparece el escritor brasileño Olavo Bilac. Antes de las tres páginas con traducciones de su poesía, el artículo empieza, en la página 80, con el siguiente texto dando cuenta de su muerte: “Acaba de morir uno de los poetas jóvenes más notables de Brasil, Olavo Bilac. Como flores sobre su tumba depositamos las expresivas traducciones que de algunas de sus poesías modernistas y atormentadas ha hecho Ernesto Aguirre”. Es curioso notar que *Cosmópolis*, revista modernista, incluye la obra de Bilac en el modernismo, cuando en Brasil este escritor es ampliamente conocido como uno de los pilares del parnasianismo, movimiento totalmente antagónico al modernismo brasileño. Esto ilustra la diferencia de denominaciones que recibieron estos movimientos literarios en Brasil y España, a la cual debemos siempre estar atentos: un parnasiano brasileño es considerado modernista en España; un modernista de Brasil sería considerado vanguardista por un español.

Ya en 1927, el uno de enero, surge en España “una de las aventuras culturales más importantes de finales de la década de los años veinte y comienzos de la siguiente”¹⁰³, “una de las aventuras más apasionantes de la época”¹⁰⁴: *La Gaceta Literaria*. Fundada y dirigida por Ernesto Giménez Caballero y con Guillermo de Torre como secretario de redacción, esta revista tendría larga trayectoria para los patrones de entonces, llegando a 123 números, en periodicidad quincenal, y durando hasta 1932 (ya bastante desfigurada ideológicamente, recibió el nombre *Robinsón Literario* en sus seis últimas entregas). Además de ser una “publicación muy comprometida con el desarrollo del vanguardismo español”¹⁰⁵, *La Gaceta Literaria*, en el editorial de su primer número, declaraba que “quería ser ibérica, americana e

¹⁰³ Molina, Cesar Antonio (1990a: 111).

¹⁰⁴ Palomo, M^a del Pilar (1997: 438).

¹⁰⁵ Mainer, José Carlos (1999: 85).

internacional.” Y lo consiguió. A partir del número 49, del uno de enero de 1929, surgen secciones dedicadas exclusivamente a la divulgación de lo que ocurría culturalmente fuera de las fronteras españolas. Así, se observa la aparición, por ejemplo, de los apartados “La Gaceta Portuguesa”, coordinada desde Lisboa por Antonio Ferro y Ferreira de Castro, y “La Gaceta Americana”, teniendo como responsables Guillermo de Torre, desde Buenos Aires, y Benjamín Jarnés, desde Madrid.

Brasil está presente tanto en “La Gaceta Portuguesa” como en “La Gaceta Americana”. Ya en la entrega 50 de *La Gaceta Literaria*, del 15 de enero de 1929 –un número después, por tanto, de instituidos los apartados extranjeros–, “La Gaceta Portuguesa” trae, en la página quinta, un estudio titulado “La Literatura Brasileña Contemporánea”, que empieza defendiendo el poder imaginativo del brasileño:

Brasil, vasto territorio de fauna y flora fantásticas y diversas, tenía que provocar en sus hombres una exaltación, una imaginación muy superior a la de las gentes de este amable Portugal, de ameno y sencillo paisaje europeo, propicio al sentimiento, a la ironía.

El artículo sigue presentando muchos nombres –demasiados, nos parece, para su tan corto espacio de tres columnas, lo que aumenta la impresión de superficialidad de la presentación– que van desde el naturalista Aluísio Azevedo, pasando por el parnasiano Olavo Bilac, “uno de los mejores sonetistas en lengua portuguesa, comparable a Bocage”, el “poeta negro” simbolista Cruz e Souza, el realista Machado de Assis, hasta llegar a los pre-modernistas Coelho Neto, Graça Aranha, Monteiro Lobato y Euclides da Cunha, y al menos una docena más de nombres. El artículo cita también a escritores modernistas de la talla de Cecília Meirelles, Manuel Bandeira,

Ronald de Carvalho y Oswald de Andrade, que siete años antes habían sacudido la cultura brasileña con la Semana de Arte Moderno de 1922. Sin embargo, nada se comenta sobre las propuestas y reivindicaciones modernistas y sobre los nuevos rumbos que tomaría la literatura brasileña a partir de entonces.

Justo un año después, el 15 de enero de 1930, en el número 74 de *La Gaceta Literaria*, la literatura de Brasil vuelve a aparecer, esta vez en el apartado “La Gaceta Americana”, en artículo de página y media (páginas 21 y 22) titulado “Estructura de la actual poesía brasileña”, redactado por el escritor chileno Gerardo Seguel. Ahora sí tenemos una visión más crítica y acorde con los últimos sucesos culturales de la época, como ilustra el fragmento que sigue a continuación:

La batalla demoledora que libertó el arte de la rutina tuvo aquí también su acción indispensable, antes de construir su actual estructura. La fermentación contra el pasado inactivo, más instintiva que consciente, y la violencia de la primera fase, algunas veces no produjo más resultado que el ruido de la campana; pero ya en medio de la demolición comenzaba a elaborarse la nueva fisonomía.

El texto continúa con su análisis, citando incluso a dos de las más importantes revistas del movimiento modernista brasileño: *Antropofagia* y *Festa*. Sigue el artículo con una serie de traducciones de poemas de Oswald de Andrade (“Prosperidad”), Mario de Andrade (“Momento”), Ronald de Carvalho (“Toda América”), Menotti del Picchia (“Espectros”), Cecília Meirelles (sin título), Augusto Meyer (“Derroche”), Jorge de Lima (“Mi ‘Flos Santorum’”) y Tasso da Silveira (“El cántaro olvidado”), entre otros. Para traducir los poemas, “han sido consultados la mayoría de los autores para poder mantener, más que el significado de las palabras, la intención con que fueron usadas”, lo que

demuestra, además del debido cuidado con la traducción, el acercamiento del autor del texto con el mundo cultural y los escritores brasileños. Al final, Gerardo Seguel recomienda: “este estudio no tiene más valor que el sentido transitorio de introducción, y por lo tanto ha de irse integrando, paso a paso, por los aportes que la curiosidad de cada lector añade al conocimiento de la poesía de Brasil”.

Saltando al año 1946, el uno de enero surge la revista *Ínsula*, “una referencia imprescindible”¹⁰⁶, fundada por Enrique Canito (director) y José Luis Cano (secretario), que “hicieron una labor encomiable por recuperar la literatura del exilio y ponerla en contacto con las nuevas generaciones españolas”¹⁰⁷, instaurando “la primera publicación verdaderamente independiente de la posguerra”.¹⁰⁸ Cano ya había participado en importantes revistas como *Sur* (Málaga, 1935), *Escorial* (Madrid, 1940) y *Fantasía* (Madrid, 1945). *Ínsula* sigue todavía en funcionamiento, incluso en versión electrónica (www.insula.es) desde el veinte de septiembre de 2004, lo que le ayuda a ser considerada una de las revistas más difundidas del hispanismo literario en el mundo. *Ínsula*, junto con las revistas *La Estafeta Literaria* e *Índice de Artes y Letras* (ambas surgidas en 1944), se constituye, en los años cincuenta, como uno de “los medios más relevantes para seguir la vida literaria y los debates en torno a los géneros literarios o a los autores.”¹⁰⁹ Los textos sobre literatura y escritores brasileños son frecuentes en *Ínsula* a lo largo de los años. Citaremos a continuación algunos de ellos: “Antología de poetas brasileños de ahora” (n. 46, octubre de 1949); “El modernismo y la novísima generación literaria brasileña”

¹⁰⁶ Palomo (1997: 463).

¹⁰⁷ Molina (1990a: 290).

¹⁰⁸ Palomo (1997: 462).

¹⁰⁹ Palomo (1997: 461).

(n. 65, mayo de 1951); “Carlos Drummond de Andrade: Poemas” (n. 69, septiembre de 1951); “Gran Sertón: Veredas” (n. 252, noviembre de 1967); “Entrevista con Jorge Amado” (n. 293, abril de 1971); “La literatura brasileña” (n. 326, enero de 1974); “Antología de la poesía brasileña. Desde el Romanticismo a la generación del cuarenta y cinco” (n. 339, febrero de 1975).

Hemos visto cómo, desde principios del siglo XX, la literatura brasileña era comentada en algunas importantes revistas culturales que tenían buena circulación en los medios artísticos e intelectuales de España. Pero, como ya hemos dicho, esta divulgación siempre fue muy pobre, comparada con literaturas de muchos otros países, además de ser hecha de forma discontinua y, en general, profundizando poco. Sin embargo, este panorama ganaría nuevo empuje a partir del magnífico trabajo de Ángel Crespo, un español encantado con la literatura y la cultura brasileñas, que ha tenido la fortuna, además, de actuar en una época en que la literatura de Brasil daba algunos de sus mejores frutos.

4. 2. 1. La importancia de Ángel Crespo

Poeta, traductor, editor, crítico de arte y profesor, nacido en Ciudad Real en 1926 y fallecido en Barcelona en 1995, Ángel Crespo fue un hombre que durante toda su vida profesional trabajó apasionadamente por el arte y la literatura, siempre con especial atención a lo nuevo, a la vanguardia, al experimentalismo. De su incansable labor, nos gustaría destacar sus

permanentes esfuerzos por difundir el arte y la cultura de otros países – particularmente de Brasil– en España.

Como poeta, tiene publicadas más de una veintena de libros. Los poemas de Ángel Crespo están presentes en todas las ediciones del libro *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, de José María Castellet (la primera edición es de 1960), y también en la antología titulada *Poesía Social* (1965), de Leopoldo de Luis. De su memorable trabajo de traductor podríamos citar aquí una extensa relación de libros de gran importancia, principalmente de autores de las lenguas italiana y portuguesa. Tradujo al español, por ejemplo, *La Divina Comedia*, de Dante Alighieri, el *Cancionero y Sonetos y Canciones*, de Francesco Petrarca, *El placer*, de Gabriele D´annunzio y *El oficio de vivir*, de Cesare Pavese. Del gran poeta portugués Fernando Pessoa, de quién era admirador y estudioso, trajo al lector español los títulos *Poemas de Alberto Caeiro* (el primer libro publicado con poemas de Pessoa en España, en 1957), *El poeta es un fingidor*, *Libro del Desasosiego*, *El regreso de los dioses* y *Cartas de amor a Ofelia*, además de haber publicado un largo estudio titulado *La vida plural de Fernando Pessoa*, a su vez traducido al francés, al italiano, al alemán, al neerlandés y al propio portugués. Entre los brasileños, destacamos la difícilísima traducción de *Gran Sertón: Veredas*, de João Guimarães Rosa, y también las de *A la medida de la mano*, de João Cabral de Melo Neto, y *Tebas de mi corazón*, de Nélida Piñón. La lista podría ser más larga. Fueron cerca de cuarenta los títulos traducidos por Ángel Crespo entre 1957 y 1995.

Podemos fechar en 1943 el inicio de la estrecha relación de Ángel Crespo con la lengua portuguesa. Es en este año que el poeta español empieza a estudiar gallego y a interesarse por la cultura de Portugal. En 1952

colabora en periódicos de literatura del país vecino, y en 1956 viaja por primera vez a Portugal, conociendo ciudades y pueblos de norte a sur. Es en este año también que trabaja con sus primeras traducciones de poemas de Fernando Pessoa. Entre 1959 y 1961 volvería a Portugal, publicando, en esta última fecha, la *Antología de la nueva poesía portuguesa*. En 1960 conocería al poeta brasileño –y también funcionario de la embajada de Brasil en España– João Cabral de Melo Neto, que le invitaría, en 1962, a dirigir la *Revista de Cultura Brasileña*, de la cual volveremos a hablar en este estudio. Crespo aceptaría el desafío por varias razones, entre ellas porque “aquella propuesta supondría para mi contar con grandes facilidades para complementar, con el estudio de la brasileña, mis trabajos sobre poesía portuguesa”.¹¹⁰

En 1964 publica, en colaboración con Pilar Gómez Bedate, la traducción de una selección de poemas de Gonçalves Dias (escritor del Romanticismo brasileño ya citado en este capítulo). En 1965, trabajando en la traducción de *Gran Sertón: Veredas*, de João Guimarães Rosa, va a Brasil invitado por el Ministerio de Asuntos Exteriores de este país. Ahí traba contacto con el autor y viaja por innumerables ciudades, incluso por el “sertón”¹¹¹ del estado de Minas Gerais, donde transcurre la historia de Guimarães Rosa. Conoce a los poetas concretos y a otros vanguardistas brasileños, cuya obra estaba divulgando y traduciendo constantemente en la *Revista de Cultura Brasileña*. Visita también a la escritora española Rosa Chacel, que vivía en Rio de Janeiro. Al final de este año publica, en colaboración con Gabino-Alejandro Carriedo, *Ocho poetas*

¹¹⁰ Martín Aires (2005: 35).

¹¹¹ El propio Ángel Crespo nos explica, en el glosario de su traducción de *Gran sertón: Veredas*: “Sertón (sertão): Palabra que carece de correspondencia en castellano, como ocurrió con las ya admitidas en nuestra lengua *jungla* y *tundra*. Designa los terrenos incultos del interior de un continente, cuando estos no reciben otros nombres particulares”, en Guimarães Rosa (1982: 441).

brasileños. En 1967 sale a la luz la traducción del *Gran Sertón: Veredas*, y en 1973 publica *Antología de la poesía brasileña*. En las décadas de los 80 y 90 sigue participando activamente en congresos, lecturas y publicaciones, además de recibir homenajes y condecoraciones por su trabajo con la lengua portuguesa, como por ejemplo la “Orden do Cruzeiro do Sul”, otorgada a Crespo por el gobierno de Brasil. En 1995 participa en la sesión académica que la Universidad de Salamanca dedica a João Cabral de Melo Neto, que había acabado de ganar el Premio Reina Sofía. Se publican sus traducciones de este poeta brasileño bajo el título de *A la medida de la mano*.

En nuestras investigaciones nos hemos topado más de una vez con declaraciones de importantes artistas españoles que confirman la relevancia de las traducciones de la lengua portuguesa hechas por Ángel Crespo. Son los casos, por ejemplo, de Jaime Gil de Biedma, poeta de la generación del 50 –“... pienso también en sus trabajos de crítica literaria y en su importantísima obra de traductor, de consumado introductor de las literaturas de lengua portuguesa entre nosotros...”¹¹²–, y del gran Gerardo Diego, que le da las “Gracias por (...) sus estudios brasileños”.¹¹³ Además de todas sus labores intelectuales y académicas como poeta, traductor y profesor, Ángel Crespo siempre ha sido, acudiendo a términos de hoy, un agitador cultural. Dirigió cuatro revistas literarias y participó como colaborador en otras tantas. Para los propósitos de esta tesis, nos gustaría destacar dos de estas publicaciones: *Poesía de España* y, principalmente, la *Revista de Cultura Brasileña*.

¹¹² Gómez Bedate (2007: 93).

¹¹³ Martín Aires (2005: 159).

Poesía de España, fundada en 1960 en Madrid por Ángel Crespo y Gabino-Alejandro Carriedo, dura hasta 1963, completando nueve entregas. No es exactamente una revista de vanguardia, aunque, por la propia historia artística de sus fundadores, lleva consigo, como no podría dejar de hacerlo, la intención de presentar algo nuevo en el panorama de la poesía española del momento, luchando principalmente contra la falta de cuidado estético de la poesía social practicada por entonces. Aparecen en sus páginas poemas inéditos de Rafael Alberti, Emilio Prados, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso. A esta lista se fueron incorporando nombres como los de Blas de Otero, Chicharro, Carlos Edmundo de Ory, Jaime Gil de Biedma, Carlos de la Rica y Carlos Barral. Además de poemas en castellano, *Poesía de España* también lleva al lector el gallego y el catalán. Y, a partir de su número tres, instaura el suplemento “Poesía del mundo”, que ocupa cuatro de las doce páginas de la revista con traducciones inéditas, presentando al público escritores que, ya en aquel momento o en un futuro próximo, serían nombres conocidos de la literatura mundial: Bertolt Brecht, Paul Eluard, Salvatore Quasimodo, Pier Paolo Pasolini, Fernando Pessoa, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto y muchos otros autores alemanes, franceses, italianos, ingleses, estadounidenses, portugueses y brasileños, entre otras nacionalidades. De “Poesía del Mundo” fueron lanzados siete números (de los números tres al nueve de *Poesía de España*). En por lo menos cuatro de ellos aparecen poetas brasileños. En el número cuatro se publica a João Cabral de Melo Neto con fragmentos de sus “Poemas de la cabra”; en el número siete a Carlos Drummond de Andrade con sus poemas “De la mano” y “Poema de siete caras”; en el ocho el poema “El buey de barro”, de Mauro

Mota; en el número nueve no aparece ningún texto de escritores de Brasil, sino un poema de Gabino-Alejandro Carriedo llamado “Noticia a Carlos Drummond”, dedicado al poeta brasileño.

4. 2. 2. La *Revista de Cultura Brasileña*

Pero la publicación que más destacadamente marcaría la historia de la divulgación de la literatura brasileña en España sería la *Revista de Cultura Brasileña*, surgida en Madrid en 1962 y que sigue hasta nuestros días, aunque sin el mismo cuidado editorial de antaño y sin frecuencia definida.¹¹⁴ Esa publicación surge a partir de un osado y ambicioso proyecto ideado por el poeta brasileño –y por entonces funcionario de la Embajada de Brasil en España– João Cabral de Melo Neto y llevado a cabo por Ángel Crespo, quien, invitado por Cabral, dirigió la publicación durante ocho años, desde su fundación en 1962 hasta 1970, cuando deja el cargo. En los primeros números de la *Revista*, participa también activamente Dámaso Alonso, colaborando con artículos y traducciones. Alonso participó en nueve números de la *Revista*, y podemos deducir de ahí que el escritor español estuvo por lo menos tres años, de 1962 a 1965, volcado en la lectura y estudio de literatura brasileña, principalmente de autores ligados al modernismo del país suramericano.

¹¹⁴ Por una cuestión de justicia, abrimos esta nota para comentar que, antes de la *RCB*, hubo otra revista española dedicada al diálogo con la cultura brasileña. La publicación se llamaba *Intus*, ideada y dirigida por Julio García Morejón. Esta revista de poesía y crítica hispano-brasileña empezó a ser publicada en la Universidad de Salamanca en 1951 y, a partir de 1955, con el traslado de García Morejón a Brasil, pasó a ser dirigida desde ahí, durando hasta 1956. Colaboraron en ella importantes nombres de la literatura española y brasileña de la época. Julio García Morejón hizo carrera de éxito en el medio académico brasileño, y la mención a su nombre no podría faltar en este trabajo, dada su importancia para el intercambio cultural Brasil-España.

Editada por la Embajada de Brasil en España, la revista tenía carácter oficial y diplomático, escapando así de posibles censuras. Ahí se establecía el campo perfecto para la difusión y debate sobre estéticas literarias experimentales que estaban siendo practicadas en Brasil, en conexión con las vanguardias mundiales de la época. Jaume Pont (Lleida, 1947), poeta español y gran estudioso del Postismo (movimiento poético vanguardista español nacido en los años 40, en el cual participó activamente Ángel Crespo y del cual volveremos a hablar), recuerda el “importante papel que Crespo tendría en España, durante los años sesenta y desde la *Revista de Cultura Brasileña*, como difusor de la poesía experimental”.¹¹⁵ César Antonio Molina también comenta que “Esta publicación contribuyó de manera importantísima para que, por aquel entonces, muy jovencísimos e incipientes lectores como yo mismo, nos iniciásemos en tan rica y variopinta literatura e historia”.¹¹⁶

En el primer número de la *RCB* (como ocasionalmente la llamaremos a partir de ahora), páginas cinco y seis, el entonces Jefe del Servicio de Propaganda y Expansión Comercial de Brasil en España, Paulo Nonato da Silva, así la presentaba:

La presente revista viene, según nuestro modo de ver, a llenar una gran laguna existente en el campo de las relaciones culturales que, por tantos motivos, unen y deben unir España y Brasil. Era preciso crear una publicación que, excediendo el ámbito de lo meramente informativo o noticioso, pusiese al alcance de los estudiosos españoles un compendio, o quizá reflejo, del acontecer cultural brasileño. Pero en esta labor, los brasileños no queríamos encontrarnos solos y por eso hemos querido que, junto a las obras literarias y artísticas de nuestras intelectualidades figurasen otras, del más variado carácter, en las que el juicio de los escritores españoles sobre nuestro acontecer cultural fuese una guía para los lectores de su nacionalidad interesados en el mismo. Esta publicación (...) quiere ser la culminación de un esfuerzo de aproximación y entendimiento intelectuales, lo que equivale a decir cordiales en su más recto y consistente sentido.

¹¹⁵ Martín Aires (2005: 222).

¹¹⁶ Molina (1990a: 340).

Es interesante también observar las palabras del propio Ángel Crespo sobre la propuesta inicial de la *RCB*. Él empieza relatando que João Cabral de Melo Neto, que era su correligionario político y estético,

... me habló un día de principios de 1962 de la posibilidad de publicar en la embajada del Brasil en Madrid, bajo el patrocinio del Ministério de Relações Exteriores ya citado, y siempre que yo estuviese dispuesto a dirigirla, una revista dedicada al estudio y divulgación en España y América, además de en los centros hispanistas e iberoamericanistas de todo el mundo, de la cultura brasileña y muy especialmente de su literatura y de su arte. Era la época del “boom” de la literatura sudamericana y me pareció, coincidiendo en este parecer con el de Cabral, que sería tan oportuno como interesante ofrecer paralelamente al desarrollo de aquella moda una información de primera mano y una crítica, tanto europea como americana, de la cultura de un país que, como el Brasil, había sido uno de los adelantados de los movimientos literarios iberoamericanos.¹¹⁷

Así nacía la *Revista de Cultura Brasileña*, publicación “clave para la posterior introducción del experimentalismo en la poesía española”¹¹⁸, a través de la cual “se dan a conocer en España las letras luso-brasileñas, que inciden en las últimas corrientes literarias y de experimentación vanguardista”¹¹⁹. No podemos dejar de citar aquí también dos fragmentos escritos por Alejandro Krawietz (Tenerife, 1970), joven poeta, profesor e intelectual español, un entusiasta de la *RCB*, que, según él, fue

... una de las publicaciones más ambiciosas, raras –pero en el centro del privilegio de serlo– y potentes que se han editado nunca en España, y para la que sólo puede guardar parangón el grado de desconocimiento y falta de atención que tradicionalmente se le ha otorgado por parte de la crítica y los lectores (...) esa revista planteaba un nuevo horizonte para las poéticas que podían ser apreciadas en nuestro país (...) Crespo inserta directamente en el marco de la España del realismo las indagaciones en el lenguaje poético que se están llevando a cabo en la otra orilla atlántica.

(...)

... fue, en rigor, un proyecto muy serio, acaso el más ambicioso de la época, para poner en diálogo a las dos orillas del Atlántico y a las dos lenguas que comparten ese espacio, pero con la idea expresa de sembrar, en el territorio europeo, las estructuras críticas y estéticas necesarias como para propiciar una

¹¹⁷ Gómez Bedate (2007: 253).

¹¹⁸ Balcells (1990: 13).

¹¹⁹ Palomo (1997: 537).

poesía a la altura, como dice Crespo, de la pintura que se hacía en España en el mismo momento.¹²⁰

A la vez, Krawietz lamenta y denuncia la fría recepción de las literaturas de Iberoamérica en general en la España de la segunda mitad del siglo, tanto por parte de la crítica como de los artistas. Ejemplifica diciendo que la difusión del “boom” latinoamericano de los 60 en España sucedió a través de París, y no, como sería de esperar, en línea directa desde Madrid.

Gabino-Alejandro también opina duramente sobre la crítica española de la posguerra:

La guerra creo que influyó poderosamente en esta regresión, en este enclaustramiento evidente. Se cortaron amarras y los más jóvenes –atando cabos– hubimos de redescubrir alguna singladura. Dios sabe a costa de qué tiempo y esfuerzos. Pero, sobre todo, hay que echarle la culpa a la crítica, por llamarla de alguna manera. Esa crítica académica o de grupo, siempre proclive al ditirambo, al amiguismo, a la pereza. Esa crítica que no ha querido o no ha sabido tener en cuenta la experiencia de la “beat generation” y las vanguardias norteamericanas; que nada ha dicho nunca en torno al concretismo alemán, al brasileño, al francés, y al de la Checoslovaquia socialista; que nos ha hurtado el movimiento desencadenado en Brasil por João Cabral de Melo Neto –lenguaje directo, economía y arquitectura funcional del verso–, de tan profundas como decisivas raíces hispánicas, y sobre el que ahora nos vienen informando Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, introductores del conocimiento de la teoría concretista y la poesía praxis.¹²¹

Siguiendo con las citas, damos voz ahora a Pilar Gómez Bedate, secretaria de redacción de la *RCB* desde su número siete (diciembre de 1963) hasta el número 30 (marzo de 1970) y actualmente catedrática de Literatura Española de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Ella habla del significado de la *RCB* para Ángel Crespo, relacionando el tema con la situación de la literatura española de la época:

Desde la *Revista de Cultura Brasileña* pudo difundir a su gusto durante los años sesenta —en una tarea en que fui colaboradora suya— un tipo de poesía

¹²⁰ Martín Aires (2005: 249-250).

¹²¹ Carriedo (2006: 178-179).

experimental, de intención revolucionaria tanto en el fondo como en la forma, que estaba en estrecha relación con lo que eran las vanguardias europeas (...) y, así, apoyar una intención que él explica claramente en las declaraciones a la *Antología de la poesía social* de Leopoldo de Luis (1965), donde se lamenta de que la poesía española del momento esté “más cerca del llamado tremendismo, que fue una supervivencia romántica, que del realismo, base indispensable de toda posición social válida”, porque “se ha tenido en cuenta lo que se dice, pero no la manera de expresarlo” y “con ello se ha empobrecido el lenguaje y, así, se ha producido esa crisis de expresión que ha conducido a la no menos triste de valores, que también padecemos”, porque “¿cómo puede facilitarse un cambio en las circunstancias sociales con una técnica conformista?”¹²²

Fernando Millán (Jaén, 1944), poeta español adepto a los experimentalismos de los años sesenta y setenta, participante en el grupo de vanguardia Problemática 63¹²³ y uno de los fundadores del grupo N.O.¹²⁴, habla de toda esta época, diciendo que

ya existía una atmósfera favorable a las novedades, creada desde mediados de los años sesenta por la labor informativa sobre el fenómeno internacional de la poesía concreta. Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, desde la revista que la embajada de Brasil publicaba en España, habían ofrecido abundante información.¹²⁵

Por fin, la revista *Arbor* (Madrid, 1944, hasta nuestros días)¹²⁶ publica en su número 330, de junio de 1973, un largo artículo firmado por el poeta y crítico literario español Arturo del Villar (Santander, 1943), titulado “La poesía experimental española”, en el que dice:

... en Brasil, se echan los cimientos de la poesía concreta, y se hace con tan buena fortuna, que el nombre se extiende por otros países (...). Tratamos ahora de ver su paso a España (...). Hay que empezar destacando un nombre, el de Ángel Crespo, no como realizador, sino como introductor de las novedades en nuestro ambiente literario (...). Una labor más importante es lo que hace Ángel Crespo con otra revista que dirige desde Madrid: la “Revista de Cultura Brasileña”.

¹²² <http://www.insula.es/Articulos/INSULA%20670.htm>. Consultado en 24/04/2009.

¹²³ Fundado en Madrid en 1962. Formaban parte de Problemática-63, entre otros, el poeta hispano-uruguayo Julio Campal (1933-1968) y el poeta y filósofo Ignacio Gómez de Liaño.

¹²⁴ Grupo experimental inspirado también en las ideas de Julio Campal. Nace en Madrid en 1968 y se mantiene en actividad hasta 1971. Además de Millán, forma parte del grupo Enrique Uribe, entre otros artistas.

¹²⁵ <http://www.escaner.cl/escaner54/millan.html>. Consultado en 24/04/2009.

¹²⁶ Disponible electrónicamente en: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor>

La importancia de la *RCB* la retomaremos en breve, cuando empecemos a hablar más específicamente de la difusión en España de la poesía concreta y del panorama histórico-social y cultural de recepción. De todos modos, ya podemos adelantar algo del tema con este otro fragmento de Pilar Gómez Bedate, sacado de la página 159 de la *RCB* de 2005, que nos parece bien para cerrar este apartado.

La influencia de la *Revista de Cultura Brasileña* en la modernización de la española del posfranquismo está sin duda –y a juzgar por las consultas sobre el asunto que recibo desde hace algún tiempo– empezando a ser reconocida y es de esperar que acabe siendo debidamente puesta en su lugar. Pero los estudios de recepción necesitan de seguimientos y constataciones detalladas que en este caso tienen que conducirse dentro del campo, todavía tan confuso, de lo que ha sido la cultura española de transición y, aún más, ser abordados en los distintos campos de que se ocupó la *Revista*, tanto durante la época en que Ángel Crespo fue su Director, y yo tuve la buena suerte de secundarle como Secretaria de Redacción, como en la subsiguiente.

Sabemos de otros hechos que podrían ser dignos de comentarios en este repaso histórico sobre la difusión de la literatura brasileña en España, como son los casos de algunos números monográficos sobre Brasil en las revistas *El Paseante*, de la editorial Siruela, *El Urogallo*, *Anthropos*, *Revista de Occidente* o *Lapiz*. Sin embargo, no queremos tornarnos cansinos exponiendo aquí una exhaustiva lista. Antes, ya habíamos sugerido el artículo de Antonio Maura, la web de la Fundación Cultural Hispano Brasileña –órgano ligado a la Embajada de Brasil en Madrid– e incluso nuestro propio artículo publicado en el número 43 de *Espéculo*, revista de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense. Estas pueden ser buenas fuentes para más información.

Empecemos a cerrar el foco volviendo nuevamente nuestra atención a la recepción de la poesía concreta en España, tema central de esta tesis. Vamos a tener, para eso, que volcarnos en el montaje del escenario en que se

proyectaron los poemas concretos, centrándonos en la España de los años 60 del pasado siglo, en sus aspectos históricos, sociales, culturales y literarios. A partir de ahí, delimitaremos con mayor exactitud a cuál grupo más o menos homogéneo de lectores nos referiremos para discutir cómo se puede haber dado la recepción de nuestro objeto de estudio.

4. 3. Poesía concreta en España: investigando el campo de recepción

La recepción de la poesía concreta brasileña en España se inserta en el gran periodo histórico español llamado genéricamente posguerra, entre 1939 y 1975, teniendo como límites, respectivamente, la victoria de Franco y, después, su muerte. Por supuesto, esta generalización esconde una realidad compleja. En estos años, España se industrializa y pasa a figurar entre las diez mayores economías del mundo. Sin embargo, el clima de insatisfacción era evidente en la sociedad en general y más particularmente en muchos círculos artísticos y literarios, aunque sus manifestaciones fuesen duramente censuradas. La censura impedía también, en gran medida, la entrada en España de libros, autores y tendencias novedosas del extranjero, manteniendo al país al margen de Europa.

En este panorama de represión prolifera, como forma de resistencia, la literatura de corte social y reivindicativo, como es el caso de la practicada, solo por citar dos ejemplos representativos, por los poetas Gabriel Celaya (1911-1991) y Blas de Otero (1916-1979). Este último autor publica en 1955 *Pido la paz y la palabra*, “uno de los libros poéticos más influyentes en las corrientes

de los años 1955-1960, verdadero manifiesto de la consigna de 'reconciliación nacional' propugnada por el Partido Comunista de España".¹²⁷ Esta tendencia dominante entre los artistas e intelectuales de la época, marcada por el deseo de transformación, lleva a los escritores a utilizar sus obras como instrumentos para la contribución a cambios sociales y políticos. El compromiso social produce una poesía apegada a la realidad, que será llamada neorrealismo, poesía social o, sencillamente, poesía comprometida.

Poco a poco, la dictadura franquista se ablanda y España empieza a abrirse a Europa. A finales de los años 50 e inicio de los 60 surgen editoriales como Seix-Barral, Ariel y Taurus, que publican, además de a escritores españoles, muchas traducciones de autores extranjeros fundamentales para nuevos planteamientos filosóficos y estéticos. En 1962 una decisión política influiría directamente en la cultura: el ministro de Información Gabriel Arias-Salgado es sustituido por Manuel Fraga Iribarne, considerado una de las cabezas más liberales del régimen. En 1966 es aprobada la nueva Ley de Prensa e Imprenta, que atenúa el control gubernamental sobre la cultura. Como consecuencia de esta parcial libertad, el número de revistas y libros en el país empieza a aumentar y el mercado cultural se desarrolla.

La corriente social y comprometida, reinante durante las décadas pasadas, empieza a ser cuestionada y tema de debate por escritores que habían sabido aprovechar la relativa apertura cultural para leer e interesarse por nuevos autores y tendencias, principalmente ligadas a las innúmeras formas y géneros de la literatura experimental. Letrismo, concretismo y poesía visual ya no eran términos tan extraños en los círculos literarios, incentivando lo

¹²⁷ Ynduráin (1981: 117).

que en poco tiempo daría origen a la fecunda poesía experimental española de los años 60 y 70. A continuación, veremos algo más detalladamente, primero, el panorama histórico y, luego, la situación cultural y literaria de la España sobre la cual se proyectó la poesía concreta.

4. 3. 1. Situación de España en los años 50-60

Tras la oscuridad que se abatió sobre España y del aislamiento político, económico y cultural que representaron la Guerra Civil y el régimen dictatorial que la siguió –régimen éste originador de varias sanciones y represalias por parte de la comunidad internacional–, los años 50 y 60 del pasado siglo significan el inicio de la recuperación de las relaciones del país con su entorno, atenuando poco a poco la situación de soledad institucional y de penuria económica en que se encontraba. Ya en 1947 Argentina es la primera en desobedecer las recomendaciones de la ONU, enviando a España un embajador, hasta que en 1950 la ONU vuelve a permitir oficialmente que sus miembros envíen embajadores al país de Franco. En 1948, Francia reabre su frontera con el vecino del sur, facilitando así el intercambio de orden económico y también cultural. En 1955 la ONU por fin acepta la entrada de España entre sus socios, y el país se posiciona claramente como aliado de la OTAN –pero sin formar parte de la Organización– en la defensa del mundo occidental, en oposición a los países del Este, liderado por la Unión Soviética. Estados Unidos, que había dejado a España de fuera del Plan Marshall, pasa a enviar ayuda financiera y a cooperar en diversos campos para el desarrollo español

por medio de la firma de acuerdos¹²⁸ Los intereses son claros. Al comienzo de la guerra fría, la estratégica posición geográfica de España era ideal para que los Estados Unidos instalasen aquí bases aéreas y aeronavales, incluso con la presencia de armamento nuclear, lo que de hecho ocurrió. Sin embargo, “España es un aliado de segunda categoría; no se le invita a las instituciones y negociaciones que preparan una Europa unida”.¹²⁹ En 1958 España ingresa en la Organización Europea de Cooperación Económica (OECE), en el Fondo Monetario Internacional y en el Banco Mundial, organismos económicos internacionales articulados para ajustar el nuevo orden económico mundial después de la Segunda Guerra Mundial.

En el terreno interno, la paulatina salida del aislamiento en los años 50 marca un tiempo de transición, a la vez que acaba consolidando una dictadura que empieza a ser legitimada y en cierta medida aceptada por los dirigentes extranjeros. El aparato represivo se suaviza con relación a los años anteriores. La oposición exiliada pierde unidad y fuerza y, en España, a finales de la década, aparece en la vida pública la primera generación de jóvenes que no habían luchado en la guerra y que tenderían a manifestarse pacíficamente o por lo menos sin armas. Franco –que pese a una relativa estabilidad tiene que enfrentarse a numerosas huelgas obreras que estallan desde finales de los 40 extendiéndose por los 50– decide, en 1951, reestructurar su gobierno, poniendo fin al modelo de la España autárquica. Promueve para eso un equilibrio de poder que impide que cualquiera de los grupos que le apoyan gane demasiada importancia política y social. Los ministerios y otros cargos de

¹²⁸ “Entre 1954 y 1957, los Estados Unidos proporcionan a España más de quinientos millones de dólares que le permiten incrementar la producción industrial en un 8 por ciento anual”. Angoustures (1995: 179).

¹²⁹ Angoustures (1995: 175).

importancia se reparten entre los militares, el sector católico, los falangistas y los monárquicos. Además, en esta década empiezan a ganar espacio político dirigentes considerados tecnócratas, que serían decisivos para la reorientación de España de cara a los años 60, cuando el país acelera su desarrollo industrial y económico. Franco calcula bien esa pluralidad de ideologías que respaldan al régimen, manipulándolas para que no predomine ninguna fuerza capaz de imponerse ante su poder personal. En este escenario en que todos los aliados tienen algo de poder, pero nunca lo suficiente para superar el del generalísimo, los distintos proyectos políticos de los diferentes sectores acaban diluyéndose a favor de una “ideología” común, la de la fidelidad a Franco, y lo que prevalece es siempre la figura del dictador como único capaz de aglutinar en su entorno la coalición necesaria para gobernar.

Pero los grupos políticos componentes del gobierno de Franco discrepan entre sí. El caso del debate alrededor de la ley de enseñanzas medias, de 1953, es ejemplar. El joven Ruiz Giménez, Ministro de Educación desde 1951 y representante de los católicos, fue uno de los dirigentes de tinte más liberal – dentro de las proporciones de un régimen dictatorial– del equipo de Franco en esa época. La nueva ley propuesta por Ruiz Giménez sustituía la de 1938 y tenía carácter de apertura en relación a la antigua, que imponía la difusión de preceptos como la “pureza de la nación española, espíritu imperial, concepto de hispanidad asociado a la defensa de civilización y la cristiandad y sólida instrucción religiosa... que revalorizaran lo español frente a lo extranjerizante, la rusofilia y el afeminamiento”.¹³⁰ El texto de la ley del ministro católico evidenciaba la necesidad de cambio justificada por la evolución de los métodos

¹³⁰ Martínez (1999: 77).

pedagógicos, el perfeccionamiento de procedimientos técnicos y la elevación del nivel cultural general que demandaban los nuevos tiempos. En la práctica

Creaba el bachillerato elemental de cuatro cursos y el superior de dos, ambos con una reválida, que, en el caso del superior, daba acceso al Curso Preuniversitario. El título de bachillerato elemental, y con mayor motivo aún el superior, se convirtió en todo un símbolo y referencia social en el que se centraron las aspiraciones de los hijos de las clases medias y modestas y en el instrumento para llegar a ser hombres de provecho.¹³¹

Los cambios disgustaron tanto a falangistas como a monárquicos, contrarios a cualquier medida que introdujese elementos liberales, aunque estos se limitasen a los ámbitos educativos y culturales de la vida pública. La fuerte oposición dentro del mismo gobierno no impidió que la ley entrase en vigor, pero su efectividad poco se notaría en el trascurso de los años 50, cuando apenas un 10% del alumnado llega a pasar de la escuela al bachillerato.¹³²

Desde el Ministerio de Trabajo también llega un nuevo modelo que incentivaba el vínculo entre enseñanza, formación técnica y mercado laboral, encaminado a atender a la creciente demanda profesional especializada que pedían las nuevas condiciones productivas y económicas que empezaban a surgir en España. Aumenta, en las décadas de los 50 y 60, el número de universidades en el país (que, sin embargo, por lo menos en sus comienzos, eran casi todas regidas por clérigos –hecho normal hasta cierto punto en un régimen que decretaba la religión católica como oficial del Estado–). Inevitablemente, es en los centros universitarios donde empiezan a brotar las nuevas semillas críticas respecto al régimen. Y esa vez los descontentos no son los rebeldes armados de otrora, sino los propios hijos del régimen, muchos

¹³¹ *Ibíd.* (1999: 79).

¹³² *Ídem.*

de ellos llevando apellidos de importantes familias participantes en mayor o menor grado en el propio gobierno. Esa nueva oposición preocupaba más al régimen que las anteriores, que habían luchado en la guerra pero que ahora ya se encontraban mutiladas y prácticamente sin capacidad de actuación política. Es en ese contexto que los enfrentamientos entre estudiantes y falangistas se multiplican entre 1954 y 1956, año en que, por fin, es destituido de su cargo el ministro Ruiz Giménez, responsabilizado por el desorden estudiantil a causa de sus medidas aperturistas en educación. Estos hechos parecen colmar el vaso de la discordia entre falangistas y católicos en el seno del régimen.

Puede ser interesante notar que esos cambios en el sistema educativo operados por segmentos más proclives a la apertura dentro del régimen franquista afectarán a muchos jóvenes que, en esos mismos años o poco después, tendrán mayor acceso a libros y publicaciones difusoras de nuevas tendencias artísticas alrededor del mundo. Es posible que muchos de los lectores en España de la poesía concreta brasileña, por ejemplo, hayan sido partícipes de esos cambios de rumbo educativo y hayan estado presentes en algunos de estos enfrentamientos antes citados. Pero de momento nos abstendremos de hacer comentarios sobre el mundo cultural y literario relacionados con la España de la época, dejando para eso el apartado siguiente, que tratará precisamente de esos temas.

De todos modos, el acceso a la información libre de la censura era todavía muy difícil en esos tiempos. Las ceremonias católicas se entremezclaban con eventos de todo orden, políticos o culturales, empapando la sociedad en general de religión e influyendo de manera importante en sus conceptos morales. Los medios de comunicación, las editoriales, las

proyecciones cinematográficas, el arte en general y las manifestaciones públicas, todo estaba bajo la censura, personificada en la figura de Arias Salgado, el entonces ministro de información. Todo lo que llegaba a los ojos de los receptores españoles de arte y cultura pasaba antes por ojos oficiales, que decidían lo que podía y lo que no podía ser visto. Los argumentos del gobierno para censurar se basaban mucho más en razones morales-religiosas que propiamente en supuestos peligros de difusión de otras ideologías políticas. Incluso el comportamiento social estaba bajo la mirada de los censores, que buscaban hábitos y actitudes “pecaminosas” entre la población para poder corregirlas o sencillamente reprimirlas. Ilustrativa es la celebración, en 1951, del I Congreso Nacional de Moralidad en Playas y Piscinas, que elevaba al nivel de preocupación oficial el modo como las personas deberían vestirse y portarse en sus momentos de ocio veraniego. Pero por lo menos algo de un arte más crítico supo regatear la censura y llegar al público, como es el caso de la película de 1953 *Bienvenido Mr. Marshall*, premio al mejor guión en el Festival de Cannes –con dirección de Luis García Berlanga y guión de Miguel Mihura y Juan Antonio Bardem–. La literatura de crítica social, de corte realista, también empieza a gestarse en esa década, formada principalmente por escritores jóvenes, muchos nacidos en plena guerra civil o muy cerca de ella. De ellos tendremos oportunidad de hablar más adelante.

Los años 50 asisten también a un considerable éxodo rural, que cambia de manera importante el mapa social de España. El campo, famélico y retrasado técnicamente (técnicas modernas en la agricultura, como la mecanización o el uso de fertilizantes, no se difundirían en gran escala hasta los 60), ya no soportaba mantener las familias que generación tras generación

ahí trabajaron y de él sacaron su sustento. La solución para muchos fue abandonar las regiones agrarias –que albergaban, según censo de 1950, al 40% de los españoles– y dirigirse a zonas más industrializadas, donde, por lo menos en teoría, habría empleo y medios para garantizar una supervivencia más digna. Mientras algunas zonas de Andalucía, Galicia, Extremadura o las dos Castillas experimentan un éxodo de la población, ciudades como Madrid, Barcelona y Bilbao se llenan de personas en busca de nuevas oportunidades. La mayoría de estos emigrantes son campesinos analfabetos que se colocan en la periferia de los centros urbanos, viviendo en condiciones la mayoría de las veces precarias. Se transforman inmediatamente en mano de obra barata para la industria española, y, claro está, en un grave problema social que evidenciaba relaciones de explotación. Pero fijémonos en otras transformaciones: la modernización, aunque tímida todavía, de esta década de los 50, introduce poco a poco en la vida de las personas y en el paisaje doméstico urbano elementos típicos de los avances tecnológicos de los cuales España se había visto privada en años anteriores. Así es como en las casas de las ciudades empiezan a aparecer cada vez más utensilios de plástico, además de los primeros electrodomésticos, la olla exprés, el duralex y el detergente. En la calle, aumenta la circulación de automóviles, todavía un bien inalcanzable para la mayoría, pero que desde aquella época ya representaba estatus social y su posesión era vista como sinónimo de éxito, de ascensión y de bienestar, tornándose en el sueño de consumo de todo ciudadano y sirviéndonos de símbolo –tal vez junto con la televisión, que hace su primera emisión en el país en 1956– de que España ya parecía lista para entrar en el ritmo de la sociedad

de consumo occidental en que ya se encontraban sus más ricos pares europeos y norteamericanos.

Pero la realidad económica y social de la España dictatorial era bien distinta, comparada con la de las democracias del mundo desarrollado, empezando por el sistema de racionamiento alimentario a que estaban sometidos los españoles y los bajos sueldos que daban lugar a un poder adquisitivo muy bajo, además de la inflación, que hacía que los precios fuesen reajustados con mucha rapidez. El nivel de vida general en los núcleos urbanizados seguía siendo precario. En el campo, era todavía peor. Esta situación generaría numerosas protestas a lo largo de los años 50, la mayoría de ellas en forma de boicots y huelgas en las crecientes zonas industrializadas españolas, principalmente en Cataluña, País Vasco y Madrid, pero también en la cuenca minera asturiana y en otros núcleos como Pamplona o en algunas zonas de Andalucía. Había una insatisfacción que abarcaba desde obreros a estudiantes, desde intelectuales a amas de casa, formando una oposición generalizada y distribuida entre las diferentes capas de la sociedad. “El malestar del régimen subió de tono, porque, sin ser una oposición política en sentido estricto, sus protagonistas estaban vinculados al tejido social y las formas clásicas de represión de las disidencias eran, en este caso, inoperantes”.¹³³

Era el momento de otro cambio de gobierno, que llegaría en 1957, y esta vez otorgaría importantes cargos a los llamados tecnócratas (dejando a un lado a los falangistas más radicales), salidos de las canteras de las facultades de ciencias económicas y de las escuelas técnicas, sin fuertes conexiones

¹³³ *Ibíd.* (1999: 113).

específicas con ninguno de los otros grupos políticos del gobierno, pero siempre fieles al régimen y a la figura de Franco particularmente. Los tecnócratas –muchos de ellos vinculados al Opus Dei– “compartían el pragmatismo, la racionalidad, la preparación profesional y el gusto por una sociedad competitiva y tecnificada, en claves de catolicismo moderno”.¹³⁴ Además,

admiran el modelo económico liberal norteamericano. Su programa se inspira directamente en él: se trata de abrir el país a los capitales extranjeros, al turismo y la emigración; de dar absoluta prioridad a la industria, pero no basar su desarrollo exclusivamente en las empresas estatales, sino también en la inversión privada.¹³⁵

Con esas premisas se elabora el Plan de Estabilización, que se promulga y empieza a aplicarse en 1959. La primera preocupación es contener el proceso inflacionario, estabilizando los precios. El comercio exterior se liberaliza y se intensifica, con el establecimiento de tarifas aduaneras que favorecen el flujo de mercancías. Las inversiones extranjeras son incentivadas a través de cambios en la política de impuestos. El acceso al crédito en los bancos españoles se facilita. El Plan –que adoptaba claramente la opción de un sistema económico de mercado, abriendo el país como nunca antes desde el principio de la dictadura– parece funcionar y poco a poco la situación económica se va saneando, lo que posibilitará el desarrollo del país en la siguiente década, cuando España vuelve al mismo camino de la evolución industrial de sus vecinos europeos, camino que había sido forzado a abandonar en 1936. Entre 1961 y 1973, la tasa media anual de aumento del Producto Interior Bruto fue del 7% de media, por encima de los países del norte de Europa en el mismo periodo. El principal motor del crecimiento es el

¹³⁴ *Ibíd.* (1999: 117-118).

¹³⁵ Angoustures (1995: 199).

aumento de la demanda interna de una población que va dejando las zonas rurales para instalarse en las ciudades. Con los incontestables resultados del Plan en sus manos, el general Franco aumenta el número de ministros tecnócratas del Opus Dei en su nuevo cambio de gobierno de 1962 – preferencia que se acentuaría en la renovación ministerial de 1965 y, después, en la composición del nuevo gobierno en 1969–. Una de las consecuencias del papel de relevancia de los tecnócratas en el poder sería la reconciliación entre el generalísimo y Don Juan Carlos, que culminaría con su nombramiento, en 1969, como Príncipe de España y sucesor de Franco, un antiguo deseo del Opus, que veía así concretado su plan de una restauración monárquica.¹³⁶

Pero sería un ministro de origen falangista, Manuel Fraga Iribarne, el que algunos años después, en 1966, encabezaría la aprobación de la nueva Ley de Prensa e Imprenta, decisiva para la apertura cultural de España. Fraga, desde su toma de posesión como ministro de Información y Turismo en 1962, apostaba por la flexibilización de la censura y por una mayor tolerancia cultural. En su mandato, la lista de libros y autores vetados por el régimen se revisa y disminuye, y se publican libros hasta entonces prohibidos, como algunos títulos de Marx o Marcuse. Estimuladas por los cambios políticos, muchas editoriales lanzan en esa época ediciones de bolsillo, que con su formato popular y precios más asequibles contribuyen a ampliar el número de lectores. En 1963 vuelve a publicarse la *Revista de Occidente* y surge *Cuadernos para el diálogo*, además de “la mejor revista cultural de la clandestinidad española, *Realidad*”.¹³⁷ Piezas teatrales y películas pasan a sufrir menos rigidez censora, y así aumenta la variedad de oferta en los teatros y cines españoles. Aparecen

¹³⁶ *Ibíd.* (1995: 204).

¹³⁷ José Carlos Mainer en Ynduráin, Domingo (1981: 12).

nuevos directores –entre ellos Carlos Saura– que conformarían el llamado “nuevo cine español”. Finalmente, la Ley de Prensa e Imprenta suprime la censura previa y las editoriales pueden, a partir de ahí, designar libremente a los directores de las publicaciones. Sin embargo, aunque de carácter mucho más liberalizadora que su antecesora, la ley de Manuel Fraga dejaba claros los límites para la difusión de información, imponiendo sanciones a quien no los respetase, lo que de hecho dio lugar en esa época a un gran número de suspensiones y multas. Además, el Estado continuaba controlando la difusión de noticias que venían del extranjero a través de la Agencia EFE.

El crecimiento, resultado de la apertura económica llevada a cabo por el Plan de Estabilización, acaba en poco tiempo mostrando otra cara, ésta no esperada ni mucho menos planeada por los economistas tecnócratas cuando dibujaron el Plan. Factores como la industrialización, la urbanización, el aumento del poder adquisitivo, mayores tasas de escolarización y alfabetización, el aumento del flujo de turistas extranjeros en España y un mayor contacto con el exterior traen consecuentemente consigo cambios de orden social dentro, principalmente, de las nuevas generaciones de la creciente clase media española: surgen en las ciudades de España jóvenes con nuevos comportamientos, con hábitos culturales más amplios y deseosos de vivir en un ambiente con más libertad y con más opciones de futuro. El acceso a la universidad se extiende: en el curso 1961-1962 eran 95.000 los universitarios en España; en 1971-1972 ya se contabilizaban 255.000.¹³⁸ De estas filas saldrán muchos de los nuevos opositores del régimen. Para esta generación, más que para las anteriores, chocaban la España moderna que imaginaban y

¹³⁸ Martínez (1999: 198).

la bruta España real, que seguía, por ejemplo, utilizando el garrote vil y el fusilamiento para eliminar a sus enemigos, como en el caso de gran repercusión pública nacional e internacional de la tortura y ejecución, en 1963, del dirigente del Partido Comunista de España Julián Grimau.

A finales de la década, tras el mayo del 68 francés, la agitación estudiantil es intensa y se suma en el panorama social español al aumento de huelgas y movilizaciones reivindicativas, ya sea por mayores salarios, por mejores condiciones laborales o por más libertad de expresión. Franco, a través de su policía, respondía duramente a las manifestaciones populares, dejando incluso víctimas mortales en algunas de sus acciones represivas. Además, el grupo vasco ETA, fundado en 1959 y que en 1961 se había decantado por la lucha armada, está en plena actividad en esa época. Desde 1966, cuando ETA propone la independencia de *Euskadi*, son cada vez más frecuentes los atentados en el País Vasco, hasta que en 1968 el grupo terrorista produce su primera víctima mortal: el jefe de la Brigada de Investigación Social de la Policía de San Sebastián, Melitón Manzanos. Ante esta situación, el gobierno proclama en enero de 1969 el estado de excepción, que se mantendría vigente hasta el mes de marzo, suspendiendo los derechos de los ciudadanos bajo rígido control de las fuerzas armadas.

Los años 60 traen una serie de cambios a nivel mundial, con su natural repercusión en una España que lentamente se abría al exterior. Muchas de las influencias vienen de Estados Unidos, que emite sus productos culturales (e incluso contraculturales) y su *american way of life* (incluyéndose ahí también su otra cara: las revoluciones sociales) a toda la órbita que gravita política y económicamente en su entorno, es decir, a los países occidentales. Aunque los

medios españoles estuviesen bajo la censura, el régimen se centraba ahora más en el control de la información política y no tanto en la difusión de pautas de comportamiento. Las músicas transmitidas por la radio, la publicidad en la televisión o las ropas y actitudes de los personajes del cine llegaban a cada vez más personas. Así, los españoles, por ejemplo, pasan a oír rock; las mujeres empiezan a cuestionar el rol social que se les impone; el consumismo se acelera. Al final de la década, prácticamente todas las viviendas españolas tienen electricidad y un 80% tiene agua corriente; más del 60% tiene nevera y un 27% de las familias tiene coche. De otros cambios importantes nos advierte la autora Aline Angouostures:

Disminuye el porcentaje de ingresos destinados a la alimentación y aumenta el que se consagra al ocio y al entretenimiento. Se advierte el mantenimiento o aumento del público que asiste al fútbol o los toros. (...) Si el 1 por ciento de los hogares tenían televisores en 1960, en 1969 la media es del 62 por ciento, y la televisión constituye el vector esencial de una nueva cultura uniforme y es un instrumento eficaz de propaganda. Finalmente, la presencia del automóvil favorece los desplazamientos de los españoles hacia fuera de las ciudades ya se trate de zonas cercanas en los fines de semana o de playas o estaciones de deporte de invierno, a veces el extranjero, durante las vacaciones. (...) se multiplican las publicaciones eróticas o pornográficas y progresivamente se impone la tolerancia en el vestir, en las relaciones entre hombre y mujeres y en las prácticas anticonceptivas. Al tiempo que la Iglesia Católica empieza a perder influencia sobre la vida de los españoles, también pierde fieles: el porcentaje de practicantes desciende al 34 por ciento, cifra todavía elevada para Europa, pero que indica una tendencia paralela a la de los países vecinos.¹³⁹

En este contexto el consumo cultural también aumenta. Además, la producción académica española, que también empieza en esta época a recibir con mayor carga la influencia de pensadores extranjeros, se intensifica. Es así, por ejemplo, con las ciencias sociales, las ciencias políticas, la historia y la sociología, cuyos intelectuales pasan a conducir estudios y a publicar artículos cada vez más críticos en relación al régimen. Se revaloriza el krausismo

¹³⁹ Angouostures (1995: 214-215).

español –y sus preceptos de laicidad y de libertad frente al dogmatismo– , se rehabilitan corrientes de pensamientos y movimientos artísticos españoles, “y así aparecen numerosos ensayos sobre los hombres del 98, especialmente sobre Unamuno, Antonio Machado y muchos otros”.¹⁴⁰ Esa será, por cierto, una época de cambios también en la literatura, que empezará a dejar atrás el realismo social en boga hasta entonces, según empezaremos a ver ahora.

4. 3. 2. Breve panorama literario español de los 50-60

Hemos visto muy resumidamente la situación política y social que vivía España y los españoles entre las décadas del 50 y 60 del pasado siglo. Ha sido un rápido recorrido: nuestra intención ha sido solamente destacar algunos puntos que nos pueden servir de base a partir de ahora. Por ejemplo, en muchas de las huelgas, boicots y manifestaciones –incluso universitarias– contra el régimen que acabamos de comentar era activo partícipe el Partido Comunista de España (PCE). Bajo un gobierno que restringió tan duramente las libertades como hizo la dictadura franquista, era inevitable que en los círculos artísticos el tema político estuviese a la orden del día, muchas veces en detrimento de temas de índole más individuales y existencialistas. Gran parte de la clase artística tomó para sí el papel de portavoz de la mayoría de una sociedad descontenta pero que, por seguridad propia, debería mantenerse callada. Y muchos jóvenes escritores de la época se vincularon, formal o informalmente, a los rumbos ideológicos dictados precisamente por el PCE

¹⁴⁰ Ibid. (218-219).

–que por ese entonces ya no planteaba la implantación del comunismo, sino sencillamente de la democracia, como sustituto al franquismo–.

En el V Congreso del PCE, en 1954, las cuestiones culturales fueron especialmente relevantes. Entre los poetas, la directriz era la práctica del llamado realismo social, una literatura de fuerte contenido socio-político que, en el caso español, denunciase los abusos del régimen franquista. En este mismo año el PCE divulga una larga carta de sumo interés para nosotros en este momento de la tesis. Es el “Mensaje del Partido Comunista de España a los intelectuales patriotas”, que pide a los artistas que “pongan su arte al servicio de la lucha del pueblo”.¹⁴¹ Transcribamos abajo algunos significativos fragmentos del “Mensaje”:

El Partido Comunista no duda de que los intelectuales españoles dignos de tal nombre escucharán la llamada de la patria en peligro y pondrán todo su saber, toda su inteligencia y su arte al servicio de la justa causa de la lucha de nuestro pueblo por su libertad e independencia, tomando parte activa en ella,
(...)

No hay duda de que hoy, cuando la Patria está en peligro y llama al esfuerzo común de todos sus hijos para salvarla, cuando la gran corriente del frente nacional antifranquista se pone en movimiento, los intelectuales patriotas marcharán por el camino que trazaron sus mayores, por el camino de la lucha unida del pueblo, poniendo su talento y su arte a contribución de la gran empresa de elevar la conciencia nacional de resistencia, de organizarse para la acción y ayudar a la organización de las masas para la lucha contra los ocupantes yanquis; por el derrocamiento de la sangrienta tiranía franquista; por la paz y la independencia nacionales; por la libertad y la cultura que sólo podrá salvaguardar un régimen democrático español, digno de tal nombre, que goce de la confianza del pueblo.
(...)

Al llamar a los intelectuales patriotas a jugar el papel que les corresponde al lado del pueblo en la lucha por la paz, infundiendo conciencia a las masas de lo que la guerra significa, a tomar parte activa en este gran movimiento que refuerza más aún el campo mundial de los partidarios de la paz, de la democracia y del progreso, el Partido Comunista de España saluda a los intelectuales que han puesto ya su inteligencia y su arte al servicio de esta noble y justa causa en el interior del país y les invita a proseguir su camino. Les llama a unirse más estrechamente aún con el pueblo (...).

¹⁴¹ Ese fragmento y los que siguen fueron extraídos de <http://www.filosofia.org/his/h1954ip.htm>, que a su vez extrajo el documento completo del Archivo Histórico del PCE. La versión íntegra del “Mensaje” se encuentra en la misma dirección web. Los subrayados son nuestros.

Eso era lo que el Partido esperaba de los intelectuales españoles en cuanto a actitud general. Según las expectativas del PCE, los artistas tenían una gran responsabilidad por delante. Y el Partido, como se puede imaginar, ejercía considerable influencia entre los antifranquistas. Pero la carta va más allá, recomendando incluso el estilo de la literatura ideal para la “lucha revolucionaria”:

La exigencia fundamental del realismo socialista es la veracidad de la representación de la realidad histórica concreta y de su desarrollo revolucionario, conjugada con la tarea de la transformación ideológica y de la educación de los trabajadores en el espíritu del socialismo. El realismo socialista no excluye, sino que incluye en sí, como una parte consustantiva, el romanticismo revolucionario, la capacidad de ver en los embriones y brotes apenas perceptibles de lo nuevo, la fuerza a la cual pertenece el porvenir, la realidad grandiosa del mañana, la grandeza de la nueva vida que, al representarla artísticamente, transforma el arte en un arma formidable de lucha revolucionaria de las masas por una vida mejor.

(...)

El realismo socialista es enemigo, por principio, del formalismo y de la teoría del «arte puro», del «arte por el arte», aboga por un arte comprensible por las masas, que tienda a elevarlas, a derribar las barreras que la burguesía erige entre el pueblo y el arte, contribuyendo con ello mismo a su difusión y florecimiento.

(...)

El método del realismo socialista en el arte representa un escalón cualitativamente nuevo en la historia del arte, no sólo con relación al contenido ideológico, sino con relación a las formas artísticas, exigiendo además de un profundo contenido ideológico, las formas más perfectas y bellas en el arte.

Es una pena que este último fragmento no especifique exactamente qué tenían en mente los redactores de este “Mensaje” cuando se refieren a “las formas más perfectas y bellas en arte”. Aunque podamos tejer suposiciones, nos quedamos con la curiosidad. Pero prosigamos un poco más con la carta.

No hay duda que el método del realismo socialista puede y debe inspirar la obra de nuestros artistas revolucionarios, que sienten latir el pulso firme de la vida que bulle en las entrañas de nuestro pueblo. (...) ¡Basta ya de impotente angustia «existencial»! ¡Basta ya de tremendismo decadente y degradante en la literatura y en el arte! ¡Que las fuerzas progresivas que actúan en el campo de la creación literaria y artística levanten la bandera del realismo socialista en el arte y, apoyándose en las mejores tradiciones del grandioso patrimonio del realismo clásico español, pongan su arte al servicio de la lucha del pueblo!

¡Que se inspiren en Máximo Gorki, el gran escritor proletario y ardiente revolucionario que sentó los cimientos del método del realismo socialista que le permitiera crear joyas inmortales de la literatura universal como «La Madre» y otras, escritas por él en las terribles condiciones del absolutismo zarista! ¡Que sigan el camino de Miguel Hernández, que consagró su vida y su obra a la lucha invencible del pueblo por una vida mejor en una España española!

Nos parece un valioso documento este “Mensaje”, que termina con la exaltación “¡Viva la intelectualidad española unida al pueblo en lucha por la libertad y la independencia de España!”. De hecho, el Partido en los años 50 contaba en sus filas con nombres que ya eran o vendrían a ser significativos en el panorama literario e intelectual español¹⁴² y “Bien puede decirse, pues, que el PCE, directa o indirectamente, incidía en el núcleo central de la literatura social de los años 50”.¹⁴³ Carlos Barral, refiriéndose a los esfuerzos del Partido para ideologizar la literatura en su favor, los nombra “operación realismo”.

De todos modos, se considera que muchos jóvenes escritores no adoptaron el combativo realismo socialista como resistencia política solamente por recomendación del Partido y por influencia del realismo socialista soviético de Máximo Gorki, sino por un sentimiento particular de compromiso ante la realidad, sentimiento que en muchos casos ya había surgido antes de los congresos y mensajes del PCE y que generaba la voluntad de actuar política y socialmente a través de la pluma. Además, una corriente de realismo social ya existía en España antes de la Guerra Civil. Se puede suponer que, con o sin dictadura, con o sin PCE, la estética realista con inspiración social se hubiera desarrollado. Lo que hizo el régimen dirigido por Franco, entonces, fue redireccionar su evolución, acentuando la necesidad y la importancia del

¹⁴² Algunos de ellos: Armando López Salinas, Antonio Ferres, Jesús López Pacheco, Juan García Hortelano, Marcial Suárez, Manuel Pilares, Gabriel Celaya, Ángel González, Carlos Álvarez, Luis Goytisolo, Juan Goytisolo, Blas de Otero, Alfonso Groso, Nino Quevedo, Jesús Fernández Santos, Rafael Sánchez Ferlosio.

¹⁴³ Joan Estruch en Sanz Villanueva (1999: 35).

realismo social, suministrando tintes políticos a las piezas artísticas producidas, forzándole a un carácter de revuelta e indignación que puede que jamás hubiesen alcanzado sin la dictadura y empujándolo al sitio dónde lo acabó poniendo el PCE: una estética literaria sobre la cual recaía la responsabilidad de funcionar como uno de los pilares de salvación de todo un país.

Stalin había muerto en 1953 y ya en el XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética, en 1956, su secretario general Nikita Kruschov empieza el proceso de desestalinización, denunciando documentadamente los crímenes y atrocidades cometidos por Stalin y condenando el culto a la personalidad dentro del régimen soviético. Gana fuerza la tesis de que los mundos capitalista y socialista pueden coexistir pacíficamente. El PCE, siguiendo las directrices de su matriz soviética, ajusta su discurso para adaptarse al nuevo panorama y, en el mismo año 1956, divulga su nueva política, orientada a la reconciliación nacional. En la literatura, este cambio se nota. El realismo socialista se abre, y tanto sus autores como sus incentivadores políticos pasan a aceptar estéticas distintas, siempre que, por supuesto, no estuviesen de acuerdo con la situación de la España de entonces. Por eso ya se puede ver un cambio en el realismo socialista que funcionó como canon literario en los años 50: del 54 al 56 tendríamos un realismo socialista rígido y cerrado; a partir del 57 esa corriente empieza a flexibilizarse y a dinamizarse a partir del propio seno del PCE.

Esta apertura, en lugar de perjudicar el desarrollo de la estética de oposición, acaba por infundirle más fuerza, más adeptos –tanto autores como lectores–, hasta que a finales de la década la corriente ya estaba considerablemente difundida. En Madrid y en Barcelona jóvenes escritores se

reúnen cada vez más en tertulias, ajustando posiciones políticas y literarias.¹⁴⁴ Los grupos ganan unidad y coherencia. El realismo social se divulgaba a través de publicaciones clandestinas del PCE editadas en el exterior y repartidas cuidadosamente en España –tal vez la más importante haya sido la revista *Nuestras Ideas*, publicada en Bruselas bajo la dirección de Jorge Semprún y Fernando Claudín–, además de en la propia prensa legal, cuyos censores tenían muchas veces dificultades en identificar, contener y eliminar por completo la aparición de textos de realismo social en sus páginas. Por esta época también Carlos Barral empieza a publicar su colección de novelas del social-realismo en su editorial Seix Barral, intentando poco a poco ponerlas en circulación en las librerías del país. También en el extranjero, principalmente en la prensa francesa e italiana, dónde se encontraba parte del exilio intelectualizado, el realismo social español es difundido tanto a través de textos de sus autores como de estudios sobre ellos.

De la estética realista-social que tiene su auge en los años 50 se puede sacar una larga lista de importantes autores españoles que seguirán escribiendo en las décadas siguientes, evolucionando su literatura cada uno a su manera. Pero ni siquiera intentaremos esbozar esa nómina, que contaría, para que se tenga una idea, con Blas de Otero, Gabriel Celaya, Juan García Hortelano, Ana María Matute, Carmen Martín Gaité, Juan Goytisolo, Caballero Bonald y Jaime Gil de Biedma, entre muchos otros. Aunque no puedan figurar sin restricciones en esta lista de los realistas sociales, recordemos también a Miguel Delibes y Camilo José Cela, autores en plena producción en esa época

¹⁴⁴ En Barcelona fueron famosas, por ejemplo, las tertulias organizadas por Carlos Barral en su casa y por José María Castellet en la Universidad de Barcelona; en Madrid, algunas de las más importantes reuniones clandestinas ocurrían en las casas de Gabriel Celaya, del pintor Moreno Galván, de Caballero Bonald o de Ángel González, además de en el Café Pelayo entre 1959 y 1962 (Sanz Villanueva, 1999).

de la que hablamos. Pero más que destacar nombres, nuestra intención es formular un panorama breve de la situación literaria y de las fuerzas estéticas que movían la creación de los literatos de la época y que, consecuentemente, influían en las expectativas que se tenían acerca de la recepción de la literatura entre el público y entre los propios escritores, que, no olvidemos, también son receptores. Entonces, prosigamos con nuestros comentarios.

La opción por el realismo social puede justificarse por el deseo de publicar testimonios lo más precisos posibles acerca de la vida en un país que se encontraba bajo fuerte censura de información y de expresión. La utilización de tal estética vendría, entonces, como respuesta a la expectativa de un público carente de datos veraces sobre la situación histórica, política y social que atravesaba España. La censura, por cierto, se convierte en tema central si queremos entender la creación literaria española de los años 50 y 60. Como acabamos de decir, influiría antes de nada en la propia opción del realismo social como estética de la mayoría de los escritores de esos años. Además, la dificultad de acceso o la sencilla imposibilidad de conseguir libros de algunos de los mayores escritores del mundo, ya sean obras alejadas en el tiempo o los entonces más recientes trabajos de los autores en boga en Europa y las Américas, representaba claramente una traba al desarrollo de los jóvenes escritores españoles en la medida en que estos carecían de referencias y de una cultura libresca suficientemente actualizadas.¹⁴⁵ Había excepciones, claro, y se inventaban medios clandestinos para conseguirse libros prohibidos. Pero,

¹⁴⁵ Sólo por citar algunos, estaban censuradas por ejemplo algunas obras de Larra, Espronceda, Galdós, Valle Inclán, Pío Baroja, Machado o Blasco Ibáñez, además de Juan Huarte de San Juan, Juan Luis Vives y Jovellanos. Entre los extranjeros censurados figuraban nombres como los de Joyce, Camus, Faulkner, Huxley, Sartre o incluso Darwin y su teoría evolucionista. Algunos títulos volverían a la libre circulación en 1963, con la ley aperturista de Manuel Fraga.

en general, sin saber lo que pasaba en el mundo literario más avanzado o sin poder leer algunos de los grandes clásicos, no se podría ir muy lejos. Les faltarían a los escritores, quizás, un norte y algunas pistas necesarias para saber qué dirección literaria tomar. Sin ese tipo de información, la seducción ejercida por las propuestas del Partido se potenciaba y encasillarse en el realismo social se mostraba prácticamente como el único camino a seguir, o por lo menos un camino que les parecía digno a los escritores que se dejaban dirigir.

Esta es solamente una de las caras de la influencia de la censura en la literatura española de la época. La otra es la que actúa más explícitamente en el proceso de creación, dentro de la conciencia misma del escritor, condicionando de manera decisiva los textos producidos. Frena la libertad del artista en todos los niveles, desde la concepción de la idea central de la obra hasta la redacción propiamente dicha. Se aloja muchas veces en el inconsciente del escritor y funciona como una autocensura que corta por la raíz muchas ideas incipientes que ni siquiera acaban tomando forma suficientemente clara en la conciencia creadora. Esta autocensura vuelve a surgir después de concluida la obra o cada tramo de la obra, cuando el autor vuelve a su texto para ajustarlo, y lo ajustará, por supuesto, con la mente puesta en las limitaciones impuestas por los censores, las cuales intentará adivinar de antemano. Cambiará o simplemente cortará, así, inevitablemente, algunos fragmentos de su trabajo, a lo mejor precisamente los más interesantes y de mayor relevancia...

Una vez finalizada la obra, la censura vuelve una vez más a actuar, y esta vez no en la mente del artista, sino oficial y explícitamente, cuando el texto

es recibido por los censores para su evaluación. Seguramente ahí, otra vez, el libro será víctima de interferencias que buscarán encuadrarlo dentro de las rígidas líneas fijadas por la ideología del régimen –y cuanto más famoso y influyente sea el escritor, más atentos estarán los censores–. Podrá haber alguna que otra negociación entre autor y censores, pero claro está que las decisiones finales tienen carácter unilateral.

Faltaría añadir a ese triste panorama de la censura la otra cara de la moneda: los lectores. Del mismo modo que a los jóvenes escritores estaba vedado el acceso a gran parte de la literatura tanto española como mundial, lo que empobrecía su universo de referencias, los lectores también padecían de la falta de variedad de literatura ofertada. En lugar de, por ejemplo, James Joyce, Galdós o Sartre, el receptor español de entonces tenía que contentarse con encontrar en las librerías, salvo excepciones, literatura llamada de consumo o trivial, de gusto y de calidad bastante cuestionables, hecho que, con el pasar de los años, va influyendo en la expectativa del lector español de la dictadura hacia los libros que recibe, como volveremos a comentar más adelante.

Pero es cuestionable asumir como único canon literario de esa época el realismo social recomendado por el Partido Comunista como arma ideológica y adoptado naturalmente por gran parte de la generación de escritores de entonces. Que no se olvide, por ejemplo, el experimento vanguardista que supuso el postismo en la segunda mitad de la década de los 40, por lo tanto ya en plena dictadura franquista, lo que demuestra que las cabezas artísticas de la época no estaban en su totalidad volcadas a la estética del realismo social que ya se gestaba como dominante. El postismo tenía claras conexiones con las

vanguardias de principios del siglo, proponiéndose, incluso, como deja claro su nombre, a ser un movimiento post vanguardias, un post “ismos”. Pero ni por eso era ajeno a la situación política y social de España. Sin embargo, el concepto de combate era totalmente otro y se situaba únicamente en la esfera literaria. El movimiento postista iba en contra tanto del realismo social de oposición como del estilo neoclasicista caro al régimen, y lo hacía intentando una transgresión de base y de principios artístico-literarios que curiosamente nos remite a la frase de Maiakóvski que usarían años después los poetas concretos brasileños para cerrar su manifiesto: “sin forma revolucionaria no hay arte revolucionario”. Es decir: si el arte no es revolucionario no se puede esperar de él la función de vehículo político revolucionario. Intentar el cambio social por medio de una estética manida –la del realismo– sería, así, inviable. En lugar de solicitar una ruptura político-social, el postismo practicaba una ruptura lógico-gramatical. En lugar de querer sorprender al régimen, el postismo tenía entre sus objetivos sorprender a todos y cada uno de los lectores. Proponía para la sociedad su poesía modernizadora, de alto impacto, y el simple hecho de osar hacer esa propuesta sitúa el movimiento en la oposición al régimen, sin la necesidad de verbalizar palabra por palabra esta postura. La estética postista simplemente no cuadraba en el país pretendido por Franco. En este sentido, proponer el postismo significa proponer un nuevo régimen político. Significa gritar –a quién quisiese entender– que se desean cambios en la sociedad.

Del postismo hicieron parte sus tres fundadores, los poetas Eduardo Chicharro y Carlos Edmundo de Ory y el pintor Silvano Sernesi, y también poetas como Francisco Nieva, Gloria Fuertes, Antonio Fernández Molina,

Fernando Arrabal, Gabino-Alejandro Carriedo, José Fernández-Arroyo, Félix Casanova de Ayala, Federico Muelas, Jesús Juan Garcés o Carlos de la Rica, además de Ángel Crespo, figura destacada de esta tesis. El motivo del escaso impacto del movimiento puede hallarse, por ejemplo, sencillamente en la falta de un público apto para recibir poéticas experimentales en ese momento histórico tan delicado del país (el buen humor y el carácter lúdico eran algunas de las características postistas y puede que no encontrasen cabida en los lectores de la época). Pero, aunque existiera un público propenso a recibir positivamente el postismo, el desarrollo y difusión de esa poética se tornarían imposibles, como realmente ocurrió. La revista *Postismo*, que divulgaba el manifiesto del grupo, no pasó del primer número y fue sumariamente prohibida por la censura, probablemente porque los censores vieron en el movimiento una vuelta al surrealismo, estética abominada por el régimen. En poco tiempo, los postistas lanzan otra publicación, *La Cerbatana*, que tuvo el mismo destino de la primera. La lucha postista seguiría en las revistas *El Pájaro de Paja* y con apariciones también en *La Estafeta Literaria*, *La Hora*, además del suplemento *Jueves Postista*, del diario *Lanza*, de Ciudad Real. Pero sus propuestas ya perdían fuerza dentro de un contexto tan poco favorable, y sus participantes ya alzaban vuelos en otras direcciones.

También de la segunda mitad de los 40 es el surgimiento del grupo de origen catalana *Dau al Set*, formado por pintores y escritores, cuyo nombre parece hacer referencia al “Coup de dés” de Mallarmé, lo que por sí solo ya evidenciaría el carácter experimentalista de sus propuestas. En 1948 dan a conocer el primer número de su revista, que lleva el mismo nombre del grupo. De *Dau al Set* formaron parte el poeta Joan Brossa, el grabador Enrique Torno,

el universitario Arnau Puig y los pintores Antoni Tàpies¹⁴⁶, Joan Ponç, Modest Cuixart y Joan-Josep Tharrats, además del francés René Metras y de Juan Eduardo Cirlot, que se uniría más tarde al grupo. Tuvieron como base el surrealismo y lo utilizaron como punto de partida estético para sus producciones, que con el paso del tiempo se desarrollaron hacia nuevas propuestas estéticas. Buscaban desde un principio la unidad entre las artes visuales y la literatura. Es de interés resaltar la participación destacada en la revista *Dau al Set* del poeta brasileño João Cabral de Melo Neto –que vivía en Barcelona, donde ejercía funciones diplomáticas en el consulado de Brasil–, tanto con la publicación de poemas como en la confección misma de la revista (recordemos que João Cabral de Melo Neto forma parte del “paideuma” de la poesía concreta y que, a principios de la década de 60, fundaría en Madrid la *Revista de Cultura Brasileña*). A Cabral, le “gustaba alternar las tareas diplomáticas con las de poesía y litografía (...) contaba en su haber con la experiencia de haber sido editor e impresor de toda una colección de libros de poesía de autores contemporáneos y brasileños”.¹⁴⁷ La revista *Dau al Set* sería publicada hasta 1956, cuando sus componentes cesan en su actividad como

¹⁴⁶ Tàpies, junto con Jorge de Oteiza y otros artistas españoles invitados, participarían en 1957 de la IV Bienal de São Paulo, de la cual Oteiza saldría laureado con el Gran Premio de Escultura. “El éxito de Oteiza constituyó una sorpresa, pero también un fortísimo estímulo a las nuevas promociones interesadas en la Abstracción, que tan activamente estaban trabajando en vencer obstáculos e indiferencias. Por otra parte, el triunfo conseguido en Brasil hizo posible que, en adelante, se prescindiera de la Figuración y se atendiera con exclusividad a la selección de obras abstractas para concurrir a exposiciones internacionales”. La pintura española de vanguardia también destaca en la siguiente Bienal de São Paulo: “...la Bienal de São Paulo de 1959 vendría a sancionar la cotización que artistas no figurativos y obras abstractas españolas estaban alcanzando en el mercado internacional del arte. (...) El pabellón, tal y como se planeó, dispuso de dos salas especiales: una dedicada al pintor Modest Cuixart y otra al grabador Joan Josep Tharrats. (...) En plena cosecha de éxitos internacionales el rotundo triunfo de Modest Cuixart, obteniendo el Primer Premio de pintura en esta V Bienal de São Paulo (premio que se queda engrandecido si se tiene en cuenta las salas especiales presentadas por otros países: Bacon y Hayter, por Gran Bretaña; Gustom y Sam Francis, por los Estados Unidos; Appel, por Holanda; Lismonde, por Bélgica; Burri, Fontana y Vedova, por Italia, y Sangai, por Japón), vino a sancionar el definitivo e inapelable triunfo nacional e internacional de la Abstracción española. (Ureña, 1982: 176 y 178-179).

¹⁴⁷ Ureña (1982: 69).

grupo. Sin embargo, seguirían actuando artísticamente y siempre con los ojos puestos en la vanguardia. Para nosotros, interesa que nos quedemos con el nombre de Joan Brossa, el poeta del grupo y uno de los pioneros de la práctica de la poesía visual en el siglo XX.

Pero aún antes del postismo o de Dau al Set, surgía en Córdoba, en 1943, el grupo Cántico (Juan Bernier, Pablo García Baena, Ricardo Molina, Mario López, Julio Aumente, Ginés Liébana, Miguel de Moral), que a partir de 1947 empieza a publicar la revista de mismo nombre. Cántico va en contra del escenario literario que se le presentaba en el momento: el anacronismo garcilasista, la retórica tremendista¹⁴⁸ o la pretensión realista. Los poetas del grupo heredan elementos tanto del modernismo español como de los poetas del 27. La preocupación con la selección léxica supera lo que se venía haciendo en la época, demostrando un cuidado extremo con la palabra justa y perfecta, en detrimento del uso de formas fijas de versificación. Son, además, culturalistas y ponen en jaque la cuestión de la rehumanización del arte que tenían como proyecto muchas de las corrientes de entonces, que así daban un paso (o muchos) atrás en relación a los logros de las vanguardias históricas. Tal vez no se pueda afirmar que Cántico presentó propiamente una propuesta de vanguardia. De todos modos, trajo al escenario literario de la época indiscutibles aires de renovación al cuestionar la postura artística de sus coetáneos.

¹⁴⁸ La estética llamada tremendista tiene conexión con lo que se suele llamar también estilo realista-naturalista y se caracteriza genéricamente por la exageración de aspectos considerados negativos de los personajes y escenarios y por un lenguaje duro, crudo y directo, sin adornos o eufemismos. Ejemplo en prosa es *La familia de Pascual Duarte* (1942), de Camilo José Cela; en poesía, la revista *Espadaña* (1944-1951) fue su gran difusora en la época. Ya sobre el garcilasismo volveremos a comentar en los próximos párrafos.

Estos breves comentarios sobre las vanguardias de la posguerra –tanto el postismo como la que giraba en torno a la revista *Dau al Set* e incluso el fenómeno de Cántico– nos sirven de muestra de que el panorama literario de la época iba mucho más allá del realismo social o de la coexistencia de solamente dos corrientes opuestas, la neoclasicista propagada por el régimen y la cultivada por la oposición, precisamente el realismo social. Para un extranjero, como nosotros, además, sirve de alerta para que no nos precipitemos y acabemos eligiendo el camino más fácil para esbozar la situación literaria de la época, que, desde luego, ya se evidencia como más compleja de lo que se podría imaginar. Cuanto más se lee, más se nota la gran presencia de ramificaciones en cada corriente y de casos individuales inclasificables en rótulos generalizadores.

Ya hemos hablado de la corriente del realismo social que se impone principalmente a partir de los años 50. Hemos comentado también algunas iniciativas de vanguardia que aparecieron paralelamente. Faltaría añadir, por supuesto, la existencia de la estética, digamos, oficial, adoptada por no pocos escritores del momento y caracterizada *grosso modo* por el rigor formal de corte clásico, con profuso uso del soneto, por ejemplo, y teniendo como modelo principal a Garcilaso de la Vega, poeta del Siglo de Oro español. Esos autores –que, dentro de sus diferencias individuales, presentaban suficiente coherencia estética para conformarse como grupo–, que se forma a principios de los 40 y al cual vendría a oponerse la literatura social de los 50, recibiría el nombre de Garcilasismo, y sería conocido también como Juventud Creadora (nombre de la tertulia literaria del Café Gijón de Madrid organizada por el grupo garcilasista), publicando entre 1943 y 1946 la revista *Garcilaso. Juventud Creadora*, teniendo

como principales nombres a los poetas José García Nieto, Pedro de Lorenzo, Jesús Revuelta, Jesús Juan Garcés y Federico Muelas, entre otros. Los temas, aquí, no eran por supuesto la denuncia de la realidad social del país ni mucho menos la experimentación lingüística vanguardista, sino aspectos como el patriotismo, la religiosidad, el amor, la trascendencia humana, la exaltación de la naturaleza y de los aspectos geográficos del país e incluso cuestiones existenciales. García Nieto llegaría a recomendar a sus pares, en las páginas de la revista, que escribiesen con “amor, vitalidad y masculinidad”.¹⁴⁹

Otro de los grandes vehículos difusores de este tipo de escritura¹⁵⁰, anterior todavía a *Garcilaso*, fue la revista falangista *Escorial*, nacida ya en 1940, editada por la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda y dirigida por Dionisio Ridruejo, escritor, político perteneciente al ala más liberal del partido único de la dictadura y, en la época del surgimiento de la revista, Jefe Nacional de Propaganda del gobierno. Junto con Ridruejo participan en *Escorial* Pedro Laín Entralgo (en el momento, director de la Editora Nacional), Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Leopoldo Panero, Antonio Tovar y Xavier Zubiri, entre otros, todos ellos asociados de una u otra forma al falangismo. La revista dura hasta 1950 y durante la década experimenta una cierta liberalización editorial, abriendo espacio incluso a artistas contrarios a los ideales franquistas. En torno al año 1949, muchos de los principales participantes de *Escorial* ya trazaban caminos propios que no estaban precisamente conectados ni con la ideología del régimen ni con el realismo

¹⁴⁹ José García Nieto citado por Fanny Rubio en Ynduráin (1981: 142). Ilustrativo de la época y específicamente de la estética oficialista es también el título del libro de 1940 del escritor católico-conservador José María Pemán, tomado del himno carlista: *Por Dios, por la Patria y el Rey...*

¹⁵⁰ La poesía practicada por los escritores “oficialistas” fue clasificada como “poesía arraigada”, en oposición a la “poesía desarraigada”, temáticamente más rebelde y dónde caben tanto el existencialismo como el tremendismo. Esa clasificación fue propuesta por Dámaso Alonso.

social que ganaba cada vez más fuerza entre los intelectuales. Dionisio Ridruejo publica sus *Elegías*; Vivanco publica *Continuación de la vida*; Panero, *Escrito a cada instante*; y Rosales, *La casa encendida*.

Pero la variedad de corrientes estéticas presentes en estas primeras décadas de postguerra no se restringe tampoco al realismo social, al neoclasicismo oficial o las vanguardias. Según miramos con más detalle, vemos surgir nuevos estilos o estilos derivados de otros ya presentes en el momento, como son los casos del tremendismo o del existencialismo, por ejemplo. Es interesante apuntar también, para que no nos olvidemos, que, junto con nuevas generaciones de poetas y prosistas, convivían autores venidos del ambiente anterior a la guerra, algunos de los cuales seguían produciendo e influyendo a los más nuevos. Entre ellos, nos importa destacar principalmente el nombre de Dámaso Alonso, ubicado en la generación del 27 y que mantenía, en la postguerra, fuertes vínculos con los nuevos creadores, participando en numerosas revistas literarias y en plena producción. Es de 1944, por ejemplo, su libro de poemas *Hijos de la ira*, considerada la obra más importante de toda su carrera. Dámaso Alonso va a participar activamente también, años después y como colaborador de Ángel Crespo, en la *Revista de Cultura Brasileña*.

La década de los 50 avanza y la literatura social gana fuerza, viendo aumentada tanto su nómina de escritores como de público lector. El desarrollo de esa estética llega a un punto tal que no es posible unificar a todos sus practicantes bajo el mismo paraguas de escritores realista-sociales. El centro de atención de muchos de esos artistas se mueve de lo social a lo privado, para, desde ahí, volver a lo social. Es decir: en muchos de los escritores del

medio siglo lo individual es usado como camino para llegar a lo social. El rótulo que más usualmente distingue a los poemas resultantes de esa escisión es “poesía de la experiencia”. El tema aparentemente principal es, digamos, una experiencia propia, pero que en realidad está sirviendo de palanca para sacar ejemplos –ya sean directos o metaforizados– que pueden ser transferidos a lo colectivo. De todos modos, bajo esa estética social renovada, el mensaje de los textos tiene que pasar antes por un proceso de autoconocimiento, y ahí reside la evolución en el estilo. De sencilla literatura que comunica al público lo que pasa con el país, los jóvenes escritores sugieren que la literatura debe ser, antes de nada, conocimiento. Así, aunque siga presentando tintes de denuncia social, la nueva vertiente que progresa junto con la década de los 50 vuelve al interior del artista, a su individualidad, para ahí buscar material de composición. Ganan terreno el subjetivismo y las características narrativas en los textos, incluso cuando se trata de textos poéticos.

En el caso específico de la novela, el cambio viene marcado por la publicación en 1962 de *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa, libro que da inicio al llamado *boom* latinoamericano en Europa y abre las puertas al realismo mágico y toda su carga imaginativa. En este mismo año se publica *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos, que simboliza también una renovación de la novelística española. El fracaso de la literatura como arma política se evidenciaba y, a partir de ahí, “se reivindicó la radical autonomía del objeto literario respecto de la realidad: en gran medida la novela experimental aspiró a dejar de ser una reflexión sobre el mundo para convertirse en una reflexión sobre sí misma.”¹⁵¹ El Juan Marsé de *Últimas tardes con Teresa*

¹⁵¹ Javier Cercas en Sanz Villanueva (1999: 366).

(1966), el Miguel Delibes de *Cinco horas con Mario* (1966) o el Juan Benet de *Volverás a Región* (1967) ejemplifican el cambio estético que se consolida en los 60, que ponía de relieve el subjetivismo en detrimento del realismo. Al final de la década de los 60, analizaba Juan Goytisolo: “Supeditando el arte a la política rendíamos un flaco servicio a ambos: políticamente ineficaces, nuestras obras eran, para colmo, literariamente mediocres: creyendo hacer literatura política no hacíamos ni una cosa ni otra”.¹⁵² Es de la segunda mitad del los 50 –y eso también puede tener su carga de influencia en la búsqueda de alternativas al realismo social– el surgimiento de las editoriales Seix Barral y Ariel, en Barcelona, y Taurus, en Madrid.

Ese cambio a que nos acabamos de referir ya sería una de las muestras del agotamiento de la literatura social –tanto en la novela como en la poesía– que se había gestado en los 40 para alcanzar su auge en los 50 y empezar a perder fuelle en los 60. El declive del realismo social ocurre, no por casualidad, paralelamente al ascenso económico de España y a la relativa apertura cultural y disminución de la rigidez de la censura. El Plan de Estabilización es de 1959 y, en cosa de uno o dos años, ya empieza a surtir efectos prácticos en la economía del país y en la vida cotidiana de las gentes de las ciudades. En 1962, Manuel Fraga asume el Ministerio de Información y Turismo y abre poco a poco nuevas posibilidades culturales para los españoles, culminando con la promulgación de la Ley de Prensa e Imprenta de 1966. Ante el nuevo panorama social, se impone la necesidad de una renovación de los medios expresivos. Aunque las huelgas y el movimiento universitario de oposición al régimen sigan al orden del día, en el medio literario parece que ya no urge

¹⁵² Juan Goytisolo citado por Sanz Villanueva (1999: 527).

quejarse o denunciar con la intensidad de la década anterior. Muchas casas ya tienen televisión; muchos ya tienen coches; se van de vacaciones a la playa; están volcados en seguir el fútbol o los toros, que se tornan espectáculos cada vez más multitudinarios con el desarrollo de los medios de comunicación. Además, los jóvenes escritores de los 60 no vivieron la guerra o por lo menos no tienen recuerdo de ella. Incluso puede que muchos se aburran con el tema, recurrente en las charlas de sus padres y otras personas mayores. Ya por 1965 el realismo social tal y como fue practicado años antes suena a anacrónico y presenta un cuadro crítico dentro del panorama literario español, situación que

permite que aparezcan nuevas formas de realismo, como el realismo objetivista, o poesía dialéctica, defendido por *Claraboya*¹⁵³, que ya no fundamentan su discurso en un orden monolítico racionalista. La crisis de la estética social-realista abría al menos dos posibilidades: bien llevar a cabo una renovación de los modos de captación de la realidad, bien asumir la incapacidad del texto poético para acceder a dicha realidad. (...) Pueden, al menos, distinguirse cuatro modelos diferentes de escritura que derivan todos ellos de la tradición simbolista, que van desde un narrativismo fragmentado con referencia realista hasta una escritura experimental (*Problemática-63*, Grupo Zaj) que acaba por prescindir de los elementos lingüísticos.¹⁵⁴

Este es precisamente el punto a que queríamos llegar desde que empezamos a trazar este rápido panorama literario español de los 50-60, para a partir de aquí poder empezar a finalizar este apartado y proseguir. Es exactamente en la primera mitad de los 60 cuando llega a España la poesía concreta brasileña, cuyos medios difusores y fechas precisas serán detallados en el siguiente apartado. Por lo que hemos podido averiguar hasta aquí, la decadencia del realismo social con tintes políticos que dominó el escenario de la literatura española principalmente durante los 50, y que viene conjugada con relativas aperturas políticas, sociales y culturales, cede espacio al surgimiento

¹⁵³ Revista poética leonesa (1963-1968), difusora de la corriente de poesía dialéctica.

¹⁵⁴ Juan José Lanz en Sanz Villanueva (1999: 111 y 112).

de nuevos caminos estéticos. El propio realismo sigue vivo, pero cambiado. Características simbolistas y modernistas vuelven a presentarse en los escritos de las nuevas generaciones, pero también cambiadas en relación a sus orígenes que datan de finales del siglo XX. La estética neoclásica oficialista ya había perdido fuerza desde hace unos años, así como el tremendismo –solo para que recordemos, las revistas *Garcilaso*, *Escorial* y *Espadaña* cesan sus actividades, respectivamente, en 1946, 1950 y 1951–.

Este contexto de cambios, agotamientos y búsqueda de nuevas formas de expresarse se muestra favorable al resurgimiento de estéticas experimentales. *Dau al Set* había lanzado el último número de su revista en 1956, pero el poeta Joan Brossa seguía en plena actividad en los años 60, trabajando en sus poemas visuales, poemas objeto, poemas urbanos e incluso en dramaturgia, con textos centrados en el teatro del absurdo. Nuevos grupos vanguardistas surgirían. En la cita anterior, Juan José Lanz menciona a dos de ellos: Zaj y Problemática-63. Zaj fue un grupo de vanguardia fundamentalmente musical, creado en 1964, pero aún así interesa saber que su origen está influido por el músico estadounidense John Cage (que, recordemos, se relaciona con el grupo concreto Noigandres). Aunque el principal foco del grupo sea la música, en la segunda mitad de la década se incorpora a Zaj el escritor y diplomático José Luis Castillejo, practicante también de una modalidad de poesía visual. El grupo, con muchos cambios por el camino, llegaría a estar activo sorprendentemente hasta 1996. En cuanto a Problemática-63 y a su cara literaria representada por el poeta Julio Campal, se puede decir que fueron los mayores promotores de la poesía concreta en España, según veremos en el próximo capítulo. Antes, sin embargo, recogeremos algo más de información

sobre el panorama literario general de los años 60, dónde se sentará el concretismo.

La antología *Nueve novísimos poetas españoles*, de José María Castellet, se publica en 1970 y su propuesta es presentar los nombres más significativos de la poesía española de la década de los 60. Según el autor, son ellos Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, José María Álvarez, Félix de Azúa, Pere Gimferrer, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero, Ana María Moix y Leopoldo María Panero. De características muy distintas, los nueve coinciden por lo menos en una cosa: el rechazo a la poesía social tal y como era entendida en los años 50. Además, “enlazan, como habían hecho otros poetas menos jóvenes, con las vanguardias y los movimientos contemporáneos de otros países.”¹⁵⁵ Y como comenta el propio Castellet, la lectura de muchos de los poemas de su antología “exige un esfuerzo más visual que racional, una tentativa de aprehensión simultánea de los diversos elementos que componen ese universo sincrónico que es el poema”.¹⁵⁶ En las piezas poéticas de los autores de esta reunión se encuentran a menudo referencias venidas del cine, de los cómics, de la televisión, o collages de fragmentos de frases publicitarias y periodísticas, frases hechas o letras de canciones, en una clara apertura de la literatura al universo pop, como venía aconteciendo ya en otras partes del mundo y con otras artes, no solamente la literatura, lo que demuestra que en materia de poesía lo que se hacía en España en los años 60 parecía acorde al pensamiento artístico internacional más avanzado de la época. En el horizonte literario español, vuelve la vanguardia a encontrar su sitio. En la segunda mitad de los 60 se da incluso “la

¹⁵⁵ Joaquín Marco en Ynduráin (1981: 113).

¹⁵⁶ José María Castellet en Ynduráin (1981: 302 y 303).

resurrección del interés por el Postismo, que en su momento había pasado inadvertido como juego intrascendente, y que ahora (...) se convertía en texto de gran influencia renovadora”.¹⁵⁷

Los poetas de la compilación *Nueve novísimos* –y otros que se quedaron fuera de ella pero que siguen los postulados de esa nueva generación– van lanzando sus libros a lo largo de esa década, dando forma así a una nueva estética para la literatura española. Se supone que muchos de ellos, o quizás todos ellos, estaban al tanto de la corriente visual que ganaba cuerpo mundo adelante. Sabemos, por ejemplo, que Pere Gimferrer mantenía relación de amistad con el brasileño João Cabral de Melo Neto, que, a su vez, naturalmente, conocía los experimentos que los concretistas brasileños venían llevando a cabo desde hacía algunos años. “Dice Gimferrer que fue João Cabral de Melo quien le recomendó que, *como los primitivos, utilizara cosas que pudiera visualizarse, no cosas abstractas ni imágenes no visualizables por el lector*”.¹⁵⁸ Sigue Gimferrer:

Y esto, con muy pocas excepciones, lo he practicado rigurosamente. Por tanto, si es algo que el lector puede imaginar visualmente, es algo que funciona. No solo funciona, sino que te exime de decir de modo explícito lo que ya de por sí dice la imagen.¹⁵⁹

Uno de los excluidos de la antología de Castellet sería José Miguel Ullán que, sin embargo, entrará en otra antología, de 1975, organizada por Fernando Millán y titulada *La escritura en libertad: antología de poesía experimental*, de Alianza Editorial, obviamente un libro de menor alcance de público y de crítica que los *Nueve novísimos*. Ullán está incluido también entre los nombres que

¹⁵⁷ Víctor García de la Concha en Sanz Villanueva (1999: 271 y 272).

¹⁵⁸ Pere Gimferrer citado por Víctor García de la Concha en Sanz Villanueva, Santos (1999: 277). El fragmento en cursiva indica el habla de Gimferrer, según García de la Concha.

¹⁵⁹ Pere Gimferrer citado por Jordi Gracia en Sanz Villanueva (1999: 312).

aparecen destacados en el volumen ocho de *Historia y crítica de la literatura española (1939-1975)*, de Santos Sanz Villanueva, uno de los libros que estamos utilizando como base para la redacción de este capítulo y que forma parte de una de las más completas ediciones sobre literatura española de que tenemos noticia. José Miguel Ullán rompe con el texto discursivo y practica una modalidad de poesía visual que bautiza de “agrafismos” y que puede ser considerada como una de las más radicales en su época en España. Así establece claras conexiones, además de con lo contemporáneo en nivel mundial, también con una tradición de poetas españoles ultraístas como Juan Larrea o Guillermo de Torre. El organizador de *La escritura en libertad*, Fernando Millán, es otro nombre que suele escapar a los críticos e investigadores:

Lugar ninguno suele ocupar en los estudios panorámicos de este período el estudio de la poesía experimental. Sin embargo, una corriente de experimentalismo atraviesa toda la posguerra y adquiere fuerza en los años sesenta a partir de la figura de Julio Campal (1934-1968) y su revista *Problemática-63*. A Fernando Millán (1944) debemos la fundación a fines de los sesenta del Grupo N.O. de poesía experimental, y una de las producciones más interesantes en este campo.¹⁶⁰

Tanto Julio Campal como Fernando Millán volverán a aparecer en esta tesis, pues tienen estrecha relación con nuestro próximo asunto: la difusión de la poesía concreta brasileña en España. Campal es uruguayo (1933-1968), hijo de asturianos, pero vivió gran parte de su vida en Argentina y después en España. En 1962, en Madrid, se une a *Problemática-63*, grupo del cual también formaba parte Millán, y que buscaba “la integración de las distintas disciplinas

¹⁶⁰ Juan José Lanz en Sanz Villanueva (1999: 122).

artísticas y la renovación de la escritura poética.”¹⁶¹ Además de su conexión con el concretismo brasileño y también con el concretista suizo-boliviano Eugen Gomringer, los artistas de Problemática-63 se dejarían influir por otras corrientes experimentales como el espacialismo y el letrismo. El grupo N.O. nace en 1968 y de él nos interesará destacar precisamente la figura de Fernando Millán (Jaén, 1944), por su intensa actividad como artista experimental que utiliza la escritura como base pero que siempre ha buscado mezclar la poesía con otros campos artísticos.

Antes de que terminemos, algo hay que aclarar. La generación representada en la antología de Castellet produce una literatura modernizante y conectada con lo más avanzado de la época en términos mundiales. Es innovadora en muchos aspectos, principalmente si, considerando el ámbito español, la contrastamos con las generaciones literarias dominantes en los 40 y 50. Pero, claro está, no son de vanguardia. Se mantienen tal vez en el límite justo que les permite ser asimilables por la crítica establecida y llegar al entendimiento de un público algo más extenso, a la vez que pueden ser considerados innovadores en el ámbito español. Pero no van más allá de ese límite. Tanto es así que convive paralelamente con los nuevísimos otra cara de la generación, esta sí más decidida a experimentar y, por consiguiente, destinada a ser menos comprendida y menos divulgada. Ejemplos testimoniales de estas dos facetas de los escritores de los 60 son las dos antologías que hemos comentado, los *Nueve novísimos* y *La escritura en libertad*, pero en nuestras investigaciones supimos de otras antologías de igual matiz –de un lado y de otro– que podrían ser citadas. No lo haremos, por no

¹⁶¹ López Fernández, Laura. “Un acercamiento a la poesía visual en España: Julio Campal y Fernando Millán”, artículo de *Especulo, Revista de Estudios Literarios*, n. 18. URL: http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/campal_m.html

considerar fundamental esa información para la continuidad de este trabajo. Lo que interesaría notar, para que podamos seguir, es que hay un importante cambio de canon literario en España si comparamos los 60 con las dos décadas anteriores. Y nos halaga concluir que, clasificadas o no como vanguardia –eso ya no importaría–, lo que se veía en el panorama español de los 60, nos parece, era una propensión a la literatura de innovación.

Comentar la renovación estética solamente a partir de obras y autores es no tener en cuenta todo el entramado de factores contribuyentes a ese cambio. Para que lo nuevo se mantenga y se desarrolle es obviamente necesaria la respuesta favorable del lector. De ahí se supone que la renovación está también en el receptor, que a su vez es un ser insertado en una realidad histórica y social bien definida. Ya hemos mencionado que la mayoría de los jóvenes autores de la década del 60 no había vivido la guerra; que probablemente, incluso, se aburrirían con la recurrencia del tema en las charlas de los mayores (y, posiblemente, con la literatura de los mayores); que habían crecido en una España que se desarrollaba económicamente y que se liberalizaba culturalmente, generando mayor facilidad de acceso a toda una gama de productos culturales –libros, cómics, discos, cine, radio, televisión– en cantidad y variedad nunca antes imaginada por generaciones anteriores. Pues es fácil imaginar que ese mismo ambiente con estas mismas características que acabamos de mencionar formaban, además de una nueva generación de autores, también una nueva generación de receptores, con una nueva mentalidad y con necesidades distintas a las de los receptores de décadas pasadas. Es más: el nuevo ambiente cultural contribuye también para la propia formación de sentido de las nuevas obras, casi siempre llenas de referencias

culturales externas y de intertextualidades. Si no fuera por estos jóvenes lectores que surgían en el panorama literario, los experimentos innovadores de los escritores españoles de los 60 no pasarían de sus primeras ediciones. Tendrían seguramente cortísima duración y serían irrelevantes para las historias de la literatura española de hoy. El razonamiento es lógico: con la aceptación del público, el mercado editorial también se abre y pasa a interesarse por publicar a los jóvenes escritores. Con el aumento de producción y circulación de obras nuevas, la crítica, o por lo menos parte de ella, también acaba abriéndose a la consideración de la nueva estética. Por cierto, hay que incluir entre los nuevos autores y el nuevo público formado a partir del nuevo momento histórico-social, también la formación de una nueva generación de críticos y de periodistas culturales, más propensos a aceptar innovaciones. El cuadro histórico-social modifica toda la red literaria de la época, incluyendo autores, editores, críticos, periodistas y receptores. El canon pasa a ser otro y de eso hablaremos a continuación.

4. 4. El horizonte de expectativas literario en los 60: algunas hipótesis

Empecemos tejiendo algunas consideraciones sobre el concepto de canon literario. La discusión puede partir de este fragmento de José-Carlos Mainer:

Cualquier uso de la palabra *canon* –un término que en griego vale por regla, modelo– responde a una idea de autoridad que organiza férreamente sus alrededores. La literatura es, a fin de cuentas, una institución que moviliza

creencias y adhesiones, expectativas y prevenciones, aceptaciones y censuras, dineros e influencias.¹⁶²

El caso de la literatura española de las décadas de los 50 y 60 del siglo pasado es muy significativo en cuanto ilustración del hecho de que por detrás de los cánones están las ideologías que, a su vez, tienen por detrás de sí las instituciones. El PCE es una institución; la Falange es una institución (eso sin decir que la figura personal de Franco como representante de un régimen ya es por sí sola prácticamente toda una institución); la relativa apertura económica, política y cultural que acabaría impulsando el cambio de canon literario a principios de los 60 no fue obra de la casualidad: fue una apertura muy bien calculada por la institución gobierno; por fin, la propia literatura es una institución social compartimentada en muchos “departamentos”: autores, críticos, periodistas, editores, dueños de librerías, lectores, que a su vez se asocian a otras instituciones como el colegio y la universidad.

Establecer, hoy, el realismo-social como canon literario de las dos décadas inmediatamente posteriores a la guerra civil solo es posible porque España es actualmente un país democrático opuesto a los ideales dictatoriales de Franco. Se elige, así, la estética de oposición como canon (es incluso alentador para el español de hoy saber que la literatura en boga a principios de la dictadura era precisamente una literatura en contra a la dictadura). No es que el realismo-social no haya existido, pues está claro y documentado que sí existió. Pero se trata de optar por esta estética, seleccionarla y alzarla a la posición de canon en detrimento de otras corrientes coetáneas a ella. Esta opción tiene, por supuesto, carácter ideológico. Y optar supone siempre, también, su otra cara: excluir. Intentemos otro camino.

¹⁶² Mainer (2000: 231).

El neoclasicismo difundido principalmente por las revistas literarias proclives a los ideales del régimen franquista parece quedar definitivamente fuera de cualquier posibilidad de establecerse como canon de una época. Sirve como mucho para representar el contrapunto al realismo social, e incluso será una literatura de poco interés y muy poco leída hoy día menos por algún que otro miembro del mundo académico que la utilice como objeto de investigación. Sin embargo, neoclasicismo oficialista y realismo social opositor, estéticas aparentemente tan contrarias entre sí, pueden agruparse bajo determinado paraguas para formar, si no un canon, por lo menos una tendencia, que iba en contra de la deshumanización del arte comentada por Ortega y desarrollada por las vanguardias históricas de principios del siglo. Así tenemos que tanto garcilasismo como literatura de denuncia, tan contrarias ideológicamente, asumían para sí una misión común entre ambas, que era la de la rehumanización de la literatura, aunque ese objetivo puede que no figurase con relevancia en sus postulados. Deshumanizar estaba a la baja, era cosa que había quedado atrás con la desaparición de los flujos vanguardistas. La deshumanización no servía a ningún de los bandos para sus propósitos, que necesitaban transmitir mucha información semántica fácilmente asimilable, tarea imposible sin el uso de un texto que se refiriese directamente a realidades exteriores a la literatura, realidades humanas, históricas y sociales. La información estética quedaba relegada a un segundo plano, y no nos dejemos engañar por las formas clásicas del garcilasismo, que, al usar modelos ya gastados por el tiempo, no traían en realidad ninguna nueva información estética (informar sobre algo que ya se sabe pierde totalmente su sentido informativo). El crítico literario y miembro de la Real Academia Española

Melchor Fernández Almagro, en un artículo del periódico *La Vanguardia* del uno de enero de 1956, titulado “Perfiles de nuestra literatura en 1955”, empieza decretando: “En trance de caracterizar mediante una sola palabra la literatura española de hoy, emplearíamos ésta: humanización.”¹⁶³

De este esfuerzo de rehumanización no participan, claro está, el postismo o Dau al set, dos representantes de un vanguardismo que se debilita con la guerra, se queda aletargado en las décadas de los 40 y 50 y que vuelve a despertarse en España a partir de los 60. De todos modos, vanguardias a parte, se puede considerar que formaba parte de la norma literaria de la época la composición de textos humanizados, es decir, textos que tenían como elementos referenciales directos las peripecias humanas, que enviaban al receptor a buscar referentes fuera de la obra de arte. Las recién citadas vanguardias lo que hacían era violar esta norma. En cuanto a los receptores, queriéndolo o no, estaban influidos por esa norma y, a través de ella, percibían las obras, ya sea a favor o en contra. La norma literaria está condicionada por factores extraliterarios, y el caso que estamos estudiando es un claro ejemplo de eso. El estado de dictadura del país estimuló en el panorama literario español el desarrollo tanto del realismo social como de la escritura oficialista. Esas dos corrientes rechazaban la deshumanización del arte propuesta por muchas de las vanguardias y abogaban por la rehumanización de la literatura, la manera más directa de llegar a sus respectivos públicos e informarlos sobre sus propósitos. En el caso de que la historia de España no hubiera contado con ese triste episodio de la guerra civil, muy probablemente su curso literario

¹⁶³ <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1956/01/01/pagina-5/32771131/pdf.html?search=Poes%C3%ADa%20Concreta>

habría también tomado otras direcciones de las que acabó tomando. De eso no sabemos y tampoco sabremos nunca.

Lo que sí sabemos es que, unido a la guerra civil y sus consecuencias para la sociedad, está el surgimiento del público lector que posibilitará el crecimiento de las corrientes literarias de posguerra. Ya hemos comentado aquí que uno de los probables motivos del escaso impacto del postismo en el momento de su aparición fue el poco interés de un público recién salido de una fuerte contienda bélica por un tipo de texto que tenía como marcadas características el buen humor y el juego. Además, quizás los lectores estuviesen poco propensos a disfrutar del ejercicio de descifrar mensajes deshumanizados que no les remitían al mundo de las cosas externas al poema. Se puede imaginar que el lector de la época demandaría y disfrutaría leyendo textos literarios en tono de denuncia o, su otra cara, textos que comentasen sobre la religión, el amor, la patria y sus bellezas geográficas y sobre un país disciplinado y ordenado bajo la tutela militar. El surgimiento y mantenimiento de estas expectativas por parte del lector por lo menos durante dos décadas (40-50) solo fueron posibles dada la peculiar situación histórico-social de España. Y son estas mismas expectativas las que van a impulsar en la época el funcionamiento de la institución literatura, con la contribución de todos los componentes de la cadena, desde los autores a los receptores, pasando por críticos, editores etc. Está claro que la recepción cambiará si se cambia el entorno histórico-social y consecuentemente las normas vigentes, y así el objeto estético derivado de la lectura de un poema del realismo social de Blas de Otero, por ejemplo, será bien distinto si consideramos un receptor de los años 50, uno de 1970 y uno de los días actuales. De la misma manera, dentro

de la norma de rehumanización de las primeras décadas de la posguerra, es bastante probable que tuviera mala cabida un poema concreto.

El principio de los años 60 representa en España un punto de inflexión de la norma literaria y, consecuentemente, del horizonte de expectativas del público lector. El agotamiento del realismo social y el surgimiento de escritores como por ejemplo los que años más tarde formarían parte de los *Nueve novísimos* dibujan en el escenario literario del país un panorama bastante distinto al que predominaba hasta entonces. Como decíamos, uno de los motivos del ascenso del realismo social –y también de la literatura oficialista, en menor medida– podemos encontrarlo en la demanda de ese tipo de escritura por parte del público. Con la década de los 60, surge un nuevo tipo de receptor (que va a compartir espacio en el panorama de la época con los lectores de gustos más tradicionales, que siguen existiendo): jóvenes alrededor de los 20 años de edad que no vivieron la guerra y que incluso llegan a aburrirse con el tema; jóvenes que crecen en un país con relativo desarrollo económico y que tienen fácil acceso a la televisión, al cine, al cómic, a los viajes, a la universidad, a información cultural extranjera y a una cantidad y variedad de libros impensable para sus padres o hermanos mayores. Este nuevo receptor demanda una nueva literatura, más acorde con su tiempo, con sus intereses y con su lenguaje. Cae el realismo social y se abre espacio para la nueva literatura e incluso para la vuelta de una corriente deshumanizadora. La voz vanguardista sale de su hibernación de las últimas décadas para hacerse oír otra vez. En este exacto punto se ubica la llegada de la poesía concreta a España. ¿Sería mera casualidad? Creemos que no. Sigamos con nuestras hipótesis.

El primero y principal medio difusor del concretismo brasileño en España –como tendremos la oportunidad de ver con más detalle en el próximo apartado– fue la *Revista de Cultura Brasileña*. La *Revista* fue ideada por el poeta y diplomático João Cabral de Melo Neto. Cabral, en los años 50, se encontraba trabajando en el Consulado de Brasil en Barcelona; mantenía, como ya sabemos, relación con Dau al Set; como diplomático tenía la posibilidad de publicar material de divulgación oficial contando con la vista gorda de la censura; el concretismo nace en Brasil en 1952 y a partir de ahí es cada vez más difundido en el país suramericano; Cabral, seguramente, estaba al tanto de esta novedad literaria de su propio país (incluso porque los concretistas lo citaban reiteradamente como una de sus grandes influencias). Nos parece a nosotros que Cabral tenía ya en los años 50 todas las herramientas para lanzar su revista de divulgación de la cultura brasileña en España. ¿Por qué espera hasta 1962? Puede que sencillamente no tuviese todavía el proyecto de la *Revista* en mente, pero eso nos llevaría a preguntar si el surgimiento del proyecto en su mente no estaría relacionado con el claro cambio en el panorama literario que sufría España a principios de los 60. Lo más probable, a nuestro modo de entender, es que Cabral de Melo Neto haya lanzado la *Revista de Cultura Brasileña* en España en 1962 porque en este año notaba el surgimiento de condiciones favorables de recepción. El horizonte de expectativas de los potenciales lectores en España empezaba a cambiar. Lanzar la *Revista* pocos años antes supondría seguramente un rechazo generalizado a los conceptos de poesía de los concretos.

Recordemos rápidamente lo que decíamos en la primera parte de esta tesis, cuando abordábamos el concepto de horizonte de expectativas. Un

mismo objeto artístico (o artefacto, si queremos utilizar el término de Mukarowsky) puede generar distintos objetos estéticos. Esta variación dependerá del contexto de recepción del artefacto. Un mismo poema, por ejemplo, visto por un receptor bajo la influencia de una u otra norma resultará en diferentes objetos estéticos. Un cambio de norma, por lo tanto, supondrá cambios en la valoración del artefacto dentro de una comunidad lectora. La norma, a su vez, está condicionada muchas veces por factores extraliterarios, como es el caso que venimos estudiando. El valor estético dado a una obra, se concluye, está conectado a las condiciones histórico-sociales de sus receptores y a las respectivas normas predominantes vigentes en ese ambiente específico.

Fernando Millán, de quién ya hablamos en esta tesis, concede en mayo de 1997 una entrevista a *Espéculo* (revista de estudios literarios de la Facultad de Ciencias de la información de la Universidad Complutense de Madrid).¹⁶⁴ Destacamos tres fragmentos que pueden ilustrar bien este cambio en el panorama histórico, social y literario a que venimos refiriéndonos:

(...) estoy hablando de 1954 y 55, y mis primeros trabajos son novelas del espacio a los doce años. Mi primera vocación literaria es esencialmente narrativa. Yo empiezo escribiendo novelas, incluso escribo cinco o seis capítulos de una novela de contenido social influido por el entorno del barrio donde vivíamos, en Vallecas, en una zona de semichabolas, en un mundo bastante duro, y sobre esa edad, los doce o trece años, yo tengo una productividad intensísima, escribo todos los días. Realmente, mi primer contacto con la literatura es a través de los quioscos, porque en mi casa no había libros.

(...)

Entonces, en 1964, un grupo de amigos vamos a una conferencia en una galería que estaba cerca de la puerta de Alcalá y allí nos encontramos, en un coloquio, a Julio Campal y Ángel Crespo hablando de poesía concreta brasileña con una exposición. (...) Para él (Campal) la poesía concreta es la poesía de la modernidad, fundada en las cuestiones del mundo de la comunicación, de la teoría de la psicología de la forma, etc.

(...)

¹⁶⁴ <http://www.ucm.es/info/especulo/numero6/millan.htm>

En esos momentos yo hacía una poesía influida por los planteamientos sociales y éticos de Celaya y demás. Sin embargo yo nunca entendí que la poesía o cualquier otra expresión artística tuviera que ponerse al servicio de. Me parecía que eso era un sinsentido.

1964 parece ser un año en que hay buena difusión de la poesía concreta en Madrid. El diario *ABC* del 21 de abril da cuenta de otro coloquio sobre el movimiento brasileño, esta vez a cargo de Pilar Gómez Bedate. La nota se llama “El sentido crítico de la poesía concreta”:¹⁶⁵

En la Sala Neblí disertó ayer la señorita Pilar Gómez Bedate, secretaria de la *Revista de Cultura Brasileña* y autora de estudios sobre arte y poesía, acerca del tema que titula esas líneas. Comenzó haciendo una descripción de lo que es poesía concreta; no es otra cosa que parte del fenómeno que ha dado lugar a la música tonal. Esta poesía parte de la base del aprovechamiento plástico de las palabras, abandonando la unión expresiva tradicional y la línea orgánica. Este movimiento, que ha nacido recientemente en Brasil, hace que los poemas no solo se lean, sino que también se contemplen, y esta contemplación visual del poema es, a veces, más sugerente que su lectura. La señorita Gómez Bedate fue muy aplaudida al término de su pulcra disertación.

Cuando una obra o un conjunto de obras surge en el panorama literario, se le presentan dos caminos principales: cumplir o defraudar las expectativas de los receptores. Cumplir o defraudar están, obviamente, condicionados por el horizonte de expectativas existente antes mismo del surgimiento de la obra. Creemos que en líneas generales la poesía concreta brasileña en España tiende a ir por la senda del cumplimiento de las nuevas expectativas acerca de la literatura que empezaban entonces a formarse. Podemos fechar ese surgimiento de la poesía concreta en España entre 1963 –año de la publicación del largo estudio “Situación de la poesía concreta” en la *Revista de Cultura Brasileña*– y 1964 –año en que hay registros de conferencias sobre el tema en España–. De 1962, como hemos visto, es la aparición del grupo español de

¹⁶⁵ <http://hemeroteca.abc.es/> (sabemos que la conferencia de Pilar Gómez Bedate se llamó en realidad “El sentido plástico de la poesía concreta”).

vanguardia *Problemática-63*, encabezado por Julio Campal. Pere Gimferrer, uno de los principales nombres de los *Nueve novísimos*, publica ya en 1963. Aunque tímidamente, nos parece que en 1963 el horizonte de expectativas, por lo menos entre los más involucrados en la vida literaria del país, empezaba ya a cambiar, hecho que nos hace suponer un ambiente propicio al surgimiento del concretismo en España entre ese público más especializado. Nuevas formas de leer ya estaban siendo propuestas en el país, como respuesta al agotamiento de los realismos y a la campaña de rehumanización que se llevaba a cabo desde principios de la posguerra.

Nos parece cierto también, es necesario comentarlo, que el rechazo formó parte de la recepción de la poesía concreta brasileña en España. Sin embargo, el rechazo en 1963-1964 fue muy distinto a lo que podría haber ocurrido, por ejemplo, una década antes. A mediados de los años 50, imaginamos, la poesía concreta habría sido víctima de un rechazo generalizado y juzgada –seguimos en el campo de las hipótesis– como una afrenta ante la literatura de corte realista, social y humanizada que se producía y se leía entonces. En este ambiente, es muy probable que no hubiera resistido y que su aparición en el país hubiera sido muy efímera. No habríamos visto sobre ella artículos o coloquios. Ya el rechazo de principios de los años 60 vino de parte de aquellos a quienes tampoco les gustaban las propuestas de *Problemática-63* o el nuevo lenguaje que empezaban a utilizar los jóvenes escritores españoles. Fue, en esa época, un rechazo al claro movimiento de renovación por el cual pasaba la literatura en España. La poesía concreta, así, se alineó con el propio curso natural de la literatura española. Estuvo arropada ya por todo un grupo de autores y receptores en territorio español que estaban

promoviendo la innovación en la literatura de su país. Aunque supuestamente rechazada por algunos, sobreviviría en España gracias a la parte del país que ya respiraba nuevos aires.

Lo que nos parece hasta aquí es que la poesía concreta brasileña –ya sea por casualidad o por el ingenio y la percepción de João Cabral de Melo Neto– tuvo la fortuna de aterrizar entre los españoles justo en un momento de transición del horizonte de expectativas. La relativa apertura política y cultural y el desarrollo económico promovían cambios en el horizonte de expectativas social de los españoles, mientras el agotamiento del realismo social y el surgimiento de una nueva generación de escritores proponiendo otra estética promovían el cambio en el horizonte de expectativas literario. De la mezcla de esos dos horizontes, el social y el literario, resulta el horizonte de expectativas general de la época, que se renovaba rápidamente en relación al de pocos años antes. Ya hemos hablado sobre la relación de esos horizontes: los cambios histórico-sociales conllevan un nuevo tipo de lector que ya no encuentra respuestas a sus preguntas en las obras del realismo-social, y aquí recordamos que los nuevos autores son también receptores y se ven impulsados a producir una nueva literatura; así la literatura cambia y avanza, contestando a las preguntas formuladas por las nuevas generaciones, tanto en el campo temático como en el estético.

Interesante será comentar algo también respecto al concepto de distancia estética, medida que separa una obra de las expectativas que se crean acerca de ella. Cuanto más lejos se posiciona la obra de lo que de ella se espera, mayor es la distancia estética. Cuando esa distancia es demasiado corta o prácticamente no existe, la obra, entonces, pertenece a una clase de

literatura de poco interés en términos de innovación estética. Es el caso de las obras del realismo social en los años 40 y 50 en España, cuando lo que se esperaba de una obra literaria era precisamente que fuera realista social. Entre la obra y la expectativa no había distancia. Cada nueva obra surgida dentro de la misma estética no demandaba ninguna o casi ninguna adaptación de la conciencia del receptor a experiencias desconocidas o inesperadas. Era más de lo mismo. Por otro lado, una distancia demasiado grande puede significar un total fracaso en la recepción. Cuando lo inesperado lo que provoca es falta de entendimiento, excediendo el horizonte de expectativas, sencillamente no se establece relación alguna entre obra y receptor. Puede que hubiera ocurrido eso en la hipotética situación que citamos pocas líneas antes, la de la poesía concreta recibida en España a principios de los años 50. Ya a principios de los 60 –época en que el horizonte de expectativas en España se encontraba en irreversible proceso de cambio–, la distancia estética entre la poesía concreta y las expectativas literarias no eran tan grandes como para impedir la lectura y el entendimiento, ni tan corta que hiciera que el concretismo fuese considerado de poco valor en términos de innovación estética. La distancia estética, en ese momento, era favorable, nos parece, a la recepción.

Otra muestra de la influencia de la distancia estética para la recepción puede ser la del postismo. En la segunda mitad de los 40, cuando surgió el movimiento, la distancia estética era tan grande que el postismo –más allá de los problemas con la censura– pasó inadvertido entre el público. En la década de 60, con la disminución de la distancia estética, ocurre una resurrección del interés por el movimiento, que tiene una gran influencia renovadora, como ya hemos comentado antes. Por lo tanto, la distancia estética, como vemos,

depende de la comunidad receptora y de su horizonte de expectativas. Puede ser grande en una época y acortarse años después; puede ser grande en una región y país y más pequeña en otro país; puede ser más grande entre los más mayores que entre los más jóvenes, o grande entre los campesinos y pequeña entre los universitarios. En fin, el escenario histórico-social va a ser determinante para la medida de esa distancia, que puede ser más o menos favorable a la recepción de determinada obra o conjunto de obras que comparten la misma característica estética.

El filósofo alemán Hans-Gerog Gadamer, en su obra maestra *Verdad y método* sugiere que todo texto surge como respuesta a una pregunta de la comunidad de lectores. Todo autor, por supuesto, es un ser ubicado histórica y socialmente y recibe el influjo de su medio y de su época. Escribiría, aunque algunas veces sin darse cuenta totalmente de eso, teniendo en mente las preguntas y expectativas de su público en su momento histórico y su entorno social. El público participaría así, indirectamente pero de manera determinante, en etapas de la escritura del libro que irían, por ejemplo, desde la elección del tema de la obra por parte del autor hasta la construcción de los personajes y su destino. De esa manera, cada libro llevaría consigo, dentro de él, huellas de un lector idealizado por el escritor, un lector implícito en el propio texto. Cuando el lector de carne y hueso recibe esa obra, encontrará en ella los intentos de respuesta a algunas de las preguntas formuladas por la comunidad de lectores a la cual pertenece. En esta especie de diálogo entre autores y lectores, las respuestas contenidas en las obras generarán nuevas preguntas, que a su vez influirán en la composición de nuevos libros. El público y sus preguntas

determinarán el marco de la producción literaria, en un círculo donde los cambios sociales empujarán los cambios literarios.

Hemos redactado este último párrafo reutilizando ideas ya expuestas en esta tesis, para, una vez más, confirmar el papel imprescindible del lector en la producción literaria y en la propia evolución de la literatura. El receptor, en última instancia, también actúa en la creación y orientación de las obras literarias. Y cada obra, queda claro, tiene siempre profunda relación con la realidad social de la que proviene. Volviendo a nuestro caso específico, es fácil notar esa relación. La existencia vigorosa del realismo social de los 40 y 50 solo es posible dada la condición histórica que vive España en ese momento y la peculiar situación del público lector. El receptor desea saber sobre la guerra, sobre sus horrores y sobre sus consecuencias, sobre el nuevo régimen, sobre sus motivaciones y contradicciones, sobre las maneras de combatir el terrible estado de cosas, sobre las alternativas para cambiarlo. La literatura de corte realista-social intenta dar algunas respuestas a estas cuestiones que conviven en la sociedad. Cuando la economía del país parece desarrollarse, cuando el acceso a bienes culturales y materiales se facilita y cuando la nueva generación ya no es la que vivió en directo las amarguras de la guerra, las preguntas de la sociedad ya no son las mismas de diez años antes. Libros que no contestan las nuevas cuestiones e insisten en responder a preguntas que ya casi nadie formula tienen un público cada vez más restringido. Eso explica el agotamiento de la literatura social a que varias veces nos referimos en este capítulo. Desaparecen poco a poco las antiguas preguntas, sustituidas por otras. Las respuestas representadas por el realismo social se quedan

obsoletas. El tema pierde su interés y toda una estética se agota para dar paso a la renovación.

En suma, nos parece a nosotros que a principios de la década de los 60 el ambiente se mostraba favorable a la recepción de nuevas propuestas estéticas literarias como era el caso del concretismo. La disposición mental del público a lo nuevo contribuía, además, a la aceptación del arte extranjero. Cuando llega el concretismo a España, se supone que el receptor más atento ya había trabado contacto con movimientos como el letrismo de Isidore Isou, en la literatura, o con la música aleatoria de John Cage, entre otras iniciativas renovadoras en diferentes campos artísticos y que venían ocurriendo en distintas partes del mundo. En relación con esa nueva corriente innovadora a nivel mundial, la poesía concreta venía a sumar esfuerzos. Tener información previa sobre esos movimientos de renovación artística significaba también estar ya más o menos acostumbrado a ese nuevo tipo de recepción explícitamente activa y participativa que demandaban los nuevos objetos artísticos. Como sabemos, más que contemplar, la vanguardia fuerza a que el lector actúe él también como un co-productor de la pieza artística que tiene delante de sí. El concretismo formaba parte de esta ola de renovación, observada en diferentes artes y presente en varios países del mundo –incluso en España–, que solicitaba abiertamente la imprescindible aportación del receptor para la formación de sentido de la obra.

4. 5. Poesía concreta en España: medios difusores y recepción

¿Quién recibió la poesía concreta en España? De algunos nombres estamos seguros, ya sea porque citan el hecho textualmente en entrevistas, ya sea porque hay registros de que participaron en eventos o escribieron artículos relacionados con el tema. De todos modos, se puede deducir de manera general el perfil del grupo de personas que llegó a trabar contacto con la poesía concreta en España principalmente en los años 60, década de su surgimiento en España.

Tenemos consciencia de que el poético es un género minoritario dentro de la literatura. Lectores de poesía los hay pocos comparados con los lectores de novelas. Es más: dentro de un campo que de por sí cuenta con un número reducido de receptores, la poesía de vanguardia es todavía más minoritaria. Si se lee poca poesía, se lee todavía menos poesía de vanguardia. Además, en nuestro caso específico, hablamos de una poesía de vanguardia extranjera¹⁶⁶, concebida en otra realidad social e importada a España, hecho que, nos

¹⁶⁶ No podemos dejar de hablar de la cuestión de la traducción. Traducir supone siempre seleccionar, elegir entre más de una opción, y claro está que el traductor trabaja influido también él por su entorno histórico y social, que se reflejará en sus elecciones. Traducir una obra literaria, por lo tanto, significa concretarla según una recepción determinada y condicionada por factores histórico-sociales a los que está sometido el traductor. Una obra traducida se queda fijada, a veces, para muchas generaciones siguientes, que, quiérase o no, percibirán el texto según la formación de sentido sugerida por el traductor, procediendo a partir de ahí a su propia concreción. El caso de la poesía concreta –así como lo de muchos otros tipos de poesía visual–, es, sin embargo, distinto. Dada la importancia que ganan en el poema concreto elementos como la tipografía y su relación visual con los espacios en blanco, cambiar una sola letra de una pieza concreta ya podría significar la total transfiguración del poema. Basta con pensar en los ejemplos de “Viva Vaia”, “ZEN” o tantos otros. Por eso, sencillamente, la poesía concreta no se traduce (Eugen Gomringer, incluso, consideraba que la poesía concreta era un lenguaje “supranacional”). La opción posible es –como de hecho ocurrió en muchos de los artículos y exposiciones de poesía concreta por el mundo afuera– incluir, aparte del poema, una guía con la traducción de por lo menos algunas palabras-clave utilizadas en la pieza.

parece, tiende a disminuir todavía más la posibilidad de que despierte interés y consecuentemente llegue a muchos lectores.

Sin embargo, dentro de estos límites, nos parece que la poesía concreta tuvo considerable alcance. Tal vez no cuantitativamente, sino cualitativamente, entre académicos y artistas de la época y principalmente en centros urbanos como Madrid, Barcelona o Bilbao. Es el caso, por ejemplo, del poeta barcelonés Pere Gimferrer. Creemos estar seguros que Gimferrer leyó la poesía concreta, y muy probablemente a través de la *Revista de Cultura Brasileña*. Hemos visto páginas antes un fragmento dónde el poeta catalán afirma haber charlado sobre procesos de creación poética con el brasileño João Cabral de Melo Neto, quien le dio algunas recomendaciones que luego fueron aceptadas por Gimferrer. Cabral, como sabemos, fue el ideólogo y fundador de la *Revista de Cultura Brasileña*, vehículo que divulgó, entre muchos otros temas, la poesía concreta en España en el año 1963. Nos parece muy probable que Cabral, que mantenía relaciones artísticas y de amistad con Gimferrer, haya enseñado al poeta catalán la *Revista*, dando especial importancia a los concretos, ya que el fragmento de su charla que destacamos antes (en la página 217) habla precisamente de un proceso de creación visual para la poesía. De ahí, creemos que es posible deducir que Pere Gimferrer – uno de los exponentes de los *Novísimos* y poeta de influencia entre sus pares– haya extendido su conocimiento de la poesía concreta a otros poetas de su generación, principalmente los catalanes de su círculo más habitual. Este fragmento del investigador literario Ignacio Prat –refiriéndose a los poetas de la generación de los *Novísimos*– es muy significativo:

(...) los poetas renuncian al lujo y a la voluptuosidad, y nos invitan a mirar al sol fijamente, para que comprobemos que es el mismo en Cuhaunahuac y en Bernés; finalmente demostrando así que son lectores de la *Revista de Cultura Brasileña*, que han recibido la flecha que les asignó Wallace Stevens y que no son unos extraños en la fiesta que se celebra detrás de todos los espejos, instan al público a comprobar que sus poemas están compuestos por palabras, palabras y no otra cosa, pero palabras de calidad auténticas.¹⁶⁷

Pablo del Barco, profesor de Literatura Española de la Universidad de Sevilla, también comenta sobre el mismo tema y hace crecer nuestra impresión de la efectividad de estas relaciones entre Cabral de Melo Neto, los *Novísimos*, la *Revista de Cultura Brasileña* y la poesía concreta:

La estancia más dilatada de Cabral de Melo¹⁶⁸ en nuestro país ha dejado una huella notable en la poesía española contemporánea, sobre todo en la obra de nuestros poetas novísimos y promovido el interés por la poesía brasileña más moderna, especialmente la poesía concreta.¹⁶⁹

Veamos datos más concretos. Consideramos que la llegada oficial de la poesía concreta brasileña a España se da con este artículo que ya hemos citado repetidas veces en esta tesis: se titula “Situación de la poesía concreta” y se publica en junio de 1963 en el número 5 de la *Revista de Cultura Brasileña*.¹⁷⁰ El estudio, de cerca de 40 páginas, firmado por Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, abarca un resumen analítico y formal de la historia de la literatura brasileña, para concluir que el concretismo no es una postura estética gratuita sino profundamente enraizada en la realidad de su tiempo y del país que lo vio surgir. Imaginamos que este fue el principal artículo que circuló entre algunos de los más importantes nuevos poetas y escritores españoles en la década de 60, informándoles sobre la poesía concreta. Este ensayo de la *RCB*

¹⁶⁷ Ignacio Prat en Sanz Villanueva (1999: 279).

¹⁶⁸ En comparación a Murilo Mendes (1901-1975), poeta brasileño también muy vinculado temáticamente a España.

¹⁶⁹ Pablo del Barco en *Revista de Cultura Brasileña*, n. 4 de la Nueva Serie (2006: 51).

¹⁷⁰ Puede que algunos números de la revista *Noigandres* ya circularan antes entre algunos intelectuales españoles, pero será difícil saberlo con exactitud.

fue también tema de las charlas radiofónicas que Eduardo Chicharro, entonces profesor de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, promovió en la Radio Nacional de España. El ex postista dedicó tres de sus programas semanales –de veinte minutos cada uno– a comentar el estudio de Crespo y Gómez Bedate, discutiendo con profundidad los aspectos más interesantes de la poesía concreta y haciendo un detenido y maduro examen del movimiento.

El número 8 de la *RCB*, de marzo de 1964, siguió con el tema de la experimentación literaria brasileña, divulgando la Semana Nacional de Poesía de Vanguardia, celebrada en Brasil, en la Universidad de Minas Gerais, del 14 al 20 de agosto de 1963. En octubre del mismo año, el número 10 de la *RCB* publicaba un breve ensayo titulado “Nuevo lenguaje, nueva poesía”, hablando también de los concretos. Su número siguiente, de diciembre de 1964, es una edición extraordinaria sobre la literatura de vanguardia, incluyendo una encuesta sobre el tema con opiniones de importantes nombres de la literatura de Brasil, entre los cuales los de los propios poetas concretos Haroldo y Augusto de Campos y Décio Pignatari. En su número 13, de junio de 1965, es el turno del español Carlos de la Rica de comentar la encuesta, con el artículo “Notas a una encuesta sobre vanguardia brasileña”. Como se percibe, fue toda una época, más o menos entre 1963 y 1965, en que el concretismo estuvo disponible y al alcance del público español, pudiendo ser aprovechado por los artistas interesados por ese nuevo lenguaje. Más adelante, en los números 18, 26 y 27 de la *RCB* (de junio de 1966 y de septiembre y diciembre de 1968, respectivamente), es el propio Haroldo de Campos quien colabora en la

Revista, con los artículos “El arte en el horizonte del probable”, “Estilística Miramarina” y “Poesía de Vanguardia Brasileña y Alemana”.

Pero cuatro años antes del artículo de 1963 de Crespo y Gómez Bedate para la *Revista de Cultura Brasileña* ya había visitado España el propio Haroldo de Campos, en un viaje que incluyó también Francia, Alemania, Suiza e Italia. El objetivo de las visitas era establecer o renovar contactos con artistas de la vanguardia europea y difundir los conceptos de la poesía concreta brasileña entre ellos. Campos se reúne con el músico Stockhausen, además de con Max Bense, Francis Ponge, Ezra Pound, entre otros. En España, se encuentra con Ángel Crespo y con escultores, arquitectos y pintores del grupo de vanguardia *Equipo 57*, entre ellos el artista plástico vasco Jorge de Oteiza (que dos años antes había sido galardonado con el Premio de Escultura en la Bienal de Artes de São Paulo). Sobre su paso por España en ese año, comenta Haroldo de Campos:

Finalmente, me gustaría hacer una consideración que podría interesar a los jóvenes poetas de lengua española. Cuando estuve en España en 1959, hice observar a mis amigos que había, en la tradición poética de lengua hispánica, una vertiente concreta que debía ser reconsiderada y posiblemente recuperada. Era la vertiente de ciertos poemas cortos y reducidos de García Lorca, la vertiente de los experimentos semánticos de Vicente Huidobro (cuyas fundamentales *Poesía y Prosa* habían sido compiladas por la Editorial Aguilar en 1957), la línea experimentalista que hay en poemas de Gerardo Diego o en un libro poco recordado, como *Hélices* (1923) de Guillermo de Torre. En esta línea, que puede corresponderse incluso, con la poesía constructiva y rigurosa de un Jorge Guillen (*Cántico*), es donde, a mi modo de ver, se podría encontrar un nuevo horizonte para la poesía de expresión española y no en la repetición *ad nauseam* de la poesía sobrecargada de imágenes, a base de metáforas genitivas que ha acabado por enmarañarla como secuela mayor o menor del “suprarrealismo”.¹⁷¹

Volviendo a los años 60, el artículo de 1963 de la *RCB* parece ser como una divisoria de aguas en la difusión del concretismo en España. En 1964,

¹⁷¹ Haroldo de Campos en *Revista de Cultura Brasileña*, n. 11 (1964: 393).

según ya hemos comentado, Pilar Gómez Bedate da en la Sala Neblí de Madrid la conferencia “El sentido plástico de la poesía concreta”, que forma parte del ciclo “Direcciones fundamentales del arte moderno”. Y sabemos por la entrevista de Fernando Millán, a la que también ya nos hemos referido en este trabajo, que en ese mismo año hubo en Madrid (“en una galería que estaba cerca de la puerta de Alcalá”) una conferencia sobre concretismo con Julio Campal y Ángel Crespo, que incluía una exposición de poemas concretos. 1964 también es el año de la publicación, en noviembre, de otro artículo de Crespo y Gómez Bedate, esta vez en el número 21 de la revista *Aulas*, de Madrid, titulado “La poesía concreta y la realidad del mundo contemporáneo”.

Un año después, en 1965, entre el 27 de enero y el 2 de febrero, se celebra la primera exposición internacional de poesía concreta en España, en la Galería Grises de Bilbao y bajo la dirección de Julio Campal y del poeta vasco Enrique Uribe. Participan dieciséis poetas de nueve países (Alemania, Brasil, España, Checoslovaquia, Escocia, Francia, Holanda, Inglaterra y Japón), entre ellos los españoles Ángel Crespo, el propio Uribe y los brasileños Décio Pignatari, Haroldo de Campos y Augusto de Campos. El evento fue ambientado con música concreta y contó también con la intervención de pintores, como los bilbaínos Isabel Krutwig e Ignacio Urrutia. En la apertura de la exposición, Julio Campal pronuncia la conferencia “Poesía concreta, poesía de vanguardia y poesía española contemporánea”. Incansable, Campal, con el auxilio de Ignacio Gómez de Liaño, monta en noviembre del mismo año, esta vez en Zaragoza, en la sociedad Dante Alighieri y bajo el patrocinio de la Oficina de Poesía Internacional, la cual dirigía Miguel Labordeta, la exposición “Poesía visual, fónica, espacial y concreta”. Siguen a esta, ya en 1966, la

“Exposición internacional de poesía de vanguardia”, en la Galería Juana Mordó de Madrid y dos exposiciones en la Galería Barandiarán de San Sebastián, una con el título de “Poesía de vanguardia” y la otra “Poesía concreta y espacial”, todas ellas bajo la dirección de Julio Campal.

El año 1965 marca también la aparición de un libro que hasta hoy es referencia entre los estudiosos de las vanguardias: *Historia de las literaturas de vanguardia*, de Guillermo de Torre, publicado entonces por Ediciones Guadarrama de Madrid. Es una obra muy extensa, que llega a casi mil páginas, y está dividida en 14 partes, tratando cada una de ellas de una vanguardia específica. Así tenemos, por ejemplo, los capítulos “Futurismo”, “Expresionismo”, “Cubismo”, “Dadaísmo”, “Ultraísmo” etc., hasta que deparamos con el capítulo “Letrismo y concretismo”, que nos parece un importante indicio de la importancia que ya merecía en aquella época el movimiento concreto, además, por supuesto, de representar un potente difusor de esta poesía, incluso incluyéndola como participante entre todas las otras vanguardias históricas. Creemos que este libro determina un marco en la difusión del concretismo, ya que lleva la poesía concreta más allá de los círculos artísticos en los que ya venía cultivándose y abre la posibilidad de que el público académico también se pusiese en contacto con el movimiento brasileño, que tendría así ampliado su abanico de receptores.

Estos años son fértiles para la poesía concreta en España. El diario *ABC* de 16 de febrero de 1965, página 21, en un artículo titulado “Un nuevo tipo de teatro musical” y firmado por Ramón Barce, establece interesantes relaciones entre las propuestas escénico-musicales de John Cage y la poesía concreta,

“dónde se valora hasta el límite la plástica tipográfica del poema”.¹⁷² El 7 de enero de 1965, la página 13 de *La Vanguardia* publica una extensa nota divulgando el lanzamiento del número once de la *Revista de Cultura Brasileña*, dedicado a la literatura de vanguardia, lo que nos hace percibir que la *RCB* no era una publicación tan restringida a un pequeño grupo de iniciados en la cultura del país suramericano, como hemos llegado a pensar en un principio. Empieza la nota diciendo que

Número a número (y van once) esta revista, pilotada por el poeta Ángel Crespo, con la secretaría de Pilar Gómez Bedate, está consiguiendo quebrar el velo que para nuestros lectores, la clase intelectual incluida, ocultaba la pujante realidad cultural del inmenso Brasil; y no solo de los españoles, puesto que otros treinta y tantos países siguen con atención la marcha de esta publicación. (...)

“R.C.B.”, que ya en dos anteriores ocasiones se ocupó de la última aportación brasileña a los movimientos de vanguardia: la poesía concreta, ha querido ampliar aquí los términos de su indagación y divulgación sometiendo una encuesta a los oficiantes del vanguardismo brasileño, hijuela del movimiento surgido con la famosa Semana de Arte Moderna paulista, allá por 1922. Encuesta tanto más interesante cuando los ismos brasileños no son expresión de una civilización en crisis, sino de una sociedad en estado de desarrollo, y contrariamente a sus parientes europeos no se evaden de la realidad, antes la buscan a través de la destrucción de unos instrumentos de expresión inadecuados a una realidad distinta ya de las que les dio origen: digamos de una realidad autóctona, que ya no es secuela de la europea.¹⁷³

Julio Campal, como ya sabemos, fue en la década de los 60 un divulgador muy dinámico de la poesía concreta en España, organizando coloquios y exposiciones, muchas de las cuales están también documentados a través de notas en los periódicos *ABC* y *La Vanguardia*. En homenaje a su muerte en 1968, el *ABC* publica, en 15 de mayo de ese año, un bello texto de una página firmado nada menos que por Gerardo Diego. Creemos que merece

¹⁷² <http://hemeroteca.abc.es>

¹⁷³ <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1964/06/03/pagina-13/33541028/pdf.html?search=%22Poes%C3%ADa%20Concreta%22>

la pena que leamos algunos fragmentos suyos, con especial atención a lo que toca a la relación de Campal con la poesía concreta.

Julio Campal ha muerto. ¿Quién era Julio Campal? El distraído, el desatento a las formas y evoluciones sorprendentes de la poesía y del arte actual seguramente no lo sabe.

(...)

Julio Campal, uruguayo de nacimiento y bonaerense de formación, vino a Madrid hace algunos años. En seguida buscó a los artistas, a los poetas que se afanaban en conseguir que la poesía, la música y el arte de hoy fuesen realmente de hoy y reflejasen las inquietudes del hombre contemporáneo y los deseos de una humanidad más justa y más ágil, y las técnicas que, partiendo del uso, del ensayo constante de los últimos descubrimientos científicos que tantos horizontes abren a la materia artística, intentan aprovecharlas para que la obra de palabra, de forma, de color, de sonido y de volumen se torne más rica y más cargada de significación profunda.

(...)

Campal ha removido entre nosotros, entre nuestras juventudes y entre nuestros maduros, acaso perezosos y olvidados de que estamos en la séptima década del siglo XX, muchas corrientes aletargadas, muchos remolinos adormilados.

(...)

Julio Campal ha organizado sin cansancio cursos de conferencias sobre el arte nuevo y acerca de las relaciones entre las diversas artes y sus fructíferos intercambios de ideas, medios de expresión y novedades técnicas. (...) Los cursos de que he hecho mención, en que se estudiaron los precedentes de las escuelas e ismos desde hace un siglo a esta parte hasta la poesía concreta y semiótica, dejaron una honda huella.¹⁷⁴

Enlacemos a Julio Campal con otro nombre imprescindible de la poesía de vanguardia española a partir de los 60: Fernando Millán. De una entrevista concedida por Millán y a la que ya nos hemos referido (página 228), destacamos un fragmento que parece servir como resumen de todo lo que venimos hablando en las últimas páginas:

él (Julio Campal) fue sitio por sitio. En Bilbao hizo una exposición en la galería Grises, fue a Zaragoza con otra exposición, y sobre todo en Madrid convenció a Juana Mordó de hacer la exposición que se hizo en su galería en el año sesenta y seis y aquello tuvo un impacto fortísimo. Allí dio una conferencia en la cual daba un carácter continuista a la vanguardia con respecto a la literatura anterior. Él no dice nada contra los demás, contra Huidobro, contra Chicharro. Porque, por ejemplo, Chicharro es un gran poeta, y él es el primero que tiene una intuición sobre la poesía del lenguaje en España. Y después está Cirlot y Brossa, del cual Campal publicó algunas obras en Juventudes Musicales en

¹⁷⁴ <http://hemeroteca.abc.es>

1962, en catalán, algo absolutamente impensable en un ambiente como el madrileño, muy cerrado y dominado, por un lado, por los garcilasistas y la poesía cercana al Régimen, y por otro por los comunistas y sociales.¹⁷⁵

En la misma entrevista, Millán habla de la recepción de la poesía concreta y de la situación cultural de la España de finales de los 60 y principios de los 70, cuando el panorama ya se mostraba más favorable a recibir las poéticas experimentales de entonces:

En ese momento España, frente a lo que había sucedido en el pasado que, o bien participaba diez años después o bien no participaba para nada en esos movimientos, España está en esos momentos en la primera línea al mismo tiempo que se están haciendo cosas en Francia, en todos los países. Los alemanes y los brasileños, que van por delante, nos enseñan a los demás pero nos enseñan a nosotros igual que a los franceses. Es decir, nosotros tenemos mejor conocimiento de la poesía concreta brasileña que los franceses. Fundamentalmente a través de la revista de la embajada brasileña, *Revista de cultura brasileña*, que dirigió Ángel Crespo desde el 62, que da a conocer en España esa literatura.

Del 2 de diciembre de 1967 es el *Diario de Madrid*¹⁷⁶ el que da cuenta de la presencia del propio Eugen Gomringer en la capital española para dar, en el Instituto Alemán, la conferencia inaugural del Ciclo Nuevas Tendencias, titulada “La poesía concreta como lenguaje supranacional”. El *Diario de Madrid*, del cual tomaremos una serie de citas a partir de ahora, fue uno de los periódicos más importantes de su época. Nace en 1939 con una línea muy acorde a los ideales del régimen pero en los años 60 ya presenta claras tendencias aperturistas, hasta el punto de ser cancelado por el gobierno en 1971.

Aunque la poesía concreta tuviera sus defensores y difusores y contase en su favor, como ya hemos visto, con el relativo crecimiento de la expectativa de recepción de las nuevas vanguardias poéticas observada en España a partir de los años 60, está claro que en mayor número estaban sus detractores.

¹⁷⁵ <http://www.ucm.es/info/especulo/numero6/millan.htm>

¹⁷⁶ <http://diariomadrid.net/files/pdfs/Madrid19671202.pdf>

Nuevamente nos apoyamos en el *Diario de Madrid*, que el 10 de diciembre de 1967 publica una crítica titulada “La poesía concreta, del profesor Döhl” y firmada por Juan Carlos Molero.¹⁷⁷ El autor expone sus impresiones acerca de una conferencia en el Instituto Alemán de Madrid proferida por el “profesor Döhl”, que imaginamos sea el escritor alemán Reinhard Döhl, que en esa época era un activo e importante productor y divulgador de la poesía concreta. Veamos algunos fragmentos significativos, que demostrarán incluso que el autor del artículo comprendía de manera limitada las propuestas concretas.

Interesante el tema; mucho menos interesante la poesía concreta (...) carente de verdadera penetración.

(...)

la poesía concreta está caracterizada por las siguientes notas.: Primera, es una poesía absolutamente informal, tanto, que no existe frontera entre prosa y verso, que los poemas no tienen nunca una redacción definitiva, sino que son ampliables o reducibles cada vez que se leen o imprimen, y que la grafía de un poema puede estimarse tanto arte plástico como arte literario, y lo comúnmente denominado cuadro puede ser tenido o tomado, a la inversa, por un poema. Como diría quien yo me sé, inventando un feo neologismo, panarte. Segunda. Arranca y a la vez se rebela contra la poesía tradicional. Nace de sus raíces, usa de sus temas, acepta dialécticamente sus supuestos, pero para negarla y superarla se dedica a ponerla en solfa. (...) La parodia de los géneros y temas clásicos es una nota importante, según el doctor Döhl, de la poesía concreta. Discrepo. Creo que al doctor Döhl le han faltado perspicacia y penetración.

(...)

Tercera, y la más importante: la poesía concreta pretende liberar al lenguaje de toda carga y resonancia lírica y sentimental, quiere objetivarlo, que sea "sólo" lenguaje. ¿Qué es eso? Confieso que o no entiendo, o que esta pretensión es humana y radicalmente imposible. Si el lenguaje deja de ser una categoría lógica –con todo su simbolismo, por supuesto, y con todas las simas irracionales que con el lenguaje lógico-ilógico pueden alumbrarse, aún imperfectamente–, si al simplificar y objetivar deshumanizamos de hecho al lenguaje, puesto que el hombre, a quien el lenguaje sirve, es subjetivo, complejo, lírico e inefable, y su palabra da testimonio como puede de él, hemos dado un paso atrás y no nos acercamos a la realidad de las cosas, sino que, paradójicamente, nos alejamos de ella. Nombrar no es muchas veces lo mismo que nombrar. La concurrencia nutrida. El público, en su mayoría, y como costumbre, juvenil y neorromántico. Melenas, miradas vagarosas, pálida y quebrada la color de la tez. Schiler, Byron, Heine. Gloriosa juventud que no sabe, pese a todo, de poesía de muerte, de comunicación de miedo.

¹⁷⁷ <http://diariomadrid.net/files/pdfs/Madrid19671211.pdf>

Otro tono adopta el *Diario de Madrid* del 19 de febrero de 1969 para hablar de la visita de Max Bense a la ciudad, para una serie de conferencias también en el Instituto Alemán (Bense, como nos acordaremos, fue figura fundamental en la divulgación de la poesía concreta brasileña en Alemania, con la publicación de libros y la organización de conferencias). El periódico dedica toda una página a entrevistarle y a comentar su trabajo. El titular es “El doctor Max Bense, en Madrid”¹⁷⁸ y hay dos subtítulos: “Problemas y cometidos de la estética actual” y “Máquinas computadoras y arte artificial”. La página está firmada solamente por las iniciales J. M. B. Mientras Reinhard Döhl fue llamado de “profesor Döhl” –lo que incluso nos suena un poco despectivo– y no contó con ningún tipo de presentación previa, con Max Bense el tratamiento ya es diferente. El artículo así se inicia:

Nacido en Estrasburgo (Alsacia) con los primeros años del siglo, doctor en Filosofía y Física Teórica, con una tesis sobre "Mecánica cuántica y relatividad de la existencia", y profesor de Filosofía y Teoría Científica de la Universidad de Stuttgart, Max Bense se ha destacado por sus trabajos sobre filosofía natural y filosofía de la técnica; pero han sido sus estudios e investigaciones en el campo de la estética actual, a partir del año 1950, los que le han proporcionado renombre universal. Puede decirse que es uno de los teóricos más prestigiosos en estética científica, teoría que trata de estudiar matemáticamente lo que representa una obra de arte, ya sea música, literatura o artes plásticas.

Más adelante, el autor del artículo hace un comentario y propone una pregunta a su entrevistado, que la contesta como veremos:

Una de las aplicaciones inmediatas de la estética científica es la poesía concreta, que el profesor cultiva con especial dedicación.

- ¿Por qué esta dedicación a la poesía concreta?
- Porque la estética científica es una estética material. Se comienza siempre la búsqueda con los materiales de las artes; es decir, con los elementos, y estos materiales son significaciones que cambian por sí mismas. Yo he comenzado a hacer experimentos con palabras sin significación, sobre la base de la fonética y la semiótica pura, solamente considerados como

¹⁷⁸ <http://diariomadrid.net/files/pdfs/Madrid19690219.pdf>

signos, sin interpretaciones, y estos signos materiales de un lenguaje son precisamente el origen de la poesía concreta.

La entrevista sigue con otros puntos de interés, algunos incluso intentando discurrir sobre la teoría de la poesía concreta, pero con poca fortuna por parte del redactor. Para que no nos alarguemos demasiado, destacamos el final del artículo, cuando Bense vuelve a citar el concretismo y comenta sobre España.

- ¿Qué impresión le produce esta visita a España?
- Encuentro a las nuevas generaciones españolas muy sensibles ante el cambio que experimenta el mundo y muy en particular hacia los cambios que ocurren en la sociedad. Por otra parte, los jóvenes grupos concretistas, tanto en poesía como en pintura, tienen mucho contacto con otros grupos del mismo género en el mundo, y esto demuestra que la poesía concreta es un verdadero acontecimiento global en la literatura universal.

Termina aquí nuestra breve conversación—el programa de la visita del profesor está realmente saturado—, cuando Max Bense, antes de pronunciar su segunda conferencia en el Instituto Alemán, se encuentra con un grupo de jóvenes artistas concretos españoles. El contacto se mantiene.

De estos dos últimos artículos sacados del *Diario de Madrid* se puede llegar a una conclusión. Entre el primero, del 2 de diciembre de 67, y el segundo, del 19 de febrero de 1969, hay un intervalo de poco más de un año. La razón de ser de ambos artículos es la misma: conferencias acerca de la poesía concreta proferidas en el Instituto Alemán de Madrid por dos reconocidos participantes del concretismo. ¿Por qué, entonces, tanta diferencia en el tratamiento del tema? El tono de uno y de otro artículo es completamente distinto. Pasamos de la visión muy negativa en el primero a una visión bastante positiva en el segundo, lo que nos parece ser un indicio del espacio que venía ganando entre los críticos y los lectores españoles —y, en este caso, principalmente entre los madrileños— el tema de la poesía concreta y demás tipos de poesía de vanguardia que se divulgaban y se practicaban en España a

finales de los 60. De estética totalmente rara, absurda y sinsentido en el artículo de 1967, la poesía concreta pasa a ser vista como sinónimo de modernidad en la entrevista de 1969.

Pero nada se compara a lo que publicaría el mismo *Diario de Madrid* el 6 de mayo de 1970. Son tres páginas enteras –pp. 25, 26 y 27– dedicadas a la poesía experimental.¹⁷⁹ El largo reportaje empieza con un texto firmado por Fernando Millán y titulado “Hacia una lengua supranacional”, donde el autor español cuestiona las propuestas de Eugen Gomringer sobre tal asunto y recuerda la conferencia del suizo-boliviano proferida en Madrid dos años antes. Luego viene el texto “Trece tesis sobre la nueva poesía”, de Reinholl Grimm, seguido por “La poesía visiva”, firmado por el italiano Eugenio Mirrini. Vuelve a firmar Fernando Millán –esta vez con Jesús García Sánchez– un artículo titulado “Algunos datos de la poesía experimental en España”, que cita resumidamente un poco de la historia que venimos contando en las últimas páginas de esta tesis. Empieza, por ejemplo, comentando que “La España de los años 50 no era, desde luego, la más apropiada para una poesía experimental”, para entonces resaltar los esfuerzos de Ory, Chicharro, Brossa, Cirlot, Labordeta y Antonio Molina, concluyendo que “poco más podría citarse de poesía experimental en la España de la posguerra hasta la década que acaba de terminar. Lo experimental, atacado desde todos los lados, guardó un silencio paciente”. En su exposición, Millán y Jesús García siguen hablando de Julio Campal y de los grupos Problemática-63, N.O. y Zaj. Dicen que

Hasta el año 64, al iniciarse el conocimiento de la poesía concreta brasileña, por un lado (labor iniciada por Ángel Crespo), y; por otro, el contacto con el

¹⁷⁹ <http://diariomadrid.net/files/pdfs/Madrid19700506.pdf>

espacialismo francés (por medio de Enrique Uribe), no existe un contacto regular con la poesía experimental que se está haciendo en el mundo.

Y así finalizan:

Es indudable que no puede existir un arte nuevo, un arte experimental de Vanguardia si no existe una situación social lo suficientemente abierta. En otras palabras: no puede haber un arte nuevo si no hay un público que lo reciba. Ese público parece empezar a existir. Confiemos en que todo siga un desarrollo lógico.

Sin embargo, lo más sorprendente para nosotros ha sido encontrar, en la siguiente página de ese extenso reportaje, con el “Plan piloto para la poesía concreta”, del grupo Noigandres, publicado íntegramente en un periódico de considerable circulación como era entonces el *Diario de Madrid*, lo que nos hace confirmar que el panorama para la recepción de la poesía concreta y demás estéticas experimentales cambió de forma importante en España en un espacio de tan solo cerca de diez años. Basta con que pensemos en lo inusitado e improbable que sería ver un reportaje como ese publicado en un medio como ese en la España de finales de los 50 y principios de los 60.

Completando la información: el reportaje termina con un artículo del renombrado poeta experimental portugués E. M. de Melo e Castro titulado “Noticia sobre la poesía experimental portuguesa en 1968”, abarcando nombres de poetas y de grupos vanguardistas del país vecino.

Pasada cerca de una década desde la publicación de la *RCB* –con el artículo de 1963 de Crespo y Gómez Bedate– que marca el principio de la difusión de la poesía concreta en España, el panorama de recepción ya parece ser otro. Dice Fernando Millán, hablando sobre la prensa y los críticos de arte de la época, que

En líneas generales había una aceptación por un lado, y por otro una utilización, es decir, la prensa veía en este tipo de cosas el escándalo, lo raro y

tal. Y luego la crítica de arte tradicional, sí nos consideraban más o menos. Inmediatamente llegó la generación de críticos más jóvenes, como Arturo del Villar o Julio Enrique Miranda, que en determinado momento nos toman en serio y hacen trabajos extensos, te estoy hablando del 1971-72.¹⁸⁰

El camino de la recepción de la poesía concreta en España, que empieza allá en 1963 con el artículo de Crespo y Gómez Bedate para la *RCB*, fue bastante lento y necesitó de los involucrados en su difusión mucha paciencia y perseverancia para vencer los no pocos obstáculos que se les surgieron. La poesía concreta tuvo que convivir con el ambiente de la dictadura militar y con las escuelas estéticas que en cierto modo derivaban de esa situación, como el realismo social y el neoclasicismo oficialista, ambas, además, reacias a los presupuestos de deshumanización del arte. Sin embargo, tuvo la fortuna de surgir en España en una época en que la propia literatura española presentaba señales de apertura, posibilitando la aparición de los novísimos y el resurgimiento de la semilla vanguardista e innovadora entre los nuevos escritores y –su otra cara– entre los nuevos receptores.

Entrada la década del 70 el panorama ya es bastante distinto con relación a las décadas a las que venimos dedicando mayor atención –las de los 50 y 60–. Siempre teniendo en mente que hablamos de un arte de restringido alcance popular, aún así, dentro de esos límites se puede afirmar que la poesía de vanguardia de forma general y la concreta específicamente ganan fuelle en los 70, para luego, otra vez, pasar de moda a finales de los 80. En los 90 la creciente popularización de los ordenadores de uso personal impulsa el surgimiento de nuevos métodos del quehacer poético, y muchas de las vanguardias visuales son recuperadas y rediseñadas para ese nuevo medio, promoviendo un verdadero *boom* de poetas digitales en el vasto mundo de las

¹⁸⁰ <http://www.ucm.es/info/especulo/numero6/millan.htm>

páginas webs y, más recientemente, de los blogs. Pero eso ya sería otra historia.

4. 6. Poesía concreta en España: ¿qué tienen que decir algunos de sus receptores?

Nos encaminamos ahora al final de esta tesis. Vamos a concluirla procediendo a una encuesta que abrirá espacio para que se manifiesten algunas personalidades que recibieron la poesía concreta en los años 60 en España. Los datos obtenidos nos servirán para que los comparemos con algunas de nuestras percepciones acerca de esa recepción expuestas hasta aquí. La investigación funcionará también como forma de traer a la luz información seguramente inédita que nos posibilitará concluir con más propiedad este trabajo.

En esa encuesta sobre la recepción de la poesía concreta en España no presentaremos a los encuestados ningún poema concreto específico, sino les propondremos cuestiones abiertas acerca del movimiento de la poesía concreta. La opción de no exponer poemas en los cuestionarios tiene su razón de ser. Releer un poema concreto hoy día supondría, para un entrevistado que ya lo recibió en los años 60, como es el caso de la totalidad de nuestros encuestados, realizar una nueva y actualizada recepción. Al contestar nuestras preguntas acerca de la recepción en los años 60, el entrevistado, quierase o no, acabaría mezclando en su mente elementos de esa recepción con elementos procedentes de la recepción actual, que estaría sacada de contexto con relación a lo que queremos investigar (los años 60). Esa mezcla

seguramente se reflejaría en sus respuestas, lo que resultaría en un material híbrido de difícil análisis.

Optamos, por lo tanto, por asumir que estas entrevistas se basarán en los recuerdos de los primeros contactos de cada entrevistado con las propuestas y los poemas concretos de manera general. Lo que intentaremos investigar será la memoria del acto receptivo de los años 60 y el influjo que el panorama histórico, social y literario de la época –y el horizonte de expectativas de ahí resultante– ejerció en la formación de sentido del concretismo como movimiento. Nuestras preguntas intentarán llevar, por lo tanto, a nuestros entrevistados hacia décadas atrás, forzándoles a que reactiven sus recuerdos acerca de esa recepción y todo su contexto.

Ya hemos trazado antes algunas hipótesis respecto a la recepción de la poesía concreta en la España de los años 60. Ahora podremos confrontarlas con la información sacada de nuestras encuestas. A continuación, expondremos sumariamente los objetivos y la metodología utilizada para llevar a cabo la pesquisa.

4. 6. 1. Objetivos de la encuesta

La encuesta que se llevará a cabo tiene como objetivo principal:

- Suministrar datos acerca de cómo se produjo la recepción de la poesía concreta en España en los años 60.

Y como objetivos secundarios:

- Añadir a esta tesis datos sobre el panorama literario de la época.

- Añadir a esta tesis datos sobre el horizonte de expectativas literario que se observaba en la época.
- Añadir a esta tesis datos sobre el impacto causado en los encuestados por la recepción de la poesía concreta brasileña.

4. 6. 2. Metodología de la encuesta

Esa será una encuesta de carácter cualitativo, con preguntas abiertas. La encuesta se realizará informáticamente a través de la web Google Docs (<https://docs.google.com>). Ese programa crea una página específica con la encuesta. Cada entrevistado tendrá acceso individual a esa página a través de un enlace enviado previamente por nosotros a una lista conteniendo todos los encuestados. El correo enviado a esa lista contendrá el siguiente texto:

Estimados señores y señoras:

Les pido disculpas de antemano por ponerme en contacto con ustedes sin que nos conozcamos en persona.

Soy Sergio Massucci Calderaro, doctorando del departamento de Filología Española III de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. Les envío, y ruego amablemente que contesten, si les parece bien, a una encuesta que formará parte de mi tesis doctoral titulada "Poesía Concreta: recepción de una vanguardia brasileña en España". El tutor de la tesis es el Profesor Doctor Antonio Ubach Medina (ubach@filol.ucm.es).

El objetivo general de esta acción es averiguar datos acerca de la recepción de la poesía concreta en España en la época de su llegada a este país (década de los 60 del pasado siglo).

He elegido a conciencia sus nombres. Todos ustedes aparecen citados en algún momento en mi tesis, como partícipes de esa historia. Así que, además de la inestimable contribución a mi trabajo que representará cada respuesta, será también para mí un gran honor contar con su participación, por la admiración que les tengo.

Con la intención de facilitar su contribución, he elegido una plataforma informática que me parece de uso bastante sencillo. Basta con un "click" en el enlace incluido más abajo y se abrirá una página con las preguntas y los respectivos espacios para las respuestas. Al final, hay que pinchar en "enviar". Y nada más.

Me pongo a su total disposición para aclarar cualquier pregunta que les pueda surgir en relación a mí, mi tesis o a esta encuesta.

No quisiera despedirme sin reiterar mi agradecimiento.

Muy cordialmente.

Sergio Massucci.

El enlace abrirá la encuesta propiamente dicha, de la que forman parte las siguientes preguntas:

- 1. ¿Se acuerda usted de su primer contacto con un poema concreto? ¿Qué año era? ¿Cómo llegó a sus manos?*
- 2. ¿Puede acordarse y comentar algo sobre el contraste entre la poesía concreta que acababa de recibir y la poesía que solía leer por aquel entonces?*
- 3. Su primer contacto con la poesía concreta brasileña ¿le sorprendió, le mantuvo indiferente o le defraudó?*
- 4. Si consideramos las siempre presentes iniciativas de vanguardia a lo largo del periodo de posguerra (Postismo, Dau al Set, Cántico, Problemática 63, Grupo N.O.), ¿cree usted que, más allá de la oposición "literatura social / literatura oficialista", sería correcto hablar de una oposición entre "literatura humanizada / literatura deshumanizada" para caracterizar ese periodo?*
- 5. ¿Tendría algo más que añadir sobre su experiencia de recepción de la poesía concreta brasileña en la España de los años 60?*

Al final de todo el proceso de la encuesta, hemos enviado el siguiente correo electrónico a la misma lista de antes:

Estimados señores y señoras:

Les escribo de nuevo para agradecer enormemente su participación en la encuesta "Poesía concreta: recepción de una vanguardia brasileña en España", que formará parte de mi tesis doctoral. La información por ustedes suministrada tiene un valor inconmensurable. A los que han invertido algo de su tiempo en colaborar, muchísimas gracias. A los que, por cualquier razón, no han podido contestar, les comprendo y agradezco también.

Si hay algo que pueda hacer por ustedes y que esté relacionado con Brasil o con literatura brasileña, estoy a su total disposición.

Un abrazo,

Sérgio Massucci Calderaro

Del universo investigado forman parte personalidades que hoy son escritores, poetas o académicos españoles. Se sabe que todos ellos recibieron la poesía concreta brasileña en España a partir de los años 60. Es una lista reducida de nombres, pero muy significativa en lo que respecta a su importancia como lectores, estudiosos o incluso productores de poesía. En este sentido, son receptores privilegiados. Pasemos a ver algunas de sus opiniones y procedamos al análisis de los datos recogidos.

4. 6. 3. Análisis de datos

Tejeremos a continuación algunos comentarios acerca de las respuestas recibidas. Ordenaremos nuestro análisis según las cinco preguntas que formaron parte de la encuesta, empezando por esta:

1. *¿Se acuerda usted de su primer contacto con un poema concreto? ¿Qué año era? ¿Cómo llegó a sus manos?*

Antes, hemos dicho que seguramente el primer registro formal de la difusión de la poesía concreta brasileña en España haya sido el artículo “Situación de la poesía concreta”, firmado por Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate en junio de 1963 para la *Revista de Cultura Brasileña* (aunque quepa la posibilidad –imposible de saber– de que alguien en España se haya puesto en contacto con la poesía concreta antes de esa fecha a través de la lectura de alguna revista *Noigandres* importada desde Brasil). Pilar Gómez Bedate fue precisamente una de nuestras encuestadas, y nos cuenta algo sobre lo que podría estar considerada la “pre-historia” de esa recepción, revelándonos cómo llegó a sus manos el primer material concretista venido desde Brasil, que

acabaría impulsando posteriormente la redacción del artículo de la *RCB*. La cita nos parece valiosa por lo inédito de la información y por su tono personal, facilitándonos incluso el nombre y la ubicación aproximada del café dónde Ángel Crespo, “ritualmente”, leía su correspondencia allá por los años 60 en Madrid:

Creo que fue en 1962 y quien me mostró varios poemas de los concretistas brasileños fue Ángel Crespo quien, por aquel entonces, en Madrid, reclutaba colaboradores para la *Revista de Cultura Brasileña* que, como usted sabe, había fundado y dirigía. Yo le había acompañado a Correos, a recoger en el apartado que tenía allí la abundante correspondencia mediante la cual se mantenía informado de las noticias literarias de medio mundo. Entre la correspondencia que llegaba aquel día, y que luego –ritualmente– Ángel abría en el Café Lion, frente a Correos, apareció un envío del Brasil con el libro *poemas* de Ferreira Gullar.¹⁸¹ Me quedé impresionada.

Fernando Millán, otro de los que gentilmente han contestado a nuestra encuesta, confirma lo que ya habíamos averiguado antes en esta tesis sobre su primera toma de contacto con la poesía concreta brasileña.

Mi primer contacto con la poesía concreta brasileña fue en una exposición que creo había sido organizada por Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, en una galería de arte que estaba en una calle paralela a la calle de Alcalá y que desembocaba en Serrano. Fue en el otoño de 1964. Asistí a un coloquio que se organizó, no sé si el día de la inauguración, que contó con la participación de los dos organizadores y con la de Julio Campal.

A principios de los 60, como ya habíamos visto y como acabamos de confirmar, la poesía concreta llegaba poco a poco a España por medio de conferencias, exposiciones o por el envío de publicaciones directamente desde Brasil. Pero otra forma de conocerla era a través de la indicación de amigos. Ese fue el caso de otro de nuestros entrevistados, el poeta español Alfonso

¹⁸¹ El poeta brasileño Ferreira Gullar (1930) no había aparecido hasta entonces en este trabajo pues no está considerado propiamente un poeta concreto, sino un poeta perteneciente al grupo denominado neoconcreto, disidente del grupo concreto original y fundado por Gullar en Brasil en 1959. El libro *poemas*, al que se refiere Gómez Bedate, es de 1958, por lo tanto antes de la disidencia de Gullar con los concretos.

López Gradolí (1943), autor de varios libros de poemas de los que cabe destacar el libro de poesía visual titulado *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche* (1977), además de su reciente compilación *Poesía Visual Española* (Ed. Calambur, Madrid, 2007). Gradolí nos relata que su primer contacto con la poesía concreta brasileña ocurrió

Probablemente en los años 70, u 80, del pasado siglo. Fue a través de mi amistad con el artista plástico José María Iglesias.¹⁸² Después tomé contacto con otros poetas y poemas. Mi amistad posterior con Haroldo de Campos me hizo comprender muchas más cosas sobre la poesía visual y sus múltiples perspectivas.

Ya no eran los 60 cuando Alfonso López Gradolí recibió por primera vez la poesía concreta brasileña. Imaginamos que esta recepción “tardía” también haya pasado con otros lectores españoles y que la poesía concreta brasileña siguió siendo recibida en España en las décadas de los 70, 80 u 90, cuando la distancia estética entre las piezas concretas y el horizonte de expectativas observado entre los lectores de poesía de los centros urbanos de España se acortaba cada vez más. El horizonte de expectativas cada vez más favorable a la recepción de estéticas innovadoras estimulaba, nos parece, la divulgación de la poesía concreta brasileña entre los círculos de artistas que mantenían entre sí relaciones profesionales o de amistad, en un flujo normal donde los mayores influyen a los más jóvenes (como en el caso de Iglesias hacia Gradolí, que acabamos de ver).

Pasemos ahora a la segunda cuestión:

2. *¿Puede acordarse y comentar algo sobre el contraste entre la poesía concreta que acababa de recibir y la poesía que solía leer por aquel entonces?*

¹⁸² Artista plástico español (Madrid, 1933-2005).

Lo que hemos querido averiguar con esa pregunta es precisamente el tema de la distancia estética. Durante el trascurso de esta tesis, defendemos en varias ocasiones la idea de que la distancia estética entre la poesía concreta brasileña y el horizonte de expectativas en España sería muy grande, por ejemplo, en los años 50, y que iría naturalmente acortándose a partir de los años 60, con el agotamiento de la poesía social y el surgimiento de estéticas más innovadoras en la producción poética española. Esa distancia, como hemos comentado hace poco, fue acortándose todavía más en el final de los 60 y la entrada de los 70, que trajeron consigo la afirmación en el escenario poético español de poetas como los novísimos o la aparición de grupos como el N.O. Fernando Millán nos aclara que

La poesía que se publicaba en 1964 era fundamentalmente una poesía discursiva en verso libre, con matices expresionistas, que en algunos casos recurría a mensajes políticos o éticos. Las diferencias con la poesía concreta eran muchas. A mí la que más me impresionó fue la renuncia a lo discursivo, y el minimalismo que ello conllevaba.

Pilar Gómez Bedate vuelve a citar a Ferreira Gullar y nos revela dos puntos dignos de comentario. El primero respecta al planteamiento de los estudios universitarios de entonces, específicamente a los estudios de Filología, que, según la encuestada, eran muy “tradicionales” y no abarcaban en sus currículos estéticas innovadoras o experimentales, como se puede suponer. Sin embargo, y este nos parece el segundo punto digno de nota, conocía Gómez la pintura de los modernos, y teje la profesora un interesante y acertado puente entre la pintura y la poesía, relacionando los poemas concretos de Gullar con la pintura de Mondrian, hecho que parece haber influenciado positivamente en su recepción de la poesía concreta.

Yo había estudiado Filología Francesa pero los estudios universitarios eran por aquel entonces mucho más tradicionales que los de ahora. No me había encontrado, por ejemplo, con los "Caligramas" de Apollinaire. Ni con "Un coup de dés" de Mallarmé. Sin embargo, estaba más en contacto con la pintura moderna y los poemas de Ferreira Gullar me recordaron a Mondrian, que me gustaba mucho.

Pablo del Barco, otro de nuestros encuestados, profesor de Literatura Española de la Universidad de Sevilla, además de poeta visual y traductor de literatura brasileña, abre el foco de la cuestión para confirmar algo que ya hemos discutido aquí, sobre la escasez de conocimiento de la literatura brasileña en España. Afirma Del Barco que "Conocía mal la poesía brasileña", para luego concluir que "la poesía concreta me fascinó". Esta declaración sirve también para que mantengamos siempre en mente que nuestra investigación está centrada en un objeto de estudio minoritario: la poesía concreta brasileña, además de ser poesía, es poesía de vanguardia; además de ser poesía de vanguardia, es poesía de vanguardia extranjera; y, además de ser poesía de vanguardia extranjera, es poesía de vanguardia extranjera de un país subdesarrollado y culturalmente periférico.

Prosigamos con la cuestión número tres.

3. Su primer contacto con la poesía concreta brasileña ¿le sorprendió, le mantuvo indiferente o le defraudó?

Esa pregunta tiene que ver también con la distancia estética. En el cien por cien de los encuestados notamos que el sentimiento que despertó el primer contacto con la poesía concreta brasileña fue de sorpresa ante lo novedoso de las propuestas de los poetas concretos, lo que viene a confirmar lo grande de esa distancia –si la distancia estética fuera más reducida, seguramente no observaríamos entre los entrevistados la sensación de sorpresa en la recepción–.

Pablo del Barco, por ejemplo, explicita esa su primera impresión: “Me sorprendió mucho (...); me sumergí en ella, me puse a trabajar bajo sus disposiciones”. Luego, Del Barco añade una interesante información sobre la divulgación del concretismo en España, que se nos había escapado antes por tratarse ya de los años 80 y no de los 60, época en que nos habíamos centrado para hablar de esa difusión.

En el año 1980 organicé en Sevilla CONCRETISMO 80, homenaje a la Poesía Concreta, bajo los auspicios de la Universidad de Sevilla, con participación de los más conocidos poetas experimentales del mundo. Invité a los Campos y a Decio Pignatri al evento.

Alfonso López Gradolí, que, como hemos visto, recibió la poesía concreta brasileña en los años “70, u 80, del pasado siglo”, la compara con otros tipos de poesía visual que estaba acostumbrado a ver para concluir que “Me pareció más radical si cabe la poesía concreta brasileña, más honda, más culta”, mientras que para Fernando Millán la poesía concreta brasileña significó “un nuevo mundo” y “la solución a un problema”:

(...) después de ese primer contacto se abrió un nuevo mundo, porque días después contacté con Julio Campal, a través suyo conocí con detalle las publicaciones del grupo *Noigandres*, así como libros y revista publicados en Francia, Alemania, USA, Italia, Portugal, etc., que formaban lo que se denominaba el movimiento internacional de la poesía concreta. Para mí la poesía concreta fue como encontrar la solución a un problema que me preocupaba desde la infancia: Como relacionar de forma efectiva la palabra y la imagen. Aunque tardé algunos meses en hacer mi primer poema visual (siempre he sido lento en las transformaciones), mi dedicación a esta nueva fórmula de poesía fue ya algo definitivo y constante.

4. Si consideramos las siempre presentes iniciativas de vanguardia a lo largo del periodo de posguerra (Postismo, Dau al Set, Cántico, Problemática 63, Grupo N.O.), ¿cree usted que, más allá de la oposición “literatura social / literatura oficialista”, sería correcto hablar de una oposición entre “literatura humanizada / literatura deshumanizada” para caracterizar ese periodo?

Esta cuarta pregunta generó alguna polémica, e imaginamos que el motivo puede que haya sido una cierta confusión con relación a los conceptos de literatura humanizada y literatura deshumanizada. En esta tesis, que desde su principio utiliza como base teórica las teorías de la recepción y del efecto estético, no podríamos dejar de entender los conceptos humanizada/deshumanizada a partir del prisma de la formación de sentido llevada a cabo por el receptor. Así también lo entendían Ortega y los poetas concretos de Noigandres. En este sentido, en líneas generales, una literatura es humanizada cuando lleva el lector a buscar referencias en el mundo exterior a la obra, en el mundo “humano”, con sus personas, paisajes, sentimientos etc. Y es deshumanizada cuando mantiene al lector en la obra, es decir, cuando no le hace falta al receptor recurrir al exterior de la obra para lograr la formación de sentido. En otras palabras, podríamos decir que, en una literatura humanizada, la información semántica cobra más importancia, mientras que en una literatura deshumanizada es la información estética la que sobresale. Cuando por ejemplo Fernando Millán afirma que

Creo que la dicotomía literatura humanizada/literatura deshumanizada es un planteamiento que sólo puede interesar a los que buscan confundir sobre el verdadero significado de las vanguardias y neo-vanguardias. Todo lo que hacen los hombres y mujeres es humano, y aceptar como planteó Ortega que “lo abstracto” es menos humano que lo emotivo, es francamente un acto de estupidez. La única dicotomía que merece la pena analizar en la historia de la poesía del siglo XX, es la que enfrenta a las producciones de la oralidad, a las producciones del pensamiento abstracto (...) (los subrayados son nuestros).

Pensamos que está asumiendo los conceptos humanizada/deshumanizada a partir de la perspectiva del productor, y no del receptor. También está claro para nosotros que “Todo lo que hacen los hombres y mujeres es humano”, que todo lo que el hombre produce es

humano. Pero hablábamos, como ya hemos dicho, de la formación de sentido, de la lectura, de la recepción, y no de la producción. De todos modos, ahora notamos que a lo mejor la pregunta no quedó suficientemente clara a los encuestados. Pero a la vez esta pregunta y sus respectivas respuestas parecen hacernos verificar la existencia de esta tendencia que perdura hasta hoy de enfatizar siempre la importancia del productor en detrimento del receptor. Gómez Bedate, igualmente, aunque no nos suministre muchas pistas sobre por qué llega a esta conclusión, afirma: “No creo que pueda existir una literatura deshumanizada (...) Existen, simplemente, temas y géneros”.

5. *¿Tendría algo más que añadir sobre su experiencia de recepción de la poesía concreta brasileña en la España de los años 60?*

Esta última pregunta es bastante abierta y permitió contestaciones variadas. Algunas de ellas –nos parece interesante volver al tema– enfatizan el carácter minoritario de la poesía. Pablo del Barco afirma que la poesía concreta “Fue importante dentro de los creadores de la Poesía Experimental o Poesía Visual”, delimitando claramente el pequeño círculo donde actuó el concretismo brasileño en España. Él mismo añade otro dato que tendrá que ver con la poca popularidad del género: “Hice toda la difusión que pude, pero mi tentativa de traducir al castellano el manual *Teoría de la poesía concreta* fracasó rotundamente”.

Alfonso López Gradolí es explícito en sus afirmaciones y confirma algunos hechos que ya habíamos comentado en esta tesis. Además, al final de la cita nos revela un interesante parecer sobre la difusión de la literatura brasileña en Latinoamérica:

La poesía brasileña, como toda su literatura, ha sido muy poco y mal conocida en España. La única excepción que me gustaría destacar en este aspecto es la de Ángel Crespo y de su *Revista de Cultura Brasileña*, tutelada en la distancia por João Cabral, que abrió para una minoría –hago énfasis en el término minoría– intelectual la literatura en portugués de la otra orilla atlántica. Todavía hoy, y hablo de una declaración de esta misma semana de finales de abril de 2012, algunos autores americanos de lengua española confiesan haber accedido a la literatura brasileña en inglés. Lengua, al parecer, más próxima para estos autores y lectores especializados, que el portugués de sus vecinos americanos.

Para terminar estos comentarios acerca de nuestra encuesta, elegimos la contestación de carácter más personal de Pilar Gómez Bedate:

Como usted sabe, sin duda, aquel hallazgo de la poesía concreta brasileña me llevó a estudiar tanto esta poesía como otros movimientos de la poesía de vanguardia brasileña y, en colaboración con Ángel Crespo, publiqué en la *RCB* una serie de trabajos que sin duda conoce. Además, estos estudios me introdujeron en el campo general de la literatura de vanguardia y en la profundización del conocimiento de las vanguardias históricas. Para una joven que –como yo entonces–, acababa de terminar la carrera, fue un hallazgo extraordinariamente formativo.

Personalmente, nos alegramos con estas palabras de Gómez Bedate. A partir de ellas volvemos a verificar que la poesía concreta brasileña influyó positivamente la carrera de algunos españoles que la recibieron en los años 60, ya sean ellos poetas o académicos, ya sean ellos Fernando Millán, Péré Gimferrer o la propia Pilar Gómez Bedate, ya sean ellos nombres que aparecen a lo largo de esta tesis u otros que nunca llegaremos a conocer. Constatar esta huella dejada por la poesía concreta en España nos halaga. Por muy reducida que sea, ya nos parece tremendamente significativa.

5. CONCLUSIÓN

A partir de finales de los años 60 del pasado siglo, las teorías de la recepción y del efecto estético pusieron a disposición de los estudiosos una serie de conceptos que posibilitaron una nueva perspectiva en las investigaciones literarias. Esta perspectiva centrada en el lector relativizaba la importancia casi exclusiva dada hasta entonces al productor, a la producción o al producto de la literatura, confrontándola con su otra cara, el receptor, eje imprescindible para que cualquier obra literaria cobre su sentido.

Sin embargo, obviamente, solo se puede estudiar la recepción a partir del momento en que una literatura es recibida. Es decir: antes de la observación y aplicación de cualquier concepto originario de las teorías de la recepción o del efecto, es imprescindible que determinada literatura u obra específica llegue a una comunidad lectora y se someta al proceso de recepción. Para comprender dicho proceso, es necesario profundizar en los hechos que marcaron la historia de la recepción en cuestión y en el estudio del ambiente receptivo. Por eso esta tesis ha intentado detallar –más tal vez que la propia teoría, pero siempre basado en ella–, los datos concretos que representaron la difusión de la poesía concreta brasileña en España, para a partir de ahí sacar conclusiones sobre su proceso de recepción. Si hemos logrado o no nuestro objetivo, podrá decirnos precisamente usted, que ha sido nuestro receptor.

Terminada esta tesis, la palabra que más nos salta a la vista para caracterizar la historia de esa difusión parece ser “dificultad”. La poesía concreta no es genuinamente europea; tampoco es estadounidense; ni siquiera

es hispanoamericana. Es brasileña, y su origen periférico, no tenemos duda, es una de las grandes causas de esa dificultad de difusión y de la resistencia de muchos a su recepción. Luego, se añade a esa dificultad de su origen periférico otra en el extremo opuesto del camino, es decir, en España, país de recepción, que vivía en los años 60 una cerrada situación política que va a influir todo el panorama cultural y literario donde se proyectará la poesía concreta.

Ha dicho uno de nuestros entrevistados que “algunos autores americanos de lengua española confiesan haber accedido a la literatura brasileña en inglés”¹⁸³, hecho que desafortunadamente no nos sorprende. No es novedad para nosotros constatar el aislamiento cultural de Brasil dentro de su propia casa, es decir, dentro de la propia América Latina, lo que nos lleva fácilmente a deducir que la situación empeora cuando dejamos la frontera latinoamericana y percibimos que la idea general que se tiene de cultura brasileña en el exterior pocas veces extrapola el tópico de la samba (es más: hemos llegado a escuchar de la boca de una maestra española, hace pocas semanas, la pregunta “¿pero como tú, como brasileño, no sabe bailar *sa/sa?*”). Esta situación de escaso conocimiento sobre Brasil más allá de los estereotipos puede que se esté abriendo un poco hoy, pero no nos olvidemos una vez más que en esta tesis hablamos casi siempre de los años 60.

Pero es precisamente por observar y reconocer esta situación de dificultad que queremos concluir este trabajo con un tono optimista y de satisfacción, valorando muy positivamente el proceso de difusión y recepción de la poesía concreta brasileña en España, aunque haya estado restringido a algunos pequeños círculos culturales españoles. El simple hecho de que tal

¹⁸³ A la página 264 de esta tesis.

tema haya sido suficiente para la redacción de toda una tesis doctoral ya es, para nosotros, un indicio halagador del éxito de esta difusión y de su respectiva recepción. Hay vasta información sobre el impacto del concretismo brasileño disponible en libros, revistas y periódicos españoles. Nuestro reto ha sido buscarla, ordenarla y analizarla. Esperamos haberlo logrado.

Hay todavía otra fuerte razón para que pensemos que esa historia de difusión y recepción ha tenido éxito. El “esqueleto” inicial de esta tesis tenía previsto un subcapítulo que expondría, al final del trabajo, las huellas de la poesía concreta en España. Cuando empezamos a darnos cuenta de la gran cantidad de material que resultaría de esta búsqueda, nos hemos replanteado la idea y acabamos por eliminar el apartado de nuestra planificación. Hablar sobre las huellas de la poesía concreta en España y, a partir de ahí, de la evolución de la poesía visual española hasta la actualidad sería un tema tan amplio que daría para una tesis por sí mismo. Somos conscientes de que no se puede afirmar que el cien por cien de la poesía visual hecha en España es señal de influencia directa de la poesía concreta. Pero casi.

Como hemos visto a lo largo de este trabajo, desde Apollinaire y Mallarmé, pasando por a las vanguardias históricas como el dadaísmo, el cubismo o el propio ultraísmo español, hasta llegar a movimientos más o menos contemporáneos a la poesía concreta, como son el letrismo o el espacialismo, la práctica de la poesía visual no era novedad en los años 60 en España, principalmente si consideramos a los artistas más atentos y con más facilidad de acceso a información del exterior. Pero la consistencia conceptual traída por los concretos y la fortuna con que supieron materializar sus

conceptos en piezas poéticas sí pueden considerarse hechos sin parangón en la historia evolutiva de la poesía visual.

Dar como cerrado el ciclo histórico del verso y establecer el espacio físico de la hoja de papel como elemento estructural del poema, entre otras propuestas, marcan un antes y un después en la historia de la poesía visual. Para corroborar esta nuestra última afirmación, pedimos ayuda nuevamente a nuestros encuestados, que llegan a decir sobre la poesía concreta brasileña que “fue un hallazgo extraordinariamente formativo”, “me quedé impresionada”, “me sorprendió mucho”, “me pareció más radical si cabe la poesía concreta brasileña, más honda, más culta”, “después de ese primer contacto se abrió un nuevo mundo”, “la poesía concreta fue como encontrar la solución a un problema que me preocupaba desde la infancia: Como relacionar de forma efectiva la palabra y la imagen” o “me resultó muy fascinante que con la disposición de las palabras sobre la página en blanco se pudiese conseguir un efecto plástico y literario a un tiempo”.

La poesía visual hoy día permanece al margen. Pero nos parece estar más viva que nunca. Basta con diez minutos de búsqueda y navegación en internet para descubrir docenas de nombres de autores, publicaciones y exposiciones relacionadas con esa modalidad poética. Por cierto, los recursos informáticos posibilitaron y siguen cada vez más posibilitando el desarrollo de lo que podríamos considerar como la evolución de la poesía visual: la poesía digital, o ciberpoesía. Además, a la vez que posibilita nuevos modos de composición de poemas, el ordenador –más exactamente internet– trabaja a favor de su difusión en dimensiones inimaginables hace tan solo dos décadas. El correo electrónico, los blogs, las redes sociales y otras herramientas que aún

están por venir conectan a poetas visuales y a estudiosos de la poesía visual del mundo todo, divulgando trabajos, ideas y conceptos con una facilidad y a una velocidad imposibles si pensamos en los lejanos años 60 del siglo pasado.

La red de computadores se muestra como el sitio ideal para el desarrollo y propagación de la poesía visual, ya que las casas editoriales, cada vez más unidas en conglomerados multinacionales, parecen no hacer mucho caso a lo que pasa en el mundo literario más allá de nobeles, best-sellers y estéticas ya consagradas que les garanticen éxitos comerciales con un mínimo de riesgo. Hoy, los blogs sustituyen lo que antes eran las publicaciones impresas independientes. *E-mails*, *messenger*, redes sociales y otras formas de intercambio de información tienen potencial para que se conviertan en verdaderas tertulias modernas. Entre todo lo que pasa en la red, sin embargo, hay que saber detectar las propuestas más consistentes. Ahí los periodistas jugarían un importante papel, el de difundir en los tradicionales medios de comunicación los artistas y eventos que proponen realmente algo nuevo en la red, llevándoles así al conocimiento de un público más amplio. Puede que *Noigandres* hoy fuese un *blog*. Puede que, hoy, nuevos Augustos, Haroldos y Décios estén activos en la red, influenciados, directa o indirectamente, por los concretos que llegaron a España en los años 60. Lo que nos interesa concluir es que las propuestas del concretismo brasileño siguen vivas y evolucionan, ya sea en Brasil, en España o en ese nuevo ambiente sin fronteras que es la red mundial de ordenadores.

APÉNDICE I: ENTREVISTAS

1. *¿Se acuerda usted de su primer contacto con un poema concreto? ¿Qué año era? ¿Cómo llegó a sus manos?*

Pablo del Barco: En 1975, en Brasil. Llegué allí para estudiar comparativamente el modernismo español y el brasileño. La Poesía Concreta de los hermanos Campos (Haroldo y Augusto) y Decio Pignatari me atrajo mucho. Los traté en São Paulo. También a Mario Chamie, con el que mantuve largas conversaciones a propósito del tema (Poesía neoconcreta), y con Ferreira Gullar, del que he traducido al castellano Poema sucio.

Alfonso López Gradolí: Probablemente en los años 70, u 80, del pasado siglo. Fue a través de mi amistad con el artista plástico José María Iglesias. Después tomé contacto con otros poetas y poemas. Mi amistad posterior con Haroldo de Campos me hizo comprender muchas más cosas sobre la poesía visual y sus múltiples perspectivas.

Fernando Millán: Mi primer contacto con la poesía concreta brasileña fue en una exposición que creo había sido organizada por Angel Crespo y Pilar Gómez Bedate, en una galería de arte que estaba en en una calle paralela a la calle de Alcalá y que desembocaba en Serrano. Fue en el otoño de 1964. Asistí a un coloquio que se organizó, no se si el día de la inauguración, que contó con la participación de los dos organizadores y con la de Julio Campal. Me llamó mucho la atención las dos posiciones defendidas. Por parte de Gómez Bedate y Crespo, se sostenía que la poesía concreta brasileña era un producto para países subdesarrollados, con un gran número de analfabetos, y no para un país como España. Frente a ellos, Campal afirmaba que este tipo de poesía era la poesía de nuestra época, la poesía de una neuva sociedad en la que la publicidad y los medios de comunicación de masas, estaban potenciando todo lo visual.

Pilar Gómez Bedate: Creo que fue en 1962 y quien me mostró varios poemas de los concretistas brasileños fue Ángel Crespo quien, por aquel entonces, en Madrid, reclutaba colaboradores para la Revista de Cultura Brasileña que, como usted sabe, había fundado y dirigía. Yo le había acompañado a Correos, a recoger en el Apartado que tenía allí la abundante correspondencia mediante la cual se mantenía informado de las noticias literarias de medio mundo. Entre la correspondencia que llegaba aquel día, y que luego -ritualmente- Ángel abría en el Café Lion, frente a Correos, apareció un envío del Brasil con el libro "poemas" de Ferreira Gullar. Me quedé impresionada.

2. *¿Puede acordarse y comentar algo sobre el contraste entre la poesía concreta que acababa de recibir y la poesía que solía leer por aquel entonces?*

Pablo del Barco: Conocía mal la poesía brasileña; la poesía concreta me fascinó; yo hacía en España una poesía que tenía más que ver con ella. Fue como encontrarme en casa.

Alfonso López Gradolí: He admirado mucho, y desde muy joven, la poesía de Apollinaire, sus calligramas. No era todavía poesía concreta, pero se dirigía hacia ese espacio creativo. La exploración visual del poema siempre me pareció tan importante como su proyección musical o sonora.

Fernando Millán: La poesía que se publicaba en 1964, era fundamentalmente una poesía discursiva en verso libre, con matices expresionistas, que en algunos casos recurría mensajes políticos o éticos. Las diferencias con la poesía concreta eran muchas. A mí la que más me impresionó fue la renuncia a lo discursivo, y el minimalismo que ello conllevaba.

Pilar Gómez Bedate: Yo había estudiado Filología Francesa pero los estudios universitarios eran por aquel entonces mucho más tradicionales que los de ahora. No me había encontrado, por ejemplo, con los "Caligramas" de Apollinaire. Ni con "Un coup de dés" de Mallarmé. Sin embargo, estaba más en contacto con la pintura moderna y los poemas de Ferreira Gullar me recordaron a Mondrian, que me gustaba mucho.

3. Su primer contacto con la poesía concreta brasileña ¿le sorprendió, le mantuvo indiferente o le defraudó?

Pablo del Barco: Me sorprendió mucho; la descubrí a partir de los modernistas de Brasil; me sumergí en ella, me puse a trabajar bajo sus disposiciones. En algún momento se ha llegado a decir de mí (no lo digo yo) que era el mejor poeta concretista español. En el año 1980 organicé en Sevilla CONCRETISMO 80, homenaje a la Poesía Concreta, bajo los auspicios de la Universidad de Sevilla, con participación de los más conocidos poetas experimentales del mundo. Invité a los Campos y a Decio Pignatri al evento.

Alfonso López Gradolí: Como antes he respondido, tuve la oportunidad de conocer a Haroldo de Campos y su inmensa cultura y personalidad me atrajeron profundamente. Me pareció más radical si cabe la poesía concreta brasileña, más honda, más culta.

Fernando Millán: Para mí, después de ese primer contacto se abrió un nuevo mundo, porque días después contacté con Julio Campal, a través suyo conocí con detalle las publicaciones del grupo Noigandres, así como libros y revista publicados en Francia, Alemania, USA, Italia, Portugal, etc..., que formaban lo que se denominaba el movimiento internacional de la poesía concreta. Para mí la poesía concreta fue como encontrar la solución a un problema que me preocupaba desde la infancia: Como relacionar de forma efectiva la palabra y la imagen. Aunque tardé algunos meses en hacer mi primer poema visual (siempre he sido lento en las transformaciones), mi dedicación a esta nueva fórmula de poesía fue ya algo definitivo y constante.

Pilar Gómez Bedate: Me interesó mucho, me resultó muy fascinante que con la disposición de las palabras sobre la página en blanco se pudiese conseguir un efecto plástico y literario a un tiempo.

4. Si consideramos las siempre presentes iniciativas de vanguardia a lo largo del periodo de posguerra (*Postismo, Dau al Set, Cántico, Problemática 63, Grupo N.O.*), ¿cree usted que, más allá de la oposición "literatura social / literatura oficialista", sería correcto hablar de una oposición entre "literatura humanizada / literatura deshumanizada" para caracterizar ese periodo?

Pablo del Barco: Yo no me atrevo a suscribir estas definiciones. En todo caso, afirmar que eran movimientos que se hacía necesarios en una España encorsetada poéticamente.

Alfonso López Gradolí: No me gustan las definiciones ni clasificaciones en el ámbito literario. No creo en las generaciones, ni en los boom's novelísticos, ni en nada parecido. Términos como "literatura social" frente a "literatura oficialista", o "literatura humanizada" frente a la "literatura deshumanizada" me parecen simplificaciones que aportan muy poco a una determinada obra de un creador cualquiera. Además estos términos caen rápidamente en desuso. Lamento no poder responder a su pregunta.

Fernando Millán: Creo que la dicotomía literatura humanizada/literatura deshumanizada es un planteamiento que sólo puede interesar a los que buscan confundir sobre el verdadero significado de las vanguardias y neo-vanguardias. Todo lo que hacen los hombres y mujeres es humano, y aceptar como planteó Ortega que "lo abstracto" es menos humano que lo emotivo, es francamente un acto de estupidez. La única dicotomía que merece la pena analizar en la historia de la poesía del siglo XX, es la que enfrenta a las producciones de la oralidad, a las producciones del pensamiento abstracto. En el segundo párrafo del Plan piloto para la poesía concreta, del grupo Noigandres, se establece un principio: "Finalizado el ciclo histórico del verso...". Esa es la cuestión a debatir. Pero incluso si el verso (en su versión de "verso libre", es decir de verso visual y no oral) permanece, la poesía visual y el resto de géneros acreditados por la poesía experimental, son con todo derecho, la aportación más decisiva del siglo XX.

Pilar Gómez Bedate: No creo que pueda existir una literatura "deshumanizada", ni una literatura que no sea "social". Existen, simplemente, temas y géneros. Para quedarnos dentro de la poesía brasileña quiero recordar que la poesía concreta era revolucionaria tanto estética como socialmente. Y que también lo era la poesía de Alfonso Ávila y su movimiento "Tendência".

5. ¿Tendría algo más que añadir sobre su experiencia de recepción de la poesía concreta brasileña en la España de los años 60?

Pablo del Barco: Fue importante dentro de los creadores de la Poesía Experimental o Poesía Visual. Hice toda la difusión que pude, pero mi tentativa de traducir al castellano el manual "Teoría de la poesía concreta" fracasó rotundamente.

Alfonso López Gradolí: La poesía brasileña, como toda su literatura, ha sido muy poco y mal conocida en España. La única excepción que me gustaría

destacar en este aspecto es la de Ángel Crespo y de su Revista de Cultura Brasileña, tutelada en la distancia por João Cabral, que abrió para una minoría -hago énfasis en el término minoría- intelectual la literatura en portugués de la otra orilla atlántica. Todavía hoy, y hablo de una declaración de esta misma semana de finales de abril de 2012, algunos autores americanos de lengua española confiesan haber accedido a la literatura brasileña en inglés. Lengua, al parecer, más próxima para estos autores y lectores especializados, que el portugués de sus vecinos americanos.

Fernando Millán: Creo que este proceso en concreto, y en general, la recepción de las neovanguardias europeas y americanas en España en los años sesenta, aún no ha sido estudiado en su conjunto, a pesar de ser un acontecimiento de importancia excepcional para una sociedad que estaba entrando aceleradamente en la modernidad, y que a continuación tuvo que hacerlo en la postmodernidad.

Pilar Gómez Bedate: Como usted sabe, sin duda, aquel hallazgo de la poesía concreta brasileña me llevó a estudiar tanto esta poesía como otros movimientos de la poesía de vanguardia brasileña y, en colaboración con Ángel Crespo, publiqué en la RCB una serie de trabajos que sin duda conoce. Además, estos estudios me introdujeron en el campo general de la literatura de vanguardia y en la profundización del conocimiento de las vanguardias históricas. Para una joven que -como yo entonces-, acababa de terminar la carrera, fue un hallazgo extraordinariamente formativo.

6. BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS FUENTES

Aguilar, Gonzalo (2005), *Poesía Concreta Brasileira: As vanguardas na encruzilhada modernista*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.

Angoustures, Aline (1995), *Historia de España en el siglo XX*, Barcelona Editorial Ariel.

Ardanuy, Jordi (2004), *La poesía de Ángel Crespo (límite, símbolo y trascendencia)*, Valencia, Pre-textos.

Avilés Farré, Juan; Egido León, Ángeles; Mateos López, Abdón (2011), *Historia Contemporánea de España desde 1923 – Dictadura y democracia*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces.

Balcells, José María (1990), *Poesía y Poética de Ángel Crespo*, Palma de Mallorca, Prensa Universitaria.

Baroja, Pío (2005), *La busca*, Madrid, Alianza Editorial.

Benjamin, Walter (2003), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, D. F., Editorial Itaca.

Bosi, Alfredo (1993), *Dialética da colonização*, São Paulo, Editora Cia. das Letras.

_____ (1994), *História concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo, Editora Cultrix.

Bürger, Peter (2009), *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires, Editorial Las Cuarenta.

Cabral de Melo Neto, João (1994), *A la medida de la mano*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

Cabral de Melo Neto, João (1982), *La educación por la piedra*, Madrid, Visor Libros.

Campos, Augusto de; Campos, Haroldo de; Pignatari, Décio (2006), *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*, São Paulo, Ateliê Editorial.

Campos, Haroldo de (1977), *A arte no horizonte do provável. E outros ensaios*, São Paulo, Perspectiva.

_____ (1976). *Xadrez de Estrelas. Percorso textual 1949-1979*, São Paulo, Perspectiva.

_____ (1992). *Metalinguagem e outras metas*, São Paulo, Perspectiva.

_____ (2006), *Crisantempo*, Barcelona, Acantilado.

Cândido, Antonio; Rosenfeld, Anatol; Prado, Décio de Almeida; Gomes, Paulo Emílio Sales (1968), *A personagem de ficção*, São Paulo, Perspectiva.

Carriedo, Gabino-Alejandro (2006), *Poesía interrumpida*, Madrid, Huerga y Fierro Editores.

Castellet, José María (2011), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península.

Cavallo, Guglielmo, Chartier, Roger (directores), (2011), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus.

Eco, Umberto (1992), *Obra abierta*, Barcelona, Planeta de Agostini.

Fernández García, Antonio (director), (1993), *Historia de Madrid*, Madrid, Editorial Complutense.

Fokkema, D. W.; Ibsch, E. (1981), *Teorías de la literatura del siglo XX: estructuralismo, marxismo, estética de la recepción, semiótica*, Madrid, Cátedra.

García Martín, José Luis (edición y prólogo), (1996), *Juan Valera. Cartas a Estébanez Calderón (1851-1858)*, Gijón, Libros del Pexe.

Gombrich, E. H. (2003), *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Ed. Debate.

Gómez Bedate, Pilar (edición y prólogo), (2007), *Ángel Crespo. El poeta y su invención*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

Gómez Bedate, Pilar (2001), *Ángel Crespo. Por los siglos (ensayos de literatura europea)*, Valencia, Pre-textos.

Guimarães Rosa, João (2001), *Grande Sertão: Veredas*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira.

_____ (1982), *Gran Sertón: Veredas*, Barcelona, Editorial Seix-Barral.

Gumbrecht, Hans Ulrich (1971), *La actual ciencia literaria alemana*, Salamanca, Ed. Anaya.

Iser, Wolfgang (1996), *O ato da leitura*, vols. 1 y 2, São Paulo, Editora 34.

Jakobson, Roman (1995), *Lingüística e Comunicação*, São Paulo, Cultrix.

Jauss, Hans Robert (1986), *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus Ediciones.

_____ (1994) *A história da literatura como provocação à ciência literária*, São Paulo, Ed. Ática.

López Fernandez, Laura (2001), “Un acercamiento a la poesía visual en España: Julio Campal y Fernando Millán”, *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid.

Lotman, Yuri M. (1988), *Estructura del texto artístico*, Madrid, Ediciones Istmo.

Mainer, José Carlos (1999), *La edad de plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra.

_____ (2000), *Historia, literatura, sociedad y una coda: literatura nacional española*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Martín Aires, Carlos; Piedra, Antonio (coordinadores); Gómez Bedate, Pilar (asesora), (2005), *Ángel Crespo. Con el tiempo, contra el tiempo*, Valladolid, Simancas Ediciones, Fundación Jorge Guillén e Instituto Cervantes.

Martínez, Jesús A. (coord.) (1999), *Historia de España. Siglo XX. 1939-1996*, Madrid, Ediciones Cátedra.

Massucci Calderaro, Sérgio (2009), “La literatura brasileña en España a lo largo del tiempo: intentos de divulgación”, *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid.

Mayoral, José Antonio (ed.) (1987), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros.

Millán, Fernando; García Sánchez, Jesús (1975), *La escritura en libertad: antología de poesía experimental*, Madrid, Alianza Editorial.

Molina, César Antonio (1990), *Medio siglo de Prensa literaria española (1900-1950)*, Madrid, Ediciones Endimión.

_____ (1990), *Sobre el iberismo y otros escritos de literatura portuguesa*, Madrid, Ediciones Akal.

Mukarovski, Jan (1977), "Función, norma y valor estético como hechos sociales", en *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili.

Ortega y Gasset, José (2005), *La deshumanización del arte*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Palomo, M.^a del Pilar (1997), *Movimientos literarios y periodismo en España*, Madrid, Editorial Síntesis.

Santaella, Lucia (2006), "A poesía concreta como precursora da ciberpoesia". *Suplemento Literario de Minas Gerais*, edición de octubre.

Sanz Villanueva, Santos (1999), *Historia y crítica de la literatura española. Vol. 8. Época contemporánea: 1939-1975*, Barcelona, Editorial Crítica.

Sarmiento, José Antonio (1990), *La otra escritura: la poesía experimental española, 1960-1973*, Madrid, Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Schwartz, Jorge (1995), *Vanguardas latino-americanas: polémicas, manifestos e textos críticos*, São Paulo, Edusp-Illuminuras.

Soria Olmedo, Andrés (1988), *Vanguardismo y crítica literaria en España*, Madrid, Ediciones Istmo.

Süssekind, Flora; Guimarães, Júlio Castañón (2004), *Sobre Augusto de Campos*, Rio de Janeiro, Ed. 7 Letras.

Torre, Guillermo de (2001), *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Visor Libros.

Ureña, Gabriel (1982), *Las vanguardias artísticas en la postguerra española, 1940-1959*, Madrid, Ediciones Istmo.

Valera, Juan (1975), *Genio y figura*, Madrid, Ediciones Cátedra.

Veloso, Caetano (1997), *Verdade Tropical*, São Paulo, Companhia das Letras.

Warning, Rainer (ed.) (1989), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor.

Ynduráin, Domingo (1981), *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea (1939-1980)*, Barcelona, Editorial Crítica.

Revista de Cultura Brasileira, Embajada de Brasil en Madrid, 1962.

Revistas consultadas en los microfilmes de la Biblioteca Nacional de España

Cosmópolis, Madrid (1919-1922)

La Gaceta Literaria, Madrid (1927-1932)

Poesía de España, Madrid (1960-1963)

Revistas y periódicos consultadas en Internet

Ínsula: revista de letras y ciencias humanas.

Arbor: revista de ciencia, pensamiento y cultura.
Espéculo – Revista de Estudios Literarios
Diario de Madrid
La Vanguardia
ABC
El País
El Mundo
Suplemento Literário de Minas Gerais
Folha de São Paulo
O Estado de São Paulo